

VASOS COMUNICANTES



Revista de ACE Traductores

Número 27

Invierno de 2003 • 5 euros

XI Jornadas en torno a
la Traducción Literaria
TARAZONA 2003

VASOS COMUNICANTES



DIRECTORES:

CARMEN FRANCÍ VENTOSA
MARIO MERLINO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

MARIANO ANTOLÍN RATO
ISABEL FERRER
CARLOS FORTEA
CLARA JANÉS
JOSÉ LUIS LÓPEZ MUÑOZ
OLIVIA DE MIGUEL
CARLOS MILLA
JUAN JOSÉ DEL SOLAR
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.®.

Fotografías de CELIA FILIPETTO, GUSTAVO KAHN, LUIS MARTÍNEZ DE MERLO Y
GENEVIÈVE NAUD

Imprime: CROMOIMAGEN

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

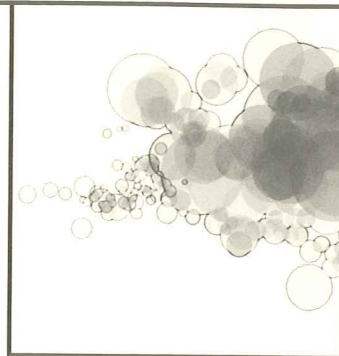


S U M A

Invierno de 2003

PRESENTACIÓN

7



UNDÉCIMAS JORNADAS EN TORNO A
LA TRADUCCIÓN LITERARIA
TARAZONA 2003

10

LA PROFESIÓN

116

RESEÑAS

122

R I O



Río de las lágrimas que lloro

MARIO MERLINO 7

Sesión inaugural

MAITE SOLANA	13
ANA CRISTINA VERA	14
JUAN MOLLÁ	15-16
MARIO MERLINO	17-18

Conferencia inaugural. Un viaje en barco alrededor del mundo

EDUARDO MENDICUTTI	21-26
--------------------------	-------

Conferencia. Ideología de la creación y práctica de la traducción

HERMES SALCEDA	27-35
----------------------	-------

Conferencia. Alicia en el país de la traducción

JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX	37-50
-------------------------------	-------

Conferencia. Voces de la razón muda. Dos traductores del exilio:

<i>Agustí Bartra y Juan Ortega Costa</i>	
JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA	51-59

Mesa redonda. Balance de 20 años de ACET

MARÍA TERESA GALLEGU, MARIO SEPÚLVEDA Y MIGUEL SÁENZ	60-71
--	-------

Talleres

<i>Francés-castellano. El verso trágico de Corneille: 'Rodogune'</i>	
LUIS MARTÍNEZ DE MERLO	73-75

<i>Taller de edición. Una traducción en la mesa de un editor</i>	
LUIS MAGRINYÀ	76-77

<i>Inglés-castellano. Literatura infantil: nombres, poemas...</i>	
MÓNICA RUBIO	78-79

<i>Inglés-castellano. A vueltas con los títulos</i>	
JOSÉ LUIS LÓPEZ MUÑOZ	80-83

<i>Italiano-castellano. 'Il birraio di Preston', de Andrea Camilleri. Lenguaje y política</i>	
MARINA PINO	84-85

<i>Inglés-castellano. L. P. Lovecraft: Cuatro fragmentos de 'El caso de Charles Dexter Ward'</i>	
FRANCISCO TORRES OLIVER	86-90

Conferencia. La importancia de no ser fiel: A propósito

<i>de una nueva traducción de Oscar Wilde</i>	
ALBERTO MIRA	92-99

Mesa redonda. El autor y sus traductores

EDUARDO MENDICUTTI, KRISTINA CORDERO Y MARÍA LUISA DÍAZ	100-106
---	---------

Premios nacionales de traducción. Carlos García Gual

.....	108-111
-------	---------

Entrega del Premio Stendhal a Ramón Buenaventura

.....	112-114
-------	---------

<i>ACE traductores cumple 20 años</i>	116-120
---	---------

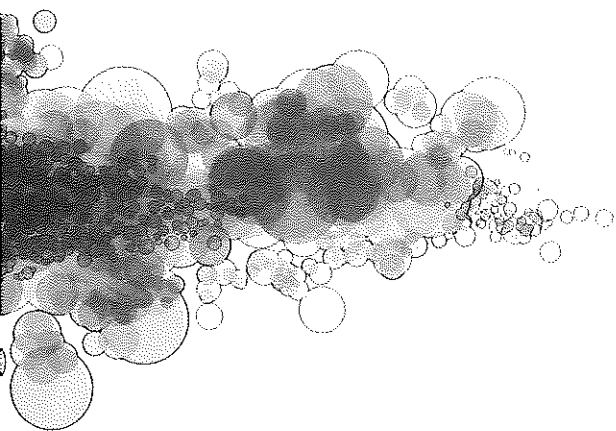
LIBROS

Diccionario de malas lenguas

MARIO MERLINO	122-123
---------------------	---------

¿Cómo se llama? La traducción de los nombres propios

CARMEN FRANCI	124-125
---------------------	---------



Presentación

RÍO DE LAS LÁGRIMAS QUE LLORO

MARIO MERLINO

Explicó uno con el equívoco la contraposición, convirtiendo en risa un afectado llanto, y dijo: Río de las lágrimas que lloro. Debajo la palabra *Río* exprimió a dos luces, que era tanto su llanto que se podía hacer un río, y que era tan poco el sentimiento, que era risa.

(Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, edición, introducción y notas de Evaristo Correa, tomo 1, Madrid, Castalia, 1980, pág. 184).

No sé por qué se me ha ocurrido hablar de las lágrimas. No todas son de dolor. Las lágrimas del traductor, diría yo, se parecen a *Las lágrimas de Eros* de las que habla Georges Bataille. Imagino que las lágrimas caen en las páginas del libro que se está traduciendo. Y el traductor elige, interpreta, lee y relee para definir las huellas que vinculan lo seco y lo húmedo.

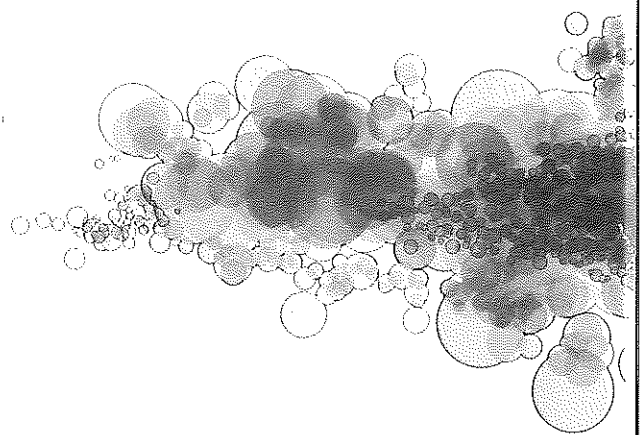
Una vez terminada la traducción, las lágrimas vuelven a derramarse a raudales sobre la copia impresa y empiezan a asomar también en la pantalla del ordenador, espejo de goces y desvelos. Los folios impresos están hechos un asco. Pero hay algo excitante en esa masa de papel mojado. La pantalla también lagrimea, se empañía, llueve. Sí, llueve el ordenador.

Después de las horas (o días) del remojo, conviene llevar la masa al balcón para que se seque. O, si llueve fuera, ponerla cerca de una estufa. Pero atención: que no se seque demasiado, que siempre se rezumen algunas gotas.

Cuando hay tiempo. Cuando hay tiempo, no sé si os pasa, cuesta un montón despedirse del libro ya traducido. Cuesta un montón acabarlo aunque, al mismo tiempo, las prisas unidas al deseo hacen que se acreciente el placer de ver la obra terminada. Despedirse de la obra (doy por descontado que nos gusta el libro que hemos traducido; otro día hablaré tal vez de los que no nos gustan, pero esas son otras lágrimas) nos enfrenta con la sensación del vacío, la incertidumbre de las preguntas que siguen latentes. Las palabras que fueron, las que podrían ser, las que acechan queriéndose colocar en el lugar de las otras. Y caen las lágrimas de despedida, amorosas huellas, según la descripción que hace Roland Barthes en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*. Pero se trata de un derrame interior, una lluvia hacia dentro y, al mismo tiempo, si recuperamos la cita de Gracián que sirve de epígrafe, una risa de alivio: esto es todo, he terminado, ya está. De alivio y de ironía: reelaborar la emoción de un texto, escribiéndolo en otra lengua, supone una suerte de distancia emocional. O, dicho desde otro ángulo, a la manera de Fernando Pessoa: "sin sintaxis no hay emoción duradera".

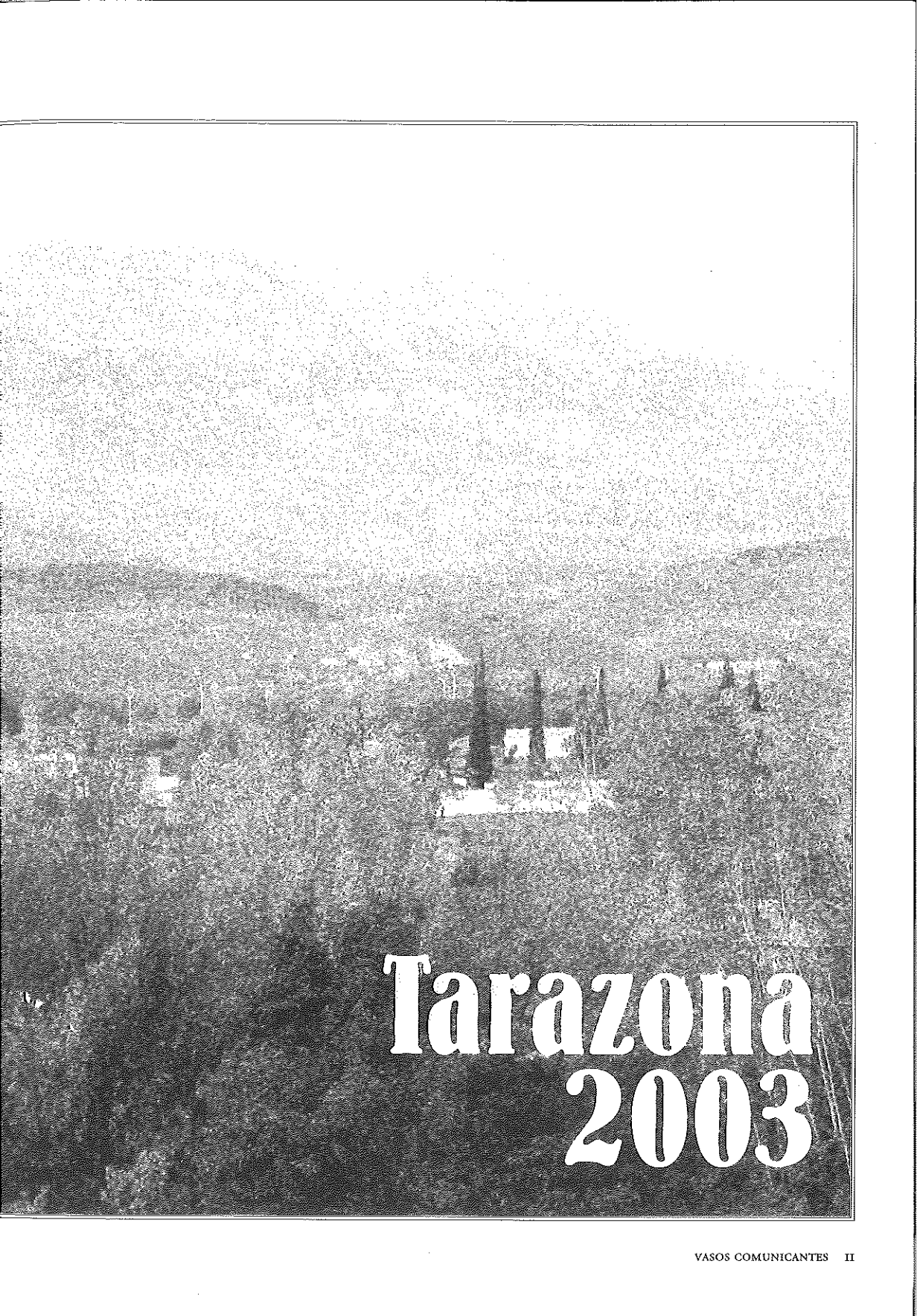
Al fin y al cabo, la lágrima es uno de los tantos fluidos que segrega el cuerpo. Y si nos atenemos a algunas definiciones del Diccionario de la Real Academia Española, además de “cada una de las gotas del humor que segrega la glándula lagrimal. Ú. m. en pl.”, también alude, en sentido figurado, a la “gota de humor que destilan las vides y otros árboles después de la poda” y a la “porción muy corta de cualquier licor”. Y, sin necesidad de musa ni de dios (a lo sumo apuntadores: otros colegas que nos ayudan a iluminar el texto), leemos las huellas en esa informe masa primera; esa masa húmeda, lodosa, en gestación. Traducimos, translucimos.

Mientras tanto suenan las *Lachrimae or Seaven Teares* (1604) de John Dowland, un músico muy próximo a los melancólicos saturninos del siglo XVII. Entonces hago silencio y dejo que la revista, rememorando las Undécimas Jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarazona, hable por mí.



