

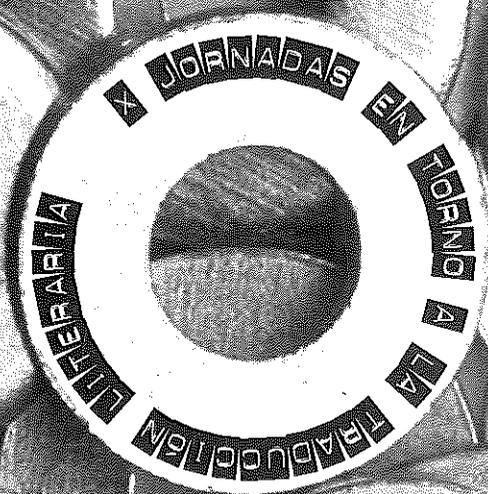
VASOS

comunicantes

Revista de la ACP Traductores

Número 24

invierno 2002 • 5 euros



TARAZONA

2002

VASOS

COMUNICANTES



Directores:

Carmen Francí Ventosa

Mario Merlino

Consejo de Redacción:

Mariano Antolín Rato

Carlos Fortea

Clara Janés Nadal

José Luis López Muñoz

Miguel Martínez-Lage

Olivia de Miguel

José Manuel de Prada

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 ojos 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

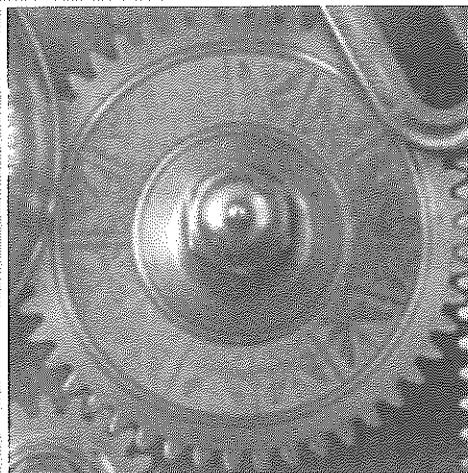
S u m

INVIERNO de 2002

presentación

7

X jornadas en
torno a la
traducción
literaria



14

la profesión

84

reseñas

88

a r i o

MARIO MERLINO	7-11
<hr/>	
SESION INAUGURAL	
MAITE SOLANA, directora de la Casa del Traductor	16-18
ANTONIO RINCÓN CÓRCOLES, vicepresidente segundo de CEDRO	19-20
MARIO MERLINO, presidente de ACE Traductores	21
CONFERENCIA INAUGURAL: La traducción literaria, recreación de mundos ajenos	
ROSA REGÁS	23-29
CONFERENCIA: La traducción de literatura croata (¿Existe el serbocroata?)	
LUIA FERNANDA GARRIDO RAMOS	30-35
CONFERENCIA: Teoría y práctica de la traducción en Goethe	
ROSA SALA ROSE	36-45
MESA REDONDA: Derechos y reverses de la traducción	
LUIS MAGRINYÀ, TRINIDAD RUIZ MARCELLÁN, JAVIER AZPEITIA, ABILIO ESTÉVEZ, Modera CATALINA MARTÍNEZ MUÑOZ	46-56
TALLER ALEMÁN-CASTELLANO	
<i>La traducción de la obra De calles y noches de Praga, de Egon Erwin Kisch</i>	
ROSA PILAR BLANCO	59-61
TALLER INGLÉS-CASTELLANO	
<i>aliteraciones, juegos de palabras y coloquialismos en Ola de crímenes, de James Ellroy</i>	
HERNÁN SABATÉ y MONTSE GURGUI	62-64
TALLER PORTUGUÉS-CASTELLANO	
<i>Entre narración y poesía: un cuento de Mia Couto</i>	
MARIO MERLINO	65-68
TALLER ALEMÁN-CASTELLANO	
<i>La traducción de un clásico de la literatura alemana: la Carta de Lord Chandos, de Hugo von Hofmannsthal</i>	
ADAN KOVACSICS	69-71
MESA REDONDA: Rosa Regás y sus traductores	
ROSA REGÁS, MALAK SAHIONI, CLAUDE DE FRAYSSINET Modera MARIO MERLINO	72-78
Premio Nacional de Traducción 2001 a la obra de un traductor	
FRANCISCO TORRES OLIVER	79-83
<hr/>	
<i>Premios Nacionales de Traducción</i>	84
<i>V Premio de Traducción Ángel Crespo</i>	85
<i>Miguel Sáenz, Doctor Honoris Causa en la Universidad de Salamanca</i>	85
<i>Premio de Traducción de Literatura Alemana de la Fundación Goethe</i>	85-86
<hr/>	
Libros	
<i>Diccionario de falsos amigos inglés-español</i>	
CARMEN FRANCI	88-90
<i>Texto, terminología y traducción</i>	
FERNANDO TODA	90-92

PRESENTACIÓN



porque hace poco más de ciento seis años (el diez de diciembre de mil ochocientos noventa y seis) ubú rey dijo merdre

jarry montaba en bicicleta y pescaba, era diestro en el uso
de la espada y llevaba casi siempre dos pistolas
descargadas con las que disparaba
simbólicamente contra todo
que se cruzaba en
fariseo o hipócrita
su camino y que fueron muchos.
fue amante de la libertad, de lo
gnóstico y de lo esotérico, practicó el humor, la
ironía, el sarcasmo, el nihilismo y la blasfemia,
prácticamente inventó el absurdo, la máquina del tiempo y, desde
luego, la patafísica. cuando, después de echar
abajo la puerta de su apartamento
porque no daba señales de vida, fue
encontrado exánime sobre el
suelo entre botellas vacías, una
guitarra, unos libros y unas flores
podridas, su último deseo fue pedir un
mondadientes. falleció de meningitis a los 34 años en 1907.
(javier navarro)

y si la minúscula
fuese un signo a propósito
si cummings brecht en su diario de trabajo renaciesen
(utopía minúscula)
la que traduce

el que cocina
lo que mira por la ventana

(¿somos?)

la que poeta
lo que espeta
el que sale de sus casillas cada dos por tres

y ve sin ánimo de nada
que ha perdido la noción
que ser culto es un permiso
y que los cultos
además de hacer las compras
sufrir también desencuentros amorosos
meneársela
poner los ojos en blanco porque (buñuel, *un perro andaluz*)
los senos son nalgas son senos son nalgas
hablar de la soledad

ello quiere escribir versos humorosos esta noche
escribir por ejemplo
traduciendo la mano que escribiendo
(ojo con los gerundios, so bruto so perro so soso)
lo/la/le toca (¿nariz, milla?)
la que no escribe nada
y cose

a propósito, disperso, habla de lo que hubo de lo que ha habido de lo que fue
hubo jornadas de la traducción en tarazona, en octubre, claro, y este número refleja

lo
desfilaron los participantes, los oyentes, los que armaron talleres y creyeron
los que
al fin y al cabo suelto

¿y el humor?
¿dónde lo has dejado?

en tarazona sobre todo reinventaron el afecto
hicieron exhibición de maravillas
exhibición de atrocidades (ballard)
“que si nos faltan lenguas, que si faltaron ponentes, que todo se nos viene
abajo, que no podemos soportar el caos, que no podemos soportar lo im-
previsible, que torres más altas, que cayeron”:

¿cuándo llegará el día en que desaparezcan las autoridades?
¿cuándo llegará el día en que todos hagamos que todo salga?
¿y no era el principio de autoridad la voz a ti debida?

en tarazona compartieron la locura

(¡normal!, dijo el normal de turno)

la lectura

ella no sabe cómo no se cansa esta gente de deambular por tarazona
entrar en iglesias heladas
recorrer claustros
salir a noche suelta y descubrir
que
aún se puede hablar
que al fin y al cabo
es lo único que importa

(¿somos o no somos?: palíndromo, mais oui)

somos el destiempo

y tal vez sea mejor que lo seamos

¿hay que quedar bien?

¿hay que quedarse bien?

lo mejor está en los intestinos

en la lista

cuando tantos

(narices, millas, catas, conchas, ígus [¿higos asturianos?], y las cosas que

olvido

y las cosas que ello espera o prepara en la memoria)

no quiere hablar de lo que fue

porque lo que fue está a continuación, en la revista

(continuará)

no quiere hablar de la soledad porque es imbécil

no la soledad, imbécil es quien habla de ella

y la escritura convoca aunque niegue

(la maldita palabra amor que se cruza siempre

“comedores de manzanas”, diría salinger)

porque de qué amor

sabe que desea despedirse de minúsculas

que es como salir de una habitación

de puntillas

cuando todo el mundo mira por la ventana o no mira nada

(¿qué miras, acaso te gusto?)

sabe que no quiere autoridad
(las funciones estipulan y en ocasiones estupran)

que de autoridad, nada
quiero otra cosa
(perdón por la primera persona)

quiere
la calle
no le gustan los lugares cerrados
padece de claustrofobia pertinaz
ella quiso nacer cuanto antes

ello quiere seguir naciendo

sin cesárea, por favor, que suena a imperio

él quiere decir
esto me cansa
no sé si trabajar estanca

le cansa negar
su condición de vagabundo

y las lenguas son
el espacio de la lentitud
el trayecto que va de aquí a quién sabe dónde (lobatón)

y su lengua es
ansiosamente lenta

se pone de los nervios divagando

sobre todo si de nuevo el que habla

la que habla

lo que habla

prefiere la minúscula

entre tantas mayúsculas armadas

entre tanto emperador

(no se ven emperatrices en el horizonte)

tanta merdre mario merlino

han pasado ciento seis años

y es una manera de decir

ciento seis mil y algunos céntimos

firmado con merdre:

más minúsculo mejor



X JORNADAS EN TORNO

TARAZONA

OCTUBRE 2002

A LA



TRADUCCIÓN

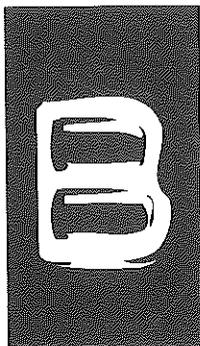
LITERARIA



SESION INAUGURAL

MAITE SOLANA

Directora de la Casa del Traductor



BIENVENIDOS A TARAZONA Y A VERUELA, y a estas *X Jornadas en torno a la Traducción Literaria* que, desde hace nada menos que diez años, organizamos conjuntamente ACE Traductores y la Casa del Traductor en colaboración con otras muchas instituciones, algunas de las cuales se encuentran hoy aquí representadas, en esta sesión de apertura: CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos), el Ministerio de Educación y Cultura, a través de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, y las instituciones que forman parte de la Casa del Traductor, el Ayuntamiento de Tarazona, la Diputación Provincial de Zaragoza y el Gobierno de Aragón. Este año, además, colaboran también en esta edición de las *Jornadas* la Caja de Ahorros de la Inmaculada (CAI) y la Comisión Europea.

En nombre de ACE Traductores y de la Casa del Traductor, damos gracias a todas estas instituciones y organismos que, año tras año, hacen posible con su apoyo económico la realización de este encuentro en Tarazona, y agradecemos de nuevo su presencia a los representantes institucionales que han hecho hoy un hueco en sus agendas para poder estar con nosotros en esta sesión inaugural en el monasterio de Veruela.

Para algunas cosas, diez años quizás no sea mucho tiempo. En tiempo geológico, por ejemplo, diez años prácticamente no son nada. Para otras cosas, en cambio, diez años es mucho, incluso demasiado. Ahora bien, en lo que se refiere a las *Jornadas en torno a la Traducción Literaria*, creo que el hecho de que este mismo acontecimiento haya logrado repetirse con éxito año tras año, a lo largo dos lustros, significa al menos una cosa: su consolidación. Y creo que debemos felicitarnos todos por ello.

A lo largo de estos diez años, han pasado por las *Jornadas* escritores y traductores ilustres (algunos españoles y otros extranjeros) que, poco a poco, han convertido las *Jornadas* y Tarazona en un punto de referencia y encuentro de los traductores profesionales españoles, que saben que, además, tienen aquí la Casa del Traductor. Escritores y traductores que nos han deleitado y enriquecido con sus conferencias y talleres, y que han contribuido también a que las *Jornadas* se hayan consolidado como el congreso más importante que tiene lugar en España en relación con la traducción literaria.

Entre los escritores que nos han visitado a lo largo de estos años se encuentran Bernardo Atxaga, Javier Tomeo, Manuel Sánchez Ostiz, Enrique Vila-Matas, Julio Llamazares, Juan Goytisolo, Fernando Marías, Javier Azeitia, que ha repetido en más de una ocasión, Luis Mateo Díez, Justo Navarro, Paule Constant o Alfredo Bryce Echenique. Este año tenemos el honor de contar con la presencia de otra

gran escritora, Rosa Regàs, cuyo nombre se unirá a este panel de nombres célebres, será hoy la encargada de pronunciar la conferencia inaugural y el domingo compartirá una mesa redonda con algunos de sus traductores. Y en esta edición contamos también con la presencia de otro gran autor, el escritor cubano Abilio Estévez.

No voy a extenderme, para no fatigaros demasiado, con la lista de grandes traductores que han pasado por las *Jornadas*, entre ellos, los distintos Premios Nacionales de Traducción. A lo largo de estos diez años han sido muchos los traductores y muchos y muy variados los temas que se han tratado: las *Jornadas* han permitido que cada uno de esos excelentes profesionales haya desgranado ante nosotros parte de su experiencia y sensibilidad. No hay duda de que todos ellos nos han enriquecido con su buen hacer traductor, su saber y su profesionalidad

Pero, sobre todo, y esto creo que es lo más importante, las *Jornadas* son lo que son gracias a vosotros, a los participantes que cada año decidís emprender un viaje —que sé por experiencia que no siempre es fácil— para llegar hasta Tarazona y compartir entre amigos y colegas un fin de semana hablando de traducción. Algunos de los que estáis hoy aquí acudís a las *Jornadas* de Tarazona por primera vez. A vosotros queremos daros especialmente la bienvenida y transmitir nuestro deseo de que estas *X Jornadas* constituyan una experiencia que deseéis repetir. Otros, en cambio, acudís a esta cita fielmente cada año, o casi cada año (hay traductores aquí que no se han perdido ni una sola edición de las *Jornadas*). A vosotros también queremos daros la bienvenida y aprovechar este momento, antes de comenzar, para daros también las gracias por esta apuesta por Tarazona y por un tipo de encuentro que no se parece a ningún otro de los que tienen lugar en este país, más centrados o relacionados con el mundo universitario y sus preocupaciones, que muchas veces son específicas de ese medio universitario y están, por tanto, más alejadas de lo que es la verdadera práctica traductora y los problemas y debates que más interesan a los traductores profesionales

Pero esto no quiere decir que el nivel intelectual de las *Jornadas* no sea muy alto. Al contrario, en Tarazona ponemos el listón muy arriba porque creemos que los traductores tienen mucho que enseñar y muchas ganas de seguir aprendiendo. Porque los traductores nunca terminamos de aprender. Ésta es una buena razón para celebrar, año tras año, las *Jornadas* de Tarazona: las ganas de enseñar y de seguir aprendiendo. Pero hay otra, y me parece también importante: Tarazona es también una oportunidad de oro para mostrar al público, a través de la difusión que las *Jornadas* tienen en la prensa, el trabajo que hacemos los traductores y la importancia que tiene la traducción en el conjunto de la cultura. Es una oportunidad también para pedir a los escritores invitados que ellos, que indiscutiblemente forman parte del meollo de la cultura contemporánea, dediquen una parte de su tiempo a reflexionar, si no lo han hecho antes, sobre el fenómeno de la traducción.

Y las *Jornadas* son también un lugar para hablar de nuestros problemas profesionales; sin duda, los más acuciantes. Las *Jornadas* constituyen, sobre todo, un espacio para contribuir a mejorar nuestra situación profesional a través de una

estrategia muy clara: no sólo repitiendo lo importante que es la traducción sino también mostrándolo a través del trabajo que hacemos los traductores —todo el proceso creador e investigador, y en ocasiones erudito, que acompaña cualquier traducción—, y no sólo el resultado final que es el libro que después el lector encuentra y compra en las librerías.

Tal vez desde un punto de vista profesional las cosas no marchen ni tan bien ni tan de prisa como querriamos, pero en los últimos años este país ha experimentado un cambio importante; un cambio que podríamos denominar de conciencia o de mentalidad, en lo relativo a la importancia de la traducción.

Hace algunos días, tuve el privilegio de asistir a la investidura de Miguel Sáenz como doctor *honoris causa* nada menos que por la Universidad de Salamanca. Se trata, desde luego, de un acto simbólico, pero muy importante porque por primera vez una universidad tan prestigiosa como la de Salamanca reconoce con un doctorado *honoris causa* la valía de un trabajo como el de traducir y, en este caso, además, en la persona de uno de nuestros más excelentes traductores, el que nos ha permitido leer, entre otros, a Günter Grass, Bertolt Brecht o Thomas Bernhard, por citar sólo una tríada de autores muy conocidos. Y estoy segura de que este hecho tan simbólico, un doctorado *honoris causa* a un traductor, se relaciona de algún modo con este cambio de mentalidad del que hablaba, como también estoy convencida de que, de algún modo, las *Jornadas* de Tarazona forman parte de este proceso.

Por supuesto, no son sólo las *Jornadas en torno a la Traducción Literaria* las que han hecho posible este cambio de mentalidad o de conciencia en relación con la traducción. Ahí está también, ocupando un lugar muy destacado, el trabajo de las asociaciones de traductores: la labor desempeñada por ACE Traductores y de las demás asociaciones que se reparten por el territorio español, la ACEC, la AELC, EIZIE, la Asociación de Traductores Galegos... O el papel de intelectuales como George Steiner y muchos otros que, en los últimos años, se han ocupado de estudiar y valorar la función de la traducción en la transmisión y el desarrollo de las culturas.

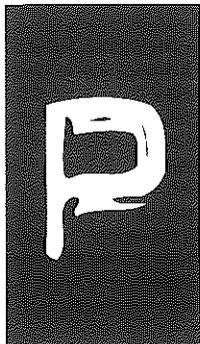
Pero, qué duda cabe, en España, en todo este proceso, las *Jornadas* han tenido y tienen un papel destacado: porque, como decía hace unos momentos, además de repetir y defender que la traducción es un instrumento importante, sino imprescindible, para la cultura y la sociedad en general, lo que hacemos aquí, en Tarazona, durante las *Jornadas*, es mostrarlo a través de las distintas conferencias, ponencias y talleres, y del debate que se genera entre traductores, escritores, docentes y también los alumnos que nos acompañan.

Y ojalá el debate de este fin de semana sea tan fructífero como el de las anteriores *Jornadas*, y ojalá además de trabajar mucho, dormir poco y pasar un poco de frío, las disfrutemos y nos marchemos —os marchéis— el domingo de Tarazona con ganas de volver el año que viene a participar en las undécimas.

SESION INAUGURAL

ANTONIO RINCÓN GÓRCOLES

Vicepresidente segundo de CEDRO



PARA EMPEZAR, QUIERO TRANSMITIR MI FELICITACION a los organizadores de estas *X Jornadas en torno a la Traducción Literaria*, ACE Traductores y la Casa del Traductor, y agradecerles la oportunidad que me brindan de estar de nuevo en el magnífico escenario del monasterio de Veruela compartiendo con vosotros la sesión inaugural de este interesante y ya clásico foro de encuentro de la traducción en el Estado español.

Acudo aquí en representación de CEDRO, el Centro Español de Derechos Reprográficos, a quien se debe el patrocinio de estas *Jornadas*. CEDRO, como ya sabéis, es una entidad formada por autores y editores que se encarga de la gestión colectiva de los derechos de autor. En una dinámica de permanente desarrollo que se percibe en la repercusión que alcanzan sus acciones en el campo del derecho de autor, CEDRO sigue creciendo también en el número de sus socios, hoy ya cercano a 5.500. De ellos, 4.560 son autores, ya sean escritores, traductores o periodistas, y ejercen su labor en los ámbitos literario, ensayístico, científico o tecnológico. Y más de mil de nuestros asociados han traducido al menos una obra a lo largo de su trayectoria profesional. Es, por ello, el de los traductores un colectivo importante dentro de nuestra entidad.

Las funciones de CEDRO se orientan a un trabajo administrativo de gestión y a una labor pública e institucional de defensa de la propiedad intelectual. Pero también, y me gustaría enfatizarlo, tiene CEDRO una misión social frente a los autores, encargada de dotarlos de las ayudas que precisan en momentos de urgencia o de especial necesidad: tratamientos e intervenciones no cubiertos por la sanidad pública, bajas por enfermedad o accidente, asistencia domiciliaria, etc. Este año se han concedido más de 300 ayudas de este tipo.

Además, CEDRO es un agente cultural que patrocina y subvenciona al año un centenar de actividades de formación y promoción de autores; las *Jornadas* de este fin de semana son buen ejemplo de ello. Y nos resulta especialmente grato participar en ellas y favorecer el encuentro de los profesionales de la creación literaria, tan bien representados hoy, con el realce de la presencia de una escritora tan admirada por todos como es Rosa Regàs.

Se ha dicho, parafraseando a Ezra Pound, que la traducción insufla vida a la literatura y que a partir de ella se produce todo nuevo renacimiento literario. Se ha hablado también del xx como "el siglo de la traducción" por la cantidad y la calidad de las obras traducidas que vio circular en todas las lenguas. La influencia de estas obras transcritas ha sido tal que algunos críticos han defendido que las traducciones sean estudiadas como un elemento constitutivo de la historia de

la literatura de cada nación.

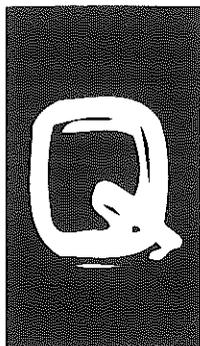
¿Qué se dirá del siglo XXI? Vosotros, ahora, tenéis la palabra. Y un marco como el de estas *Jornadas* contribuye, sin duda, a definir los nuevos dinamismos, a intercambiar ideas, a asentar y extender las corrientes creativas en la traducción, a seguir aprendiendo a combinar la fidelidad a una obra original con el talento creador que debe latir en toda buena versión a una lengua diferente.

Es pronto para saber si el XXI será un nuevo "siglo de la traducción". Pero no cabe duda de que los traductores seguiréis trabajando, con todo el entusiasmo y todo vuestro bagaje a cuestas, para lograr que las lenguas no sean un obstáculo para la transmisión de la cultura y para el disfrute del arte literario. Desde CEDRO nos sentimos muy honrados de contribuir a que este propósito pueda verse cumplido.

SESION INAUGURAL

MARIO MERLINO

Presidente de ACE Traductores



¿FUE MEJOR QUE ESTA IGLESIA PARA INAUGURAR las *X Jornadas en torno a la Traducción Literaria* de Tarazona. Más allá de las creencias religiosas de cada cual, esta iglesia, los templos en general, favorecen una hermosa experiencia del silencio. Al fin y al cabo, se ha repetido mil y una veces, los traductores pretendemos ser algo más que cargadores de palabras, mozos de cuerda de las palabras de una lengua a otra. Pretendemos: como en toda obra de escritura, el ejercicio, el pulimento, los mimos, las caricias que se le hacen al texto, son un camino de perfección. Ese camino está hecho de silencios, como el silencio de esta iglesia. ¿Será la meta convertirnos en traductores del silencio, en traductores de lo inefable, de aquello que está entre lo que se dice y lo que no se dice? Esto sólo es posible, claro, con las buenas obras literarias. No hablo de los textos planos, aquellos que uno olvida una vez que ha cerrado el libro.

Hace frío en esta iglesia, pero ¿por qué caeremos una vez más en el tópico de que sólo el calor produce placer? Escribir, traducir, volver a escribir: tras el frío, junto con el frío, el silencio o el ardor. Granos de mostaza en la inmensidad de este templo, los buscadores de palabras volvemos a reunirnos. Hay algo que hierve por dentro.

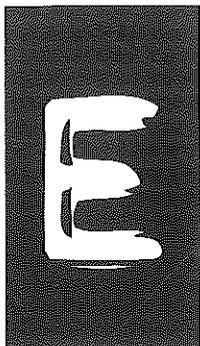
El número 10 parece cerrar un ciclo. Los numerólogos dicen que el 10 representa lo cabal, lo completo: el cero es el universo, el 1 la unidad. Pero como somos desconfiados y a la vez optimistas (son gajes del oficio), no queremos resignarnos al número redondo. Ojalá estas *Jornadas* se multipliquen y haya más décadas por delante. En lugar de sufrir por el paso del tiempo (algunos se deprimen el día de su cumpleaños), alegrarnos por saber que aún seguimos vivos.



CONFERENCIA INAUGURAL

ROSA REGAS

La traducción literaria, recreación de mundos ajenos



S PARA MI UNA GRAN SATISFACCIÓN INTERVENIR HOY en las *X Jornadas en torno a la Traducción Literaria* que organizan la Casa del Traductor y ACE Traductores, y vivo como un privilegio impartir esta conferencia inaugural.

Me siento emocionada y un tanto extraña al dirigirme a ustedes de espaldas a un altar en la bellísima iglesia del monasterio de Veruela. Fui educada en un convento de monjas durante 13 años y allí aprendí a guardar silencio y a mantenerme de cara al altar cuando estábamos en la capilla. Y aunque con los años he perdido la fe religiosa, aquella costumbre de respeto a lo trascendente debe de haber permanecido en mí tan arraigada que hoy siento un poco de aquella emoción que sentía en mi juventud, cuando hice de la trasgresión una norma de conducta. Y tengo que reconocer que es una sensación extraordinariamente agradable.

Agradezco también la invitación en nombre de todas las mujeres escritoras que, como siempre, tienen una exigua representación en los actos oficiales y oficiales. Baja representación, no porque la calidad de su obra lo merezca así, sino porque vivimos en un mundo cuya cultura no discrimina a las mujeres escritoras, sino que, simplemente, no las ve. En nombre de todas ellas y en el mío propio, gracias de nuevo.

Quiero además agradecer que me haya sido posible volver a Aragón, esta tierra que en tantas ocasiones he recorrido en invierno y en verano y que, como decía Juan Benet, acoge a la gente más simpática de España. Y quiero públicamente mostrar mi admiración y respeto al presidente de la Comunidad Aragonesa por el coraje con que sabe enfrentarse a esta brutalidad moral y ecológica que es el Plan Hidrológico Nacional y a todos los partidos que de una forma u otra lo defienden, incluido el suyo. Sé que habrá quien opine que no es éste el ámbito adecuado para sumarme a su lucha, pero creo que el daño que nos amenaza es tan grande que cualquier lugar y momento son buenos para mostrar nuestro testimonio y denunciar un Plan que desprecia las necesidades de los aragoneses —y, por ende, al agua que les pertenece— y que va a dejar a nuestro país sin uno de sus más ricos y bellos parajes, el delta del Ebro.

