

VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores

Número 26

Otoño de 2003 • 5 euros

Diez años de *Vasos*
Comunicantes
RAMÓN SÁNCHEZ
LIZARRALDE

Julia Uceda, Premio
Nacional de Poesía 2003
NOËL VALIS

ITINERARIOS
Poesía, al este
POEMAS ALBANESES
Y RUMANOS

VASOS COMUNICANTES



DIRECTORES: CARMEN FRANCI VENTOSA
MARIO MERLINO

CONSEJO DE REDACCIÓN: MARIANO ANTOLÍN RATO
ISABEL FERRER
CARLOS FORTEA
CLARA JANÉS NADAL
JOSÉ LUIS LÓPEZ MUÑOZ
MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE
OLIVIA DE MIGUEL
CARLOS MILLA
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.acett.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 Garamond, de Adobe Systems Inc.®.

Ilustración de portada: Fragmento de *Tono roto*, 1938, de PAUL KLEE.

Imprime: CROMOIMAGEN

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



S U M A

Otoño de 2003

PRESENTACIÓN

7

ARTÍCULOS



9

ITINERARIOS

65

EJERCICIOS DE ESTILO

92

CENTÓN

98

LA PROFESIÓN

104

RESEÑAS

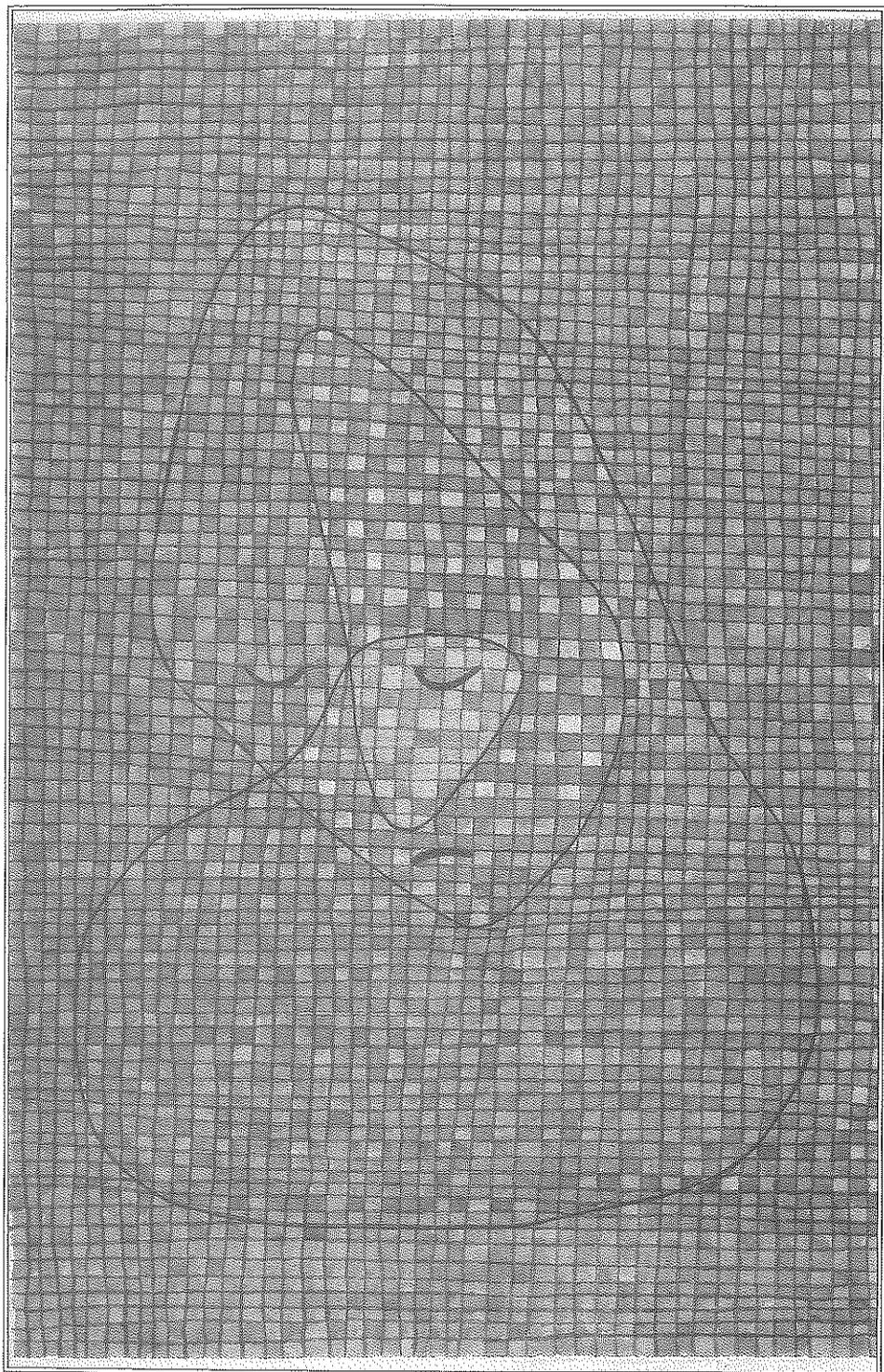
110

R I O



*Escaparate de títulos a la manera de La hora de la estrella,
de Clarice Lispector, traducida por Ana Poljak*

MARIO MERLINO	7
<hr/>	
<i>Diez años de Vasos Comunicantes</i>	
<i>Lo que da de sí un proyecto o las ilusiones pertinaces</i>	
RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE	9-12
<i>Literarisches Colloquium Berlin: Una casa en medio de la literatura</i>	
HANS-JOQUIM NEUBAUER TRADUCCIÓN DE DANIEL NAJMÍAS	15-19
<i>Joaquín Jordá, entre la traducción y el cine</i>	
TERTULIA PRESENTADA POR MARÍA ÁNGELES CABRÉ Y DOLORS UDINA	21-29
<i>La traducción como metafísica</i>	
<i>Una aproximación a la poesía de Julia Uceda</i>	
NOÉL VALIS TRADUCCIÓN DE NONI BENEGAS Y ANGIOLA BONANNI	31-37
<i>Aproximación a Imre Kertész</i>	
ADAN KOVÁCSICS	39-45
<i>Traducir aún</i>	
<i>Notas sobre la traducción de Worstward Ho, de Samuel Beckett</i>	
DANIEL AGUIRRE OTEIZA	47-57
<i>Esta tinta derramada en vuestra prensa...</i>	
MUSHIN AL-RAMLI	59-63
<hr/>	
<i>Poesía, al este</i>	65
<i>Poemas de MIMOZA AHMETI</i> TRADUCCIÓN DE RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE	66-70
<i>Poemas de ISMAIL KADARÉ</i> TRADUCCIÓN DE RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE	71-78
<i>Poemas de DENISA COMANESCU</i> TRADUCCIÓN DE JOAQUÍN GARRIGÓS	79-91
<hr/>	
<i>Enivrez-vous, de RAYMOND QUENEAU</i>	
PRESENTACIÓN, TRADUCCIÓN Y EJERCICIOS DE MARÍA TERESA GALLEGO Y ANDRÉS EHRENSHAUS	92-97
<hr/>	
CORREOS ELECTRÓNICOS	98-102
<hr/>	
<i>XXVIII Congreso de traductores literarios de Serbia</i>	104-105
<i>Homenaje a Judit Xantus</i>	105
<i>Día de la traducción 2003</i>	106-107
<i>Reunión del Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios (CEATL)</i>	107-109
<hr/>	
LIBROS	
<i>Diccionario de topónimos españoles y sus gentilicios</i>	
CARMEN FRANCI	110-111



Llorando la pérdida, 1934, DE PAUL KLEE

ESCAPARATE DE TÍTULOS A LA MANERA DE
LA HORA DE LA ESTRELLA DE CLARICE
LISPECTOR TRADUCIDA POR ANA POLJAK

MARIO MERLINO

VEINTE AÑOS NO ES NADA

O

EL FUTURO A LA VUELTA DE LA ESQUINA

O

LA VOZ NUESTRA DE CADA DÍA

O

LOS PÁJAROS EN EL BALCÓN

O

TRADUCIR NO ES MOCO DE PAVO

O

LOS VERBOS EN PERSONA

O

LOS TÍTULOS ANTERIORES SON VERDADEROS

O

LOS TÍTULOS ANTERIORES SON FALSOS

O

LA SINTAXIS ALARGA LA VIDA

O

EL AMOR SE DECLINA

O

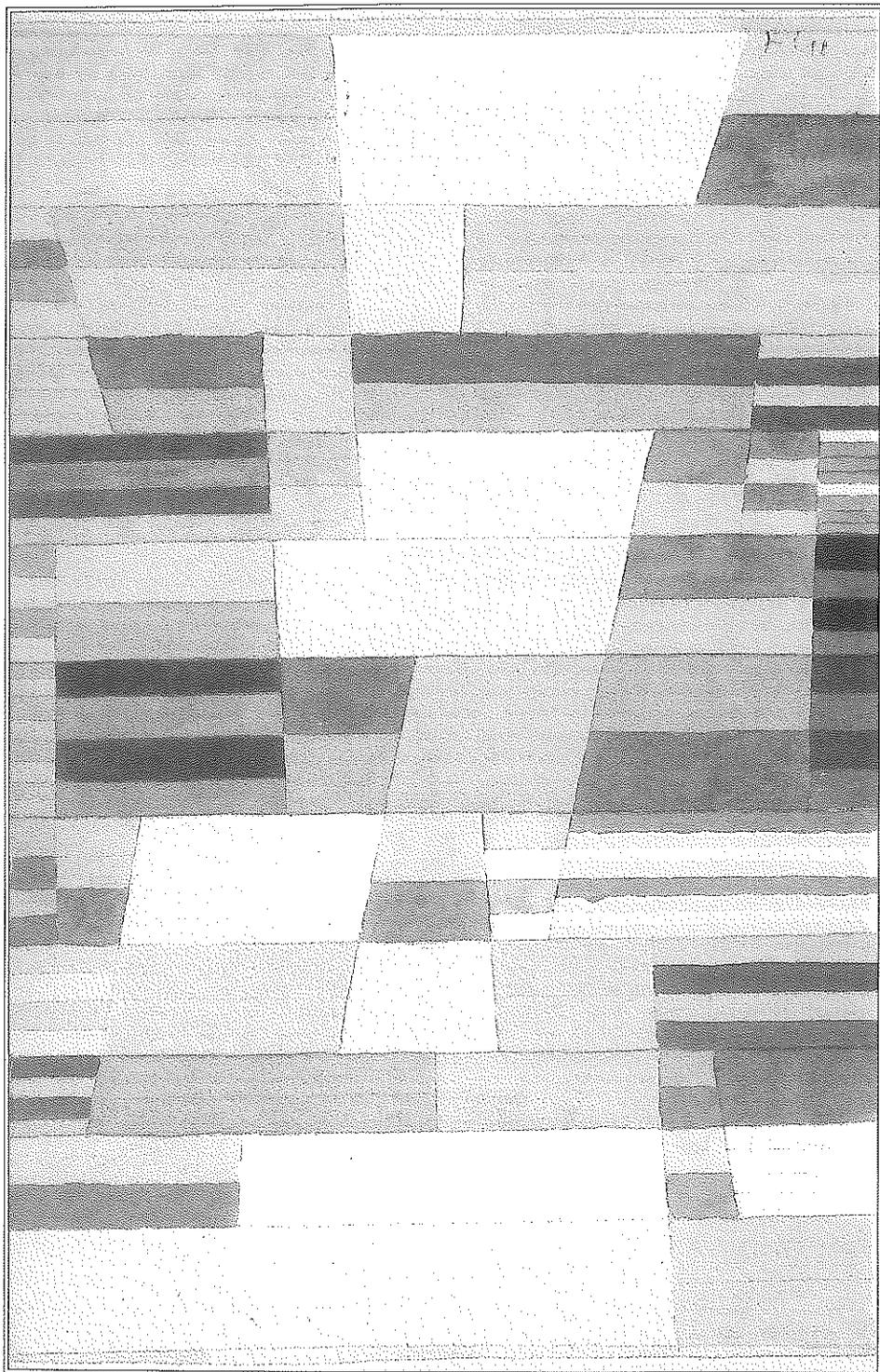
LÁGRIMAS DE DÉCIMO O VIGÉSIMO ANIVERSARIO

O

SE ABREN LAS PÁGINAS

O

LA PASIÓN SEGÚN R.S.L.



Monumento al borde de tierra fértil, 1929, DE PAUL KLEE

DIEZ AÑOS DE VASOS COMUNICANTES

LO QUE DA DE SÍ UN PROYECTO O LAS ILUSIONES PERTINACES

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE

Se cumplen ahora diez años de la aparición del número primero de *Vasos Comunicantes* y sus directores actuales han tenido la ocurrencia de encargarme a mí un artículo que lo celebre. La verdad es que no puede uno, luego de haber estado unos cuantos años al frente de la revista, negarse a ello, aunque inmediatamente después de aceptar comienzan a surgir las dudas y a crecer cierto desasosiego. Para empezar, es algo así como que tuviera que juzgarme a mí mismo, en una faceta de mi trabajo en ACETT que realmente me apasionaba pero que tengo bastante olvidada después de más de dos años de casi completa desvinculación. Por añadidura, hablar de estos diez años obliga en cierta medida también, aunque sea de forma indirecta, a emitir opiniones sobre el trabajo de los demás, antes y después de mi salida. Pero, bueno, tal vez, si procuramos afinar, incluso de lo anterior puede salir alguna cosa positiva. Por mi parte procuraré que así sea, aunque no pueda evitar (sería inútil y además imposible) exponer algunos juicios y hechos polémicos. A fin de cuentas, se trata de festejar un cumpleaños, el de *Vasos Comunicantes*, una criatura bastante inquieta y con cierto encanto.

En realidad, la polémica misma está desde el comienzo en la base del proyecto de una revista acerca de la traducción hecha por los propios traductores... Creo haber contado ya alguna vez que *Vasos Comunicantes*, junto con otros proyectos igualmente insensatos y maravillosos, se gestó allá por el año 1992 en una peculiar tertulia traducto-

ra, de sólo cinco o seis personas si no recuerdo mal, que se reunía en diferentes bares madrileños, cuyo principal elemento aglutinante, además de la amistad entre sus integrantes, consistía en el entusiasmo —generador de verdaderos derroches de energía— por dinamizar, renovar y dar mayor eficacia al trabajo de los pocos que entonces currábamos en la SATL de la ACE (la denominación “ACETT” todavía no había sido inventada). Aquello, la tertulia de marras, era ciertamente caótico y las sesiones, que no pocas veces se prolongaban —en pleno o en *petit* comité pero siempre con abundancia de espirituosos— hasta avanzadas horas de la noche, incluían hasta esmerados ejercicios de traducción (recuerdo, sin ir más lejos, el intento de traducción a cinco pares de manos de *Bartleby el escribiente*), además de cualquier asunto que tuviera algo que ver con los problemas profesionales y literarios de los traductores. Fue un periodo y un grupo de personas que, verdaderamente, sirvieron de fermento para el futuro y buena parte de las principales iniciativas e innovaciones que emprendió la asociación en los años siguientes surgió de allí o allí encontró su impulso.

Porque el proyecto de fundar *Vasos* estaba esencialmente vinculado a otros, sobre todo a la convicción de que era preciso acabar con la invisibilidad social de los traductores de libros, a la pretensión también, por lo demás insensata, de que éstos fueran abandonando su dispersión y sus complejos... Si se echa un vistazo a los seis o siete primeros números de *Vasos* podrá comprobarse que es-

te asunto, el de la invisibilidad, aparece de forma insistente y tratado a través de diferentes prismas. Véase una primera muestra, extraída del primer número: "(...) Quisiéramos servir de medio para que la inevitable soledad en que se desarrolla nuestro trabajo no se constituya en una barrera infranqueable para el intercambio de ideas entre sus practicantes. Discutir los propios problemas es un probable síntoma de madurez de cualquier colectividad o, al menos, un vehículo para alcanzarla... Con sobrada razón nos lamentamos los traductores de las escasas y más que deficientes posibilidades que se nos ofrecen para transmitir a la sociedad, siquiera a la literaria... las condiciones y principios en que se funda nuestro trabajo, para romper el muro de silencio de los suplementos y las revistas... Todo esto, y hasta más, aspiramos a lograr... El nuestro, como todos, es un mundo dispar y complejo; sabemos —¡somos traductores!— de la irreductible singularidad del pensamiento y no nos asustan el desacuerdo ni la disidencia; amamos al segregado y al maldito y quisiéramos empeñarnos en que tengan voz si lo desean, aun cuando, sobre todo, la utilicen para manifestar su discrepancia con lo que otros decimos...". ¡Uf, qué pretensiones!, ¿no?

Es preciso decir que no era fácil. No teníamos dinero, éramos pocos, pisábamos un terreno desconocido, no parecía que contáramos con muchos entusiasmos aparte del nuestro... El caso es que tiempo después, un año tal vez, no lo recuerdo bien, tras algunos ajustes en la directiva de la Asociación y no pocas negociaciones institucionales, logramos disponer de lo mínimo imprescindible y, en el verano de 1993, apareció el número inaugural. Adviértase que pocos meses más tarde, en noviembre, se celebraron las primeras *Jornadas en torno a la Traducción Literaria en Tarazona*, convocatoria cuya consolidación y éxito no discurren por casualidad paralelos a los de la revista. Como la mayor parte de las actividades de la Asociación. En los años que siguen se produjo un fuerte incremento de la presencia de ésta en todos los ámbitos en que, de una manera o de otra, estaban concernidos los intereses de los traductores de libros, y *Vasos Comunicantes* (puede rastrearse repasando las entregas correspondientes) fue siendo testigo de ello, además

de su impulsor en no pocos casos. Al cabo de pocos números había ganado crédito y audiencia en muy diferentes ámbitos, y se convirtió en vehículo de expresión de cuantos colegas (que no fueron ni son pocos) tenían algo que decir acerca de cualquier asunto relacionado con nuestra actividad, y ello con completa independencia de si eran o no miembros de SATL-ACE, de si lo eran de cualquier otra asociación de traductores o no lo eran de ninguna. Añadamos también en este punto que el buen diseño de la revista y su identificable continuidad, de los que ha sido responsable durante estos diez años la misma persona, contribuyó no poco a hacerla visible, legible, reconocible y de placentero manejo.

Incluso, en los primeros números, no fueron escasas las oportunidades en que la revista se convirtió en escenario del debate entre colegas o entre éstos y algún crítico o editor. En ella fue apareciendo noticia, además, de cuantas actividades éramos capaces de recoger relacionadas con la traducción literaria, académicas o no, aunque, eso sí, vistas siempre con el ojo del traductor (o lo que nosotros considerábamos que era tal, naturalmente), lo que también contribuyó a que *Vasos* comenzara rápidamente a ser leído en departamentos universitarios y despachos editoriales, y hasta llegó a darse el caso de que varios de sus números aparecieran (brevemente) reseñados en los suplementos literarios de los principales periódicos.

Todo lo anterior, a medida que lo íbamos percibiendo, nos cargaba de responsabilidad y obligaba a afinar cada vez más, aunque si siempre nos esforzamos por hacer una revista "seria", en el sentido de que se trataran y discutieran en ella asuntos relevantes y con exigencias de nivel, procuramos no perder nunca cierto tono indiscreto y díscolo, introducir alguna dosis de ironía hasta en las materias más sesudas. Mientras se pudo, claro. Porque, como puede imaginarse, no en todo momento pudimos hacer lo que hubiéramos preferido: por ejemplo, nunca conseguimos resolver las dificultades de diverso orden que se oponían a la creación de una sección más o menos permanente sobre la crítica de la traducción. Sí logramos, sin embargo, que se consolidara el apartado dedicado a la reseña de li-

bros y revistas relacionados con la actividad traductora o de alguna utilidad para sus practicantes...

Dos hechos más me parece necesario mencionar en el itinerario de la revista. El primero, a partir del número ocho, fue la constitución de un núcleo del consejo de redacción de la revista en Barcelona, en correspondencia con el peso numérico que adquirieron los socios de ACETT allí (a lo que *Vasos* contribuyó no poco) y con la contribución que buen número de ellos aportaban (y aportaron a partir de ese momento) a los contenidos y desarrollo de la revista misma. Su participación posterior marcó, casi siempre para bien, el contenido de la revista, aunque nos complicara los procedimientos de discusión y toma de decisiones.

El segundo, relevante también aunque por distintas razones, claro, consiste en que, a partir del número seis, *Vasos* empezó a confeccionarse "con la ayuda del Centro Español de Derechos Reprográficos", fenómeno éste que, aunque pueda pasar inadvertido para algunos, resultó decisivo para que la revista continuara apareciendo con la debida dignidad y se difundiera debidamente, en una época en que los fondos procedentes de las instituciones oficiales empezaron a decaer de forma alarmante.

Tanto éxito creíamos estar teniendo que hasta nos atrevimos, allá por el número nueve, a organizar sendas presentaciones en Madrid y Barcelona, que no resultaron nada mal, por cierto. Aunque el éxito, claro está, nunca fue tanto (somos los que somos, en cantidad y calidad, ya se sabe), como viene demostrado por el hecho de que no hayamos muerto de él.

Regreso al ánimo polémico, no con pretensiones reivindicativas sino porque, sinceramente, creo que constituye uno de los elementos esenciales de una revista como la nuestra y para dejar alguna constancia del valor de aquél para garantizar la pervivencia de ésta y el interés de los lectores (colegas o no). En *Vasos* se ha discutido, bastante abiertamente por cierto, acerca de la enseñanza de la traducción (mucho antes del caos de las 18 o 20 facultades actuales del ramo); aquí apareció la primera aproximación a un *Libro blanco de la traducción* (de libros), antes de la confección del *Libro* mismo, que argumentaba además su necesidad (luego se dio

cuenta de su recepción); lo mismo que, ya en 2003 se ha dado publicidad al "Informe sobre la situación del traductor de libros"; en *Vasos* se publicaron varios y argumentados artículos a propósito de las pretensiones de incluir a los traductores literarios en colegios profesionales; nuestra revista fue suministrando constante información acerca de las negociaciones con las instituciones gremiales de los editores y, cuando se firmaron, aparecieron íntegros los Modelos de Contratos pactados con la Federación; cuando las diferencias y fricciones con el Ministerio de Cultura acerca del Premio Nacional de Traducción pasaron a mayores, en *Vasos* se publicaron las protestas y los escritos que la asociación presentó en los organismos correspondientes; también aquí se dio luz al debate sobre la traducción de teatro clásico y sus problemas; se ha dado publicidad a todas las (escasas) sentencias de los tribunales a propósito de conflictos planteados por traductores; en *Vasos* se dio cuenta de la primera reunión, en 1998, y sucesivas, de todas las asociaciones de traductores literarios del Estado español, así como de sus planes y acuerdos... Y además han aparecido varias decenas de artículos escritos por colegas traductores acerca de las interioridades de su trabajo y de su debate con las lenguas y los escritores que las fecundan, colección ésta que, no me cabe la menor duda, constituye hoy una escogida y valiosa antología (no creo que se la pueda encontrar mejor) de la reflexión sobre la literatura traducida.

Diré, en fin, que, un par de números antes de dejar yo el trabajo de edición de la revista, de acuerdo con un cálculo no demasiado exhaustivo, resultaba que en 16 números habían participado alrededor de 200 traductores, escritores, editores, profesores o críticos. Lo que, en definitiva, es el mejor balance que se puede ofrecer, y una palmaria muestra de que tenemos muchas cosas que decir.

En los dos últimos años, de acuerdo también con los cambios ocurridos en la directiva de la Asociación, otros colegas (siempre con algún grado de continuidad) se han ocupado de la revista y, como es lógico y necesario, le han impreso su propio estilo y objetivos, aportándole con ello nuevos territorios de interés, flexibilidad y adaptación a los tiempos y a las inquietudes e intereses del colecti-

vo traductor. Me parece necesario destacar como fenómeno particularmente positivo la consolidación de la práctica de las entrevistas a traductores de reconocida trayectoria y experiencia, que me parece aporta renovado interés a cada número. El hecho de que se haya, en todo caso, garantizado su pervivencia, que *Vasos* continúe apareciendo con asiduidad y dando cuenta del mundo de la traducción literaria, es demostración de que la idea fue buena y ha encarnado, de que su existencia es necesaria, y da fe de que se trata de una revista consolidada. Vamos,

que la criatura aquélla se merece continuar teniendo un buen trato, pues sigue siendo frágil aunque ya esté un poco crecida.

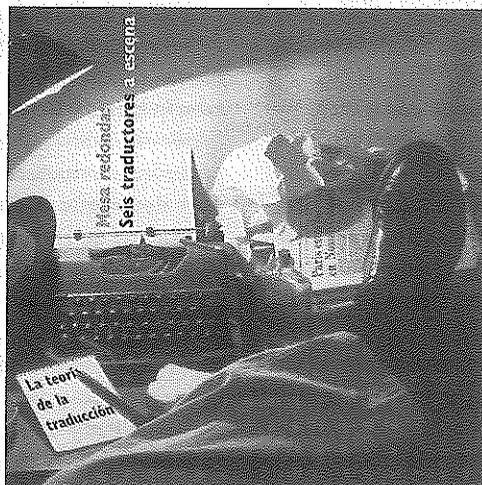
NOTA: Como se ve, me he abstenido de poner nombres a los proyectos y a los hechos. Lo que cuento, y mucho más, es obra de muchas personas: citarlas a todas sería imposible y aburrido, sólo a algunas, injusto. Ya sé que también es injusto que unas pocas no aparezcan mencionadas, pero no he encontrado mejor solución. De todos modos, muchos se reconocerán y conocerán a los fantasmas que pululamos por este texto.

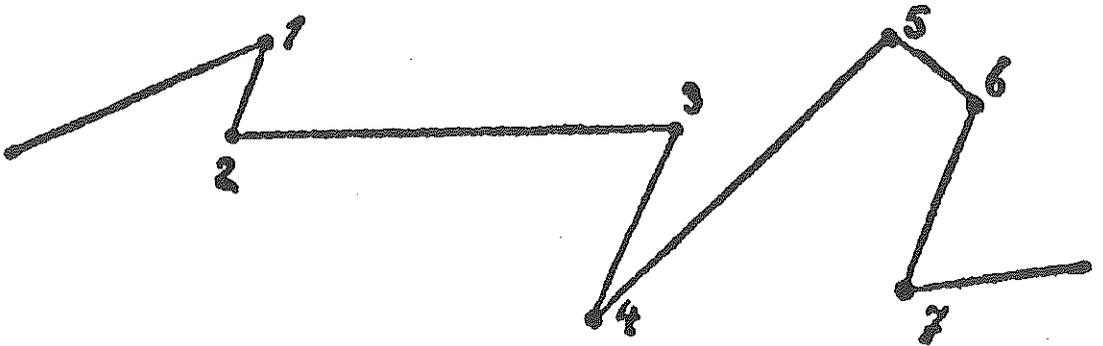
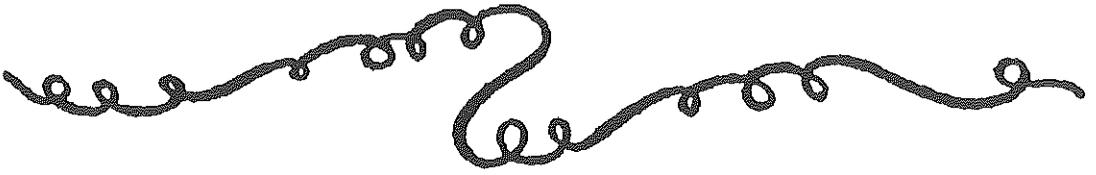


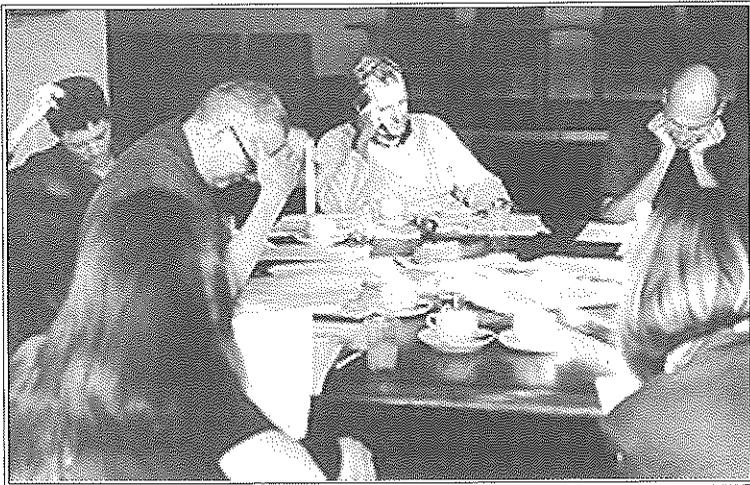
VASOS COMUNICANTES



Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE
Número 4







LITERARISCHES COLLOQUIUM BERLIN

UNA CASA EN MEDIO DE LA LITERATURA

HANS-JOACHIM NEUBAUER

TRADUCCIÓN: DANIEL NAJMÍAS

LA CASA JUNTO AL WANNSEE

La literatura tiene muchos lugares, pues leer es algo que podemos hacer en todas partes; en efecto, para leer sólo hacen falta luz y tranquilidad. Con la escritura, en cambio, ocurre algo diferente, y también la escucha requiere un espacio propio. Los que busquen un espacio así, sólo tienen que dirigirse hacia el sur de Berlín y, al llegar a Wannsee, tomar, justo enfrente de la estación, la calle Am Sandwerder. A apenas cincuenta pasos de allí, a mano izquierda, encontrará la verja de hierro forjado del número 5. Y verá: una amplia entrada, algunas plazas de aparcamiento, dos edificios pequeños a izquierda y derecha y, al fondo, alzándose entre los árboles, de ladrillo rojo y rematada por una torre, una de esas lujosas villas que, desde finales del siglo XIX, embellecen los mejores y más ricos barrios de la ciudad. Sin embargo, la sede del Literarisches Colloquium Berlin (LCB) encarna otra clase de riqueza.

Ya en 1963, Walter Höllerer¹, fundador del LCB, lo imaginó como punto central del mapa de la literatura en lengua alemana. Hoy, la casa sita en Am Sandwerder, 5, no es solamente una dirección importante para autores y lectores y punto de encuentro de invitados de todo el mundo, sino también “centro neurálgico del conjunto de la literatura en lengua alemana”, como lo definió una vez el suizo Peter von Matt. La imagen está escogida a la perfección, pues, efectivamente, el LCB constituye un punto central de lo que Pierre Bourdieu deno-

minó “campo literario”, ese campo de fuerzas formado por distintas personas e instituciones relacionadas con la lectura y los libros.

Todo comenzó con una serie de actos concebidos por Walter Höllerer que tuvieron lugar en la Technische Universität de Berlín en el semestre de invierno 1959–1960. Günter Eich e Ilse Aichinger, Max Frisch e Ingeborg Bachmann, Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger y Uwe Johnson figuraron entre los primeros invitados al “Institut für Sprache im technischen Zeitalter”. Un año más tarde, el propio Höllerer organizó un programa que dio a conocer al público de Berlín Occidental —ya se había levantado el muro— lo mejor de la literatura moderna mundial. En tropel acudían los berlineses a la sala de congresos del Tiergarten, donde tuvieron lugar multitud de actos en los que participaron, entre otros, Doderer, Butor y Sarraute, Ionesco, Dos Passos y Gombrowicz. Muy pronto el acontecer literario encontró un segundo público gracias a las emisiones en directo por radio y televisión. Más tarde, en octubre de 1962 —con la crisis de Cuba y el “caso Spiegel”² manteniendo a la opinión pública en vilo—, Höllerer encabezó el encuentro anual del “Gruppe 47” en la casa junto al Wannsee, “un laberinto de trasteros”, según parece, pero, pese a todo, una casa con ambiente y carácter.

Este edificio construido junto al hermoso lago ya había demostrado antes cierta aptitud literaria. En este “castillo de imitación” había vivido en 1925 el poeta y dramaturgo Carl Zuckmayer, huésped en

aquel entonces de Ernst Goldschmidt, un pariente de su madre, y aquí había escrito su pieza *El alegre viñedo*. “La cocina y la bodega eran extraordinarios”, recuerda Zuckmayer en su autobiografía; “había cigarros a disposición de todos, y mi anfitrión era una persona encantadora, que, además, se iba a la ciudad por la mañana y no volvía hasta caer la noche”. En sus orígenes, la casa, construida en 1885, había sido la residencia de un industrial, primero, y luego de un banquero. En 1934 la adquirió el ingeniero judío Paul Rosin, que un año más tarde se vio obligado a emigrar. La casa y el solar pasaron pronto a ser “propiedad aria” (la devolución tuvo lugar en 1953), y sirvió más tarde como base experimental de la armada. Donde hoy escriben poetas, se desarrolló en aquellos años el submarino monoplaza. La marina de guerra del Reich convirtió también el patio interior de la mansión en la espaciosa sala que hoy hace las veces de salón de actos. Tras la guerra, los aliados instalaron en el número 5 de Am Sandwerder un hotel con casino. Desde 1960 el inmueble está a cargo del *Land* de Berlín.

En mayo de 1963 se constituyó la asociación Literarisches Colloquium Berlin, que prometió “fomentar las ciencias y las artes” y “contribuir a la educación del pueblo” mediante la presentación de obras de autores jóvenes, “en lo posible presentes”, y de “grupos profesionales afines”. Como el programa para artistas de Berlín del DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*: Servicio Alemán de Intercambio Académico), también el LCB recibió sus primeros fondos de Shephard Stone y la Fundación Ford, institución de la cual esta floreciente zona de Berlín se benefició de más de una transfusión simbólica y cultural. Sólo así pudo hacerse realidad el sueño de Höllerer: crear un laboratorio de las artes, un espacio libre de toda burocracia estatal, para el que no se precisara carné de socio y en el que no prevaleciera una preceptiva estética determinada.

La casa no tardó en animarse: escritores y cineastas, autores de obras radiofónicas y especialistas en medios de comunicación, críticos y gente de teatro, todos comenzaron a reunirse en el LCB con ganas de escucharse unos a otros y de trabajar en colaboración. Así surgió, en 1963–1964, la legendaria

novela *Das Gästehaus*, escrita “al alimón” por catorce autores, entre ellos Nicholas Born, Hans Christoph Buch y Hubert Fichte. El grupo reunido en torno al director cinematográfico Wolfgang Rambott (1934–1991) se centró en el documental experimental y puso la primera piedra del cine de autor alemán. En el LCB se alojaron también: la *troupe* del Living Theatre, de Nueva York; Rozéwicz y Herbert, de Polonia, y Lawrence Ferlinghetti tropezó en los pasillos con Andrej Wosnessenskiy. Junto con Walter Höllerer, director del LCB hasta 1983, dos jóvenes autores —el tempranamente fallecido Wolfgang Maier y el austriaco Gerald Bisinger— llevaron las ediciones del LCB, de orientación internacional. Y Renate von Mangoldt comenzó a trabajar en sus retratos.

En el espíritu de ruptura que marcó los años sesenta, el objetivo primordial fue determinar nuevamente el lugar que debía ocupar la literatura junto a las demás artes, si bien al mismo tiempo se iba ensanchando el canon literario tradicional, un proceso que, al menos durante la guerra fría, fue también políticamente subversivo. Pues, cuando junto al Wannsee se reunían autores de la Europa oriental con sus colegas del bloque occidental, el LCB demostró que las fronteras del mundo político coincidían con las del literario.

La historia del Literarisches Colloquium siempre ha sido, también, la historia de su financiación. Las primeras actividades, que, como ya se ha mencionado, contaron con la ayuda de la Fundación Ford, prosiguieron y se ampliaron gracias a la ayuda económica del *Land* de Berlín. No obstante, sin la estrecha cooperación con otras instituciones culturales el LCB no sería hoy uno de los centros decisivos de la vida literaria alemana. Entre sus colaboradores figuran, entre otros, el Goethe Institut-Internationales, el DAAD, el Ministerio de Asuntos Exteriores, la Fundación Preussische Seehandlung, la emisora ARD, la Deutschlandfunk —que emite en alemán y otras lenguas europeas—, la Feria del Libro de Leipzig y numerosas instituciones culturales y embajadas extranjeras.

El LCB es lugar de la fundación y sede de la Arbeitsgemeinschaft literarischer Gessellschaften und Gedenkstätten, y también, desde 1997, del

Deutscher Übersetzerfonds, el Fondo alemán para la traducción. Aunque el trabajo en ese capital simbólico llamado literatura no puede organizarse sin financiación, y puesto que una red de esta magnitud tampoco puede sufragar sola los costes del programa de actividades, sólo en parte cubierto con fondos públicos, la casa tiene sus propias fuentes de recursos: alquiler de las instalaciones, cobro de entrada a determinados actos y, no en último lugar, los patrocinadores: hoy día el LCB cubre una parte considerable de su presupuesto de organización con fondos de terceros recaudados de manera independiente.