Undécimas Jornadas en torno a la Traducción Literaria





Tarazona 2003



MAITE SOLANA

SESIÓN INAUGURAL DE LAS XI JORNADAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA

MAITE SOLANA

DIRECTORA DE LA CASA DEL TRADUCTOR DE TARAZONA

Bienvenidos a Tarazona y a estas XI Jornadas en torno a la Traducción Literaria. Quisiera empezar comentando algún cambio en el programa. En primer lugar, Edith Grossman no estará presente. Debido a la psicosis que hay en Estados Unidos y el temor a coger aviones, ha cancelado todos sus compromisos en Europa. En su lugar tendremos a Alberto Mira, que es traductor y profesor en Oxford, y va a hablar de su nueva traducción, *La importancia de llamarse Ernest*, de Oscar Wilde, en una conferencia que ha titulado *La importancia de no ser fiel*.

Tampoco tenemos noticias de Ali Karabayar, que, tras confirmar su asistencia, no ha aparecido. En su lugar Hermes Salceda dará una conferencia titulada *Ideología de la creación y práctica de la traducción*. Desearía destacar también que este año se va a hacer entrega del Premio Stendhal, convocado por la Fundación Consuelo Berges. Nos alegramos de que este premio se dé por primera vez aquí, en el marco de las Jornadas, y esperamos que en años sucesivos el acontecimiento se consolide.

Quería aprovechar para deciros que éste es mi

último año al frente de la Casa del Traductor y es también mi último año en la organización de estas Jornadas por razones personales, sin duda muy gratas.

Y aprovechando que es el último año que estoy aquí representando a la Casa me gustaría recordar, aunque yo creo que ya se sabe, la importancia, el gran triunfo que es para los traductores haber creado una institución como la Casa del Traductor, lugar de encuentro entre traductores, escritores, docentes y alumnos. No existe otra institución con estas características en España y, además, llevada por traductores; es decir, por gente de dentro de la profesión, que saben cuál es la problemática, que conocen cuáles son las necesidades de los traductores. No sólo yo como directora, sino también el Consejo Asesor de la Casa, integrado por grandes personalidades del mundo de la traducción y de la literatura.

Así pues desearía, una vez más, recordar la importancia que tiene esta institución, aprovechando que tenemos aquí a la nueva alcaldesa de Tarazona, Ana Cristina Vera.

SESION INAUGURAL

ANA CRISTINA VERA

ALCALDESA DE TARAZONA

Muy buenas tardes, bienvenidos a Veruela y bienvenidos también a Tarazona, que os acoge con mucha ilusión este fin de semana. En primer lugar querría agradecer la ocasión que me brindáis para poder participar en esta sesión inaugural. Estamos en uno de los lugares con más encanto de toda nuestra comarca de Tarazona y el Moncayo, un marco incomparable, fuente de inspiración para escritores tan importantes como Gustavo Adolfo Bécquer, y que hoy alberga el inicio de las Jornadas de Traducción. Sin duda, la Casa del Traductor realiza una gran labor cultural en nuestra ciudad con

la celebración, año tras año, de unas Jornadas en torno a la Traducción Literaria, importantes tanto por su trayectoria como por sus participantes: escritores y traductores de reconocido prestigio.

Quiero desearos que este fin de semana de conferencias, mesas redondas y talleres sean lo más provechoso posible y, por supuesto, no puedo dejar pasar la oportunidad de agradecer la gran labor que durante estos últimos cinco años ha desarrollado Maite Solana al frente de la Casa del Traductor. Para finalizar, deseo animaros a que visitéis nuestra ciudad y que disfrutéis de ella.

SESION INAUGURAL

JUAN MOLLÁ

VICEPRESIDENTE PRIMERO DE CEDRO Y PRESIDENTE DE ACE

En mi calidad actual de Vicepresidente primero de CEDRO, la entidad de autores y editores que patrocina estas jornadas, tengo la satisfacción una vez más de saludaros a todos, felicitar a los organizadores de estas XI Jornadas de Traducción de Tarazona y garantizaros para el futuro el apoyo necesario para continuar esta labor vuestra, cada vez más sólida, profunda y seria, verdadero ejemplo y paradigma de la actividad de formación y promoción de la creatividad que CEDRO debe amparar por exigencia de la propia ley.

Esta acción promotora de la creación y de la formación de los autores es el fin social y moral que justificaría por sí solo la existencia de CEDRO.

En sus quince años de vida, CEDRO viene luchando por contrarrestar la fotocopia ilegal, repartiendo entre autores y editores lo que recauda como compensación, simbólica casi, por el perjuicio que causa la reproducción ilegal de las obras escritas. Más de 53 millones de euros recaudados, 8.800 millones de pesetas.

Pero en los últimos cuatro años, en los que los autores hemos ocupado la presidencia de la Entidad, creo sin inmodestia que le hemos dado un gran impulso y un cambio sustantivo de rumbo y sentido. No sólo hemos conseguido que disminuya el número de fotocopias ilegales —2.500 millones de páginas de publicaciones protegidas, equivalentes a 17.500.000 libros, cantidad todavía desorbitada— sino que, sobre todo, hemos mejorado su imagen y su contenido, vertiéndonos más hacia los

valores positivos de protección del autor y de la cultura. Como ejemplo, baste señalar que en el último año hemos repartido más de 8,2 millones de euros, 1.300 millones de pesetas, de los cuales hemos dedicado a fines sociales 354 millones. Las actividades culturales patrocinadas por CEDRO la convierten así en el mayor mecenas de España. Prácticamente todas las acciones que giran alrededor del libro han sido patrocinadas en todo o en parte por nosotros. Y ahora empezamos a entrar en el mundo de la reproducción informática.

Pero, además de este saludo y esta felicitación en nombre de CEDRO, quiero aprovechar la oportunidad para destacar dos circunstancias importantes.

En primer lugar, la celebración de los veinte años transcurridos desde la formación, en el seno de la Asociación Colegial de Escritores, de la Sección Autónoma de Traductores Literarios, que en 1983 pusimos en marcha, con el empuje de la inolvidable Esther Benítez, a la que quiero rendir homenaje una vez más. Me vienen a la memoria los avatares que viví con ella en los primeros tiempos, y luego en la lucha por la nueva Ley de Propiedad Intelectual, por los Contratos de Edición, por la Constitución y los Estatutos de CEDRO.

He sido testigo y doy fe de la especial combatividad de los traductores en la defensa del derecho de autor y en la trabajosa conquista, siempre incompleta, de unas condiciones dignas para el trabajo profesional. Como presidente de la Asociación Colegial de Escritores, quiero manifestar que estoy

orgulloso de cuanto ha realizado y trabajado nuestra Sección de Traductores en estos veinte años.

Evidentemente, esa lucha no ha terminado, queda mucho por hacer y por rehacer. Y hay además nuevas perspectivas que nos obligarán a mantenernos unidos, reforzando la eficacia de nuestra Asociación, como mejor medio para conseguir los nuevos objetivos.

Precisamente acabo de regresar de Londres, donde los representantes de las asociaciones de traductores y escritores de no ficción de los veinticinco países de la nueva Europa se han reunido para impulsar y hacer efectivo el ejercicio del derecho de autor en el préstamo bibliotecario, el Public Lending Right que existe ya en Dinamarca desde 1946, en Noruega desde 1947, en Inglaterra desde hace 25 años y así en otros Estados europeos hasta culminar en Francia en este mismo verano de 2003, pero que en España está siendo ilegalmente negado por nuestras autoridades.

En efecto: aunque conseguimos introducirlo en la Ley de Propiedad intelectual de 1987, en 1994 fue prácticamente eliminado, sin embargo, al extender *ad infinitum* las excepciones a este derecho, precisamente al trasponer a nuestro Ordena-

miento Jurídico la directiva 100 de 1992 que imponía este derecho.

Y es importante porque supone una gran ayuda económica a los escritores y traductores, además de un principio de justicia. En Noruega, país de sólo 4,5 millones de habitantes, el P.L.R. proporciona 10 millones de euros a los autores. Y en Francia se calcula en 20 millones.

Lo cito como ejemplo pero también como objetivo inmediato en cuya búsqueda contaremos con la ayuda de todas las asociaciones de autores europeos, unidos ahora en la misma batalla.

He querido introducir este elemento pragmático en mi intervención, que quizá debiera ser protocolaria, como un acicate para recordar que, además de la función creadora y de la preocupación por nuestra formación y nuestro estudio, no podemos ignorar que en todo momento es preciso también mantener la reivindicación de los derechos morales y económicos en cuya defensa las asociaciones son piezas esenciales, pero que nada pueden hacer sin el soporte individual de los mismos creadores, escritores y traductores en nuestro caso.

Una vez más, enhorabuena a todos.

SESIÓN INAUGURAL

MARIO MERLINO

PRESIDENTE DE ACE TRADUCTORES

Buenas tardes y bienvenidos a las Undécimas Jornadas en torno a la Traducción Literaria. A propósito de lo que decía Juan Mollá, que ha recordado los veinte años de la Asociación de Traductores como Sección Autónoma de la Asociación Colegial de Escritores, también quería recordar que el año pasado hicimos aquí un homenaje a las Décimas Jornadas de Traducción y, ya que de homenajes hablamos, quiero decir que se cumplen también diez años de la revista *Vasos Comunicantes*, que edita la Asociación de traductores con el apoyo de CEDRO y otras instituciones. No me gustaría que esto se entendiese como una mera acumulación de cifras y números, sobre todo porque creo que éste es un momento especialmente crítico en la sociedad que estamos viviendo como para que nos pongamos fuertes y tratemos de defender aquello que hemos obtenido después de tantos años de esfuerzo. Y cuando digo “hemos” incluyo, evidentemente, a todos los que han pasado por la Asociación, han colaborado en hacer que la revista sea posible, han intervenido con sus conferencias, talleres y activa asistencia en la Casa del Traductor de Tarazona. Y como a mí la iglesia me pone un poco, en el buen sentido de la palabra, diría “creced y multiplicaos”, pero no en el sentido cuantitativo del término sino en el sentido cualitativo: creced en nuestra profesión, creced en las actividades que estamos desarrollando. Detesto el victimismo (y su otro lado, la vanagloria), pero debe reconocerse que todos los que aquí están han pues-

to y siguen poniendo mucha energía en mantener vivo este entusiasmo, este fervor y estas ganas de hacer cosas. Y no sólo de hacer cosas, sino de que las cosas salgan bien. Para mí eso significa crecer y multiplicarse, no para formar multitudes que terminarán apoyando cualquier cosa.

En rigor no quiero decir nada más, porque ya habéis recibido varias bienvenidas y no me apetece abusar de las palabras. Sí me interesa ahora presentar a Eduardo Mendicutti, que se hará cargo de la conferencia inaugural.

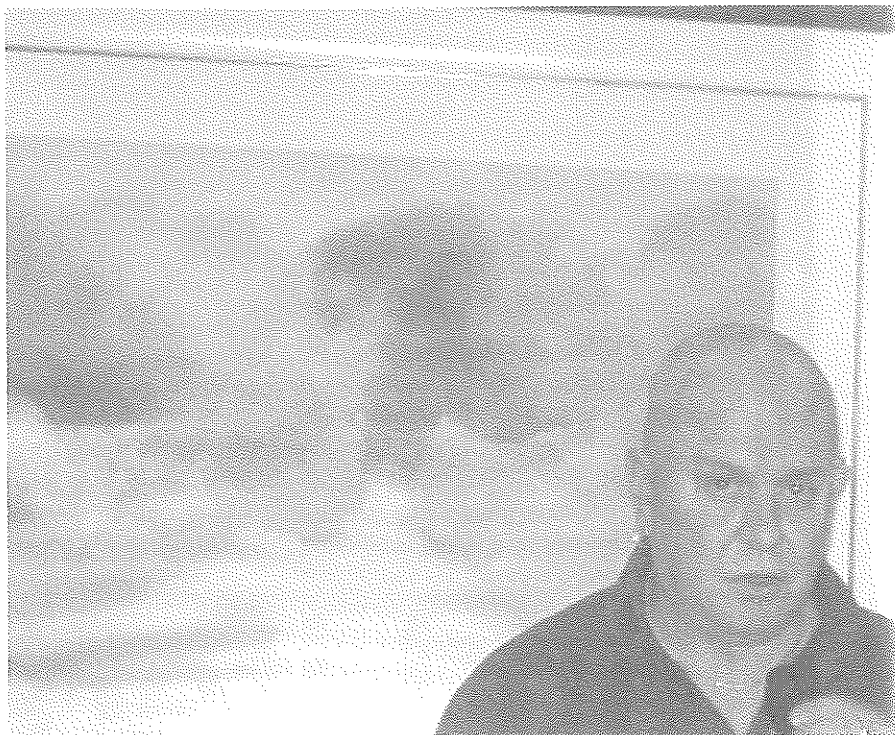
Eduardo Mendicutti nació en San Lúcar de Barrameda, pero deambula mucho por Madrid y, para los que no tenéis una información completa sobre su producción literaria, simplemente he apuntado aquí los títulos de sus obras, títulos que, entendidos como fórmulas narrativas breves, podrían convertirse en estímulos para nuevas historias. Por ejemplo: *Una mala noche la tiene cualquiera*, *Siete contra Georgia*, *Tiempos mejores*, *El palomo cojo*, *Los novios búlgaros*, *Fuego de marzo*, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, *El beso del cosaco*, *El ángel descuidado* y *Duelo en Marilyn City: una del oeste*. Además de enumerar sus obras —y seguramente me queda alguna en el tintero—, sería interesante hacer un recorrido por la novelística, la narrativa de Eduardo Mendicutti y ver con qué soltura, con qué desparpajo, con qué facilidad desfilan seminaristas y ángeles, locas desatadas, inmigrantes del Este, un travesti aterrorizado por el golpe de Tejero, *cowboys* o vaqueros fieles a su condición

masculina. Si se me permitiese o nos permitiesen, a mí me gustaría proponer una reforma educativa que incluyese en los programas de literatura algo así como: La literatura moral del desparpajo o, si os parece mejor, un curso con otro título más sencillo: El humor en la literatura. Y como tengo tendencia al caos, en ese curso propondría que apareciesen Homero y *La batracomiomaquia*, *El asno de oro* de Apuleyo, el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, *Gracias y desgracias del ojo del culo* de Quevedo, *Amor se escribe sin hache* de Enrique Jardiel Poncela, Ramón Gómez de la Serna, entre muchas otras obras y muchos otros autores. El mérito de la obra de Eduardo Mendicutti, según mi opinión, es que a través de un manejo excelente de los recursos narrativos, sabe reírse y lo hace con la risa de los dioses, con esa célebre carcajada homérica que consiste en abarcar lo humano y lo divino, esa forma de reírse que no conocen tantos hombres célebres que dirigen nuestros destinos en este momento y que dedican millones incontables para la reconstrucción de un país que ellos mismos se encargaron de destruir. Entonces, para concluir, querría decir que todo lo que a mí, personalmente, me enseña Eduardo Mendicutti con sus novelas, es la literatura como una forma de ética feliz. O, por decirlo de otra manera, la literatura como un instrumento contra la deleznable ética del poder y la violencia. Me gustaría leerlos, antes de terminar, un fragmento de *El ángel descuidado*,