He de deciros que no tengo la gran experiencia en la traducción literaria que, seguramente, tenéis muchos de vosotros, porque nunca ha sido mi profesión. Cuando dirigía la editorial La Gaya Ciencia me adjudiqué la traducción de alguno de los libros de la colección Moby Dick, una colección para chicos y chicas que más tarde ha sido publicada por Mondadori. Elegía los temas que más me gus-

taban, aquellos libros que había leído más veces desde la infancia porque me parecía más fácil introducirme en el mundo del autor. Comencé por *Tifón* de Conrad, *La llamada de la selva* de Jack London, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, y más tarde acepté la sugerencia de una editorial y me puse a traducir algunos libros contemporáneos como *El desierto de Daisy Bates* de Julia Blackburn, o *El aprendizaje del amor* de Shirley Abbot.

Fue así como desterré para siempre el horror que tenía por las traducciones, debido en buena parte a tantos libros mal traducidos como había tenido ocasión de leer en los años de mi formación universitaria, y fue así como comencé a entender cuáles son algunas de las condiciones para que una traducción sea algo más que un simple traspaso de palabras de una lengua a otra.

Mi experiencia en traducción pasa también por las traducciones de documentos. Cuando decidí clausurar y vender la editorial que había regentado durante catorce años, La Gaya Ciencia, me presenté, tras unos meses de preparación, al examen de traducción de las Naciones Unidas y ése fue desde entonces el trabajo que realicé durante diez años en distintas organizaciones de las Naciones Unidas. Para pasar el examen tuve que aprender los requisitos indispensables para este tipo de traducciones, que poco tienen que ver con las traducciones literarias pero que, en cambio, me han proporcionado una agilidad en la forma de tratar el lenguaje que me ha sido muy útil a la hora de escribir. Efectivamente, escribir es también un ejercicio de traducción, es buscar la palabra o palabras exactas que puedan expresar un sentimiento, una emoción, una acción determinada que está en nuestra mente en forma de idea: sería la traducción de ideas en palabras.

Siempre he comparado la traducción, tanto literaria como científica o técnica, con los ejercicios que se ve obligado a hacer el pianista para que sus dedos se deslicen sin interrupciones ni pausas no queridas por el teclado. Porque aunque la traducción de textos científicos o políticos poco tiene que ver con la traducción literaria, sí hay algo en común aparte de esta fidelidad: buscar la palabra exacta en nuestro idioma que se corresponda con la palabra en el idioma del que estamos traduciendo. Y eso requiere una técnica, un ejercicio constante que se transforma, a la larga, en experiencia y que proporciona tras un tiempo una gran facilidad y una economía temporal considerable.

A las traducciones en las que trabajé durante esos diez años se les pedía —y se les sigue pidiendo—, por encima de todo, una fidelidad extrema. Cada palabra, cada frase, cada expresión debían corresponder a las palabras, frases y expresiones a las que habían sido traducidas anteriormente y que habían quedado acuñadas en resoluciones o decisiones de cada una de las organizaciones.

En la traducción literaria esta fidelidad a la palabra es sólo una pequeña parte del trabajo del traductor. Es evidente que tiene que haberla, pero es una fidelidad muy distinta de la fidelidad casi literal que se exige en textos científicos o jurídicos como los de las Naciones Unidas, que tienen ya equivalencias acuñadas; los traductores de ningún modo están obligados a comprender de qué mundo vienen las palabras sino sólo el sentido que se les ha dado en documentos anteriores.

La traducción literaria exige que el traductor se ponga no sólo en la piel del autor, sino en el mundo que el autor transmite, en el mundo que él ha creado.

Porque la creación es precisamente esto, crear un mundo siempre a partir de una realidad concreta que yace en la mente, en las emociones o en la memoria del autor, un mundo distinto de aquél del que procede, con sus leyes propias, al que sólo se le exige que sea coherente y creíble. Pero, en cualquier caso, la acción de esa historia está ubicada en un lugar y en una época determinadas, a partir de las cuales y tal vez independizándose de ellas —pero surgiendo de ellas— se desarrolla la acción. Es decir, por fantasía que contenga una narración, por lejos que esté de la realidad, siempre hay unos lazos con ella que el traductor debe conocer. Por lo tanto, si el traductor parte con información, aunque sea somera, de lo que estos dos parámetros indican, le será más fácil introducirse en el mundo del autor y la traducción saldrá extraordinariamente beneficiada.

Además de esta realidad de la que parte el autor, la traducción literaria es, fundamentalmente, una traducción de ideas en palabras siguiendo el proceso del autor. Porque, como ya he dicho, el autor al crear así lo hizo, y el trabajo del traductor contiene en buena parte ese mismo tipo de creación-traducción. Por lo tanto quien quiera recrear y penetrar en el ámbito de un relato o de una novela, deberá tener un conocimiento de lo que son esas ideas antes de traducir las palabras que buscó el autor para ellas.

Efectivamente, traducir es poner ideas en palabras. O en imágenes. O en música.

En cine, por ejemplo, el director que adapta una película pocas veces se ciñe a esa fidelidad primera, porque es demasiado grande la tentación de poner su propia imaginación, fantasía, memoria o experiencia al servicio de la interpretación de las ideas y de la recreación del mundo del autor. En general estamos convencidos de que para crear, lo que se dice crear, lo que hay que hacer es recrear el mundo que se nos ofrece; es decir, aportar nuestras facultades y nuestras emociones para que el mundo resultante sea un mundo recreado, un mundo nuevo. Y es así en buena parte en el cine. Incluso cuando leemos no hacemos más que recrear con nuestros medios —es decir, de nuevo con la fantasía, la experiencia, la memoria— el mundo que estamos leyendo. Y esto es lo que hace, en la mayoría de los casos, el director de cine: crea o recrea la obra en la que se basa su película. Pero lo que no es cierto es que si uno se ciñe absolutamente palabra por palabra, idea por idea, tiempo y espacio, a los del autor, el resultado sea únicamente una mera repetición. Veamos por ejemplo, la película de John Houston, basada en el libro de Joyce, *Dublineses*, un portento de lo que podemos hacer con el mundo que han creado los demás cuando lo traducimos, sea a otro lenguaje sea al lenguaje de las imágenes. Y sin embargo la fidelidad al texto es total, sin que disminuya ni desvirtúe un ápice el trabajo creativo de Houston.

La traducción literaria no es pues sólo un trabajo que exige el conocimiento de las lenguas y cierta práctica para ir construyendo frases fieles a las del texto original. Ni es una mera transcripción de palabras. Para esto sirven las máquinas de traducir que, como todo el mundo sabe o debería saber, no sirven para la traducción literaria. Porque la traducción literaria es fundamentalmente un ejercicio de la mente, un ejercicio intelectual en el que intervienen una serie de facultades como la inteligencia, la agilidad mental y la capacidad de entender el ritmo

del lenguaje, y una serie de conocimientos sin los cuales convertiremos la traducción en un texto incomprensible. La cultura del traductor es indispensable, el conocimiento de los mundos del autor que está traduciendo, de las ideologías que dominaron el tiempo, las costumbres, los modos de vida que se nos narran en el texto, la intención que el autor tiene al manejar el lenguaje y ponerlo al servicio de la historia, el estilo, incluso la inspiración que llevó al autor a escribir lo que escribió y cómo lo escribió, y en general de todos aquellos aspectos que rondan en torno a la acción, sean geográficos, sociales y políticos.

Las dificultades con las que se encuentra el traductor son infinitas y variables porque cada lengua y cada autor aportan las suyas, como muy bien sabéis todos. En primer lugar tendríamos las diferencias gramaticales; por ejemplo, en los tiempos verbales, lo que puede dar lugar a imprecisiones importantes. Pero hay dificultades más profundas, porque hay idiomas donde escasean o simplemente no existen algunas expresiones o palabras que son la herramienta principal del libro que se va a traducir. Por ejemplo, los distintos lenguajes de los bajos fondos en los suburbios de las grandes ciudades americanas no tienen su correlato en otras lenguas. Recuerdo el libro *Por amor a Imabelle*, o tal vez fuera otra de las excelentes novelas de Chester Himes, el autor afroamericano que tras una vida de delito y cárcel, se retiró a Alicante a escribir y allí murió al cabo de muchos años. Conocí al traductor al catalán, el poeta Josep Elías, desgraciadamente desaparecido también, quien tuvo grandes dificultades en transcribir los diálogos, ya que en catalán, simplemente, no existe un lenguaje de los bajos fondos. Y su mérito fue encontrar a través de la forma de construir las frases un sistema que sustituyera —es decir, que tradujera— aquellas inexistentes palabras.

La responsabilidad de traductor es grande. Sobre todo, la de traductores de series de televisión o películas, y también de libros y artículos en las revistas que llegan al gran público, que traducen literalmente, sobre todo del inglés, y empobrecen el lenguaje de los españoles, lo que se añade a la pobreza endémica que sufrimos desde hace varias generaciones, sobre todo en el habla.

Citaré unos pocos ejemplos entre una infinidad de ellos que se han introducido en nuestro lenguaje y se han convertido en expresiones tan habituales que muchas veces pasan a ser verdaderos latiguillos.

Por ejemplo, la costumbre de traducir los posesivos del inglés, absolutamente innecesarios en español: "Le dolían *sus* piernas", "Con la mano en *su* corazón se inclinó...". O el adjetivo "especial" que traducido literalmente del inglés ha venido a sustituir una infinidad de adjetivos, empobreciendo el lenguaje de locutores, periodistas y público en general. O la utilización del *some* inglés traducido literalmente, cuyo resultado es el siguiente: "Salió a comprar *algo* de fruta", "Le dio *algo* de dinero", "Le dolía *algo* la cabeza", en lugar de "Salió a comprar *un poco* de fruta" "Le dio *un poco* de dinero", "Le dolía *un poco* la cabeza". Esta última frase puede aún reunir dos errores al mismo tiempo: "Le dolía *algo su* cabeza", lo que provoca verdaderos temblores en el lector.

He citado esos ejemplos elementales que son los que más a menudo nos encontramos, pero podríamos encontrar otros muchos que se van convirtiendo en

normales del lenguaje hablado, copia tantas veces de las malas traducciones de canciones, películas o libros.

La mala traducción, además de ser muestra de la poca capacidad de su autor, tiene el fatal inconveniente que no se entiende o, por lo menos, se entiende mucho peor que una buena traducción. Incluso a veces, el mal traductor distorsiona de tal forma el lenguaje que produce hilaridad. En este sentido, recuerdo ahora la anécdota que me contó mi padre hace años y que muchos de vosotros tal vez conozcáis. Un traductor del francés, si se le puede llamar así, encontró la siguiente frase: "Ils arrivèrent au port et ils jetèrent l'ancre" y la tradujo de la siguiente forma: "Al llegar al puerto echaron la tinta". Como es evidente, por ignorancia o por prisa, confundió *ancre* con *encre* y, como la frase carecía de sentido, el traductor, siempre atento a la comprensión del texto, añadió una nota a pie de página donde se decía: "'Echar la tinta', expresión que en francés equivale a 'echar el ancla'".

En cuanto a mis traducciones, tengo experiencias diversas. Como soy una escritora joven, puesto que comencé a escribir hace apenas doce años, no he sido traducida más que a ocho o diez idiomas, y, en algunos casos, no puedo decir si la traducción es buena o mala porque desconozco la lengua, como ocurre con el árabe, el chino, el griego o el japonés. Pero, en general, la conozca o no, para mí es un criterio de calidad que el traductor se ponga en contacto conmigo y muestre una serie de dudas que pueden referirse, por ejemplo, al tono exacto de un exabrupto o al significado de una broma en una conversación dramática, o tal vez a una aparente contradicción entre los gustos de un personaje. Porque de un país a otro una misma costumbre puede tener significados distintos, o puede haber frases hechas ya cristalizadas en el lenguaje del autor que carezcan de su correlato exacto en el del traductor. Por eso, cuando el traductor viene a mí con esas dudas me tranquiliza, porque me doy cuenta de que se ha tomado la molestia de entrar en un ámbito más profundo, donde aparecen aspectos más difíciles de comprender que aquéllos que sólo precisan una mera transcripción de palabras, hechos, lugares y tiempo.

Tal es el caso, por ejemplo, de Claude de Frayssinet, el traductor al francés de *Luna lunera*, cuya acción transcurre en los años de la Guerra Civil española y de la posguerra, cuando los golpistas de Franco se llamaban a sí mismos "los nacionales". En el texto se habla de la burguesía catalana que ayudó y aplaudió el golpe de Estado de esos "nacionales" y que, sin embargo, con el tiempo se convirtió en "nacionalista". Estos dos términos traducidos al francés darían *nationnalistes*. Carecería de sentido el simple *nationaux*, ya que nadie sabría en Francia a quiénes se refería. Por este motivo, el traductor me consultó si me parecería bien que a los nacionales los llamáramos simplemente "franquistas" para aclarar la diferencia entre los dos términos. O la sugerencia de que buscáramos otro título ya que *Luna lunera* no podía traducirse al francés.

Éstos no son más que dos ejemplos de los muchos que me presentó con muy buen criterio. La utilidad de una consulta entre autor y traductor se comprende mejor si pensamos en cuánto más fácil sería una traducción de un autor desaparecido si tuviéramos la oportunidad de consultar con él las dudas que se nos

presentan en sus textos. Hemingway, Balzac, Turguénev o Cicerón, por ejemplo.

El traductor, como todas las personas que se dedican a una profesión determinada, tiene también derechos específicos que defender, necesarios para el buen funcionamiento de esa profesión. Me refiero a aspectos tan elementales como que figure el nombre del traductor en un lugar bien visible del libro o de la revista. Aunque parezca una simpleza, no lo es, porque tiene que ver con el reconocimiento mismo de la profesión de traductor como tal. En este sentido, y en cuanto a la remuneración de su trabajo, es siempre necesario defender la participación del traductor en las ventas del libro traducido, exigiendo un tanto por ciento del precio de venta al público, ya que el traductor debe gozar del derecho de propiedad intelectual. Y, además, estoy convencida de que la traducción de un libro tiene derecho a una crítica literaria cuando aparezca la del texto del autor, sea novela, cuento o ensayo. Se me dirá que muchos son los críticos que desconocen la lengua en la que se ha escrito el libro, pero yo creo que cualquier persona familiarizada con la literatura, en la medida en que se supone que han de estarlo los críticos literarios, tiene la obligación de reconocer si una traducción es fiel al estilo del autor y si cumple los requisitos de una buena construcción gramatical, de estilo y riqueza de léxico.

Y, para terminar, quiero insistir en el hecho de que cualquier artista que interpreta a otro, vivo o desaparecido, hace un trabajo de traducción. Es más, su obra es una creación en la que —sea traductor literario o intérprete musical— pone toda su experiencia, su sensibilidad, su memoria, sus conocimientos, su imaginación y su fantasía. Incluso, a veces, sus propias emociones son las que sostienen las emociones primeras del autor de la obra. Sobre lo que suponía de creación el trabajo de traducción conversamos hace unos pocos días en Damasco Jesús Munárriz y yo, donde habíamos ido para participar en una mesa redonda con motivo de la Feria del Libro, en la que Malak Sahioni, mi traductora al árabe, representaba a los traductores, Jesús Munárriz a los poetas y editores y yo a los autores. Y fue entonces cuando Jesús Munárriz citó un poema suyo, *Truchimán* —una palabra que también existe en árabe con el mismo significado— que me parece oportuno recitar hoy, precisamente porque ratifica el contenido de mi charla: hasta qué punto una buena traducción literaria es realmente una verdadera creación.

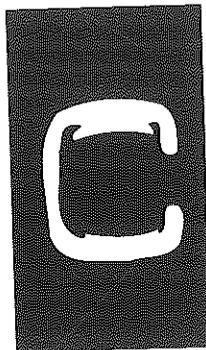
He aquí el poema de Jesús Munárriz que aparece en el libro *Artes y oficios* publicado por Hiperión este mismo año 2002.

Truchimán, como el primer violín pasa horas
y días y semanas
frente a una partitura, en solitario,
descifrando los signos de un maestro,
su genial transcripción de vida en arte,
y va ensayando, prueba, se corrige,
lo intenta de otro modo,
se va compenetrando, se va haciendo
con la obra ajena, interpretándola,
transformándola en ritmo y vibración,
en melodía propia

hasta que llega el día en que la ofrece
al público disfrute y siente como el palpito que crean
sus dedos y su arco y la sabiduría
que guarda su instrumento
se difunde, se extiende, conmueve corazones,
revive y multiplica verdades y bellezas
que en papel dormían y esperaban
y sabe que aunque escuchen al desaparecido,
en realidad le están oyendo a él,
que es su emoción la que se encarna en ellos,
lo mismo que el truchimán
que las voces lejanas
convoca con voz propia.

CONFERENCIA

LUISA FERNANDA GARRIDO RAMOS

La traducción de la literatura croata
(¿Existe el serbocroata?)

CUANDO ME PROPUSIERON EL TÍTULO DE ESTA CONFERENCIA ni se me ocurrió cuestionarlo. Pero a medida que se acercaba esta fecha y cuando ya los programas estaban hechos y enviados pensé: ¿La traducción de la literatura croata? ¿Y eso qué es? ¿De qué se supone que tengo que hablar? ¿De los autores croatas que he traducido sola y en colaboración con Tihomir Pištelek, mi marido? ¿De las dificultades que supone traducir de una lengua que hablan entre cuatro y cinco millones de personas en el mundo? ¿Una lengua que tiene declinaciones, carece de artículos y el sistema verbal se rige por el aspecto y no por los modos, como casi todas las eslavas, por lo demás? ¿O quizá debo hablar de cada autor en particular, de los estilos, de la literatura croata después de la guerra?

Fue esta palabra "guerra" la que me ayudó a situarme y a enfocar el asunto que aquí nos ocupa. Hace más de una década que la antigua Yugoslavia se desintegró y, a lo largo de estos años, he oído mil veces la pregunta: ¿Pero el serbio y el croata no son el serbocroata? ¿Es una sola lengua o son dos? Esa pregunta y el interés que suscita me han parecido una introducción adecuada para empezar a tratar algo tan general y vago como es la traducción de la literatura croata.

La cuestión lingüística no iba a ser menos complicada que todo lo que sucede en los Balcanes, y merecería ser objeto de una o varias tesis doctorales, pero ahora me conformaré con arrojar un poco de luz sobre el problema, si es que es posible.

A finales del siglo XIX, lo que nosotros conocíamos por Yugoslavia hasta 1991 eran diversos territorios bajo la férula de los imperios austrohúngaro y otomano.

En estos territorios se hablaban varios dialectos surgidos del antiguo eslavo. En este sentido, y resumiendo mucho la cuestión dialectal, que como puede verse en los mapas, es muy complicada, hay que decir que el croata tiene tres dialectos: el *štokavski*, el *čakavski*, y el *kajkavski*, mientras que el serbio dos: el *štokavski* y el *torlački*. De estos dialectos el más extendido en la antigua Yugoslavia era el *štokavski*, aunque se hablaba con distintas variantes que, entre otras cosas, venían marcadas por el reflejo de la letra *jat* (ê) del antiguo eslavo, la variante fonética larga o *ijekavski* y la corta o *ekavski*. También existe la variante *ikavski*, pero abarca un área muy reducida en comparación con las otras dos.

Los croatas ya en el siglo XV introdujeron el dialecto *štokavski* en su variante larga en el lenguaje literario, de manera que puede decirse que gozaba de carácter oficial. Mientras que los serbios no lo hicieron hasta el siglo XIX, cuando el



escritor y folclorista Vuk Karadžić elevó la lengua popular, en este caso el *štokavski* en su variante corta, a la categoría de lenguaje literario. Igualmente, cabe señalar que el croata adopta muy pronto el alfabeto latino y que recibe las influencias del entorno geográfico y católico en el que se desarrolla, de ahí que contenga multitud de palabras procedentes del alemán y del italiano. El serbio, sin embargo, conserva el alfabeto cirílico, y la dominación turca primero y el apoyo ruso después, durante las guerras de liberación, dejan su huella en el idioma, de ahí que tenga turquismos y rusismos.

En el siglo XIX, con el auge del romanticismo y de los nacionalismos, un grupo de intelectuales, inspirado por los ejemplos alemán e italiano, empezó a alimentar la idea de unificar las regiones en las que habitaban los eslavos del sur (eso es precisamente lo que significa Yugoslavia), aunque poco tenían en común: distintas religiones (católica, ortodoxa y musulmana), distintas influencias culturales, distintos alfabetos, distintos idiomas y distintos dialectos.

En 1850, en Viena se reunieron los croatas: I. Kukuljević, D. Demeter, I. Mažuranić, V. Pacel, S. Pejaković; los serbios: V. Karadžić y D. Dančić; y el esloveno F. Miklosić. Impulsados por la idea de que unificar la lengua contribuiría a

unificar los territorios de los eslavos del sur, alcanzaron un acuerdo de normalización del lenguaje literario. Este acuerdo proponía el uso del dialecto herzegovino o *štokavski*, como lengua literaria porque era el más hablado, el más próximo al antiguo eslavo y, por lo tanto, a las demás lenguas eslavas, y porque era el que elegían casi todos los escritores serbios y croatas de la época, aunque ninguno se regía por las mismas reglas. Al final del acuerdo, no obstante, recomendaban que se respetaran las variantes fonéticas, y al escritor que no quisiera regirse por él, que escribiera en cualquiera de los otros dialectos mayoritarios, pero que en ningún caso los mezclara, para evitar crear una lengua no hablada por el pueblo. Aunque publicadas por Gaj, las recomendaciones del acuerdo no llegaron a llevarse a la práctica.

Después de muchas vicisitudes históricas que no vienen al caso puesto que no vamos a tratar la historia, llegamos a la Yugoslavia de Tito. En 1954 se celebró en Novi Sad, Voivodina, una reunión de unos 30 literatos y lingüistas croatas y serbios. El resultado fue la decisión de elaborar una ortografía y un diccionario común con la idea de crear una lengua literaria "croataserbia y serbocroata" (*hvatkosrpski* o *sprskohrvatski*) para el uso de los croatas, serbios y montenegrinos. Parece ser que la reunión había sido promovida por ciertos círculos oficiales interesados en el integracionismo yugoslavo a expensas de las identidades nacionales y literarias serbia y croata; no obstante, y aunque se alcanzaron ciertos pactos de uso lingüístico, no se logró la unificación total y en la Constitución de la República Federal Socialista de Yugoslavia de 1974 todas las repúblicas obtuvieron el derecho de hablar su propio idioma estándar. Es decir, se reconoció la igualdad de las dos "variantes", la occidental o croata y la oriental o serbia. De este modo, en Croacia se siguió utilizando la forma fonética larga o *ijekavski* y en Serbia la forma corta o *ekavski*, que en lenguaje popular quedaba reducido a croata y serbio. Las diferencias entre las dos variantes son fonéticas, morfológicas, sintácticas, estilísticas, alfabéticas y ortográficas.

He aquí unos ejemplos:

<i>Ijekavski</i> (croata)	<i>Ekavski</i> (serbio)
<i>bijelo</i> , "blanco"	<i>belo</i>
<i>bijes</i> , "rabia, furia"	<i>bes</i>
<i>cio</i> , "entero"	<i>ceo</i>
<i>dijete</i> , "niño"	<i>dete</i>
<i>mjera</i>	<i>mera</i>

Y a continuación me habría gustado hacer una comparación literaria, pero todos mis libros están escritos en serbio o en croata; no tengo, por poner un ejemplo, *Corazón tan blanco* traducido al serbio y al croata, aunque sí existen las dos traducciones. Así que me ha parecido bastante ilustrativo un ejemplo extraído del prospecto de un cosmético donde, aunque no se conozcan los idiomas, pueden apreciarse las diferencias:

VERSION CROATA

Zreloj je koži potrebna brižno planirana njega. Dinamika svih prirodnih procesa u njoj

tijekom godina postaje sve sporija pa promišljeno odabranim aktivnim biološkim sastojcima doprinosimo ožvljavajući oslabljene i nezadovoljavajuće funkcije.

VERSION SERBIA

Zrela koža zahteva brižljivo planiranu negu. Naime, s godinama se dinamika svih prirodnih procesa u koži usporava i samo pažljivo odabranim aktivnim biološkim sastojcima možemo joj pomoći da oživi oslabljene funkcije.

Ya en la primera frase observamos una diferencia sintáctica: los croatas empiezan por el complemento indirecto, mientras que los serbios por el sujeto. Podría seguir señalando más diferencias, pero no quiero entretenerme más para poder llegar a hablar de la traducción, que es lo que nos ha reunido aquí.

Con el tiempo, la existencia de dos focos culturales y literarios con orientación distinta —Zagreb para los croatas y Belgrado para los serbios— influye en las formas de expresión y en la creación literaria. En las facultades de filología hay asignaturas separadas para la literatura croata y la serbia y, dentro de cada materia, se alinean los escritores no tanto por su lugar de nacimiento o pertenencia nacional como por su expresión lingüística.

En el momento en que la antigua Yugoslavia se desintegra y las respectivas repúblicas se declaran independientes, la situación lingüística no es menos compleja que toda la situación política en general. Croacia no duda en proclamar el croata como lengua oficial del nuevo Estado. La República Federal de Yugoslavia no tiene la misma urgencia, pero sí se dedica a promover el cirílico en todos los ámbitos, y en el de la edición más que nunca. Mientras que Bosnia-Herzegovina merece un capítulo aparte, ya que además del serbio y del croata según la Constitución hay una tercera lengua que se denomina *bosnjački* o bosniaco, y el acuerdo de Dayton de 1995, que daba paso a la paz en Bosnia-Herzegovina, se firmó en serbio, en croata, en bosniaco y en inglés.

Nos atreveríamos a decir que, después de la desintegración, el término "idioma serbocroata", como se lo conoce fuera de las fronteras de la antigua Yugoslavia, asume una serie de connotaciones políticas un tanto negativas y, por lo tanto, es mejor evitarlo, aunque seguramente habrá gente que discrepe.

El doctor Ivo Pranjković, profesor de estilística de la Universidad de Zagreb considera que una lengua puede recibir el nombre del país en el que se habla, aunque no sea el caso del alemán en Austria o en Suiza, y añade:

En los últimos tiempos en Bosnia-Herzegovina se habla a menudo de si se trata de una lengua o de tres lenguas. A esto puede responderse que no se trata de una ni de tres lenguas, sino de una y tres al mismo tiempo. También puede decirse que es una lengua con tres estándares, pero advirtiendo que los estándares no son otra cosa que lenguas. Por lo tanto, podemos afirmar que se trata, en gran parte, de un mismo o muy parecido substrato lingüístico, pero con tres aspectos estándares lingüísticos y sociolingüísticos.

Ni que decir tiene que sobre este tema han corrido ríos de tinta tanto en la antigua Yugoslavia como fuera de ella, y que esta charla no es más que una me-

ra exposición de hechos sin pretensiones eruditas ni conclusiones, pues después de todo esto, no sé ustedes, pero yo me sigo preguntando si son una, dos o tres lenguas, porque por decirlo de una manera muy prosaica, yo, que hablo la variante croata aprendida en Zagreb, me entiendo con todos y todos me entienden a mí. Sólo hay una cosa por la que me atrevería a decir que son dos idiomas diferentes: un croata jamás podrá escribir como un serbio, y un serbio nunca escribirá como un croata. Me refiero, naturalmente al acto espontáneo de escribir, de coger una pluma, por ejemplo, y escribir una carta, o apuntar un mensaje que te dan por teléfono, la lista de la compra, o algo así, porque si se trata de escribir literatura todo es posible, y si no fijen en Ivo Andrić.