Para cientos de autores y autoras de todas las nacionalidades, el LCB se convirtió en el símbolo de una ciudad abierta al mundo. Su *genius loci* se funda en el trabajo concreto y a conciencia en el programa. Pues, a diferencia de lo que pueden pensar parte del público que acude al Wannsee a escuchar a un determinado autor, la casa es más que un escenario de lectura entre otros. Los estatutos del LCB estipulan que “el fomento de las artes y las ciencias” es el objetivo de la casa. Pero “fomentar” significa ante todo permitir el encuentro y el diálogo: entre autores y traductores, por una parte, y entre éstos y los representantes de otras profesiones literarias, por otra; es decir, editores, críticos, periodistas, y, no en última instancia, también entre los autores invitados y su público lector.

La casa del número 5 de Am Sandwerder es a la vez albergue, lugar de encuentro y academia. En los pisos superiores se distribuyen once habitaciones destinadas a alojar a los autores, los traductores y demás invitados, también a quienes visitan la casa por pocos días y los becarios. Algunos de ellos traban amistad, por las noches, en la rotonda junto al lago, o arriba, en el tejado. “Bienvenidos / a la escalera de incendios común / en la última teja, bajo la última nube de humo / (por no decir: nube / de cerveza y paz) / donde Berlín desaparece en un cielo sin pájaros”, leemos en el poema de Günter Bruno Fuchs. “Aquí arriba / somos nosotros los pájaros locos, pienso yo, / las últimas cigüeñas, impagables. Quien dice ser ave canora, no debe / no tener razón: bienvenidos / arriba, a esta escala musical de todos”.

Los que vienen al Wannsee perciben al instante la historia y el encanto especial de la casa, algo para lo que siempre hay ocasión: en 2002 tuvieron lugar en el LCB unos 116 actos, muchos de ellos públicos, otros destinados únicamente a un público selecto. En todo caso, la casa debe su prestigio especialmente a los encuentros de escritores, a las jornadas especializadas y a los debates, pues lo que de verdad interesa son los entretelones de la escritura y de la lectura, de la producción y de la crítica.

Si bien por regla general la prensa cubre exhaustivamente las actividades de carácter público, el largo proceso de la preparación, el debate y la toma de decisiones se lleva a cabo entre bastidores. Lo mismo puede decirse del conjunto del trabajo de programación del LCB, que destina apenas una tercera parte de sus recursos a las actividades privadas; la mayor parte del presupuesto sirve para financiar la organización de talleres, las becas, los encuentros de escritores y el fomento de la traducción. Entre los huéspedes del LCB figuran también los autores y autoras becados por el Senado de Berlín, por el Ministerio de Asuntos Exteriores o la Fundación Preussische Seehandlung.

No obstante, para el gran público, las iniciales del Literarisches Colloquium Berlin significan también “Lese-Club Berlin” (Club de lectura de Berlín), pues para sus invitados, tanto lectores como oyentes, la casa se distingue en primer lugar por sus lecturas. Entre las series temáticas del LCB cabe señalar “Narradores europeos” y “El saber de la literatura”, y también un ciclo dedicado a los autores noveles. El programa “Studio LCB” refuerza, mucho más allá de las fronteras de Berlín, la repercusión de las actividades de la casa. Desde 1990 Deutschland Funk emite una vez al mes lecturas y conversaciones con autores y críticos, en un programa en que los autores leen fragmentos de manuscritos inéditos y, a continuación, discuten sobre su trabajo con dos críticos u otros dos escritores, y también sobre el proceso mediante el cual un texto se transforma en libro. En fin, estamos, por su especie, y por su continuidad, ante un escenario literario sin par. ¡Y para varios miles de visitantes la fiesta de verano del LCB constituye, año tras año, el punto culminante del calendario literario berlinés!

TALLERES, PREMIOS Y BECAS

Todo animador cultural interesado por la continuidad en la recepción de su trabajo necesita un programa destinado a un gran público; demasiado a menudo el éxito de un centro de las características del LCB se mide únicamente basándose en esa especie de resonancia numéricamente mensurable. Sin embargo, el Literarisches Colloquium despliega su acción no sólo en esa única dirección. Tan importante como la difusión pública del diálogo literario es el trabajo de fondo para la creación literaria y para aquellos que la producen. Por ese motivo, en 1997 se tomó, tras una larga pausa, la decisión de relanzar el taller "Autorenwerkstatt Prosa", retomando así la vieja tradición de los talleres literarios del LCB. Los que tienen la suerte de participar en este programa reciben algo más que una beca, a saber: la oportunidad de trabajar en sus textos durante una larga temporada con colegas experimentados, y de discutir con ellos cuestiones relacionadas con los aspectos temáticos, técnicos o poetológicos del género.

Para muchos de los participantes esta escuela de escritura conlleva el acceso al oficio de escribir. No pocos comienzan su carrera aquí, pues también las editoriales y los agentes literarios se interesan por el trabajo que se desarrolla entre bastidores. Sin duda alguna, los talleres sacan gran partido del hecho de que algunos de los actuales asesores y profesores hayan participado anteriormente, en calidad de alumnos, en uno de dichos talleres. Poco a poco en el LCB ha ido surgiendo una especie de genealogía didáctica de la escritura, un árbol que hunde sus raíces en los primeros años sesenta.

En esta tradición de la "inducción" a la creación literaria, también ocupan un lugar todos aquellos que han explorado, en conferencias y lecturas, el mundo de la ficción. Entre ellos cabe mencionar a autores y teóricos de la literatura tan destacados como Alfred Andersch, Ingeborg Bachmann, Ernst Bloch, Johannes Bobrowski, Günter Eich, Wilhelm Emrich, Günter Bruno Fuchs, Ernst Jandl, Hans Mayer, Pier Paolo Pasolini y John Steinbeck, por sólo nombrar a algunos de los invitados de los primeros años, hoy ya fallecidos.

Otro medio para el apoyo sistemático a la creación son los premios literarios que se conceden en la casa junto al Wannsee. El LCB organiza varios de los grandes premios literarios nacionales e internacionales. Por ejemplo, el premio Alfred-Döblin y el "opera prima" de la lírica. La mayoría de estos galardones premia a jóvenes autores con la finalidad de que su trabajo creativo les reporte también beneficios económicos. Por otra parte, todo reconocimiento público es un sostén más en el camino de todo autor que pretenda acceder al mercado literario.

UNA LUMINOSA ISLA PARA EL FOMENTO DE LA TRADUCCIÓN

En el LCB se aloja la literatura universal. Además de los autores, al Wannsee acuden una y otra vez sus traductores. Pues sin duda alguna, en última instancia el contacto con las grandes voces desconocidas de la literatura universal pasa, en primer lugar, por los traductores, auténticos intermediarios literarios. Si realmente el LCB es, "visto desde el extranjero, un ejemplo insustituible, una luminosa isla", como escribió Paul Nizon, ello se debe principalmente a que desde aquí se apoya también de modo consecuente, y desde hace años, la traducción literaria. El LCB fomenta con una orientación precisa el trasvase transfronterizo de la literatura y la traducción literaria, y lo hace en dos direcciones. Así, tutores experimentados acompañan a sus colegas más jóvenes, en la realización de proyectos concretos, en el marco del Taller de traducción de Berlín. En los seminarios regulares que tienen lugar los fines de semana, traductores y traductoras pueden intercambiar opiniones sobre problemas y experiencias profesionales, y en el coloquio de traductores de lenguas europeas minoritarias tienen la oportunidad de reunirse aquellos que traducen el acervo literario de países y regiones que se encuentran más bien en los márgenes del ámbito de recepción local: Albania, Finlandia, Islandia, Cataluña, Letonia, Lituania o Belarús. Con el Deutscher Übersetzerfonds el LCB da albergue, desde 1997, a una institución que opera a escala federal y dedicada en exclusiva al fomento del arte de la traducción.

También las editoriales se benefician de este compromiso activo del LCB. El programa de fomento de la traducción financiado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Fundación Pro Helvetia, destinado a promover la literatura de los países de la Europa central y oriental, apoya concretamente la publicación de nuevos libros de las regiones que hasta 1989 vivían detrás del telón de acero. La aproximación de los antiguos adversarios políticos no es sólo una cuestión cultural, sino también económica. La biblioteca de las traducciones financiadas desde 1993 contiene ya más de ciento cincuenta volúmenes. Para la recepción de las literaturas procedentes de más allá de los antiguos límites, este programa significa un impulso de vasto alcance; más aún: como demuestra el ejemplo del Nobel húngaro Imre Kertész, para muchos autores de la Europa central y oriental el camino que conduce al reconocimiento internacional comienza con la traducción de sus libros al alemán. Sin embargo, el intercambio transnacional de la literatura no es una calle de sentido único; de ahí la atención que el LCB presta también a traductores extranjeros cuya lengua de partida es el alemán. Todos los años la casa invita a un grupo de ellos a una Academia de verano dedicada a la traducción, en la cual se discute no sólo el trabajo textual, sino también las posibilidades de aprender a conocer ese campo literario llamado Berlín: los invitados se encuentran con autores y periodistas berlineses, asisten a lecturas y comentan juntos la producción literaria alemana más reciente.

Por todo ello, el LCB ha llegado a desempeñar un papel nada despreciable como mediador en la política cultural extranjera, razón por la cual el Ministerio de Asuntos Exteriores lo considera un valioso interlocutor. A lo largo de los años se ha ido tejiendo una muy compacta red de contactos en todos los continentes, al servicio del fomento de la literatura alemana en el extranjero, pero también, y fundamentalmente, de la cooperación internacional.

Para más información sobre el Literarisches Colloquium Berlín, visítese el sitio www.lcb.de, desde el cual podrán acceder al texto completo de "Una casa en medio de la literatura", publicado con motivo del XL Aniversario de la fundación del Literarisches Colloquium Berlín.

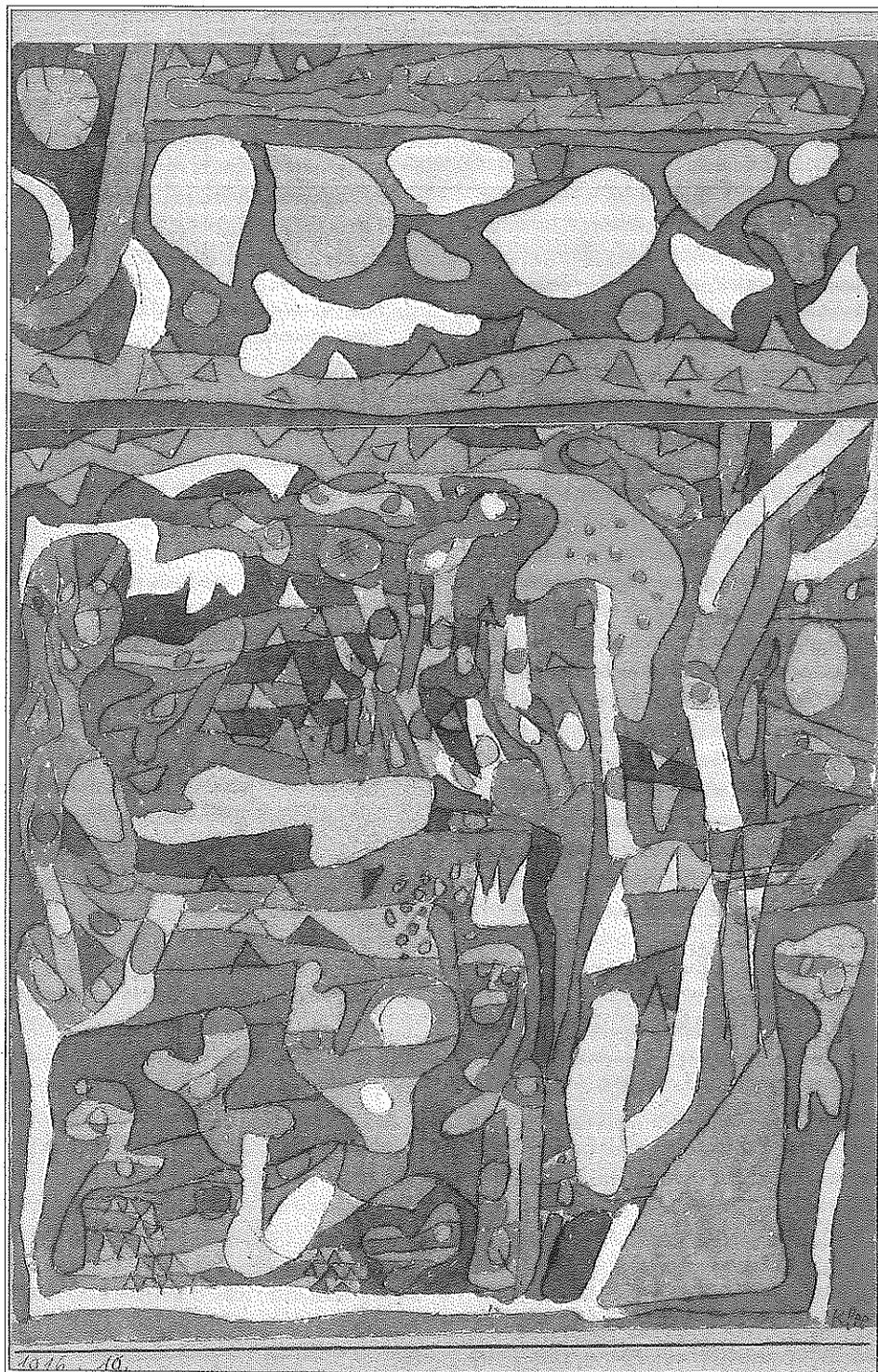
© de los textos: Hans-Joachim Neubauer

© de las fotografías: Renate von Mangoldt

NOTAS

- 1 Escritor, ensayista y profesor universitario (Salzbach-Rosenberg/Opf. 1922-Berlín, 2003), fue cofundador de la revista *Akzente* (1954) y también de Spritz (*Sprache im technischen Zeitalter*), en 1961. (N. del T.)
- 2 El 26 de octubre de 1962 la policía realizó, por órdenes de la fiscalía federal, una razzia nocturna en la redacción de la revista *Der Spiegel* en Hamburgo y Bonn; varios redactores fueron arrestados por sospecha de alta traición. Rudolf Augstein, editor, se entregó dos días más tarde a la policía. En España fue arrestado asimismo Conrad Ahler, experto de la revista en asuntos militares. El motivo de la acción policial fue un artículo sobre unas maniobras de la OTAN, en la que *Der Spiegel* dio a conocer los planes del ejército de la RFA en materia atómica. (N. del T.)





1916. 10.
Composición: El sol que encuentra el mundo de los colores complicado, 1916, DE PAUL KLEE

JOAQUÍN JORDÁ, ENTRE LA TRADUCCIÓN Y EL CINE

EL 21 DE MAYO DE 2003 ACETT CELEBRÓ EN EL CÍRCULO MALDÀ DE BARCELONA UNA TERTULIA CON JOAQUÍN JORDÁ, PRESENTADA POR MARÍA ÁNGELES CABRÉ Y DOLORS UDINA. JOAQUÍN JORDÁ, CINEASTA Y TRADUCTOR, NACIÓ EN SANTA COLOMA DE FARNERS EN 1935 Y A LO LARGO DE SU VIDA HA RECALADO EN BARCELONA, VALENCIA, REUS, MADRID Y ROMA. TRADUCTOR Y CINEASTA, HA TRADUCIDO UNOS 150 LIBROS, DIRIGIDO UNA DECENA DE PELÍCULAS Y ESCRITO UNOS 30 GUIONES. ENTRE LOS AUTORES QUE HA TRADUCIDO DEL FRANCÉS, ADEMÁS DE UNA ANTOLOGÍA DE HUMOR NEGRO DE BRETON, FIGURAN STENDHAL, JEAN BAUDRILLARD, ANDRÉ GLUCKSMANN, ROBBE-GRILLET, DANIEL PENNAC Y GEORGES SIMENON, DEL QUE HA TRADUCIDO, COMO MÍNIMO, UNOS 25 TÍTULOS. DEL ITALIANO, ENTRE OTROS, APARECEN AUTORES FUNDAMENTALES DEL SIGLO XX COMO GESUALDO BUFALINO, LEONARDO SCIASCIA, ROBERTO CALASSO, ANTONIO TABUCCHI Y CLAUDIO MAGRIS. FORMÓ PARTE DEL GRUPO BARCELONÉS DE LA *gauche divine* Y EMPEZÓ SU CARRERA DE TRADUCTOR EN LAS EDITORIALES QUE NACIERON A FINALES DE LA DÉCADA DE 1960, TUSQUETS, ANAGRAMA Y LUMEN.

María Ángeles Cabré: ¿Qué nos puedes decir de aquella época? ¿Cómo fue posible que personas tan jóvenes se pusieran a hacer de editores y cuál fue tu primer vínculo con esos editores, con Jorge Herralde y con Beatriz de Moura, por ejemplo?

Joaquín Jordá: Mi vínculo fundamental era (y sigue siendo como traductor) con Jorge Herralde. Él tenía planes de ser editor. Éramos amigos desde mucho antes. Cuando empezó a editar, yo me sentía muy próximo a él y prácticamente empecé a traducir con él. Yo había traducido alguna cosa antes de manera ocasional para Janés, no Plaza-Janés, sino para el Janés previo a Plaza-Janés, que era un editor muy importante, creo que ahora muy olvidado. Yo era estudiante y mi novia de entonces era sobrina de Janés. Luego empecé a traducir de manera más seguida, más profesional, con Jorge Herralde, de manera que los primeros catálogos de Jorge debo decir que casi los traduje enteros. Herralde tardó un tiempo en meterse en narrativa. Empezó con libros de ensayo, en general de carácter político, y luego lanzó una cosa que fue bastante importante en aquel tiempo, los Cuadernos

Anagrama, de 70-80 páginas, con textos que se sacaban de revistas. Traduje principalmente del francés, el catalán, el italiano (viví unos años en Italia) y el portugués. También traduje un libro del inglés, aunque no tengo ni idea de inglés. Hice la traducción de unos textos de Lewis Carroll, pero simplemente por el amor que sentía hacia Lewis Carroll: traduje *La caza del Snark* y algún juego de palabras. Me lo planteé como un ejercicio y como un placer personal.

Dolors Udina: Eres autor de unas diez películas, muchas de ellas difíciles de encontrar actualmente, aunque la Filmoteca organizó un ciclo bastante completo hace dos años. Puesto que estamos entre traductores, me parece interesante destacar que descubriste a Egas Monis, el personaje central de *Monas como Becky*, a partir de una traducción. ¿Nos podrías explicar cómo se gestó la película?

Joaquín Jordá: En una traducción de un libro de biología había una nota a pie de página (muchas veces lo más curioso e interesante en los libros son las notas a pie de página) que decía: "Egas Monis, conocido médico portugués que obtuvo el premio

Nobel de Medicina por inventar la lobotomía y que murió a manos de un paciente.”

Esta nota me llamó la atención e intenté saber quién era este personaje. Fui a Portugal donde, en aquel momento, era un personaje totalmente olvidado por muchas razones; porque aparte de ser un personaje muy complejo, era un cirujano muy particular, ya que tenía desde joven un reuma articular que le daba un temblor permanente en las manos. No podía operar personalmente, tenía que operar a través de una tercera persona; es decir, dictaba la intervención quirúrgica, lo que le daba un aspecto muy Frankenstein, muy monstruoso, que era muy fascinante. Su vida también era muy fascinante. Estudió medicina pero muy pronto, sin abandonar la medicina, se pasó al campo político, y entre los años 1910 a 1920 llegó a ser ministro, jefe de un partido premonitorio, porque se llamaba partido centrista, palabra que no existía en aquel momento. Llegó a ser miembro fundador de la Sociedad de Naciones, fue Embajador de Portugal en España y, en un momento determinado, cuando cambió el régimen portugués y entró el gobierno fascista de Salazar, dada su antigua enemistad personal con Salazar, se retiró de la política y volvió a lo que había sido su actuación primera, es decir, la medicina. Era un hombre de gran vanidad y quería hacer cosas importantes. Su primer descubrimiento médico —que, en realidad, es muy importante porque se sigue empleando todavía en los hospitales— no le pareció lo bastante brillante. Empezó a investigar el campo de la esquizofrenia y pensó, con un criterio muy del siglo XIX —tiene todas las características de estos personajes tan pelicularos del sabio loco, un poco mesiánico, etc.—, que el problema de la esquizofrenia se encontraba en una parte determinada del cerebro y que, extirpando esta parte, quizá no curara la esquizofrenia pero sí se calmarían los trastornos, las preocupaciones y el dolor que la enfermedad provocaba, de modo que se dedicó a investigar sobre esta materia.

Cuando llegué a Portugal, poco después del cambio político, resultaba interesante trabajar sobre este personaje, que era un poco del *Ancien Régime*. Cuando volví un año y medio después para acabar el guión e iniciar la producción en Portugal, al cam-

biar las pesetas por escudos en la frontera descubrí que el billete de 10.000 escudos llevaba su imagen. Egas Monis volvía a ser un personaje famoso y, por lo tanto, era intocable. La película no se pudo hacer porque el guión no les gustó, les pareció poco digno. Se intentó montar pero todo dependía de una subvención de Portugal y quedó arrinconado, como muchos proyectos relacionados con el cine, que no hay más remedio que abandonar.

Años después tuve un infarto cerebral que, entre otras cosas, me hizo perder la capacidad de leer. Ahora no leo, he olvidado el hecho de leer. Leer actualmente para mí ha perdido todo automatismo y se ha convertido en una especie de traducción permanente para descubrir a qué letra del abecedario corresponde el signo que está en la página. Es una operación tan lenta que no sirve. Sin embargo sí puedo escribir, lo que es una de estas curiosidades de esta cosa tan complicada que es el cerebro.

El hecho de tener esta enfermedad me ha vuelto a relacionar de manera muy directa con el cerebro, el terreno de estudio de Egas Monis. Volvió a renacer mi interés por el personaje y convertí este guión de ficción en una película dentro del género documental —yo no creo demasiado en los géneros, pero existen—.

En aquellos momentos estaba, y sigo todavía, en el Master de Documental de la Universidad Pompeu Fabra. Me propusieron hacer un proyecto y se me ocurrió resucitar la vieja historia de Egas Monis y convertir lo que quería ser una película de ficción, una película muy terrorífica, en un documental.

Dolors Udina: Tu implicación personal en la película se hace evidente desde el principio, cuando una voz en *off* dedica la película “A mi tía Josefina, que vivió y murió en un manicomio, y a todos los que siguen allí”. Incluso sales como personaje. ¿Es algo habitual?

Joaquín Jordá: He hecho de actor algunas veces, pero en este caso no es por voluntad de salir en la película; lo que ocurre es que, en un espacio como un manicomio, donde rodé el setenta por ciento de esta película, *Monas como Becky*, tiene que haber un estímulo permanente, se tiene que ir estableciendo un diálogo permanente con los persona-

jes que, en este caso, eran los enfermos, en general esquizofrénicos, de un centro psiquiátrico que creo que todavía existe en Malgrat. El hecho de que yo salga allí ayuda, porque la puesta en escena está tanto detrás de la cámara como delante de la cámara.

Es algo que sigo haciendo. Ahora he terminado una película sobre este barrio, *Juego de niños*. El punto de partida es una historia del barrio del Raval, una historia de dos pederastas que fueron acusados en un momento dado de haber sodomizado a unos niños. Hubo un proceso, lo filmé y añadí cosas del barrio y ha dado como resultado una película de tres horas, lo que crea un problema de distribución que espero que se salve. En este caso, los elementos de ficción están presentes, pero incorporados de otra manera, a través de unos actores que escenifican algunos momentos, algunas situaciones.

Ahora estoy rodando otra película, una historia sobre una niña aléxica. La descubrí a través de un reportaje que salió en *El País* titulado "La niña que sabe que un coche es un coche porque lleva matrícula". La agnosia —que es una lesión cerebral— en su caso le impide reconocer a las personas: las reconoce por la voz. No es que no las vea —las ve—, pero el proceso de visión e identificación dentro del cerebro no se produce. Esta niña reconoce a sus padres por la voz, pero si se los encuentra por la calle y no le dicen nada no sabe que son ellos, y le sucede así con muchas cosas. Así que estoy haciendo una película sobre esta historia, tomando como estructura un libro maravilloso de Lewis Carroll, *Al otro lado del espejo*, que explica esta situación de inversiones. Esta niña aléxica para mí es Alicia, que ha pasado al otro lado del espejo, donde las cosas son al revés.

María Ángeles Cabré: Para los que no sean lectores de *La Vanguardia* diremos que desde el 30 de abril Joaquín Jordá está escribiendo una serie de interesantes artículos sobre su enfermedad y en uno de ellos hablaba del caso de esta niña.

Y, volviendo al tema anterior, del mismo modo que recuperaste a este premio Nobel, cuando estabas en Italia, los años en que Jorge Herralde puso en marcha su editorial, ¿contribuiste a que se publicasen aquí algunos autores?

Joaquín Jordá: Ya he dicho que mis relaciones

con Herralde desde el punto de vista profesional eran muy estrechas. Y, sí, hice varias propuestas. Vivir en Italia me daba un conocimiento más inmediato y directo de los autores.

María Ángeles Cabré: Muchos de los autores italianos que ha publicado Jorge Herralde han sido traducidos por ti. Has traducido bastante del siciliano, supongo que porque conoces a los autores, porque realmente da la impresión de ser muy difícil. Como muestra de la dificultad de traducción, voy a leer un trozo de la traducción de *Calendas Griegas* de Bufalino:

Una bolsa oscura, una madriguera delicada.
Inútil abrir los ojos, sólo vería tinieblas. Aun así el cuerpecillo madura una imprecisa conciencia de sí mismo; y de ser él dentro de otro. Flota, irrisorio islote, en un baño de misteriosa tibieza. Nada en él y se estanca, elástico e inerte a un tiempo, bajo el barniz de grasa que lo protege. De él se unta, bebe y se nutre, como lo haría de una gota de agua una pella de tierra en una maceta. Sólo que a él la hogaza de la placenta le asegura cada día que pasa jugos y humores a lo largo de un cordón infalible. Crece, engorda, se transforma de muñón en criatura. Hasta el instante en que, en su exilio intocable, brilla una luz, sopla un hálito: '¡Yo, yo, yo!'; un hálito que todavía no es voz, conciencia, pensamiento, sino sólo infinitesimal, opaca, estupefacta liberación de la Nada...

Este principio se llama *Nacimiento* y lo precede un soneto traducido del siciliano ¿Es muy difícil traducir del siciliano?

Joaquín Jordá: Supongo que debe de ser bastante difícil. En realidad, pienso que la dificultad máxima del traductor no está en la lengua de la que traduce sino en el conocimiento de la lengua a la que traduce. En un conocimiento amplio de la lengua de llegada: ahí es donde está la clave de la cuestión, porque la lengua original hay muchas maneras de descubrirla e identificarla. El problema está en pasarla a la propia y que tenga un sentido similar, ritmos similares. Yo creo que no se trata tanto de saber mucho, porque no creo que yo sepa siciliano, simplemente lo entiendo. Viví cuatro años en

Italia, principalmente en Roma, y el último año fue muy trashumante y, claro, el oído se te hace al idioma.

Cuando vivía allí hablaba un italiano muy aceptable, hasta tal punto que no me identificaban como extranjero, aunque tampoco me identificaban como italiano porque no tenía ningún acento. En Italia es distinto que aquí: allí el acento regional es totalmente aceptable, nadie disimula que es milanés, turinés, siciliano o sardo, sino que utiliza abiertamente su manera de hablar. Esto hacía que los desconcertara, porque no me podían situar en ninguna parte: yo tenía un italiano neutro, prácticamente de la televisión.

Si dominas o crees que dominas un idioma y te sientes cómodo en la lengua de llegada, puedes hacer todo tipo de juegos. Te puedes equivocar muchísimo, pero al menos das la impresión de que no te equivocas y la lectura es agradable, divertida. Es muy pesado encontrar traducciones literales, tan obedientes al texto que casi cuando empiezas la primera palabra de una frase ya sabes cuál será la última. Creo que lo importante es encontrar una lengua que en cierto modo sorprenda, tener capacidad de manipulación de la lengua de llegada.

María Ángeles Cabré: Eres de Santa Coloma de Farners. Has traducido a muchos autores catalanes pero no has traducido nunca al catalán.

Joaquín Jordá: Tengo un catalán que no está normalizado. No sé escribir en catalán, no conozco la ortografía actual. No viví este proceso de normalización de la lengua. Cuando se dio este proceso, yo vivía en Madrid y al volver me encontré con un catalán que encontraba extraño, esta especie de vulgarización que se ha hecho, lo de rebajar el tono de los medievalismos, cultismos, barbarismos que tenía el catalán no oficializado. Pienso que sigue siendo una lengua maravillosa para la poesía y no tan maravillosa para la prosa. Le falta una correspondencia que creo que no se ha llegado a establecer con la vida cotidiana. Claro, eso hace que no pueda traducir.

Dolors Udina: Nos gustaría saber tu opinión sobre un tema que comentamos a menudo entre traductores: ¿ lees un libro antes de traducirlo?

Joaquín Jordá: Nunca leo el libro antes de tra-

ducirlo. Hay libros que he recomendado y, evidentemente, éstos los he leído; pero, cuando me llega un libro que no he leído antes, no lo leo porque tengo la impresión de que así me interesa más, no me aburre. Si ya lo has leído, traducir se convierte en un trabajo.

Yo he intentado siempre que traducir fuera una especie de pasión y, para ello, tiene que haber un descubrimiento permanente. La manera — más o menos ficticia — era no haber leído el libro, irlo descubriendo a medida que lo iba traduciendo. Es evidente que eso no se puede decir en público, pero creo que es así: traducir es un trabajo pero puede ser algo apasionante. Pero para que lo sea tienes que abordar cada página con mentalidad de lector, de lector que se está apropiando del libro segundo a segundo, minuto a minuto. Claro que así puedes cometer muchos errores, pero luego se revisa.

Siempre me lo he planteado como un placer — a pesar de ser un trabajo, es evidente — y he disfrutado mucho traduciendo, aunque de las maneras más imbéciles del mundo. Leí una vez que Simenon escribía las novelas de Maigret en una semana y luego se tomaba cuatro o cinco días de vacaciones. El primer día escribía una página, el segundo dos, el tercero tres, hasta que en 10 días tenía el libro terminado. Cuando traducía a Simenon, me proponía traducir más rápido de lo que escribía él. Era un juego que aumentaba el placer de la traducción y llegaba a traducir 23 páginas al día. Y, si podía hacerlo en seis días en lugar de siete, estaba contento porque le había ganado un día a Simenon.

Dolors Udina: Cuenta Isaki Lacuesta que cuando, a mediados de los sesenta, alguien señaló que eras uno de los mejores novelistas en ciernes de tu generación; lo siguiente que hiciste fue dejar de escribir. ¿ Llegaste a escribir alguna novela?

Joaquín Jordá: Cuando tenía 17 años escribí algo. Acabé un libro de cuentos y lo presenté a un concurso. Quedé segundo, el primero lo ganó Mario Vargas Llosa. Me ofendí tanto que decidí no escribir nunca más. Tenía pensada una novela muy compleja que tenía que tener 40 o 50 volúmenes, pero caí en el vicio del *robbe-grilletismo*, lo que se llamaba “técnica objetiva de narración”, donde no podía haber nunca una voz interior, un pensamien-

to, sólo se podía escribir lo que se veía, behaviorismo puro; y entonces me di cuenta de que para escribir que alguien se metía el dedo en la nariz me tiraba seis páginas. Al final me aburrí tanto que decidí que el cine era mucho más rápido y me pasé al cine.

Dolors Udina: Tu primera película, que se ha convertido en la película-manifiesto de la llamada Escuela de Barcelona, fue *Dante no es únicamente severo*. ¿De dónde salió este título tan raro?

Joaquín Jordá: La película no es muy extraña, aunque el origen sí lo es. Inicialmente fue un proyecto que salió una noche en Boccaccio, con la idea de hacer cuatro *sketches*: uno de Ricardo Bofill, otro de Jacinto Esteva, otro de Pere Portabella, otro mío y creo que había otro, pero no sé de quién era. Este proyecto no se pudo hacer. Sólo Cinto Esteva y yo hicimos dos películas de unos 40 minutos de duración cada una. Viéndolas pensé que, rodando una parte más, se podía encontrar una estructura que englobase todo el conjunto, y se me ocurrió adoptar la estructura de *Las mil y una noches*. Un personaje —que es una especie de Scherezade— explica historias y se juega la vida en cada historia que cuenta. Si la historia decae o aburre al sultán, morirá. Esta estructura me permitía empezar historias, interrumpirlas, buscar otras e ir intercalándolas. Como era muy difícil titularlo, tomamos un libro al azar, que creo que eran las memorias de Iliá Ehrenburg, tapamos los ojos a una chica, le hicimos pasar el dedo por la página y la frase que quedó cuando le dijimos que parara fue “Dante no es únicamente severo”, que era un título bastante expresivo para la película.

María Ángeles Cabré: Has hablado de personajes importantes de la Escuela de Barcelona, la parte no literaria de la *gauche divine*. Desde la perspectiva de ahora, ¿cuál crees que es el legado que ha dejado la Escuela de Barcelona? ¿Tenemos suficiente memoria de aquella época?

Joaquín Jordá: La Escuela de Barcelona fue un juego publicitario, se le ocurrió a alguien para dar publicidad a unas cuantas películas que se estaban iniciando. Ricardo Muñoz Suay publicó un editorial en *Fotogramas* que se titulaba “Nacimiento de una escuela que no nació”, haciendo referencia a un

título famoso de una película de Griffith y a la postura que tenían los de la Escuela de Barcelona respecto al hecho nacional catalán, frente al que guardábamos cierta distancia, no lo aceptábamos. Así surgió la Escuela de Barcelona. Duró dos años o tres años y en aquellos momentos fue bastante criticada, porque desde la prensa oficial se consideraba escandalosa, y entre la gente no oficial que escribía en la prensa oficial, unos la encontraban poco politizada y otros la veían demasiado despreocupada del fenómeno del problema nacional catalán. Sólo *Fotogramas* la defendía.

Mientras vivió fue muy poca cosa, pero con el paso de los años se produjo uno de esos fenómenos de *revival*, y fueron dos historiadores del cine, B. Torreiro y E. Riambau, quienes descubrieron que podían investigar sobre la Escuela de Barcelona. En realidad, la Escuela de Barcelona es hija de los padres que la redescubrieron veinte años después. Son ellos quienes la inventaron a partir de algo que existía pero que no era nada del otro mundo.

María Ángeles Cabré: Hay algo que parece que sí se ha perdido de aquella época: el espíritu renacentista, lo de hacer un poco de todo. Como Jorge Herralde, ingeniero y editor, por ejemplo. Tú eres exponente de eso. Hay una revista que conserva poca gente, *La mosca*, que es un ejemplo de ello por los nombres que aparecen en sus páginas. Hoy en día algo así sería impensable. Quizá no estaría de más que volvieran a abrir Boccaccio.

Joaquín Jordá: *La mosca* era copia de una revista que salía en Italia y que se llamaba *Quindici*. Pero aquellos eran otros tiempos; entonces era imprescindible la creación de guetos y eso era un gueto como cualquier otro. La llamada Escuela de Barcelona, o Boccaccio, eran guetos morales. Podías hacer cosas que fuera no se podían hacer porque la opinión pública no existía. Sí existía una opinión política gubernamental que no toleraba determinadas cosas en público, pero las toleraba perfectamente dentro de un espacio cerrado, y este espacio era Boccaccio. Ahora pienso que quizá sí tendremos que volver a inventar espacios cerrados, porque el panorama actual no es muy brillante. Sí se puede decir todo, pero quizá no se puede hacer todo.

María Ángeles Cabré: Haciendo referencia a tu

infarto cerebral, ¿vuelves a traducir? ¿Cómo lo haces? ¿Traduces dictando?

Joaquín Jordá: Sigo traduciendo de vez en cuando. Lo hago más lentamente, porque mi espacio de lectura es malo, aunque ha mejorado. Cuando tuve el infarto, al día siguiente no sabía qué eran las letras, me era igual que fuera sánscrito, griego, castellano, lo que fuera. Poco a poco he ido reaprendiendo y ahora, con mucha dificultad, puedo leer. Yo no he dictado nunca, lo he intentado, pero me da una impresión de oficina que nunca me ha gustado. Mi traducción es una lectura muy limitada, un par de líneas, voy jugando poco a poco. Si el libro es muy extenso me resulta muy complicado. Procuero hacer libros muy cortos. He traducido diez o doce libros últimamente.

Tuve el infarto el año 1997; Pennac fue el último que traduje con naturalidad. A Yasmina Reza la traduje en plena alexia. Es muy sencillo traducir a esta señora. El *Danubio* lo traduje también en plenas facultades. La escritura de Magris no plantea problemas de traducción y, al mismo tiempo, es muy rica en información, lo que hace la traducción entretenida y resultona. La prosa de Magris no me entusiasma. Son de esos libros en los que en cada párrafo se introduce cantidad de información. Es libro de erudito, de "sabio", no de gran escritor, de lector y de observador que transmite constantemente lo que piensa sobre lo que lee, sobre lo que ve, y, en cierto modo, es como una especie de diario intelectual. No plantea grandes dificultades. Es más complicado traducir a quien tiene estilo personal.