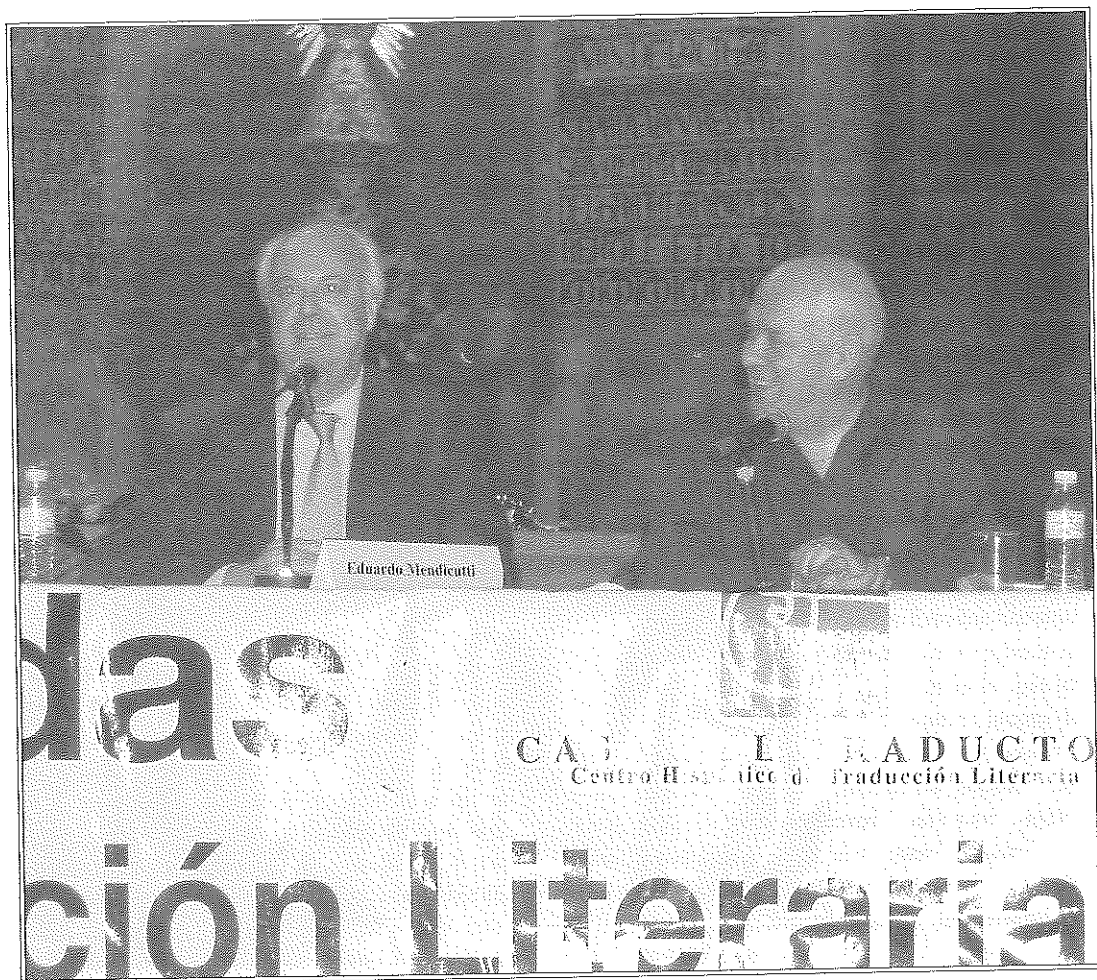
oportunitísimo este título y esta novela para el sitio en el que estamos reunidos. Es un fragmento del diario del protagonista que dice:

Viernes cinco de marzo de 1965. En el jardín, las acacias guardan entre sus ramas los secretos de las almas de los novicios, como confesionarios verdes que son la memoria de todos los que alguna vez pasaron por aquí. Hoy las acacias parecían árboles felices. A su sombra, por el camino que lleva a la lavandería y los almacenes, se han oído las pisadas de un ángel que corría a esconderse para no tener que merendar y es que hay días en los que mercendar es hacerse con el alma un bocadillo.

Y una frase más, de *Siete contra Georgia*, narración que, a la manera del *Decamerón* de Boccaccio, reúne cintas grabadas que envían siete locas desatadas a la policía de Georgia en Estados Unidos. Esas cintas equivalen a relatos sucesivos en boca de distintos personajes que cuentan todo lo que les gusta hacer con su cuerpo: una manera jocosa de hacer literatura edificante, invirtiendo y desmontando las falsedades de la convención instituida como ejemplo de salud espiritual. Una de esas "locas" dice: "haced el amor y no el discurso". Yo, con perdón de Eduardo, convertiría esta antítesis en un oxímoron y diría: "haced el amor discurriendo o discurrid haciendo el amor".



MARIO MERLINO



EDUARDO MENDICUTTI Y MARIO MERLINO

CONFERENCIA INAUGURAL

Un viaje en barco alrededor del mundo

EDUARDO MENDICUTTI

Cuando yo era chico, quería ser marino mercante. Bueno, en realidad quería ser una mezcla de marino mercante y marino de guerra. Del marino de guerra me gustaba el uniforme, sobre todo el uniforme de gala, y sobre todo el uniforme de almirante, tan vistoso, tan sexy. Todo lo demás, todo el resto que tenía que ver con un marino de guerra, los cañonazos y todo eso —y no digamos la guerra propiamente dicha— me daba susto. Del marino mercante, en cambio, me gustaba sobre todo aquello de que fuera sin parar de puerto en puerto, que estuviera constantemente lejos de su casa y se librara de aguantar a la familia, pasar la vida en medio del mar y rodeado sólo de hombres —todos jóvenes y guapos como los artistas de cine, y todos desnudos de cintura para arriba de la mañana a la noche—, y cantar canciones románticas al anochecer, a proa o a popa. El que un marino mercante también tuviera que trabajar, la verdad, ni se me pasaba por la cabeza. Yo me imaginaba a mí mismo como un marino mercante siempre de punta en blanco, guapo, seductor, irresponsable, con tiempo de sobra para conocer mundo y gente fascinante, y, desde luego, ligero de cascos, promiscuo a más no poder. Con semejante plan de vida, se comprenderá fácilmente que, cuando yo era chico, no tuviera el menor interés en ser escritor.

Lo cierto es que mi vocación de marino mercante empezó a irse a pique, y nunca mejor dicho, en cuanto me di cuenta de que, nada más poner el pie en una barca, me mareaba. Aunque el mar es-

tuviera en calma y soplara una brisa sutil y refrescante, me mareaba. Me sigo mareando. Eso sin contar con que uno de los elementos más románticos de mi soñada biografía de marino mercante, aquello de cantar canciones al anochecer, a proa o a popa, no iba a dar buenos resultados; pronto descubrí también que tengo un oído enfrente del otro.

Así que, poco a poco, empecé a pensar en la posibilidad de hacerme escritor. No es que tuviera mucho que ver una cosa con otra, excepto en una clara coincidencia: tampoco se me pasaba por la cabeza el que un escritor tuviese que trabajar. Aunque sí pensaba que, siendo escritor, viajaría por todo el mundo, a ser posible en tren o en avión, ya que el barco me daba mareos. Imaginaba que mis libros se leerían en muchos países y tendrían muchísimo éxito, y que por eso darían en mi honor grandes fiestas en las que yo aparecería vestido con unos modelazos que mejoraban una barbaridad, aunque no hasta el punto de hacerlo irreconocible, el uniforme de gala de almirante. Como se ve, y a pesar de los mareos, la conexión con el mar, con los barcos, con los marinos, no terminaba de disolverse. De hecho, un día, en el colegio, nos pidieron una redacción sobre qué queríamos ser de mayores, y yo redacté un texto en el que me veía como escritor vestido de almirante y navegando a bordo de mis libros por océanos sosegados, mares apacibles y ríos tranquilos, y llegando a ciudades lejanas y radiantes en cuyos puertos verdaderas multitudes me daban la bienvenida con flores y frutas del país, y leían des-

pués fervorosamente mis obras en sus hogares, en los transportes públicos, en las fábricas, en los hospitales, en los campos de fútbol, en los cuarteles. Mientras tanto, yo me recuperaba, en la suite de un hotel de gran lujo, de un leve mareo.

Reconozco que, en aquellos momentos, ni se me ocurrió el que, para que mis libros se pudieran leer en todas aquellas ciudades exóticas y exuberantes, era necesario que alguien los tradujese a las distintas lenguas que se hablaban en ellas. Supongo que no daba por hecho que todo el mundo entendía el castellano, pues yo de chico sabía muy bien —gracias al episodio bíblico de la Torre de Babel— que eso no era verdad, sino que los libros se traducían solos, que no hacía falta que nadie se pusiera a trabajar para traducirlos. Luego, convertido ya en escritor, he comprendido que traducir un libro da mucho trabajo, lo que no deja de resultarme decepcionante, pero sólo me cabe un consuelo: dado que yo tampoco he sido traducido innumerablemente, no soy en exceso culpable del trabajo ajeno.

La primera vez que fui traducido, fui traducido al polaco. La verdad es que, según como se diga, puede sonar a algo así como: “La primera vez que fui poseído, fui poseído por un extraterrestre”. Desde luego, yo me imagino que ser poseído por un extraterrestre tiene que ser una experiencia inolvidable, e inolvidable es, puedo asegurarlo, verse traducido, un buen día, al polaco. Naturalmente que en ese efecto memorable cuenta mucho la riqueza, la sutileza, la fuerza de la lengua polaca, pero en este caso había que añadir un elemento impactante especial: la rareza del polaco. Hay que tener en cuenta que esto ocurrió a principios de los años setenta, vigentes el franquismo y el comunismo, cuando no se podía ni soñar en que algún día España y Polonia se aliaran de cara a la reforma de una eventual Constitución Europea, y que el idioma polaco está lleno de singularidades ortográficas y de consonantes aparentemente indóciles, cuando no extravagantes. Además, yo era muy joven. De hecho, el texto mío traducido al polaco era un cuento titulado *El viento verde*, con el que había ganado el premio de relatos para escritores menores de 25 años que había convocado la revista *La Estafeta Literaria*, en su época más o menos post-falangis-

ta. La traducción se publicó, sin permiso previo ni nada, en la revista de la Universidad de Cracovia, que me parece que no es puerto de mar, aunque yo llegase en aquella barquichuela de seis o siete folios, y presumiera luego de mi hazaña como si fuera poco menos que Marco Polo. Lo que no recuerdo —en realidad, no sé si llegué a saberlo— es el nombre del traductor. O, más bien, de la traductora. Porque me apuesto el cuello a que la traducción la hizo una mujer.

Y es que ésa es una de las particularidades de las traducciones de mis primeros libros: todas están hechas por mujeres. No tengo ni idea de cuál será el porcentaje de mujeres y de hombres en la profesión, pero en cualquier caso eso no tendría nada que ver con el hecho de que mis primeros libros — *Una mala noche la tiene cualquiera*, *Siete contra Georgia*, *Tiempos mejores*— hayan sido traducidos al francés, al italiano y, ahora, al inglés por mujeres. Hay que tener en cuenta que yo empecé a oír muy pronto que era un autor difícil de cara a las traducciones, y no porque me pusiera divino, pejiguera, exigente, insoportable, sino porque se daba por supuesto que las características de mis textos —el lenguaje coloquial, los abundantes regionalismos y localismos, los resortes humorísticos— los hacían difíciles de traducir. El tiempo me ha demostrado que un buen traductor encuentra siempre los equivalentes lingüísticos adecuados. Pero había en mis textos una dificultad añadida: estaban llenos de “mariconadas”, por decirlo de forma políticamente incorrecta, pero fácilmente comprensible. Y esas mariconadas, soltadas sin parar por los personajes que narraban en primera persona, echaban para atrás a los traductores varones. Era como si, ante la necesidad de hacer propio el texto para traducirlo, para reescribirlo, los chicos se sintieran incapaces de travestirse lingüísticamente, temieran volverse unas locas redomadas. A fin de cuentas, somos, por encima de todo, lenguaje, y el traductor “es”, durante el tiempo que emplea en una traducción, el lenguaje que traduce; y a lo mejor, no sé, hay lenguajes demasiado contagiosos. Cierto que las cosas, en relación con las “mariconadas”, parece que han cambiado un poco, pero daba la impresión de que mis primeros barcos echados a la mar para recorrer el mundo no

podían contar entre su tripulación con mocetones atléticos y desnudos de cintura para arriba. Y es que, también en esto, las chicas son mucho más aguerridas.