Andrić nació en Bosnia, en el seno de una familia croata; fue diplomático y ocupó el cargo de vicecónsul en Madrid, donde aprovechó para documentarse y escribir posteriormente un ensayo sobre Goya. Como escritor empezó expresándose en la variante croata y luego optó por utilizar la variante serbia, en la que escribió sus obras capitales: *Un puente sobre el Drina* y *Crónica de Travnik*, que le hicieron merecedor del Premio Nobel de literatura en 1961. Es un modelo de la complejidad lingüística de la zona.

A la hora de traducir, las variantes en sí mismas no suponían un problema, al menos en mi caso. Yo estudié Filología Yugoslava en Zagreb, y en la facultad teníamos seminarios donde se analizaban las diferencias sintácticas, morfológicas, etc. entre el croata y el serbio. Y tanto las clases de literatura croata y serbia como las lecturas estaban perfectamente delimitadas. El principal problema procede de la ingente cantidad de léxico que hay que conocer y la falta de diccionarios. Hasta el momento no existe un buen diccionario croata-castellano o serbio-castellano. Hay algunos pequeños, de esos que se llevan de viaje, pero que de ningún modo sirven como herramienta de la traducción. También hay que decir que hasta los años noventa del siglo pasado no existían diccionarios monolingües de croata o de serbio. Los diccionarios que suelo utilizar son croata-francés o croata-italiano.

Otra de las dificultades que cabe señalar es la profusión de palabras extranjeras que forma parte del léxico. Por ejemplo, en los libros de autores croatas procedentes del interior, sobre todo los de los siglos XIX y XX, abundan los germanismos, mientras que en los que son originarios de la costa dálmata abundan las palabras italianas, y en las obras de los escritores bosniacos, sobre todo, aparecen numerosos turquismos.

Hace un par de años, la novela de un autor dálmata, Ante Tomić, *Što je muškarac bez brkova*, fue un éxito de ventas en toda Croacia. La novela estaba prácticamente escrita en el dialecto que se habla en la región de Dalmatinska Zagora, lo que no impidió que la leyeran en las zonas continentales de Croacia en las que no se habla ese dialecto. En la forma de expresarse de los personajes, los croatas reconocían un entorno, una mentalidad, unas influencias geográficas muy concretas.

Cada región croata mantiene su dialecto, aunque todos hablen croata estándar cuando es necesario; el dialecto en cuestión cuenta con su propio argot, y no hay un argot común para todo el país. Esto se utiliza a menudo como recur-

so literario: el autor introduce un personaje que habla en dialecto *kajkavski* y no necesita decir de dónde es, porque el lector croata de inmediato lo identifica y le atribuye los vicios y virtudes que son característicos de los habitantes de la región donde se habla ese dialecto. ¿Cómo traducir algo tan sutil? Pues intento encontrar el lenguaje que mejor refleje el efecto original y busco modelos, textos similares en mi propia cultura.

Así, mientras traducíamos los cuentos de Miljenko Jergović, un autor croata de Bosnia, yo leía libros de Miguel Delibes. Algunos de los personajes de Jergović hablan un lenguaje popular y sencillo que se acerca a la lengua que usa Delibes en *Las ratas*, por ejemplo, y que los sitúa en un entorno geográfico, reconocido por el lector croata de inmediato, y por el lector español, a su vez, ya que permite comprender que el personaje en cuestión no habla una jerga de barrio ni un argot urbano o, que según el caso, procede de un entorno rural.

Otras veces el autor que, por ejemplo, escribe en croata utiliza palabras serbias como sinónimos. Precisamente esa fue una de las cuestiones que analizamos en un seminario de traducción celebrado a últimos de septiembre en Sarajevo en el marco de los III Encuentros Europeos del Libro. El escritor bosniaco Antonije Žalica hablaba con su traductora al alemán, Astrid Philippsen. Ella explicó que en un pasaje se había encontrado con las palabras *zrak* y *vazduh*; las dos significan "aire", la primera es croata y la segunda serbia. Su decisión final fue traducir "el aire croata" y "el aire serbio"; sin embargo, el escritor dijo que no había tenido intención de señalar las diferencias lingüísticas nacionales, sino que sólo las había empleado como sinónimos. En este caso, ella lo había consultado con el autor y a él le pareció bien su opción, sin embargo, el resto de los traductores coincidimos en que se deberían haber buscado otros sinónimos en lugar de recurrir a especificar si la palabra era serbia o croata.

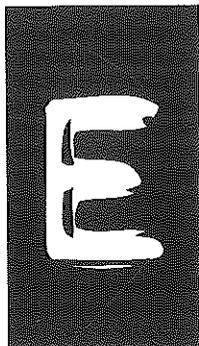
El contacto con el escritor, si está vivo, naturalmente, es fundamental para aclarar dudas. Pero ni siquiera ellos, en ciertas ocasiones, resuelven todas nuestras vacilaciones.

En ese mismo seminario en Sarajevo, nos reunimos con Nenad Velicković. Es un escritor serbio, nacido en Sarajevo, donde permaneció durante el sitio. Escribe en la variante bosniaca, estándar en esta ciudad, que, a grandes rasgos y a riesgo de cometer un sacrilegio para algunos lingüistas, podríamos definir como *štokavski* con variante fonética larga, pero con desinencias verbales y léxico procedentes del *štokavski* de variante fonética corta, es decir, serbio. Puesto que vamos a traducir un libro suyo, estuvimos hablando sobre éste y, al finalizar, le preguntamos de qué lengua quería que se dijera que había sido traducida su obra, "del serbocroata o del croataserbio". Dijo: "Me da igual". Después de esta respuesta, creo que todo lo anteriormente expuesto no arroja tanta luz como yo habría querido, pero son ustedes los que tienen la palabra.

CONFERENCIA

ROSA SALA ROSE

Teoría y práctica de la traducción en Goethe



EN SU OBRA CAPITAL, *FAUSTO*, GOETHE HA DEDICADO A LA TRADUCCION uno de los pasajes más fascinantes de la literatura europea moderna. Se encuentra en la primera parte, poco después de que Fausto, en su célebre monólogo, nos haya expresado la angustia causada por su sed insaciable de conocimiento:

Aprendemos a valorar lo sobrenatural,
ansiamos la Revelación,
que en ningún lugar resplandece con mayor dignidad y belleza
que en el Nuevo Testamento.

Me siento impulsado a abrir esta fuente,
y, movido por un impulso sincero,
transferir el sagrado original
a mi querida lengua alemana.

[Fausto abre un volumen y se pone manos a la obra]

Escrito está: "¡Al principio fue la Palabra!"

¡Aquí ya me interrumpo! ¿Quién me ayuda a continuar?

De ningún modo puedo valorar en tan alto la palabra.

Debo traducirlo de otro modo,

si la mente no me engaña.

Escrito está: Al principio fue el Sentido.

¡Piensa bien en esta primera línea!

¡Que tu pluma no se precipite!

¿Acaso es el sentido el que todo lo crea?

Debería poner: ¡Al principio fue la Fuerza!

Pero, mientras esto escribo,

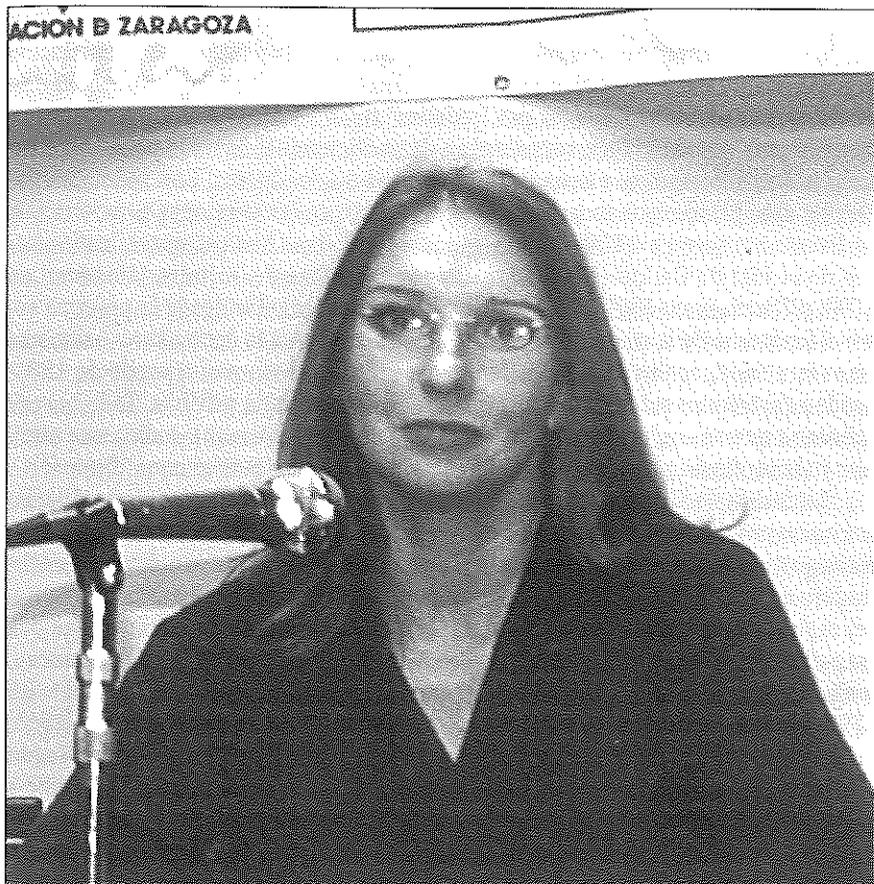
algo me advierte ya de que no me quede en ello.

¡La mente viene en mi ayuda! De repente ya sé qué hacer,

y pongo, aliviado: ¡Al principio fue la Acción! (vv. 1216-1237)¹

En ese mismo instante, el caniche que se ha colado en el estudio de Fausto, y que no es sino la encarnación de Mefistófeles, manifiesta por primera vez su naturaleza diabólica mediante aullidos y ladridos: una señal inequívoca de que el aplicado traductor Fausto ha dado en el blanco en su paulatina revelación del sentido último de las Escrituras.

Con el primer versículo del Evangelio de San Juan, Goethe nos invita a seguir paso a paso, por medio de su personaje, el esforzado proceso de traducción de una sola palabra: el griego *lógos*, cuya pluralidad de significados explica la dificultad de reducir a un solo término un concepto que, en el significado que se



le atribuía en la antigua Grecia, abarcaba en todas sus múltiples facetas la “capacidad de expresarse por medio de la palabra”. En un primer momento, Fausto sigue a Lutero al traducir *lógos* por “palabra”, pero en su afán, característicamente “fáustico”, de llegar hasta el fondo de las cosas, se aleja cada vez más de la literalidad del original. La solución por la que finalmente opta, “acción”, se aleja notoriamente del sentido literal de *lógos*, si bien cabe deducir que se aproxima mucho más a lo que San Juan trataba realmente de expresar con este término: la creadora Razón Divina. Con esta opción Fausto ha penetrado en el sentido más profundo del texto al encontrar en la acción un concepto que define mucho mejor la base primigenia de toda existencia previamente relatada en el Génesis del Antiguo Testamento. La prueba de que Fausto, al menos, ha rozado la verdad son los ladridos y aullidos que arrancan precisamente en el instante en que pronuncia la palabra “acción”, ya que Mefistófeles, el Gran Negador, es el principio que se opone por definición a la Creación divina. El propio Diablo certifica así, con su ladrido, lo atinado de la traducción fáustica ².

Aun con su magistral concisión, este pasaje goethiano no aporta nada nuevo a la teoría de la traducción; no hace sino plasmar la antiquísima paradoja del

traductor, ya expresada en su día por San Jerónimo³: la desesperante oscilación entre la literalidad y el sentido profundo del texto. Lutero, con su traducción, tan literal como reductora, de *lógos* por "palabra" (*Wort*), y Fausto, con su osada traducción por "acción" (*Tat*), representan dramáticamente los dos polos más extremos entre los que se encuadra la actividad del traductor. Con todo, Goethe escribe este pasaje, que todavía no formaba parte de las versiones primitivas de su *Fausto*, en torno a 1800, en una época en que, tras sus recientes traducciones de la *Vita* de Cellini (1796/97) y de dos tragedias de Voltaire (*Mahoma*, en 1799, y *Tancredo*, en 1800), ha tenido ocasión de reflexionar desde la práctica sobre el fenómeno de la traducción y sus peculiaridades. Así lo demuestran asimismo las referencias, cada vez más frecuentes e interesantes, que, a partir de 1801, pueden rastrearse sobre este tema en su correspondencia privada. Todo parece apuntar a que es con la entrada en el nuevo siglo cuando Goethe dedica una atención más profunda y precisa a este importante aspecto del fenómeno literario.

La faceta de Goethe como traductor, así como el impacto de sus traducciones en su propia obra, cuentan entre los escasos aspectos del rico y complejo universo goethiano que aún pueden considerarse insuficientemente estudiados. Goethe tradujo sobre todo del francés y del italiano, pero también, más ocasionalmente, del inglés, del griego antiguo y del latín. Entre las primeras, además de las dos tragedias ya citadas de Voltaire, destaca su versión de *El sobrino de Rameau*, realizada entre 1804 y 1805 a partir de un manuscrito inédito de Diderot⁴. En 1796, Goethe emprendió asimismo la traducción al alemán de la *Vita* (1558-1566, publicada en 1728) del escultor y orfebre renacentista Benvenuto Cellini. Según su propia declaración, este trabajo le ocasionó "auténtico sufrimiento"⁵, debido a la imposibilidad de contemplar directamente los escenarios y obras de arte descritos en la obra, situación que le llevaba inevitablemente a emplear lo que él califica de "palabras vacías", en la medida en que éstas no surgían de una experiencia directa. Goethe trató de compensar esta situación en lo posible consultando toda clase de detalles artísticos a su experto amigo Johann Heinrich Meyer, aunque no se contentó con esta faceta de lo que hoy denominaríamos "documentación": llegó al extremo de adquirir expresamente en una subasta una considerable colección de monedas de cobre italianas de los siglos xv a xviii, en la esperanza, lamentablemente frustrada, de hallar en ella alguna pieza acuñada por el propio Cellini que pudiera ayudarle en su traducción. El "sufrimiento" goethiano pone de manifiesto la dificultad insalvable de todo traductor: la imposibilidad de identificarse por completo con la figura del autor, de pensar con su mente y ver por sus ojos y, por tanto, de aprehender el texto en su totalidad, pretensión tan imposible de realizar como necesaria en toda labor de traducción, y que para Goethe, creador él mismo, debió de hacerse especialmente palpable. De ahí la comparación que, en referencia precisamente a la traducción de Cellini, Goethe hizo a su amigo Meyer:

Con la traducción de un libro sucede como lo que usted dice de las copias de un cuadro: no empezamos a conocerlos realmente bien más que por medio de su reproducción⁶.

En la práctica, el vano empeño goethiano por meterse en la piel de su álter ego Cellini cristalizó en un abundante conglomerado de notas sobre la historia, la política y el arte italianos del siglo xvi que publicó junto con la traducción. Pero, en la teoría, es probable que fueran las reflexiones suscitadas por este empeño imposible las que le inspiraran la que fue su aportación más novedosa y original a la traductología, para la cual se basa precisamente, con incuestionable modernidad, en el papel que desempeña la traducción en la aprehensión de la alteridad o de lo que hoy denominaríamos "lo otro".

Aunque el primer texto que Goethe hizo público en este sentido es la necrológica que dedicó en 1813 al escritor y traductor Wieland, mucho antes de esta fecha pueden encontrarse alusiones a esta tema en su correspondencia privada. En su carta de 1799 a Wilhelm von Humboldt, por ejemplo, Goethe afirma que él no pretende traducir el *Mahoma* de Voltaire "sólo al alemán, sino, en la medida de lo posible, para los alemanes"⁷. Es decir, Goethe no aspira únicamente a verter el texto de Voltaire del francés al alemán, sino que también pretende adaptarlo a la particular sensibilidad que Goethe atribuía a la nación alemana en su conjunto. Unos pocos años antes, en 1795 y con motivo de su traducción de un texto breve de *Mme.* de Staël, Goethe había escrito a Schiller diciendo:

Con el fin de ahorrarle recriminaciones, he aproximado las palabras de *Mme.* de Staël a nuestro sentido y, al mismo tiempo, he tratado de interpretar un poco más exactamente la indeterminación francesa a nuestra manera alemana.

Muchos años más tarde, en 1824, Goethe escribió en un sentido similar a François Jean Philibert Aubert de Vitry, su traductor al francés de *Poesía y verdad*:

Cada autor tiene que saber lo que, bajo determinadas circunstancias y condiciones, puede comunicarle a su nación. En esto, el francés es más limitado que el alemán, de modo que, cuando procede a traducir, en realidad siempre tiene que transformar. Eso ya hace mucho que lo sé.

Estas citas sugieren que, para Goethe, los franceses se caracterizan por un modo retórico e indeterminado frente a la precisión y abstracción alemanas, lugar común de la época defendido incluso por la propia *Mme.* de Staël y que no ha de sorprender en un tiempo en que, desde las reflexiones lingüísticas de Wilhelm von Humboldt, se establece una vinculación indisoluble entre la lengua y el carácter de una nación.

Hasta qué punto el concepto de traducir "no sólo al alemán, sino para los alemanes" excede las barreras meramente lingüísticas lo demuestra la comparación entre el original volteriano y la versión de Goethe: los alejandrinos del francés han sido sustituidos por versos blancos y la rígida retórica cortesana ha sido asemejada a los modos del habla burguesa del público alemán, acortando las frases y acentuando la sentimentalidad del discurso⁸. Actuando de este modo, Goethe ha aproximado el original a los lectores (en este caso, al público teatral) de la lengua de destino, haciendo hablar a Voltaire del modo en que éste, tal vez, se habría

expresado de haber sido un alemán de su tiempo. En la jerga del traductor actual, se podría decir que Goethe ha “domesticado” el texto.

Este modo de proceder no sólo era el más frecuentemente empleado por el propio Goethe en sus traducciones, sino también el más habitual hasta la fecha en términos generales. Respondía plenamente al espíritu de la Ilustración, afanoso por acercar y hacer fácilmente comprensibles las obras literarias procedentes de otras culturas y ámbitos lingüísticos, traduciéndolas, en términos de Goethe, “para alemanes”. De todos modos, cuando Goethe veía sus propias obras expuestas a la traducción “domesticada”, tendía a reaccionar con más resignación que entusiasmo. A Thomas Holcroft, “domesticador” al inglés de su *Hermann und Dorothea*, Goethe le expuso en una carta de mayo de 1801 la posibilidad de una forma alternativa de traducir:

En mi opinión, se puede traducir en función de dos máximas distintas: una cuando se quiere transmitir a la propia nación el concepto más puro de un autor extranjero o plasmar circunstancias del mismo que resultan extrañas, en cuyo caso hay que ceñirse estrechamente al original. Pero también se puede tratar una obra ajena como una especie de materia, transformándola según nuestra propia sensibilidad y convicción de tal modo que pueda ser aproximada a nuestra nación y, por así decirlo, ser aceptada por ésta como una obra original. En este último caso parece encontrarse usted. (...) En función de mi escaso conocimiento de la literatura inglesa, me permito concluir que ha tenido presente el carácter de su nación, con lo que me resultará tanto más grato recibir próximamente una aclaración a este respecto en el prefacio y las notas que piense usted añadir a su trabajo⁹.

Es decir, Goethe invitaba al traductor a que hiciera saber a sus lectores los principios “domesticadores” por medio de los cuales había procedido, es de suponer que a fin de evitar que le fueran atribuidas a él las transformaciones y libertades que Holcroft se había permitido en su versión.

La dicotomía entre lo propio y lo extraño o, si se prefiere, la relación con “lo otro”, vertebraba no sólo la teoría goethiana de la traducción, sino, en gran medida, también la concepción que defendió en su madurez del fenómeno literario en su conjunto. Goethe era consciente de que las traducciones “domesticadas” reducen el poder que lo desconocido y lejano, “lo otro”, ha tenido siempre como estímulo fecundador de lo propio. Lo que realmente interesa al exigente espíritu goethiano es la parte indómita de un texto: esos aspectos a menudo indefinibles que se resisten a los empeños domesticadores del traductor; esa parte absolutamente genuina de un texto, de una lengua y, por ende, de una cultura, a la que su naturaleza inaccesible vuelve tanto más fascinadora. No resulta extraño, por tanto, que en su célebre máxima Goethe compare, en cierto modo, el texto traducido con una mujer cubierta por un velo: “Hay que ver a los traductores como a laboriosos alcahuetes que nos cantan las maravillas de una hermosa mujer semivuelta: provocan un deseo irresistible por el original”¹⁰.

Pero no por eso el traductor debe rendirse. Al contrario, como afirma en otra de sus máximas: “Al traducir hay que llegar hasta lo intraducible; sólo entonces percibiremos la otra nación y la otra lengua”¹¹. Y aquí es donde reside la gran uto-

pía con la que Goethe desafía al traductor: desvelar la parte verdaderamente original de una lengua, que se define precisamente por la circunstancia de no poder ser traducida. Hay una anécdota que tal vez ayude a comprender el núcleo que subyace a esta atrevida motivación goethiana: en mayo de 1806, el escritor danés Adam Oehlenschläger le improvisó a Goethe en voz alta la traducción al alemán de su obra *Aladino o la lámpara maravillosa*. Según se nos ha transmitido, muchas construcciones osadas, muchas expresiones insólitas que nunca se le hubieran ocurrido a un alemán no sólo divertieron a Goethe, sino que incluso le parecieron notables y significativas. “Nuestros parientes los daneses”, cuentan que dijo, “bien podrían enriquecer nuestra lengua, y lo que nosotros, imbuidos de una educación unilateral, únicamente nos sentimos inclinados a criticar, merecería no pocas veces nuestra atención”¹². En el mismo sentido afirmaría mucho después que “la fuerza de una lengua no reside en que rechace lo extraño, sino en que lo engulla”. Y, consecuentemente: “Maldigo todo purismo negativo que pretenda que no se emplee una palabra en la que otra lengua haya expresado mucho o lo haya hecho con más delicadeza”¹³. De este modo, la dimensión intraducible, “extraña”, de un texto, a la que el traductor se habrá aproximado por medio de un apego desmedidamente fiel al original, debería constituir un fermento enriquecedor de la lengua de destino. Lo extraño o ajeno, “lo otro”, acabaría formando parte de lo propio, en un ciclo que cabe imaginar sin fin.

Goethe amplió y cristalizó todas estas reflexiones en un pasaje de sus *Notas y ensayos para una mejor comprensión del Diván de Oriente y Occidente* (1819). Dado que se considera un texto clave de la traductología moderna, merece la pena citarlo aquí, aunque sea levemente mutilado:

Hay tres clases de traducción. La primera nos da a conocer el extranjero a nuestra propia manera; para este fin, lo mejor es una traducción sobria y en prosa, pues en la medida en que la prosa suspende por completo todas las peculiaridades de cualquier forma de poesía, e incluso baja el entusiasmo poético a un nivel general, como comienzo rinde el mejor servicio, ya que nos sorprende con lo mejor de los demás en plena domesticidad nacional y en nuestra vida habitual y, sin que sepamos cómo, nos resulta edificante al elevarnos el ánimo. La traducción de la Biblia de Lutero siempre generará este efecto. (...)

A esto sigue una segunda época, en la que, aunque uno se esfuerza por remitirse a las circunstancias extranjeras, en realidad tan sólo le interesa apropiarse del sentido de los demás y representarlo nuevamente con el propio. A esta época me gustaría nombrarla “paródica” en el sentido literal de la palabra. (...) Los franceses emplean esta modalidad en la traducción de todas las obras poéticas. (...) Igual que adaptan a su pronunciación las palabras extranjeras, los franceses también proceden con los sentimientos, pensamientos e incluso objetos; por cada fruto extranjero reclaman un sustituto crecido en su propio suelo. (...) Las traducciones de Wieland pertenecen a esta modalidad. (...)

Pero como no se puede permanecer mucho tiempo ni en lo perfecto, ni en lo imperfecto, sino que una transformación siempre tiene que suceder a otra, hemos vivido la tercera época, que cabe llamar la más elevada y la última, siendo aquélla en la que se quiere hacer una traducción idéntica al original de manera que una no sustituya al otro, sino

que ocupe su lugar.

A principio, esta modalidad se enfrentó a la mayor resistencia, pues el traductor, que se ciñe firmemente a su original, renuncia en mayor o menor grado a la originalidad de su nación, de manera que surge una tercera obra para la que el gusto de las gentes todavía tiene que formarse¹⁴.

Goethe fue tempranamente consciente de la dificultad prácticamente insalvable de este tercer y último empeño, que, puesto en práctica, contaba con Johann Heinrich Voss (1751-1826) como uno de sus principales representantes. Voss, conocido sobre todo por su traducción de Homero [*Odisea* (1781); *Ilíada* (1793)], desarrolló un complejo sistema que permitiría imitar con gran precisión el hexámetro griego en la lengua alemana. A fin de lograr la máxima equivalencia, Voss no dudaba en recurrir a la versatilidad del alemán para la creación lingüística, generando nuevas palabras y expresiones que se aproximaban a los nombres del griego clásico o que, por su longitud y entonación, facilitaban el respeto por el ritmo del original. De este modo, siguiendo las premisas de Goethe, permitía el surgimiento de "una tercera obra para la que el gusto de las gentes todavía tiene que formarse", ya que, a diferencia de las traducciones efectuadas a la manera de Wieland o del propio Goethe, exigían un gran esfuerzo y una predisposición especial por parte del lector. Con todo, Goethe confiaba, tal vez utópicamente, en que, por medio de su asimilación, estos nuevos giros terminarían por enriquecer el alemán. "No a todas las personas hay que tratarlas como a mujeres o niños"¹⁵, dijo Goethe a Friedrich Wilhelm Riemer, en referencia a este "moderno" sistema de traducción.

El sistema de traducción *à la Voss*, por tanto, habría dejado tras de sí el empeño divulgador de las traducciones efectuadas según el espíritu de la Ilustración para sentar las bases de una modalidad clasicista. La idoneidad de uno u otro sistema vendría dada por el grado de formación del público receptor. De ahí, también, que no se excluyan el uno al otro, sino que los tres puedan convivir simultáneamente en la medida en que apelarían a públicos distintos. Significativamente, Goethe habla de "épocas", destacando así el carácter cíclico de este proceso: la tercera forma de traducción, con su potencial creador tanto desde el punto de vista lingüístico como desde su aportación, no adulterada, de "lo otro" a la lengua y literatura propias, permitiría la generación de nuevas creaciones en la lengua de origen, al tiempo que cerraría el círculo "en el que se mueve la aproximación de lo extraño y de lo propio, de lo conocido y de lo desconocido"¹⁶. Es de suponer que éstas, a su vez, pasarían por las tres fases o "épocas" de traducción en la lengua y literatura de las naciones extranjeras, generando asimismo nuevas creaciones que terminarían por ser nuevamente asimiladas. La concepción cíclica o por "épocas" o etapas de los distintos modos de traducción, así como la división en tres grupos, incluyendo el primero y más "primitivo" que sería la traducción en prosa a la manera de Lutero, distingue la teoría de la traducción de Goethe de otras similares esbozadas en la misma época. En palabras escritas en 1813 por Schleiermacher, el otro gran teórico alemán de la materia, sólo hay dos maneras de traducir:

O bien el traductor deja tranquilo al autor en la medida de lo posible, acercando al lector a su encuentro (ésta sería la tercera manera postulada por Goethe, *à la Voss*); o bien deja tranquilo al lector en la medida de lo posible, acercando al autor a su encuentro (segunda manera goethiana, *à la Wieland*)¹⁷.