De Sciascia he traducido un solo libro. Lo conocí, fue un encuentro muy divertido en Sicilia. Estaba traduciendo el primer libro de Bufalino, que era un personaje muy curioso. Bufalino era amante de la señora Selerio y su asesor en la editorial. Un día llegó a la editorial un libro de fotografías, unas colecciones hechas en Comisso, el pueblo siciliano de Bufalino, donde había un fotógrafo que durante los primeros años de la fotografía tomaba fotos de todos los ricos del pueblo y otro fotógrafo que retrataba a los pobres: bodas, bautizos, fiestas, etc. Llegaron esos dos álbumes a manos de la editorial Selerio y les pareció un material muy interesante,

pero querían publicarlo con algún texto. Entonces alguien les dijo que conocía a un catedrático de francés jubilado de aquel pueblo que leía mucho y sabía muchas cosas, y que él podría hacer el prólogo.

Aunque no lo tenían muy claro, resultó que Sciascia les mandó un texto maravilloso, un ensayo sobre la fotografía y la permanencia de la foto, digno de Benjamín, y lo publicaron encantados. Pensaron que aquel señor debía escribir y se lo fueron a preguntar, pero él dijo que no, no, que no escribía, que era un profesor de francés jubilado, "nunca he escrito, no me atrevo, soy lector tan lector que no me puedo poner a la altura de los escritores que admiro". De vez en cuando insistían y un día dijo que había traducido a un poeta francés y publicaron el libro. Tanto la señora Selerio como Bufalino seguían insistiendo, y él seguía diciendo que no. Un día de fin de año lo llamó Bufalino y le dijo que había hecho una apuesta con la señora Selerio. "Yo a usted le creo y si dice que no escribe me lo creo; pero la señora Selerio dice que seguro que escribe y nos hemos jugado algo, usted tiene que decidir quién ha ganado". La respuesta fue: "En este caso ya no puedo negarlo, ha ganado la señora Selerio."

Él creía que el autor es el mejor lector y leía y releía su primera novela, que traduje como *Peronata del apestado*. A partir de aquí se descubrió que tenía montañas de novelas escritas y fueron saliendo poco a poco.

Dolors Udina: ¿Has intentado conocer a los autores que traducías?

Joaquín Jordá: No, no me gusta conocerlos, los encuentro muy pesados. Me he encontrado todo tipo de autores. Una vez traducía no recuerdo qué libro y me encontré invitaciones del autor a pasar meses con él para comentar detalles. Procuero no conocerlos ni preguntarles nada, a no ser que haya establecido ya una relación. En el caso de Bufalino llegamos a crear una relación personal. Él fue muy generoso, dijo que aprendió castellano porque prefería leer las traducciones que sus originales. Llegamos a un grado de piropeo permanente que me obligó a conocerlo. Me explicaba que se iba a casar pero me decía: "No le invito porque es un ma-

trimonio de conveniencia y por lo tanto será muy triste. En realidad me caso porque ha muerto mi madre y sin mi madre yo qué hago, y hay una señora que conozco y le he dicho que se case conmigo y me ha dicho que sí, entonces claro, le invitaría pero para qué voy a invitarle". Llegamos a cierto grado de intimidad muy controlada porque es un personaje muy *gentleman*, muy reservado, poco italiano en este sentido. Era normando, un personaje muy alto...

Con algunos sí he tenido relación amistosa. Con Sciascia la he tenido, pero por otros motivos. Era una persona muy interesada por todo, viajaba mucho y nos encontrábamos aquí.

A Magris también lo he conocido bastante. Una vez me dieron un premio de traducción en Italia, en Cerdeña. Lo concede un pueblo, no recuerdo su nombre, que se llama la Ciudad de la Traducción. Es un lugar envidiable porque dices que eres traductor y se te abren todas las puertas. Uno de los miembros del jurado era Magris y después nos hemos visto varias veces.

Marta Ángeles Cabré: ¿Y de los franceses que empezaste a traducir en los setenta hay alguno que te haya dejado buen recuerdo como persona o ensayista?

Joaquín Jordá: Me ha interesado siempre mucho Baudrillard, porque obliga a hacer juegos permanentes. Su prosa está montada con un aire patán, es decir, de expresar lo que se entiende por sentido común de una manera vacía de sentido común, de jugar con la paradoja permanente, con el blanco y el negro y las inversiones, lo que lo convierte en autor divertido, y como persona también es bastante divertido. He tratado a varios, pero no busco la relación porque se hacen muy pesadas, no se terminan nunca.

Marta Ángeles Cabré: Abundando en el tema de la traducción, ¿has notado un cambio en el trato con los editores?

Joaquín Jordá: En los últimos años he traducido tan poco que no conozco el sistema. Los primeros años no tuve nunca contrato. Eran verbales. En un momento dado, cuando todas las editoriales empezaron a pagar impuestos, te enviaban contratos de cuatro años atrás. Antes se trabajaba de

manera muy primaria. Supongo que las grandes editoriales no, pero las editoriales pequeñas y medianas trabajaban de manera muy anárquica.

Dolors Udina: ¿Cobras regularmente derechos de autor?

Joaquín Jordá: No he cobrado nunca nada. He visto que últimamente los contratos se hacen como avance de derechos de autor, y me ha sorprendido. Me parece muy bien que se haya impuesto, pero yo nunca he cobrado absolutamente nada. De los Simenon, por ejemplo, me envían liquidaciones y siempre debo dinero. Por lo visto fue un fracaso editorial total. Pensaron que sería un *best-seller*, pero no lo fue nunca, no sé por qué, supongo que porque el lector tipo Simenon había leído las ediciones anteriores de editorial Aymá, que lo había traducido prácticamente todo —muy mal, por cierto— pero tampoco eso obliga a releer un libro. Cuando salió en Tusquets fue un fracaso y la colección quedó a medias.

Marta Ángeles Cabré: ¿Qué opinas de la moda de los documentales, que se retomó aquí con *En construcción* y, por ejemplo, la película de Michael Moore? ¿Qué piensas? ¿Es una necesidad social, un auge real?

Joaquín Jordá: Yo no establezco tanta diferencia entre lo que se llama documental y la ficción. Para mí el documental es un producto que va directamente a la televisión y que se consume por las tardes, esas películas de animales. Lo otro son géneros híbridos que no se sabe si son documentales. Cada vez más el cine de ficción tiene más elementos de documental y, al mismo tiempo, lo que antes se entendía como documental está incorporando elementos de ficción de un modo u otro. No es de ficción porque intervengan actores. El documental es una mirada de la realidad pero que se manipula constantemente, no es un reportaje sino una elaboración a partir de hechos reales. Las diferencias no son tan claras.

El hecho de que ahora haya tanto cine documental creo que viene de que cuesta menos económicamente. El coste medio de una película sube a unos 300-400 millones de pesetas. Prácticamente no hay película española que recupere este dinero; en cambio, un documental se puede hacer con un

coste inferior a los 100 millones. No es que la recuperación sea más fácil, pero el gasto es más llevadero. Por eso ha habido un *boom* del cine documental.

El éxito de *Bowling for Columbine* es bastante irrepetible porque explica de una manera divertida y muy clara un tipo de personajes que están gobernando en EEUU y ha coincidido con la guerra. Eso la ha puesto de moda, pero posiblemente sale hace un año y pasa sin pena ni gloria. Ha coincidido con el hecho de que estamos viviendo en una situación de guerra permanente, pero seguramente la olvidaremos.

Dolors Udina: Además de traductor y director, has trabajado a menudo como guionista de películas como *Cambio de sexo*, *Maten a los perros*, *La vieja música*, *El Lute: camina o revienta*, *Intruso*, *Alma gitana* y *Carmen*. ¿Cómo es el trabajo de guionista, se hace por encargo o propones tú la realización de la película a alguna productora?

Joaquín Jordá: Después de la etapa de la Escuela de Barcelona, dejé el cine durante muchos años porque me dedicaba básicamente a "la revolución". Por eso me iba muy bien la traducción, porque era algo que podía hacer en cualquier lugar. Por eso traduje tanto; en cambio, dejé de hacer películas. Cuando abandoné la revolución, pensé que quería volver a hacer cine, pero era muy difícil, después de quince años, volver a entrar en el mercado. Una manera de volver a entrar era reingresar como guionista. Los guiones suelen hacerse por encargo. Por lo general, alguien compra los derechos de un libro y encarga a otro el guión. Es mejor que el director llegue después, porque con él al lado se trabaja peor, a no ser que te entiendas muy bien.

María Ángeles Cabré: Muchos de tus guiones han sido para películas de Vicente Aranda, un hombre que tiene fama de polémico. ¿Cómo son tus relaciones con él?

Joaquín Jordá: Yo tengo una amistad antigua con Vicente Aranda. Me lo presentó Goytisolo, nos hicimos amigos y, cuando empezó, trabajé con él. Tuvimos un problema y estuvimos unos años sin vernos, pero hace poco volvimos a trabajar juntos y la última que hemos hecho es *Carmen* de Merimée. He hecho cinco o seis películas con él.

María Ángeles Cabré: Últimamente has colaborado con directores jóvenes como Chus Gutiérrez o Marc Recha. ¿Cómo son tus relaciones con ellos?

Joaquín Jordá: Muy estimulantes. Yo soy una persona bastante mayor, pero siempre he tenido más relación con gente más joven que yo, de ambos sexos, que con gente de mi edad, que me aburre mucho. Por otro lado, el dar clases en la Pompeu Fabra desde hace seis o siete años me da un contacto permanente con jóvenes. Con Chus Gutiérrez tengo una antigua amistad, de cuando tenía un conjunto que se llamaba *Xoxonees*. Cuando decidió hacer cine, trabajé con ella y me dedicó la primera película que hizo. Ahora estoy haciendo un guión para ella.

Daniel Najmías: Has hablado de la pasión de la traducción. ¿Te provoca el cine la misma pasión?

Joaquín Jordá: Son como dos partes del cuerpo diferentes las que se ponen en juego. Traducir es una actividad muy sedentaria que halaga mi parte sedentaria. Me encanta no moverme, pero hay momentos en que me encanta moverme, y la parte de director de cine me obliga a moverme. Por eso me gusta jugar con estas dos partes. El cine te obliga a una actividad permanente. Ahora estoy haciendo una película y, por ejemplo, hoy me he levantado a las 6 de la mañana y he estado trabajando hasta las 4 de la tarde, todo el rato de pie, de un lado a otro, lo contrario de sentarte en una silla e ir escribiendo hasta que te duelen los dedos. Me encantan las dos cosas, pero cada una en su momento. En cierto modo, he tenido la suerte de poder hacer coincidir mis estados de ánimo con actividades que son absolutamente opuestas, aunque tienen algo en común.

Daniel Najmías: ¿Has podido vivir de la traducción?

Joaquín Jordá: He podido vivir. La verdad es que nunca he tenido obsesión de hacerme rico; seguramente porque vengo de una familia más o menos rica, y la riqueza más bien me ha dado asco y no tengo necesidad de buscarla. Es evidente que traduciendo no te haces rico y haciendo las películas que yo hago tampoco: dan un poco más que la traducción, pero también exigen más tiempo.

Dolors Udina: ¿Se encuentran tus películas, por ejemplo *El encargo del cazador*?

Joaquín Jordá: Algunas se encuentran en tiendas de vídeo muy especializadas. La Filmoteca tiene otras como ésta, *El encargo del cazador*, que es una película curiosa porque es en cierto modo sobre la Escuela de Barcelona, sobre un amigo con el que dirigí *Dante no es únicamente severo*, Jacinto Esteva, que murió de infarto por ingestión de una dosis exagerada de cocaína. Es una película sobre esta historia. A partir de un encargo de su hija.

Daniel Najmías: Para quien le interese, diré que en la Filmoteca de la Generalitat pueden encontrarse muchas películas que no se pueden sacar pero sí visionarlas allí mismo.

¿Tu película *Juego de niños* se basa en el libro de Arcadi Espada?

Joaquín Jordá: No se basa en el libro de Arcadi Espada pero fue mi punto de partida. Yo vivía —y vivo— en el Raval, pero no estaba al corriente de esta historia. La descubrí cuando alguien me dijo que había salido este libro. Me hice leer el libro de Arcadi Espada, me interesó y pensé hacer una película sobre eso. Para no tener problemas, le pedí a la productora que comprase los derechos del libro.

Partí de esta base, pero la historia de la película empieza cuando acaba el libro, a partir del proceso judicial que hubo sobre el caso. La tesis que defiende el libro y la hipótesis que yo propongo son diferentes. Habla de los mismos hechos, pero él les atribuye unas causas y yo creo que hay otras. En este caso, yo estoy a favor de los criminales. Pienso que fue un juicio trucado en el que los medios de comunicación condicionaron por completo el desarrollo del proceso. Para mí fue un proceso escandaloso donde, si bien es cierto que había dos acusados pedófilos, creo que no eran pederastas. Es decir, es cierto que los dos personajes sentían una atracción amorosa y sexual marcadísima hacia los niños de ambos sexos, pero al menos uno de ellos intentaba controlar por todos los medios esta afición y procuraba que se quedase en mero platonismo. Yo creo en este platonismo —quizá me equivoque—, pero eso no fue reconocido en el proceso, que fue, en cierto modo, criminal. El acusado ya estaba condenado antes de empezar el juicio y había cierto juego político que no contaré ahora porque forma parte de la intriga de la película (que dura tres horas y si la cuento no irá nadie...).

TRANSCRIPCIÓN DE DOLORS UDINA





FRAGMENTO DE *Pastoral (Ritmos)*, 1927, DE PAUL KLEE

LA TRADUCCIÓN COMO METAFÍSICA: UNA APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE JULIA UCEDA

NOËL VALIS

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE NONI BENEGAS Y ANGIOLA BONANNI

NOËL VALIS ES CATEDRÁTICA DE LITERATURA ESPAÑOLA EN LA UNIVERSIDAD DE YALE. HA DADO CLASES EN LAS UNIVERSIDADES DE JOHNS HOPKINS, MICHIGAN Y GEORGIA. HA PUBLICADO 15 LIBROS, ENTRE ELLOS *The Decadent Vision in Leopoldo Alas; The Novels of Jacinto Octavio Picón; In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers* (CO-ED., CAROL MAIER); *Leopoldo Alas (Clarín): An Annotated Bibliography; Mi casa me recuerda (poesía)*. EN 2002 APARECIÓ *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch and Class in Modern Spain* (DUKE UNIVERSITY PRESS), QUE GANÓ EL KATHERINE SINGER KOVACS PRIZE, DE LA MODERN LANGUAGE ASSOCIATION.

Los lectores sabrán disculpar, espero, la pretensión implícita en un título casi inabarcable: "la traducción como metafísica". Sin embargo, mi propósito es bastante modesto y se centra en una escritora específica, en su preocupación por cuestiones metafísicas y en la relación entre la sustancia de su poesía y la traducción. Confío, no obstante, en que, teniendo en cuenta el sesgo metafísico de su poesía y los problemas que plantea a un traductor (o lector), puedan surgir algunas preguntas más generales sobre la naturaleza de la traducción, la escritura y la comprensión de lo que leemos.

La poeta española Julia Uceda empezó a escribir en la década de 1950, bajo el régimen represivo de Franco y sigue escribiendo hoy. Su último libro apareció en 1994. Hace varios años, un colega que es también un magnífico poeta, Manuel Mantero, me dio a conocer su obra, y me fascinó hasta tal punto que me sentí obligada a traducir algunos poemas al inglés. Supongo que ésta es una reacción común a muchos traductores. Lees algo, te atrapa en algún punto indefinido del continuo mente-

cuerpo y necesitas revivir el poema en la lengua de tu mente y tu cuerpo. Finalmente, decidí traducir una selección de sus poemas, hasta completar un volumen, desde su primer libro, *Mariposa en cenizas*, publicado en 1959, hasta su colección más reciente, *Del camino de humo*, de 1994¹.

Julia Uceda, nacida en Sevilla en 1925, suele ser incluida en la generación de los poetas sociales de los años cincuenta, junto con autores como Ángel González, Gloria Fuertes, Manuel Mantero, Jaime Gil de Biedma y Claudio Rodríguez. Su poesía, sin embargo, aunque impregnada de preocupaciones sociales y políticas en sus primeras obras, es en realidad metafísica: brota de un sentido elegíaco del tiempo no vivido y está arraigada no sólo en la alienación moderna del Ser, sino también en las limitaciones históricas y culturales que supone escribir como mujer durante un régimen fuertemente marcado por el estancamiento, el cierre y el silencio opresivo².

Esta poesía, intensamente visionaria, se centra en la paradoja de escribir desde y hacia lo no expe-

rimentado. En otra ocasión, me he explayado sobre la terrible sensación de pérdida de la “vida no vivida”, motivo característico a partir del romanticismo, subrayado por Edward Engelberg (véase *The Poetry of Julia Uceda*). Al igual que la novelista brasileña Clarice Lispector, Uceda intenta describir “una experiencia sin saber qué [es], una experiencia que se podría describir mejor como una no-experiencia”, observa William Paulson a propósito de *La pasión según G.H. de Lispector (A paixão segundo G.H., 1964)*.

La “pasión de la materia” de Clarice Lispector se transforma en la “pasión del ser” en Julia Uceda, que se centra en la noción de “lugar”, una forma de desplazamiento, un reconocimiento, incuestionablemente enriquecido por intuiciones heideggerianas, de que nunca llegamos al Ser. Para Heidegger, la “verdad del Ser” es el “terreno en que la metafísica, en cuanto raíz del árbol de la filosofía, crece y se alimenta”. Uceda toma ese árbol —esa ubicación de la verdad del Ser— y hace de él el lugar de su poesía.

Para ver cómo se entabla la lucha de Uceda con lo metafísico y de qué modo mis problemas de traducción están estrechamente ligados a la forma y contenido de esta obra densa y difícil, me centraré en un poema en particular, que he situado en el marco de lo que llamo *doble traducción*: la suya y la mía. La traducción apunta al corazón mismo de la escritura: en muchos sentidos, escribir es una forma de traducción.

El poema se llama “Noroeste” / “Northwest” y forma parte de la colección *Poemas de Cherry Lane* / “Cherry Lane Poems”, publicada en 1968. El libro consta de catorce poemas, escritos en verso libre, que reflejan gran parte de las experiencias de Uceda en los Estados Unidos. Esta obra, que a veces se acerca a lo alucinatorio en sus imágenes, ha sido definida como “fundamental” por un crítico dentro del canon de la poesía española de posguerra. Su visión de la realidad en los *Poemas de Cherry Lane*, donde explora los temas de la identidad personal y la muerte, queda expresada de forma sencilla pero profunda en este verso de “Condenada al silencio” / “Condemned to silence”: “Nada mas natural. Nada mas misterioso” / “Nothing more natural.

Nothing more mysterious”. Reproduzco aquí el original español y la traducción inglesa del poema.

NOROESTE

Si intentara decirlo
no sabría: el tiempo
y el espacio jugaban
una danza en el tronco de los árboles.

Cómo poner en su lugar
—tiempo y espacio— lo innombrable:
el vacío. No el *vacío* que está en el *Diccionario*,
definido y concreto,
sino el real, el otro el sin palabras.
Ese que ni parece una palabra. Que no tiene
ni siquiera un idioma, una música, un gesto.

Inútil intentarlo. Sólo puedo
decir *tiempo y espacio*, mas no todo.
(Nunca se llega al fondo. Ni uno sabe
quién muere cuando entierran nuestro
nombre.)

Era un reloj de manos rotas
que se dejó los dedos entre nubes,
sobre la mar —oh, sí: lo femenino,
lo múltiple y sin forma que da formas,
que devora y genera; la mar, Jorge Manrique,
que no pudiste ver cual yo veía—.

Y por ese reloj, sola, rampante,
con alas sí, con júbilos y alas,
yo, lo inútil, creyendo
un mensaje en mis manos poderosas.

Qué importaba el reloj, la mutilada
hora tradicional, los asaltados
espacios interiores donde el miedo
lloró sobre sí mismo replegado. Qué importaba
si yo tenía manos, huesos, júbilos
que entregar por respuesta...

El espacio era claro, pero luego
supo a cristal —no sé decirlo—,

a suelo huyendo.
A soledad callada y no sonora.

Y una mujer andaba, andaba, andaba.
Y era yo y no era yo, porque ya todo
era igual a sí mismo y sólo había
asido sombras y abrazado sombras.

No, dolor no, mas no podría
precisar... sino luces
hirientes de quirófanos.
Sí, vacíos también, todo vacío.
Todo hueco —futuros y pasados—:
un escalón de menos, un espacio
sin aire... No sabría
—ya lo advertí— decirlo.

NORTHWEST

If I tried to say it,
I wouldn't know how: time
and space were doing
a dance on the trunk of trees.

How do you put in their place
—time and space— the unnameable:
the void. Not the *void* that's in the *Dictionary*,
defined and concrete,
but the real one, the other one, without words.
That doesn't even seem a word. That doesn't even
have
language, music, gesture.

Useless to try it. I can only
say *time* and *space*, but not everything.
(You never get to the heart. You don't even know
who dies when they bury our names.)

It was a clock with broken hands,
fingers left among the clouds,
over the sea—oh, yes: the feminine,
the multiple and formless that gives forms,
that devours and generates; the sea, Jorge Manrique
that you couldn't imagine the way I did.

And because of that lone, raging clock,
with wings, yes, with rejoicing and wings,
I, how useless, believing
I had a message in my powerful hands.

What did the clock matter, the mutilated
traditional hour, the assaulted
inner spaces where fear
wept hunched over itself. What did it matter,
if I still had hands, bones, joy
to give for an answer...

The space was clear, but later
it tasted of crystal —I don't know how else to say
it—
of the ground fleeing.
Of quiet, muted solitude.

And a woman walked and walked and walked.
And it was me and not me, because now everything
was the same and I had only
grasped shadows and embraced shadows.

No, pain no, though I can't be
precise... but blinding
lights of operating rooms.
Yes, empty too, all empty.
All hollow —all the futures and pasts—
one less step, a space
without air... I wouldn't know how
—I already told you— to say it.

El poema arranca planteando el problema de cómo hablar, cómo decir: "Si intentara decirlo/ no sabría" / "If I tried to say it, / I wouldn't know how...". Pero, ¿qué es lo que Uceda desea decir? El complemento directo "lo", o "it" es todo menos directo. ¿Cuál es su referente? En apariencia, no hay referente ni antecedente. Uceda acentúa el estado de no-saber al redactar la frase con las formas verbales del subjuntivo ("intentara") y del potencial ("sabría"). Los dos puntos después de la primera frase, sin embargo, dejan entrever que se apresta a hablar: "el tiempo" y "el espacio", escribe, "jugaban / una danza en el tronco de los árboles". Pero la yuxtaposición de dos abstracciones (tiempo y espacio)

con la imagen concreta de una danza en el tronco de los árboles sugiere que lo que quiere decir, sea lo que sea, no se va a detener en su movimiento para que ella lo diga. Los dos puntos se refieren, en realidad, a una especie de traducción de, o a partir de, algo que aparenta no ser una "lengua" en el sentido corriente en que la entendemos. Los dos puntos equivaldrían a una comparación tácita, si es que en este caso resulta posible hacer comparaciones. No puedo decir lo que es "eso", parece decirnos Uceda, pero si pudiera lo escribiría como una danza del tiempo y del espacio en el tronco de los árboles. Así, "el tiempo" y "el espacio" no residen en las palabras en sí, sino en el *movimiento* de la danza que ella intenta transmitir. El movimiento mismo se expresa con un tiempo imperfecto ("jugaban"), lo cual sugiere una cierta continuidad y casi permanencia, una falta de cierre. Originalmente, yo traduje "jugaba" como "played", pero la forma pretérita del verbo cortaba la acción del verso; cambié el verbo a "were doing / a dance", para conseguir un efecto aliterativo.

En la segunda estrofa, la poeta empieza con una pregunta indirecta: "Cómo poner en su lugar/—tiempo y espacio— lo innombrable: el vacío" / "How do you put in their place/—time and space— the unnameable: / the void". La estructura sintáctica de estos versos es confusa, sobre todo por la inclusión de los guiones, una práctica habitual en la poesía de la autora. Yo traduje "su" en "su lugar" como "their", supuestamente referido a "tiempo y espacio", pero al hacerlo sacrifiqué cierta ambigüedad, pues "su" también podría referirse a "árboles", o también a un "eso" indefinido. La colocación de los guiones complica ulteriormente el significado posible de estos versos. Uceda parece "poner en su lugar" el tiempo y el espacio, por un lado, y "lo innombrable" por el otro. Los guiones sugieren a la vez paralelismo y ruptura, una situación imposible. Y ¿cómo podemos colocar "el vacío" en alguna parte? ¿Hay un espacio entre medias comparable al espacio creado por los guiones en el que residiría el vacío? De nuevo, otra contradicción aparente: pues ¿dónde está el vacío, el "ninguna parte"? Pero entonces la poeta dice: "no el vacío que está en el *Diccionario* / definido y concreto/ sino el real, el

otro, el sin palabras. Ése que ni parece una palabra. Que no tiene / ni siquiera un idioma, una música, un gesto" / "Not the *void* that's in the *Dictionary*, / defined and concrete, / but the real one, the other one, without words. / That doesn't even seem a word. / That doesn't even have/language, music, gesture". Esta precisión en señalar el *vacío real*, en excluir aquello que no es, va acompañada de un enunciado que sugiere la imposibilidad de nombrar este vacío: no el vacío del diccionario, sino uno que no tiene palabras ni idioma. Es como si la autora estuviera buscando la palabra justa para utilizarla, para traducir en palabras lo que en rigor no tiene lengua. Aquí se torna meticulosa: no quiere esta palabra sino otra cosa: sin idioma ni música ni gesto. Quiere lo "real", lo que Clarice Lispector en *La pasión según G.H.* llama "desorganización", lo que sobrepasa la conciencia lingüística. "Un nombre es una añadidura", escribe Lispector, "e impide el contacto con la cosa. El nombre de la cosa es un intervalo *hacia* la cosa". Para la mujer llamada G.H. experimentar las cosas sin sus nombres, es, en un comienzo, aterrador: "tengo miedo de esa desorganización profunda", nos dice³. En comparación, a Julia Uceda se la ve aquí serena, oscilando entre un tono de duda y otro abrupto, mientras intenta descifrar lo que está intentando decir. La frase "poner en su lugar" / "put in their/its place" en el primer verso es especialmente reveladora. El sentido puede ser tanto físico como jerárquico; es decir, la poeta puede "poner el vacío en algún sitio", o bien puede ponerlo en su (justo) sitio, el que le pertenece. También puede efectuar un acto de sustitución con la frase "poner en su lugar". ¿Quizás reemplazando el tiempo y el espacio por lo innombrable, el vacío? De todas formas, la voz o sujeto lírico continúa el juego de movimiento de la primera estrofa. Lingüística y existencialmente, este movimiento subraya los *trans-* y *meta-* de la poesía de Uceda. En latín *trans-*, de "traducción", expresa una idea de "más allá", "al otro lado", o "por encima de". Traducir es "desplazar de un sitio a otro"; "pasar de un idioma a otro". El griego *meta-*, de "metafísica", denota "compartir, acción conjunta, búsqueda, aspiración y sobre todo cambio, correspondiente al latín *TRANS*-... "Nuestra acepción de la palabra *meta-*

física puede remontarse a la obra homónima de Aristóteles, volúmenes que, “en el orden en que nos han llegado, seguían los tratados sobre ciencia natural, conocidos como... ‘la física’; aunque el griego *metá* no implica normalmente ‘más allá o lo que trasciende’, llegó a interpretarse así en esta palabra concreta...” (*Oxford Dictionary of English Etymology*). “Poner en su lugar” subraya la acción de transposición presente en el núcleo del poema de Uceda y la dificultad implícita en la tarea del traductor. El movimiento que ella sugiere parece ir “hacia atrás”, hacia el no lenguaje, lo innombrable, el vacío. Pero tanto sea hacia atrás o más allá, se trata de un movimiento paradójico, puesto que usa el lenguaje en busca de un no lenguaje. “El tiempo” y “el espacio” no son más que las formas o imágenes que sustituyen a otra cosa que no sabe nombrar. En una palabra, la autora apunta a la traducción perfecta. Desde el interior de su poesía, realiza un ambicioso acto de traducción.

La tercera estrofa, sin embargo, parece renunciar a esa ambición: “Inútil intentarlo./ Sólo puedo decir *tiempo* y *espacio*, mas no todo”. ¿Quiere decir que su propio lenguaje es una pérdida de *nuestro* tiempo? No lo creo, si acaso nos recuerda lo que dijo una vez Walter Benjamín en “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (*Reflexiones*): “El lenguaje nunca ofrece *meros* signos”. Y pasa a discutir lo que él llama “lenguas de las cosas”, que detecta en la escultura y la pintura: “...en ellas encontramos una traducción de la lengua de las cosas a una lengua infinitamente superior y, sin embargo, quizás aún de la misma esfera. Se trata aquí de lenguas no nominales, no acústicas, de lenguas de la materia...”. Lo real en Julia Uceda, como en Clarice Lispector, reside en ésta lengua sin nombres, no acústica, para la que sólo se le ofrece un equivalente traducido.

Los dos últimos versos de esta estrofa, irónicamente cerrada por un paréntesis como para quitarles importancia, dan directamente en el blanco de la diferencia entre “el lenguaje en general” y “el lenguaje de los hombres”, para decirlo con Benjamin: “(Nunca se llega al fondo. / Ni uno sabe quién muere cuando entierran nuestro nombre.)”. Lo que se entierra no es un nombre; al fin y al cabo, le fal-

ta un nombre. Entonces ¿qué se entierra? ¿Acaso la muerte?

De repente, Uceda da un salto en la siguiente estrofa a una imagen más concreta: “era un reloj de manos rotas/ que se dejó los dedos entre nubes, / sobre la mar —o, sí: lo femenino / lo múltiple y sin forma que da formas, / que devora y genera; la mar, Jorge Manrique, / que no pudiste ver cual yo veía—.” La autora rompe la hora del reloj en pedazos sobre el mar, devolviéndonos a una imagen tradicional, visible a través de una alusión al poeta español del siglo xv, Jorge Manrique y sus famosos versos: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu’ es el morir”. Pero la imagen que da Uceda de la mar, vinculada a la estrofa anterior, con su alusión a la muerte, es mucho más arquetípica, de apariencia junguiana, y al mismo tiempo menos definida y tradicional que la metáfora del poema de Manrique, escrito para recordar a su padre y recordar la muerte. La imagen del mar de Julia Uceda es femenina y hace referencia tanto a la forma gramatical poética femenina “la mar” como a la asociación simbólica del agua, no sólo con lo femenino sino con la relación indisoluble entre vida y muerte, entre generación y destrucción. Sobrepara el significado tradicional del mar al centrarse en la cuestión de la forma y su vínculo con lo informe, que se asocia a la cualidad inefable del Ser en las estrofas anteriores.

Para la autora resulta sin duda inadecuada la hora del reloj para expresar las vivencias, como lo muestran las dos estrofas siguientes. En este caso, debería observar que anteriormente había traducido los versos “Y por ese reloj, sola, rampante, / con alas sí, con júbilos y alas,” por “And because of that clock, alone, rampant, / with wings yes, with rejoicing and wings”. Más tarde los revisé pero, al releer sólo la versión inglesa, omití compararla con el original, de manera que “sola”, evidentemente femenino, acabó modificando a “reloj”. Este descubrimiento podría constituir una corrección instructiva para los traductores⁴.

El espacio que Uceda describe en las tres últimas estrofas del poema acentúa, una vez más, el sentido de movimiento antes señalado. “Supo a cristal —no sé decirlo—, / a suelo huyendo.” “Y

una mujer andaba, andaba, andaba. / Y era yo y no era yo...". El movimiento no conduce, sin embargo, a un desenlace o a una conclusión rotunda. El sujeto lírico se ve a sí mismo como desdoblado, como yo y no yo, en una visión escindida de la búsqueda de totalidad y sentido por parte de un yo fragmentario. Sólo logra asir sombras; y en la última estrofa aumenta su incertidumbre. "Mas no podría precisar," escribe. Los dos últimos versos dicen: "No sabría / —ya lo advertí... decirlo". Julia Uceda culmina señalando lo que no sabe ni dice, igual que empezó. La calidad fracturada del verso, la busca dubitativa y a tientas del lenguaje en la última estrofa, llena de elipsis, síncopas y guiones, es un ejemplo de verso libre que, irónicamente, sugiere una suerte de caída en la trampa de las palabras. El poema se abre paso a través del saber del no saber al situar al sujeto lírico en un lugar que sólo puede concebirse como una forma del Ser.

Pero ¿dónde o cómo hallarlo? El poema se llama "Noroeste", lo cual sugiere una ubicación posible, aunque lo que sigue parece contradecir el título. ¿Por qué "Noroeste"? "Noroeste" evoca para mí cosas como el pasaje del noroeste, el período de los viajes y los descubrimientos. "Noroeste" también tiene connotaciones legendarias. En la tradición celta, el noroeste señalaba el camino al infierno y al paraíso. Cuando San Brandano soltó amarras en busca del paraíso, según una leyenda del siglo X que se popularizó en toda Europa, fue hacia las regiones polares (véase Bajtin, *Rabelais y su mundo*). El noroeste, entonces, es también el país de los muertos. (Julia Uceda vivió una temporada en Irlanda).

Esta interpretación, que es posible vincular con el tema de la muerte personal en la tercera y cuarta estrofas, me parece, a decir verdad, limitada si se lee el poema sólo como una versión moderna de Jorge Manrique. La última estrofa aclara, además, que el vacío al que se refiere Julia Uceda no es la muerte, aunque muy posiblemente esté relacionado con el morir en la imagen "luces hirientes de quirófanos". Más bien, Uceda se sitúa en un vacío que no es ni infierno ni paraíso, que es ahora, pero que no puede decirse en "el lenguaje de los hombres". De ahí que el título, "Noroeste", resulte cla-

ramente utópico y mítico en este sentido. Uceda ha reubicado el "Noroeste" en el ahora del Ser, pero igual que a muchos viajeros, antes que ella, le falta la brújula lingüística para encontrarlo. Incluso el terreno mismo donde se sitúa huye de ella. La imagen del "Noroeste" es simplemente una sustitución verbal de lo que no sabe nombrar ni describir, del mismo modo que el terreno movedizo que abarca en el poema es un acto continuo de transposición, un intento de encontrar el equivalente traducido de algo que siempre irá más allá de las palabras mismas. La poesía de Uceda resuena en los intersticios, los intensos espacios en blanco que rodean la cuestión metafísica suprema: el Ser en sí. Por eso hablé antes de una *doble traducción*: la suya y la mía. Su poesía como busca metafísica es ya una forma de traducción, un reconocimiento de inadecuación y ausencia, que mi propio esfuerzo como traductora apenas puede atisbar.

CONFERENCIA leída en el Coloquio de Lenguas Modernas sobre traducción, de Bryn Mawr College, 13 de Octubre de 1995, y publicada en *Letras Peninsulares*, invierno 1997-1998. He mantenido el estilo informal de la presentación para reflejar la atmósfera del coloquio y para dar una sensación del proceso de descubrimiento que es la traducción.