La primera que me habló de esa desbandada de los hombres ante la propuesta de traducir alguna de mis novelas creo que fue Denise Laroutis, mi traductora al francés. Si está aquí, podrá desmentirme, y entonces deberé reconocer que mi convencimiento de que los hombres no querían traducirme o no pasa en realidad de ser una simple sospecha, o se trata de mero despecho, o es sencillamente una paranoia. Denise también podría desmentir algo que a mí me gusta contar en relación con su traducción de uno de mis libros, *El palomo cojo*, y que me ayuda a sobrellevar la mala conciencia que me causa saber que, por mi culpa, tuvo que trabajar. Y es que, según la leyenda que a lo mejor yo mismo me he organizado, Denise, cuando aceptó traducir mi novela, pasó unos veraniegos días de vacaciones en casa de mis abuelos, en el barrio alto de Sanlúcar de Barrameda, la casa en la que *El palomo cojo* se desarrolla y que ahora está convertida en hotel con encanto, y allí leyó el libro. La idea de que aquel escenario, aquella atmósfera, aquel encanto fueran decisivos para que la traducción, a pesar de las dificultades lingüísticas del texto, tenga la calidad que, según todo el mundo, tiene, me ayuda mucho a convivir con entereza con el hecho de que, en efecto, la traducción sea buenisísima.

Denise Laroutis tradujo antes otra de mis novelas, *Una mala noche la tiene cualquiera*, cuya creatividad verbal, por decirlo de manera inmodesta, también se las trae. Y también su traducción de ese libro mereció, por lo que yo sé, grandes y nutridos elogios. Pero los elogios por su trabajo con *El palomo cojo* tuve ocasión de soportarlos en persona, durante la celebración del Salón del Libro de París que aquel año (1995) estuvo dedicado a España. En París, no paraban de elogiarme la traducción que Denise había hecho de mi novela. Francamente: llegó un momento en el que me pareció que la elogiaban demasiado. De pronto, tuve la sensación de que, ante tanta calidad y tanta brillantez, los lectores franceses iban a asumir, a lo mejor sin darse cuenta, que el libro lo había escrito ella, no yo. Era

como si a bordo se hubiera producido un motín y mi barco hubiese entrado en París, navegando por el Sena, al mando de Denise, no del mío, y que ella era la que iba vestida de almirante y causaba sensación en las fabulosas fiestas culturales y mundanas de la hermosa capital de Francia. Me moría de celos.

Estos celos hacia mis traductores los he padecido de nuevo, en mayor o menor medida, cada vez que se publica en alguna parte la traducción de un libro mío, pero además tuve ocasión de comprobarlos de un modo, digamos, paranormal —es decir, por escritor interpuesto— no hace mucho. En concreto, en Budapest, poco antes de este verano. Con motivo de la Feria de Libro, fui a Hungría con un pequeño y selecto grupo de novelistas españoles. En uno de los actos, el traductor al húngaro del, sin duda, novelista español del momento —bueno, no creo que haya el menor problema en decir su nombre: Javier Marías— quiso saber qué opinábamos del autor de *Corazón tan blanco*. Como, ya digo, formábamos un pequeño, pero selecto, grupo de novelistas españoles, hubo opiniones para todos los gustos. Yo elogí a Javier, porque realmente pienso que es el más importante novelista español actual, pero no pude resistirme a hacer una broma y le dije a su traductor que, en España, algunas lenguas viperinas, y no todas selectas, aseguran que el enorme éxito internacional de Marías se debe a que sus traductores mejoran muchísimo sus textos. Y aquel buen hombre, que por lo visto ha traducido al húngaro un montón de cosas de Marías, dijo: “Yo también lo creo”, y se quedó tan pancho. Es cierto que también lo dijo en broma —o eso me pareció— pero la experiencia del motín a bordo esta vez sí que creí vivirla de verdad, aunque en texto ajeno.

Sin duda, lo mejor para asfixiar esos celos del autor hacia el traductor es que el autor se tropiece con un lector extranjero que se deshaga en elogios del libro, sin mencionar para nada la traducción. Lo siento; ya sé que, para los traductores, es una faena. Comprendo perfectamente que una de las grandes reivindicaciones de los traductores es que se les reconozcan los créditos que merecen, que se destaque siempre y en todas partes su trabajo —por ejemplo, que el nombre del traductor aparezca en cubierta

no sólo cuando se trata de un escritor de postín—, que la crítica valore la traducción no sólo cuando al crítico le parece defectuosa. Pero, desde mi egoísta punto de vista, entre que un lector extranjero me diga “¡No sabe cómo me ha gustado la traducción que Fulanita o Menganita ha hecho de su libro tal o cual!”, o que me muestre su entusiasmo por el libro sin acordarse para nada de que eso ha tenido que traducirlo alguien, hay un término medio, claro, pero yo me quedo con lo segundo. Lo siento, otra vez. Ya sé que es ruin, injusto, de pésimo gusto e, incluso, una suerte de latrocinio, pero la autoestima de uno agradece mucho que el amotinado que le ha quitado el mando del barco se esfume, aunque sea durante unos momentos, y le devuelva, siquiera fugazmente, el uniforme, las condecoraciones y los entorchados de almirante.

Eso es lo que me ha ocurrido hace poco en Italia. En Italia la editorial Ugo Wanda publicó a principios de los noventa las traducciones de mis libros *Siete contra Georgia* y *Una mala noche la tiene cualquiera*. En ambos casos, la traductora, Ilide Carmignani, me inundó de faxes con montones de consultas que yo tenía verdaderas dificultades para responderle. Siempre me ocurre lo mismo. Soy incapaz de explicar con precisión el significado literario de determinadas palabras, o por qué he utilizado determinada expresión: siempre doy por hecho que las palabras irradian un significado especial, aparte de lo que ponga en el diccionario, dependiendo de la frase en que aparezca y de las palabras que la rodeen, y además hay que tener en cuenta que muchos andalucismos tienen un significado difuso, voluble, impresionista —si se me permite la expresión—, así que nunca consigo solventar con claridad las dudas de mis traductores, o al menos esa es la impresión con que me quedo. A mi traductora al italiano yo le devolvía, con mi mejor voluntad, enormes parrafadas que probablemente sólo producían confusión, pero las novelas aparecieron la mar de lustrosas y seductoras. En concreto, *Siete contra Georgia*, además de una estupefaciente campaña publicitaria que me obligó incluso a participar en programas de televisión parecidos a *Tómbola*, empezó a provocar apetitos desordenados en un montón de compañías de teatro más o menos pro-

fesionales, empeñadas de pronto en hacer adaptaciones del texto a la escena. Por supuesto, todas las solicitudes de derechos de adaptación —un par de ellas fueron atendidas, y creo que una al menos llegó a puerto— venían acompañadas de elogiosísimos comentarios sobre la traducción y su expresividad coloquial, y yo volví a sentir el síndrome del almirante al que se usurpan todos sus atributos.

Hasta que hace poco, en Turín, con motivo del estreno de la película que Eloy de la Iglesia ha hecho sobre *Los novios búlgaros*, una transexual madura y con mucho estilo se me acercó y me preguntó si yo era, efectivamente, el autor de *Siete contra Georgia*. Cuando le dije que sí, se puso a dar saltos de gratitud. Me dijo que es el libro más divertido que ha leído jamás, que lo tiene de forma perenne en su mesilla de noche, que viaja con él, que lee unas páginas siempre que tiene un bajón o necesita sentirse en forma. No me dijo ni pío sobre la traducción. De hecho, yo asumí, sin pestañear, que la conexión, la química, la comunión con aquella criatura se había producido sin intermediarios, que no había existido la frontera idiomática, que yo seguía siendo el almirante único de aquel barco de letras que había llegado a Turín sobre las aguas del Po. Claro que uno tampoco es un completo descerebrado, y me bastó con recordar horas más tarde aquel gratificante episodio para comprender que mi traductora al italiano había sido cómplice necesario para que yo recuperase, a estas alturas, la confianza en seguir encontrando al menos un amor incomparable en cada puerto.

Como digo, *Siete contra Georgia* apareció traducida al italiano en 1991. Ahora, el mes que viene, en noviembre de 2003, estará traducida al inglés en las librerías norteamericanas. La ha traducido Kristina Cordero. Y también Kristina me preparó una ristra de dudas y consultas que me hicieron sospechar que, en su momento, yo no había sabido muy bien lo que escribía. Yo creo que Kristina lo hizo más por deferencia que por inseguridad pasajera o desconcierto momentáneo, aunque no descarto la idea de que lo hiciese con la malvada intención de que me hiciera cargo del enorme trabajo que da traducir. Pasamos un rato larguísimo, en el bar-librería de los hijos de Soledad Puértolas, mareando du-

das e interrogantes, y yo sudé, me desconcerté, me abochorné y me atormenté por la alegría un poco irresponsable con que a veces uso las palabras, aunque confío en que Kristina no se diera cuenta de lo mucho que sufrí. Con razón, cuando yo era chico, tuve la precaución de no imaginar siquiera el trabajo que da escribir, incluida esa forma de escribir que es traducir. Pero, sobre todo, aquella tarde descubrí que la lectura de Kristina de mi libro *Siete contra Georgia* era mucho más limpia, más precisa y más recomendable para cualquier lector, y no digamos para un lector americano, que la mía propia.

Cuando Kristina entregó su trabajo, la editorial americana lo hizo llegar a mi editorial española, con la meritoria pretensión de que yo lo revisase. No lo hice. Primero, porque no me siento capacitado; segundo, porque me ffo absolutamente del trabajo de Kristina, y tercero, porque ya me hizo ella trabajar bastante aquella tarde, en el bar-librería *El bandido doblemente armado*. La verdad es que nunca he leído las traducciones de mis libros. Confío en que esto no sea ofensivo para mis traductores, pero es que, con esto de las traducciones, me pasa un poco como con la adaptación al cine de mis novelas: yo pongo mis textos en manos de profesionales que conocen su trabajo, y sé que el resultado, por mucho que me fastidie —que no me fastidia nada— les pertenece. Dejo todo el barco en sus manos. Sé que esto es contradictorio con lo que dije antes, pero es que uno es así. Cuando viajo en mis libros a cualquier lugar del mundo, yo voy en mi barco como marinero raso, aunque, eso sí, también ahora estoy seguro de que en el puerto de Nueva York, en el puerto de San Francisco, en el puerto de Nueva Orleans encontraré algún amor ferviente.

Sofia, capital de Bulgaria, no tiene puerto, que yo sepa. Lo cual no deja de ser un fastidio, porque yo confiaba en encontrar allí turbulentos y memorables amores portuarios cuando, por fin, se tradujo *Los novios búlgaros* al búlgaro. Bueno, en realidad algo de *Los novios búlgaros* ya se había traducido al búlgaro nada más publicarse la novela en España, en 1993. Un periódico muy enredador de Sofia eligió los fragmentos más escabrosos de la novela y los publicaba día a día, con resultados estremecedores

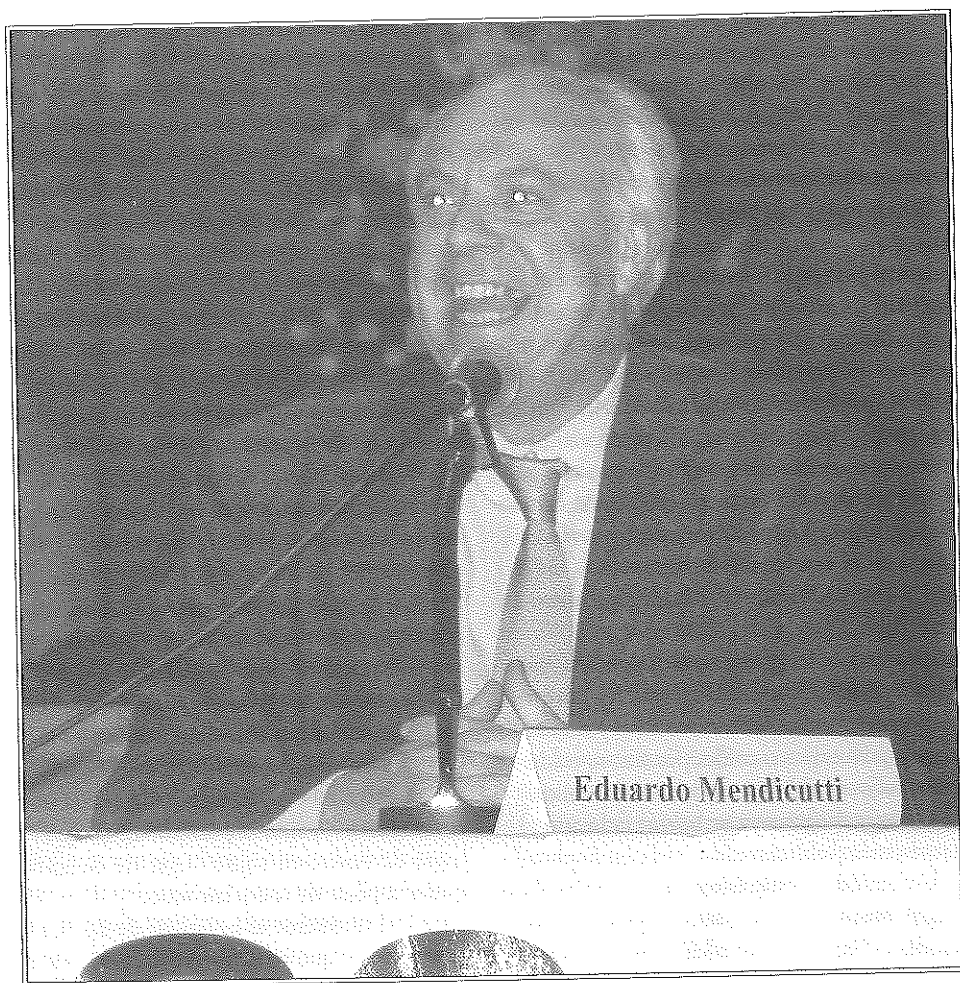
para los lectores, según se encargaban de decirme mis jóvenes amigos búlgaros, cuyas madres les llamaban a diario, horrorizadas las pobres por las cosas que sus criaturas, por lo visto, se dedicaban a hacer en España. No sé quién se encargaría de la traducción de aquellos fragmentos de la novela, pero desde luego consiguió despertar en mí un sentimiento que ignoro si es frecuente en los autores con respecto a sus traductores: el rencor. Quien traducía aquello, fuese quien fuese, estaba colaborando en la siembra de la mala cizaña, en enrarecer las relaciones hispano-búlgaras, en convertirme en persona *non grata* para los búlgaros, en que los búlgaros me recibieran a cañonazos desde sus muelles. (Que conste que el rencor no era porque tradujese la novela, que estaba deseando que se hiciera, sino por prestarse a traducirla descuartizada, de aquel modo tan perverso.)