Significativamente, Schleiermacher expresa esta idea centrando su atención en el papel del lector, mientras Goethe optaba por centrarse en la asimilación de lo otro.

El ciclo sin fin, dinamizador de las culturas nacionales, sería el motor de una de las más celebradas ideas goethianas: su concepción de la literatura universal. Desarrollada tardíamente, a partir de 1827, esta concepción goethiana no equivale, como podría pensarse, al establecimiento de un canon literario internacional, ni tampoco al conjunto de las literaturas mundiales, sino que consiste en una proyección de futuro surgida de la fe en el dinamismo incesante y fertilizador de las relaciones entre los pueblos y sus literaturas. El interés por la cultura, “el otro”, y su paulatina aprehensión ejercería un efecto fecundador que, a su vez, se plasmaría en la cultura propia y terminaría por fecundar a las culturas extranjeras. De este modo, también la literatura se vería expuesta al proceso orgánico de una metamorfosis incesante y progresiva, similar a la que Goethe creyó ver la naturaleza. Las más bellas manifestaciones de esta concepción en la obra de Goethe se sitúan sobre todo en su etapa posclasicista, en la que su interés por las literaturas no occidentales, como la china o la persa, acabarían cristalizando en obras maestras tales como las *Estaciones y horas chino-alemanas* (*Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten*, 1827) y, sobre todo, *El diván de Oriente y Occidente* (1819, 1827), escrito entre 1814 y 1815 a partir de los poemas del poeta persa Hafiz (h. 1318-h. 1390). Cae por su peso la crucial importancia que Goethe tuvo que atribuirle forzosamente a la traducción en este proceso. Así, en 1828 escribió a Thomas Carlyle, aludiendo a la traducción al inglés de su *Torcuato Tasso*:

Son precisamente esas referencias entre el original y la traducción las que expresan más claramente las relaciones que imperan de nación a nación, y que hay que conocer y evaluar especialmente a fin de promover la literatura universal que impera por encima de todo¹⁸.

En el ámbito de la literatura propiamente dicha, el *Diván* de Goethe generó una extrañeza sólo comparable a la que en su momento generaron las traducciones de Voss. Con él, Goethe dio decididamente la espalda a la antigüedad clásica, y fue de los primeros que abrieron su mente a ámbitos culturales distintos al estrictamente occidental. De poco sirvieron las profusas notas y explicaciones “para una mejor comprensión” con que Goethe acompañó la edición de 1819 del poemario, entre las que se cuenta la célebre disertación sobre los tres modos de traducir citada más arriba. La crítica aparecida en el suplemento del *Morgenblatt* el 12 de agosto de 1820 reproduce el sentir general: el *Diván* “no responde de ningún modo a nuestro gusto”, hasta el punto de que todavía a principios del siglo XX circulaban en las librerías ejemplares de la primera edición del *Diván* de 1819. El hecho de que algunos de los bellísimos poemas del *Diván* se cuenten actualmen-

te entre los más admirados, conocidos y recitados de Goethe parece avalar la suposición, expresada en referencia a las traducciones homéricas de Voss, de que, a fin de disfrutar de una recepción adecuada, "el gusto de las gentes todavía tiene que formarse".

No obstante, el caso de la traducción no deja de ser distinto al de la creación de un original. El propio Goethe dejó algunas notas dispersas que permiten suponer que, en el fondo, se había percatado de que su concepción de la tercera forma de traducción era más una bonita idea que un sistema que respondiera a la realidad del intercambio literario. En la tercera parte de su autobiografía *Poesía y Verdad*, escrita entre 1812 y 1814, es decir, sólo unos pocos años antes de sus *Notas al Diván*, Goethe acusa el inevitable elitismo inherente a esta forma de traducción al decir que "en realidad, esas traducciones críticas que tratan de competir con el original sólo sirven como tema de conversación para eruditos"¹⁹. Pero aún más atinado sería el comentario efectuado por la misma época (1813) en una carta a Carl Ludwig von Knebel:

Hasta qué punto nuestro Homero de Voss, por lo demás meritorio, se aleja todavía de la capacidad general de comprensión es algo que tuve ocasión de comprobar recientemente, cuando me hice recitar algunos cantos de la *Odisea* por una joven actriz bastante juiciosa. Muchos de los pasajes no terminaban de adaptarse a su juvenil boca, y eso que estas cosas fueron pensadas en primera instancia para los jóvenes y para el pueblo²⁰.

Efectivamente, aunque Goethe no profundiza más en esta reflexión, en su origen las epopeyas homéricas no apelaban a una elite, sino "a los jóvenes y al pueblo" en general. Lejos de plasmar la alteridad del texto homérico sin domesticarlo, lo que Voss ha conseguido ha sido dotarlo de un grado de extrañeza artificial y espuria, al tiempo en que ha reducido su público receptor, originalmente amplio, a una minoría erudita.

Ésta ha sido, en gran medida, la herencia que nos han legado las traducciones decimonónicas efectuadas a la tercera manera, que de ningún modo se limitan exclusivamente al Homero de Voss. Con todos sus méritos de precisión filológica, esta forma de traducir frecuentemente desvirtúa la popularidad original de muchas de las grandes obras literarias, dotándolas de un clasicismo artificioso y de un alejamiento inadecuado que en muchas ocasiones empaña, a veces de forma permanente, la recepción postrera de un autor. (Irónicamente, el propio Goethe, en especial el *Fausto*, ha sido víctima frecuente de esta concepción de la traducción.) El surgimiento del historicismo, así como el reciente desarrollo científico de la filología y su extensión a las lenguas modernas, suscitó entre los hombres de letras un respeto tal por la palabra escrita que, si bien elevó la consideración social del traductor literario a un nivel sin duda envidiable, por otra lo privó para siempre de la ingenuidad con que habían emprendido sus traducciones la mayor parte de los traductores del siglo XVIII y que aún hoy hacen disfrutar al lector alemán de la fresca inmarcesible del Shakespeare de Wieland. Resulta significativo que el propio Goethe empleara en contadas ocasiones esta tercera modalidad de traducción²¹. Después de todo, el afán por divulgar, en su sentido de

dar a conocer, parece formar parte de la esencia misma del proceso de traducción.

Desde todo punto de vista, no cabe duda de la importancia que Goethe atribuyó en todo momento a la traducción literaria para el desarrollo cultural de una nación. A modo de conclusión, cabe citar aquí las palabras que escribiera a Carlyle:

Aun con todo lo que se pueda decir sobre la insuficiencia de la traducción, ésta es y sigue siendo una de las empresas más importantes y dignas en las relaciones entre los pueblos del mundo²².

NOTAS

- 1 Las traducciones de todas las citas goethianas que aparecen en el texto son mías.
- 2 Si bien en la traducción de Casiodoro de Reina (la llamada *Biblia del Oso*), *lógos* se traduce por "palabra", otras versiones posteriores, como la de Eloíno Nácar y Alberto Colunga, optan por "verbo", más afín al *verbum* latino de la Vulgata. Resulta interesante constatar que, en su sentido gramatical actual, la palabra "verbo" combina felizmente ambos sentidos, el de "palabra" y el de "acción".
- 3 Epístola 57,5: "Si ad verbum interpretor, absurde resonant; si ob necessitatem aliquid in ordine, in sermone mutavero, ab interpretis videbor officio recessisse" ("Si traduzco literalmente, el resultado suena absurdo; si, forzado por la necesidad, cambio algo en el orden o en el discurso, parezco no respetar el oficio del traductor").
- 4 Esta traducción tuvo una inusual importancia, en la medida en que, debido a la pérdida del manuscrito original, durante varios años la única fuente fiable fue precisamente la traducción goethiana, que incluso llegó a retraducirse (sin avisar de ello al lector) para la primera edición francesa de 1821. Cuando, en 1823, se dio con una copia del original francés perdido, se la tuvo por falsa hasta que el propio Goethe fue llamado a dirimir la cuestión.
- 5 *Tag- und Jahreshefte*. En Goethe, *Berliner Ausgabe* (BA), vol. 16, pág. 112.
- 6 "An J.H. Meyer", 1796. En *Goethes Werke*, Weimarer Ausgabe (WA), apdo. IV, vol. 11, pág. 37.
- 7 Ídem, vol. 14, pág. 209.
- 8 Véase Manfred Fuhrmann, "Goethe's Übersetzungsmaximen", en *Goethe-Jahrbuch*, núm. 117, año 2000, págs. 26-45.
- 9 Goethe (WA), vol. 15, pág. 233.
- 10 *Maximen und Reflexionen*. En Goethe, *Berliner Ausgabe* (BA), vol. 18, pág. 518.
- 11 Ídem, pág. 631.
- 12 En Woldemar Freiherr von Biedermann (ed.), *Goethes Gespräche* (Leipzig, 1889-1896), vol. VI, pág. 265.
- 13 Ambas citas en *Maximen und Reflexionen*, (BA), vol. 18, pág. 622.
- 14 *West-östlicher Divan*, (BA), vol. 3, pág. 307-308.
- 15 Conversación mantenida en 1810. *Goethes Gespräche*, vol. 2, pág. 321.
- 16 *West-östlicher Divan*, (BA), vol. 3, pág. 310.
- 17 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813), cit. por Horst Rüdiger en *Epochen der deutschen Lyrik. Übersetzungen. Erster Teil*; Deutscher Taschenbuch Verlag. Múnich, 1977, pág. 14.
- 18 Goethe (WA), apdo. IV, vol. 43, pág. 221.
- 19 *Poesía y verdad* (traducción, introducción y notas de la autora); Barcelona, Alba Editorial, 1999, pág. 507.
- 20 Goethe (WA), apdo. IV, vol. 23, pág. 295.
- 21 Lo hizo en unos pocos fragmentos poéticos latinos y griegos (entre ellos algunos pasajes de las *Bacantes* de Eurípides) y, sobre todo, en su versión de la oda que Alessandro Manzoni dedicó a Napoleón *Il Cinque Maggio*.
- 22 Introducción a *German Romance* de Thomas Carlyle (1827), en Goethe (BA), vol. 18, pág. 396.

MESA REDONDA CON

LUIS MAGRINYÀ (EDITORIAL ALBA)

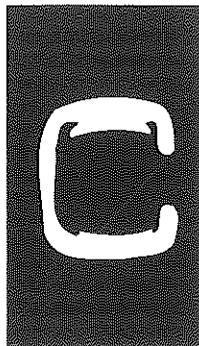
TRINIDAD RUIZ MARCELLÁN (EDICIONES OLIFANTE)

JAVIER AZPEITIA (EDITORIAL LENGUA DE TRAPO)

ABILIO ESTÉVEZ (ESCRITOR)

modera CATALINA MARTÍNEZ MUÑOZ

Derechos y reverses de la traducción



ATALINA MARTÍNEZ: BIENVENIDOS A ESTA MESA REDONDA de imposible título y de aún más imposible conclusión. De imposible conclusión porque no es fácil ofrecer en el escaso tiempo de que disponemos una visión completa de cuáles son los “derechos” para luego desgranar sus consabidos “reverses”.

Sería sin duda muy saludable que editores y traductores pudieran contrastar de manera más regular y fluida los muchos y variados aspectos de esta colaboración tan necesaria como difícil en ocasiones. Es posible que muchos de los problemas que surgen en nuestra práctica cotidiana se resolviesen de manera relativamente satisfactoria para todos si tuviéramos más oportunidades de debatir con la clara voluntad de encontrar un *modus operandi* transparente, eficaz y riguroso, en lo que a cada una de las partes atañe y corresponde. Por eso, los traductores tenemos a bien contar con los editores cada vez que organizamos actividades o encuentros como el que hoy nos reúne. Pero como no siempre nos resulta sencillo que nuestra invitación sea aceptada, hoy empezaremos agradeciendo la presencia de las tres personas que hoy nos acompañan: Trinidad Ruiz Marcellán, Luis Magrinyà, Javier Azpeitia y Abilio Estévez.

Trinidad representa aquí a Ediciones Olifante, una pequeña editorial afincada en los alrededores de Tarazona que presta un especial servicio a la poesía, pero que también se ocupa de verter al castellano cierta narrativa extranjera.

Luis Magrinyà es director de la colección de clásicos de Alba Editorial: otra firma con línea editorial sólida y coherente, donde tratan los textos desde un punto de vista artesanal, pero hay que decir que ha sido cocinero antes que fraile, o, lo que es lo mismo, que fue traductor antes de desarrollar la labor editorial que hoy desempeña. Además es escritor de libros de cuentos como *Los aéreos* (Debate, 1993), *Belinda y el Monstruo* (Debate, 1995) y la novela *Los dos Luises* (Anagrama, 2000), Premio Herralde de Novela.

Javier Azpeitia es editor de Lengua de Trapo: ésta es una de las editoriales más innovadoras, más frescas y más originales del panorama literario español. En seis años ha conseguido construir un catálogo sólido, coherente, con una línea editorial muy clara, cosa que se echa bastante de menos entre el resto de los editores. Además de editor es autor de las novelas tituladas *Hipnos* (Lengua de Trapo, 1996), *Ariadna en Naxos* (Seix Barral, 2002) y es también traductor.



Abilio Estévez es escritor y traductor, y quizá sea el participante que todos conocéis mejor. De su labor creadora como escritor cabe destacar el impulso que ha proporcionado a la narrativa cubana actual con obras tan notables como *Tuyo es el reino* (Tusquets, 1997) o *Los palacios distantes* (Tusquets, 2002).

Y, puesto que el tiempo apremia, como casi siempre, cedemos ya la palabra a nuestros invitados, para que en su primer turno de intervención nos expliquen, en términos generales y de la manera más sintética posible, cómo es la relación traductor-editor en sus aspectos fundamentales, cómo se articula el proceso de edición, con qué criterios confeccionan sus catálogos, cómo seleccionan a los traductores, qué cuidado, atención y tiempo dedican a la revisión de traducciones y/o corrección de pruebas, y cualquier otra cuestión que pueda parecerles pertinente.

Trinidad Ruiz: Gracias por invitarnos a participar en estas *Jornadas* para hablar de traducción. En ediciones Olifante llevamos más de veinte años publicando tanto autores nacionales como extranjeros en edición bilingüe. Nuestro maestro ha sido Mario Muchnik, y nuestras publicaciones tienen mucho que ver con el compromiso que él ha marcado. Voy a leer un pequeño texto que es para nosotros una referencia:

No hay reglas en la edición más que las que dictan la moral y la ética profesional. Cualquiera puede ser editor y muchos pueden serlo y hacer historia, con tal de que no se dejen llevar por la moda y no antepongan el dinero a la literatura. Por otra parte, hay una diferencia entre literatura y lectura, y los grandes libros son, en primer término, gran lectura. Ser cuidadoso con el dinero no es prerrogativa del gran editor, sólo es una condición general para vivir en nuestra sociedad: lo que hay que cuidar es la cultura.

Nosotros entendemos que el compromiso cultural de nuestra colección debe ser, por un lado, publicar a autores españoles, preferiblemente periféricos, que no hayan publicado en otras editoriales ya conocidas; creo que así hemos descubierto algunos autores para la crítica del país y la extranjera, algunos de los cuales incluso han pasado después a grandes editoriales. Y, por otro lado, nuestro compromiso desde el principio ha sido publicar a autores extranjeros, conocidos en su país de origen y desconocidos aquí. Esto hace veintitrés años fue un riesgo y, a pesar de todo, seguimos trabajando en esta misma línea.

Desde el principio, entendimos en Olifante que el traductor era un recreador de la obra, de tal manera que tenía que meterse, bucear en el autor; así pues, para nosotros, tratar con el traductor era, de alguna manera, tratar con el propio autor. En el caso de autores ya fallecidos, la relación que hemos mantenido con el traductor ha sido como si fuese el propio autor. En el caso de los autores vivos, la relación entre autor, traductor y editorial ha formado una yunta tal que el traductor ha aparecido siempre en primeras páginas y casi podría decir que al traductor se le ha cuidado más que al propio autor en lo que respecta a contratos y beneficios.

Javier Azpeitia: La progresiva asimilación de las figuras de *creador* y *traductor* no es un hallazgo de estos tiempos, como podría llegar a parecernos, sino que es una asimilación antigua. Está claro que, ciñéndonos por ejemplo a la literatura en castellano, se puede leer a Garcilaso como magnífico traductor de Petrarca; a San Juan de la Cruz como traductor de *El cantar de los cantares*; a Quevedo como traductor de Marcial o de Montaigne —el señor Montaña, como decía él mismo—, o de tantos otros; a Cadalso como traductor de Montesquieu; a Larra como traductor de De Jouy. No estoy intentando manchar la reputación de todos estos respetables señores. Pero me parece que, si los pusiéramos delante de un tribunal de hoy con una de esas acusaciones de plagio, no les quedaría otro remedio que asumir fuertes indemnizaciones a los verdaderos “autores”, si es que hay verdaderos “autores”, de los textos que tradujeron, o de los textos que escribieron, como gustéis.

Pero no es ése, el del establecimiento de una supuesta *verdadera* autoría, el tema que quiero tratar ahora. Preferiría llegar a otro sitio, llegar a cuestionar la autoría en sí, tal y como la concebimos en la actualidad, y desde hace bastante tiempo: desde el Renacimiento como poco, aunque quizá más intensamente desde el Romanticismo.

Las etimologías no aclaran nada los significados, a veces hacen exactamente lo contrario, pero siempre resultan bastante divertidas. “Autor” es una palabra

derivada del verbo latino *augere*, que es "aumentar", y que también es "hacer progresar". Eso explica que en el siglo XVII se llamara *autor* de una comedia no a Lope de Vega o a Calderón (no a quien la escribía) sino al tipo que gestionaba su representación, montaba compañía y pagaba a los actores.

A mí me gustaría ese regreso a las fuentes etimológicas: autor no sería entonces *el que crea*, atributo divino, sino *el que hace progresar una historia*. Me parece que ahí las diferencias entre escritor y traductor se diluirían, y estrictamente podríamos considerar que el editor es un autor también, alguien que comparte la tarea de hacer progresar los textos. Y me gusta eso porque desde semejante punto de vista sólo importa la historia escrita, y no importa en absoluto la mano o las manos que la hayan escrito o que la hayan divulgado.

Frente a la exaltación del genio creador, a la que estamos abocados desde hace muchos siglos, yo quisiera hablar del pequeño valor, simple y natural, de los escritores, traductores y editores que hacemos progresar historias, historias que nos pertenecen a todos y que por tanto no son de ninguno. Es este un valor que comprensiblemente puede provocarnos un pequeño y algo vanidoso orgullo de artesanos, pero nada más, por favor.

Y no quisiera lamentarme demasiado, pero es cierto que estamos en una época en la que importan más las biografías de los escritores, los gestos más o menos patéticos que hicieron o que hacen a lo largo de su vida, que las propias obras en las que se ocuparon o se ocupan. Yo respeto y admiro, como probablemente todos vosotros, al gran escritor Gabriel García Márquez, un verdadero autor, tal y como estamos utilizando aquí la palabra, pero *a priori* no consigo entusiasmarme con la idea de leerme ese amenazador primer tomo de su autobiografía. No estoy criticando un libro sin haberlo leído, aunque ésa es una capacidad que se nos supone a los editores. Lo que estoy criticando es lo que me parece una estúpida actitud de los lectores, colectivo en el que me incluyo también, una actitud que en el fondo no es más que el remate al que nos lleva una cultura sin pies ni cabeza.

Y para hablar de ello me gustaría que todos recordáramos un mito bastante divulgado: el mito de Narciso. Y quisiera replantearlo a partir de las escenas más conocidas de su historia, que como casi siempre derivan de la versión de *Las metamorfosis* de Ovidio, uno de los textos que más ha hecho progresar ciertos mitos: Narciso, que enamora a todos y rechaza el amor de todos, es requerido por la ninfa Eco, pero Eco no puede declararse, pues es incapaz de hablar por sí misma, y sólo consigue repetir el final de las palabras de Narciso. Ése es uno de los episodios más conocidos del mito de Narciso, pero como sabéis hay otro más conocido aún: el famoso momento en que Narciso descubre su reflejo en el río, entra en estado de fascinación y muere enamorado de sí mismo, ensimismado.

Pues bien, a mí me parece que este Narciso resume al hombre moderno, y digo moderno porque soy de los que piensan que la palabra moderno no necesita prefijo alguno para calificar al hombre de hoy en día, no se ha quedado antigua, seguimos siendo modernos, envejecidamente modernos, por desgracia y pese al sonadísimo cambio de siglo. Dejadme que, como autor que soy entre autores que sois, intente *hacer progresar* esta historia, intente hacer que se dirija a otro la-

do: yo creo que Narciso, como el hombre moderno, tiene dos problemas, y ambos se reflejan en cada una de estas dos historias, que son en el fondo la misma historia. Tiene un problema de confusión de la realidad con la ficción, que resume el analfabetismo potencial del hombre moderno, y tiene un problema de exaltación del individuo, más aún, de exaltación del yo, del genio personal, que resume un problema aún más grave del hombre moderno, el problema de que se cree poderoso, inteligente, civilizado, el centro del universo.

Narciso cree que tras el apagado eco de su voz hay una persona, una ninfa enamorada, y cree que tras el reflejo en el río de su cara hay una persona. En el fondo es como esos espectadores que esperan en la puerta trasera del teatro con los bolsillos llenos de piedras a que salga el actor que ha hecho el papel de malvado en la función. No saben que el actor —palabra que no en vano tiene el mismo origen que la palabra autor— no es el malvado, que el personaje se disuelve en la nada cuando el actor se arranca la máscara.

Y, como quizá ya hayáis comprendido, el mito está relacionado con las artes de la palabra y con las artes pictóricas: Narciso cree que, tras la voz que oye, tras las palabras, tras el eco que oye, hay un individuo, y cree que tras la representación, en el plano del río, del volumen de su cara hay un individuo. Que tras las palabras y las imágenes hay un ser que le ama, o un ser al que ama, o ambas cosas.

Lo que no sabe Narciso es que su propia voz no le pertenece. No sabe que, si se arranca la máscara, el autor se disuelve en la nada.

Abilio Estévez: Yo he sido traductor en Cuba hasta 1990. Cuando estudiaba en la Universidad conocí a uno de los grandes escritores cubanos, Virgilio Piñera, por desgracia no suficientemente conocido, que también era traductor. El encuentro con este escritor me obligó a traducir desde un punto de vista hedonista. Me hacía traducir cosas tremendas; traducía del francés al español y nos divertíamos muchísimo.

En Cuba, en aquella época, había como una especie de tranquilidad a la hora de traducir, una falta de exigencia de tiempo en todo lo que concursa para traductores y escritores. No me pagaban por traducción sino que tenía un salario. La traducción tenía ese glorioso aspecto, que siempre debería tener, de creación: era coger un libro y entrar en él como entraría el autor, ponerse en el lugar del autor y empezar a ver el texto desde ese punto de vista. El escritor traduce y el traductor no hace más que volver a traducir lo que ya está traducido, recrear atmósferas, en definitiva, todo lo que ustedes saben. Para traducir, leíamos muchas veces el libro, entrábamos en su espíritu, en su atmósfera. Ahora, como autor, me enfrento con traductores, y hay algunos excelentes; pero otros me dicen que no leen el libro antes de traducirlo, sino que empiezan a traducir en el momento en que empiezan a leerlo porque no tienen tiempo y también porque les parece que les contamina. Creo que ese modo de trabajar puede ser fatal.

Luis Magrinyà: Como editor llevo más de 100 títulos hechos por traductores y, hasta este momento, creo que sólo me he peleado con uno. La relación entre traductor y editor debe ser lo más estrecha posible. También lo ha de ser con el autor; pero como llevo una colección de clásicos, todos mis autores están muertos: esto es fantástico, ya que incluso puedo suplantarlos. Al principio de la co-

lección, cuando un crítico escribía sobre una obra, yo le daba las gracias en nombre del autor. En gran medida, es una ventaja no saber qué opina el autor de la labor del traductor y del editor. Hay autores extranjeros que se creen que saben español, y leen las traducciones y dicen muchas barbaridades sobre la traducción.

Catalina Martínez: ¿Qué os parece el papel del traductor (y sobre todo el traductor de lo que se conoce como lenguas minoritarias) como introductor de otras culturas? En este sentido, ¿cómo realizáis y como creéis que se puede realizar un catálogo? Tengo la impresión de que últimamente los criterios son tan laxos que casi han desaparecido: en la mayoría de las editoriales se aprecia gran incoherencia. Y, por otro lado, en muchas ocasiones la abrumadora producción de títulos hace imposible que el editor sepa lo que está publicando: se fía de una reseña, de un informe. Se diría que está desapareciendo la imagen del editor como promotor cultural o humanista.

Y, por último, ¿cómo abordáis el tratamiento del texto desde el punto de vista ya puramente técnico?

Trinidad Ruiz: Ya sabéis que en nuestra colección hay traducida mucha poesía. Como decía Octavio Paz, las traducciones de poesía deberían estar hechas fundamentalmente por poetas. Nuestro traductor es generalmente poeta, conoce perfectamente la lengua de llegada pero conoce mucho mejor su propia lengua para poder traducir. Este tipo de traducción es de inmersión, es de conocimiento, es de formar una yunta con el propio autor. Nosotros tenemos un catálogo muy claro, no nos despistamos en esto, lo que nos interesa realmente son minorías, rarezas: ahora mismo hemos aterrizado en la literatura portuguesa. La relación con el autor y el traductor es íntima.

Javier Azpeitia: La relación entre todos los participantes del libro es fundamental. En nuestra editorial nos sugiere cosas hasta la chica que limpia, porque la verdad es que el mercado está tan saturado, en todas partes, que lo que hay que hacer es escuchar a todo el mundo. Es caótico. El catálogo se hace a base de intuición. Hay ciertas cosas que tenemos muy claro que no podemos editar: no podemos editar a autores que pidan más de cierta cantidad de dinero. Ése es el primer criterio. Y la idea sobre una colección de traducción de narrativa actual que tenemos nosotros parte de buscar donde los otros no buscan, pero es muy difícil. Al final lo que hace falta es tiempo para enderezar los catálogos. Un catálogo debe empezar mal hasta encontrar su dirección, hay que titubear, hay que ir encontrando el camino. En nuestro caso, la ayuda de los traductores es fundamental y se admiten propuestas de todo tipo.

En cuanto al modo en que se trata cada texto, hay unas limitaciones generales que son el tiempo y el dinero, y hay una voluntad de tratar a cada libro según sus problemas. Desde el punto de vista de la edición, cada libro es un problema y mucho más cuando es una traducción. Toda traducción tiene unas lecturas y unos defectos, y el editor tiene que estar ahí para ayudar al traductor a reenfo-carlas. En nuestra editorial intentamos que la función del traductor sea la de autor; si no estamos de acuerdo con algo intentamos convencerlo, pero el que decide es él: no nos gusta tomar decisiones finales por encima del traductor. De ese pequeño pulso entre editor y traductor suele salir el acierto final.