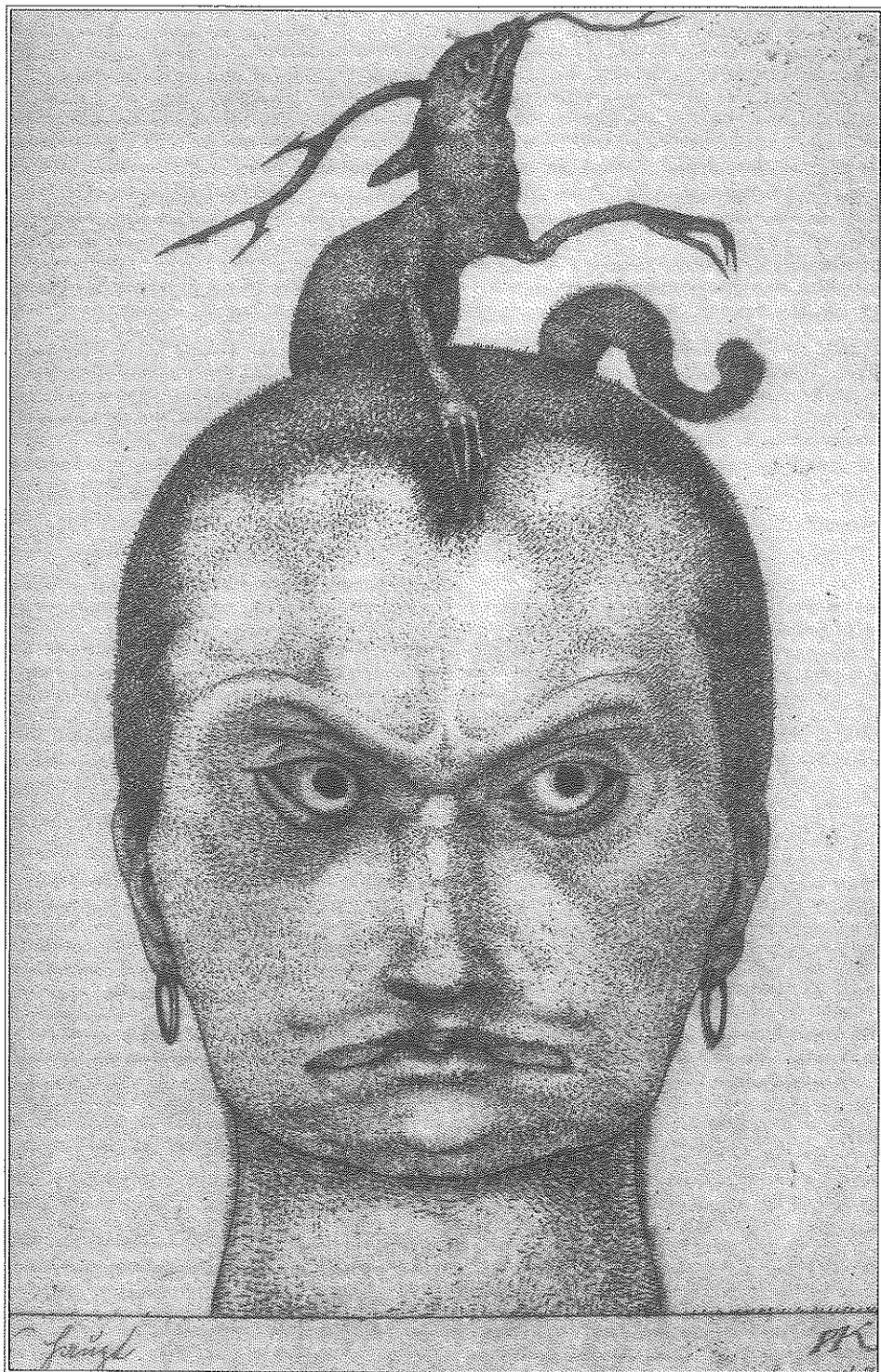
NOTAS

- 1 Véase en *The Poetry of Julia Uceda*, traducción al inglés e introducción de Noël Valis, Nueva York, Peter Lang, 1995.
- 2 Uceda se doctoró en la Universidad de Sevilla con una tesis sobre el poeta José Luis Hidalgo. Enseñó siete años en la Michigan State University (1966-1973). Después de una breve estancia en Irlanda, volvió a España, donde reside actualmente. Ha publicado siete volúmenes de poesía: *Mariposa en cenizas* (1959); *Extraña juventud* (1962); *Sin mucha esperanza* (1966); *Poemas de Cherry Lane* (1968); *Campanas en Sansueña* (1977); *Viejas voces secretas de la noche* (1981); y *Del camino de humo* (1994). En 1991 apareció una antología: *Julia Uceda: Poesía*, a cargo de Francisco J. Peñas Bermejo. Para más información sobre su obra y vida, consúltese la introducción de Francisco J. Peñas-Bermejo y la de Noël Valis (véanse Obras citadas). Resulta inexplicable que esta poesía, tan original e intensamente visionaria, no sea todo lo conocida que debería ser tanto en España como en otros países.
- 3 Lamentablemente, descubrí demasiado tarde mi error de traducción para introducir cambios en el volumen.

OBRAS CITADAS

- BAJTIN, MIJAIL, MIJAILOVICH, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1998.
- BENJAMIN, WALTER, "On Language as Such and on the Language of Man", *Reflections*, ed. Peter Demetz, trad. de Edmund Jephcott, Nueva York, Schocken Books, 1986, págs. 314-332.
- ENGELBERG, EDWARD, *Elegiac Fictions. The Motif of the Unlived Life*, University Park, Pennsylvania State UP, 1989.
- HEIDEGGER, MARTIN, "The Way Back Into the Ground of Metaphysics", *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, ed. y trad. de Walter Kaufmann, Nueva York, 1956; Nueva York, World Publishing Co., 1966.
- LISPECTOR, CLARICE, *La pasión según G. H.*, 2ª ed., traducción de Alberto Villalba, Barcelona, Muchnik Editores, 2001.
- MANRIQUE, JORGE, "Coplas por la muerte de su padre", en *Poesía de cancionero*, 2ª ed., ed. de Álvaro Alonso, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 253-268.
- PAULSON, WILLIAM, "Closing the Circle: Science, Literature, and the Passion of Matter", en *New England Review and Bread Loaf Quarterly* n.º 12, verano de 1990, págs. 512-526.
- UCEDA, JULIA, *Poemas de Cherry Lane*, Madrid, Ágora, 1968.
- *The Poetry of Julia Uceda*, introducción y traducción de Noël Valis (*Nuestra Voz* 2), Nueva York, Peter Lang, 1995.
- *Julia Uceda: Poesía*, ed. Francisco J. Peñas-Bermejo, El Ferrol, Esquío, 1991.
- La publicación más reciente de la obra de Julia Uceda es *En el viento, hacia el mar* (1959-2002), edición y prólogo de Sara Pujol Russell, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2002. (N. de las T.)





FRAGMENTO DE *Cabeza amenazadora*, 1905, DE PAUL KLEE

APROXIMACIÓN A IMRE KERTÉSZ

ADAN KOVACSICS

TERTULIA DEL 28 DE ENERO DE 2003, CÍRCOL MALDÀ, BARCELONA

Celia Filipetto: Los traductores tenemos un reflejo condicionado característico. En cuanto cae en nuestras manos un libro traducido, lo primero que hacemos es buscar el nombre del traductor.

Hace tiempo ya, leí por primera vez en la página de créditos de un libro traducido, el nombre de Adan Kovacsics. Y recuerdo que pensé: "Con ese apellido, seguro que es latinoamericano".

Años después, cuando conocí a Adan personalmente, supe que era chileno, y hace unos días, me enteré de que nació en 1953 en Santiago de Chile. Cursó sus estudios secundarios y universitarios en Austria, donde se doctoró en filosofía por la Universidad de Viena. Vive desde 1980 en Barcelona, donde se dedica a la traducción, preferentemente de obras de las literaturas austríaca y húngara. Ha traducido, entre otros, a Karl Kraus, Kafka, Lebert, Celan, Bachmann, Bernhard, Nádas, Krasznahorkai, Kertész, premio Nobel de literatura del año pasado. También ha escrito artículos y ensayos sobre estas literaturas y ha dado muchas charlas como ésta que nos ofrecerá hoy, en el Círcol Maldà.

Y ahora señoras y señores: *Most dtadom a szót Kovacsics Ádámnak.* Cedo la palabra a Adan Kovacsics.

Para empezar, quiero aclarar algunos puntos relacionados con la traducción del húngaro. Sabrán que no es una lengua indoeuropea, que es una de las pocas lenguas no indoeuropeas que se hablan en

nuestro continente. ¿Cuáles son algunas de sus características específicas? Por ejemplo, el hecho de ser una lengua aglutinante; es decir, añadimos sufijos a las palabras para indicar los casos, como en latín o en griego, pero también en vez de nuestras preposiciones, las cuales se convierten en "postposiciones". Es decir, digo, por ejemplo, *szem szemet lát* [ojo ve ojo]... Pero también: *szemmel látok* [veo con el ojo], *jó a szemnek* [es bueno para el ojo]. También están los posesivos: *szemem* [mi ojo], *szemed* [tu ojo]. En algún sitio leí que 238 modificaciones del nombre son posibles a través de estos sufijos. No las he contado.

Otra característica es la armonía vocálica: *kéz* es mano, *láb* es pierna. "Con la mano" es *kézzel*, "con la pierna" es *lábbal*, "veo una mano", *kezet látok*, "veo una pierna", *lábát látok*. Es decir, la vocal del sufijo se adapta a la vocal del tronco.

El sistema verbal también tiene sus peculiaridades, de modo que la terminación del verbo no es la misma si digo "leo" o si digo "leo la novela", esto es, si acompaño el verbo de un complemento directo determinado o no (*olvasok, a regényt olvasom*). Existen, por otra parte, los aspectos, con prefijos que indican si la acción del verbo está acabada o no (*bort ittam, a bort megittam, a regényt elolvastam* [bebí vino, me bebí el vino, acabé de leer la novela]).

Por supuesto, esta lengua aglutinante, donde la palabra ya transmite una enorme cantidad de información a través de sus sufijos, permite una enor-

me libertad sintáctica. Esto supone dificultad a la hora de traducir. Las palabras son largas y el sujeto puede estar perfectamente al final de la frase. No así en inglés, por ejemplo, donde *Peter sees a dog* no es lo mismo que *A dog sees Peter*. La primera frase puede decirse en húngaro: *Péter kutyát lát, Péter lát kutyát, Kutyát lát Péter, Lát kutyát Péter, Lát Péter kutyát...* En ningún caso dudamos de quién es el sujeto.

Una frase de Imre Kertész, por ejemplo, reza así: *S az olyan külső kényszer laza szálait, amelyek nem valódi akarát kötéskéi, könnyűszerrel tépnehé szét a világ* [Y el mundo podría romper con facilidad aquellos hilos sueltos de la coacción externa, que no son las ataduras de la verdadera voluntad]. Siguiendo, más o menos, el orden literal de la frase, la traducción sería la siguiente: “Y aquellos hilos sueltos de la coacción externa, que no son las ataduras de la verdadera voluntad, con facilidad podría romperlos el mundo.”

El húngaro es una lengua fino-ugria. Las lenguas fino-ugrias son el húngaro, el finlandés, el estonio, el carelio, entre otras; se hablan en Europa Central, en la zona del mar Báltico, en la Rusia europea oriental y en la Siberia occidental.

Dicho esto, hemos de añadir, para aclarar las cosas, que al traducir del húngaro no estamos traduciendo de una lengua ajena al mundo europeo. La lengua no es sólo gramática, sino toda una red de sentidos y referencias y también de elementos que provienen de fondos no lingüísticos. Todo eso la constituye. Y el húngaro está asentado desde más de mil años en Europa. Cuando leo el nombre del escanciador, del copero del rey en la alta Edad Media alemana, *pincerna*, oigo la palabra que se usa en húngaro para designar al camarero (*pincér*). Cuando escucho la palabra húngara que designa la estación de ferrocarril, *pályaudvar*, percibo que es un calco exacto de la palabra alemana *Bahnhof*, “patio de vías”. Es evidente la relación de la palabra “cena”, *vacsora*, con el *vecher* ruso, la de la palabra *ebéd*, “almuerzo”, con el *obed* ruso. En un artículo publicado en *El País* (viernes 24 de enero) se dice que la polémica en torno a las declaraciones del presidente del tribunal constitucional es una “tormenta en un vaso de agua”; en alemán se dice exactamente

igual: *ein Sturm im Wasserglas* y en húngaro también: *vihar egy pohár vízben* (acabo de traducirlo hace unos días en Kertész). Digo “me vino a la mente” y puedo decir exactamente lo mismo en alemán, *mir kam in den Sinn*, o en húngaro: *eszembe jutott*.

Lo que quiero dejar claro es que, cuando se traduce del húngaro, no se traduce de una lengua ajena a nuestro mundo. Me pregunto, además, si tal lengua existe. Lo que en verdad existe es una lengua universal, de la que participan todas las lenguas. Precisamente eso es lo que posibilita la traducción. Para que haya traducción tiene que haber traducibilidad, que es posible por el profundo parentesco entre todas ellas. Es quizá el momento de recordar el hermoso y oscuro texto de W. Benjamin, *La tarea del traductor*, que habla precisamente de esto. Viene a decir Benjamin que la obra, el original, busca ser traducida para que se revelen todos sus significados. Así se construye la lengua universal o lo que él llama la “lengua pura”.

Todo esto que acabo de esbozar viene muy a cuento en el caso de nuestro autor, Imre Kertész, que también ha sido traductor. Conoció su obra en la Casa del Traductor en Straelen, Alemania. Me la recomendó Christine Koschel, escritora y traductora alemana que me contó que, además, Kertész había estado en la Casa del Traductor a principios de los ochenta, traduciendo, sin decir a nadie que era el autor, por ejemplo, de *Sin destino*. Timidez de traductor... o de escritor. Kertész también me ha señalado en alguna ocasión que su traductor está muy presente en su escritura... Él piensa en la traducción cuando escribe, decía.

Viene a cuento también porque la lengua de Kertész es el húngaro, pero la considera —últimamente, creo yo— una lengua prestada. (En su momento fue decisiva para él en su decisión de quedarse en Hungría: deseaba ser escritor y no quería alejarse de la lengua.) Él se inscribe en la tradición de los escritores judíos desarraigados y cosmopolitas, como Kafka, Roth o Celan, que nacieron y vivieron en la Europa Central y del Este y escribieron en una lengua, el alemán, que no era la de su entorno inmediato. Es decir, Kertész no tiene con el lenguaje una relación cándida e inconsciente, sino matizada y problemática.

Y también viene a cuento por lo que decíamos de las referencias, en este caso culturales. Tampoco la literatura húngara es ajena al mundo que la rodea. En alguna ocasión la he definido como la más europea de las europeas. Tiene todas las antenas puestas para percibir el más mínimo movimiento en el ámbito de la literatura y del arte. Kertész se refiere a Márai, de quien habla mucho, como a Thomas Mann, a Gyula Krúdy como a Kafka, a István Bibó como a Camus, Sartre o Nietzsche.

No vive en un mundo aparte. Tampoco en lo que respecta a su lugar en la literatura húngara. En algunos artículos y conferencias me he referido al proceso que a partir de los años sesenta lleva a la gestación de una nueva prosa húngara, que cuenta con algunos precursores y que está básicamente representada por autores tales como Péter Nádas, György Konrád, Péter Esterházy e Imre Kertész. Estos autores se oponían también formalmente a los cánones vigentes en el socialismo real.

¿Cuáles son algunas de las características comunes de estos escritores?

a) La destrucción de la parábola única, del relato lineal, de la narración cronológica, de los caracteres fijos e inamovibles.

b) La introducción de diversas perspectivas. Destrucción de la verdad unívoca. Verdades privadas, verdades oficiales, verdades de adultos, verdades de niños, etc.

c) El papel fundamental de la memoria, la recuperación de la memoria.

d) El papel de la figura del escritor en la narración.

e) El papel del entorno inmediato (la familia, la pareja, los hijos).

f) La gran liberación que supone hablar de uno mismo. Las novelas de los años cincuenta no hablaban de uno mismo. No podían, no debían. A partir de finales de los sesenta, principios de los setenta se entró de lleno en la narración autobiográfica.

g) El autor habla de sus traumas.

h) Habla del "Padre", de la generación de los padres. Hay un ajuste de cuentas con la generación de los padres.

Todos estos elementos que caracterizan a la

nueva prosa húngara aparecen asimismo en la obra de Imre Kertész. De hecho, cada uno podría figurar en un "diccionario Kertész": el relato, el yo, la memoria, el padre, el escritor...

a) La destrucción del relato lineal. Se produce, por ejemplo, en *El fracaso*, novela que posee una estructura doble. Otra de las características de Kertész es, además, la trasgresión de los géneros; uno de sus recursos es la novela-diario (*Yo, otro; Diario de la galera*).

b) Las diferentes perspectivas: *El fracaso* se compone de dos partes: en una, el protagonista, un escritor llamado "el viejo", narra las peripecias de su novela, que acaba rechazada por la editorial; en la otra, una novela escrita por el "viejo", se describe un mundo aparentemente irreal, pero plenamente totalitario. La perspectiva del niño es fundamental para comprender *Sin destino*.

c) La memoria es básica en Kertész, tanto la memoria voluntaria (ética) como la involuntaria (estética).

d) El entorno inmediato (el personaje de la esposa, por ejemplo, aparece en *Yo, otro*, en *Kaddish por el hijo no nacido*, en *El fracaso*). Hasta el hijo está, aunque sea en forma de una ausencia.

e) El papel de la figura del escritor: en *El fracaso*, en *Kaddish por el hijo no nacido*, en *Yo, otro*, en *Diario de la galera*. De hecho, casi todas sus obras hablan del ser escritor. Hasta *Sin destino*, que narra el nacimiento del escritor, por así decirlo.

f) La gran liberación que supone hablar de uno mismo. (*Diario de la galera*: "En su día, la literatura mostró cómo vivían 'ellos'; hoy, en cambio, el escritor sólo puede hablar de sí mismo: cómo vive él [cómo intenta vivir], cuán desorientado está, cuán lejos de la salvación".)

g) De sus traumas (*Diario de la galera*: "Nada me interesa de verdad salvo el mito de Auschwitz. Cuando pienso en la novela, pienso en Auschwitz. Cualquier cosa que piense, pienso en Auschwitz. Cuando en apariencia hablo de otra cosa, hablo de Auschwitz. Soy el médium del espíritu de Auschwitz. Auschwitz habla a través de mí...").

h) Del Padre. Es una figura que también aparece continuamente; en *Yo, otro*, por ejemplo, donde el narrador visita el lugar de su muerte, y sobre

todo en *Kaddish por el hijo no nacido*, donde se produce la terrible ecuación: padre=escuela=Auschwitz.

Hemos mencionado la memoria, que desempeña un papel fundamental en Kertész. La memoria como instante de iluminación aparece continuamente en su obra. Las tres piezas de la trilogía la incluyen: *Sin destino* en la escena final, *El fracaso* en el instante luminoso cuya inspiración quiere captar para escribir su novela, y *Kaddish por el hijo no nacido* en la noche de tormenta en que desfilan todas las obras venideras del narrador. Es la memoria estética, involuntaria, proustiana. Y está también la otra, la ética, la obligación de recordar, de hurgar en el pasado: "Europa no es sólo un mercado común o una unión aduanera, sino espíritu y espiritualidad. Y quien quiera participar de este espíritu, tendrá que pasar, entre muchas otras cosas, por la prueba de fuego de afrontar moral y existencialmente el holocausto", dice Kertész en *Sombra larga y oscura*.

Este papel fundamental de la memoria en la obra de Kertész va íntimamente ligado a la omnipresencia de lo autobiográfico. Kertész se aferra a esos momentos de iluminación de lo vivido. De ellos parte o en ellos desemboca. Sin ellos, su literatura sería otra cosa. Pero no se trata tan sólo de flotar en el éxtasis del recuerdo, sino de indagar en el yo para alcanzar eso que él llama la liberación, la catarsis. Hay algo impúdico en su obra. Hay en él una alegría de poder hablar del yo. De poder hacerlo a través del arte.

Es la gran alegría que aparece en Hölderlin: *Nur wer das tiefste gedacht, liebt das Lebendigste* [Sólo quien ha pensado lo más profundo ama lo más vivo]. Es la alegría trágica, nietzscheana, dionisiaca, profundamente opuesta al divertimento actual, al "pasárselo bien", a la cultura como entretenimiento. En *Diario de la galera*, Kertész señala: "Totalitarismo y teatro, una relación latente desde hace tiempo. El teatro como entretenimiento. La degradación del público en masa".

Y en *Yo, otro*:

Si tu ocupación —no, dejémonos de eufemismos—, si la pasión de tu vida te obliga a formular la condición humana, has de abrir tu corazón a la miseria absoluta que dicha condición implica;

sin embargo, tampoco puedes permanecer insensible al fluir de tu lápiz, a las alegrías de la llamada creación. ¿Eres, pues, un estafador? Sin duda, pero toda gran aventura contiene la orden: entrégate, que coman de tu carne, que beban de tu sangre...

Aquí, en estas palabras de *Yo, otro*, está el nexo entre hurgar, sumergirse en lo más terrible, en la experiencia traumática, el arte, la memoria y la alegría creativa. Las cualidades de esta alegría: la liberación inherente a la impudicia de hurgar en las heridas más profundas; la alegría del arte, de la creación, de la imaginación, de la música, que es lo que permite hablar de las regiones más profundas.

Kertész es profundamente nietzscheano, la terminología nietzscheana está siempre presente (a veces desde una perspectiva crítica): "En las grandes épocas, los grandes asuntos se viven a lo grande; una época es grande precisamente porque se vive con gran estilo", dice en *Yo, otro* y suena como una frase de Nietzsche. Pero también está a otro nivel, el de cierto vitalismo, el del rechazo al rechazo a la vida:

Durante mucho tiempo rechacé el desapego de mis padres a la vida, el hecho de que, viviendo aquí, en este país, afrontaran la cruda realidad que los rodeó de golpe como si fuese el curso natural de las cosas o, si se quiere, su evolución orgánica. No existe mayor derrota moral y espiritual que la de esperar la muerte de manos de aquellos que despreciamos profundamente. ¿Qué enseñanza se oculta en las honduras de semejante dejadez? ¿Desprecio a sí mismo? ¿Ceguera? ¿Amor a la comodidad? ¿Incredulidad? ¿Fatalismo? (*Yo, otro*).

Sin embargo, Kertész no se queda aquí. Su vitalismo ha pasado por Kafka. Después de esta cita señala: "Yo también vivo así aquí, esperando, apático, culpable."

Lo que Kertész más rechaza es la autocomplacencia. Muchas veces se le ha preguntado por qué prefiere Alemania. Y la respuesta ha sido porque, entre otras cosas, Alemania ha afrontado de una forma más sincera, profunda y radical su pasado que los otros países de su entorno, incluido el de

Imre Kertész, Hungría. Esto es algo que también falta aquí, en España. (Cuando, por ejemplo, dos personas nos dirigimos hace unos años al Goethe-Institut para pedir ayuda para un proyecto de exposición titulado "Arte y Holocausto" —que, por cierto, en aquel momento no se hizo realidad—, los del Goethe-Institut se mostraron muy dispuestos a ayudarnos. También nos preguntaron por qué no se hacía una exposición, estando como estamos en España, sobre el arte y las cárceles franquistas, por ejemplo, sobre las manifestaciones artísticas y literarias que giran en torno al universo carcelario franquista). Kertész es muy duro con la incapacidad de Hungría para afrontar su responsabilidad, su implicación en el hecho que cientos de miles de judíos húngaros fueran deportados en 1944, en cuestión de meses, a Auschwitz. Pero este rechazo a la complacencia no se queda tan sólo en un plano que podríamos llamar político. También afecta al propio yo y es al mismo tiempo el otro gran núcleo que permite comprender la máquina de su literatura, es el motor de su literatura.

De allí también muchos malentendidos. Hace poco, con ocasión de una conferencia, alguien se me acercó para decirme que no entendía *Sin destino* porque no era una "crítica" a Auschwitz, no era una obra de "denuncia". Estas palabras me recordaron la reacción que suscitó la novela al principio en alguna editorial estatal, que la tachó de "antisemita". A través del arte, Kertész se adentra en lo más oscuro de su propio yo. Eso es lo que interesa. A través de la autoelucidación, a través del autoanálisis, el análisis del totalitarismo.

En un pasaje de *Diario de la galera* habla de la apatía esquizoide que caracterizaba al comandante de Auschwitz, Höss, y al intento de algunos por explicarlo de una manera biográfica. Dice:

Cada persona tiene, en definitiva, su historia, pero esa particular apatía esquizoide no es un producto individual: su existencia puede demostrarse tanto en los subordinados de Höss, en sus superiores y en los prisioneros de Auschwitz como en el propio Höss, aunque los motivos individuales sean del todo divergentes.

El guión cinematográfico que Kertész ha escrito basándose en su novela *Sin destino* se titula en alemán, con la aprobación del autor, *Paso a paso*. ¿Qué quiere decir? Que *Sin destino* narra los pasos que el propio protagonista da para llegar a Auschwitz (estos pasos desempeñan un papel fundamental en su obra).

Kertész es uno de los grandes autores que han tratado el acontecimiento central del siglo xx, Auschwitz. Y no pretende concluir con la complacencia. En un apunte del *Diario de la galera* dice refiriéndose a *Sin destino*: "Quien sale literariamente victorioso o 'exitoso' de la materia de los campos de concentración miente con toda seguridad; así has de escribir tu novela".

O sea, no transigir, no regalar nada, nada de concesiones.

En este sentido, está emparentado con el austríaco Jean Améry, también deportado a Auschwitz, que años más tarde reivindicaba su resentimiento cuando se trataba de olvidar, apaciguar, reconciliar y suavizar.

Hemos mencionado algunas palabras que pertenecen al ámbito de la tragedia: música, Dioniso, catarsis. A ellos se suma otro concepto clave en Kertész, que es el de "Destino".

Sin destino, *El fracaso* y *Kaddish por el hijo no nacido* conforman una trilogía, la "trilogía de la ausencia de destino". La temática central de estas obras es el totalitarismo, lo que queda del hombre cuando pasa por la maquinaria totalitaria. En una de las primeras frases del *Diario de la galera*, Kertész señala lo siguiente:

¿Qué posibilidades tiene el arte cuando ya no existe el tipo humano (el tipo trágico) que nunca ha cesado de describir? El héroe de la tragedia es el hombre que se crea a sí mismo y fracasa. Hoy en día, sin embargo, el hombre ya sólo se adapta. El hombre funcional.

Y dice más adelante:

¿Qué llamo yo destino? En todo caso la posibilidad de la tragedia. Sin embargo, la determinación externa, el estigma que empuja nuestra vida a

una situación de impotencia en el totalitarismo actual, la desbarata: o sea, llamo ausencia de destino el hecho de vivir como realidad el condicionamiento que nos es impuesto en lugar de la necesidad que es consecuencia de nuestra libertad, siempre relativa. Lo fundamental es que nuestro condicionamiento siempre es contrario a nuestras concepciones y tendencias naturales: así nace la ausencia de destino en estado puro.

Hemos hablado de la memoria, del arte, de la catarsis, la liberación, todos ellos elementos esenciales de la obra de Imre Kertész. Les citaré una frase de *¿De quién es Auschwitz?* que condensa todo esto:

El artista confía en llegar a través de la descripción precisa, que vuelve a conducirlo por los senderos letales, a la forma más noble de la liberación, la catarsis, de la que quizá también puede hacer partícipe a su lector.

¿Hacia dónde apunta todo este trabajo de liberación? ¿Liberarse de qué? Liberarse del trauma, pero también de la autoridad...

Era el hijito de un padre y una madre que ya nada tenían en común; interno en una institución privada a la que me entregaron para que se encargara de mi custodia mientras tramitaban su divorcio; alumno de una escuela, diminuto ciudadano del Estado. "Creo en un solo Dios, creo en una sola Patria, creo en la resurrección de Hungría", rezaba antes de comenzar cada clase. "Hungría mutilada no es un país, Hungría entera es el reino de los cielos", leía la inscripción en la pared, escrita encima de una mapa trazado con pintura color sangre. *Navigare necesse est, vivere no es necesse* —memorizaba en la clase de latín. *Schma Jissroel Adonai Elohenu, Adonai Ehad* —aprendía en la clase de religión. Me cercaban por todos lados, se apoderaban de mi conciencia: me educaban. Ora con amables palabras, ora con severas advertencias, me hacían madurar poco a poco con el fin de exterminarme. Nunca protesté, procuraba cumplir con mis obligaciones: con lánguida buena disposición me fui hun-

diendo en la neurosis de mi buena educación. Era un miembro modestamente aplicado, de comportamiento no siempre intachable, de la tácita conspiración urdida contra mi vida (*El fracaso*).

Kertész es un gran antiautoritario. El humanista radical, aquel que insiste en la libertad, la de ser por sí y no por otro, que es la definición del humanismo clásico. Kertész insiste en la libertad, pero también se pregunta, como Etienne La Boétie, por qué, siendo la libertad lo más fácil, tendemos a la servidumbre.

Las tres obras de la trilogía describen con precisión la sombra del totalitarismo, concretamente de Auschwitz.

En *Sin destino*, el niño, sometido desde siempre a la autoridad, va a parar paso a paso al campo de exterminio.

En *El fracaso*, el escritor vive enclaustrado, llevando una vida que es una suerte de reproducción del campo de concentración.

En *Kaddish por el hijo no nacido*, el narrador no puede tener un hijo porque le resulta imposible ser padre, porque "padre" es igual a "Auschwitz".

Hemos visto cómo Kertész se inserta, a su manera, en la nueva prosa húngara, cómo tiene un mundo de referencias que es amplio, húngaro, europeo... También se inserta en la literatura del holocausto: sus referencias son asimismo Primo Levi, Jean Améry, Paul Celan, Tadeusz Borowski, Miklós Radnóti... Cuando se habla del Premio Nobel concedido a Imre Kertész, se suele decir que es un premio merecido por el valor literario de su obra y se añade que el premio lo reciben también, por primera vez, la literatura húngara y la literatura del holocausto.

Esta es una literatura ingente, una parte ya fundamental de la literatura de la segunda mitad del siglo xx. Ha ido cobrando fuerza en el curso de los años; tuvo algo así como una explosión —tanto en su creación como en su recepción— en los ochenta y noventa y no es un bloque homogéneo como podría parecer, sino lleno de aristas, de perspectivas diversas y divergentes y también de controversias.

No olvidemos que Paul Celan era tachado de intransigente, mientras que Nelly Sachs era tratada

de símbolo de la reconciliación. No olvidemos las duras frases de Bruno Bettelheim en referencia al célebre *Diario* de Anna Frank. O la palabra que utilizó Jean Améry respecto a Primo Levi: “el perdonador”. También Kertész es consciente de pertenecer a esta literatura y, además, se identifica y define. Lo hace, por ejemplo, en *El fracaso*, donde dice lo siguiente:

En el fondo... siempre me ha irritado esa representación combinada de sangre, placer y demonismo con que nos encontramos en algunas obras de arte. No encaja en absoluto con mis experiencias la imagen revestida de cierta solemnidad, por así decirlo, de un extraordinario y continuo aquellarre —en absoluto coincidente con la naturaleza humana— que nos ofrecen estas obras de arte en relación con algunas épocas y algunos acontecimientos históricos. Al fin y al cabo, el asesinato —cuando supera cierta intensidad, cierta duración y cierta cantidad— es un trabajo cansado, monótono y torturante cuya continuidad diaria no depende de las ganas o la desgana de los participantes, ni de su llameante afán o su repentino hartazgo, ni de su entusiasmo o su repugnancia, en una palabra, no depende del estado de ánimo momentáneo de los individuos, ni siquiera de su constitución psíquica, sino de la organización, del funcionamiento de la cadena de montaje, de una maquinaria cerrada que no da tiempo ni para respirar.

Ésta es la concepción que él tiene de Auschwitz, de la importancia de Auschwitz para el futuro. No se puede medir con los cánones antiguos, sino con los del estado moderno marcado por la técnica, la gestión, la llamada profesionalidad, por todos estos elementos del totalitarismo (“Al fin y al cabo —dice en *Holocausto como cultura*— para asesinar a millones de judíos, el estado total no necesita antisemitas, sino buenos gestores”).

Después de aquellas palabras sobre el demonismo, Kertész se refiere a la descripción de Ilse

Koch, la mujer del comandante de Buchenwald, en *El largo viaje* de Jorge Semprún y señala:

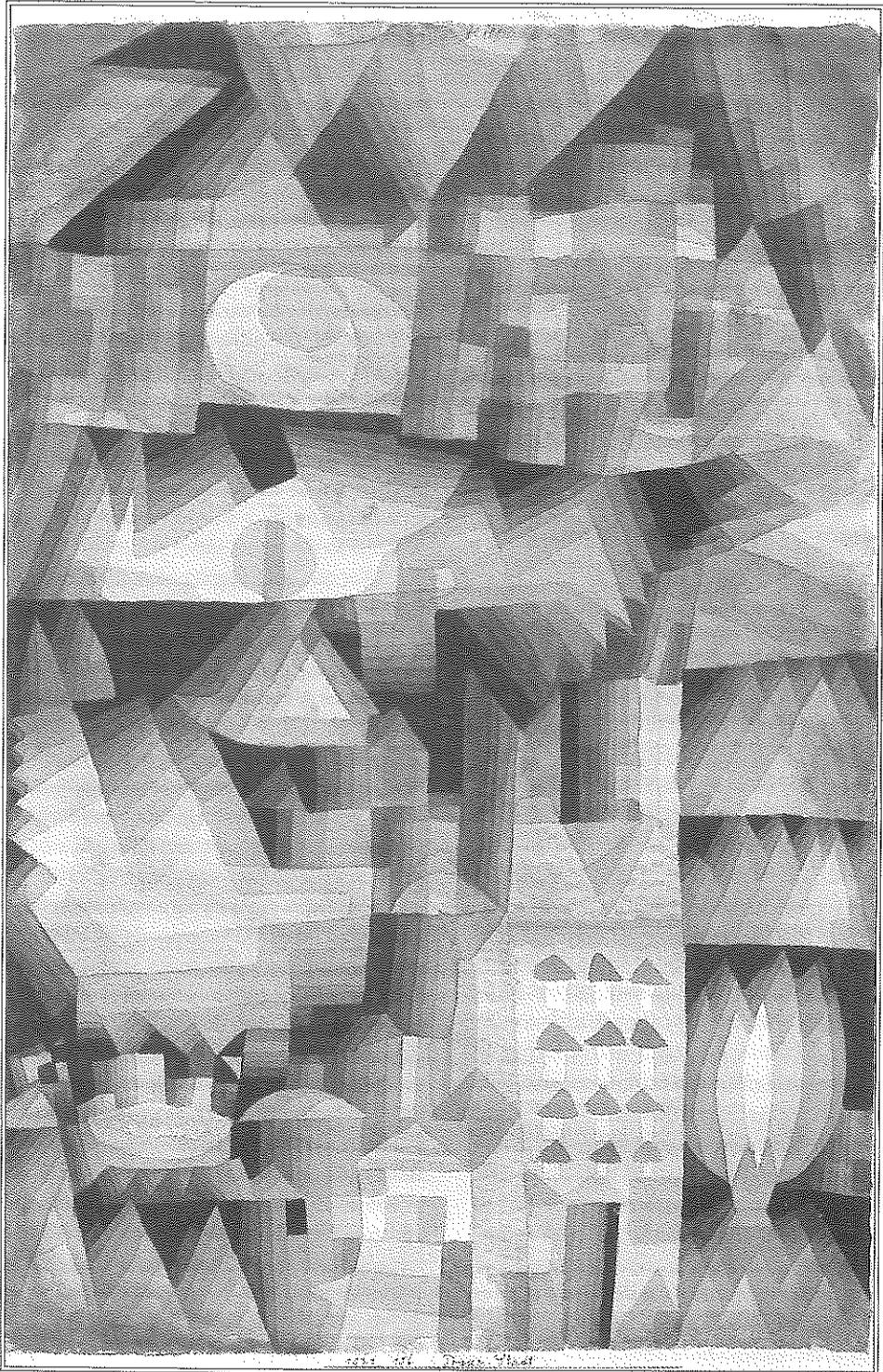
He aquí que la sangre, el placer y el demonio estaban condensados en una sola figura e incluso en una sola frase. Mientras la leo, ya me ofrece una forma definitiva: puedo insertarla sin esfuerzo alguno en el instrumentario ya preparado de mi imaginación histórica. Una Lucrecia Borgia de Buchenwald; una criminal digna de la pluma de Dostoyevski, que ha ajustado las cuentas con Dios; un ejemplar femenino de las pomposas bestias rubias de Nietzsche, ávidas de victoria y botín...

Lo que viene a decir Kertész es que, en realidad, Ilse Koch no era la depravada, la inmoral, la persona que se coloca fuera del orden moral, sino todo lo contrario:

Sin duda, el orden mundial moral que ofrecía Buchenwald era el asesinato; pero era un orden mundial, y ella se sentía a gusto. Nunca transgredió su lógica: donde el asesinato es un lugar común, uno no se vuelve asesino por rebeldía, sino por celo profesional. Matar puede ser una virtud como no matar. Sin duda, el espectáculo de tantos cadáveres, de tanta tortura, a veces le regalaba algún instante excepcional de exaltación y arrogancia, que le venía tanto de la gratitud como del servilismo.

Kertész no sólo es alguien que, a través de la memoria, indaga en su vida, en su experiencia, en su yo, sino que es también un analista preciso y sutil de las diversas formas del totalitarismo, el cual requiere, además, a un determinado tipo de hombre. El hombre funcional, el buen gestor, el hombre que se adapta, es el nuevo tipo de ser humano que es al mismo tiempo producto y propiciador del poder totalitario. Y viene a decirnos que hemos de estar alerta, que este poder no se acabó con el nazismo, ni con el estalinismo, sino que puede establecerse por doquier, incluso aquí mismo. Con Auschwitz, viene a decir, empezó una nueva era.





Ciudad soñada, 1921, DE PAUL KLEE

TRADUCIR AÚN

NOTAS SOBRE LA TRADUCCIÓN DE WORSTWARD HO, DE SAMUEL BECKETT

DANIEL AGUIRRE OTEIZA

Traducido en decir —la noción de “traducción” de alguna categoría preverbalizada es de la más exigente incertidumbre—, el proceso conceptual, la acción de imaginar, puede abolir, invertir o confundir todas las categorías (contenidas ellas mismas en el lenguaje) de identidad y temporalidad. El habla puede cambiar las reglas bajo las que opera en el curso de su operación, “convirtiendo lo verde en rojo” (Shakespeare). Es decir, que puede volver a redactar cualquier procedimiento definicional y relacional, haciendo de él lo que los lingüistas llaman “un idiolecto”. Entonces se convierte en un mensaje singular e irrepetible que no es susceptible de nueva utilización ni de desciframiento demostrable. (...) es éste el movimiento hacia la perfecta unicidad, hacia la indivisibilidad absoluta y sin fisuras entre forma y contenido elemental en el vocabulario y la sintaxis de toda poesía seria.