Menos mal, que por fin, la novela se tradujo íntegra al búlgaro, y tuvo que ser también una mujer, una traductora, la que corriera con los riesgos. Porque el editor no las tenía todas consigo. De hecho, me pidió que redactara unas líneas introductorias en las que dijera lo mucho que yo amo Bulgaria y a los búlgaros. Lo hice, y de verdad que fui sincero, de verdad que yo creo que la novela desprende, sobre todo, un claro vínculo de solidaridad y de afecto con el pueblo de Bulgaria. Después, el equipo de cine que se trasladó a Sofia para rodar unas secuencias de la película *Los novios búlgaros* me dijo, al volver, que ni se me ocurriera poner los pies allí. Yo sigo creyendo que no es para tanto, sobre todo después de oír los comentarios que me han hecho muchos de mis jóvenes amigos búlgaros cuando han tenido ocasión de leer en su idioma mi novela completa: las cosas son como son, y el protagonista español de la novela, además de ser un señor, es un santo. Y eso es algo que le tengo que agradecer infinitamente a mi traductora al búlgaro. No sólo su brillantez profesional —mis jóvenes amigos búlgaros me han asegurado que la traducción es fantástica—, sino la posibilidad de que en algún lugar de Sofia, en algún lugar de Bulgaria, haya quien, a pesar de todo, me ame.

Del traductor al holandés de *Los novios búlgaros* sólo sé que se llama Adri Soon, y no sé si es

hombre o mujer, aunque sí sé, por algún amigo, que hizo un buen trabajo. En Brasil, fue un traductor el encargado de escribir en portugués *El palomo cojo*, y yo esperaba que su trabajo me sirviera también para tener un montón de jóvenes fans brasileños completamente desinteresados, pero comprendo que no se le puede pedir todo a una traducción, por buena que sea. Y sigo intrigadísimo con quién sería el traductor o la traductora al turco de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, esa novela mía sobre un transexual que quiere ser santa, y que recrea el estilo del barroco, el lenguaje de los místi-

cos; en turco, tiene que resultar espectacular. En cualquier caso, todos ellos, todos mis traductores, están consiguiendo que yo realice el sueño que tenía de chico: ser marino mercante y conocer el mundo. Gracias a ellos, soy un marino mercante siempre de punta en blanco, guapo, seductor, irresponsable, con tiempo de sobra para conocer sitios y gente fascinante, y, por supuesto, ligero de cascos, promiscuo a más no poder. Gracias a ellos, puedo seguir soñando con llegar alguna vez a todos esos puertos que aún me quedan por conquistar.



CONFERENCIA

Ideología de la creación y práctica de la traducción

HERMES SALCEDA

DOCTOR EN FILOLOGÍA FRANCESA, CRÍTICO LITERARIO Y TRADUCTOR

PI. LA TRADUCCIÓN POÉTICA Y LA TRADUCCIÓN DIVULGATIVA

Por más que se reproche a los traductores una traición milenaria, todas las culturas deben algunos de sus avances a ese magnífico instrumento de mediación cultural que es la versión de textos foráneos. Históricamente el traductor se ha conformado con su rol de intermediario y ha evitado, tal y como se esperaba de él, hacer sombra al creador que presentaba, como el asistente cortésmente despedido tan pronto como ha introducido al aristócrata que hace su entrada triunfal en un salón.

Lejos de ser inocente, este trato algo desdenoso hacia la traducción (del que participan a veces autores poco agradecidos) es el correlato de una ideología ligada a las concepciones más idealistas de la creación verbal y su recepción. A aquellos modos de enfocar el hecho literario que ven en la obra una transposición estética de un mundo propio al autor, inspirado o no por la realidad, y en la lengua el instrumento que el creador modela para lograr sus fines; los mismos enfoques para los que la óptima recepción es la que logra la máxima transparencia entre el texto acabado y ese universo interior. Se trate pues de la generación de la obra o de su lectura, la lengua, el material que permite su existencia, reducida a una simple función instrumental de comunicación ha de hacerse lo más transparente posible. Así, para este idealismo estético la visibilidad de

la materia se presenta como un ruido que perturba la comunicación.

Parece pues totalmente lógico que una ideología que condena la lengua y con ella todos los aspectos materiales del texto a un papel estrictamente secundario vea con desconfianza la tarea del traductor, para quien la lengua del texto fuente, que el idealismo pretende ocultar, es precisamente su principal objeto de trabajo. En la medida en que interpone una suerte de mediador entre el autor empírico del original y el lector empírico de la cultura de llegada, la simple figura del traductor también se opone al idealismo de la recepción que se empeña en mantener una especie de comunión entre el lector y los lugares de inspiración del autor. En semejante marco teórico la figura del traductor sólo puede resultar un estorbo para unos y para otros: para el autor, deseoso en cualquier caso de ser traducido, porque vela con celo por la integridad de su mundo, para el lector corriente porque quiere preservar intacta la ilusión de estar accediendo al universo del creador sin el filtro de una lectura anterior, y para el crítico porque, de algún modo, teme que la traducción pueda cuestionar su saber.

Como sabemos, algunas experiencias literarias contemporáneas han modificado ligeramente el estatuto privilegiado del autor que ha cedido parte de su protagonismo al texto, y también el de la lengua, que ha pasado de simple instrumento de comunicación a ser vista como materia prima de la escritura y de la lectura. En esta dirección apunta desde

Mallarmé, desde los surrealistas, toda aquella literatura, que podríamos enmarcar en el experimentalismo formal, que explora el modo en que la manipulación del código genera mundos de ficción y subvierte las estructuras textuales.

El protagonismo que adquiere la lengua en detrimento de otras instancias menos materiales repercutirá inevitablemente sobre los protocolos de presentación de los textos en las culturas de llegada. Con razón o sin ella, el traductor siempre pensó que podía parafrasear en su lengua los contenidos de *L'assomoir* de Zola y desaparecer; lo asistía la idea de que lo que importa en el texto realista es la sociedad que describe y que el estilo está al servicio de esa idea, pero las rimas del soneto en X de Mallarmé para ser conocidas exigen ser vistas, si no el texto pierde todo interés.

Así, cuando la lengua ocupa el primer plano, al traductor ya no le basta con abrir los contenidos del texto fuente para la cultura de llegada; con más o menos acierto ha de esforzarse en restituir en su lengua la poética del original, siendo consciente de que su transposición será inevitablemente parcial e insuficiente.

Por razones fáciles de adivinar, esta actitud reactualiza debates que con discursos y argumentos variados son recurrentes en la historia de la traducción literaria. Pensemos, por ejemplo, en la eterna oposición entre la forma y el contenido: coincidimos en que conviene que el lector español debe encontrar en *Germinal* lo más íntegramente posible todos los contenidos de la novela de Zola, pero no está claro que la misma actitud pueda defenderse respecto a las *Vocales* de Rimbaud a menos que debamos considerar intraducible este texto debido a la relevancia que en él tiene la forma. Y si intentamos trasladar al español las rimas en X de Mallarmé ¿podremos seguir hablando de traducción o deberemos considerar que nos encontramos ya en el terreno de la libre adaptación? Y, en tal caso, ¿no se concede el traductor a sí mismo más atribuciones de las que debería?

Lamaré divulgativa a aquella actitud traductora que responde a esta serie de preguntas: que la poesía es intraducible, sobre todo si los aspectos materiales del texto tienen cierta importancia; que

la versión española del soneto en X sólo puede ser una adaptación y no una versión, y que el traductor pasaría en tal caso a asumir un papel de cocreador. Llamaré, por oposición, poética, a la actitud traductora que considera muy inestable la frontera entre la traducción y la adaptación, que actúa convencida de que formas y contenidos contribuyen conjuntamente a la construcción del sentido de los textos y que se propone, en consecuencia, restituir en la lengua de llegada el valor poético de los originales.

Son estos los viejos debates que se hacen más evidentes a la hora de traducir textos escritos con trabas¹ formales; pensemos en los *Ejercicios de estilo* de Queneau o en *La disparition* de Perec, un extenso lipograma en E. Ante los textos trabados, el traductor parece debatirse entre dos vías que parecen irreconciliables; o, mejor dicho, entre dos traiciones posibles: la de la traba o la de los contenidos de la obra que pondrá en manos de los lectores. En el plano teórico, las elecciones pueden plantearse así, pero el traductor es ante todo un empirista que se deja guiar de mejor grado por el sentido común de la praxis que por los dilemas de la teoría y sabe que ninguna de las elecciones que se le presentan como opuestas conducen, llevadas a sus últimas consecuencias, a una traducción aceptable. La adaptación de la traba al código de llegada lleva, si se respeta la lógica de su inventividad ficcional, a la producción de un nuevo original; y, por otra parte, la simple transposición de los contenidos del original en la lengua de salida puede desembocar en una paráfrasis que no conservaría ningún recuerdo de la poética del texto fuente. Así las cosas, parece que la traducción del texto trabado obliga a una negociación delicada entre opciones contrarias; es decir, a compatibilizar la aplicación de una traba equivalente en la lengua de llegada con el respeto de los contenidos ficcionales del texto de salida. Esta solución no está exenta de algunas contradicciones que es preciso asumir, como veremos con el ejemplo de la traducción de los textos de Roussel.

2. EL PROCEDIMIENTO DE RAYMOND ROUSSEL

Raymond Roussel nace en 1877 y sus trabajos como escritor se prolongan desde 1897, fecha de publicación de la primera novela, *La doublure*², hasta 1935, fecha de la publicación de su obra póstuma, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, el testamento literario del autor³. Roussel desvela, en parte, en esta obra, los secretos de su escritura que, tras *La doublure*, se había fundado prioritariamente sobre la exploración de las aptitudes inventivas de la homonimia y de la polisemia, a partir de las cuales el autor había podido formular las coordenadas de las tres etapas, primitiva, amplificada y evolucionada de su famoso procedimiento.

Con el procedimiento primitivo compone, hacia 1900, una veintena de relatos, diecisiete de los cuales serán reagrupados en la obra póstuma bajo en el título "Textes de grande jeunesse, textes-genèse", y otros tres se incluyen en las "Citations documentaires" del mismo volumen. Todos los ejemplos que utilizaré en adelante serán extraídos de estos "Textes-genèse" o "Embriones textuales"⁴.

2.1. EL PROCEDIMIENTO PRIMITIVO

La primera etapa del procedimiento, a la que Roussel llama "primitiva", consiste, tal y como lo indicó él mismo, en elegir dos palabras cuasi idénticas, por ejemplo *prune* / *brune*, a las que se añadirán otras que puedan ser tomadas en dos sentidos distintos, hasta completar dos frases cuasi idénticas⁵, con el siguiente resultado:

La peau (épiderme) verdâtre de la prune

La peau (pellicule externe) verdâtre de la brune

En un segundo tiempo, el procedimiento requiere que se imagine un relato —es decir, una cadena lógica de acontecimientos— que empiece por la primera y termine por la segunda. Se trataría, en suma, de lograr que, en el mismo espacio textual, puedan cohabitar los universos semánticos que cada una de las matrices proyecta separadamente⁶: el

de la película externa de una ciruela verde con el de la epidermis de una dama de tez morena.

Estas bases elementales implican otras dos sobre las cuáles no se suele insistir, pero cuyo papel es, en la producción de un texto con procedimiento tan importante como la puesta a punto de las frases paronímicas. En efecto, el procedimiento no tendría probablemente el menor interés si la extensión de la historia que resuelve la ecuación lingüística no estuviese limitada (empezar y terminar una novela de trescientas páginas con una misma frase tomada en dos sentidos distintos no tiene mayor mérito, a menos que la frase en cuestión sea proustiana) y si se permitiesen todas las transgresiones de las reglas de la verosimilitud (en tal caso, el procedimiento se limitaría a engendrar historias más o menos graciosas); la transición entre los polos debe, por tanto, ser lo más breve posible y desenvolverse en el más estricto respeto de la norma sintáctica y discursiva⁷. Así, el interés de los escritos de Roussel reside en buena medida en el modo de gestionar las inevitables tensiones que surgirán entre la regla materialista que los engendra y las leyes que rigen la producción de efectos de representación en la lengua.