Uno de los problemas que todos habréis notado es que, por la presión del mercado, los editores cada vez tenemos menos tiempo para dedicar al trabajo de edición. Hay que adaptarse a la nueva situación. Para traducir como en Cuba haría falta un mecenas fuerte y en este momento no es posible. Pero, verdaderamente, ése es el modo de editar y si las cosas funcionaran como debieran, tendrían que ser los traductores los que propusieran autores, textos. Por desgracia, las cosas no son así.

Catalina Martínez: Los presentes estamos todos más o menos de acuerdo en la función del editor, pero la situación del mercado es completamente distinta. Si os parece, podemos comentarlo.

Luis Magrinya: En relación con lo que acaba de decirse sobre los catálogos, diré que un catálogo empieza con un riesgo, porque no se sabe lo que va a pasar. Aunque la verdad es que nunca sentí como un riesgo la colección de Alba Clásica. En España no hay, excepto en Cátedra, una colección de clásicos universales. Los editores no confiaban en ello, pero yo tenía clarísimo que era una colección necesaria. De hecho funcionó y luego han surgido más. El catálogo se tiene que ir construyendo a partir de los libros que han funcionado; hay que seguir esa línea junto con nuevos riesgos, porque resulta pobre realizarlo siguiendo sólo una línea que ha tenido éxito. Hay que intentar abrir nuevas vías.

En cuanto a lo que es editar un texto, hay un primer nivel, el más general, que para mí es común a una traducción y a un texto original. Ahí la labor del editor tiene que ser la de buscar soluciones a lo que llamo vicios generales. Hay usos lingüísticos que no son privativos de las traducciones, que comparten los traductores con otros autores que escriben en español. En un segundo nivel están los vicios específicos de los traductores; y luego, en un tercero, están los vicios particulares de cada traductor. Por ejemplo, recuerdo el caso de un traductor al que no le gustaban los adverbios terminados en "mente" y, cuando había leído unas páginas, me di cuenta de que no había ninguno. En este tipo de cosas es donde tiene que intervenir el editor.

Catalina Martínez: Quisiera comentar con Abilio su experiencia como autor en cuanto a la edición de textos, si alguna vez ha sufrido alguna masacre...

Abilio Estévez: Aquí he estado con una editorial bastante buena, Tusquets. No es de las más pequeñas, pero tampoco de las más grandes. Creo que respetan bastante el texto. Cuando leyeron mi manuscrito y me dijeron que les había gustado, me llevé una impresión tremenda: recién llegado de la Habana y un editor español se interesaba por mí. Tenía una novela empezada y les dije que iba a seguir escribiendo, que iba a acabar rápido la novela. Me contestaron que no, calma. Fue muy revelador, porque sé de casos de autores que les han contratado libros que todavía no existían, lo cual me parece llegar casi al asesinato considerado como una de las bellas artes. Y también he tenido la suerte de que, en la mayoría de los casos, las editoriales que han contratado los libros han sido buenas y las traducciones han sido excelentes. Tuve una experiencia muy interesante cuando, en casa de mi traductor de italiano, nos reunimos mis traductores europeos y yo: fue una experiencia extraordinaria. Hasta ahora no he sido maltratado.

Catalina Martínez: Quisiera retomar algo que ha dicho Javier antes: en estos momentos, la situación de la edición parece de ciencia ficción. Se publican muchos títulos que luego no se venden en un mecanismo casi obligatorio para poder competir con el resto de editores, lo que da la sensación de una perversa huida hacia delante que en algún momento tiene que romperse. Parece anunciarse que la mayoría de las editoriales han previsto hacer una drástica reducción de títulos. Hasta ahora esto se justificaba echando mano de la ley de la oferta y la demanda, pero parece absurdo publicar cantidad de títulos que ni se sabe que están en la calle, que ni los suplementos literarios pueden reseñar, ni los librerros vender, ni los lectores comprar.

Trinidad Ruiz: Ni entiendo ni me interesa el mercado. Nuestra colección es artesanal, y es artesanal porque es independiente, y es independiente porque sólo de vez en cuando recibe alguna colaboración de alguna institución. Estas colaboraciones nos ayudan a seguir. Estoy en contra de la pregunta tal cual se ha hecho: es tendenciosa, contiene una respuesta *a priori*. No creo que tengamos que publicar lo que se esté demandando, creo que hay que seguir, dentro del compromiso cultural, con las publicaciones que creamos que realmente son importantes, sacando obras de autores desconocidos, de los que se venden muy pocos libros. Nosotros no tenemos casi nada que ver con la comercialización y debemos seguir publicando lo que creemos que aporta algo a lo intercultural. Si hubiera querido hacerme rica económicamente habría elegido otro tipo de empresa. Nuestro compromiso va por encima de todo esto y nada tiene que ver con la comercialización.

Catalina Martínez: A los traductores, desgraciadamente, tiene que interesarnos el mercado porque es lo que nos da de comer; por lo tanto, cuanto mejor informados estemos sobre esto, mejor podremos evitar que cierto tipo de prácticas lesivas se sigan realizando.

Javier Azpeitia: Lo que es cierto es que hay unas hipótesis sobre la situación del mercado y ciertas actitudes. Se habla de la reducción de hasta un 30 por ciento de títulos. Pero para que se solucione el problema general que tenemos no bastaría ni mucho menos con una reducción del 30 por ciento. Está desproporcionado y eso, probablemente, sólo es por ocupar lugares en los escaparates y en las mesas de novedades. Si atiendes al mercado, acabas entrando en esa línea y es absurdo, son planteamientos imposibles para las editoriales pequeñas, pero no podemos actuar sobre eso. Hay que dejar que vaya a su modo y centrarse en una línea, intentar creer en ella y, además, dudar mucho de lo que uno hace: es fundamental. La aportación de los editores pequeños es cuestionarse a fondo las ediciones que se están haciendo.

Trinidad Ruiz: Lo que, desde luego, mejora la venta de los libros y consigue que los de una editorial pequeña lleguen al lector es el "boca-oreja". Dos aspectos que me parecen muy importantes son, por un lado, la promoción que se pueda hacer a esa publicación, a ese autor, y, por otro lado, la promoción que se hace desde la crítica.

Catalina Martínez: En este sentido, es razonable suponer que cuanto más racional sea la producción editorial, mayor esfuerzo puede dedicar el editor a la

buena promoción, cosa que ahora es bastante difícil con el elevadísimo número de títulos.

Luis Magrinyà: Estamos en época de vacas flacas: la reducción nos afecta a todos, incluso a los que ya éramos reducidos, que nunca hemos publicado mucho ni hemos entrado en esa dinámica de la superproducción (aunque incluso en editoriales pequeñas ha habido consignas de producir más por eso que decía Javier de la facturación, de estar siempre presentes en las mesas de novedades). Sí creo que sobran títulos, sobran editoriales: y no se puede ser maniqueo y defender sólo a las editoriales pequeñas. En realidad, sobran editoriales grandes y pequeñas. Creo que hay mucho oportunista y parece que lo de la reducción es un hecho. Me parece que es buena esta reducción, pero también hay que ver qué pasa, porque si antes se sacaban setenta títulos malos, ahora se sacarán treinta títulos malos.

Javier Azpeitia: No sé que pensaréis vosotros pero, desde mi punto de vista de lector y comprador de libros, he tenido la sensación de que había gente que estaba editando con la intención de hacer saltar el mercado, de destruirlo. Como si pensara: vamos a llenar los huecos con lo que sea. No se puede poner a nadie a dirigir una colección con esta consigna. Y esa forma de destruir mercado no está dando frutos, porque las editoriales grandes que sacan libros y más libros todos los meses no los pueden defender y acaban defendiendo aquello en que más dinero han gastado; en cambio, las editoriales pequeñas nos partimos la cara por cada libro.

Catalina Martínez: Una de las cosas que ha dicho Luis me parece importante: no basta con una reducción de títulos, esa reducción debe servir para que se ponga una mayor atención en la calidad literaria y editorial. Aunque por un lado podemos pensar que los traductores vamos a perder trabajo si se publican menos títulos, si la industria fuera capaz de buscar un funcionamiento racional a la larga no supondría un perjuicio.

Público (1): Yo no soy muy optimista respecto a que la reducción de títulos suponga una mayor calidad; por otra parte tampoco estoy de acuerdo en que se publiquen demasiados libros. Es decir, a mí todavía me faltan libros que no han sido traducidos. En el campo del ensayo hay cosas escritas muy importantes que a este país no llegan. Y con algunas novelas pasa lo mismo. ¿Cuál es la diferencia fundamental entre el mercado editorial de otros países europeos, Alemania por ejemplo, y el nuestro? El mercado editorial alemán es mucho más fuerte que el nuestro.

Javier Azpeitia: La diferencia fundamental es el número de lectores. En España hay un número importante de población que jura y perjura que no ha leído y no va a leer nunca nada traducido o sin traducir. Las tiradas del mercado alemán son mayores; por lo tanto, la inversión que se hace está más rentabilizada. La crisis que hay es tremenda, aunque aquí quizá llegue un poco más tarde. Pero, verdaderamente, las inversiones que se pueden hacer allí son mucho mayores que las de aquí. Alemania está en crisis, es cierto, pero allí entre libros efectivamente vendidos (ya a nadie le interesan los libros leídos) y títulos publicados la relación es muy distinta.

Eso no justifica lo mal que se paga al traductor en España. Aquí se paga mal

al traductor y a los autores. Los editores, en algunos casos, cobran muchísimo, pero son editores ejecutivos cuya relación con el libro es muy pequeña; pero, los editores, por lo general tampoco están bien pagados. Los empresarios de los libros están haciendo una inversión que les saldría más rentable en otro sector. Esto hay que tenerlo en cuenta. Habría que ver la media de ejemplares que se vende por libro en Alemania.

Trinidad Ruiz: En Alemania, Inglaterra, Francia e incluso Portugal se lee más que en España. Aquí, desde la Inquisición, el libro es altamente peligroso y los poderes políticos han estado bien atentos a que leyésemos lo programado históricamente; aquí se ha leído muy poco y creo que todavía no se entiende que la lectura es una necesidad. Los perdedores somos todos porque el escritor cobra poco, el traductor menos y el editor pequeño y artesanal, nada.

Público (Luisa Fernanda Garrido, traductora): Todas las editoriales preparan sus presupuestos para el siguiente año e imagino que, teniendo en cuenta los condicionantes económicos, calcularán la subida del alquiler, de la imprenta, del papel... Y yo pregunto ¿en esos presupuestos se tiene en cuenta la subida de la tarifa del traductor? ¿Se tiene en cuenta cada año que todo sube también para el traductor?

Javier Azpeitia: El funcionamiento de muchas editoriales es como el del telediarario: llegas por la mañana y no hay noticias. Y hasta que no hay noticias no se tiene nada que hacer. Lo cierto es que a mí me encantaría hacer planes de cuánto dinero vamos a tener el año próximo para pagar las cosas, pero no es así.

Trinidad Ruiz: Yo estoy a favor de los traductores, los autores y también del editor. Nosotros tenemos pérdidas; sin embargo, como nos hacemos muy amigos de los autores y de los traductores, llegamos a un acuerdo. Por otro lado, a veces ni siquiera hacemos contrato, pero amigablemente llegamos a un acuerdo. Porque esa pregunta de Luisa en las editoriales pequeñas ni siquiera se puede plantear. El traductor cobra, pero, desde luego, no tenemos en cuenta las subidas.

Luis Magrinyà: Los incrementos en las tarifas son reducidos; hay que subirlas poco a poco y, en ese sentido, yo realmente hago lo que puedo. El planteamiento de que a partir de mañana el traductor español quiere cobrar lo mismo que el alemán no es viable. Yo tengo broncas con el traductor y con el editor; pero, poco a poco, intento mejorar las cantidades que se pagan. El problema no es sólo para los traductores: conozco gente que trabaja en editoriales cobrando nada —pero nada— y está siempre escuchando el discurso de “esto es tan bonito, trabajar por la cultura...”. En el mundo de la cultura se escucha mucho este argumento y lo siento, pero me parece un poco absurdo.

Público (Rosa Pilar Blanco, traductora): Pues ya nos estamos cansando del masoquismo de lo exquisito. Y lo trágico es que, por mucho que a él le guste su profesión, es un argumento que no puedes emplear con tu dentista.

Público (2): Quisiera hacer una pregunta directa a Javier Azpeitia, que ha dicho que en España se paga mal al traductor y a todos los demás, que es un ámbito mal pagado en general. Yo quisiera preguntarle por qué.

Javier Azpeitia: Quizá la explicación sea que los editores del siglo xx han sido herederos de los impresores del siglo xix, han heredado una forma de fun-

cionar que han mantenido durante muchísimo tiempo. Imaginad cómo puede ser un impresor del siglo XIX en lo relacionado con el pago a sus trabajadores. La idea de que la cultura no es para vender es una idea muy española: los escritores son millonarios de entrada, o de buena familia, por lo tanto no necesitan dinero. Creo que se debe a argumentos de este tipo.

Luis Magrinyà: Yo creo que no es comparable el autor con el traductor. Aquí hay autores a los que se les paga muy bien. Sin embargo, ¿hay algún traductor al que se le pague muy bien? No. Ninguno.

Público (Mario Sepúlveda, abogado de ACETT): Quisiera puntualizar una cosa: no se trata tanto de subir las tarifas anualmente, como se ha dicho antes, como de conseguir unas tarifas dignas de entrada y que las editoriales paguen el debido porcentaje de las ventas. Y que se firmen contratos que se atengan a la Ley de Propiedad Intelectual. En este sentido, creo que si resolvemos el problema con tres o cuatro editoriales habremos resuelto el problema definitivamente, porque los contratos normalmente están plagiados unos de otros. Esas editoriales son las que marcan las pautas. No hay una comprensión del papel del traductor.

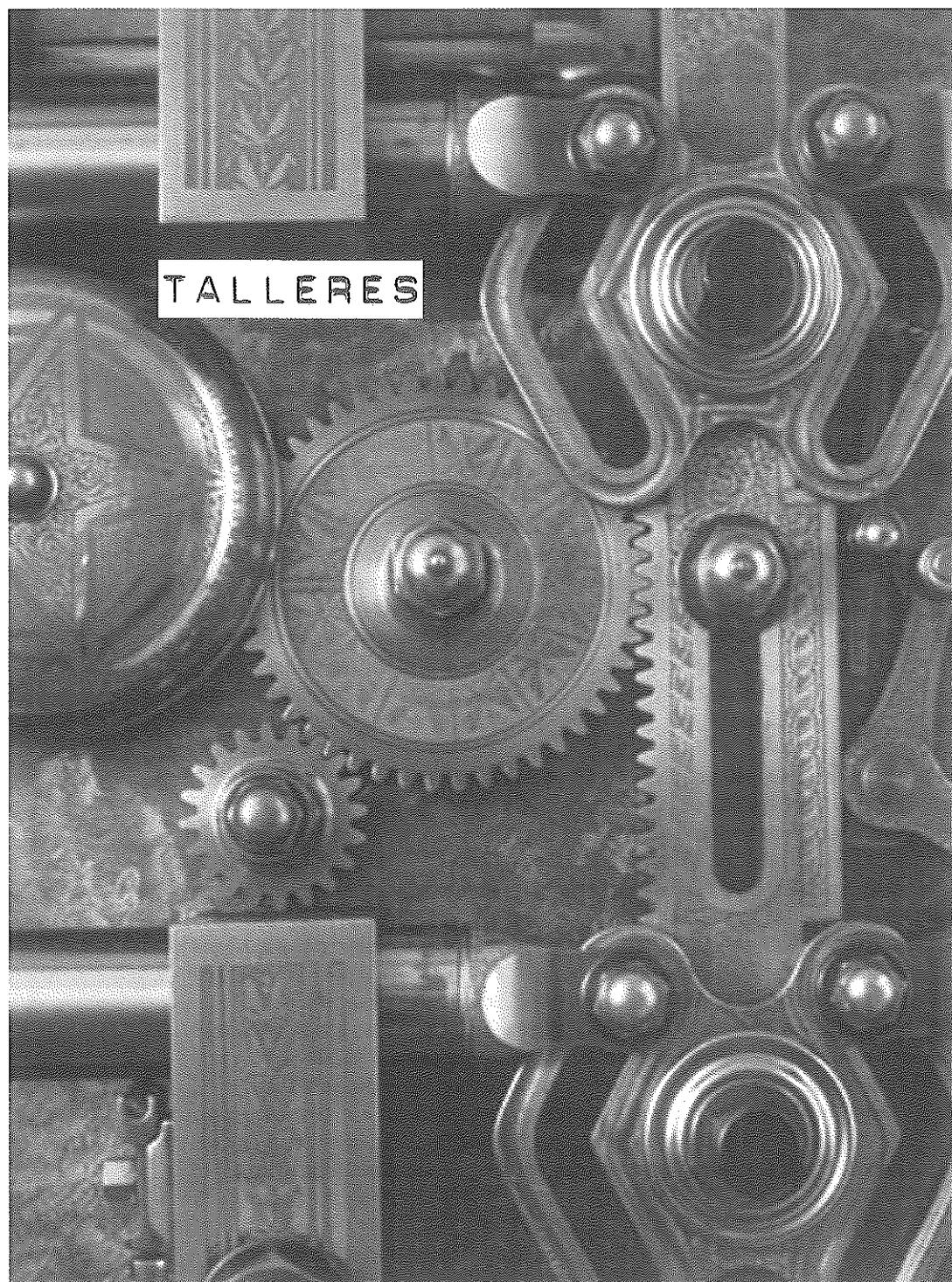
Público (Maite Solana): También puede ser cuestión, en cierto modo, de organización y presión por parte de las asociaciones de traductores. En Alemania están muy cohesionadas y, por lo tanto, tienen fuerza. En un determinado momento, ante una reivindicación hicieron una huelga. Estuvieron unos días sin traducir, crearon un fondo económico de apoyo y los grandes editores tuvieron que ceder. Aquí se debería plantear actuaciones similares y, sobre todo, debería haber una fuerte unión entre las asociaciones de traductores y entre los propios miembros de esas asociaciones. Cuando los traductores consiguen cosas es porque hay una lucha.

Catalina Martínez: La situación de Alemania no se puede comparar con la nuestra, ya que los traductores están infinitamente mejor pagados que en España. Y, además, las asociaciones alemanas tienen unas subvenciones que en España no tenemos. Así pueden organizar muchos más actos resonantes, mientras que aquí tenemos que hacer un trabajo diario que es mucho menos lucido, en la sombra y con unos medios y una precariedad espantosas. Pero hace tiempo que las asociaciones presionan mucho ante los editores. Por supuesto que existe esa lucha.

Luisa Fernanda Garrido: Y, seguramente, esas mejores condiciones en Alemania, tanto de las asociaciones como de los traductores, se deberán a que, como decía Mario, está más reconocido el papel del traductor que aquí.

Javier Azpeitia: Quizá vais a pensar que os estamos incitando a la revolución, pero creo que hay cosas que están muy claras: cuando a mí me encargan un trabajo y creo que está mal pagado, ese trabajo no lo hago.

Catalina Martínez: Nos vemos obligados a terminar, muchas gracias a todos por vuestra participación.



TALLER DE ALEMÁN-CASTELLANO

ROSA PILAR BLANCO

La traducción de la obra *De calles y noches de Praga*, de Egon Erwin Kisch



GON ERWIN KISCH NACE EL AÑO 1885 en la Ciudad Vieja de Praga. Tras cursar estudios universitarios, trabajó en el periódico *Bohemia* hasta 1913. En su juventud vivió la vida nocturna y frecuentó numerosos cafés, sobre todo el Montmartre, lugar de reunión de artistas y escritores como Jaroslav Hasek, Franz Kafka y Franz Werfel. Pasaba las noches en las tabernas, y conocía al dedillo la vida nocturna y los bajos fondos de Praga.

Tras caer herido en la I Guerra Mundial, fue destinado al cuartel de prensa en Viena, donde se afilió al ilegal Consejo de Obreros y Soldados y participó en la huelga de enero pidiendo que se entablasen negociaciones de paz.

En 1919 conoció a Joseph Roth, con quien mantendrá una estrecha amistad a lo largo de su vida. Ese mismo año se afilió al Partido Comunista. Su estilo cambió: si en 1920 definía el reportaje como una crónica imparcial, ahora lo concibe como un medio de lucha revolucionaria.

Viajero infatigable, Kisch recorrió numerosos países a lo largo y ancho del mundo: Estados Unidos (1928); la Unión Soviética y Europa suroccidental (1929); China (1931-1932); Australia (1934), para asistir al Congreso Internacional contra la Guerra y el Fascismo, que describe en *Landung in Australien*; España (1936-1938), donde fue cronista de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil y dirigió durante más de seis meses las actividades culturales en una colonia de vacaciones de Benicàssim, convertida en hospital para los soldados republicanos. Detenido en Berlín en 1933 tras el incendio del Reichstag, es deportado a Praga tras la intervención de Checoslovaquia.

Como consecuencia de la invasión de Checoslovaquia por los nazis, dos hermanos de Kisch y numerosos amigos suyos perecieron en los campos de concentración. Kisch estaba en Francia, y ante el peligro de ocupación emigró a México, cuyo gobierno, presidido por Lázaro Cárdenas, respaldaba las actividades de los exiliados antifascistas. Allí, junto con otros exiliados alemanes, fundó una editorial, El Libro Libre, dos revistas y el club Heinrich Heine.

En 1946, finalizada la II Guerra Mundial, regresó a Praga. Pero su ciudad natal había sufrido cambios sustanciales: gran parte de su familia y casi todos sus amigos habían sido asesinados. El alemán había desaparecido de las calles. Praga había dejado de ser una ciudad multicultural.

Falleció en 1948.

Kisch, pionero del periodismo de investigación, fue silenciado en Occidente

durante la guerra fría, pero se le considera el maestro y creador del reportaje literario. Sus crónicas son descripciones muy precisas y coloristas del ambiente de la época. No era un reportero sensacionalista ni un literato de café, en sus reportajes buscaba describir procesos políticos y económicos y los destinos humanos implicados en ellos, siempre con una gran belleza literaria. Es autor de:

- *Soldat im Prager Korps* (más tarde titulado *Schreib das auf, Kisch!*), diario de guerra que describe su transición al pacifismo.

- *Die Abenteuer in Prag*, 1920.

- *Der rasende Reporter*, 1925, ("El reportero furioso", que se convierte en sinónimo de sí mismo.)

- *Hetzjagd durch die Zeit*, 1925.

- *Paradies Amerika*, 1928.

- *China geheim*, 1932.

Traducciones al español:

- *El paraíso norteamericano*, traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Editorial Cénit, 1931.

- *Descubrimientos en México*, traducción de Wenceslao Roces, México, Editorial Nuevo Mundo, 1944.

- *De calles y noches de Praga*, traducción de Rosa Pilar Blanco, Barcelona, Editorial Minúscula, 2002.

El taller se centró en la crónica "Die Gemeindefruhe" ("El cajón municipal"), incluida en la obra *De calles y noches de Praga*.

Entre 1906 y 1913 el periódico *Bohemia* publicó las crónicas de Kisch en su edición dominical, que se editaron en dos volúmenes: *De calles y noches de Praga* (1912) y *Criaturas de Praga* (1913). Sus protagonistas son rateros, vagabundos, organilleros, policías, reclusos, estafadores... Kisch se disfrazaba a veces para poder ingresar en asilos o visitar comedores populares y refleja de manera conmovedora la pobreza y la miseria que agobiaban a muchas personas. La Praga que refleja no es la del lujo y la belleza, sino la ciudad de los pobres y los marginados, la ciudad multicultural de alemanes, judíos y checos, escenario de confrontación intelectual, política y literaria, pero tratada con un enorme y ácido sentido del humor.

En el taller se discutieron los rasgos estilísticos: Kisch es un maestro que convierte en arte la cotidianidad y los personajes corrientes, con los que muestra una gran capacidad de identificación. Sus textos se basan en hechos históricos concretos y en sus propias experiencias, filtradas por sus ojos de poeta. Kisch interpreta hechos, situaciones o manifestaciones trasladándolos con los recursos estilísticos (la metáfora, la teatralidad —contraste entre los personajes, saltos en la acción, magnificación de los detalles— la ironía, la relativización escéptica de la realidad) a un plano de realidad imaginaria.

Comenzamos con la lectura en alemán de un párrafo del texto propuesto para apreciar la musicalidad y la belleza de un idioma elegante y hoy quizás algo pasado de moda. El sonido del lenguaje acerca a la época, ayuda a visualizarla.

En esta primera aproximación se percibe la riqueza del idioma, que carece de parangón con el periodismo actual.



Dentro de este contexto hablamos sobre periodismo y literatura, es decir de la labor de creación a partir de lo inmediato. La actualidad implica unas servidumbres que sólo la creatividad puede trascender para convertir las en intemporales (en nuestro contexto histórico, cultural y lingüístico el ejemplo por antonomasia sería Larra). Pero, al mismo tiempo, esas servidumbres ancladas en un momento concreto poseen unas connotaciones válidas mientras se comparta el mismo código comunicativo. Este hecho, casi cien años después, entraña ciertas dificultades añadidas e inherentes a la tarea del traductor que se discutieron en el taller.

En el plano contextual, recrear algo acaecido casi un siglo atrás y en un idioma distinto plantea el eterno problema entre la actualización y la dificultosa fidelidad. En la traducción procuré utilizar vocablos hoy desterrados del habla corriente por haber desaparecido las circunstancias que los generaron: “prenderías”, “fielato”, “consumero”...

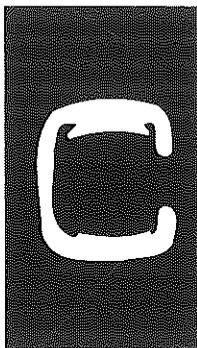
En el aspecto terminológico, se abordó la temática general inherente a este tipo de textos: impuesto de consumos, organilleros, locales de duelo estudiantil en la vieja Praga, el Café Candelabro...

Se discutió la traducción de *Truhe*, “arca, arcón, cofre, baúl, cajón”. Explicué que busqué una opción que resultara dura a la par que irónica, adecuada al uso dado al vehículo municipal (que traslada a sus pasajeros a la comisaría o al hospital, “adonde suele[n] llegar vivo[s] en la mayoría de los casos”), y evocara exclamaciones populares del tipo: “¡Al cajón!”.

Se analizaron asimismo algunos términos caídos en desuso y se barajaron distintos criterios de traducción de dichos vocablos.

TALLER DE INGLÉS-CASTELLANO

HERNÁN SABATÉ Y MONTSE GURGUI

Aliteraciones, juegos de palabras y coloquialismos en *Ola de crímenes*, de James Ellroy

COMO INICIO DEL TALLER, DESARROLLAMOS UNA BREVE INTRODUCCION a la vida y obra de James Ellroy.

Nació en 1948 en Los Ángeles. Cuando tenía diez años asesinaron a su madre; este suceso marcó profundamente tanto su carácter como sus creaciones literarias. Su padre murió cuando Ellroy tenía diecisiete años. El chico ya había abandonado los estudios y, desde entonces, llevó una vida marginal. Su obsesión por el crimen, a raíz de la muerte de la madre, lo llevó a empaparse de novela negra y de series de intriga en televisión desde la primera adolescencia. En esa época, su escritor favorito era Dashiell Hammett y la serie de televisión que más le gustaba era *El fugitivo*.