George Steiner¹

I

On. Say on. Estas dos frases, las primeras de la obra en prosa de Samuel Beckett *Worstward Ho*², frustraron los esfuerzos de su autor por traducir el texto original inglés a la lengua francesa. No se trata de una circunstancia trivial. Un par de ejemplos bastarán para indicar lo difícil que debió de resultar la decisión de abandonar la tarea. Beckett estaba más que acostumbrado a recorrer, según sus propias palabras, “los yermos y páramos de traducirse a sí

mismo”³. Las siguientes declaraciones del escritor irlandés aluden a las penalidades que sufrió al intentar verter al inglés dos de sus obras más importantes: *Esperando a Godot* y *El innombrable*:

Me parece terrible en inglés: pierde el ritmo y toda la intensidad. Si no estuviera comprometido por contrato con el Royal Court Theatre, no permitiría que se tradujera al inglés de ninguna de las maneras.

Tengo que traducir *L'Innommable*, que es imposible.

Desde que me vi incapaz de escribir otro texto para la radio, he estado bregando como un loco con LINNO y ya tengo acabadas más de tres cuartas partes del borrador. No voy a poder ponerme a trabajar en serio en otra cosa hasta que me lo quite de encima.

Mientras trabajaba en la tercera parte del primer borrador de *Esperando a Godot*, Beckett le comunicó a Barney Rosset, de la editorial Grove Press, que los resultados le parecían “espantosos”. Al dar por terminada la traducción de *El innombrable*, le confesó a su amigo íntimo Tom MacGreevy que se sentía “insatisfecho con el resultado”. Samuel Beckett siempre consideró la traducción una “batalla perdida”, pero rara vez cejó en el empeño, como demuestran estas citas y la información disponible sobre su interés en la labor de otros traductores de sus obras⁴. En 1989, pocos meses antes de morir,

cuando incluso escribir le costaba un esfuerzo físico, aún insistió en trasladar *A vueltas quietas* al francés y logró terminar una versión inglesa de su poema "Cómo decir". James Knowlson no hace referencia a ninguna obra de Beckett fechada después de éstas, por lo que cabe suponer que lo último que escribió el autor irlandés antes de fallecer fue la traducción de un texto propio. *Rumbo a peor* había sido publicada seis años antes y carecía todavía de una versión francesa.

Todos estos datos arrojan luz, por una parte, sobre el tipo de traducción que deseaba Samuel Beckett para sus obras y, por otra, sobre la singularidad del texto que nos ocupa. Con tales antecedentes, huelga decir que, si un traductor aspira a que su versión permita al lector acercarse en la medida de lo posible al universo beckettiano, en cierto modo se ve obligado a aceptar la condición de buscar el inalcanzable equilibrio entre literalidad y literariedad. Por ello considero oportuno explicar el contexto en que, a mi modo de ver, se gestó esta obra y, sobre este trasfondo, comentar sucintamente algunos obstáculos concretos que presenta su traducción y las respectivas soluciones publicadas en la edición española. De este manera confío en facilitar al lector una vara de medir que le permita apreciar hasta qué punto el grupo de traductores firmante de *Rumbo a peor* logró cumplir su deseo.

II

No sería del todo descabellado afirmar que *Rumbo a peor* constituye una de las muestras más radicales de la literatura modernista, si por tal entendemos, esquemáticamente, la producida a partir del retroceso de la escritura "clásica", es decir, aquella que, según Roland Barthes, pasó a constituir, de Flaubert en adelante, "una problemática del lenguaje"⁵. No en vano Samuel Beckett se formó en parte bajo la influencia de las vanguardias parisienses de los años veinte y treinta y, con independencia de la dirección que acabara tomando, desarrolló su obra a partir del mismo punto que los modernistas anglosajones, todos ellos discípulos en mayor o menor medida de Baudelaire y Flaubert, precursores de una escritura en cierto modo volcada sobre

sí misma, regida por sus propias normas y alejada de una tradición que en general anteponía la representación de la "realidad" externa a cualquier otra consideración estética. Dicho a grandes rasgos, estaríamos constituidos básicamente por el lenguaje. Esta idea, que tan honda repercusión habría de tener en la filosofía y el arte del siglo xx, es expresada con claridad por el autor irlandés en su obra en prosa *El innombrable*: "Debes seguir, no puedo seguir, debes seguir, seguiré, debes decir palabras, mientras haya alguna, hasta que me encuentren, hasta que me digan"⁶. Las palabras nos dicen: somos un predicado del verbo.

Si James Joyce, Ezra Pound y T. S. Eliot se dedicaron a la tarea de añadir capas al lenguaje mediante la yuxtaposición o derivación de palabras de diversos idiomas, Samuel Beckett acabó optando por restárselas hasta reducirlo a poco menos que un esqueleto provisto de una articulación de apariencia precaria. No obstante, todos ellos partieron de él en busca de, como ha afirmado Laurent Millaud, especialista en la obra de Joyce, una "presentación de varios reordenamientos calidoscópicos del tiempo cíclico en la modalidad lineal de la escritura", un "desplazamiento del pasado, tanto real como virtual, sobre el plano de una enunciación en tiempo presente"⁷. Esta explicación informa sobre ciertos aspectos de la escritura de Beckett, que, en mi opinión, resultan fundamentales para comprender la evolución que experimentó su concepto de la literatura y los problemas que presentan para el traductor las obras que tal concepto le llevaría a escribir. Me refiero en concreto a su peculiar uso del lenguaje para afrontar el problema del tiempo. El autor irlandés tenía plena conciencia de que el propósito totalizador de la empresa representada por el *Ulises*, los *Cantares* e incluso *La tierra baldía* desembocaba en poco menos que un callejón sin salida. Son conocidas las declaraciones del autor de *Murphy* acerca de Joyce:

Recuerdo que hablé del gran logro de Joyce. Le profesaba gran admiración. Lo que había logrado era algo épico, heroico. Pero me daba cuenta de que no podía seguir por el mismo camino⁸.

En efecto, Beckett acabó alejándose de ese camino, como muestra con nitidez una comparación somera entre sus primeros relatos, *More Pricks than Kicks*, y *Rumbo a peor*, por ejemplo. Aunque quizá sería más acertado decir que sí lo recorrió, pero en dirección contraria, o que, si tomó otro camino, lo hizo con un bagaje muy semejante al de los autores mencionados. Así como desarrolló, sobre todo en sus últimas obras, la técnica de introducir en su escritura ecos “musicales” —costumbre que, según James Knowlson, pudo tomar del mismo Joyce—, Beckett perseveró hasta el último momento en las ideas básicas que respaldaban su escritura, heredadas en buena medida de la tradición de la que aparentemente acabaría alejándose. Es bien sabido que ayudó al autor del *Ulises* en la preparación de *Finnegan's Wake*, obra gobernada por la visión cíclica de la historia de Giambattista Vico —que el propio Beckett analizaría en “Dante... Bruno. Vico... Joyce”— y por una concepción “expansiva” del lenguaje. No es de extrañar que Joyce hiciera una grabación fonográfica de parte de “Anna Livia Plurabelle” —uno de sus capítulos favoritos, publicado por separado en 1928—, ya que el libro, escrito principalmente en inglés, pero dictado por la lengua hablada —y a veces cantada— de su variante dublinaesa, invita a una lectura en voz alta. Si tenemos en cuenta el afán de Joyce por aprovechar al máximo, por ejemplo, las posibilidades fonéticas, léxicas, sintácticas y semánticas de las palabras, no deberían extrañarnos estas declaraciones suyas acerca de la elaboración del *Ulises*:

Le pregunté por el *Ulises*. ¿Avanzaba?

—Llevo todo el día trabajando de firme en él —dijo Joyce.

—¿Significa eso que ha escrito mucho?

—Dos frases —respondió Joyce.

Miré de soslayo, pero Joyce no estaba sonriendo. Pensé en Flaubert.

—¿Está buscando el *mot juste*? —pregunté.

—Lo que busco es el orden perfecto de las palabras en la frase. Existe un orden totalmente idóneo. Creo que lo he encontrado⁹.

A este respecto, no estaría de más señalar que Beckett tardó siete meses en acabar sólo el primer borrador de *Rumbo a peor*. Pero volvamos a su relación con Joyce. En 1931, dos años después de publicar “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, el joven escritor dublinés redactó *Proust*¹⁰. Los lectores de este opúsculo conocerán las reflexiones de Beckett acerca del tiempo, la memoria y la música en cuanto “elemento catalizador” de *En busca del tiempo perdido*. Estas reflexiones enlazan con las ideas que hemos venido exponiendo acerca de la obra y el método de trabajo de Joyce. Pero en este estudio Beckett también afirma lo siguiente: “La tendencia artística no es a la expansión, sino a la contracción”. Aun tratándose de una afirmación de carácter general, dentro del terreno por el que nos movemos resulta evidente que es precisamente en este punto donde se bifurcan los caminos de los dos escritores dublinaeses.

Como señalábamos antes, Joyce y Beckett conciben el lenguaje como una elaboradísima y nada arbitraria composición musical cuyos elementos van articulándose de forma aparentemente orgánica gracias a la constante figuración de las palabras. La palabra figura: se destaca y recrea. En general, uno y otro escritor se sirven del principio de similitud y substitución de unidades lingüísticas (la metáfora), lo cual les permite —con el apoyo de la anáfora— producir un efecto de eco y síntesis, soslayar el orden sucesivo del lenguaje y, en definitiva, crear la ilusión de que están transformando lo dinámico en estático, lo consecutivo en simultáneo, lo temporal en espacial¹¹. Para ello reducen al mínimo los elementos ilativos de la frase (conjunciones, preposiciones, pronombres, artículos) y debilitan la cadena causal y narrativa del texto.

Pero donde Joyce suma, Beckett sustrae. Dicho de manera esquemática, el primero representa el despliegue, la ampliación; el segundo, el repliegue, la concisión. Y, sin embargo, los dos mantienen el mismo aliento poético. En Joyce la palabra es elocuente por lo que muestra; en Beckett por lo que oculta. Un ejemplo: si en la pregunta *You know or don't you ken* de *Finnegan's Wake* Joyce repite (por similitud) el verbo recién empleado al sumarlo al nombre de un río (*ken it*) que remite a la multitud

de ríos que recorren la obra, en las frases *Know minimum. Know nothing no de Rumbo a peor* Beckett reduplica (también por similitud) una negación (*know; no*) que remite a la multitud de negaciones que jalonan el texto, y que rematará negando primero *saying* y luego *words* (págs. 35 y 39)¹². Ambos se valen de una figura próxima a lo que en retórica se denomina epanadiplosis: desenvuelven en una oración un elemento de la anterior. La diferencia estriba en que donde Joyce afirma, Beckett niega.

El protagonismo del lenguaje como negación resulta patente a lo largo de la secuencia en prosa formada por *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*. No obstante, cabría identificar, aunque de un modo un tanto artificial, un tema característico en cada uno de los textos: *Molloy* se centraría en el espacio, *Malone muere* en el tiempo y *El innombrable* en la identidad. Si traigo a colación estas obras es porque las frases de *El innombrable* que he citado al principio de este trabajo nos conducen directamente al comienzo de *Rumbo a peor*.

Acaso ya me hayan dicho, acaso me hayan llevado al umbral de mi historia, ante la puerta que da a mi propia historia, me sorprendería, si se abriera, seré yo, será el silencio, donde estoy, no lo sé, nunca lo sabré, en el silencio, no sabes, debes seguir, no puedo seguir, seguiré¹³.

Aún. Di aún. Sea dicho aún. De algún modo aún. Hasta en modo alguno aún. Dicho en modo aún¹⁴.

Sirviéndonos de las palabras del Innombrable, cabría afirmar que este texto constituye el umbral, el "epílogo" de la trilogía, en un sentido próximo al que da Steiner a este término. *Rumbo a peor* vendría a despojar los tres temas señalados de cualquier elemento anecdótico para centrarse exclusivamente en el lingüístico. Se ha llegado a afirmar que *No yo*, obra teatral escrita por Beckett en 1972, representa la culminación de la trilogía. Una boca carente de cuerpo habla desde un escenario a oscuras. Como afirma Gabriel Josipovici:

Vemos la boca, la oímos hablar, pero también vemos que no hay cuerpo. Así nos vemos obligados a aceptar tanto su realidad como su separación del cuerpo. De este modo Beckett nos hace reparar en el hecho de que nosotros tampoco somos nunca por entero lo que somos, de que nunca podemos decir lo que sabemos o saber del todo lo que decimos, nunca podemos alcanzar una plenitud del habla que tenga en cuenta nuestros cuerpos¹⁵.

Sin embargo, todavía resta una parte del cuerpo (la boca), sigue hablando una persona (la tercera del verbo) y, mediante la figura retórica de la preterición ("no yo"), el "yo" aún está presente. No así en *Rumbo a peor*, texto concluido en 1982, siete años antes de la muerte del autor. En esta obra, como se anuncia en las primeras frases citadas de *El innombrable*, el "yo", quizás abandonado por las palabras al borde del silencio, desaparece en las últimas líneas de la trilogía a la espera de que esas mismas palabras den con él. Esto no debería extrañarnos, si tenemos en cuenta la oscilación entre el "yo" y el "tú" que se produce en la letanía compuesta por dichas frases. Se trata de un salto de la primera a la segunda persona, que en inglés también puede indicar una acción impersonal del verbo. Llama la atención que la única persona que deba "decir palabras" sea la segunda, no la primera: "Seguiré, debes decir palabras." Pues bien, lo que nos encontramos al principio de *Rumbo a peor* es precisamente un verbo impersonal, *say*, que predica un *on*, la única palabra que resta una vez eliminados el sujeto y el verbo de la secuencia final de *El innombrable*: *You must go on, I can't go on, I'll go on*¹⁶.

En resumen, la acción de *Rumbo a peor* es puramente lingüística. Es una voz desnuda, carente de "persona", de "máscara" a través de la cual pueda proferir palabras. Una voz que "actúa" por sí sola, que resuena en un teatro vacío, como un director de escena, enunciando de la nada, en el acto creador por excelencia, un espacio, un tiempo y una identidad inexistentes. Inexistentes porque, como forma verbal que son, sólo se presentan como una ausencia, es decir, como las siluetas y el contorno, las lápidas mudas, las fechas ilegibles y los nombres borrados que aparecen al final de la obra. Es ésta voz

impersonal la que ha de reproducir el traductor: una voz que actúa. Un verbo a secas, aún sin conjugar. Esto es: un aliento, un ritmo.

III

Un análisis pormenorizado de todos los obstáculos que presenta la traducción de *Rumbo a peor* y de las diversas posibilidades que se barajaron para superarlos o sortearlos no sólo rebasaría con creces los límites de este trabajo, sino que resultaría farragoso y probablemente ilusorio. El genio de esta obra consiste en la elaboración de combinaciones trabadas y rebosantes de sentido sin menoscabo del principio de economía que rige los escasos elementos que la articulan (elementos, no lo olvidemos, en buena parte formales, carentes en principio de un contenido claro o bien, en caso de poseerlo, dotados de un valor funcional tan importante que su valor semántico quedaría aparentemente postergado a un segundo plano). En consecuencia, cabría sostener que, al igual que en la tradición simbolista, su riqueza no se encuentra tanto en lo que muestran o explican cuanto en lo que ocultan o sugieren. Los sentidos implícitos en cada nueva combinación ha de aportarlos el lector con los nuevos elementos que le propone el traductor. A este respecto, considero oportuno recordar unas palabras de Ángel Crespo, quien, en el apéndice a su traducción de la *Divina Comedia*, apela a la “fidelidad estilística e ideológica” de los escritores de su generación, quienes se sentían “muy influidos no sólo por los avances de la filología y la crítica literaria sino también por los hábitos de lectura de la poesía simbolista y postsimbolista”¹⁷. No es éste el lugar apropiado para analizar si dichos hábitos de lectura siguen vigentes. Lo que en mi opinión queda fuera de toda duda es la necesidad de acercarse a este texto con una actitud semejante¹⁸.

El problema fundamental en este caso —una traducción del inglés al castellano— estriba en la gran distancia que separa el “entender” del “dar a entender”. Si el sentido surge principalmente o resulta inseparable de la forma, el traductor ha de acudir a ésta para proponer elementos que apunten los sentidos implícitos en el original. ¿Cómo repro-

ducir estos sentidos implícitos —y a menudo escurridizos— con elementos formalmente tan distintos? Idealmente, con una traducción tan orgánica como el texto original. Un proceso que responda a su composición, a su estructura musical: a las reiteraciones, las conversiones, las simetrías, las contraposiciones, el ritmo, las anáforas, las aliteraciones, las rimas, las resonancias, etcétera. Aquí reside la dificultad de este trabajo. La cantidad de sentidos perdidos, figurados o reproducidos a lo largo de este proceso guarda sobre todo proporción con las diferencias formales entre la lengua de partida y la lengua de llegada ignoradas, soslayadas o resucitadas por el traductor. En resumidas cuentas: buena parte de las carencias, los remedos y las soluciones que presenta la versión publicada no son resultado exclusivo de un análisis, sino de las innumerables lecturas en voz alta del texto hechas por el grupo de traductores que la firma. De ahí que resulte un tanto ilusorio el estudio al que me he referido antes. El examen retrospectivo de una traducción planteada de este modo difícilmente puede dar fe de un proceso presidido en gran medida por la intuición y la espontaneidad.

El adjetivo “orgánico” no es gratuito. Aunque, como pone de manifiesto el anterior ejemplo de la epanadiplosis, muchas frases se construyen a partir de las inmediatamente anteriores, desde el punto de vista estrictamente gramatical numerosas expresiones del texto se forman de esta manera: están constituidas por prefijos y sufijos, no por la adición de otras palabras (*At most mere minimum. Meremost minimum*, por ejemplo, traducido por “Como mucho lo mínimo mínimo, lo mínimo minimísimo”). Este proceso de “contracción” tiene su correlato literario en la idea de “empeoramiento”. Recordemos a este propósito que el germen de esta obra se encuentra en el siguiente pasaje de Shakespeare:

EDGAR (aparte)

¡Oh dioses! Nadie puede decir “estoy en lo peor”, peor estoy que nunca.

VIEJO

Es Tom, el pobre loco.

EDGAR (aparte)

Y aún puedo estar peor. No es lo peor mientras pueda decir: "Es lo peor".

Rey Lear, acto IV, escena 1, 25-28¹⁹.

Encontramos aquí reunidas las ideas básicas que estructuran *Rumbo a peor* (la de continuidad o perseverancia, y la del lenguaje impersonal —e incluso común— como último recurso en situaciones extremas). Estas ideas vienen a coincidir con los elementos señalados en las últimas frases de *El in-nombrable* y se cifran en las palabras *on* y *say*. El examen de los tres primeros párrafos de *Rumbo a peor* y sus derivaciones hacia otros pasajes del texto probablemente bastarán para acercar al lector a la naturaleza de la traducción que proponemos.

On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on.

Aún. Dí aún. Sea dicho aún. De algún modo aún. Hasta en modo alguno aún. Dicho en modo aún.

Comencemos por el análisis de la traducción de *on*²⁰. "Aún" recoge la idea de persistencia del original —así como la de ponderación: "aún mejor" (*better on*, pág. 55)—; es un adverbio, lo que le dota de una gran movilidad sintáctica; tiene acento oxítono, lo que facilita la reproducción de los efectos rítmicos del inglés²¹; y, aunque se trata de una palabra bisílaba, admite sinalefas, lo que permite aliviar el exceso de sílabas en el periodo y trasladar o remedar los yambos y anapestos que asoman en el texto inglés (*On. Stare on. Say on. Be on. Somehow on*: "Aún. Mira aún. Di aún. Sea aún. De algún modo aún"—págs. 44-45—). Además compensa la ambigüedad de *still* (que traducimos en general por "todavía", pero tolera licencias y variaciones del tipo "Inquietable mínimo en vano de anhelar aún" en el caso de *Unstoppable vain least of longing still*—pág. 63—)²².

Asimismo, "aún" forma parte de ciertas locuciones adverbiales: "así aún" (págs. 21 y 39), que no

es ni mucho menos una traducción literal de *so on*, pero se atiene al ritmo de la versión inglesa y es una frase hecha como la del original, lo que no deja de tener su importancia, ya que buena parte de la aparente aridez del texto de Beckett es paliada por locuciones de este tipo, muchas de ellas matizadas con una nota de humor²³. Otras expresiones permiten compensar en algunos pasajes de la traducción las pérdidas obligadas en otros y mantener el efecto logrado en el original mediante la repetición (*Nothing and yet a woman. Old and yet old*: "Nada y aun así una mujer. Vieja y aun así vieja"—pág. 79—). Pero, por encima de todo, "aún" conserva la fuerza de las frases que abren, cierran y compendian el texto original, *Somehow on, Nohow on y Said nohow on*, al rematar con una sílaba aguda la rima de "algún(o)" y "aún": "De algún modo aún", "En modo alguno aún", "Dicho en modo alguno aún".

Aún más importante que esto podría ser su valor fonético. Como habrá podido observar el lector en los anteriores ejemplos, la presencia del fonema /n/ proporciona a la traducción una cohesión semejante a la que presenta el texto inglés. Esta circunstancia resulta perceptible en los pasajes más marcadamente aliterativos. Merced a la señalada ambigüedad de *still*, la licencia y el juego fonético dan juntos este resultado: "Largo anhelo en vano. Y anhelar aún. Leve anhelo aún. Leve anhelo en vano aún. A más leve aún." (pág. 63: *Long vain longing. And longing still. Faintly longing still. Faintly vainly longing still. For fainter still*)²⁴. Por si fuera poco, su carácter reiterativo hace posible que, gracias a la presencia de *nohow*, la palabra resuene aun estando ausente: *As when nohow. Only all dimmed. Till blank again. No words again. Nohow again. Then all undimmed. Stare undimmed. That words had dimmed*. La versión castellana refuerza el efecto gracias al eco añadido que produce el verbo "atenuar" ("Como cuando en modo alguno. Pero todo atenuado. Hasta que el hueco otra vez. Nada de palabras otra vez. En modo alguno otra vez. Entonces todo inatenuado. Mirada atenuada. Que atenuaran las palabras"—pág. 69—), que el lector reconoce como si de un motivo se tratara gracias a las variaciones aparecidas previamente en la traducción: "Manos tenues. Blanco tenue. Dos sueltas y dos co-

mo una sola. Tan de repente se van de pronto vuelven sin cambiar igual que una oscura sombra avanzan lentos sin alejarse aún" (pág. 33); "Todavía lo tenue todavía aún. Siempre que todavía lo tenue todavía de algún modo aún" (pág. 51)²⁵.

De los hallazgos fruto de la intuición que facilita la lectura en voz alta se derivan a veces consecuencias ambivalentes, máxime en casos como el anterior, en que los aspectos rítmico y fonético cobran un notable relieve. El mantenimiento de resonancias a lo largo del texto permite al traductor tomarse licencias que alivien repeticiones desmedidas en una misma frase o secuencia y al mismo tiempo compensar pérdidas previsibles en otros pasajes. Por ejemplo, la locución adverbial "de repente" (por *sudden*) puede resultar excesiva por su frecuencia y por la repetición de la única vocal que lleva ("Se van de repente. Vuelven de repente" —pág. 29—). Aunque el original exija una nota de vehemencia e insistencia (*Sudden back. Sudden gone. Unchanged? Sudden back unchanged*: "De repente se van. De repente vuelven. ¿Sin cambiar? ¿De repente vuelven sin cambiar?" —pág. 31—), no hay que descartar que, a medida que avanza el texto, al oído le parezca conveniente introducir alguna variación ("de pronto" por *sudden* —pág. 31—) que sirva de eco lejano de los reiterados *somehows*, debido a la coincidencia de fonemas consonánticos y vocálicos entre las dos palabras (*somehow, sudden: /s/, /ʌ/*; "de [algún] modo", "de pronto"). Al ser, como he señalado, producto de la intuición, sólo aprovechamos esta solución de forma parcial. Tendría interés estudiar las consecuencias de su total aprovechamiento, sobre todo porque podrían a su vez resultar ambivalentes. Dada la ajustada trabazón del texto, cabe la posibilidad de que las mejoras que supusiera por un lado acarreasen perjuicios por otro.

Say for be said. Missaid. From now say for be missaid.

Di por sea dicho. Mal dicho. Desde ahora di por sea mal dicho.

El segundo párrafo exige que nos centremos en el análisis de *say*, que había quedado pendiente

desde el primer párrafo. Para el lector que se acerca por primera vez al texto, este verbo presenta varios problemas²⁶. A primera vista se podría interpretar como un "pongamos" o un "supongamos". Pero una ojeada a diversos pasajes del texto depara algunas sorpresas: la página 64 contiene frases del tipo *The say? The said?*, en las que se diría que el verbo, menoscabado su valor gramatical (y, por tanto, su capacidad de conjugación, que permite referirse, por ejemplo, a la persona), ha quedado reducido a un mero objeto, pues lo habitual en inglés es que el verbo con función de sustantivo (precedido por un artículo definido, es decir, un *verbal noun*) adopte la forma *-ing*. Esta objetivación del "decir", este proceso de distanciamiento con respecto al sujeto, esta "despersonalización", en definitiva, resulta manifiesta en la página 65: "Dicho es mal dicho. Cuando quiera que dicho dicho dicho mal dicho. Desde ahora dicho sin más. Fuera desde ahora ora dicho y ora mal dicho. Desde ahora dicho sin más. Dicho por mal dicho. Por sea mal dicho"²⁷.

Por otro lado, ya hemos señalado en el capítulo anterior el uso de *you* al final de *El innombrable*, el cual, tras un estudio detallado de *Rumbo a peor* y de la evolución de la obra de Beckett, cabe interpretar como un puente tendido hacia la impersonalidad. El castellano también puede construir la forma impersonal con "tú". Si a esto añadimos el sentido de obligación del *must* que aparece en la última frase de *El innombrable* construida en segunda persona, la traducción de *say* por un imperativo quedaría justificada. Pero no es en absoluto necesario poseer estos conocimientos para optar por esta solución. La prosodia del texto la recomienda. Y más si tenemos en cuenta el aspecto "dramático" de la obra al que aludíamos en el capítulo anterior.

Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none. Where none. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No no out. No back. Only in. Stay in. On in. Still.

Di un cuerpo. Donde ninguno. Sin mente. Donde ninguna. Al menos eso. Un sitio. Donde ninguno. Para el cuerpo. Que esté. Que entre.

Salga. Vuelva. No. No se sale. No se vuelve. Sólo se está. Dentro. Dentro aún. Quieto.

El tercer párrafo muestra la conveniencia del imperativo desde el punto de vista de la prosodia. “No” se podría traducir por “nada de”, posibilidad que barajamos, ya que transmite el carácter absoluto de la negación. Sin embargo, el principio de economía nos empujó a quedarnos con “sin”, un monosílabo que responde al “di” que abre la secuencia y añade un eslabón a la cadena fonética que la articula: *Where none. No mind. Where none*. A pesar de la abundancia de sílabas, “sin” mantiene el carácter insistente de las nasales del texto inglés: “Donde ninguno. Sin mente. Donde ninguna.” Una vez más, a medida que se avanza en el original, es preciso introducir variaciones. En la página 23 nos encontramos con la misma negación, pero en circunstancias distintas: *That or groan. The groan so long on its way. No. No groan*. En este caso, el pasaje se articula mediante la repetición de diptongos (*groan, so, “no”: /əʊ/*), vocales (*long, on: /o:/ o /ɑ:/*) y sonidos nasales (*long, on: /ŋ/, /n/*). La solución — hallada, como en la mayoría de los casos, gracias sobre todo a los oídos prestados por los cinco miembros del grupo— es renunciar al “sin” en favor de “nada de”. De este modo perdemos la asonancia de *no* —aunque compensamos la de *so* con la repetición de “que”—, pero podemos enlazar las frases mediante la semiconsonancia que une “nada de” con “tarda”, verbo que, precedido por “tanto” y apoyado por el siempre eficaz “aún”, reproduce y amplía la significativa correspondencia —o identidad— entre fondo y forma que cumple el original. El resultado reza así: “Eso o quejarse. La queja que tanto tarda aún. No. Nada de quejas”²⁸.

Volviendo al tercer párrafo, algo semejante a lo conseguido con “di” y “sin” buscamos con la traducción de las siguientes frases (*That at least. A place*: “Al menos eso. Un sitio.”), que avanzan gracias a la disposición de los fonemas /t/, /l/ y /s/, las vocales largas /æ/ y los diptongos /ei/²⁹. La asonancia de “menos” y “eso” y la repetición de la /o/ y la /s/ logran a duras penas mantener el impulso, pero, por suerte, la repetición de “cuerpo” nos permite cuajar esta primera parte con otra rima. No obs-

tante, visto —u oído— el texto en su integridad, probablemente habría sido preferible anteponer “eso” a “al menos”, pero, evidentemente, los “sentidos” del texto siempre rebasan a los de los traductores.

El impulso de la secuencia, a menudo acompañado de un adelgazamiento de la frase, admite diversas posibilidades. Una vez más los contrapesos facilitan la reproducción de su movimiento. Por ejemplo, *For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No back*. La licencia que supone repetir “que” da pie a imitar la práctica simétrica fonética entre *To be in* y *Move in*: “Que esté. Que entre”. Por si fuera poco, el segundo “que” permite, junto con “cuerpo”, remedar la semialiteración de *body, be* y *move*. Sin embargo, las dos frases siguientes, formadas por dos palabras cada una (*Out of. Back into*), quedan en la traducción reducidas a dos verbos (“Salga. Vuelva”) que suman cuatro sílabas, una menos que las frases del texto original. Es decir, primero hemos agregado (“que”) y luego hemos restado (“vuelva”).

Este juego de contrapesos resulta imposible de mantener a lo largo de todo el texto. No obstante, si la fuerza generadora de las frases obliga a renuncias, también tolera libertades. Veamos: *Only in. Stay in. On in. Still*. En esta secuencia, la disposición de reiteraciones (*in*), asonancias (*in, still*), aliteraciones y resonancias (*Stay in, Still; Only in, On in*) presenta dificultades añadidas debido a su concisión. Sin embargo, gracias a su carácter llamémoslo polivalente, “aún” nos permite conservar la aliteración y el ritmo, que es acentuado por las sibilantes (“No se sale. No se vuelve. Sólo se está”). Por añadidura, la irresoluble ambigüedad de *still* queda apañada con “quieto”, traducción que respeta la rima y la reiteración, y cuya insuficiencia semántica es subsanada por el “aún” que le precede (razón de más, dicho sea de paso, para rechazar otras traducciones de *on*). Por otra parte, “quieto” se suma a la serie de recurrencias formada por “cuerpo”, “menos” y “eso”, lo que contribuye a dar cierta cohesión al párrafo.

Por muchas licencias que admita el texto original y muchas compensaciones que permita la len-

gua de llegada, resulta imposible transmitir la enorme riqueza formal y semántica que alberga *Rumbo a peor*. No obstante, aunque pueda parecer necesario un estudio árido como éste para comprender mínimamente las dificultades que presentó esta traducción, es preciso insistir en que buena parte de las

soluciones recogidas en *Rumbo a peor* son fruto de la atención prestada por cinco personas durante la lectura en voz alta de la obra de Samuel Beckett que probablemente más invita al silencio. Quizá su riqueza resida en esta irresoluble ambigüedad. Y es que sólo diciendo *say on* fue posible traducir aún.

NOTAS

- 1 *Presencias reales*, traducción de Gabriel López Guix, Barcelona, Destino, 1991, págs. 72-73.
- 2 *Rumbo a peor*, traducción de Libertad Aguilera, Daniel Aguirre Oteiza, Gabriel Dols, Robert Falcó y Miquel Martínez-Lage, Barcelona, Editorial Lumen, 2001.
- 3 Cita extraída, al igual que todas las relacionadas con las traducciones de Samuel Beckett, de James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londres, 1996, págs. 418, 438, 441, 446, 438, 446, 438. Las traducciones de los textos en inglés y francés que aparecen en el artículo son mías a menos que se indique lo contrario.
- 4 Véase a este respecto, *ibid.*, pág. 789, nota 103.
- 5 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, París, 1953 y 1972. pág. 10.
- 6 Samuel Beckett, *The Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Londres, 1979, pág. 381. Cito de la versión inglesa por su evidente parentesco lingüístico con el original de *Rumbo a peor*. "You must go on, I can't go on, you must go on, I'll go on, you must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me".
- 7 Laurent Milesi, "'Suspended in Time, between pole[s] and tropic', Eliot's *Four Quartets*", *Q/W/E/R/T/Y*, n.º 24 de *Cahiers de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour*, 1991, pág. 164.
- 8 James Knowlson, op. cit., pág. 105.
- 9 Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, Oxford, 1934, pág. 20.
- 10 Samuel Beckett, *Proust*, Nueva York, 1931, pág. 47.
- 11 Véanse a este respecto las reflexiones que hace David Lodge a partir de las teorías de Roman Jakobson en "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy", artículo incluido en *Modernism: A Guide to European Literature*, 1890-1930, edición a cargo de Malcolm Bradbury y James McFarlane, Londres, 1991, págs. 481-496.
- 12 La página remite a la referida edición de Lumen.
- 13 "Perhaps they have said me already, perhaps they have carried me to the threshold of my story, before the door that opens on my own story, that would surprise me, if it opens, it will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence, you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on". Op. cit., pág. 382. En esta traducción al castellano aproximada se pierde la evidente conexión lingüística en inglés que acabo de señalar.
- 14 Samuel Beckett, *Nohow On*, Londres, 1989, 1992, pág. 101.
- 15 Gabriel Jospovici en "Samuel Beckett: the Need to Fail" en *The New Pelican Guide to English Literature, vol. 8: The Present*, edición a cargo de Boris Ford, Harmondsworth, 1983, págs. 172, 173.
- 16 *I'll go on, you must say words*, "debes seguir, no puedo seguir, seguiré".
- 17 Dante, *Divina Comedia*, introducción, traducción en verso y notas de Ángel Crespo, Barcelona, 1990, pág. 600.
- 18 Por ello me permito reproducir las palabras de O. M. Brik sobre la "naturaleza del verso" citadas en dicho apéndice, cuya visión coincide en lo fundamental con la de Ángel Crespo (cita extraída de "Rythme et syntaxe", *Novyi Lef*, 3-6, 1207 —trad. de Tzvetan Todorov, publicada en *Théorie de la littérature*, París, 1965, resumen de págs. 151-153—): "Bielinski escribía que, para saber si los versos son buenos o malos, es suficiente darles una versión prosaica y su valor aparece inmediatamente. Por el contrario, los simbolistas parten del extremo opuesto y consideran que la componente semántica del verso es una concesión al público —que no puede prescindir de ella—, pero que el verso debería ser sólo imágenes rítmicas. La primera y la segunda imagen pecan del mismo vicio: las dos consideran el complejo rítmico y sintáctico como compuesto de dos elementos de los que el uno se somete al otro. En realidad, estos dos elementos no existen separadamente, sino que aparecen simultáneamente y crean una estructura rítmica y semántica específica, diferente tanto de la lengua hablada como de la sucesión transaccional de los sonidos.
» El verso no es el resultado del conflicto entre el no-significado y la semántica cotidiana; es una semántica particular que existe de manera independiente y se desarrolla siguiendo sus propias leyes... La actitud correcta consiste en ver el verso como un complejo necesariamente lingüístico pero que reposa sobre leyes particulares que no coinciden con las de la lengua hablada."
- 19 Traducción de M.M. Conejero, J. V. Mtz. Luciano, V. Forés, J. Talens. Edición del Instituto Conejero dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, 1982.

20 El lector familiarizado con la obra que nos ocupa sabrá que su título original, *Worstward Ho*, aparte de contener la frase *worst word* ("la peor palabra"), juega con el título de una obra de teatro de la época de los Estuardo, *Westward Hoe*, de Webster y Dekker (presente también en la obra de Shakespeare), y, sobre todo, con el de una conocida novela de Charles Kingsley *Westward Ho!*, nombre asimismo de un centro costero del suroeste de Inglaterra que Samuel Beckett visitó con su madre en 1935 y que constituye una de las escasas referencias biográficas claras del texto. La partícula *Ho* sirve para llamar la atención sobre un lugar o cosa, especialmente con el sentido de destino, como ilustra el propio Kingsley con la frase "Thou too shalt forth, and westward ho, beyond thy wildest dreams." Es una idea no muy alejada de la que expresa *on*. El Oxford English Dictionary nos da, entre otras muchas, la siguiente definición de esta palabra en su función adverbial: "En una determinada dirección, que se precisa o sobreentiende; hacia adelante (en el espacio, el tiempo o el estado); avanzar hacia adelante". Y, en vena borgiana, nos ofrece un ejemplo precisamente de Charles Kingsley: "But no; he must on for honour's sake." No obstante, el uso de *on* en el original admite también otras acepciones de la palabra. Por ejemplo, en la página 65 nos encontramos con la frase *Back is on*, que nos remitiría a la cuarta acepción recogida por el Oxford y, en concreto, a la idea de aceptación o disposición que se expresa en frases como *It's not on o Are we on?* El largo debate que este problema suscitó entre los traductores del grupo deparó una solución ("Vuelta a aún") que no reproduce este sentido, pero sí remedia el oxímoron del original. El desarrollo de la cláusula aclara las cosas (siempre y cuando se hayan descifrado claves anteriores, en este caso, el valor substitutivo de *for*), pero es preciso conservar la sorpresa que produce la frase al principio. El párrafo completo, al que volvemos en la siguiente nota, reza así: *Back is on. Somehow on. From now back alone. No more from now now back and now back on. From now back alone. Back for back on. Back for somehow on.* ("Vuelta a aún. De algún modo aún. Desde ahora vuelta sin más. Fuera desde ahora ora vuelta aún. Desde ahora vuelta sin más. Vuelta por vuelta aún. Vuelta por de algún modo aún.")