Las matrices cumplen, tal y como se deduce, la doble función de seleccionar los contenidos ficcionales que puedan tender un puente entre los polos y de aislar los relatos del mundo exterior. En nuestro ejemplo será la historia de un amante celoso que envenena a su amada inyectando veneno en una ciruela (*prune*). Una vez que toma la fruta fatídica, la dama se desploma ante la ventana por donde entra un intenso rayo de luz que da a su tez morena un color vedáceo (la *peau verdâtre* de la *prune*).

2.2. PROCEDIMIENTOS DE TRADUCCIÓN

A pesar de su sencillez, este breve relato es suficiente para replantear todos los viejos dilemas de la traducción. En efecto, si se elige adaptar la traba rousseliana, podemos imaginar que las frases polares rara vez podrán ser literalmente equivalentes a las originales. La organización del léxico francés, incluso tratándose de dos lenguas tan próximas, no es simétrica a la del sistema español, y es difícil que

una pareja de homónimos franceses encuentre en la lengua de llegada un par de palabras con idéntica forma y sentido. De hecho, esta situación ideal sólo se da en uno entre los veinte emparejamientos matriciales del procedimiento primitivo.

L'enchevêtrement de la boucle au cordon du p / mortier
El enmarañamiento del nudo en el cordón del p / mortero

En los demás casos, con mayor o menor dificultad, el traductor tendrá que repetir, para su lengua, el gesto de Roussel; esto es, encontrar dos palabras cuasi idénticas dotadas de un semantismo próximo al de las originales. Se trataría, en el ejemplo que nos ocupa, de hallar una intersección formal entre el universo semántico de las frutas y el de las mujeres: por ejemplo "moza / mora". Esta elección obliga a cambiar el color verde de las matrices de Roussel por otro aplicable tanto a las mozas como a las moras, por ejemplo "oscuro". Las frases polares de este relato quedarían pues como sigue:

La peau (épiderme) verdâtre de la prune
La piel oscura de la mora
La peau (pellicule externe) verdâtre de la brune
La piel oscura de la moza

Las diferencias semánticas entre la matriz de salida y la matriz de llegada acarrearán inevitables ajustes en la diégesis de la versión española. Pero bien es cierto que a priori la sustitución de una mora por una moza y del color verde por un menos preciso color oscuro no implica una diferencia fundamental de contenido entre la ficción de Roussel y su traducción española, tanto menos cuanto que esa diferencia nos permite respetar las coordenadas materiales del procedimiento.

2.3. TRADUCCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA VEROSIMILITUD

Tal y como he señalado arriba, el procedimiento primitivo implica que las frases polares "seleccionan" los contenidos ficcionales que pueden

permitir entre ellas un tránsito ficcional que respete las reglas de la verosimilitud. Esto obliga al traductor a mostrarse particularmente atento a los elementos de la diégesis directamente ligados a cada uno de los términos que ha de alterar en el curso de la adaptación de la traba a la lengua de llegada y, por otra parte, a encontrar una justificación coherente al nuevo término que introduce. Así, en el texto que estamos viendo, la sustitución de la ciruela original por una fruta mucho más frágil como la mora obliga, en la versión, a insistir en las precauciones que toma el amante asesino en el momento de hacer el ligero corte en el que va a introducir el veneno; en el mismo relato, el uso de la palabra "moza" obliga a ligeras modificaciones que conviertan a la protagonista, una mujer algo madura pero bien conservada, en una joven algo ajada.

Así planteada la traducción de un texto trabado puede convertirse en una excelente herramienta crítica a la hora de analizar los mecanismos de producción y las relaciones que la regla material mantiene con los elementos ficcionales que genera y, por tanto, la eficacia de las soluciones narrativas que propone Roussel⁸.

2.4. EL DIFÍCIL EQUILIBRIO ENTRE LA ADAPTACIÓN DE LA TRABA EN LA LENGUA DE LLEGADA Y LOS CONTENIDOS FICCIONALES DEL TEXTO FUENTE

En el ejemplo anterior la mínima distancia, en el original, entre la frase de salida y la frase de llegada y la existencia en español de palabras que cubrían aproximadamente los mismos campos semánticos permitía preservar un excelente equilibrio entre la necesaria adaptación de la traba y la no menos necesaria fidelidad a los contenidos ficcionales del texto fuente. Desgraciadamente, esto no será posible en la mayoría de los textos compuestos con el procedimiento primitivo, ya que no existen en español prácticamente homónimos dotados de significaciones próximas a las de los términos franceses.

Es el caso de "Nanon" y de "Les anneaux du gros serpent à sonnettes" cuyas matrices se apoyan en el *calambur serpent à sonnets / serpent à sonnettes* de incómoda traducción:

Les anneaux (del abrazo) du gros serpent à sonnettes (serpiente de cascabel)

Les anneaux (aros) du gros serpent sonnets (músico obeso de instrumento de viento que compone sonetos)

No encontramos en este caso ninguna intersección entre los nombres de las especies de serpientes y los de los distintos instrumentos de música, ni siquiera un nombre de serpiente que pueda con una ligera modificación generar el nombre de una composición poética. En estas situaciones hemos de conformarnos con traducciones relativamente insatisfactorias, en las que el juego de palabras de la versión pierde eficacia. La terrible y concreta serpiente de cascabel se transformará en un genérico enorme "serpentón de la selva", y el músico autor de sonetos en un simple compositor de estrofas irregulares "serpentón de la silva".

Esta divergencia semántica entre las matrices originales y las de la versión acarrea una considerable adaptación de los contenidos ficcionales: la más visible es la inevitable transformación del soneto que figura al final del relato en una vulgar estrofa irregular que no existe en Francia cuya utilización obliga a hacer residir al protagonista durante un tiempo en Iberia. Sin embargo la versión gana, en este caso, verosimilitud con respecto al original, donde la utilización de la palabra *anneaux* convertía a la serpiente de cascabel en asesino por constricción.

En otros casos, la inexistencia, en el corpus léxico del español, de parejas homónimas que cubran significaciones próximas de las que utiliza Roussel complica considerablemente la motivación ficcional de las matrices. Así sucede en "Idilio funambulesco" cuyas matrices son las siguientes:

L'espace du jeu entre les bâtons multicolores du croquet

El espacio libre entre los palos coloreados del terreno de croquet

L'espace du jeu entre les bâtons multicolores du roquet

La distancia regular entre las líneas de fes trazadas por un perro escribano.

En este caso, la modificación de la palabra *croquet* no genera ninguna raza de perros. Pero, ampliando la búsqueda al ámbito de los juegos de sociedad sí es posible encontrar una intersección con el universo de los cánidos y obtener el juego, "póquer / cóquer", con lo que la palabra palo adoptará también otro significado al pasar a referirse a los colores de los naipes. Las matrices quedan finalmente como sigue:

El espacio del juego entre los palos multicolor del póquer

Espacio libre sobre la mesa entre los colores de una baraja francesa

El espacio del juego entre los palos multicolor del cóquer

La distancia regular entre las líneas de fes trazadas por un perro escribano

Es evidente que las divergencias entre el original y la versión serán en este caso de mayor importancia ya que en el inicio del relato se sustituirá una partida de croquet por una partida de póquer.

Ahora bien, independientemente de las divergencias puntuales que presente en relación con el original, la versión ha de preservar la misma estructura ficcional que el texto de Roussel. Por ejemplo, en el caso al que acabo de referirme los elementos básicos del juego que nos propone Roussel se preservan intactos, aunque su concreción diegética sea distinta. Así, tanto en el original como en la versión se tratará de una superficie y del espacio libre entre los elementos que se encuentran dispuestos sobre ella, y los elementos ficcionales generados por la segunda matriz permanecen prácticamente intactos, con la pequeña salvedad de que el perro es de una raza muy concreta y que los palos multicolor son los del póquer en vez de los del croquet.

Esta opción de traducción que busca el compromiso entre la necesaria adaptación de la traba a la lengua de llegada y la obligación de ofrecer al lector hispano las ficciones de Roussel no está exenta de contradicciones que es preciso asumir. La principal de ellas, de la que derivan las restantes, es el hecho de que el ejercicio que se propone el traductor contradice el espíritu mismo de la poética que

genera el original, puesto que una traba de escritura está creada para seguir su propia lógica, para llevar su potencialidad ficcional hasta las últimas consecuencias y no para desembocar en un texto meta prefijado. Al aceptar que la traducción de una escritura con trabas se desenvuelve sobre el fondo de esta contradicción esencial aceptamos también que, en el texto de llegada, a veces sea preciso simplificar las frases polares de Roussel con el fin de preservar lo esencial de la diégesis de partida, y sin duda una relación menos rigurosa entre la traba y sus invenciones.

3. LA ECONOMÍA DEL LENGUAJE

Como he señalado arriba, el procedimiento rousseliano carecería de interés si no se rigiese por un estricto principio de economía y la exigencia, no menos estricta, de respetar las reglas de la verosimilitud. El estilo rousseliano será pues el resultado de una dialéctica entre una traba de escritura que tiende a llevar la ficción hacia creaciones insólitas (he mencionado al perro escribano, pero también aparecen banderitas que se convierten en mariposas, tizas que se transforman en lápices, palos de diábolo de los que se hacen baturas) y una suerte de barrera de contención impuesta por las reglas del código lingüístico. Por su propia naturaleza las frases polares y la exigencia de brevedad tenderían a llevar el relato hacia la acumulación de realidades heterogéneas, pero la exigencia de verosimilitud obliga a motivaciones ficcionales que respeten las reglas elementales de la percepción humana y que no violen la gramática.

Al intento de dotar de su texto de una impecable verosimilitud debemos la patina de aparente neutralidad insípida que recubre las creaciones de Roussel. En este contexto conviene situar el carácter ingenuo, casi infantil, de unas historias en las que abundan niños que se disfrazan e inocentes juegos de sociedad, y de unas frases cuya adjetivación está llena de lugares comunes, las comparaciones son banales y se tiende a evitar los periodos largos.

A las exigencias del principio de economía podemos atribuir en los "Textos embrionarios" la brevedad de las transiciones ficcionales, presentadas, a

veces, en sucesiones de párrafos que no superan las tres líneas entre los extremos, que determina fuertemente el tipo de frase y el modo en que se usan las palabras. Así, el texto rousseliano prefiere la parataxis y evita todo lo posible las palabras gramaticales, con lo que su frase se tiñe con frecuencia de un cierto misterio. La ausencia de conectores que orienten la interpretación de las relaciones semánticas entre las proposiciones da a veces cierta indeterminación al plano denotativo de los enunciados. En la frase siguiente, por ejemplo, la parataxis hace difícil la interpretación:

En plein air en effet, et sur du gazon, on se lance la balle comme un volant, et la ruse pas plus que la justesse de l'oeil ne trouve son compte ("Les ardoises")

La relación de causa entre las múltiples evoluciones de la pelota y el hecho de que por ello engañe al más avezado jugador no se explicita, de tal suerte que el lector debe restituirla mentalmente si quiere entender el enunciado.

El recurso a la parataxis es el resultado de la necesidad de concentrar en un espacio breve una cantidad importante de información, lo que hace que en la frase rousseliana resulte de capital importancia la posición que cada palabra ocupa y el sentido preciso en el que se emplea. Es lógico que este tipo de concepción del texto deje poco lugar a la exhibición de excesos poéticos y tienda a evitar el lenguaje figurado.

Puede decirse en cierto modo que Roussel desplaza el lugar donde solemos los traductores situar las dificultades de nuestra tarea, puesto que no nos enfrenta con metáforas atrevidas, ni con retorcidos hiperbátos, ni con periodos proustianos, ni con matices connotativos difíciles de captar y aún más de restituir en la lengua de llegada, sino con un lenguaje que aspira ante todo a la máxima precisión y a evitar toda palabra que no transmita una información considerada necesaria.

Lo veremos con mayor claridad en los dos ejemplos que siguen.

Une dizaine de personnes assises par terre sur le haut d'une falaise déjeunaient en rond sous une pluie battante ("La halte")

En esta frase la mayor dificultad reside en trasladar las precisiones circunstanciales (estar sentados en el suelo y formar un círculo) que Roussel añade a la acción principal (diez personas almuerzan en lo alto de un acantilado bajo una tromba de agua); y ello evitando al mismo tiempo el viejo truco de la amplificación que podría generar una traducción como ésta:

Una decena de personas sentadas formando un círculo en el suelo almorzaban en lo alto de un acantilado bajo una tromba de agua

Sin duda, aceptable desde el punto de vista informativo, ya que describe una escena idéntica, pero inaceptable en la medida en que la amplificación degrada el texto rousseliano haciéndolo estilísticamente irreconocible. En este caso la amplificación disuelve también la asociación poco corriente del verbo *déjeuner* y del complemento *en rond* que Roussel desplaza de la colocación más habitual con el verbo *s'asseoir*. Importa mantener en la versión este tipo de asociaciones de ideas más o menos dispares, según los casos, si no se quiere vulgarizar el texto rousseliano. Por eso es preferible evitar la siguiente solución:

En lo alto de un acantilado bajo una tromba de agua, una decena de personas almorzaban en el suelo sentadas en círculo.