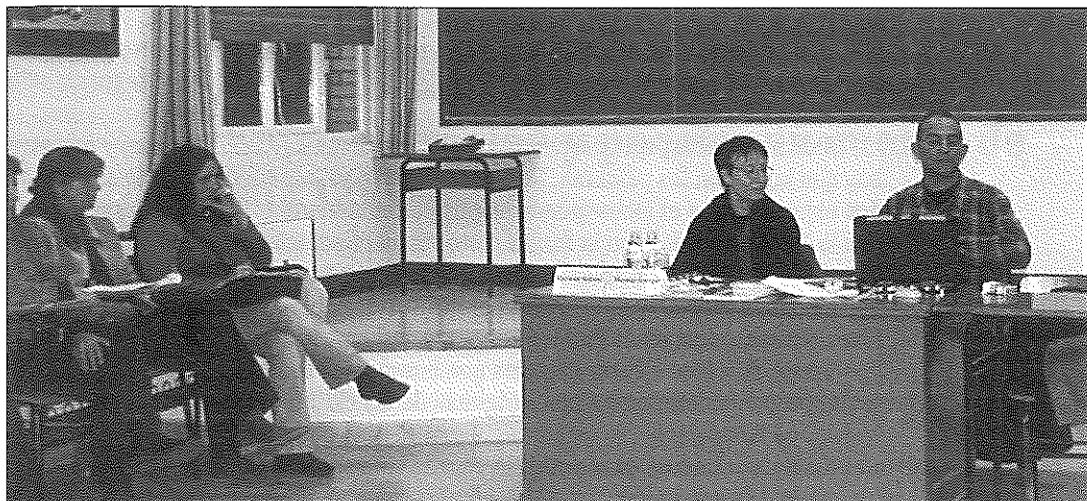
Ellroy es un escritor autodidacto, formado en las bibliotecas públicas donde se refugiaba en sus tiempos de indigencia y de esporádicos empleos como *caddy* de golf.

Sus primeras obras podrían calificarse de "clásicas" dentro del género negro, pero a partir del Cuarteto de L. A. (*El gran desierto*, *La dalia negra*, *L. A. Confidencial* y *Jazz Blanco*), sobre todo a partir de *L. A. Confidencial*, su estilo se depura y las frases son cada vez más breves para dar la máxima información con las mínimas palabras posibles. En realidad, Ellroy desarrolló este estilo por imposición de su editor. Cuando presentó el manuscrito de *L. A. Confidencial*, éste tenía 900 páginas; al editor le pareció demasiado largo y le pidió que lo acortara. Ellroy volvió a casa y, en una noche, eliminó todos los adjetivos, adverbios y lo que le pareció innecesario, reduciendo el manuscrito a 600 páginas.

Su modo de escribir se ha depurado y estilizado cada vez más y sus obras posteriores presentan problemas de todo tipo por el uso de diversas jergas, las constantes referencias a asuntos locales que requieren la búsqueda de la información correspondiente y la falta de concreción de muchas frases.

En el taller nos centramos en unos relatos cortos, publicados en la revista *G.Q.*, escritos en un estilo muy diferente. Son los cuentos de *Hush-Hush*, una ficticia revista de escándalos de las décadas de los cincuenta y sesenta, un género que Ellroy recrea, satiriza y ridiculiza. "Danny Getchel", director de *Hush-Hush*, publica noticias y chismorreos sobre los políticos de Los Ángeles, sobre los artistas de Hollywood y sobre los bajos fondos de la ciudad.

En estos cuentos, Ellroy mezcla personajes de ficción con personajes reales,



y ha tenido que esperar a que murieran algunos, como Frank Sinatra, para publicar relatos sobre ellos sin que lo pudieran acusar de difamación. La prensa sensacionalista de la época se caracterizaba por una prosa brillante, chispeante, impactante y altisonante y utilizaba muchos juegos de palabras y recursos como las aliteraciones (por ejemplo, “Romeo requiere remedios rotundos para recuperar el romanticismo”). Otro de los recursos estilísticos es la abundancia de voces procedentes del latín y del griego (dipsomaníaco, priápico), poco o nada conocidas por los americanos que leían la prensa amarilla de la época pero que resultaban sorprendentes. Un recurso más de Elroy en estas narraciones es el uso de verbos “comodín” —como *pop*, *swing*, *bop*, *riff*, *hit*, *flip*, cuyo campo semántico es tan amplio que los puede utilizar para casi todo— cada vez que necesita construir frases con una letra determinada. En castellano, uno de los verbos que para nosotros mejor cumple esta función es “pillar”.

Un ejemplo de este estilo es el arranque de “Tijuana Mon Amour” (*Ola de crímenes*, 1998). Hacemos hincapié, sobre todo, en la impresión fonética; el léxico se va facilitando según avanza la lectura:

Sin-sational Sinatra:

A macho-maimed mama's boy and pussy whipped putz. A punk with a pack of pit dogs to rough up recidivistic reporters.

Skip Towne skimmed me the skinny: Frank Flipped Flash Flood five grand to flip that song and hitch it up the Hit Parade. Impishly implied: Linda Lansing lanced Frank's libido and pulled him around the pud. Payola Payoffs and poontang —perennial poop for Hush-Hush.

Frank hates Hush-Hush. Hush-Hush hates him. I published a piece on his private doc and his prick-enlargement procedure. His pit dogs pounced on my Packard and blew it up on publication day.

Bien, como se puede imaginar, estas narraciones cargadas de “efectos es-

peciales” y “juegos de prestidigitación” suponen un considerable reto para el traductor y le obligan a tomar ciertas decisiones no siempre fáciles y seguramente discutibles.

Por un lado hay que narrar una historia, comunicar unos hechos, y por otro hay que jugar con las palabras. Nuestro propósito es lograr el equilibrio entre esos dos objetivos: que el lector pueda seguir perfectamente el fondo, la trama, y que quede “deslumbrado” con la forma. Esto requiere soluciones “creativas”, un cierto trabajo “poético” e intuitivo. Cuanto más tiempo e inspiración tengamos para ir puliendo la forma, mejor quedará el libro. Y el límite a esa búsqueda de la mejoría lo marca siempre la fecha de entrega.

Antes de pasar a otros ejemplos que intentamos resolver entre todos los asistentes, expusimos y comentamos algunas de las claves que hemos utilizado en el trabajo de traducción.

Como se observa, la fonética lo es casi todo. Si no podemos seguir las aliteraciones porque primero hay que dejar clara y establecida la acción, nos dejamos llevar por la impresión general a partir de los sonidos e intentamos imitarla en castellano, a sabiendas de que el inglés es una lengua mucho más onomatopéyica y que tenemos las de perder.

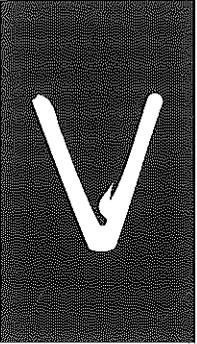
Como las aliteraciones muchas veces no pueden seguirse hasta el final y el autor en ocasiones tampoco lo consigue, si nos “monta” una frase en la que todas las palabras empiezan con “s”, probamos a seguirle empleando una letra, la “p”, o la “r”, o traducimos media frase jugando con la “p” y la otra media con la “r”. En otros casos, trasladamos la aliteración a una frase posterior o anterior, donde nos encaja mejor. El resultado de todo ello a veces es artificial e incluso un poco farragoso pero, por su propia naturaleza, estos relatos pretenden ser difamantes, delirantes, desenfrenados, desternillantes... y así intentamos que queden en castellano.

Con este material de trabajo, el taller resultó muy entretenido. Los traductores presentes se inspiraron y propusieron interesantes soluciones a los trabalenguas planteados. Y creemos que los asistentes con menos horas de vuelo en la profesión descubrieron hasta qué punto es imprescindible a veces crear para poder traducir.

TALLER DE PORTUGUÉS-CASTELLANO

MARIO MERLINO

Entre narración y poesía: un cuento de Mia Couto



OY A CONTAR EN POCAS PALABRAS, sirviéndome del estilo enumerativo, que pretendía con este taller:

1) Difundir, a través de un texto breve, la obra de este escritor nacido en Mozambique (1955), aún poco conocido, de mucho éxito en Portugal (pude comprobarlo en un viaje que hice a Lisboa), por la hermosura de sus imágenes y porque realiza una síntesis interesante de la lengua portuguesa normativa y los usos de un país que fue colonia. Me interesa desde hace tiempo la noción de una lengua mestiza, aquella que surge como respuesta creadora a lo que fue, inicialmente, una imposición. Y cuando hablo de los usos del país colonizado no me refiero sólo a variantes léxicas o sintácticas: hablo de la sabiduría proveniente de la paremiología (muchos epígrafes de Mia Couto son refranes o dichos populares), las creencias religiosas, los términos que se filtran de otras lenguas nacionales. Mestizaje que se acrecienta cuando Mia Couto goza y juega inventando neologismos para acentuar el cariz dramático de una escena o personaje o, por el contrario, para meter con humor el dedo en la llaga.

De Mia Couto se han publicado en castellano *Cronicando*, obra traducida por Bego Montorio (Txalaparta Argitaletxea, 1996); *Tierra sonámbula*, en traducción de Eduardo Naval (Alfaguara, 1998; Suma de Letras, 2002); y *El último vuelo del flamenco* (Alfaguara, 2002), novela que tradujo con placer este menda un servidor.

2) Partir de un texto que aún no estuviese editado: "O pescador cego", incluido en el volumen *Cada homem é uma raça*, 7ª ed., Lisboa, Caminho, 2001. Me valí para ello de lo que se me ocurre llamar, a falta de expresión mejor, "traducción burda", sin revisiones. Esto permitió, entre otras cosas, que participasen en el taller algunas personas que no se dedican a traducir del portugués (Malika Embarek, Geneviève Naud, Paul Silles, por ejemplo). La tarea de corrección, sobre todo frente a un cuento en el que se combinan rasgos narrativos y poéticos, exigía un esfuerzo —un amoroso esfuerzo, digo yo— revelador de los vínculos entre traducción y construcción literaria. Por otro lado sugerí, dada la poca duración del taller, no renunciar a las diferentes opciones que se ofrecían para traducir una palabra o una frase del texto.

La idea era tener, aunque breve, una experiencia de la escritura como proceso, con sus vacilaciones, sus dudas entre un término u otro, sus anotaciones al margen, sus tachaduras (*joh, Derrida, mon semblable, mon frère!*). Sin embargo, la

verdad sea dicha, en nuestro caso proponíamos salvar la palabra tachada, espiar imaginariamente lo que había detrás del borrón, dejar latente una posibilidad que se había descartado, pero ¿no ocurre muchas veces que pasan unas horas, unos días, varios meses —somos así de lentos— y acabamos recuperando lo que tal vez, con ceño fruncido y desprecio mal disimulado, calificamos en su momento de pura intuición? El resultado se asemeja, como veréis más abajo, a las interpolaciones que aparecen en los textos que incorporan las variantes propias del trabajo de cotejo de varios manuscritos.

3) Después de leer la “traducción burda” completa del cuento y de anticipar o señalar dificultades sin ofrecer soluciones, se formaron grupos y se asignaron, a cada uno de ellos, algunos párrafos. Era imposible, dado el tiempo con el que contábamos, traducir a ritmo y clima de taller todo el texto. Los lectores de VASOS COMUNICANTES se quedarán con las ganas de saber cómo continúa el relato, pero ¿no hay placer también en lo incompleto?

A continuación, reproduzco los fragmentos traducidos por cada uno de los equipos.

EL PESCADOR CIEGO

“El barco de cada uno está en su propio pecho” (refrán macua)

Vivimos lejos de nosotros, en distante fingimiento. Nos desaparecemos. ¿Por qué nos preferimos en esa oscuridad interior? Tal vez porque lo oscuro junta las cosas, cose los hilos de lo disperso. En el cobijo de la noche, lo imposible gana la suposición de lo visible. En esa ilusión descansan nuestros fantasmas.

Todo esto escribo, aun antes de comenzar. Escrito de [en el] agua como [de] quien no quiere [el] recuerdo, el definitivo destino de la tinta. Por causa de Maneca Mazembe, el pescador ciego. El caso es que se vació ambos ojos, dos pozos bebidos [absorbidos] por el sol. [La forma en que] Cómo los perdió es algo difícil de creer. Es de esas historias que cuanto más se cuentan, menos se conocen. Muchas voces, al final, sólo producen silencio.

Sucedió un [cierto] día de pesca: Mazembe se perdió en la inmensidad. La tempestad había asustado al pequeño concho¹ y el pescador se inacabó [abismó] sin vuelta atrás [irregresable].

(Chus Fenero Lasierra, Ana Belén García Benito, Marina Pino Ynsa, Susana Sancho Ansón)

(...)

La semana transcurrió [pasó, discurrió] llena [repleta] de días. El barco se mantenía sobremarino. El pescador resistía [aguantaba] sobrevivo. Mientras [según, a ritmo] aumentaba [crecía] el hambre, se palpaba las costillas de la silueta [perfil, estructura, arquitectura] de su cuerpo //Cuanta más hambre tenía mejor encontraba la arquitectura de su cuerpo//:

—Ya ni me aparezco [Ya ni me aparento]

Es así siempre [Siempre es así]: el juicio adelgaza más rápido que el cuerpo. De [En] esa delgadez surgió [creció] la decisión de Maneca. Agarró [Sacó] el cuchillo y lo mantuvo con firmeza [con gesto firme]. Se sacó el izquierdo. Dejó el otro para los

demás menesteres [necesidades]. Y clavó el ojo en el anzuelo. Era ya un órgano extraño [ajeno], desenterrado [desarraigado, arrebatado, amputado]. Se estremeció el contemplarlo. Parecía que aquel ojo desterrado [desheredado, despojado] continuaba [seguía] mirando con [desde] la [su] afligida [triste] soledad del [de] huérfano. Y así aquel anzuelo, al entrar [penetrar] en su carne ajena, le dolió como ninguna espina [le] puede [pueda] dañar.

Lanzó la línea y esperó. Ya se imaginaba [soñaba con] el tamaño de un pez ahogándose en el aire. Claro, no todos los días un pez puede saborear [degustar] tal exquisitez. Y se rió de sus propias palabras.

(Marta Visa, María Cirera, Cristina Adrada, Ana Rodríguez)

El pez, después de muchos vayahombre, llegó. Gordo de plata. Es más: ¿alguien ha visto un pez delgadito *[sic?]*? Nunca. El mar es generoso, más que la tierra.

Así pensaba Mazembe, mientras se vengaba de los ayunos. Asó el pez en medio del barco. Cuidado, un día va a arder el concho contigo dentro. Era la advertencia de Salima, su esposa. Ahora, con el estómago resuelto, [él] sonreía. Salima ¿qué [sabía] sabría ella? Delgadita, tenía la delicadeza de los juncos, sumisos [como] a la suave brisa. Ni se entendía de dónde sacaba la fuerza cuando levantaba el palo del pilón *[sic?]*. Y mecido [por] de Salima, Maneca se aflojó *[sic?]* hasta adormilarse.

Pero no se mide el árbol por el tamaño de su sombra. Las hambres, porfiadas, volvieron. Mazembe quería remar, no lo conseguía. Ya ninguna fuerza le atendía. Entonces decidió: se arrancaría el derecho. Así, de nuevo, se operó. Lo oscuro encerró al pescador. Mazembe, biciego, sólo en los dedos confiaba la visión. Volvió a la lanzar la línea al mar.

(Malika Embarek, Geneviève Naud, Antonia Cilla, Paul Silles)

ORIGINAL (SÓLO LOS FRAGMENTOS TRADUCIDOS):

O PESCADOR CEGO

“O barco de cada um está em seu próprio peito” (provérbio macua.)

Vivemos longe de nós, em distante fingimento. Desaparecemo-nos. Porque nos preferimos nessa escuridão interior? Talvez porque o escuro junta as coisas, costura os fios do disperso. No aconchego da noite, o impossível ganha a suposição do visível. Nessa ilusão descansam os nossos fantasmas.

Tudo isto escrevo, mesmo antes de começar. Escrita de água de quem não quer lembrança, o definitivo destino da tinta. Por causa de Maneca Mazembe, o pescador cego. Deu-se o caso de ele vazar os ambos olhos, dois poços bebidos pelo sol. Maneira como perdeu as vistas é assunto de acreditar. Há dessas estórias que, quanto mais se contam, menos se conhece. Muitas vozes, afinal, só produzem silêncio.

Aconteceu em certa pescaria: Mazembe se perdeu nos senfins. A tempestade assustara o pequeno concho e o pescador se infundou, invindável. (...)

A semana decorreu-se, cheia de dias. O barco mantinha-se, sobremarinho. O pescador aguentava-se, sobrevivo. À medida da fome, ele apalpava as costelas no caixilho do corpo:

—*Já eu nem me apareço.*

E sempre é assim: o juízo emagrece mais rápido que o corpo. Foi nessa magreza que cresceu a decisão de Maneca. Puxou da faca e segurou o gesto com firmeza. Tirou o esquerdo. Deixou o outro para os restantes serviços. E espetou o olho no anzol. Era já órgão estranho, desencovado. Mas ele se arrepiou de o contemplar. Parecia que aquele olho deserdado o continuava a fitar, em maguada solidão de órfão. E assim, aquele anzol, entrando em sua alheia carne, lhe doeu como nenhum espinho pode tanto aleijar.

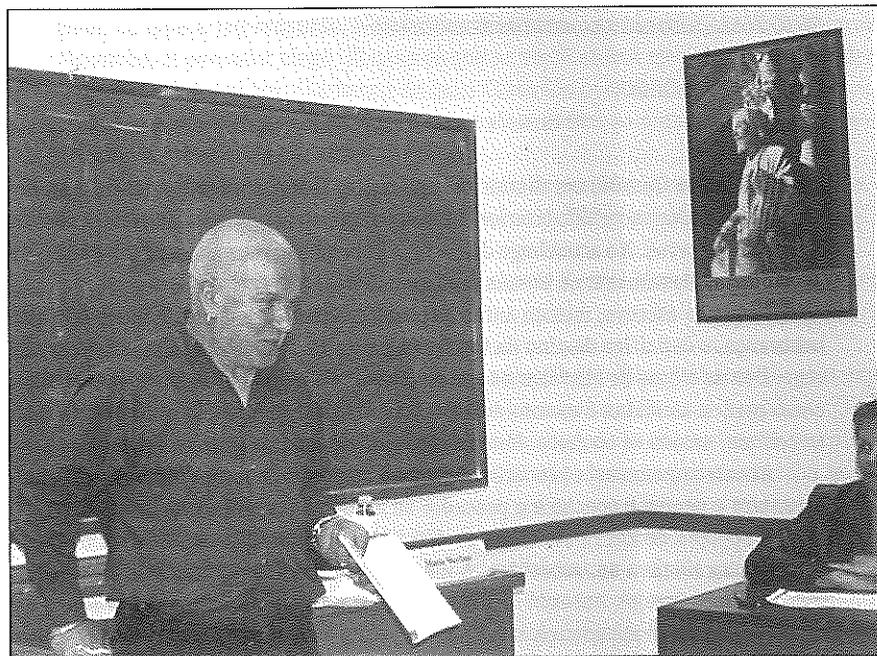
Lançou a linha e esperou. Já adivinaba o tamanho de um peixe, afogando-se no ar. Sim, porque não é todos os dias um peixe pode trincar um petisco desses. E riuse de suas próprias palavras.

O peixe, ao cabo de muitos enfins, lá veio. Gordo de prata. Aliás: alguém já viu um peixe magrinho? Nunca. O mar é generoso, mais do que a terra.

Assim pensava Mazembe enquanto se vingava dos jejuuns. Assou o peixe no pleno barco. Cuidado, um dia arde o concho, contigo dentro. Era o aviso de Salima, sua esposa. Agora, de estômago resolvido, ele sorria. Salima, que sabia ela? Magrita, sua delicadeza era a dos caniços, submissos, mesmo à suave brisa. Nem se entendia que força ela tirava de si mesma quando erguia bem alto o pau do pilão. E no embalo de Salima, Maneca amoleceu até sonocar.

Mas não se mede a árvore pelo tamanho da sombra. As fomes, teimosas, regressaram. Mazembe queria remar, desconsegua. Já nenhuma força lhe atendia. Resolveu-se, então: arrancaria o direito. Assim, de novo, se cirurgiu. O escuro encerrou o pescador. Mazembe, bicego, só nos dedos se confiava à visão. Voltou a lançar a linha no mar.

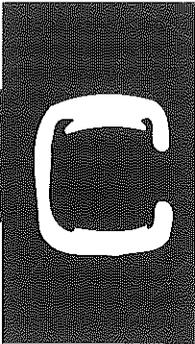
- 1 Concho – canoa, pequena embarcación (N. del A.).



TALLER DE ALEMÁN-CASTELLANO

ADAN KOVACSICS

La traducción de un clásico de la literatura alemana: la *Carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal



¿CUÁNTAS COSAS CABEN EN DOS HORAS! Si alguien lo pusiera en duda, le bastaría leer estas líneas sobre el taller dedicado a la *Carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal. La versión elegida fue la que yo mismo realicé con Wenceslao Galán y que se publicó en los *Cuadernos de Tarazona*.

El original apareció con el título de *Una carta* en octubre de 1902 en el diario berlinés *Der Tag* y es considerado, en efecto, un clásico del siglo xx. De ahí que empezáramos el taller preguntándonos por nuestra relación con este texto, pues era de suponer que la mayoría o bien lo conocía, o bien había oído de él. Se habló del primer encuentro que cada uno había tenido con esta obra, a la que muchos se refieren como iniciadora de la modernidad, como texto que abre una brecha en la relación armoniosa entre el lenguaje y la realidad.

Situamos *Una carta* en el tiempo y en la evolución literaria de Hofmannsthal. Mencioné también las primeras reacciones que suscitó: la de Fritz Mauthner, quien resaltó las coincidencias de *Una carta* con las tesis de sus propias *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, o la de Gustav Landauer, el anarquista que luego participaría en la revolución de 1919 en Múnich y que destacó sobre todo la experiencia mística.

Hofmannsthal, como Mauthner, inicia —quizá sin quererlo— una tradición de escepticismo respecto al lenguaje que está muy presente en la literatura y la filosofía austríacas (y que pasa por Musil, Wittgenstein, Ingeborg Bachmann y Oswald Wiener, entre otros).

También se mencionó la reacción de Leopold von Andrian, amigo de Hofmannsthal, que supuso el punto de partida para una interpretación que se ha mantenido tenazmente en el tiempo: según ella, se trata de la descripción de una crisis autobiográfica singular. Se señaló, sin embargo, que, contrariamente a la tesis de Von Andrian, la postura de duda respecto a la palabra está presente en la obra de Hofmannsthal desde el comienzo y que el autor pretendía incluir este texto, como uno más, en un volumen de cartas y conversaciones ficticias que tenía en mente. No se trata, pues, de la explosión de una crisis, ni de un arrebato, sino de una obra meditada, trabajada, casi artificiosa, escrita por un autor siempre muy interesado en comprender las claves y etapas de su evolución literaria. (En nuestra traducción tratamos de reflejar las características estilísticas de *Una carta*. Mientras trabajábamos en ella, decíamos: “¡Traducimos del latín!”)

Para analizar nuestra tesis tradujimos un fragmento de una carta que el propio Hofmannsthal enviara a su amigo Von Andrian: realizamos una traducción "a pelo", sin entrar en disquisiciones.

De aquello que comentas en tono de reproche sólo quiero recoger un detalle, con una objeción. Dices, concretamente, que no debería haber utilizado una máscara histórica para estas confesiones o reflexiones, sino que debería haberlas presentado de forma directa. Yo, sin embargo, partí realmente del extremo opuesto. En agosto hojeara a menudo los ensayos de Bacon; la intimidad de aquella época me resultaba encantadora. En mis ensoñaciones, me sumergí en la manera en que aquella gente del siglo XVI percibía la antigüedad clásica, y me entraron ganas de hacer algo en ese tono; y luego se añadió el contenido, que tuve que extraer de una vivencia interna propia, de una experiencia viva, para no parecer frío. Pensaba y pienso en una serie de bagatelas similares. El libro se titularía *Cartas y conversaciones inventadas*. No pienso ofrecer allí (*darin*) una conversación meramente formal, disfrazada, entre muertos: el contenido ha de ser siempre actual para mí y la gente más próxima. Sin embargo, si volvieras a pedirme que ofreciera este contenido de manera directa, se perdería para mí todo el estímulo para este trabajo. Para mí, el gran atractivo consiste en hacer que los tiempos pasados no estén del todo muertos o en conseguir que algo extraño y lejano se perciba como afín y cercano ("oder fernes Fremdes als nah verwandt spüren zu machen").

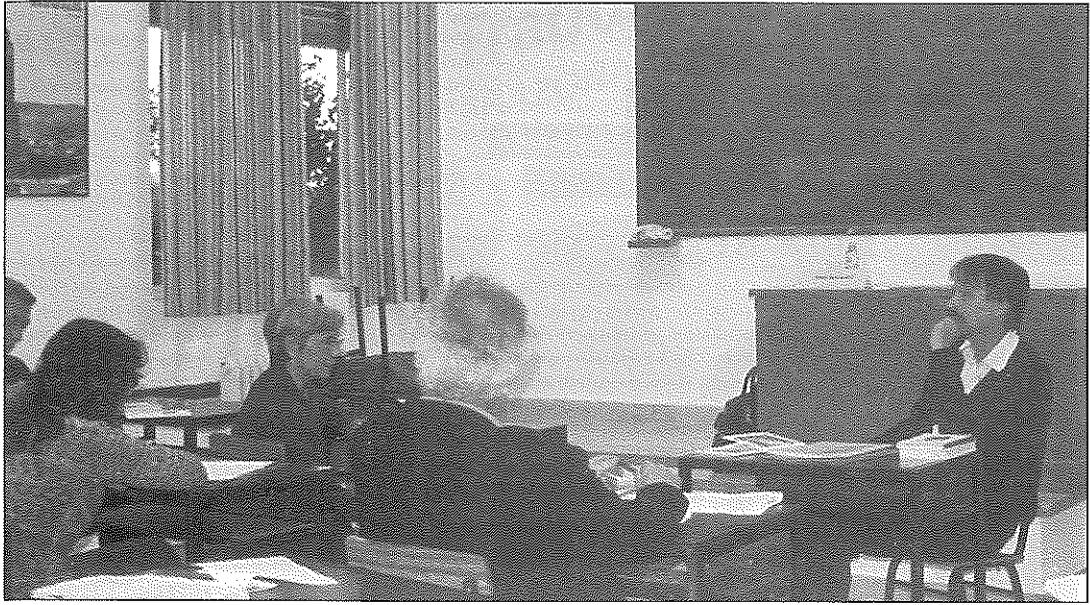
De todos modos, nos detuvimos en la siempre peliaguda palabra *darin* (que tradujimos por "en él" —o sea, en el libro—, "en ello" o "allí") y en la frase final, concretamente en los términos *fernes Fremdes* y *nah verwandt*. Se hicieron algunas propuestas de traducción, por ejemplo: "lejano y extraño" y "próximo y afín", así como la opción de lo "extraño remoto". Se mencionó la aliteración: *fernes, Fremdes, verwandt*, así como el uso habitual de *ein naher Verwandter* ("un pariente cercano") en alemán.