21 La conversión o epístrofe de palabras oxítonas (la reiteración de palabras agudas al final de dos o más cláusulas) es una constante en el original en inglés de *Rumbo a peor*. Esto nos llevó a optar por soluciones quizás extravagantes, pero, en nuestra opinión, eficaces. Por ejemplo, en la página 64 nos encontramos con *Longing that all go. Dim go. Void go. Longing go. Vain longing that vain longing go.* El verbo *go* —que en los primeros borradores tradujimos alguna vez nada menos que por "desaparecer"— se transforma en "ya no": "Anhelar que todo ya no. Lo tenue ya no. Vacío ya no. Anhelar ya no. Anhelar en vano que el vano anhelo ya no." (Sobre las alteraciones de este periodo, véase más adelante). La misma figura reaparece poco des-

pués en la alternancia entre *on* y *alone* que se da en la página citada.

- 22 Véase la variación en esta misma página: "Pero apenas una sombra como cuando tras en modo alguno aún de algún modo aún para atenuar todavía" (*But but a shade so as when after nobow somehow on to dimmer still*). El parentesco entre *still* y *on* se refleja en expresiones coloquiales inglesas de valor concesivo como *Still and on*.
- 23 Licencias semejantes e incluso más audaces nos tomamos con las locuciones incluidas en la siguiente traducción de la página 73: "Corroe para que ya no. Menos mal. Peor mal. Mal que bien sin más. Ya no. Ya no de una vez" (*Gnawing to be gone. Less no good. Worse no good. Only one good. Gone gone for good.*)
- 24 Debido a una desdichada errata —causada seguramente por el efecto hipnótico de las anáforas—, las tres primeras frases de la traducción brillan por su ausencia en la edición publicada. Aprovecho esta ocasión para restituirlas al lugar que les corresponde.
- 25 "Dim hands. Dim white. Two free and two as one. So sudden gone sudden back unchanged as one dark shade plod unpreceding on. Still dim still on. So long as still dim still somehow on."
- 26 Como muestra un botón. A falta de un documento de la primerísima "lectura" de *Rumbo a peor* que hicimos los traductores, valga uno de los primeros borradores confeccionados con algunas de las diversas versiones del primer párrafo que manejamos:

Aún. Di aún. Que se diga aún. De algún modo aún. Hasta en modo alguno aún. Dicho en modo alguno aún.

Aún. Decir aún. Sea dicho aún. De algún modo aún. Hasta en modo alguno aún. Dicho en modo alguno aún.

Aún. Decir aún. Es dicho aún. De algún modo aún. Hasta en modo alguno aún. Dicho en modo alguno aún.

Va. Decir va. Sea dicho va. De algún modo va. Hasta en modo alguno va (vaya). Dicho en modo alguno va (vaya).

Va. Decir va. Es dicho va. De uno u otro modo va. Hasta en modo alguno va. Dicho en modo alguno va.

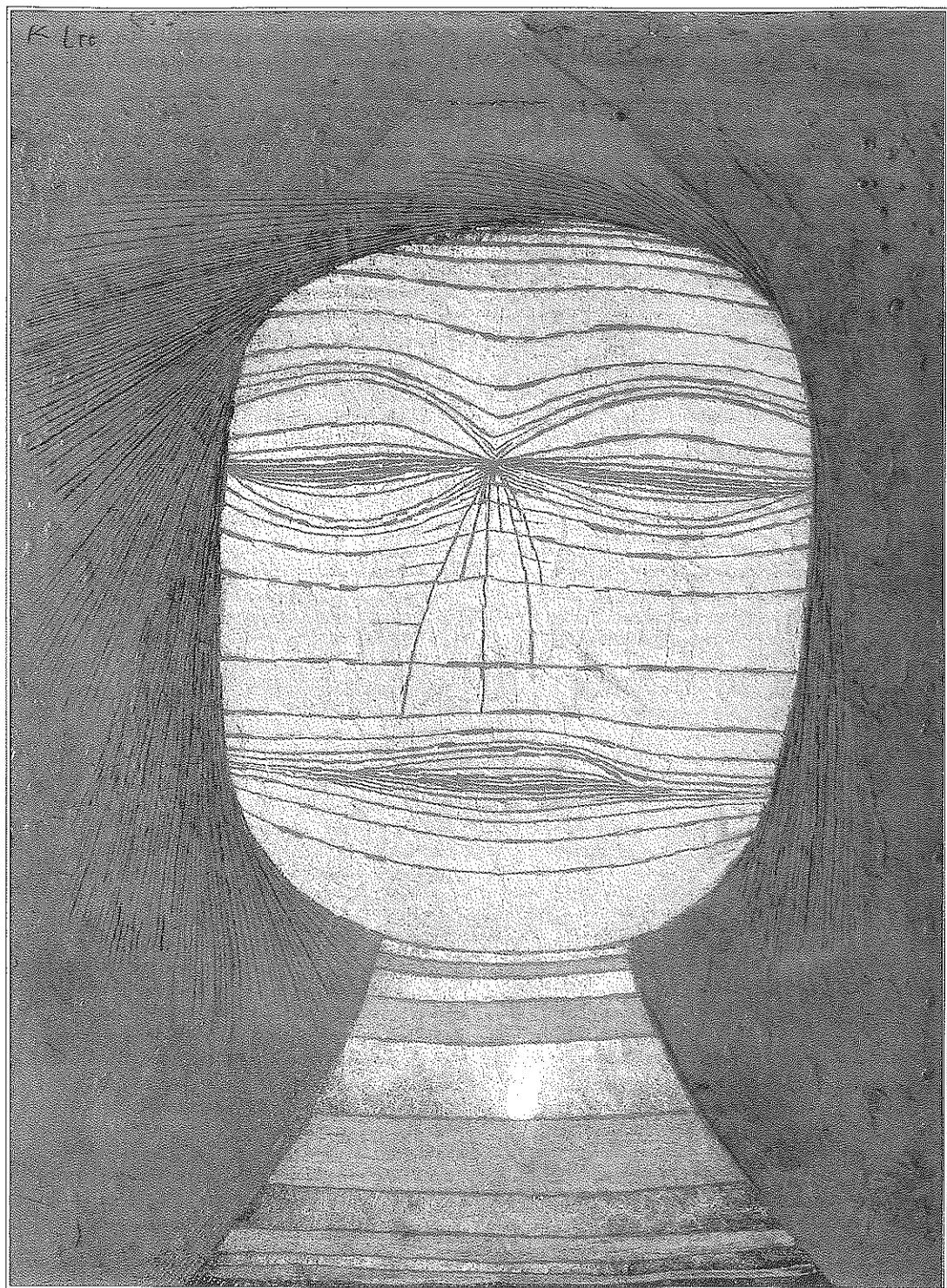
- 27 *Said is missaid. Whenever said said said missaid. From now said alone. No more from now now said and now missaid. From now said alone. Said for missaid. For be missaid*, en el original. Recordemos que *to missay* no significa únicamente "decir incorrectamente", sino también *to abuse*, *to slander*, verbos mucho más próximos a "maldecir". La cadena de substituciones que se forma a lo largo del texto con el verbo *say* busca de algún modo alcanzar el propósito expresado por Molloy en la novela homónima con la frase: "El papel de los objetos consiste en restaurar el silencio" (*To*

restore silence is the role of objects, op. cit., pág. 14), propósito que se cumple, si bien ambiguamente, en la última frase de *Rumbo a peor*: “Dicho en modo alguno aún” (*Said nohow on*). Las substitutiones más importantes son las ya citadas de las páginas 19 y 65 junto con la siguiente: “Vuelta por de algún modo aún. / Vuelta a desdecir mejor peor ni por asomo más” (*Back for somehow on. / Back unsay better worse by no stretch more*). Éste es el mejor ejemplo del uso que hace Beckett del principio de substitution, tal como lo hemos explicado al compararlo con el de Joyce. Nos encontraríamos ante otro caso de preterición, figura consistente en decir que se omite algo. Los ejemplos y variantes son numerosísimos: “Hasta que no. Hasta decir no” (*Till no. Till say no* —pág. 29—); “No decir” (*No saying* —pág. 33—); “No decir más. Eso sólo” (*Say no more. That alone* —pág. 35—); “¿Cómo mejor peor decirlo mal así?” (*How better worse so-missay?* —pág. 45—); “Desdecir entonces todo ya no” (*Unsay then all gone* —pág. 67—).

Luego está la multitud de palabras de signo “negativo” (*worse, fail, dim, least, null, naught, want, blank, void*, etcétera) que van formando frases a fuerza de substituirse y negarse unas a otras.

- 28 A propósito de las frases que empiezan por *no*, véase la página 65 (citada en parte en la nota 19), donde optamos por “fuera”, que, gracias a la acentuación grave, a la asonancia con “vuelta” y a la resonancia de “era” en “ora”, contribuye a reproducir parcialmente el movimiento ondulante del original (*No more from now now back and now back on: “Fuera desde ahora ora vuelta y ora vuelta aún”*).
- 29 Todo ello, claro está, según la lectura en voz alta que se haga y del tipo de pronunciación que se emplee. No obstante, tanto la puntuación y el estilo telegráfico de las frases como la naturaleza impersonal de muchos verbos, permiten, en mi opinión, una pronunciación “marcada” de palabras como *at*, por ejemplo.





FRAGMENTO DE *Máscara de actor*, 1924, DE PAUL KLEE

ESTA TINTA DERRAMADA EN VUESTRA PRENSA...

MUHSIN AL-RAMLI

En la mesa redonda titulada *Autores que traducen* de la pasada Feria del Libro, ACETT tuvo el placer de contar con la presencia de Muhsin Al-Ramli, escritor, periodista y traductor iraquí.

Muhsin M. Rodhan —éste es su nombre oficial— es Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma con la tesis *Las huellas de la cultura islámica en el Quijote*. Es autor de varias obras de creación literaria: *Regalo del siglo que viene* (relatos), Amman, 1995; *En busca de un corazón vivo* (teatro), Madrid, 1997; *Hojas lejanas del Tigris* (relatos), Amman, 1998; *Migajas esparcidas* (novela), El Cairo, 1999; *Las felices noches del bombardeo*,

(narración), El Cairo, 2003; *Todos somos viudos de las respuestas* (poesía), 2003. Ha traducido al árabe a Cervantes, Lope de Vega, Espronceda y diversos poetas y cuentistas del Siglo de Oro. Reside en Madrid desde 1995.

Tras la charla con Luis Miguel Cañada, traductor de árabe y profesor de la Escuela de Traductores de Toledo y Teresa Garulo, profesora del Departamento de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad Complutense, Muhsin leyó el original en árabe y la traducción española de uno de sus poemas, que reproducimos a continuación.

NO A LIBERAR A IRAK DE MÍ

Esta tinta derramada en vuestra prensa
es la sangre de mi país.
Esta luz que diluvia de vuestras pantallas
es el brillo de los ojos en los niños de Basora.
Éste que está sollozando en la oscuridad de su exilio
soy yo;
huérfano después de haber matado a mis padres: Tigris y Eufrates;
Viudo después de haber crucificado a la pareja de mi alma: Irak
Oh... por ti, tierra mía: crucificada de entre las regiones.

Ay... de vosotros, señores de la guerra
Escuchadme:
No a la fiesta de los ejércitos en el tejado de mi casa.
No al verdugo que habéis plantado o al que vais a plantar.
No a vuestra libertad caída sobre las cabezas de mi gente como bombas

No a liberar a Irak de mí o a mí de él.

Yo soy Irak.

Mis hierbas son las letras y sé lo que quiero.
Dejadme a mí mismo, a mi rabel y a vuestra ausencia.
Volved a vuestras películas detrás del océano.
Dejad para mí lo que queda
de los minaretes, de los mausoleos de mis ancestros,
de las tumbas de mi familia, ...
Y bebed de las copas del petróleo hasta que os saciéis.

Robad la miel del azufre y la arena del desierto.
Llevad con vosotros a vuestros clientes.
Llevaos al dictador con cada parte de vosotros que ha comprado con mi sangre.
Llevaos lo que queráis y marchaos,
dejadme sólo
con los sueños derribados de mi hermana,
con el incendio de las palmeras en las orillas de Mesopotamia,
con los huesos de mi padre
y el té de la merienda.

Dejadme sólo
con las canciones tristes del sur,
con la danza degollada del norte
y con el pavo real de los yasidés.

Dejadme sólo
curando las heridas de mi tierra Irak
Sólo...

igual que María...
sólo con mi solitario...

Mi país: el crucificado de entre las regiones.
Sabré cómo animar su resurrección.

Sabrá cómo renacer de su ceniza.
¿Acaso habéis olvidado que él es el creador del Fénix?

Ay, un infierno, para vosotros señores de la guerra
Escuchadme:
No asustéis a las nubes de Bagdad con vuestros aviones.
No sembréis soldados en nuestro jardín.
No quitéis la chilaba a mi madre.
No. Grito no a liberar a Irak de mí o a mí de él.
Yo soy Irak.

Las aldeas han florecido de mi abrigo, y sé lo que quiero.
Dejadme a mí mismo, a mi familia y a vuestro olvido.

Madrid, 30 de marzo 2003

لا لتحرير العراق مني

محسن الرملي

هذا الحبر المسفوح على صحافتكم

هو دماء بلادي

هذا الضوء الهائل من شاشاتكم

هو نور عيون صيغار البصرة

هذا المنتجب في عتمة منفاه

هو أنا

يتيماً بعد قتلكم والديه: دجلة والفرات

أرملاً بعد صلبكم قرين روحه: العراق.

فأه عليك بلادي .. يا مسيح الأقاليم

وأف .. لكم يا سادة الحرب

اسمعوني:

لا لاحتفال الجيوش على سقف بيتي

لا لجلاد زرعتم أو تزرعون

لا لحريتكم الساقطة على رؤوس أهلي قنابل

لا لتحرير العراق مني أو لتحريره منه

فأنا العراق

عشبي الحروف وأعرف ما أريد

دعوني لنفسى، لربابتي وغيابكم.

اتركوا لي ما تبقى من حطامي

وعودوا لأفلامكم خلف المحيط

اتركوا لي ما تبقى
من منارات مراقد أوليائي
من قبور عائلتي
واشربوا من كؤوس النفط حد الارتواء
اسرقوا عسل الكبريت ورمل الصحارى
وخذوا معكم زبائنكم
خذوا الدكتاتور وما اشتراه منكم بدمي
خذوا ما تشاءون وغادروا

دعوني وحيداً
مع المهتمّ من أحلام أختي
مع احتراق نخيل ضفاف الرافدين
مع عظام أبي
وشاي المساء

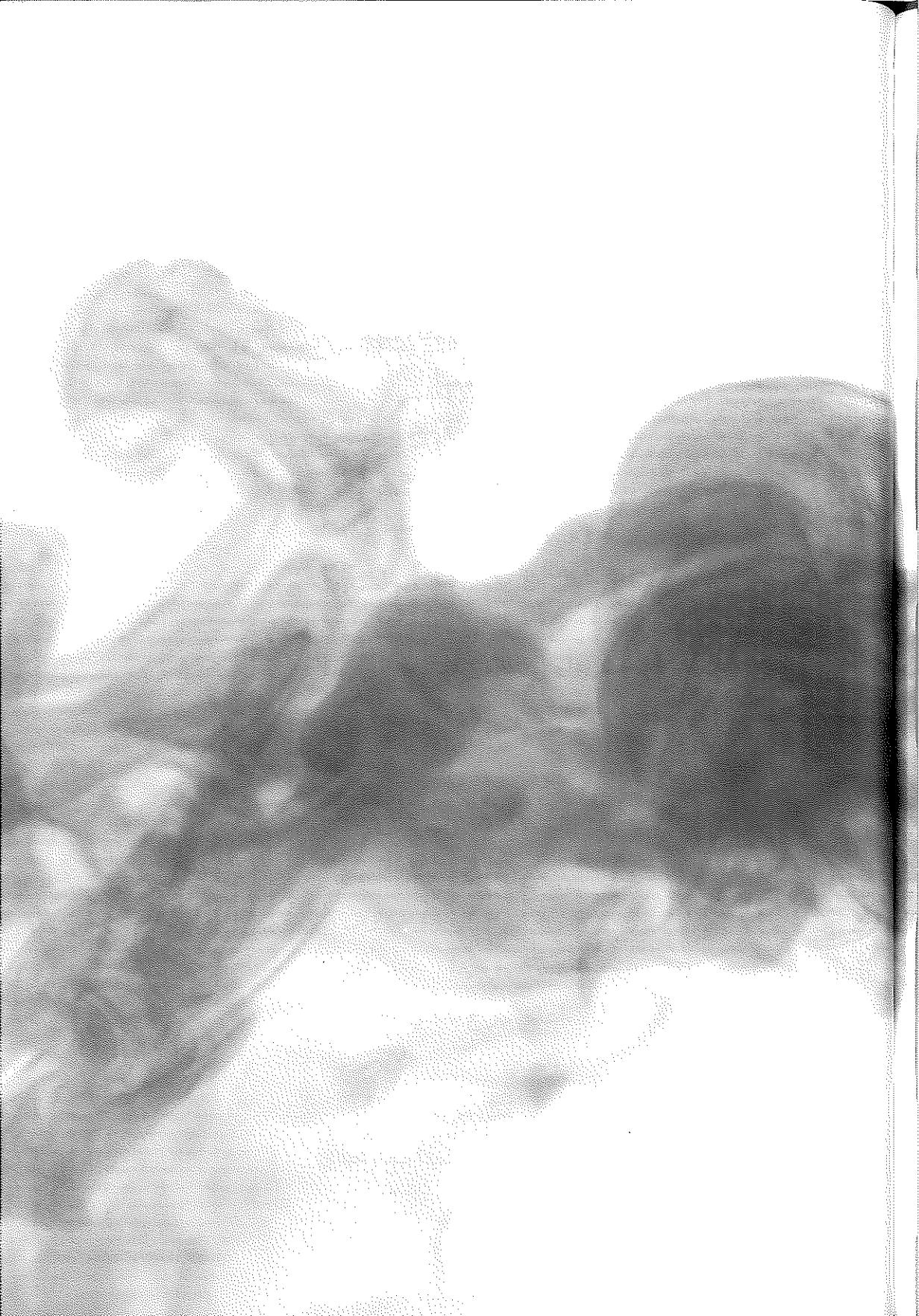
خلوني وحدي
مع غناء الجنوب الحزين
مع رقص الشمال الذبيح
وطاووس اليزيد

دعوني وحيداً
أعالج جرح بلادي العراق
وحدي

مثل مريم ..
وحيداً مع وحدي

وطني: مَسِيح الأقاليم
سأعرف كيف أحت قيامته
سيعرف كيف يُولد من رماده
فهل نسيتم خلقه العنقاء؟
أف، جهنم، لكم يا سادة الحرب
اسمعوني:
لا تُفرعوا غيم بغداد بالطائرات
لا تزرعوا الجند في حديقتنا
لا تسحبوا عباءة أُمي
لا لتحرير العراق مني أو لتحرير مني منه
فأنا العراق
القرى أزهرت من معطفي وأعرف ما أريد
دعوني لنفسي، لأهلي ولنسيانكم.

*محسن الرملي: كاتب ومترجم عراقي يُقيم في إسبانيا.



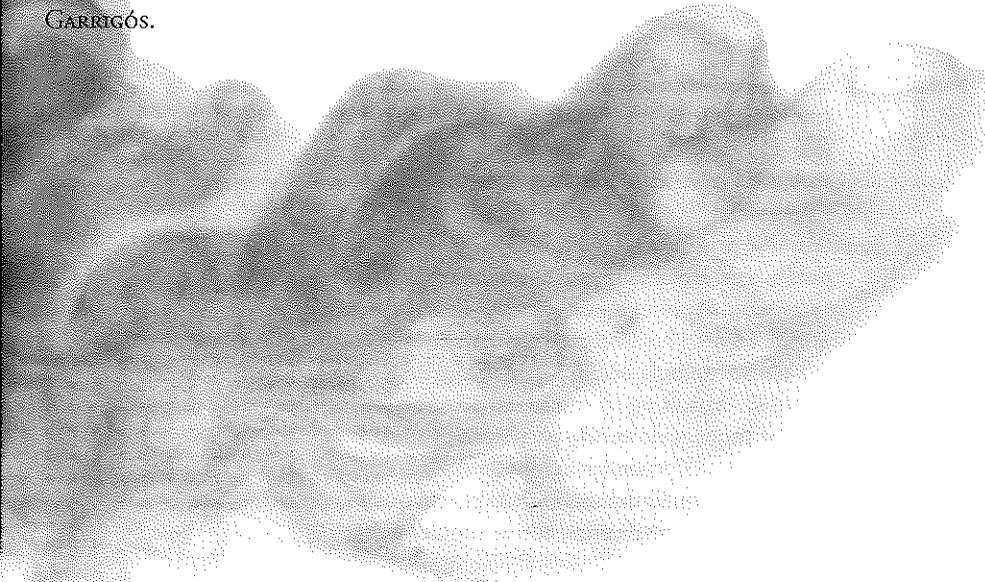
ITINERARIOS



POESÍA, AL ESTE

ESTA NUEVA SECCIÓN SE PROPONE OFRECER ALGUNOS DESTELLOS DE LA POESÍA ESCRITA POR AUTORES DE LOS PAÍSES DEL ESTE EUROPEO. MÁS ALLÁ DE LA TENTACIÓN DE DEFENDER A ULTRANZA LO "NACIONAL" O "PATRIÓTIPO" EN LITERATURA, LA IDEA ES FAVORECER EL INTERCAMBIO CON CULTURAS MENOS CONOCIDAS. COMO MUY BIEN LO HA EXPRESADO ISMAIL KADARÉ EN UNA ENTREVISTA, "TODOS LOS ESCRITORES SON DE UN PAÍS, DE UNA REGIÓN, DE UN CONTINENTE, PERO NO POR ELLO SE LOS PUEDE REDUCIR A SUS ORÍGENES GEOGRÁFICOS". TAMPOCO SE PRETENDE AGOTAR LA AMPLITUD Y RIQUEZA DE ESTA POESÍA POCO DIFUNDIDA, ALGO QUE, POR OTRA PARTE, NI SIQUIERA LO CONSIGUEN LAS ANTOLOGÍAS EN APARIENCIA MÁS COMPLETAS. UNA DÓSI DE AZAR, AFINIDAD DE LOS TRADUCTORES Y, REPITO, DESTELLOS.

SE INICIA EL ITINERARIO CON DOS POETAS ALBANESES, MIMOZA AHMETI E ISMAIL KADARÉ, TRADUCIDOS POR RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE, Y UNA POETA RUMANA, DENISA COMĂNESCU, TRADUCIDA POR JOAQUÍN GARRIGÓS.



Mi amiga corre allá lejos toda vendada de blanco.
Siempre la alcanzan, mas nunca alcanza a morir
del todo...

No me toquéis, no me despertéis
con las manos de vuestra razón práctica.

KLITHMA IME

Unë do të vdes,
më kot më lutesh të zgjohem nën këtë hark të kuq
të perëndimit
ku pisha digjen,
e kotë t'i ngjallësh akrepat e mugët të ndjenjës
në këtë orë.

Sepse kam rënë, kam rënë prej kohësh.
E madhe, me zhurmë, e vrarë kam rënë,
me një plagë të kuqe që e shihja vetëm unë.
Oh, me zhurmë, me shumë zhurmë kam rënë,
e pakallur kam rënë,
mbi këtë tokë kam rënë.

Dh askush s'e pa ku ra ulurima ime,
askush s'e dëgjoi,
askush nuk e di ku endet tani ajo,
ku ulurin ulurima ime.
Të kam pranë rini e freskët,
tendencioze, plot muskuj.
E shoh dorën tënde të zgjatur përmbi trupin tim.
dorën tënde të fortë, dorën tënde të lutur,
dhe buzët e tua shpirtndjellëse i prek e i dëgjoj me zemër.
Por... unë kam rënë, unë po shuhem ngadalë,
nën peshën e trupit tim që po ftohet
të gjakut tim që po ngrin në deje,
ndërsa klithma ime shtegëton e jeh,
dhe vetëm për të bëhem merak unë,
ndërsa vdes.
Ju a e dëgjoni?

1990

MI GRITO

Yo moriré,
en vano me suplicas que viva bajo esta bóveda
purpúrea del ocaso
en la que arden los pinos.

Inútil es reavivar las manecillas crepusculares del sentimiento
en esta hora.

Porque he caído... hace tiempo que he caído.
Grande, con estrépito, muerta he caído,
con una herida roja que sólo yo veía.
Oh, con estrépito, con gran estrépito he caído
Insepulta he caído.
Sobre esta tierra he caído.

Y nadie vio dónde cayó mi aullido,
nadie lo oyó,
nadie sabe dónde vaga ahora sin rumbo,
dónde grita mi grito.

Te tengo próxima, fresca juventud,
tendenciosa, llena de músculo,
veo tu mano extendida sobre mi cuerpo,
tu mano fuerte, tu mano suplicante
y tus labios reconfortantes los rozo y los escucho de corazón.
Pero... yo he caído, me apago lentamente,
bajo el peso de mi cuerpo que se enfría,
de la sangre que se coagula en mis venas,
al tiempo que mi grito emigra y suena,
y mientras muero
una sola cosa me inquieta...
¿Vosotros lo oís?

GJEN ARSYEN E SAJ MIDIS NESH

Për çudi,
gjithmonë e gjen një vrimë ku të futet,
një vend e bën,
madje dhe në shpirtin tim aq të ashpër,
vetmia.

Në shpirtin tim bahskues
që puth si i çmendur
dhe shkon kryelartë
në udhën e një sundimtari
emocionesh.

Ja pra, këtu, edhe tek unë
kjo vemje e ndyrë e bën një vrimë
dhe më del
aty ku unë as e pres,

kur shpirtërisht nihem i fortë
sa demiurgu ditën e krijimit.
Ajo pabesisht, hidhtas
fuqinë time godet
dhe kokën ma ul
si një pemë
që ia sharruan trungun fshehtas, gjatë një natë
ndërsa agonte dita.
Ajo, ajo, ajo...
Njerëz,
unë gjithkund ju kërkova
pa vuajtur me lotë zonjësash për ju,
ju desha
dike ju flakur në çastin e dobët.
Ju thirra
me potencë shtazore
fëmërore, mashkullore, njerëzore,
dike ju ndier
në zverk, ije, në shpatull,
copë-copë duke u përhapur
në masivin tuaj.

Por ajo
gjen arsyen e say midis nesh,
futet
fshehtas, haptas,
na përqesh,
atëherë kur triumfi ynë është aq pranë
nxjerr kokën viskoze
me sy të zbrujtur prej frike
dhe na kap me një shikim lakues palcën,
duke na bërë t'i ndjemë fillikat eshtrat tona
në një esencë ekzistenciale.

1992

ENCUENTRA SU RAZÓN DE SER ENTRE NOSOTROS

Extrañamente,
siempre encuentra un hueco donde meterse,
un lugar, y allí se instala,
hasta en mi propio espíritu tan hosco,
la soledad.

En mi espíritu unidor
que besa como un poseso
y avanza con la frente alta

por la senda de un tirano
de emociones.

Así pues, aquí, también en mí
esa repugnante larva excava su túnel
y surge
justo donde menos la espero,
cuando me siento fuerte de espíritu
como el demiurgo el día de la creación.
Artera, ponzoñosamente
cercena la fuerza mía
y hasta la cabeza me dobla,
como un árbol
al que sierran el tronco a escondidas, de noche
a punto de alzarse el día.
Ella, ella, ella...
Humanos,
os busqué en todas partes
sin derramar por ello lágrimas de señorita,
os quise
para evitaros en el instante de debilidad.
Os llamé
con potencia animal
femenina, masculina, humana,
sintiéndoos
en la nuca, las ingles, la espalda,
por fragmentos dispersa
en vuestra vastedad.

Pero ella
encuentra su razón de ser entre nosotros,
se infiltra
a escondidas, sin recato,
de nosotros se mofa,
justo cuando el triunfo parece inmediato
yergue la cabeza viscosa,
los ojos desmayados de espanto,
y el alma nos atrapa en su uncidora mirada,
haciéndonos sentir la osamenta huérfana
en una esencia existencial.

ISMAIL KADARÉ NACIÓ EN GJIRKASTËR EN 1936. COMENZÓ SUS ESTUDIOS DE LITERATURA EN TIRANA Y ACABÓ SU CARRERA EN EL INSTITUTO GORKI DE MOSCÚ. EN ESPAÑOL, TAMBIÉN TRADUCIDA POR RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE, SE CONOCE MÁS SU OBRA NARRATIVA DE LA QUE, POR OTRA PARTE, EXISTEN VERSIONES EN UNOS CUARENTA IDIOMAS. MERECE LA PENA DESTACAR EN LOS POEMAS EL DIÁLOGO CON LOS LIBROS, LA FUGACIDAD DE LOS NOMBRES Y LAS LETRAS, EL VÍNCULO ENTRE LAS LENGUAS Y LAS MUJERES VESTIDAS DE NEGRO, EL DILEMA ENTRE SER POETA O ENTERRADOR.

KUR TI TELEFONOJE

Telefonin nga gjumi i rëndë e i zi ti e zgjove
me zërin e dashur që dridhej ngrohtësisht.
Ishtë dimër.
Unë isha fundosur
në kolltuqët e palëvizshëm, pranë vetmisë.

U afrova te xhamat.
Jashtë binte shi.
Vështrova me mirënjohje telat e gjatë telefonikë.
Ata vinin nga larg, pa u ndalur gjëkund, drejt e nga ti,
nga aroma e flokëve të tu, nga vija besnike e buzëve,
pa u ndalur e pa u pleksur me ylberet joshëse, rrugës.

Ti qaje?
Jo. Pika shiu të ngrohtë nga telat binin.

1967

CUANDO TELEFONEASTE

Despertaste el teléfono de su hondo sueño negro
con la voz amada que temblaba de calidez.
Era invierno.
Yo me hundía
junto a la soledad en el sillón inmóvil.

Me acerqué al cristal.
Llovía en el exterior.
Miré con gratitud los largos cables del teléfono.
Venían de lejos, sin detenerse, directamente de ti,
desde el aroma de tu pelo, de la línea fiel de tus labios,
sin detenerse en el camino con los arco iris seductores.

¿Llorabas?
No. Tibias gotas de lluvia caían de los cables.

NË STUDION DIMËRORE

1

Befas dritaret u trandën, jashtë po ndodhte diçka.
 U afrova të shoh, gjëmimet vallë ç'qenë.
 Gjethe të rrëzuara, si krahë zogjsh, në një hata.
 Dhe një breshër si shtresa perlash mbulonte dhenë.

Ç'janë ato zonja, vallë, që shkundin qafat, atje lart,
 Që si breshër shkundin perlat, stolitë?
 Diçka ka ndodhur, pa dyshim diçka
 Në tokë, në qiell, në shpirtëra.

Diçka ka ndodhur?
 Veç te ti përherë
 Në trurin tënd e jashtëzakonshme ngjan gjithçka.
 Kurse në të vërtetë
 Dimri erdh në derë
 Kjo veç ka ndodhur e gjë tjetër s'ka.

2

Flokët gjysmë të ngrirë.
 Të ftohur krejt
 Si nga qendra e dimrit
 Ti erdhe drejt.

Ca kokrriza breshëri
 Solle me vete që jashtë,
 Që kishte diçka nga qielli
 Kjo dukej haptas.

Diçka nga dritë e tij
 Opaque, enigmatike.
 Kokrrizat e breshërit
 Shkrinin pikë-pikë.

Kështu fjalët e tua
 Shndërroheshin në dënesë
 Për të ngrirë sërish
 Në frizerin e kujtesës.

3

Përkaj raftesh të bibliotekës së bardhë
 Pasi ike, unë qëndrova në qoshe
 Hija e mbretit Hamlet e shfaq
 Dhe u zhduk nagaqë s'ishte e nevojshme.

Deliri shumëgjuhësh i Xhojsit
Më ofron shërbimin e tij.
E gjatë është pasditja, më thotë,
Në punë mund të të hyj.

Ç'dialogë të dashuruasish, të ndarësh,
Ç'letra, ç'memuare të hap?
Ja gjyshmëpërçart murmurisin në qoshe
Zelda dhe Skot Fizzherald.

Por unë largohem më tutje
Në raftë të tjerë ik
Më fal, Volodja Majakovski,
Më fal, dhe ti, Lili Brik.

Kaloj ngadalshëm bri raftesh
Kë do doja të ngjallej sërish?
Të pyesja për ferrin Danten,
Gjithçka e ka thënë imtësisht.

T'i bëja ndoshta Eskilit,
Një naive, vulgare, pyetje:
Më të mira ishin dramat që hunbën,
Nga ato që kanë mbetur?

Iki më tutje, e pafundme
Prej tyre më ngjan kjo dhomë.
Ja Pushkini, hapat i ndal:
Për Ana Kernën tregomë.

Ndonjë ditë pa dyshin ka ardhur
Në flokë me kokrriza breshëri?
Më trego shkrirjen, dënesën
Dhe kthimin pastaj në perla.

Më trego atje thellë nën tokë
Poeti ditët si i ngrys,
Atje ku nuk mbërrin lavdia
E as turpi, natyrisht, nuk mbërrin.

4
Porsi çifuti i kthyer në fë tjetër
Ia behu shiu i konvertuar në breshër.

Sa herë shiu në qelqe do trokasë

Ti do të vish këtu dhe në mos ardhsh.

Qofsh si muzikë, si pikëllim apo si kryq
Unë do të njoh e do të çohem vrik.

Dhe si ai që guackës perlën ia merr
Nga muzika, kryqi a vdekja do të të nxjerr.

1985

EN EL ESTUDIO EN INVIERNO

1

De pronto se estremecieron las ventanas, sucedía algo afuera.
Me acerqué por ver qué sería aquel estruendo.
Hojas caídas como alas de pájaro en un desastre.
Como un lecho de perlas cubría el granizo la tierra.

¿Quiénes serán las damas que los hombros agitan en lo alto,
que como granizo se sacuden las perlas, las alhajas?
Algo extraño ha sucedido, sin lugar a dudas algo,
en la tierra, en los cielos, en las almas.

¿Que ha sucedido algo nuevo?
Sólo en tú interior, como siempre;
en tu cerebro todo resulta extraordinario.
Cuando la realidad
es que el invierno ha llegado hasta tu puerta.
Sólo eso ha sucedido. Nada más.

2

Los cabellos a medias congelados,
completamente aterida
del corazón del invierno
llegaste veloz de pronto.

Unos granos de granizo
trajiste contigo de fuera,
que portaban algo del cielo
y de su brillo podía recelarse.

Algo de su fulgor
opaco, enigmático.
Los granos de agua helada
se fundían goteando.

De igual modo tus palabras

se tornaban en sollozos,
para congelarse de nuevo
en el refrigerador de la memoria.

3

Después de que te fuiste busqué un rincón
junto a los estantes de la biblioteca blanca.
La sombra apareció del rey Hamlet,
y se esfumó pues no resultaba necesaria.

El delirio babélico de Joyce
me ofrece sus servicios.
Larga es la tarde, me dice,
pueden servirte de algo.

¿Qué diálogos de amantes, qué rupturas,
qué cartas abriré, qué memoriales?
Ya en un rincón susurran delirantes
Zelda y Scott Fitzgerald.

Mas yo me alejo de allí,
me dirijo a otros estantes.
Perdóname por esta vez, Maiakovski,
perdóname tú también, Lili Brik.

Paso despacio junto a los lomos.
¿A quién podría resucitar?
¿Preguntar por el infierno a Dante?
Pero si ya no queda detalle que explicar.

Tal vez más conveniente fuera, ingenuamente,
hacerle una sencilla pregunta a Esquilo:
¿Eran mejores tus tragedias perdidas
que las que enteras subsistieron?

Avanzo más allá y con sus vagas presencias
la estancia se me antoja interminable.
Este es Pushkin: mis pasos detengo:
¿Por qué no me hablas de Ana Kern?

Algún día sin duda regresó
con los cabellos cuajados de granizo.
Háblame del llanto, del deshielo,
de la conversión en perlas de esos granos.
Cuéntame como los días allá en lo hondo
bajo la tierra van pasando del poeta.

Allí donde la gloria no llega,
y por supuesto, la vergüenza, tampoco.

4

Como un judío que se convierte a otra fe,
apareció de pronto la lluvia en granizo transformada.

Cuantas veces la tormenta golpee los cristales
tú llegarás hasta aquí aunque no vuelvas.

Ya transfigurada en música, en pesar o en cruz,
te reconoceré y correré a abrazarte de un salto.

Y como aquel que logra extraer de la ostra su tesoro,
te arrebataré a la música, a la cruz o a la muerte.