Probablemente se trate de la versión más estándar, con un ritmo que suena bien en español, y con una estructura que parece respetar mejor el orden lógico de las ideas en el enunciado: en primer plano sitúa las circunstancias más relevantes de la acción y deja para el final las más accesorias, exactamente al contrario de lo que hace Roussel. En este caso el cambio de estructura respecto al original no sería por tanto más que una forma de normalización.

Opuesta a la amplificación es la tendencia a dejar implícita, en la versión, alguna circunstancia especificada por el original.

Esta tendencia podría generar en el enunciado que nos ocupa la siguiente traducción:

Formando un círculo en el suelo una decena de personas almorzaban en lo alto de un acantilado bajo una tromba de agua,

en la que no se precisa que los comensales están sentados (es difícil imaginarlos acostados formando un círculo para almorzar), y además disuelve el sintagma *déjeuner en rond*.

Lograr una versión estilísticamente comparable al original dependerá tanto de que el texto de llegada proporcione exactamente la misma información que la fuente como del modo en que distribuya las circunstancias que rodean la acción principal. En nuestra traducción del enunciado que nos ocupa, hemos intentado no caer en ninguna de las tres tentaciones que acechan al traductor cuando se enfrenta a escrituras sintéticas como la de Roussel:

Una decena de personas sentadas en el suelo en lo alto de un acantilado almorzaban en círculo bajo una tromba de agua. (Parada)

Las asperezas de la labor traductológica no se concentran aquí en la dificultad de "imitar" en la lengua de llegada los recursos literarios que movilizó el autor, sino de ser fieles a su forma de ahorrar medios lingüísticos a la vez que abunda en precisiones sobre las circunstancias de cada acción.

En el fragmento siguiente narra las evoluciones de unos jóvenes amantes funambulistas que temen ser sorprendidos por sus respectivos padres:

A la moindre alerte ils se remettaient debout, et chacun rentrait chez soi les bras étendus pour garder l'équilibre. Puis, le danger passé, ils regagnaient leur place en marchant avec précaution, sans jamais laisser d'espace entre leurs pieds, le talon de l'un touchant exactement la pointe de l'autre. (*Idylle funambulesque*)

La traducción de la segunda frase no sería problemática si Roussel no se esforzase en precisar la colocación de los pies cuando se camina con precaución sobre una cuerda tendida entre dos balcones. Cualquier traductor tenderá en una primera versión, probablemente, a añadir alguna palabra que le permita transmitir la misma información con una frase correcta en su lengua: "...sin dejar nunca espacio entre los pies, procurando que el talón de delante tocara siempre la punta del de detrás." Pero, estilísticamente nada tendría que ver la fuente con el texto de llegada. Más acertada sería esta otra versión que sólo añade una preposición:

A la mínima alerta, se ponían de pie y cada uno regresaba a su casa con los brazos extendidos para guardar el equilibrio. Luego, pasado el peligro, volvían al mismo sitio caminando con precaución sin dejar nunca espacio entre los pies, con el talón de uno tocando siempre justo en la punta del otro.

Aunque cambiando el gerundio de sitio y suprimiendo la preposición quizás se consiga una solución más elegante:

Luego, pasado el peligro, volvían al mismo sitio caminando con precaución, sin dejar nunca espacio entre los pies, tocando siempre el talón de uno justo en la punta del otro.

Ante una escritura como la de Roussel, económica en sus medios, precisa en la información que proporciona y estricta en el respeto de las normas, el traductor, si no se muestra altamente exigente, corre el riesgo de transformar un texto cuya principal cualidad, desde el punto de vista estilístico, reside en su lengua depurada, en un escrito anodino sin otro encanto que la ingenuidad de sus ficciones.

4. CONCLUSIÓN

Las escrituras con trabas tienen un marcado carácter subversivo por cuanto vienen cuestionando desde finales del siglo XIX las concepciones idealistas de la creación verbal y de su recepción. Lo hacen postulando una fuerte dependencia entre la

ficción y la lengua que le da cuerpo, lo que deja poco lugar al pacto de la mimesis realista que propugnaba la máxima transparencia entre el texto y el mundo que representaba.

Por el papel que en ellos desempeñan las ecuaciones lingüísticas encargadas de generarlos, los textos con trabas tienden a radicalizar los dilemas más ancestrales del traductor, la oposición entre forma y sentido, entre la traducción y la adaptación, entre la visibilidad y la invisibilidad de su trabajo, y a evidenciar el idealismo conservador que los sustenta. En efecto, la ideología que en el original propugna la ocultación de la materia lingüística en aras de una supuesta transparencia comunicativa es también la que pretende ocultar la mano del traductor para mantener viva, en el lector de versiones, la ilusión de tener un original entre manos.

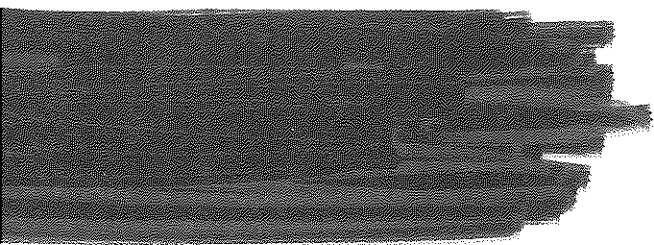
La invisibilidad del traductor es imposible en las versiones de textos con trabas, dado que rara vez encontraremos una traba que tenga efectos simétricos sobre dos códigos distintos. Adaptar una regla de escritura a otra lengua significará pues, inevitablemente, asumir un compromiso entre la lógica productiva de la ecuación (que podría conducir a la creación de un nuevo original) y la necesaria restitución de la diégesis del original (que funciona en cierto modo como barrera de contención de la inventividad de la traba).

La adaptación de la traba a la lengua de llegada y los ajustes que implica confieren a este tipo de traducciones cierto carácter espectacular que lleva a veces a olvidar que una regla de escritura condiciona, ante todo, el modo de utilizar la lengua y acaba dotando al texto producido de un determinado estilo cuya transposición a otro idioma no requiere menos esfuerzo que la invención de juegos de palabras ingeniosos.

NOTAS

1. La palabra francesa *contrainte*, que designa las reglas formales de escritura independientes de la norma, no tiene fácil traducción debido a que reúne dos significaciones, la de obligación y la de impedimento, para las que se usan en español formas distintas, constricción o constreñimiento y traba. Algunos autores han optado por constricción, en parte por su paronimia con la original, pero esta elección

- tiene, a mi entender, dos inconvenientes: el primero sería la menor frecuencia de uso que el vocablo que pretende traducir y la segunda, la de dificultar las colocaciones como “texto con constricciones”, “escritura con constricciones”, que por razones fonéticas resultan pesadas en nuestra lengua. La palabra traba insiste, ciertamente, más en la idea de impedimento que en la idea de obligación, aunque también remite en este sentido a las cuerdas que se colocan a los caballos para obligarlos al paso de andadura, pero su mayor frecuencia de uso la hace lingüísticamente más eficaz y nos facilita la creación de expresiones como “textos con trabas”, “escrituras con trabas”, o “textos y/o escrituras trabados” para referirnos a escritos en los que el trabajo formal tiene mayor relevancia que la usual. Conviene por otra parte tener presente que una *contrainte d'écriture* siempre se caracteriza por impedir el vuelo libre de la imaginación y, con frecuencia, el normal uso de la lengua.
2. El libro, al igual que el resto de su obra, fue publicado a cuenta de autor por Alphonse Lemerre. La confianza que el joven de veinte años había depositado en el éxito de esta obra era tal y el fracaso resultó tan rotundo que hundió al autor en una profunda depresión de la que jamás se recuperó del todo.
 3. La primera parte de la obra póstuma de Roussel *Como escribir algunos libros míos* fue traducida por Pere Gimferrer y publicada inicialmente por Tusquets acompañada del primer capítulo del libro que Michel Foucault dedicó a Roussel (1963, París, Gallimard). Actualmente esta explicación del método de escritura que da título al volumen en cuestión figura a modo de prefacio de la versión española de *Impresiones de África* (1990, Siruela).
 4. Los “Textos embrionarios o Embriones textuales” fueron traducidos por H. Salceda con la colaboración de G. Andújar y figuran en H. Salceda, Raymond Roussel, *Teoría y práctica de la escritura*, Servicio de publicaciones de la UAB, Barcelona, 2002.
 5. *Comment*, pág. 11.
 6. Esto conlleva más implicaciones de las que se imagina a primera vista. Cf. H. Salceda, *Op. cit.*, págs. 43-87.
 7. Aunque Roussel no explicitó la brevedad y la verosimilitud como reglas del procedimiento, insistió en su importancia tanto en *Comment*, como en sus cartas.
 8. Sobre esta cuestión Cf. H. Salceda, “Sur la traduction comme laboratoire d'analyse scripturale”, *Écritures et lectures à contrainte*, París, Noésis [en prensa.]



CONFERENCIA

Alicia en el país de la traducción

JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX

TRADUCTOR Y PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Mientras realizaba a principios del 2002 una nueva versión de *Alicia en el país de las maravillas*, quise averiguar cuántas ediciones se habían hecho de la obra, pero los datos que encontré fueron muchos y confusos, el tiempo apremiaba y no logré extraer una idea clara. A raíz de la invitación realizada por Maite Solana, la directora de la Casa del Traductor, para comentar en las XI Jornadas en torno a la Traducción Literaria mi experiencia como traductor de Carroll, sentí de nuevo esa curiosidad y dediqué un poco más de tiempo a hacer averiguaciones. Volví a adentrarme con decisión en el ISBN. Enseguida descubrí que la idea quizá no era demasiado buena porque me pareció que me metía por un agujero y empezaba a caer cada vez más abajo, más abajo. Me encontré con unos datos fragmentarios que me sentí obligado a completar recurriendo a otras bases de datos: la Biblioteca Nacional de España, catálogos colectivos universitarios, el Catàleg Col·lectiu de Catalunya, librerías de viejo y de nuevo, el *Index translationum* de la UNESCO, así como diversas bibliotecas anglosajonas universitarias y no universitarias. Al final conseguí una imagen mucho más nítida que en mi primer intento, si bien la información encontrada seguía siendo fragmentaria. A pesar de ello, las sorpresas fueron muchas; y los datos recopilados parecían un espejo que reflejaba muchas caras.

De modo que antes de comentar mis experiencias como traductor de *Alicia en el país de las maravillas*, intentaré resumir mis hallazgos biblio-

gráficos en torno a dos hechos. Por un lado, la simple relación cronológica de las diferentes ediciones de *Alicia en el país de las maravillas* en las diferentes lenguas del Estado pone de manifiesto el peso de estas lenguas y, sobre todo, sus intentos por acceder a cierta posición de normalidad y a su afirmación como lenguas de cultura. Por otro, la extraordinaria presencia de *Alicia* en la lengua castellana.

II

La primera traducción íntegra de *Alicia* en España fue la catalana, publicada en junio de 1927, a la que siguió en octubre de ese mismo año la traducción castellana¹. Como ejemplo de lo que quiero decir con lo reveladoras que son las fechas, quisiera esbozar esquemáticamente algunas de las cosas que, según me parece, se esconden tras la fecha de esa primera traducción en España, la catalana.

En los años veinte se produce un auge de la edición en catalán, que coincide paradójicamente con la represión del catalanismo político de la dictadura de Primo de Rivera, quien lleva a cabo la abolición de la Mancomunitat (1925) y prohíbe el uso del catalán en las escuelas (1926), entre otras medidas. Sin embargo, el sector de la edición en catalán vive unos años de crecimiento que permiten proseguir con el impulso de revitalización y actualización de la lengua y la cultura catalanas postulando tanto por el Modernismo como por el Novecen-

tismo y que utilizaba la traducción como principal instrumento de la regeneración cultural².

La reacción primorriverista da lugar además a la aparición de un nuevo tipo de lector, el "lector patriota", que permite avanzar con fuerza en el proyecto cultural catalanista. En este contexto se enmarca el proyecto de Edicions Mentora, fundada en 1926, que publica al año siguiente en catalán *Alicia en terra de meravelles*³. Se trata de una versión realizada por uno de los padres de la lengua catalana moderna, Josep Carner, el Príncipe de los Poetas. Al parecer, Carner la había realizado unos ocho años antes para la Editorial Catalana, que entonces dirigía; en realidad, la traducción apareció anunciada en *La Veu de Catalunya* el 1 de febrero de 1919, con ilustraciones del dibujante novecentista Pere Torné Esquius. Finalmente, la colección infantil en la que el libro estaba proyectado nunca vio la luz⁴.

Los años veinte es también la época en que cobran fuerza dos públicos lectores nuevos: un público para una literatura menos selecta, menos "clásica", de consumo, la literatura rosa, por ejemplo; y el público infantil. Estos dos últimos factores contribuirían a explicar también la aparición de la traducción castellana: los criterios comerciales debieron de decidir a Ediciones Mentora a encargar, con la traducción catalana ya hecha e ilustrada por Lola Anglada, una versión en castellano que utiliza las mismas ilustraciones (en catalán, como se puede ver por la inscripción *pebre*, "pimienta", que aparece en tres dibujos). Mentora acabaría absorbida poco después por Juventud, que sigue publicando hasta el día de hoy esas dos traducciones.