A continuación nos adentramos en un análisis de la traducción de *Una carta*. Elegimos un fragmento, el que comienza por la célebre descripción de la situación en que se halla Lord Chandos: "En una palabra, mi caso es este: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar sobre algo de manera coherente."

Los participantes, muy indulgentes con nuestra traducción, hicieron algunas sugerencias que mejoraban el texto. Por ejemplo, habíamos traducido *leichtthin* por "de manera sencilla", y se propuso "sin más" o "sin pensarlo". Mencioné también una característica de esta traducción, consistente en destacar siempre lo plástico, lo palpable, lo visual. De ahí fórmulas tales como "llevarme... a la boca esas palabras" que, si no se hubiera optado por esa línea, habrían encontrado otra solución.

Se resaltó asimismo la relación con *La náusea* de Sartre y la posibilidad de una interpretación existencialista de la obra; también se habló de las coincidencias con la descripción de un caso de esquizofrenia y de la proximidad con el lenguaje de la mística (Santa Teresa).

Aunque el tiempo apremiaba, aún nos quedaron unos minutos para hacernos



algunas preguntas. Preguntamos por la relación del traductor con el lenguaje, si no sufría “crisis” como la de Lord Chandos, y preguntamos también si, tratándose de un clásico (que se supone profusamente traducido), era conveniente leer traducciones anteriores a la nuestra. En este caso se trataba de una versión atípica, debido a su particular génesis (Wenceslao Galán, filósofo, se dirigió a mí hace años para que nos reuniéramos periódicamente y leyéramos juntos textos filosóficos alemanes. Su intención era profundizar en el conocimiento del alemán. De allí surgieron algunas traducciones, entre ellas la de *Una carta*. En ese contexto no era, pues, pertinente recurrir a versiones anteriores.) No se llegó a una conclusión clara: en algunas ocasiones podía resultar contraproducente, en otras enriquecedor.

Antes de empezar el taller pensaba que el material que había traído sólo serviría para llenar una hora; al final, sin embargo, las dos horas me supieron a poco y me dejé algunas cosas en el tintero. Quiero agradecer, para finalizar, la actitud atenta y participativa de los asistentes.

MESA REDONDA

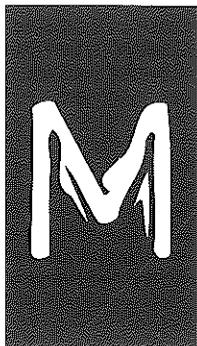
ROSA REGAS

MALAK SAHONI

CLAUDE DE FRAYSSINET

modera MARIO MERLINO

Rosa Regàs y sus traductores



MARIO MERLINO: ROSA REGÀS, LICENCIADA EN FILOSOFÍA Y LETRAS por la Universidad de Barcelona, trabajó en la editorial Seix Barral de 1964 a 1970. Fue fundadora de la editorial La Gaya Ciencia y de las revistas *Arquitectura Bis* y *Cuadernos de la Gaya Ciencia*. Es autora de varias novelas, por las que ha recibido importantes premios literarios. Entre sus publicaciones destacan *Ginebra* (1989), *Azul* (Premio Nadal en 1994), *Viaje a la luz del Cham* (1995), *Luna lunera*, (Premio Ciudad de Barcelona en 1999), y *La canción de Dorotea* (Premio Planeta 2001). También ha adaptado cuentos infantiles y escribe artículos en prensa.

Creo que la verdadera biografía de los creadores está en la obra que crean, más allá de datos, que pueden ser aleatorios y que no superan la aridez de un catálogo. Lo que realmente significa —permitidme esta reverenda perogrullada— es el texto, las palabras que una escritora, en este caso, nos ha transmitido.

Y hablando de palabras, he extraído unos fragmentos de *La canción de Dorotea* que me parecen bastante representativos de esto que acabo de decir, porque caracterizan a los personajes que aparecen en la novela, pero también implican una visión del mundo, una actitud frente al mundo. Por hablar de la última novela, lo que a mí, por lo menos, me transmite Rosa es la idea de que somos todos un poco transeúntes, que así como Dorotea es también Adelita, en esa percepción de la dualidad al borde de la esquizofrenia, la protagonista de *La canción de Dorotea* siente el contraste entre dos mundos, el de los pobres y el de los ricos, el mundo de los que tienen el bienestar asegurado y el mundo de los que tienen poco o nada y precisan buscar recursos para sobrevivir: del servicio doméstico a la prostitución. Ese tránsito, naturalmente, afecta a la protagonista: emprende la búsqueda de sí misma yendo al encuentro de la otra, y en ese sí es no es se derrumban las identidades inmutables, los falsos límites entre las clases (al menos psicológicamente) y el muro de la rigidez moral. Hay una frase en *La canción de Dorotea* que considero a este respecto significativa:

De hecho, ¿cuál era mi canción?, si era cierto, como decía mi padre a todas horas para justificar la voluntad de hacer en todo momento lo que le diera la gana, si era cierto que todos hemos venido al mundo a cantar una canción, cuál era la mía y si no hay canción, si no hay pasión, me decía con palabras amargas la tortura que me embargaba ¿qué hacemos? Vegetar no es cantar, arrastrarse por el tiempo y la



rutina no es cantar, mantenerse en los límites del pensamiento, la palabra, la acción; eludir el compromiso y la aventura en la vida, esto no es. Elegir un compañero porque nos conviene, porque es rico, inteligente o amable y complaciente, mantenerse al margen del riesgo, y renunciar a lo que se anhela, se renuncia porque no hay pasión o porque no hay coraje, y si no los hay, quién es el responsable, nosotros o la naturaleza que nos hizo enanos.

En este fragmento se revela la necesidad de fundir la vida con la obra, la obra con la acción y, por lo tanto, la ruptura con las convenciones de la conveniencia social. En una entrevista que le hicieron, Rosa dijo:

Estamos edulcorando la vida, estamos solamente preocupados en el dinero y en el éxito, lo demás no importa nada. La mayoría de la gente es incapaz de vivir su propia vida y lo que hacen es vivir la de los famosos. En este sentido, el panorama es abominable.

También querría presentar a los traductores. Claude de Frayssinet, otro transeúnte, nació en Santiago de Chile. Hizo estudios de Letras Hispánicas en París y es traductor literario desde 1986. Ha traducido una antología de poesía española de 1945 a 1990 y una antología de poetas del 98; entre otros autores, a Gonzalo Torrente Ballester, Rafael Sánchez Ferlosio, Álvaro Cunqueiro e Isabel Allende.

Con respecto a Malak Sahioni diré que es periodista y traductora. Nació en Siria y, además de traductora de libros como *Marinero en Tierra* de Rafael Alberti, *Azul* de Rosa Regàs, *Cuaderno de Nueva York* de José Hierro, *Habitaciones separadas* de Luis García Montero, es autora de un libro de poemas y de un diccionario español-árabe publicado en el año 2000, muy pequeño pero útil para moverse

por el mundo sin mucho peso. Los transeúntes son así.

Hablad, hablad, malditos.

Malak Sahioni: Por lo general traduzco los libros que a mí me gustan. No tengo un contrato con una editorial a través del cual me dan cualquier libro para traducir. Tengo que conocer a la persona, conocerla bien y leer su obra. Cuando me gusta empiezo a traducirla.

Con el libro de Rosa fue así. Estuve buscando libros que hablaran sobre Siria y no encontré por falta de publicidad de Siria y porque no es un país importante para los españoles. Me dijeron que había una escritora llamada Rosa Regàs, que había escrito un libro muy interesante titulado *Viaje a la luz del Cham*. Leí el libro y me encantó; lo sentí como si fuera alguien de mi país que describiera cómo son las personas, con tanto cariño, con tanta poesía, que decidí conocerla. Como periodista suelo acudir a presentaciones de libros o conferencias. Así conocí a Rosa y me acerqué a ella, le propuse una entrevista y la hicimos en su casa. No sé si esto se puede decir, pero considero que Rosa es la mujer que todas las mujeres deseáramos ser. Por su lucha en la vida, porque no es sólo escritora, sino también madre, esposa, compañera...

Leí el libro, pero yo tengo una forma de traducir algo especial: me gusta escuchar, así que le pedí a mi hijo que me lo leyera. Mientras escuchaba, volaba con la imaginación, con todas las palabras que Rosa había escrito. Porque tiene la capacidad de describir cada momento, cada lugar, de una forma tan poética que me llegó al alma. Cuando empecé a trabajar utilicé todos los sentidos, porque tengo la novela traducida al árabe y grabada. Luego escucho y escribo o rescribo: éste fue mi método.

Claude de Frayssinet: Cuando la editorial Grasset me mandó la novela *Luna lunera* de Rosa Regàs para que la leyera, proponiéndome traducirla al francés, hasta la fecha nada había leído de esta autora. El libro me gustó de inmediato. Desde las primeras páginas, quedé sobrecogido por la historia que contaba; el ambiente en que se desenvolvía la novela era, no obstante, pesado, sombrío y triste. La fuerza que impulsaba aquel libro y el tono general me indicaban que *Luna lunera* tenía mucho de autobiográfico y que albergaba, por consiguiente, más allá de sus cualidades literarias, un importante valor testimonial.

En *Luna lunera* una mujer recuerda lo que fue su infeliz niñez en la casa barcelonesa de su abuelo, un patriarca franquista, y trata de reconstruir aquel mundo. Los padres de la niña son unos "rojos" que en 1939 tuvieron que huir de España. El patriarca catalán reniega de su propio hijo y decide tomar a la niña y a sus tres hermanos bajo su tutela. Empieza entonces la vida de los cuatro niños, sometidos a la tiranía del abuelo en su caserón de Barcelona.

El ambiente gris y triste, cercado de tinieblas, propio de la España de posguerra, recorre toda la novela. Esos años de la niñez están vistos a través de la mirada, inocente en los primeros años, de la niña. Los parloteos de las mujeres del servicio van a completar, para el lector, la historia de aquellos años de dolor.

La traducción de *Luna lunera* al francés no presentó mayores dificultades. Las dudas que tenía las mandé por correo a la autora. Poco después, aprovechando un viaje a Madrid, acordé una cita con Rosa Regàs que me había pedido el ma-

nuscrito de la traducción, ya que, buena conocedora del idioma francés, quería revisarla. En su casa aclaramos las dudas, que no eran muchas, casi todas ellas relacionadas con el vocabulario. La dificultad de la traducción residió más bien en encontrar el tono justo para la voz de los diferentes personajes.

A continuación quisiera decir unas palabras sobre el título de la novela: *Luna lunera*. Para un español, *Luna lunera* evoca un ambiente musical; es un bolero famoso, alegre y algo nostálgico. En la novela que nos ocupa, de vez en cuando una mujer canta *Luna lunera* en el piso de arriba, y éstos son los únicos momentos alegres en la vida de la niña y de sus hermanos, es como una luz de esperanza venida del cielo. El *Luna lunera* del título es, por así decirlo, el sueño de luz, de alegría y de libertad nunca alcanzado en aquellos años de la niñez.

En Francia, *Luna lunera* no tiene los mismos referentes que en España, de ahí que la editorial francesa decidiera cambiar el título por *La lune et les ténèbres* ("La luna y las tinieblas"), título que, a diferencia del original español, nos da el tono de la novela. Esta referencia extraliteraria en el título de una obra nos hace pensar en la novela de Juan Marsé que se titula *Si te dicen que caí*. En este caso, al traducir la novela al francés se cambió el título, privilegiando la referencia musical en detrimento del sentido, totalmente diferente: *Adieu la vie, adieu l'amour*.

Cuando se publicó *La lune et les ténèbres* de Rosa Regàs, Gérard de Cortanze, escritor, periodista e hispanista, escribió un artículo en el periódico *Le Figaro* del 19 de diciembre del 2001. Queriendo aclarar el significado francés del título, escribe:

(...) *Luna lunera* signifie mot à mot "lune lunatique". Ce titre redouble le caractère "lunatique" d'une lune qui l'est déjà. Une lune maniaque, en somme, comme l'Espagne des années cinquante, atteinte périodiquement de folie, en proie à des crises d'épilepsie... ("Este título dobla el carácter lunático de una luna que ya lo es de por sí. Una luna maniática, pues, como la España de los años cincuenta, que sufre periódicamente de locura, acosada por unas crisis de epilepsia...")

Aquella propensión a querer explicarlo todo lleva a veces a excesos verbales. La traducción de los títulos es a veces un rompecabezas, sobre todo cuando el título tiene un referente extraliterario que no puede ser llevado a otro idioma. En el caso de *Luna lunera*, en la traducción francesa se pierde en musicalidad lo que se gana en racionalidad.

Mario Merlino: A mí me gustaría que Rosa nos hablara, no sólo de su relación con Claude y con Malak, sino también con otros traductores. Y también sería interesante que nos hablase de traducciones de su obra a otras lenguas.

Rosa Regàs: En primer lugar, es verdad lo que ha contado Malak sobre cómo nos encontramos. Desgraciadamente, yo no puedo tener acceso a su traducción porque no sé árabe: entre todas mis vocaciones está siempre la de aprender árabe, pero todavía no ha llegado el momento. La verdad es que a mí me ha hecho mucha ilusión ser traducida al árabe y, sobre todo, por una persona de Siria, un país que yo respeto profundamente y quiero muchísimo, pero nuestra relación es, como todas las relaciones que tengo últimamente, muy espaciada, porque

los trabajos de unas personas y otras nos impiden vernos con más frecuencia, pero como estamos de acuerdo en muchos aspectos, eso me hace suponer que su traducción es muy buena.

El caso de Claude es distinto. Tengo la costumbre de pedir las pruebas de las lenguas que conozco y me las enviaron junto con una serie de dudas que tenía entre "nacionales" y "nacionalismos". Durante la Guerra Civil los burgueses catalanes se pasaron prácticamente todos al bando fascista, salvo alguna excepción como mi padre. La verdad es que la guerra contra el fascismo la hicieron las clases menos favorecidas, como todo el mundo sabe y a pesar de que intenten engañarnos. El otro día, no hace mucho, el presidente Jordi Pujol dijo que Cataluña había luchado contra el fascismo, lo cual no es en absoluto cierto. En la novela hay una página en la que se va narrando todo lo que está ocurriendo, se habla de uno de los hijos del abuelo, de esta especie de patriarca, que murió en el frente del Ebro luchando con los nacionales, en el tercio de la Virgen de Montserrat. Choca mucho que estos mismos burgueses al cabo del tiempo se escaquearan de sus ideologías fascistas y se convirtieran primero en catalanistas —entonces no se llamaban nacionalistas— y luego aflorara el nacionalismo. Para la traducción era una cuestión difícil porque para nosotros hay diferencia entre "nacionales" y "nacionalistas": los nacionales son los fachas y todos sabemos lo que son los nacionalistas. Esto un francés no lo sabe. Él me propuso que pusiéramos "los franquistas", que quedaba más claro y comprensible. La verdad es que tuvimos muy pocas dudas: la traducción me gustó mucho, me divertí mucho porque me gustó el ritmo, es un ritmo pausado y no exactamente poético. Para no romper este ritmo, en la novela no hay puntos y aparte y, cuando los diálogos están metidos dentro de los párrafos, el texto recuerda un poco la recuperación de la memoria, esa cosa que nunca sabes exactamente cómo es, cómo viene. A mí me parecía que eso había que conservarlo en la traducción y así se hizo.

Respecto al título, me llamó la editorial francesa para pedir consejo. De modo que fui a una de mis carpetas —porque lo apunto y lo guardo todo— a consultar muchos de los títulos previos que había barajado para *Luna lunera* y le di la lista. Ella fue quien eligió *La luna y las tinieblas*, aunque es cierto que a este título, dentro de todo, le falta ese aire musical que yo había querido darle y por el que tuve que luchar con mi editor español, que no quería de ninguna manera poner *Luna lunera*. Creía que era frivolizar el texto; a mí no me lo parecía porque, tal y como ha dicho Claude, es la única nota poética que los niños tienen, y la viven como una claridad en sus vidas turbias y miedosas. Aparece una voz que canta siempre desde el tercer piso "Luna lunera, cascabelera", y uno de los hermanos dice: "Cuando yo sea mayor me casaré con María y subiremos por una escalera hasta vivir en lo alto de las nubes y sólo bajaremos para ir al circo", esto lo decía siempre mi hermano, bajaremos para ir al cine o ir al fútbol, "y luego, por la noche, yo me dormiré y ella me cantará *Luna lunera*". Una especie de fusión de lo que era la mujer como madre y la mujer como persona deseada.

Esto se repite; incluso al final de la novela se hace referencia a este mundo, que es la única salvación para estos chicos: la salvación poética, no había otra. La generación anterior, es decir, la que fue víctima directa de la Guerra, no tuvo

ninguna salvación; en cambio, para la segunda generación la única solución real era la solución poética, no hay otra. Porque cuando uno está cargado de resentimientos, de odios, de humillaciones y de palizas, lo único que puede hacer es intentar salvarse subiendo hacia la altura de las nubes. Por tanto, en francés perdimos la parte musical popular, que también enlaza con otra cosa que ha dicho Claude: es la diferencia entre dos mundos, el de los privilegiados y el de los que va a la zaga de los privilegiados.

En las demás traducciones no he tenido tan buenas experiencias. Por ejemplo, en la traducción italiana de *Azul* me cambiaron el título de una manera horrorosa y no lo vi hasta que tuve el libro entre las manos: *Dove finisce l'azzurro*. Le podían haber puesto cualquier título, no tiene nada que ver; más bien me parece un título de Carme Riera que, precisamente el año que yo gané en Nadal, ganó el premio Josep Pla con su novela *Dins el darrer blau*. Aunque había pedido las pruebas, no me las enviaron y cuando empecé a leer el libro lo cerré: era una traducción absolutamente literal, correcta, pero le faltaba el aire poético que yo pensaba, como Malak, que tenía. De la traducción neerlandesa tampoco me enteré de nada y la portuguesa no la recuerdo, pero de la que quisiera hablar es de la catalana.

De *La canción de Dorotea* han hecho una traducción al catalán de la que, incomprensiblemente, se han vendido cuarenta mil ejemplares: es decir, lo han leído cuarenta mil personas que entienden perfectamente el castellano. Es incomprensible. Pero, además, el catalán tiene un problema añadido, que yo he sufrido al escribir en catalán, sobre todo al escribir ficción. El catalán que yo aprendí es limitado, diario, familiar. En el afán de que esta lengua fuera distinta del español, del ruso, del chino y de todo el mundo, se han introducido cantidades de formas, no utilizadas nunca en el lenguaje hablado pero sí en el escrito, a través de esto llamado "normalización de la lengua", que en realidad es la "anormalización". La traducción de mi libro está llena de palabras que se utilizaban a principio de siglo. Por ejemplo, para traducir "joder", como no quieren decirlo así, utilizan un término que usaban los carreteros en la época de mis abuelos. En la actualidad hay muchos escritores que se han rebelado contra esto y escriben un catalán mucho más bello, mucho menos encorsetado. Si hubiera tenido tiempo, habría podido traducirme con ayuda de alguien, porque tampoco yo tengo un lenguaje poético y metafórico, ya que mi educación literaria ha sido en castellano y en francés. En alguna entrevista alguien me echó en cara que yo no escribiera en catalán y le contesté que no lo hacía porque no lo hago bien. Yo lo que quiero es escribir una buena novela: yo no creo en las patrias. Pero me insistieron tanto que un día en la televisión catalana dije: yo he estudiado el castellano por culpa de unos burgueses catalanes que le pagaron a Franco la guerra. Si estos burgueses catalanes se hubieran puesto a favor de la República, seguramente estaría escribiendo catalán. Por tanto, antes de pedirme responsabilidades a mí que se las pidan a los burgueses catalanes. Yo soy hija de la historia que he vivido y, si nos impusieron el franquismo y el castellano, no es culpa mía.

De la traducción al japonés, que se acaba de hacer ahora, no sé nada. Tampoco de la traducción al griego ni al alemán, pero el traductor se puso en contacto con-

migo y esto me gustó mucho. En general, no me preocupo mucho porque tengo la idea de que hay cosas que son inevitables, ya que nunca se sabe cómo va a leer tu libro una persona, de la misma manera que no sé cómo serán las películas sobre mis novelas que se van a hacer ahora. Aquí no se ha hablado de mi primera novela y lo voy a hacer ahora. Me pasa como con el hijo olvidado, nadie se acuerda de ella y yo le tengo mucho cariño: *Memoria de Almató* es la más poética de todas mis novelas y, tal vez, la más desesperanzada. Colomo ha comprado los derechos para hacer una película y, curiosamente, la directora va a ser una hija mía. Me dice: "Mamá, lee el guión". No quiero leerlo, ésa es su película, no la mía, su función es traducir lo que yo he dicho en imágenes, pero es su experiencia, su imaginación la que entra en juego.

En el caso de *La canción de Dorotea* ya está escrito el guión y han cambiado el final, pero tengo que decir que es muchísimo mejor y me fastidia que no se me ocurriera a mí. La alarga un poquito y acaba de dar una vuelta de tuerca a la corrupción de todo el ambiente y al deseo brutal de esa mujer. Escribir un guión también es una forma de traducir y, en este caso, tengo que decir que la traducción es espléndida.

Malak Sahioni: Me gustaría saber por qué Rosa llamó a su libro *Azul*.

Rosa Regàs: Creo que el último párrafo dice: "Azul como el azul del mar, como el azul de las nubes..."

Malak Sahioni: Yo la he traducido intentando proteger la novela como si fuera un niño pequeño, para defender ese aspecto poético.

Público (María Teresa Gallego, traductora): En España, *Luna lunera* es una canción infantil, no un bolero. Y eso es lo que evoca: un mundo de niños.

Claude de Frayssinet: Ayer mismo, en una cena, una compañera me dijo que *Luna lunera* era una canción infantil. Esto fue una sorpresa para mí, porque la canción que había oído en América era un bolero. Cuando me lo dijo le contesté que quizá para ustedes, en España, los niños tengan esa evocación, pero para mí es un bolero de tantos.

En cuanto al título, teniendo esto en la mente, no me habría parecido mal conservar *Luna lunera* sin traducir. Pero, por supuesto, la editorial lo que quiere es vender un libro, y *Luna lunera* en francés no resulta atractivo. Entonces pidieron ideas a Rosa y ella sugirió un título muy explícito, yo diría que muy francés.

Esto me hace pensar en el título de una novela de Juan Marsé que está traducida al francés desde hace unos ocho años: *Si te dicen que caí*. Por su puesto que *Si te dicen que caí* para ustedes significa algo, despierta ciertos ecos. Pero si lo traduzco al francés, *Si on te dit que je suis tombé*, no significa nada. Lo que hizo el traductor francés fue sustituirlo por un equivalente francés musical que es *Adieu la vie, adieu l'amour*. Sólo para conservar la referencia, esa evocación musical de un título. No sé si es una decisión buena o mala. Por supuesto que un traductor puede cambiar un título, pero éste es muy importante para el libro. En cualquier caso, el título es más la música de las palabras que el significado, ya que no se trata de una obra sobre la teoría de la escritura, es ficción, es novela, es cuento.

Mario Merlino: La hora pasa, el tiempo es fugaz. Tenemos que salir a buscartos. Así es el tránsito, al fin y al cabo. Muchas gracias a todos.

PREMIO NACIONAL DE TRADUCCION 2001 A LA OBRA DE UN TRADUCTOR

FRANCISCO TORRES OLIVER

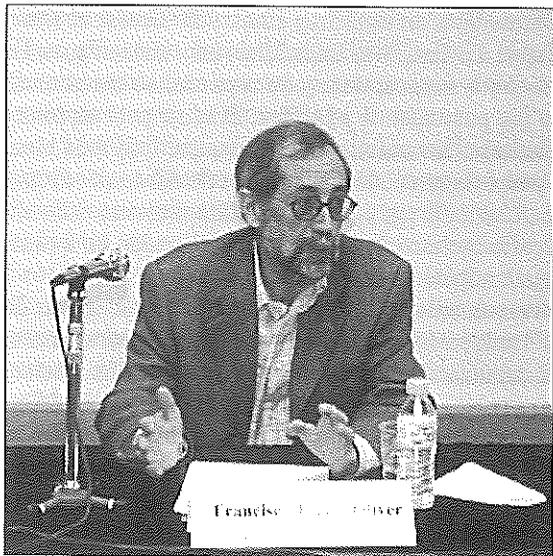
A

MIGOS Y COMPAÑEROS: lo primero que quiero anunciar es que esta intervención no se va a alargar mucho, entre otras cosas porque me enteré con poco tiempo de que debía hablar aquí. Además, me ha tenido ocupado hasta ahora una traducción que debía haber entregado hace tiempo; de manera que sólo he podido hilvanar estas palabras apresuradas. Afortunadamente me he desentendido de la traducción antes de venir y ya la tiene el editor; así que el editor descansa en paz por lo que a mí respecta.

Confieso que a lo largo del año pensaba que quizá me llamarían para que tomase parte en estas Jornadas. Pero como nadie se ponía en contacto conmigo, me fui haciendo la ilusión de que al final no intervendría. Soy algo reactivo a hablar en público porque no estoy acostumbrado; pero también porque me impone tener pendientes de mis palabras a mi grupo de colegas. O sea que para mí era francamente un alivio. Hasta que, esta semana pasada, me llegó una carta de Maite Solana recordándome que debía cumplir con lo que ya es tradición en las Jornadas de Tarazona. Yo en todo este tiempo no paraba de pensar: "Señor, pasa de mí ese trago; pero no se haga mi voluntad, sino la de Maite Solana". Conclusión: aquí estoy.

Agradezco a la Casa del Traductor, ACE Traductores, CEDRO, etc., esta invitación que me honra. Para ser exacto, me siento doblemente honrado: primero por el premio como es natural, que me ha llenado de alegría, y después, repito, por esta invitación. Así que hago público mi reconocimiento a todos.

Y ahora sobre mi experiencia en la traducción. La pregunta que me hago para empezar es: ¿cómo he llegado a ser traductor? Y obviamente me respondo que traduciendo. Pero en mi caso, como seguramente en el de muchos otros, la cosa no estuvo nada clara durante bastantes años. Desde luego, no crecí pensando que acabaría siendo traductor. No sentía la llamada vocacional de la traducción. Más bien, desde que tengo uso de razón me han gustado multitud de actividades; o sea que habría podido ser cualquier cosa. Por ejemplo taxidermista. Durante algún tiempo, me sumergí con entusiasmo



en la práctica de la taxidermia: no paré hasta que aprendí a diseccionar peces y mamíferos pequeños; diseccionar aves era facilísimo, y diseccionar mamíferos grandes difícilísimo. También tuve una época en la que me interesaron las tintas, incluidas por supuesto las tintas simpáticas: especialmente éstas. Más que la escritura cifrada que tanto gustaba a todos en la escuela, a mí me fascinaba la escritura invisible, la transparente, la fosforescente, etc.