PEIZAZH

Ç'janë ato plaka me të zeza që flasin një gjuhë të vdekur?
Sillen në fushën e ngrirë,
shkelin mbi ngricë gjithkund.
Korbat mbi kokat e tyre
enden kërcënueshëm.
Krokama
e tyre tregon se në kodin
e lashtë diçka s'funksionon.
Ç'janë ato plaka me të zeza që flasin një gjuhë të vdekur?
Korba mbi fushën e ngrirë,
krokama të shkreta plot hutim.

1986

PAISAJE

¿Qué son esas viejas de negro que hablan una lengua muerta?
Vagan por los campos de labor
pisando por doquier la escarcha.
Los cuervos sobre sus cabezas
giran todavía amenazantes.
Su graznido cuenta
que en el antiguo código
hay algo que no marcha.
¿Qué son esas viejas de negro que hablan una lengua muerta?
Cuervos sobre el campo helado,
graznidos solitarios, extraviados.

VARRI

Jashtë ngenë piramidën e turpit
Me ulërime, brohoritje, thirravaj.
Driteret unë i mbylla trishtueshëm,
Të mos hyjë zhurmë e kohës, pluhur e saj.
Shkretërirë grimcash, parrullash.
Saharë plenumësh. Të kërcet
Në dhëmbë kuarci i frazave.
Të vdekura qysh nga viti '40.

Jashtë ngenë piramidën e turpit
Të murtajes, të hoxhës së zi
Ndërsa unë pranë vatrës së studios
I vetëm, mih varrin e tij.

I thellë ky varr duhet të jetë
Që piramidën ta gëlltisë krjet,
Që prej gropës së tij të mos dalë
As hoxha, as fantazma e vet.

Mih e gërmo ditë e natë.
Thellohu kon dantesh.
Me emrin varmihës do ta ndroja
Prej kohësh emrin poet.

1986

LA TUMBA ¹

Fuera han erigido la pirámide del oprobio
entre aullidos, ovaciones, cánticos.
Las ventanas he cerrado yo con tristeza
para que no penetre el ruido de esta hora, su polvo.

Páramos de minucias, de consignas.
Saharas de plenos. Nos cruje
entre los dientes el cuarzo de las frases,
muertas desde los años cuarenta.

Fuera han erigido la pirámide del oprobio,
de la peste, del hoxha negro,
mientras yo, junto al fuego de mi estudio,
en soledad, su sepultura ahondo.

Profunda esa tumba ha de ser
y así pueda engullir la pirámide toda,

y así que del foso jamás alcancen a salir
el hoxha ni tampoco su fantasma.

Cava y socava noche y día,
ahonda la zanja dantesca.
Por el arte de enterrador cambiaría
hace tiempo el título de poeta.

MONOLOGU I TË VERMUARIT

Tani unë ngjitëm lart dhe s'kam asnjë gëzim.
Këtu ku kam arritur më ftohtë është, më vetmi.
E dija këtë gjë por padurimi i vdekur
Më shtynte të shpejtoj te ky sinor i kotë.
Krahë grash të thyera mbi supe si të prera nga një morg
Më japin një gëzim po aq të vdekur.
Më diket ende dimër ndonëse është prill.
Kam ftohtë,
Kam ftohtë.

abril de 1989

MONÓLOGO DEL SOLITARIO

Ya me encamino hacia lo alto sin gozo alguno.
Aquí donde he llegado hace más frío, más soledad.
Ya sabía eso pero la impaciencia fenecida
me impulsa a apresurarme hacia ese vano confín.

Brazos de mujer vueltos sobre la espalda como rotos por la muerte
me infunden una alegría igualmente moribunda.
Me parece aún invierno aunque todavía es abril.
Tengo frío.
Tengo frío.

De *Antología poética*. Ismail Kadare
Traducción de Ramón Sánchez Lizarralde,
de próxima publicación en México D.F., Ácrono Ediciones.

1. "La tumba". Este poema evoca la decisión, acabada de hacer pública, del CC del Partido comunista de erigir un mausoleo en honor del dictador albanés difunto, Enver Hoxha. En esa misma época Ismail Kadare comienza a escribir su novela *La pirámide*. El poema y también la novela fueron publicados después de la caída de la dictadura.

DENISA COMĂNESCU NACIÓ EN BUZĂU EN 1954. ES LICENCIADA EN FILOLOGÍA, REDACTORA JEFE DE LA EDITORIAL POLIROM, DE BUCAREST, ADEMÁS DE ESCRITORA Y TRADUCTORA DE POESÍA EN LENGUA INGLESA. PUBLICÓ SU PRIMER LIBRO EN 1975. SUS POEMAS ESTÁN TRADUCIDOS AL INGLÉS, FRANCÉS, ALEMÁN, RUSO Y SUECO. JUEGO DE VOCES QUE SE SOLICITAN ("DADME UN VERSO"), LOS POEMAS DE DENISA COMĂNESCU ALCANZAN SU PUNTO CULMINANTE EN EL DESEO DE ENCONTRAR LA TUMBA DE OVIDIO, CRUCE Y FUSIÓN DE MENSAJES (CARTAS, ESQUELAS) EN ESE ESPACIO ENTRE AMOROSO Y FUNÉREO DONDE, TAL VEZ, "DEBERÍA COMENZAR EL POEMA".

HIBERNARE

Am nevoie de un vers
dă-mi tu unul.
Pălpăirea focului în lucernă.
Aș inventa o zeitate
dar mintea mi-e stearpă.
Nici sufletul nu mai ezită
pustiit.
Prost arendaș! Cin' ți-a dat viața asta pe mână?
Pământul înghite urma de foc.
Dați-mi un vers.

HIBERNACIÓN

(De Barca sobre las olas, 1987)

Necesito un verso
dame tú uno.
El fuego llamea en la hierba.
Inventaría una deidad
pero mi mente es estéril.
Tampoco mi alma duda ya
yerma.
¡Mal arrendatario! ¿Quién te ha puesto la vida en las manos?
Con piedras y terrones.
La tierra traga huellas de fuego.
Dadme un verso.

PEȘTELE

Fostul iubit bate la ușă
sunt cu prietenul meu (se aude o voce)
și lumina lămpii-l orbește
pe cel aflat dincolo de geamlâc
fostul iubit se scuză și pleacă
la ieșirea din bloc un țigan c-un crap chinezesc de 8 kile
ar fi plătit oricât
numai să simtă
sub brațul amorțit
greoi
aproape ireal
peștele
după ce poartă cadavrul prin tot orașul
îl spintecă-n bucătărie
mâna e sigură
(acestea sunt faptele, aici ar trebui să înceapă
poemul, dar creierul mi-e obosit și prefer să întreb:
de ce atâta trudă pentru un somn liniștit?)

EL PEZ

Mi antiguo amante llama a la puerta
estoy con mi amigo (se oye una voz)
y la luz de la lámpara deslumbra
al que está al otro lado del cristal
mi antiguo amante se disculpa y se va
a la salida del bloque un gitano con una carpa china de 8 kilos
habría pagado lo que fuera
sólo por sentir
bajo el brazo entumecido
pesado
casi irreal
el pez
después de llevar el cadáver por toda la ciudad
lo cuelga en la cocina
la mano es segura
la carne se desprende sola
(éstos son hechos, aquí debería empezar
el poema, pero mi cerebro está cansado y prefiero preguntar:
¿por qué tanto esfuerzo por un sueño reposado?)

PĂMÂNT

Atât de nemișcată
o noapte
ca un mort
eu o veghez
ca un sicriu deschis
după ultimul cui bătut de zori
ai grijă cât de apăsat mergi
căci vei călca pe mine.

TIERRA

Tan inmóvil
una noche
como un muerto
yo la velo
como un ataúd abierto
tras el último clavo clavado por la aurora
ten cuidado de no pisar muy fuerte
pues pasarás sobre mí.

ARS AMANDI

Caut mormântul lui Ovidiu
e tot aici
la Constanța
cât nectar
atâta cucută
veche cupă grecească
adjudecată de romani
scrisori către împărat
bilete de îndrăgostit
aruncate cu sticla
întro-o apă moartă.
Ovidiu
cu doctoratul dat în disperare
și aprobat de geți
și de traci
honor
onoare
juma' de monedă de peste mare.
"Sub astă piatră zace
cântărețul iubirilor gingașe

ucis de al său talent.
Tu care treci pe-aici,
dac-ai iubit vreodată,
roagă-te pentru dânsul
să-i fie somnul lin.”
Fiecare am trecut
într-un elan pașoptist
fiecare ne-am rugat
și pe împăratu' nu l-am aflat
dar mila are o mie de brațe
impiegat înfruntând o gară pustie
mormântul lui Ovidiu ne răscumpără
încă o dată speranța
această preistorică arătare
scornită undeva
pe la noi.

ARS AMANDI

Estoy buscando la tumba de Ovidio
está aquí
en Constanza
en parte néctar
y en parte cicuta
antigua copa griega
subastada por los romanos
cartas al emperador
esquelas de enamorado
arrojadas dentro de botellas
a un mar muerto.
Ovidio
con un doctorado en desesperación
concedido por los getas
y los tracios
honor honoris
honor
media moneda de allende los mares.
“Bajo esta losa yace
el cantor del amor cortés
muerto a manos de su talento.
Tú que pasas por aquí,
si alguna vez amaste,
reza por él
que duerma en paz”.
Todos hemos pasado por allí
con el ardor del luchador por la libertad

todos hemos rezado
 pero el emperador no nos oyó
 mas la compasión tiene mil brazos
 como un ferroviario ante a una estación desierta
 la tumba de Ovidio rescata
 otra vez nuestra esperanza
 ese prehistórico espectro
 inventado en algún sitio
 de nuestro país.

LA LESTRYGONI

Sunt o'tablă-nroșită
 timpul frige pești proapeți
 pe ea
 îi devoră
 stinge jarul
 mă-ngroapă-n nisip
 până la o nouă orgie.

ENTRE LOS LESTRIGONES

Soy una plancha al rojo
 en ella
 el tiempo asa peces frescos
 los devora
 apaga las brasas
 me entierra en la arena
 hasta la próxima orgía.

FEMEIA LA TREIZECI DE ANI

Visând himenoptere
 își unge trupul.
 Mici anestezii.
 Gândul o-nconjoară
 cu himere,
 nevrând s-o părăsească
 anul comite erezii.

Mișcarea ei
 e o comoară

redată aerului.
O, menadă,
î-aş spune,
la vederea ta
secunda prinde viaţa

Dar propriii ochi
au uitat s-o privească.

LA MUJER A LOS TREINTA AÑOS

Soñando con himenópteros
se unta el cuerpo.
Pequeñas anestésias.
El pensamiento la rodea
de quimeras,
como no quiere abandonarla
el año comete herejías.

Su movimiento
es un tesoro
devuelto al aire.
Oh, ménade,
le diría,
al verte a ti
los segundos cobran vida.

Pero sus propios ojos
olvidaron mirarla.

MEDEEA (ÎNAINTE)

Liniştea are urechi înroşite
de iepuroaică lehuză
şarpe insomniac
iubirea mă hrăneşte
cu seminţe de măr.
Timp prăpăstios,
să nu-mi rezezi
cu picătura geloasă
de mătrăgună
discul solar
al inimii.

MEDEA (ANTES)

El silencio tiene orejas rojas
 de fiebre recién parida
 serpiente insomne
 el amor me nutre
 con semillas de manzano.
 Tiempo abismal,
 no rompas
 con la gota celosa
 de la mandrágora
 el disco solar
 de mi corazón.

DIN SIBIU

Un porumbel și o porumbița
 de metal
 roțițe vizibile
 ale intelectului pur.
 Secretul de nisip al dragostei
 nu le distruge viața
 și nici misterul sfânt al zborului
 nu le topește aripa.
 Ca să-i hrănesc
 m(ircea) i(vănescu)
 îmi trimite zilnic
 două pungi de plastic
 cu fărâmituri de poezie.

DESDE SIBIU

Un palomo y una paloma
 de metal
 ruedecitas visibles
 del intelecto puro.
 El secreto de arena del amor
 no lo destruye la vida
 ni el misterio sagrado del vuelo
 les funde las alas.
 Para alimentarlos
 m(ircea) i(vănescu) *
 me envía diariamente
 dos bolsas de plástico
 con migajas de poesía.

EXERCIȚIU DE EXORCIZARE

eu nu exist
am fost un moment
o frunză care se credea rădăcină
dulce și trecătoare carne
un val, o căpsună (ce senzație,
buzele tale roșii mușcând din ea)
hai să înfrunt asta: la noapte
numai cu patul mă voi împreuna
voi fi bețivanul insomniac
ce-și promite că nu mai bea
bătrâna din tabloul care-ți plăcea
a mai înaintat astăzi un centimetru
ca și cum ar vrea să se asigure
că mai poate interesa pe cineva
bufniță desucheată, voaieură nerușinată,
știa
voi lua o foarfecă și-o voi decupa
căci eu există
sunt un brad cu rădăcina în inima ta
ce înțelegere complice are în privire bătrâna
de-abia acuma observ
mâna pe care mi-o întinzi este chiar foarfeca

EJERCICIO DE EXORCISMO

(Del libro *Cuchillo de plata*, 1983)

yo no existo
he sido por un momento
una hoja que se creía raíz
dulce y pasajera carne
una ola, una fresa (¡qué sensación,
tus labios rojos mordiéndola!)
ea, he de afrontar esto: por la noche
sólo con la cama me uniré
seré el borrachín insomne
que se promete no más beber
la vieja del cuadro que te gustaba
ha avanzado hoy un centímetro
como si quisiera asegurarse
de que aún puede gustarle a alguien
búho licencioso, mirona desvergonzada,
lo sabía
cogeré unas tijeras y la cortaré
pues yo existo

soy un abeto con las raíces en tu corazón
 qué expresión de benévola complicidad tiene la vieja en la mirada
 acabo de darme cuenta
 son esas mismas tijeras la mano que me tiendes

ÎNTÂLNIRE CU UN PLAY-BOY

furnica harnică a întâmplării și-a găsit în mine
 un depozit sigur
 din nou o ploaie de aur
 din nou trupul acesta amorțit se electrizează
 ca o pisică în fața cârnii
 mă uit în oglindă
 figura mi-este străină: prea multă strălucire,
 prea mult triumf (ca și cum m-aș fi spălat cu un gălbenuș
 și peste noapte mi s-ar fi îndesit părul)
 cum să înțeleagă, cum să priceapă
 că este un balon pe care-l acopăr cu grijă
 cum să nu-l înțepe obiectele atât de ascuțite din jur?
 că n-o să am destule mâini, destui sâni, destule buze
 ca să-l salvez
 play-boy, play-boy, ai milă de femeia aceasta
 care nu se poate reinventa decât prin
 dragostea sa

ENCUENTRO CON UN PLAYBOY

La hormiga laboriosa ha encontrado en mí
 un depósito seguro
 otra vez una lluvia de oro
 otra vez el cuerpo entumecido se electriza
 como un gato ante la carne
 me miro al espejo
 no reconozco mi rostro: demasiado brillo
 demasiado triunfo (como si me hubiese lavado con una yema
 y durante la noche se me hubiese vuelto espeso el pelo)
 ¿Cómo entender, cómo comprender
 que es un balón que tapo con cuidado
 para que no se pinche con los objetos punzantes que lo rodean?
 Que no tengo bastantes manos, bastantes pechos y bastantes labios
 para salvarlo
 playboy, playboy, apiádate de esta mujer
 que no puede reinventarse si no es por medio de
 su amor.

CONVALESCENȚĂ

Ce greu mi se vindecă rănille.
Cu câtă perfidie mi se-ascund
prin cutele creierului
ca să-nflorească brusc
ca o apoplexie.
Ce greu mi se vindecă rănille.
(Blana animalului tot mai e caldă,
sângele lui tot mai e viu.)

CONVALECENCIA

(Del libro *Expulsión del paraiso*, 1979)

Cuánto tardan en curarse mis heridas.
Con cuánta perfidia se esconden
entre los pliegues del cerebro
para brotar de pronto
como una apoplejía.
Cuánto tardan en curarse mis heridas.
(La piel del animal aún está caliente,
su sangre aún está viva).

NOȚILE

Le presimțeam ca pe niște grădini interzise.
Noțile-acelea întortocheate
ca un cartier țigănesc
ne-au lăsat morți pe-amândoi
și morți ne-am târât
prin anotimpul din urmă.

LAS NOCHES

Las presentámos como a jardines prohibidos.
Aquellas noches tortuosas
como un barrio de gitanos
nos dejaron muertos a los dos
y muertos nos hemos arrastrado
durante la última estación.

PROVOCAREA

Cineva a calculat exact.
 Într-o dimineață atât de reală
 și proaspătă
 încât ochiul ar fi sfâșiat-o
 dintr-o privire
 dacă putea,
 am întâlnit o armură.
 Oameni treceau fără s-o vadă,
 a apărut special pentru imaginația mea.

Păianjen prins într-o altfel de pânză
 decât a sa,
 vapor eșuând pe raza unui far
 în mijlocul mării,
 sufletul meu n-o vroia.

Hai vino
 îmbracă-mă
 sunt managerul perfect
 asupra ta
 nici o stăpânire nu vor mai avea
 dragostea, ura
 eu sunt eterrealitatea.

PROVOCACIÓN

Alguien lo calculó con exactitud.
 Una mañana, tan real
 y lozana
 que el ojo la habría desgarrado
 con una sola mirada
 de haber podido,
 encontré una armadura.
 La gente pasaba sin verla,
 había aparecido adrede para mi imaginación.

Araña prendida en una tela
 ajena,
 buque varado en el rayo de un faro
 en medio de la mar,
 mi alma no lo quería.

Ea, ven
 abrázame

soy el empresario perfecto
ni el amor ni el odio tendrán ya poder
sobre ti
yo soy la eterrealidad.

Como en una pesadilla
voy vagando por la ciudad
mi aliento está preso
con grillos magnéticos
nadie lo ve
solo yo noto el hierro oscuro
colándose en mi sangre
a cada movimiento. Asssíí.
Y no tengo fuerza.

ÎNTOARCEREA DIN EXIL

Unsprezece ani, patru luni și șaptesprezece zile.
A fost un exil scurt?
Acesta nu este carnetul de-atunci.
Am avut o mulțime.
Unele mari, broșate, în coperte-aurite,
altele mici, ușoare, cu foiță de biblie.
Noaptea le pipăiam pe furis,
le mângaiam paginile ca niște membrane.
Din ce în ce mai repede, mai intens
cu o dorință de nesatisfăcut.
Ziua nu îndrăzneau să m-apropii de ele
de parcă erau o proprietate străină.
După un timp le-am împărțit prietenilor,
pentru noul tău volum de poezie, le spuneam.
Câtorva, așa pretindeau, le-au purtat noroc.
Și ai venit tu,
după unsprezece ani, patru luni și șaptesprezece zile.
Dimineața, în lumina care pare să excludă moartea,
umplem fără spaimă, simplu, firesc, membrana după membrană.
De câte ori întorc o pagină scrisă
Orfeu își întoarce privirea.

REGRESO DEL EXILIO

Once años, cuatro meses y diecisiete días.
¿Ha sido un exilio corto?
Esta no es mi agenda de entonces.

He tenido un sinfín.
Unas grandes, encuadernadas en piel, de tapas doradas,
otras pequeñas, ligeras, en papel biblia.
Por las noches las palpaba a escondidas,
acariciaba sus páginas como membranas.
Cada vez más deprisa, más intensamente,
con ansia inagotable.
Por el día no me atrevía a acercarme a ellas,
como si fueran propiedad ajena.
Tiempo después, las repartí entre los amigos,
por tu nuevo libro de poemas, les decía.
A algunos, según afirmaban, les trajo suerte.
Y llegaste tú,
después de once años, cuatro meses y diecisiete días.
Por las mañanas, con una luz que parece relegar a la muerte,
llenamos sin miedo, de forma sencilla y natural, membrana tras membrana.
Siempre que paso una página escrita,
Orfeo vuelve la mirada.

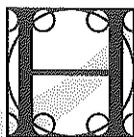
Traducción del rumano por JOAQUÍN GARRIGÓS

* Mircea Ivanescu, poeta rumano nacido en 1931 (N. del T.).

E J E R C I C I O S

MARÍA TERESA GALLEGO

ANDRÉS EHRENSHAUS



ABIENDO OBSERVADO RAYMOND QUENEAU QUE CON LAS SIETE NOTAS DE LA ESCALA SE PODÍAN COMPOSER INFINITAS PIEZAS MUSICALES, DECIDIÓ HACER OTRO TANTO CON LOS ELEMENTOS DE UNA BREVE HISTORIA. Y LLAMÓ AL RESULTADO “EJERCICIOS DE ESTILO”¹.

Existe, no obstante, una teoría inédita acerca de Queneau y sus ejercicios de estilo, que ha rescatado amablemente nuestro colega Andrés Ehrenhaus, quien la expone de la siguiente forma, tan rigurosa como amena dentro de lo sucinto:

Tengo una teoría acerca de Quenau y sus ejercicios de estilo. Sospecho que quizá la madre fuera de origen español, remoto quizá, y que al pequeño Raymond no le eran del todo extrañas algunas de las expresiones de nuestro acervo cultural y popular. Por eso, cuando los maestros, sobre todo en su más tierna infancia, lo interpelaban diciendo “Quenau, Raymond!”, el pobre no podía dejar de sentir la reprimenda adjunta a su nombre. Este latiguillo, que poco a poco la razón fue enterrando en capas más profundas del inconsciente, indujo al joven Raymond a intentar cada cosa en varios modos y maneras, a ver si así se libraba de la fastidiosa descalificación apriorística que, como una imperceptible chepa, llevaba implícita su apellido. Sin embargo, el renombre y la repercusión literaria no hicieron sino acentuar los ecos que subían de profundis, pues el “Quenau, Quenau” estaba ahora en boca de *tutti quanti*. Lo que no sé es cómo resolvería Raymond este barullo, al que, así, a bote pronto, sólo le veo una salida: ir al registro y cambiarse el nombre por “Meouais, Raymond”. E incluso “Pouessie, Raymond”, *si vous voulez*.

En cualquier caso, y débase a las razones que se deba, sus ejercicios de estilo crearon escuela. HeLa aquí aplicada —no podía ser menos tratándose de una escuela— a un poema en prosa de Bodler, más conocido por Lerdbo en boca del espejo espejito mágico quién es el poeta que más flores del mal corta camino de casa del lobo, a quien algunos redichos nombran a veces Baudelaire para llamar la atención y quedar encima.

TEXTO ORIGINAL

ENIVREZ-VOUS

 L FAUT ETRE TOUJOURS IVRE. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l'ivresse diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez l'heure qu'il est; le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront: "Il est l'heure de s'enivrer! Pour n'être pas les esclaves du Temps, enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise."

TRADUCCIÓN AL CASTELLANO

 AY QUE ESTAR DE CONTINUO EBRIO. Tal es el quid de la cuestión. Por no sentir la carga espantosa del tiempo que os quebranta los hombros y la espalda os doblega, habéis de estar ebrios sin tregua. Mas ¿de qué? De vino, de poesía, de virtud, lo que os plazca. Mas embriagaos. Y si, de vez en vez, en gradas palaciegas, o en verde yerba de cuneta, o en la adusta soledad de vuestro dormitorio notáis, al despertar la embriaguez mermada o ida, pedid al viento, a la ola, a la estrella, al ave, al reloj, a todo cuanto huye, todo cuanto se queja, a cuanto rueda, a cuanto canta, a cuanto habla, preguntadle qué hora es; y han de responderos el viento, la ola, la estrella, el ave, el reloj: "¡La hora es de embriagarse! ¡Por no ser los esclavos que martiriza el Tiempo, embriagaos, embriagaos, una y otra vuelta! De vino, de poesía, de virtud, lo que os plazca."

I

 EÑORAS Y SEÑORES: menester es achisparse a toda hora. Hete ahí el quid de la cuestión. A fin de no padecer el fastidio del Tiempo, que les atosiga los hombros y los corcova a ustedes hacia el suelo, aconsejamos se embriaguen sin pausa. ¿De qué género de sustancias? De bebidas alcohólicas, de lírica o de probidad: dispónganlo ustedes a su arbitrio. Ahora bien, no dejen de embriagarse. Y si, cuando fuere, se malician, en las escalinatas de palacio, en la verde hierba de un parterre o en la melancólica soledad de la alcoba, un retroceso en su embriaguez, no duden en preguntarle al céfiro, a la ola marina, al astro sideral, al ave volátil, al crono, a todo cuanto se escabulle, a todo cuanto suspira, a todo cuanto remolinea, a todo cuanto gorjea, a todo cuanto platica, pregúntenle a todo la hora exacta; el céfiro, la ola, el ave, el crono, no tendrán reparo en manifestarles que es hora de achisparse. En aras

de evitar una excesiva dependencia del Tiempo, señoras, señores, embriáguense, embriáguense repetidamente. De bebidas alcohólicas, de lírica o de probidad: ya sabrán disponerlo ustedes a su arbitrio.

II

NO, SI LOS TIOS, YA SE SABE. Siempre entrompándose con algo para escurrir el bulto. No los saques de ahí. Y no les digas nada, que se te ponen filosóficos y te salen con eso de que la fugacidad de la vida los machaca y algo tienen que hacer para aguantar el tipo. Coartadas nunca les faltan para estar todo el santo día fuera de la realidad. O de copas con los amigos o con la mística de la empresa o metiéndose a redentores en un sindicato, algo de eso, pero el caso es echar una mano en casa lo menos posible. Y si, por casualidad en las escaleras mecánicas, o en la caravana de vuelta del fin de semana, o por la mañana al abrir el ojo, parece que saben un poco que no son el ombligo del mundo y te crees que vas a poder contar con ellos para algo, enseguida le preguntan qué hora es al anuncio de la agencia de viajes, al documental de la 2, al reloj del móvil, a todas las quinielas, a la declaración de la renta, al estado de todas carreteras para el fin de semana, a todos los telediarios; y el anuncio de la agencia de viajes, el documental de la 2, el reloj del móvil les dicen: “Es hora de escurrir el bulto entrompándose con algo. Para que nada te coma tu tiempo, salte fuera de la realidad todo lo que puedas. Vete de copas con los amigos, apúntate a ese seminario que te recomienda el jefe o métete a redentor en un sindicato, mira a ver, pero el caso es echar una mano en casa lo menos posible.”

III

EL CONSUMO CRONICO DE SUSTANCIAS estimulantes es, para una gran mayoría de individuos, el único método de evasión eficaz de que disponen. Dada la agobiante presión que ejerce el paso del tiempo, causa fundamental en ellos del estrés y la astenia, esta forma de intoxicación se les presenta demasiado a menudo como la solución más accesible y práctica. ¿A qué clase de estimulantes nos referimos? A los fermentos etílicos, al éxtasis místico, a la histeria; el espectro, como se ve, es muy amplio y heterogéneo pero, de un modo u otro, el efecto perseguido es siempre el mismo, es decir, alcanzar un elevado nivel de embriaguez. Cuando el sujeto advierte, ya sea en el ámbito laboral como en las horas de ocio o bien durante el reposo, que su intoxicación ha sufrido una merma, vuelve la vista al cielo, a la naturaleza, a los objetos o símbolos en los que haya depositado su confianza y formula la pregunta retórica cuya respuesta viene predeterminada: no hay más salida que la intoxicación. La servidumbre del paso del tiempo induce, en tales casos, al consumo prolongado e ininterrumpido de estimulantes, ya sea a través de la ingesta de fermentos etílicos, de éxtasis místicos o de accesos de histeria. El abanico, qué duda cabe, es extraordinariamente amplio.

IV

PARA MI QUE ÉSTA ANDA SIEMPRE en pleno *delirium tremens*. No le deis más vueltas. Eso es lo que le pasa. ¿Será que le sobra el tiempo y no puede con el hastío o que le falta y la corroe la angustia? Pero el caso es que anda siempre con el *delirium tremens* a cuestas. ¿De qué? Pues vaya usted a saber: de cazalla o de Marie Brizard, o incluso de Don Simón. Pero también de remedos literarios. O de dedicación supuestamente abnegada a supuestos semejantes suyos. Según los momentos *et le fond de l'air*. Pero, eso sí, en pleno *delirium tremens* de sol a sol. Y si alguna vez, en una mesa redonda del Círculo de Bellas Artes, o en el Retiro, o ante la muda pantalla del ordenador, vislumbra por un momento un atisbo de realidad por una grieta de un *delirium tremens* en momentánea retirada, enseguida le pregunta a todas las páginas de Internet, a las eólicas, a las marineras, a las astronómicas, a las de ornitología, a las de venta de relojes de cuco, a todas las que ya sólo se pueden ver en caché, a todas las páginas personales, a todas las que cantan, cuentan, suenan, a todas les pregunta qué hora es y todas, las eólicas, las marineras, las astronómicas, las de ornitología, las de venta de relojes de cuco, le contestan: "Es la hora del *delirium tremens*. Para que pase sin sentir ese tiempo con el que no sabes qué hacer, para no sentir pasar ese tiempo que no sabe lo que hace, vive en pleno *delirium tremens*: de Soberano, de whisky segoviano, e incluso de licor de kiwi. Pero también de mensajes electrónicos. O de celoso rastreo del prójimo, por su bien, por descontado. Según los momentos *et le fond de l'air*."

V

PARA EVITAR QUE LOS LOMOS DE LA PIEZA pierdan, con el paso del tiempo, frescura y firmeza, macérense prolongada y continuamente en una destilación alcohólica de uva, laurel o azucena, a gusto del consumidor. Lo importante es que la maceración sea ininterrumpida. Si se comprueba, en algún momento, que la exposición al aire libre o la temperatura ambiente en locales cerrados merma sensiblemente el baño macerador, se debe, según la velocidad del viento, el estado del cielo, la estación del año o la hora del día, sin olvidarse de lo que se haya previsto para la consumición total o parcial del guiso: viaje, ágape funerario, jira campestre, cabaret o tertulia, añadir, para que la pieza siga permanentemente sumergida en ella y no se resienta del paso del tiempo, la cantidad necesaria de destilación alcohólica de uva, laurel o azucena, a gusto del consumidor.

VI

Poneos peos, coleguis.
Siempre a tope: qué cojones.
Cuando el tiempo se os suba a la chepa
Y os haga andar de rodillas
Poneos más peos todavía.

¿De qué? Pues de priva,
 de juergas, de batallitas:
 vosotros mismos, no te fastidia.
 Y si algún día, en la cola del paro,
 Entre las latas de un campito
 O en la chungu soledad del chabolo,
 Notáis que se os ha bajado el cuelgue,
 Id a que os dé un poco el aire,
 Mojaos la chola, mirad la tele,
 Pillad algo de manduca
 y estaos al loro; los que se piran,
 los que se achantan, los que rulan,
 los que fardan o van de boquilla,
 todos os largarán la misma coplilla:
 ¡poneos peos, troncos!
 Si no queréis ir con la hora
 Pegada al culo, ¡poneos peos ya!
 De priva, de juergas, de batallitas,
 Pero poneos peos, no te fastidia.

VII


 POR QUÉ DEMONIOS hay que estar sobrio alguna vez, a ver. Como si estar ido a tope no fuera la mejor solución, vamos. Pues sí, con lo chungu que es la vida, que cuando te quieres dar cuenta ya se te ha pasado lo mejor, y lo que le queda a uno por delante es para echarse a llorar. Menuda *depre* que entra cuando se piensa, como para no levantar cabeza. Nada, lo dicho, que lo que hay que hacer es estar todo el día lo más ido posible. Pero, qué manía, ¿por qué tiene que ser siempre con vino? Cualquiera diría que no hay nada más en la vida. Anda y que no hay posibilidades: desde ir a la Feria del Libro hasta llevar al contenedor de reciclaje el vidrio y los números atrasados de *Marca*. Lo que sea, pero algo. Y si un buen día, al salir de unos grandes almacenes, en el jardín del adosado o, sin ir más lejos, en tu propio cuarto, te das cuenta de que empiezas a controlar un poco, tío, pregúntale al gallito-veleta del vecino, al póster del planetario del cuarto de los niños, al mirlo semiurbano, al reloj de péndulo con pilas, a las letras de la hipoteca, a la puerta sin engrasar del sótano, al Renault 5 y a canal satélite digital, qué hora es: y el gallo, el póster, el mirlo, el péndulo, el coche y la tele te contestarán: “Es la hora de colocarte; para no mirar el calendario ni verte en el espejo, colócate todo lo que puedas, con el rioja de oferta del Corte Inglés, con esa colección nueva de libros de kiosco o acercándote al contenedor con las botellas y los tarros vacíos de la semana. Lo que sea, pero algo.”

VIII

LN VERDAD OS DIGO: REGOCIJAOS. Regocijaos en todo momento. Éste es el Camino y la Luz. Sacudíos el peso del siglo, que os ata como bueyes al yugo y os obliga a reptar como serpientes, y regocijaos. El incienso y la mirra, el Verbo, el Poder de la fe: todo es motivo de regocijo. Y cuando entre las columnas del templo, en la vastedad del desierto o en la soledad de vuestra tienda sintáis flaquear el regocijo, buscadme en el viento y en las aguas, en el lucero, en la paloma y en el canto del gallo, en todo lo que discurre, en todo lo que clama, en todo lo que muda, en todo lo que loa, en todo lo que reza, y en verdad os diré: ¡regocijaos! Romped las cadenas que os atan al siglo y regocijaos en todo momento. El incienso y la mirra, el Verbo o el Poder de la fe: todo es motivo de regocijo.

IX

UÉ, ¿OTRA VEZ BORRACHO? Porque esa es la verdad, coño, ¡vaya si lo es! Que si se me hizo tarde, que si me agobian en el trabajo, que si me he tumbado para revisar el suelo: siempre borracho como una cuba. ¿De qué? Qué más da de qué: de garnacha, de Vega Sicilia o de agua de colonia. ¿Qué diferencia hay mientras te pegue un buen pelotazo? Y si de pronto resulta, en las gradas del Calderón, o en un banco de la plaza, o en la humedad de la celda, que te notas ligeramente sobrio, pregúntales la hora al halitoso, a los que hacen la ola, al madero, al travestí, al pakistaní que vende relojes, a todo lo que te rehuye, a todo lo que te ve y chilla, a todo lo que te produce gases, a todo lo que canta bingo o sabe decir dos palabras seguidas y el halitoso, los que hacen la ola, el madero, el travestí y el pakistaní te dirán que es hora de emborracharte. Y como tú siempre has respetado mucho la hora, te emborrachas en plan bestia. ¿De qué? Qué más da: de garnacha, de Vega Sicilia o de agua de colonia.

X

HAY QUE ESTAR EN CURDA SIEMPRE. Créeme, es la única: no hay otra. Para no sentir el peso turro del Tiempo que te hace agachar el lomo y te tira al suelo, tenés que encurdarte sin tregua. ¿De qué? De vino, de poesía o de virtud; vos sabrás. Pero encurdate. Y si alguna vez, en los pasillos de un ministerio, entre los yuyos de una cuneta, en la rante soledad de tu cuarto te despertás menos curda o incluso sobrio, preguntale al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj, a todo lo que raja, a todo lo que gime, a todo lo que yira, a todo lo que canta o parla, preguntáles qué hora es; el viento, la ola, la estrella, el pájaro, el reloj te van a contestar: ¡es hora de encurdarse! Para no ser un esclavacho del Tiempo, encurdate; ¡encurdate sin cesar! De vino, de poesía o de virtud, vos sabrás.

Traducción y ejercicios II, IV, V y VII, MARÍA TERESA GALLEGO.
Ejercicios I, III, VI, VIII, IX y X, ANDRÉS EHRENSHAUS.

NOTAS

1 *Exercices de style*, París, Gallimard, 1947

Ejercicios de estilo, traducción de ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER,
Madrid, Cátedra, 1987.

E N

From: Ana Herrera
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 11:53 AM
Subject: [ACett] Auster y los traductores

Mirad lo que dice Paul Auster del trabajo del traductor en *El libro de las ilusiones* (en traducción de Benito Gómez Ibáñez):

“Traducir es un poco como echar carbón. Se recoge con la pala y se lanza al horno. Cada trozo es una palabra, y cada palada es otra frase, y si se tiene una espalda recia y la suficiente energía para seguir con la tarea ocho o diez horas seguidas, se podrá mantener un buen fuego.”

La traducción como ejercicio muscular... Debo reconocer que mi pobre espalda flaquea muchas veces: soy incapaz de mantener la tarea “ocho o diez horas seguidas”...

Saludos
Ana

From: María Teresa Gallego Urrutia
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 12:20 PM
Subject: [ACett] Re: Auster y los traductores

Sin pretender —dios me libre— compararme con Paul Auster ni enmendarle la plana, yo la traducción la veo más como una mayonesa.

From: dnb
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 12:23 PM
Subject: [ACett] Mayonesa, traducción

¿Mayonesa de bote? ¿Ligeresa? ¿O de la de batir los huevos e ir echando de a poquito el aceite y que de golpe se te corta (se te niega)? ¿Se puede traducir con *minipiémer*?

De: María Teresa Gallego Urrutia
Para: listacett@acett.org
Enviado: miércoles, 09 de julio de 2003 12:33 PM
Asunto: [ACett] Re: Auster y los traductores

La de batir. Y sin *minipiémer*.

From: Garcia, Amaya
To: 'listacett@acett.org'
Sent: Wednesday, July 09, 2003 12:28 PM
Subject: [ACett] Re: Auster y los traductores

Y seguro que estás deseando que alguien te pregunte: “¿Y cómo es eso de la mayonesa? Cuenta, cuenta.” Pues venga, suéltalo, porque yo personalmente, no acabo deogerle el punto.