En fin, el caso es que con la traducción empecé tarde, unos años después de terminar la carrera. Sí puedo afirmar que empecé con fervor: pero es casi una tautología decir que traducir para un amante de la lectura constituye una actividad apasionante y absorbente. Casi tanto como escribir. A mí me cautivó de tal manera que ya no quise hacer otra cosa. Bueno, para ser absolutamente sincero, sí he hecho otra cosa; pero eso no importa aquí.

La primera traducción que hice y apareció en letra impresa fue *Los mitos de Cthulhu*, una antología de relatos de Lovecraft y otros. Pero no era mi primera traducción. Antes había hecho algo ya: cuando terminé la carrera estaba interesado nada menos que en la *Fenomenología del espíritu*, de Hegel. Aranguren nos había dado un cursillo sobre esta obra, y de él saqué la idea de estudiar el concepto de la alienación con vistas a escribir después la tesis. Encontré bibliografía, aunque muy poca en castellano, así que compré algunos libros en francés, de Kojève, de Jean Wahl, de Niel y sobre todo de Jean Hyppolite: de este último su traducción francesa de la *Fenomenología del espíritu* y su estudio *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'Esprit*. La *Genèse* es un análisis enormemente esclarecedor. Empecé a trabajar en él y a sacar notas; y de repente, se me ocurrió que podía traducirlo, y sin más me puse manos a la obra. Traduje casi un tomo. Eran dos. Y como aquello ya abultaba, me vino la idea, la osadía diría más bien, de ir a ofrecérsela al entonces padre Aguirre, después duque de Alba, que dirigía la editorial Taurus. Incomprensiblemente para mí en aquellos momentos de obsesión hegeliana, el padre Aguirre la rechazó; la rechazó sin vacilar. Me fui a casa, la metí en un cajón y ya no seguí traduciendo.

Pasó tiempo, y un buen día, ¡oh milagro!, vino alguien, un funcionario de Agricultura, a encargarme una traducción. No me lo podía creer. Naturalmente, me lo tomé como la ocasión de mi vida. El texto no era de altos vuelos intelectuales; aunque desde luego sí era volátil. Aún recuerdo el título: *The Fly Problem*; o dicho en toda su extensión: *El problema de las moscas en las granjas ganaderas*. En fin, yo estaba tan ilusionado que quise hacer un trabajo en el que se chuparan los dedos. Pero cuando ya llevaba dos semanas peleando con las moscas, me llamó el cliente y dijo que su departamento había decidido no saber nada del tema, y que lo sentía. Mi frustración, podéis creerlo, fue enorme.

Y ahí podían haber terminado mis aspiraciones traductoras. No fue así por culpa de Rafael Llopis y de Jaime Salinas. Jaime fue, en sus tiempos de editor, hacedor de traductores. Y permitidme, ahora que cito su nombre, dedicarle el premio que acabo de recibir, porque él es su causa primera (y quisiera [esto lo digo entre paréntesis] proponer al grupo de traductores que trabajó con él, pero también a la ACE, y por qué no, a la Casa del Traductor de Tarazona, ofrecerle alguna clase de acto que expresara nuestro agradecimiento).

Pero a lo que iba: llevábamos algún tiempo Rafael Llopis y yo hablando de un autor que sonaba en todas partes menos en las editoriales españolas (con una salvedad: la Editorial Acervo, que había sacado algunos relatos suyos en su famosa selección de Narraciones Terroríficas). Me refiero a H. P. Lovecraft. El mundo anglosajón estaba invadido por el nombre de Lovecraft. Se escribía sobre él, se editaban sus cartas, sus ensayos, sus novelas; pero además, había un círculo de buenos escritores que se proclamaban sus discípulos y publicaban cuentos, poemas, novelas y guiones radiofónicos utilizando el clima, los escenarios, los personajes y los dioses inventados por él. Este círculo al principio lo formaron media docena de amigos suyos; después, poco a poco, se fueron sumando otros, hasta llegar a más de un centenar. Algunos incluso utilizaron al propio Lovecraft como personaje de sus aventuras. A su muerte se reeditaron bien encuadernados sus relatos hasta entonces publicados en revistas baratas, y aparecieron los que él no había podido o querido publicar; incluso de sus cartas sacó la editorial Arkham House una selección en cinco tomos (Lovecraft escribió unas doscientas mil). Y como no podía ser menos, algunos de sus cuentos conocieron una versión cinematográfica por especial interés de su amigo y colaborador Robert Bloch, lo que multiplicó infinitamente su popularidad. Entre los años sesenta y setenta, el mundo entero fue lovecraftiano. El músico español Tomás Marco le rindió tributo con su composición *Necronomicon*. Juan Perucho escribió un cuento "con la técnica de Lovecraft". Esto en España. En Francia se llega a escribir incluso un *Evangelio según Lovecraft*. En Gran Bretaña ídem de ídem, y en Estados Unidos fue una verdadera locura lovecraftiana: incluso el diccionario Webster recoge expresiones suyas en su catálogo de voces.

La trayectoria literaria de Lovecraft (permitidme que me extienda en esto porque tiene que ver con lo que diré después) presenta dos etapas claramente definidas: una primera muy influida por los cuentos de lord Dunsany, poética, ensañadora, orientalizante, teñida de una infinita melancolía; y otra negra, tenebrosa, tremenda, ultramundana, en la que se transparenta una estética a lo Hodgson. Como Hodgson, Lovecraft crea una serie de dioses y los dota de una naturaleza horrenda y abominable. Y entre estos dioses hay uno que da nombre al primer relato con que inicia esta segunda etapa: Cthulhu. El título exacto de ese relato es "La llamada de Cthulhu". A la muerte de Lovecraft (1937), se empieza a hablar de esta segunda etapa suya como de una aportación literaria sorprendentemente original, y como si los relatos que comprende se aglutinasen alrededor del dios Cthulhu. Hay que decir, sin embargo, que Lovecraft nunca tuvo la pretensión de formar nada parecido a un tapiz literario. Pero esto no importó a sus continuadores. A muchos de ellos lo que les interesaba era "la materia lovecraftiana", y pusieron todo el empeño en articular una especie de teogonía, y en rellenar con aportaciones personales las aparentes lagunas dejadas por el maestro en esa pretendida epopeya. Y August Derleth, amigo y albacea de Lovecraft, acuña un término que hace fortuna: el "Mito de Cthulhu".

Bien, pues un día, hablando de todo esto, me dijo Llopis que si yo me encargaba de la traducción, él tenía pensada una antología de cuentos en torno a los mitos de Cthulhu que podía estar muy bien: abarcaría relatos precedentes, rela-

tos de los mitos, y derivaciones posteriores. Él pondría el prólogo y la bibliografía. Le dije que sí, naturalmente, y me puse a trabajar. Cuando terminé fue él y se la ofreció a Jaime Salinas. Jaime la aceptó y la publicó en 1969. El libro tuvo una acogida que nos dejó maravillados a todos. Jaime, gratísimamente sorprendido, nos pidió otra cosa de Lovecraft. Esta vez sacamos cuatro relatos de corte más bien dunsaniano, o sea de la primera etapa, en los que Lovecraft utiliza al mismo personaje como protagonista: el ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter. Fue otro éxito para Alianza Editorial. Entonces me llamó Jaime y me preguntó si me dedicaba exclusivamente a la literatura fantástica, o podía encargarme una traducción de otro tipo: *Jude el Oscuro*, de Thomas Hardy. Le dije que no faltaba más, y le traduje *Jude*. A partir de entonces no paró de encargarme cosas. Fueron unos años de dedicación a Alianza Editorial inolvidables para mí. Más tarde tuve ocasión de traducir para otras editoriales: Siglo XXI, Nostromo, Alfaguara, Bruguera, Siruela, Valdemar, Alba, Vicens-Vives, y alguna más. Y los temas fueron de lo más variados: novela, poesía, teatro, filosofía, historia de las religiones, psicología, arte, etc.

Pero mi preferencia y mi interés han estado siempre en la literatura fantástica, con la que he mantenido una especie de compromiso perenne, y diré por qué: todos hemos sentido de pequeños gran atracción por lo fantástico. A mí, como a muchos, esa atracción me ha durado toda la vida, aunque no con la misma intensidad. Al principio, cada relato que me prestaban, o me recomendaban, o a veces descubría por mí mismo, me producía un estremecimiento y una emoción casi irresistibles. Con el paso de los años empecé a darme cuenta de que algunas traducciones empañaban la visión que el autor trataba de ofrecer. Encontraba que les faltaba transparencia. Las había incluso que eran ilegibles para el lector menos exigente. Esto ocurría también con obras más sesudas, pero en general los clásicos han solido recibir un trato más considerado. De la literatura fantástica a muchos editores lo único que les interesaba era el título, porque era un buen reclamo, y que se vendiera. Lo demás les daba igual. Por fortuna, la situación ha ido cambiando. El caso es que, por lo que a mí respecta, me propuse desde el principio poner toda mi capacidad y mi esfuerzo a disposición de la literatura fantástica, y contribuir a situarla en un puesto digno como merecía. Después he tenido la satisfacción de ver que nombres mucho más importantes que el mío se han puesto igualmente a su servicio, con un resultado que los amantes del género nunca agradeceremos bastante. Y con ese ánimo traduje *Melmoth el Errabundo* de C. R. Maturin, *El monje*, de M. Lewis, *El italiano*, de A. Radcliffe, *Frankenstein*, de M. Shelley, *Drácula*, de Bram Stoker, *En el país del tiempo*, de Lord Dunsany, *El valle perdido*, de A. Blackwood, y muchos títulos más.

Pero lo cierto es que no me he limitado a la literatura fantástica en la acepción romántica del término. Cuando arrancó la editorial Siruela, Jacobo me llamó para encargarme el primer libro de una selección de lecturas medievales que tenía pensada: *Sir Gawain y el caballero verde*; después vino *La muerte de Arturo*, de Malory, y un largo etcétera. También cuando empezó Alba Clásica, me encargaron *Mansfield Park*, de J. Austen, libro al que siguieron otros, unos fantásticos y otros no; y últimamente, para terminar, llevo un tiempo navegando entre el

Atlántico y el Pacífico con libros que son testimonios verídicos; en poco tiempo he tenido que doblar el Cabo de Hornos dos veces, una con un bergantín de Boston y otra con un ballenero de Nantucket. Con éste hemos naufragado.

Hay trabajos que me han resultado especialmente laboriosos. Todos hemos tenido que afrontar alguna vez traducciones atractivas pero interminables. Ése fue para mí el caso de *La muerte de Arturo*. Llegué a hacer unas dos mil fichas de términos y expresiones (no recuerdo el número exacto; sé que fueron dos cajas y media de zapatos). En la ficha iba el término en inglés, el número de página y línea donde aparecía, su equivalencia en castellano, y la fecha más o menos en la que hay registro escrito de este término en nuestra lengua. Recuerdo, por ejemplo, las dudas que me creó la expresión *to the utterance*, "a ultranza", "a todo trance", o sea "a muerte". "A ultranza" en lengua francesa aparece muy pronto; sin embargo en la lengua castellana surge hacia el romanticismo. Hablo de memoria. Al final ya no recuerdo si puse "a todo trance" o si decidí de todos modos poner "a ultranza".

Esto me lleva a comentar también mi manera de trabajar. No puedo considerarlo propiamente un método, sino más bien una costumbre que he ido adquiriendo con el tiempo, y que seguramente coincide con la de muchos de vosotros: empiezo a traducir en cuanto tengo el texto y hago un borrador en la pantalla del ordenador sin acudir apenas al diccionario; en esta especie de traducción de corrido voy dejando en el idioma original las palabras y expresiones que me ofrecen duda o cuya equivalencia necesito pensar, poniendo entre corchetes posibles traducciones, y señalándolas de alguna manera cuando pueden tener después un interés particular; por ejemplo un tecnicismo, o cuando un término está empleado en una acepción poco común. A continuación viene lo más largo y trabajoso: corregir, consultar diccionarios, cotejar y dejar el texto lo más limpio posible. Esa etapa me lleva mucho tiempo. Y una vez que el texto me parece que está completamente bien, lo imprimo, y lo leo despacio sobre el papel, marcando correcciones a lápiz. Podéis creerme si digo que, al terminar, el número de esas correcciones es asombrosamente crecido. Siempre me sorprende lo muchísimas que son, porque siempre pretendo corregirlo absolutamente todo antes de imprimir. Finalmente, paso esas correcciones al texto del ordenador y vuelvo a imprimir. Leo esa segunda impresión antes de mandarla al editor y aun encuentro cosas que cambiar. Cuando el editor me manda las pruebas para que las lea, todavía hay cosas que modificar. Y cuando al fin la traducción ve la luz, abro el libro y lo primero que descubren mis ojos suele ser alguna errata o alguna frase mejorable.

Lo ideal sería sentarme otra vez ante el texto y empezar de nuevo; pero comprendo la desesperación que esto causaría a los editores. Un día, cuando estaba terminando la traducción del Malory, me llamaron de Siruela para decirme: "Como no entregues esta semana *La muerte de Arturo* la vamos a convertir en la muerte de Torres Oliver"; en otra ocasión Javier Pradera, entonces en Alianza Editorial, me amenazó con mandarme a la Guardia Civil. O sea que soy un lento recalci-trante. Al principio me atormentaba ver lo despacio que progresaba mi trabajo. Con los años me fui reconciliando con esta lentitud; y ahora, lo digo con convicción, no sabría trabajar sin ella.

Premios Nacionales de Traducción

El premio Nacional a la Obra de un Traductor en el año 2002, convocado por el Ministerio de Cultura, se ha concedido a Carlos García Gual, nacido en Palma de Mallorca en 1943, catedrático de Filología Griega en la Universidad Complutense de Madrid (tras serlo en Granada, Barcelona y la UNED). Ha traducido, entre otros, a Platón, Eurípides, Diógenes Laercio, Pseudo Calístenes, Apolonio de Rodas y Aristóteles. Ha escrito, asimismo, más de un centenar de artículos sobre literatura clásica, filosofía griega, literatura medieval y mitología en revistas especializadas. Ejerce además la crítica literaria y es asesor de la serie griega de la Biblioteca Clásica Gredos desde su fundación. En 1978 recibió el Premio de Traducción Fray Luis de León por la traducción al castellano de la obra de Pseudo Calístenes *Vida de Alejandro*.

El Premio Nacional a la Mejor Traducción recayó en Mikel de Epalza (nacido en Pau, Francia, hace 64 años), Catedrático de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad de Alicante por su versión al catalán de El Corán.

El jurado de estos premios nacionales de traducción, dotados los dos con 15.025 euros, estuvo presidido por el director general del Libro, Fernando de Lanzas, e integrado por Francisco Torres Oliver y Joan Francesc Mira, ganadores de la edición anterior, y por Valentín García Yebra, Andrés Torres Queiruga, Marc Meyer, María Teresa Gallego, Luis Miguel Pérez Cañada, Jon Kortázar, Francisco Javier Juez Gálvez, Isabel Lowry y José Luis Vidal Pérez.

V Premio de Traducción Ángel Crespo

El 6 de noviembre de 2002 el jurado del V Premio de Traducción Ángel Crespo, compuesto por Pilar Gómez Bedate, profesora de la Universitat Pompeu Fabra, Luisa Cotoner, profesora de la Universitat de Vic, y Fernando Valls, profesor de la Universitat Autònoma de Barcelona, premió la traducción *Pasión fija*, de Philippe Sollers, realizada por Javier Albiñana y publicada por la Editorial Seix Barral, Biblioteca Formentera de Barcelona. El premio Ángel Crespo, patrocinado y organizado por el Centro Español de Derechos Reprográficos, del Gremi d'Editors de Catalunya y de la Asociación Colegial de Escritores de Catalunya está dotado con 6.000 euros.

Javier Albiñana Sérain (Valencia, 1944) es licenciado en Filología Románica por la Universidad de Barcelona. Ha traducido a Balzac, Camus, Bataille, Albert Cohen, Flaubert, Sartre y Simenon. Se le concedió el Premio Stendhal de Traducción en 1997 por la traducción *El testamento francés* (Premio Goncourt, 1995) de André Makine.

Doctor Honoris Causa

El pasado 10 de octubre, en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, Miguel Sáenz fue investido doctor *honoris causa* en Traducción e Interpretación, en una ceremonia de sabor medieval, como corresponde a la que es la Universidad más antigua de España y una de las cuatro más antiguas del mundo.

Propuesto por la Facultad de Traducción y Documentación por su dilatado currículum como traductor de literatura alemana, inglesa y francesa, para interpretar la importancia del hecho, baste con decir que Miguel Sáenz es el primer doctor honoris causa en Traducción de la Universidad española por su tarea como tal.

Premio de Traducción de Literatura Alemana

La Fundación Goethe España convoca un Premio de Traducción de Literatura alemana en España dotado con 10.000 euros en metálico y una estancia de un mes en el Literarisches Colloquium Berlin. El premio se otorga a tra-

La profesión

ducciones españolas de obras literarias contemporáneas alemanas en los géneros de narrativa, poesía y ensayo cuyo autor esté vivo, que hayan sido publicadas en los últimos dos años en una editorial en España y que sigan a la venta.

En esta edición, el jurado organizado por el Goethe-Institut Inter Naciones de Madrid, tras examinar 66 traducciones, otorgó por unanimidad el premio a Daniel E. Najmías Bentolila, traductor entre otros de *Los años ingleses* de Norbert Gstrein (Tusquets, 2001), *La guerra de Fink* de Martin Walser (Lumen, 2000) y *Willenbrock* de Christoph Hein (Anagrama, 2002).

El día 11 de noviembre, durante la inauguración solemne de la Semana de las Letras Alemanas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, entregó el premio el Presidente de la República Federal de Alemania, Johannes Rau, en presencia de la Ministra de Asuntos Exteriores de España, Ana Palacio, y del Ministro de Asuntos Exteriores de Alemania, Joschka Fischer.

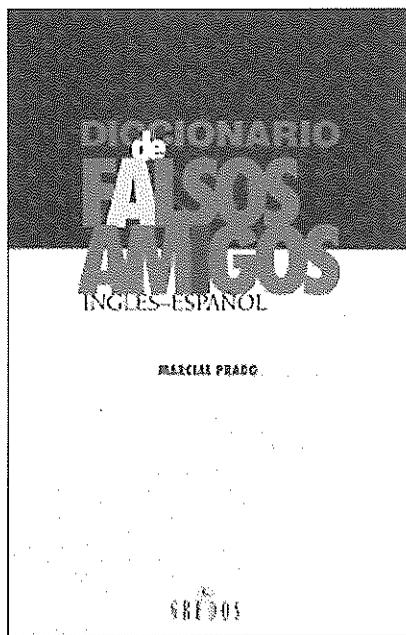
Libros

Diccionario de falsos amigos inglés-español

Marcial Prado, Madrid, Editorial Gredos, 2001, 512 páginas.

Muchos traductores tenemos debilidad por los diccionarios y, si diéramos rienda suelta a nuestros deseos, nos rodearíamos de tamaña impedimenta de obras de consulta que apenas avanzaríamos en el trabajo. Especialmente porque muchas de estas obras son incluso lecturas amenas, de ésas a las que uno se entrega al iniciar la consulta y acaba llevándose las al metro o al cuarto de baño. Sin embargo, me atrevería a decir que en el caso del diccionario de Marcial Prado merece la pena ceder a la tentación (a pesar del precio: más de 7.000 pesetas de las de antes).

No hace falta explicar aquí lo que



es un *cognado equívoco* o falso amigo: es el más imperdonable de los errores de traducción, porque no sólo revela ignorancia del idioma del que se traduce sino también del propio y, en muchas ocasiones, del con-

texto cultural (como la periodista de *El País* que hace unos días inventaba una extraña forma de feudalismo africano y escribía de “feudos” en Nigeria: si hubiese consultado el libro de Marcial Prado se habría enterado de que *feud* “traduce rivalidad, odio, enemistad hereditaria, lucha encarnizada [entre familias, clanes, tribus]”).

Sin duda, algunas de las 4.200 voces que recoge la obra no suponen ningún escollo para un traductor profesional, que no traducirá nunca literalmente *constipated*, *library* o *complexion*. En cambio, resulta de ayuda en relación con las voces que comparten una o más denotaciones, como *absolve* (mismo sentido religioso pero distinto en los tribunales), *crime* (“no es exactamente crimen, sino delito, porque *crime* se refiere a cualquier violación de la ley”), *fame* (“comparte con fama la idea de reputación, pero *fame* siempre es ‘favorable’”), *disgrace* o *scandal*. Y más útil todavía cuando no comparten ninguna y, a pesar de todo, tienden a confundirse.

Las entradas están clasificadas por orden alfabético en inglés y cada una de ellas da una amplísima explicación con un juego de cursivas, negritas y corchetes que contribuye a la clari-

dad, así como con ejemplos, muchas veces procedentes de la prensa española y estadounidense. Reproducimos parcialmente (no incluimos una docena de ejemplos) una de las más detalladas:

honesty y **honestidad** no tienen denotación en común porque **honesty** quiere decir *honradez, rectitud, franqueza, sinceridad*, mientras que **honestidad** significa *decency, modesty, decorum, propriety, purity / chastity, fairness [justicia]*. Paralelamente **honest** quiere decir *honrado, íntegro, recto, franco, sincero, / bien adquirido / honradamente / legal, simple/ humilde*, mientras que **honesto** se usa para **decent, virtuous, proper, decorous, modest, pure / chaste**. El adverbio **honestly** y **to be honest** es frecuente para *francamente, a decir verdad*; en cambio **honestamente** es **decently, modestly**. En estas tres voces, el español hace hincapié en la parte moral de sexualidad [*castidad*] mientras que el inglés enfatiza la parte legal, de justicia, dentro de la moral [*probidad*]. Por otro lado, hace ya tres décadas que R. Alfaro (1970) se quejaba amargamente del anglicismo semántico de estas voces en español, pero como señala E. Lorenzo (1996), es imposible restaurar en **honestidad** el sentido dominante que la acercaba a **casti-**

dad y no a *probidad*. Ya el DRAE (1992) admite para *honesto* las acepciones de *decente*, *decoroso*, *recatado* y además *probo*, *recto*, *honrado*, o sea, *honest* del inglés, pero no ha desplazado esta polisemia del adjetivo al nombre *honestidad*. A este respecto los textos citan a menudo la definición cómica de estas voces de Salvador Madariaga: “La *honestidad* es la conducta limpia de la cintura para arriba, y la *honestidad* lo es de la cintura abajo”.

The honest truth = *la pura verdad*

Honestly speaking = *con toda sinceridad*

Honest! = *¡te lo juro! ¡en serio!*

In all honesty = *con toda franqueza*

Así pues, resulta una obra de consulta útil, cómoda y muy interesante, especialmente porque muchos de los diccionarios bilingües disponibles traducen los cognados falsos como si fueran verdaderos y los monolingües en inglés, por excelentes que sean (y el Oxford English Dictionary lo es), nunca podrán explicar lo que no significa una palabra.

Carmen Francí

Texto, terminología y traducción

Joaquín García Palacios y M^a Teresa Fuentes Morán. Salamanca, Ediciones Almar, 2002. 250 páginas. (info@colegioespana.com.)

El octavo título de la serie “Biblioteca de traducción” de Ediciones Almar reúne, bajo la coordinación de Joaquín García Palacios y M^a Teresa Fuentes Morán, una colección de artículos relacionados con la terminología, pero orientados especialmente hacia la traducción. Algunos de ellos proceden de un coloquio celebrado en el Departamento de Tra-

ducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca, y otros de la colaboración con especialistas de universidades de Iberoamérica, en una fructífera labor de intercambio de profesorado dentro de la red ALETERM (red temática de docencia en terminología que abarca centros de Argentina, Brasil, Colombia y España).

El libro aborda desde distintas perspectivas la importancia de la terminología en la traducción, y, como es lógico, sobre todo en la traducción especializada. No es, pues, una obra orientada hacia la traducción de textos literarios, pero a nadie se le escapa que en ese tipo de textos a menudo se encuentran problemas de traducción especializada muy com-

plejos, que pueden abarcar desde los términos arquitectónicos hasta los médicos. No resultará inútil, pues, para quienes practican la traducción de literatura, tener presentes algunas de las ideas que se ofrecen.

El primer artículo está a cargo de M^a Teresa Cabré Castellví, seguramente la primera figura de la terminología en España. Es la primera parte de un trabajo sobre "Textos especializados y unidades de conocimiento: metodología y tipologización", cuya segunda parte está preparando la autora. Guiomar Capuscio e Inés Kugel, del grupo argentino de investigación en terminología Termtext, nos ofrecen un trabajo titulado "Hacia una tipología del texto especializado", lo cual supone un paso más, a partir del de M^a Teresa Cabré, en la progresión que han diseñado para la obra García Palacios y Fuentes Morán, en una labor de edición que va más allá de la mera recopilación de artículos. Ellos mismos nos ofrecen a continuación un muy útil trabajo sobre "Los *ejemplos* en el diccionario de especialidad", entrando ya en el terreno que casi siempre se nos viene a la cabeza al pensar en la traducción, el de los diccionarios. Las precisiones que se hacen sobre lo que es (y más bien lo que debe ser) un diccionario de especialidad, y cuál ha de ser su utilidad para el traductor, constituyen una reflexión sobre lo que pretendemos encontrar, como traductores, cuando consultamos un diccionario; sobre lo que normalmente podemos esperar, y, también, sobre lo que los lexicógrafos deberían incluir en vista de las necesidades de quienes tra-

ducen. Desde Argentina, Andreína Adelstein hace una aportación sobre el "Estatuto lingüístico del término y modelos semióticos de representación". José Portolés comienza su trabajo con una entrada de un diccionario de latín del bachillerato, y a partir de ahí nos habla de "Marcadores del discurso y traducción", introduciendo el componente pragmático. Desde el ámbito profesional, Josep Bonet, jefe de una de las unidades de traducción del español en la Comisión Europea, nos habla de "La calidad en la traducción según sus objetivos", siempre con referencia a la traducción técnica, para señalar en qué medida las necesidades terminológicas pueden variar según el fin al que se destina la traducción.

Es evidente que en la traducción especializada las ayudas informáticas adquieren una importancia cada día mayor, y el trabajo de Gloria Corpas "Traducir con *corpus*: de la teoría a la práctica", con abundantes ejemplos de lo que se puede hacer con distintos programas, no se queda en el aspecto académico, sino que ofrece a los traductores una visión realista y crítica de lo que pueden esperar de este tipo de ayudas, que no es poco. El artículo de Juan Luis Conde, con el que se cierra el volumen, seguramente será más del agrado de quienes tienden a la traducción de textos literarios o de humanidades. Titulado "Juegos de espíritu: traducción y cultura", comienza con alusiones a los autores clásicos, y su orientación es más filosófica, pero el lector percibirá que ha sido pensado para encajar con el tema general del libro.

Esta bien estructurada colección de artículos será de consulta obligada en los centros en donde se imparte la asignatura de Terminología en la licenciatura de Traducción e Interpretación, pero los traductores, sean "especializados" o no, encon-

trarán en él no sólo orientaciones útiles, sino ocasión para reflexionar sobre lo que constituye una pieza fundamental en el proceso de traducción: la terminología.

Fernando Toda