De: María Teresa Gallego Urrutia
Para: listacett@acett.org
Enviado: miércoles, 09 de julio de 2003 12:33 PM
Asunto: [ACett] Re: Auster y los traductores

Tú ya te lo sabes de memoria. Y no me seas descarada.

Esto de criar cuervos sí que tiene su punto...

From: Garcia, Amaya
To: 'listacett@acett.org'
Sent: Wednesday, July 09, 2003 12:42 PM
Subject: [ACett] Re: Auster y los traductores

Cortada es lo que estoy, y ruborizada cual salsa rosa, de recibir semejante chorreón en público y, sobre todo, de tener que reconocer el precario estado de mi memoria, porque por más que me esfuerzo no consigo recordar haber tocado antes el tema de las semejanzas entre mayonesa y traducción. Mi curiosidad era sincera y, si quizá algo familiar, no pretendía en absoluto ser descarada.

De: María Teresa Gallego Urrutia
Para: listacett@acett.org
Enviado: miércoles, 09 de julio de 2003 12:50 PM
Asunto: [ACett] Mayonesas de tantas sobremesas

Bueno, luego te cuento lo de la mayonesa. Tan joven y con tanto alféizar... Si te han debido de salir los dientes oyéndolo...

Era un chorreón muy cálido, reconócelo.

From: Marta Salis
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 1:02 PM

T Ó N

Subject: [ACeTt] RE: [ACeTt] Re: Auster y los traductores

Pues para mí es interpretar con un violín algo que yo no he compuesto... O escribir con un lápiz de otro color... (se ve que estoy más mística hoy que mis maestros Auster y Gallego Urrutia)

From: Garcia, Amaya
To: 'listacett@acett.org'
Sent: Wednesday, July 09, 2003 1:10 PM
Subject: [ACeTt] Re: Auster y los traductores

Y para mí, como copiar un cuadro de otro pintor, creando uno nuevo con entidad propia, pero indisoluble del original, y utilizando además los mismos materiales y recursos que el autor (algo así como *Las Meninas* de Picasso).

From: María Teresa Gallego Urrutia
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 1:20 PM
Subject: [ACeTt] Re: Auster y los traductores

Lo de la comparación con el intérprete musical de la partitura ajena también me sale a mí a veces en ratos místicos. Pero es que la cocina me tira más que la mística, aunque no más que la música.

¿Qué dices de maestros, insensata? Auster, pase... si quieres... y pare usted de contar... Además sabido es que tu maestro —con toda justicia y derecho— es JLLM (esta sigla se la dedico a Celia, para que vaya con urticaria a la tertulia de la playa).

From: dnb
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 1:18 PM
Subject: [ACeTt] Intérpretes de partituras ajenas

La metáfora es de Miguel Sáenz. Véase *Vasos comunicantes* n°...

From: Marta Salis
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 2:04 PM

Subject: [ACeTt] RE: [ACeTt] Intérpretes de partituras ajenas

¡Vaya con el título de tu mail! ¡Intérpretes de partituras ajenas! ¿Acaso quieres que me sienta la reina del plagio!

Pues no lo había leído... o no lo recordaba... lo creas o no, Daniel Najmías. Tampoco pretendía ser original. Si todo lo que dijese tuviera que ser de mi propia cosecha...

From: dnb
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 2:08 PM
Subject: [ACeTt] No se trataba de eso, Marta

De la originalidad, digo. Me parece estupendo que tengas esa imagen de la traducción, que comparto en gran parte. Es que enseguida recordé la mesa redonda en la que estuvieron MS, CMM Y GLG, y que se publicó en *Vasos*.

From: "Juan Vivanco" <juanvv@acett.org>
To: <listacett@acett.org>
Sent: Wednesday, July 09, 2003 2:14 PM
Subject: [ACeTt] Auster y los traductores

Puestos a metaforear, yo la traducción la entiendo como pilotar un avión: de poco sirven las virguerías que sepas hacer en el aire si no dominas la maniobra de aterrizaje.

From: Ana Herrera
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 3:19 PM
Subject: [ACeTt] Ay, Auster

He tenido que salir y al volver me encuentro con esta barahúnda. ¡La que ha liado el amigo Auster!

Tenemos, pues, que traducir es echar carbón al fuego, hacer mayonesa, tocar el violín, pintar un cuadro, pilotar un avión... Es curioso que a los hombres se les ocurran símiles tan recios y viriles y a las mujeres tan artísticos...

Yo también tengo algunos, más inquietantes:

traducir es como escribir al dictado de un fantasma. Traducir es como excavar en un yacimiento arqueológico y encontrar sólo restos incompletos de una vasija rota. Traducir es como recorrer una casa desconocida con los ojos vendados, o como desenredar un ovillo de lana con el que ha jugado el gato, o como dibujar el retrato robot de alguien descrito por muchas personas a la vez que no se ponen de acuerdo...

Saludos,
Ana

PS: No puedo ir el viernes 18 a la convocatoria gambera, ¡qué lástima! Me da mucha envidia...

From: dnb
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 3:36 PM
Subject: [ACETT] Ay, Auster: pues hagamos otra antológica

Que cada miembro de la lista, después de pensárselo un rato, envíe su personal definición de traducir.

From: Garcia, Amaya
To: 'listacett@acett.org'
Sent: Wednesday, July 09, 2003 4:00 PM
Subject: [ACETT] RE: Ay, Auster: pues hagamos otra antológica

Huy, un rato, con un rato no basta. Yo, para destilar mis dos líneas me he tirado años reflexionando. Claro, que esa comparación sólo me vale para la traducción literaria; ahora que la vida me ha llevado por otros derroteros traductoriles, tendría que pensar otra metáfora. De momento sólo sé que en su día me sentí atraída por el periodismo, y que al final decidí que no era lo mío, porque no me gustan las prisas ni tener que cerrar edición todos los días; y ahora aquí estoy, traduciendo lo escrito el día antes y viéndolo publicado en Internet a la media hora de haberlo entregado... En fin.

From: nariz
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 5:13 PM
Subject: [ACETT] traducir es...

... nunca tener que pedir perdón.

From: <igarcia@acett.org>
To: <listacett@acett.org>

Sent: Wednesday, July 09, 2003 5:15 PM
Subject: [ACETT] Re: Fw: [ACETT] RE: Ay, Auster: pues hagamos otra antológica

Para mí, traducir es doblar una película muda.

De: Celia Filipetto
Para: Lista ACETT
Enviado: miércoles, 09 de julio de 2003 5:46 PM
Asunto: [ACETT] Auster, tangas, güebmasters y urticarias

[...] me apunto a las teorías traductológico-culinarias. Lo de la mayonesa me ha llegado al corazón. Hay quien también propone la traducción como negociación. Otros dicen que es un apostolado. Y después de leer lo que ha dicho Ana Herrera, me callo la boca.

Celia

From: mcspadden, isabel g. - madrid
To: ACETT-listacett
Sent: Wednesday, July 09, 2003 6:40 PM
Subject: [ACETT] Auster y demás

Speaking of metaphors...

Acabo de empezar a leer "Performing without a stage. The art of literary translation" de Robert Wechsler, que alguno de vosotros quizás ya conocáis. Aunque sólo voy por la página 10 ya se hace mención del traductor literario como intérprete de música, además de otras metáforas.

Me permito parafrasear lo que dice Margaret Sayers Peden (traductora al inglés de Isabel Allende y Sor Juana Inés de la Cruz, entre otras) a propósito de la traducción literaria. Para ella la obra original es como un cubito de hielo. Durante el proceso de la traducción el cubito se derrite y en ese estado líquido las moléculas cambian de lugar sin guardar su relación original entre sí. Luego comienza el proceso de formar otro cubito de hielo (obra traducida) con ese líquido, momento en que se agregan algunas moléculas, se pierden otras y el cubito resultante es diferente, pero en apariencia el mismo.

Ahí queda eso.

¡Qué envidia os tengo a los que podáis ir a Canet! A menos que me toque la lotería no creo que pueda darme un garbeo por allí.

Saludos desde este desierto caluroso de Texas, y sin poder tomarme una horchata, ni una leche merengada, ni un blanco y negro.

From: Concha Cardeñoso
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 6:49 PM
Subject: [ACETT] Los deberes, seño

Traducir es zambullirse en un texto ajeno y, apurando la propia capacidad pulmonar, salir de él no sólo indemne sino además crecida.

Lo demás es ahogarse (a veces en un vaso de agua, a veces en un océano).

De: mario merlino
Para: listacett@acett.org
Enviado: miércoles, 09 de julio de 2003 6:47 PM
Asunto: [ACETT] Re: Los deberes, seño

Como diría Ramón Gómez de la Serna, hay gente que incluso se ha ahogado en un espejo.

Gracias por las colaboraciones que van llegando. El próximo Centón de VC irá de Paul Auster a todos los listeros que no hayan desperdiciado su talento mirándose el ombligo.

From: nariz
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 7:10 PM
Subject: [ACETT] traducir es...

...mirarse en el ombligo ajeno.

From: "Ferran Esteve" <ferran.esteve@acett.org>
To: <listacett@acett.org>
Sent: Wednesday, July 09, 2003 8:06 PM
Subject: [ACETT] Re: [ACETT] traducir es...

...llegar a fin de mes (¿o acaso era al revés, que llegar a fin de mes era traducir?)

From: María Teresa Gallego Urrutia
To: Lista Acett
Sent: Wednesday, July 09, 2003 9:00 PM
Subject: [ACETT] Qué es traducir...

En plan...

amargo: traducir es escribir por poderes.

bíblico: traducir es reñir un cuerpo a cuerpo como el de Jacob y el ángel

físico: [tenía algo así como lo del cubito de hielo, así que nada]

jactancioso: ¿Qué es traducir? ¿Y yo me lo pregunto? ¿Traducir soy yo!

crooner: traducir es volver a empezar
humilde: traducir sólo es poner en otro orden parte del diccionario

From: "Amparo Perez Gutierrez"
<amparoyo@hotmail.com>
To: <listacett@acett.org>
Sent: Wednesday, July 09, 2003 9:06 PM
Subject: [ACETT] Re: Intérpretes de partituras ajenas

La metáfora del traductor carbonero o maquinista de calderas (Ana) frente al intérprete de violín (Marta) y el cocinero (Maite). Lo del aliño y la mayonesa se lo escuché comentar a E. Benítez y a unos traductores vascos, para ellos traducir era como preparar un buen bacalao al pil-pil... algo así como una mayonesa complicadísima. Yo tampoco soy humilde en cuanto a eso: para mí el traductor es un ventrílocuo.

A

¡Ojo! en el mejor, el más sublime de los kassos.

From: dnb
To: listacett@acett.org
Sent: Wednesday, July 09, 2003 9:06 PM
Subject: [ACETT] Traducir - José María Valverde

Traducir es un acto de humildad.

Dijo JMV ante oídos pardillos de un estudiante de filología llamado DNB hace ya más de 20 años.

Asistía DNB a una lectura de traducciones de poetas alemanes, obra de JMV. Había un poema, titulado en alemán "Die Erblindende" (literalmente: la mujer que está quedándose ciega). Don JMV admitió que no pudo encontrar una (1) palabra para traducir ese gerundio sustantivado. Su traducción fue "Quedándose ciega". El poema, si no me equivoco, es de Rilke.

From: "Amparo Perez Gutierrez"
<amparoyo@hotmail.com>
To: <listacett@acett.org>
Sent: Wednesday, July 09, 2003 9:16 PM
Subject: [ACETT] Re: para nueva antológica de Dani «traducir es como...

Las más: 1) traducir es como hablar sin mover los labios para que no se note que eres tú quien habla (ventrílocuo).

2) traducir es como volar en la oscuridad

guiándose por un radar interno (murciélago).

3) traducir es como tejer, destejer y volver a tejer (araña).

4) traducir es como vestir el silencio entre una lengua y otra (horror vacui).

De: Garcia, Amaya

Para: 'listacett@acett.org'

Enviado: jueves, 10 de julio de 2003 10:10 AM

Asunto: [ACeTt] RE: [ACeTt] Qué es traducir...

Caramba, Cyrana, acabas de reinventar "la tirade du nez", que en este caso debería llamarse "la tirade du nombril"...

Pensando pensando en la traducción, me he acordado de uno de los personajes de la peli "Amanece que no es poco" (argentino, por más señas), que una buena mañana se levantó y se escribió el Ulises de Joyce así por las buenas, porque le salió sin poderlo evitar. O sea que traducir es un poco eso, escribir el Ulises de Joyce en argentino.

From: María Teresa Gallego Urrutia

[mailto:mtgu@acett.org]

Sent: jueves, 10 de julio de 2003 10:27 AM

To: listacett@acett.org

Subject: [ACeTt] Re: Qué es traducir...

No la he reinventado, la he plagiado con toda la frescura del mundo

Tampoco Pierre Menard pudo evitar escribir dos capítulos del Quijote, pero ésa es otra historia.

De: Garcia, Amaya

Para: 'listacett@acett.org'

Enviado: jueves, 10 de julio de 2003 10:32 AM

Asunto: [ACeTt] Re: Qué es traducir...

Mujer, no seas tan dura, no es un plagio, dejémoslo en ¿pastiche?

From: María Teresa Gallego Urrutia

To: listacett@acett.org

Sent: Thursday, July 10, 2003 10:35 AM

Subject: [ACeTt] Re: Qué es traducir...

Eso, pastiche...

Ahora que lo pienso: ¿será la traducción un pastiche?

De: Concha Cardenoso

Para: listacett@acett.org

Enviado: jueves, 10 de julio de 2003 11:28 AM

Asunto: [ACeTt] Para subir nota, seño

Traducir es la sucursal de Lourdes:

Da ojos a los ciegos, lengua a los mudos, oídos a los sordos, entendimiento a los que no saben, alas a los que no pueden viajar ni trasladarse.

Concha.

From: M.º Ángeles Cabré

To: acett (lista)

Sent: Thursday, July 10, 2003 12:09 PM

Subject: [ACeTt] TRADUCIR

TRADUCIR ES LEER DOS VECES

fdo. MAC

From: Celia Filippetto

To: listacett@acett.org

Sent: Thursday, July 10, 2003 12:19 PM

Subject: [ACeTt] TRADUCIR

Fe de errores

Donde dice:

TRADUCIR ES LEER DOS VECES

Debe decir:

TRADUCIR ES LEER DOS VECESn

From: dnb

To: listacett@acett.org

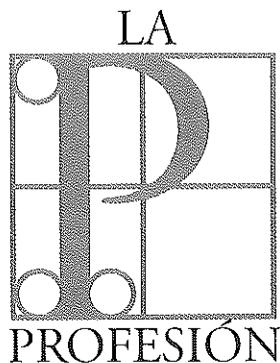
Sent: Thursday, July 10, 2003 12:16 PM

Subject: [ACeTt] TRADUCIR

Comunico que se suspende la antología por exceso de definiciones.



Música, 1937, DE PAUL KLEE



XXVIII CONGRESO DE TRADUCTORES LITERARIOS DE SERBIA

DEL 22 AL 25 DE MAYO DE 2003 SE CELEBRÓ en Belgrado este XXVIII Congreso con el tema “Colonialismo y poscolonialismo lingüístico”. A él asistieron participantes de numerosos países: Reino Unido, Francia, Polonia, Rusia, Dinamarca, Hungría, Croacia, Eslovenia y España, entre otros. Por parte española fueron invitados Luisa Fernanda Garrido Ramos y Miguel Sáenz, que pronunció la conferencia inaugural sobre el colonialismo lingüístico.

Los días siguientes se dedicaron a una mesa redonda en torno a la cuestión de “Interpretación y significado”, en la que participaron todos los presentes en animada discusión

Este congreso, a pesar de estar dirigido a los traductores literarios, no incluye ningún acto dedicado a la situación profesional del traductor. Tras muchos años de experiencia, los organizadores han decidido dedicarse a temas más académicos y lingüísticos con el fin de interesar también a otros especialistas. En cualquier caso, el congreso fue seguido muy de cerca por todos los medios de comunicación de Belgrado.

Tanto los periodistas de medios audiovisuales como los de prensa escrita hicieron entrevistas a los invitados extranjeros, incidiendo en particular en

las diversas leyes de la Propiedad Intelectual de cada país y en los derechos de autor, pues en Serbia no se contemplan en los contratos.

CASA DEL TRADUCTOR

El último día del congreso, los anfitriones llevaron a sus invitados a Sremski Karlovac, una ciudad situada a una hora en coche de Belgrado, a orillas del Danubio. Allí pudieron visitar la futura Casa del Traductor de Serbia, aún en proceso de rehabilitación, puesto que se trata de un antiguo palacio barroco. La Casa, sin embargo, no será sólo para traductores, sino que pretende ser un centro de arte y cultura multidisciplinar, destinado a alojar tanto a traductores como a pintores u a otros profesionales relacionados con el arte y la cultura.

ASOCIACIÓN DE TRADUCTORES LITERARIOS DE BELGRADO

Por otra parte, y fuera del congreso, los invitados tuvieron oportunidad de conocer la Asociación de Traductores Literarios de Belgrado. Para ser socio es necesario haber traducido al menos un libro; éste se somete a una comisión que juzga si la tra-

ducción es buena y aprueba o deniega la afiliación del solicitante. Muchos de los socios compatibilizan la traducción con otros trabajos, pero otros viven únicamente de la traducción. Quienes no tienen otra actividad laboral cuentan con seguridad social y jubilación por el mero hecho de ser miembros, pero están sometidos a una revisión cada cuatro años, cuando renuevan su estatus de free lance, para lo cual deben presentar una nueva traducción.

El Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento financian la Asociación mediante un programa de donaciones. Los miembros pagan una cuota simbólica de 200 dinares (unos tres euros) destinada a financiar su revista: *Mostovi* (Puentes).

Comparten secretaría y sede con la Asociación de Escritores, un edificio de unos doscientos años, considerado una institución cultural y parte del patrimonio histórico del país.

HOMENAJE A JUDIT XANTUS

Cuantos conocían a Judit Xantus no se han recuperado todavía de la conmoción que ha supuesto su repentino fallecimiento. Este verano aún hablaba de sus planes en una entrevista concedida al semanario *Élet és Irodalom* (*Vida y Literatura*), en la que se refería a la recepción de la literatura húngara en España.

Persona generosísima, siempre dispuesta a ayudar, a acoger, a convencer al otro, acababa de organizar y dirigir —en el mes de julio, en la casa del Traductor de Balatonfüred (Hungría)—, un curso para formar a futuros traductores del húngaro al castellano.

Nacida en 1952, estudió francés y castellano en la universidad Eötvös Lóránt de Budapest, y se inició en la traducción literaria ya en 1976, traduciendo sobre todo a autores latinoamericanos (Borges, Cortázar, José Donoso). Se trasladó en 1985 a

España, donde ejerció de corresponsal de la agencia de noticias húngara (MTI) y se dedicó a la interpretación y sobre todo a la traducción. Vertió al castellano varias obras de clásicos de la literatura húngara como Dezsö Kosztolányi, Antal Szerb y Sándor Márai; también de autores contemporáneos como Péter Esterházy e Imre Kertész (concretamente, *Sin destino*).

Se nos ha ido una persona llena de entusiasmo y dinamismo. Entusiasmo y dinamismo era precisamente lo que transmitía a los demás, como siempre hemos podido comprobar quienes hemos estado en contacto con ella.

ADAN KOVACSICS

Septiembre de 2003

En el número 28 de *Vasos Comunicantes* publicaremos los poemas de Cristina Grisolia que Judit Xantus, junto con Péter Rác, tradujo al húngaro.



DÍA DE LA TRADUCCIÓN 2003

EL VIERNES 24 DE OCTUBRE, como hizo ya el año pasado, la asociación TRIAC (Traductores e intérpretes Asociados pro Colegio) organizó en Barcelona unos actos con motivo del Día de la Traducción. Este año, la jornada tuvo lugar en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Pompeu Fabra y consistió en dos mesas redondas dedicadas a debatir la relación entre la traducción y los medios de comunicación. Fue objeto de debate lo que se traduce en los medios de prensa, por qué, quién lo hace, de qué forma y en qué condiciones trabajan estos traductores.

En la primera mesa redonda, que estuvo moderada por César P. Guidini, presidente de TRIAC, intervinieron profesoras de las tres facultades de Traducción e Interpretación de Cataluña.

Chus Ugarte, de la Universidad de Vic, ofreció un repaso de la bibliografía que analiza este aspecto de la traducción y citó ejemplos y reflexiones.

Clara Lorda, de la Universidad Pompeu Fabra, habló de la traducción del francés e hizo hincapié en varios aspectos, como la tendencia a considerar que, por ser el francés una lengua románica, cualquiera con unos mínimos conocimientos está capacitado para traducir. También comentó la importancia de la lengua hablada en la redacción periodística puesto que, aunque se trate de textos escritos, en éstos siempre subyace el habla.

Laura Santamaría, de la Universidad Autónoma de Barcelona, insistió en que se debería realizar una labor pedagógica en los medios de comunicación para que se sepa qué es y qué significa traducir. Analizó la traducción en ficción (doblaje y subtitulación), no ficción (prensa) y publicidad. Comentó, entre otras cosas, que la subtitulación de informativos suelen hacerla los propios periodistas, lo cual contribuye muchas veces a introducir calcos del inglés.

El último tramo se dedicó al turno de preguntas. Las diversas intervenciones hicieron hincapié en

la necesidad de preservar tanto el castellano como el catalán de la invasión del inglés.

La segunda mesa redonda contó con la participación de diversos representantes de medios de comunicación.

Oriol Campos, de Catalunya Ràdio, comentó la desaparición del concepto de autoría de las traducciones cuando se realizan dentro de la redacción. También habló de la interpretación, puesto que en su medio es algo muy habitual.

Albert Pla, del diario *Avui*, se lamentó de la poca profesionalidad con la que suelen llevarse a cabo las traducciones en la prensa, que muchas veces no se encargan a traductores, sino que se van haciendo con los recursos que se tienen a mano. Prosiguió comentando la peliaguda situación del catalán, un idioma al que hay que traducir del castellano casi todos los comentarios, los teletipos y las entrevistas que se reciben en las redacciones. Este tema acabó por erigirse en punto central de la mesa redonda.

El tercer participante, Ricard Fité, responsable de la versión catalana de *El Periódico*, describió la ingente labor de traducir cada día la totalidad del diario del castellano al catalán. Este proceso se realiza con la ayuda de una herramienta de traducción automática que hace posible que una treintena de redactores elabore la versión catalana en unas cuatro horas. Con todo, el ponente hizo hincapié en que el equipo humano resulta imprescindible una vez la máquina ha completado su labor, puesto que se realiza un total de cuatro lecturas antes de dar por bueno el texto final. Según explicó, pocas de las traducciones se encargan a profesionales externos, con lo cual el concepto de autoría en la traducción vuelve a perderse dentro la redacción.

Por último, Daniel Luján, antiguo colaborador de *El Punt*, habló de su experiencia como redactor y traductor para ese periódico.

En el turno de ruegos y preguntas, los comentarios se centraron sobre todo en la precaria situación de la lengua catalana en la prensa. También

se hizo un llamamiento a la dignidad de la profesión del traductor, a menudo tan menospreciada y ninguneada en los medios de comunicación.

REUNIÓN DEL CONSEJO EUROPEO DE ASOCIACIONES DE TRADUCTORES LITERARIOS (CEATL)

DEL 3 AL 5 DE OCTUBRE DE 2003, en Ljubljana (Eslovenia), se celebró la reunión anual de CEATL. Asistió como representante de ACEtT Luisa Fernanda Garrido Ramos.

A continuación se expone un resumen de los asuntos más importantes que se trataron.

1. PRESENTACIÓN DE REPRESENTANTES

Países presentes: Noruega, Francia, Suiza, Suecia, Hungría (invitada como observadora), Eslovaquia, Finlandia, Alemania, Holanda, Croacia, República Checa, Grecia, Austria, Eslovenia, Reino Unido, España (ACEC, EIZIE, AELC, ACEtT).

2. SE HACE UN PEQUEÑO HOMENAJE A ANNA M^a GALLI, fallecida este año. Anna M^a Galli fue directora de la Casa del Traductor de Procida y una luchadora infatigable por los derechos de los traductores. Todos los colegas que han pasado por la casa del traductor le están sumamente agradecidos por sus desvelos.

3. SE REPASA LA CONTABILIDAD. La próxima cotización a CEATL se realizará en enero de 2004.

3.1 Eslovaquia y Holanda aceptan ser los comisarios de cuentas y controlarán la labor de G. Zeulli como tesorera.

3.2. Se aprueba el presupuesto.

4. RESUMEN DE ACTIVIDADES de CEATL durante el año 2002/2003. La presidenta informa de

la reunión celebrada con el Sr. Kosmopoulos, de la Dirección General de Educación y Cultura de la Unión Europea para tratar el asunto del programa CULTURA 2000, y de la manifiesta hostilidad de éste, que declaró que los traductores no tenían nada que ver con la cultura, que están en el mismo saco que editores y sector comercial del libro.

El representante de Noruega decide redactar, en nombre de CEATL, una carta de protesta y darle publicidad.

4.1. En este sentido, CEATL opina que para evitar contratiempos como el del representante griego en la comisión europea, cada asociación debería hablar con sus ministerios de Cultura para intentar que se nos tenga en cuenta en el reparto de fondos del programa de cultura 2000. CEATL hará una carta modelo para enviar a cada ministerio.

5. SE HABLA DE LA PÁGINA WEB de CEATL [www.ceatl.org] y se recuerda a los representantes de las asociaciones que pueden enviar información que se desea que se cuelgue. Se ruega enviar en formato RTF.

Se pide que recordemos a nuestros asociados que existe una página de CEATL.

Cuando se envíe información para ser colgada la página, en el ASUNTO se escribirá SITE INTERNET, para agilizar los trámites.

6. 20 DE NOVIEMBRE DE 2003, la Federación Internacional de Traductores (FIT) invita a un representante de CEATL a participar en una mesa redonda con los traductores de HARRY POTTER en París. Es el 50 aniversario de FIT y la mesa redonda en cuestión será uno más de los actos. Se decide que para ahorrar gastos a las mesas de FIT vayan los representantes en CEATL de la Asociación francesa.

7. LA ASOCIACIÓN SUIZA DE TRADUCTORES Y AUTORES solicita su adhesión a CEATL y es aprobada por unanimidad.

8. SE HABLA DEL TRANSLATOR'S COMPANION. Este proyecto fue lanzado por la Asociación de Traductores Literarios de Austria y consiste en reunir toda la información que haya relativa a la traducción literaria en Europa: asociaciones, becas, premios, casas, las diversas sociedades de derechos reprográficos y un sin fin de cosas más. De esta manera se ampliaría el trabajo que ya se hizo y existe como libro, para colgarlo en una página web. El problema reside en reunir los fondos necesarios para llevar a cabo el proyecto; aunque Austria aporta una buena cantidad, no es suficiente.

Las asociaciones españolas parecen todas partidarias de colaborar, aunque deberán discutirlo con sus respectivas juntas directivas.

9. CASAS DEL TRADUCTOR. Se hace un repaso de las casas existentes. Se informa de que dejan su puesto de directores Maite Solana (Casa del Traductor de España) y Peter Bush (Casa del Traductor del Reino Unido) y de la renovación de esos cargos. Empiezan a surgir problemas con la obtención de fondos europeos para las casas.

10. FRANCFORT. Por primera vez tenemos un espacio en la feria del libro de Francfort. Este año, el stand de CEATL se dedicará a una exposición de los libros que se han traducido con ayuda de las casas del traductor, y nuestro representante en la feria será Claude Bleton, el director de la casa de Arles, y presidente de la red de casas.

En cualquier caso, hay que remarcar, que Francfort concede el espacio a CEATL, pero no dinero, de modo que los actos que se realicen allí en

los próximos años correrían por nuestra cuenta, y además hay que pensar qué podríamos organizar teniendo en cuenta que la feria está saturada de acontecimientos.

II. SE HABLA DE LOS CONTRATOS que existen en cada país. Los que trabajan en mejores condiciones son los nórdicos y los que peor están los griegos, pues ni siquiera tienen contrato ni derechos.

Cabe resaltar que en los países nórdicos, los traductores están muy unidos y nadie acepta un contrato por debajo de lo que se considera tarifa mínima, y se informan unos a otros de las propuestas editoriales, para así evitar el "trapicheo".

En los Países Bajos, por ejemplo, el Estado ofrece numerosas ayudas a la traducción, y la Asociación es un punto de referencia, cuando un traductor acepta una tarifa por debajo de lo establecido, se le retira la ayuda.

II.1 Se recuerda que en la página web de CEATL hay diez puntos que deberían figurar en todos los contratos de traducción en Europa.

II.2 Se pide a todos los países que tienen un contrato tipo que lo envíen a la dirección web de CEATL para colgarlo en la página. Debido a la dificultad que puede ofrecer la traducción de dichos contratos al francés o al inglés, bastará con un resumen.

12. SE ORGANIZA UN TALLER SOBRE LA FORMACIÓN de jóvenes traductores.

El proyecto consiste en que cuatro países escojan textos de sus literaturas clásicas y se traduzcan en talleres con los jóvenes traductores, dirigidos por un tutor y un traductor experimentado. Todos coincidimos en que es un proyecto ambicioso. El taller se convierte en un grupo de trabajo permanente en CEATL que seguirá estudiando el proyecto (organización, edición, etc.) en el 2004.

CONCLUSIONES

Está claro que las asociaciones europeas tienen problemas pendientes parecidos a los nuestros y que su



capacidad de influencia es limitada, pero creo que manteniéndonos informados de lo que sucede en Europa, y teniendo y llevando a cabo iniciativas juntos podemos mejorar nuestra situación. El aislamiento conduce a un desgaste inútil.

Mi impresión es que ACEC está considerada como una asociación fuerte, con objetivos claros en

la lucha por conseguir nuestros derechos, y que cuentan con nosotros. Asimismo, tanto las Jornadas de Tarazona como la revista *Vasos Comunicantes* gozan de gran prestigio entre nuestros colegas europeos.

LUISA FERNANDA GARRIDO RAMOS

FE DE ERRORES del número 25 de *Vasos Comunicantes*

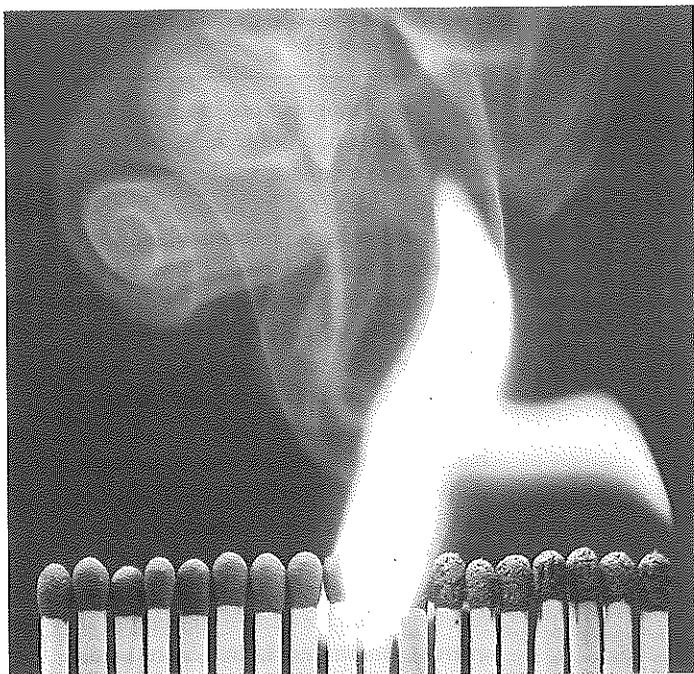
En el artículo titulado "II Jornadas Barcelona, ciudad del libro en torno a la traducción literaria" (pág. 73) publicado en "La Profesión" se omitió mencionar lo siguiente:

La organización de las Jornadas corrió a cargo de Olivia de Miguel y María Oliver, traductoras y profesoras de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Pompeu Fabra, con el patrocinio de ACEC y la Institució de les Lletres Catalanes.

El sábado 26 de abril por la tarde Daniel Najmías, Premio de Traducción de la Fundación Goethe-España 2002, traductor, poeta y editor digital de *Barcelona Review*, dirigió el taller de alemán-castellano, titulado "La traducción del ruido".

A la reseña que apareció con el título "Diccionario de falsos amigos inglés-español" (pág. 80) le correspondía éste otro: "Fraseología y metáfora: aspectos tipológicos y cognitivos".

Por último, al "Informe sobre la situación del traductor de libros en España" debemos añadir que agradecemos a TRIAC, ACEC y EIZIE que nos facilitaran las direcciones postales de sus asociados y a éstos su colaboración con el equipo de sociólogas que realizó el estudio.



utilidades, libros, revistas

LIBROS

Diccionario de topónimos españoles y sus gentilicios

Pancracio Celdrán, Madrid, Espasa, 2002, 1.059 páginas, 15 euros.

Desde aquel famoso examen de selectividad de hace unos años, hasta los niños saben de dónde son los pucelanos. Pero más difícil resulta adivinar de dónde proceden los segisamunculanos, los sogueros o los cepedanos. Aunque tal vez no sea muy útil para el traductor del ruso o del inglés, sin duda resulta interesante enterarse de que en Asturias existe un lugar llamado Busteffollado (*bostar foliatus*) o en Guadalajara otro llamado Campisábalos (*Campus sabelius*). Que los gallegos de Burricios —burricianos— nada deben a los burros o que Cerceda y Cercedilla tampoco tienen que ver con los cerezos sino que, al igual que el Cercs catalán, estos lugares deben su nombre al *quercus*, encina en latín. Entre otros

15.000 topónimos y sus correspondientes gentilicios, tanto cultos como populares, encontramos nombres tan hermosos como Micieces de Ojeda (del latín *messis*, cosecha), Mazarulleque (del árabe *má'sar 'ullayq*, molino del moral), Manganeses de la Polvorosa, Mairena del Aljarafe, Peñaranda de Bracamonte o Tarilonte de la Peña.

Sin embargo, es una lástima que una obra tan interesante no precise cuál es el topónimo oficial actual de cada lugar. ¿Es posible que los besipenses procedan de una población que todavía se llame Barbate *de Franco*: "Villa gaditana en el partido judicial de Chiclana de la Frontera. El predicado alude al general Francisco Franco, durante cuyo mandato mejoró el pueblo"?

Esta falta de precisión es más enojosa en los topónimos de territorios bilingües. Por lo general, la entrada en el idioma "local" remite a la entrada en "castellano", en ocasiones poco más que una mera castellanización ortográfica o un híbrido. Así pues, en el caso de los topónimos catalanes, resulta una obra de consulta frustrante, ya que es imposible

E Ñ A S

conocer cuál es nombre oficial en castellano (si lo tiene) de cada lugar y el nombre en correcto catalán, ya que en la obra se alternan las formas catalanas obsoletas con otras total o parcialmente castellinizadas que sólo existieron durante el franquismo: San Fausto de Campcentellas, Castellón de Farfaña, Castellón de Tor, Estuveñy, Llufríu, Vich, Puebla de Segur, Premià de Arriba, Segura de Calafell, Sella de Munt, Teyá, etc. Cabe imaginar que en relación con los topónimos gallegos o vascos la situación no es mucho más clara.

Con todo, es probable que tampoco fuera objetivo primordial del autor aclarar este tipo de dudas que se resuelven con una consulta a las siguientes páginas web:

Navarra: <http://toponimianavarra.tracasa.es/>

Galicia: <http://www.xunta.es/nomenclatot/>

Cataluña: <http://www.icc.es/toponimia/toponimia.html>

Baleares: <http://www.bibiloni.net/toponimiabalea>

Valencia: http://www.cult.gva.es/DGOIEPL/SALT/salt_topo.htm

País Vasco: http://www.euskadi.net/euskara/indice_c.htm

CARMEN FRANCÍ



Boletín de suscripción

Los interesados en recibir VASOS COMUNICANTES pueden enviar un talón o giro postal por importe de 15€, en concepto de colaboración, a nombre de *Asociación Colegial de Escritores*. C/ Sagasta, 28, 5º A. 28004 Madrid.

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

Apellidos y nombre

Dirección

Ciudad *Distrito Postal*

País

Teléfono *Fax*

Actividad profesional



VASOS COMUNICANTES

desea ofrecer a todos los interesados la oportunidad de exponer sus investigaciones, reflexiones y experiencias sobre la traducción literaria.

Quienes deseen conocer las condiciones para publicar un artículo deberán ponerse en contacto

CON MARIO MERLINO
mmerlino@jazzfree.com

O CON CARMEN FRANCI
c.franci@acett.org

VASOS COMUNICANTES

tiene intención de hacerse eco, antes y después de su realización, de cuantas actividades de interés se celebren en nuestro país, así como de reseñar la aparición de revistas, libros, estudios y textos a propósito de la traducción literaria o relacionados con ella. Rogamos pues a sus organizadores, autores y editores que nos hagan llegar sus textos, reseñas y comunicaciones, con tiempo suficiente en el caso de convocatorias, con el fin de que podamos dar cumplimiento a nuestro propósito.