La traducción al catalán y al castellano de *Alicia* en la década de los veinte se produce en el marco de la segunda gran oleada de traducciones de *Alicia*. La primera se había producido, instigada por el propio Lewis Carroll durante los 15 años siguientes a la publicación del original (1865)⁵. Carroll se mostró muy activo buscando traductores y supervisando el proceso traductor⁶. Aparecieron entonces las traducciones al alemán (1869: Antonie Zimmermann), al francés (1869: Henri Bué)⁷; al sueco (1870: Emily Nonnen), al italiano (1872: Teodorico Pietrocòla-Rossetti)⁸, al danés (1875: s/n), al neerlandés (1875: s/n; hasta el capítulo 8 y

luego abreviada en una página) y al ruso (1879: s/n)⁹. La segunda gran oleada se produce después de la primera guerra mundial, a partir de los años veinte¹⁰. Aparecen entonces, entre 1920 y 1934, las traducciones al japonés (1920), castellano (1922, abreviada), chino (1922), irlandés (1922), hebreo (1923), serbio (1923), catalán (1927), castellano (1927, íntegra), polaco (1927), checo (1931), portugués (1931), turco (1932), búlgaro (1933) y afrikaans (1934).

Me detendré aquí porque no es este el lugar para seguir tirando de estas hebras. De todos modos, me gustaría señalar también, aunque sólo sea de pasada, las demás fechas de las primeras traducciones en otras lenguas habladas en España y que me parece que son igualmente reveladoras. La primera traducción al vasco es del año 1979. La primera gallega es de mediados de los ochenta, de 1984. Y las más recientes son en 1989 al bable y, en 1995, al aragonés.

Hay otro dato que, me da la impresión, confirma las historias culturales que se esconden detrás de estas fechas: el número de traducciones. En castellano he podido recopilar unos 35 traductores con nombres y apellidos, pero la cifra es incompleta (hay media docena más de traductores innominados). En catalán, hay al menos cinco traductores: además de Carner, Josep Rué (1969), Albert Vilanova (1982), Víctor Compta (1989) y Salvador Oliva (1990). En vasco, dos: Cruz Mujica Arbizu (1979) y Manu López Gaseni (1989). En gallego, el par formado por Teresa Barro Muñoz-Ortiz y Fernando Pérez-Barreiro (1984); en asturiano, Xilberto Llano Caelles (1989); en aragonés: Antonio Gil Ereza (1995). La singular conclusión aquí podría ser que cabría considerar *Alicia en el país de las maravillas* como una suerte de marcador cultural, un espejo del estado de una lengua y una cultura.

III

El segundo aspecto en torno al cual deseo agrupar otras sorpresas producidas por mi indagación bibliográfica se refiere a la abrumadora presencia de *Alicia* en el país de la edición en castellano, más concretamente en el español de España,

puesto que he tenido que poner ese límite espacial a la recopilación. Aunque las bases de datos consultadas no se complementan del todo, hay una secuencia clara a partir de 1970. Según afirma José Antonio García Déniz, profesor de la Universidad de La Laguna y autor de una tesis sobre el tema, la traducción de Jaime de Ojeda publicada por Alianza en ese año marca un antes y un después en la historia de las traducciones de *Alicia* al castellano, porque antes de esa fecha las traducciones se dirigían a un público infantil y la de Ojeda es la primera que considera la obra como un clásico¹¹.

Como ilustración del modo en que fueron percibidas en España las historias de Alicia hasta los años sesenta, me gustaría citar una obra titulada *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y la moral*, publicada inicialmente en 1949, pero ampliada y reeditada posteriormente varias veces¹². En ella, su autor, Antonio Garmendia de Otaola (Societatis Iesu), pasa revista a una serie de obras literarias y las juzga según promete en el título. De los dos libros de Alicia escribe esta simple frase: "Ambas obras son muy recomendables para niñas de siete años en adelante". Más que el plácet eclesiástico, llama la atención la catalogación: *Alicia* es una lectura "para niñas". Leída con nuestros ojos, la frase parece una fulminación.

Frente a esta "tradición", la versión de Jaime de Ojeda inaugura un modo nuevo de leer *Alicia*. La tradición "infantil" continuará, pero a partir de 1970 aparecen en paralelo *Alicias* "clásicas".

En cualquier caso, por utilizar una serie cronológica homogénea, descontando las ediciones con menos de cien páginas —para no considerar las versiones resumidas—, he encontrado datos de unas 180 ediciones desde 1970. La cifra real es mayor, puesto que, como he dicho, mis datos son fragmentarios. Calculando a partir de una estimación baja de 200 ediciones a partir de 1970, el promedio es de seis ediciones anuales. El año pasado (2002), en que salió mi traducción, sería pues un año normal porque además se publicaron otras cinco reimpressiones de la obra. El récord lo tienen el año 1998, el centenario de la muerte de Lewis Carroll, y la secuela del año siguiente, con al menos doce y once ediciones, respectivamente. Habíamos visto

que cualquier lengua que se precia traduce *Alicia*; al parecer, lo mismo puede decirse de las editoriales.

En consonancia con esta gran cantidad de ediciones, también es elevado el número de traductores. Como he mencionado más arriba, tengo contabilizados unas tres docenas de traductores y media docena más *sine nomines*. Curiosamente, el primer traductor al castellano, el poeta y periodista Juan Gutiérrez Gili, es también el autor de la última traducción que aparece en el ISBN (con fecha de mayo del 2003) en el momento de preparar este trabajo. En su catálogo figura una segunda traducción de *Alicia* a cargo de otro traductor, José Fernández, quien aparece por primera vez en una edición de 1992. Ahora bien, el cotejo de su versión, que he consultado en una décima edición del 2000, con la de Gutiérrez Gili de 1927 produce un resultado sorprendente.

En el capítulo III del original inglés, cuando todos los animalitos vitorean a Alicia una vez han conseguido secarse, el Dodo entrega, ante la perplejidad de la niña, un dedal a Alicia y dice:

"We beg your acceptance of this elegant thimble"; and when it had finished this short speech, they all cheered.

Alice thought the whole thing very absurd, but they all looked so grave that she did not dare to laugh.

Juan Gutiérrez Gili realiza, al traducir estas frases en 1927, una pequeña y curiosa "ampliación" que contrasta con el rigor del resto de su versión:

—Todos nosotros deseamos que usted nos honre dignándose aceptar este elegante dedal.

Y terminado este discursillo, todos los animales la aclamaron:

—¡Viva! ¡Viva!

Lo mismo que un pueblo que ha encontrado rey. En efecto, Alicia sentía la superioridad de la inteligencia, y los animalillos aguzaban su instinto, estimulado el entusiasmo sólo por la mirada de la niña, donde brillaba la luz de la razón. Sin embargo, cada cual conservaba su carácter y su instinto, y en pasando el alboroto de la ovación, todos volvía-

ron a componer, ya sus plumas, ya su pelambre, para recobrar la compostura y la gravedad propias de un pueblo sumiso.

Alicia encontró que todo era muy absurdo, pero ellos estaban tan seriecitos que no se atrevió a reírse...

José Fernández, tres cuartos de siglo más tarde, "traduce":

—Todos nosotros deseamos que usted nos honre dignándose aceptar este elegante dedal.

Y terminado este discursillo, todos los animales la aclamaron:

—¡Viva! ¡Viva!

Lo mismo que un pueblo que ha encontrado rey. En efecto, Alicia sentía la superioridad de la inteligencia, y los animalillos aguzaban su instinto, estimulado el entusiasmo sólo por la mirada de la niña, donde brillaba la luz de la razón. Sin embargo, cada cual conservaba su carácter y su instinto, y, en pasando el alboroto de la ovación, todos volvieron a componer, ya sus plumas, ya su pelambre, para recobrar la compostura y la gravedad propias de un pueblo sumiso.

Alicia encontró que todo era muy absurdo, pero ellos estaban tan seriecitos que no se atrevió a reírse...

Ni Pierre Menard habría podido hacerlo mejor. Da la impresión de que la editorial Juventud aprecia tanto a Gutiérrez Gili que parece preferir que haya dos. En realidad, existen algunas diferencias entre ambas versiones, pero son mínimas y puramente cosméticas, obra de algún anónimo editor de mesa¹³.

Otro ámbito curioso, esbozado con este último ejemplo, es el de las genealogías. Hay un traductor, el segundo traductor al castellano en España, Rafael Ballester Escalas —cuya versión publicó la editorial Mateu en 1952—, que se inventa todo un capítulo, "La historia de un caballo perfecto". Quien primero me habló de este capítulo fue Robert Falcó, hace unos años. Con posterioridad he visto que García Déniz lo había utilizado como trazador en la comparación de traducciones y adapta-

ciones. El curioso resultado de su investigación es que dicho capítulo aparece en prácticamente todas las *Alicias* publicadas en los cincuenta y sesenta¹⁴.

En realidad, todas las traducciones hasta 1970 parecen mantener una gran deuda con los trabajos de Juan Gutiérrez Gili o Rafael Ballester Escalas. La influencia de este último se adentra en los setenta y llega hasta los ochenta de través de las constantes ediciones y reediciones de la editorial Bruguera, que llega a tener siete versiones en su catálogo, casi todas deudoras de Ballester Escalas y su Caballo Perfecto.

De modo que también aquí Alicia nos sirve de reflejo de un paisaje menos luminoso, familiar pero inquietante, *unheimlich*: genealogías sospechosas, traductores inexistentes, los plagios y las miserias de la profesión.

Se podría concluir este apartado diciendo que en la historia de las traducciones de *Alicia en el país de las maravillas* en España hay cuatro momentos señalados:

1) 1927, primera traducción realizada por Juan Gutiérrez Gili para la editorial Mentora (luego Juventud), versión que será la única existente durante los siguientes 25 años;

2) 1952, aparición en la editorial Mateu de la traducción de Rafael Ballester Escalas, que tendrá una gran influencia porque será ampliamente utilizada y adaptada (sobre todo en las ediciones de Bruguera);

3) 1970, publicación de la *Alicia* de Jaime de Ojeda en Alianza, la primera que se toma la obra en "serio"; y

4) 1983–1986, aparición de varias nuevas traducciones que se inscriben en la línea iniciada por Ojeda: Mauro Armiño, Francisco Torres Oliver, Ramón Buckley y Luis Maristany.

Las reimpressiones de las diferentes versiones de Bruguera (sobre todo la de María Martí García) y las de Jaime de Ojeda en Alianza, Ramón Buckley o Luis Maristany bajo diversos sellos se cuentan por decenas.

IV

Me gustaría comentar a continuación algunos de los problemas encontrados al traducir *Alicia*

en *el país de las maravillas*, que en la periodización esbozada entraría en la última categoría: siga la vía abierta por Jaime de Ojeda, aunque a diferencia de los cuatro grandes traductores de los ochenta he podido aprovecharme de las posibilidades ofrecidas por las nuevas “tecnologías de la información”, en particular Internet y el correo electrónico.

La traducción apareció en Ediciones B en octubre del 2002 y es la primera nueva traducción publicada por una editorial importante tras el “cierre” de mediados de los 80¹⁵. Recuerdo que, mientras trabajaba en ella, la reacción más común de otros traductores al saber qué traducía fue: “¿Otra versión? Pero, ¿no está traducida por fulanito y menganito?”. Debo reconocer que las primeras veces esa respuesta me sorprendió. Quizá mis interlocutores sabían o intuían ya los resultados de la indagación histórico-bibliográfica que acabo de exponer. Lo cierto es que lo que esperaba oír era: “¡Qué bien!”, “¿Cuánto tiempo te han dado?” o sencillamente “¡Uff!”. De modo que, tras la sorpresa inicial, aprendí a responder que la editorial había comprado una edición especial, una *Alicia* que era una antología de ilustraciones realizadas durante el último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX; que había intentado comprar una traducción, pero que no lo había conseguido porque las dos editoriales no se habían puesto de acuerdo en el precio. Esa respuesta lograba satisfacer la curiosidad de mis interlocutores. De todos modos, la verdadera respuesta no era ésa. La verdadera respuesta era más oruguesca. Era “¿Por qué no?”.

Es fácil pensar aquí en Borges: “gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, la *Odisea* es una librería internacional de obras en prosa y en verso”¹⁶. Traducir es otro modo —un modo particularmente intenso— de interrogar una obra; y, cuantas más traducciones tengamos, mayor será el número de respuestas que obtendremos. De hecho, un “clásico” es aquella obra que no deja de ofrecer respuestas.

El libro iba a aparecer en una colección infantil ilustrada¹⁷ y las características de la edición entrañaban una limitación espacial insuperable: el texto tenía que adaptarse a un número de páginas concreto y a una distribución fijada del texto. Por

ejemplo, el original no tenía el poema inicial y no pude añadirlo; y, en algunos lugares (muy pocos, uno o dos), hubo que reducir algunas palabras para que el texto cupiera en el espacio asignado al capítulo. En contrapartida, el editor no me dio unas instrucciones especiales sobre la “función” de la obra, lo cual por fortuna me dejó las manos libres para abordar el original a mi antojo, como una obra abierta a la lectura (en contraposición a ese cierre formal impuesto por la edición).

Otra pregunta incómoda que se me hizo fue si pensaba hacer una versión para niños o para adultos. ¿A qué tipo de público va dirigido el original? Se puede discutir mucho sobre si *Alicia en el país de las maravillas* es un libro para niños o para adultos; si es en realidad dos libros, uno para niños y otro para adultos; o si es un libro donde, como dijo Virginia Woolf, los adultos nos convertimos en niños. Como traductor siento que soy un lector con una clase especial de poder, que a veces encuentro pequeñas llaves doradas con las que abrir o cerrar puertas interpretativas, y en modo alguno deseaba simplificar la riqueza del libro de Carroll, la diversidad de lecturas que permite. El original no elige, se ofrece.

Mi objetivo no era hacer una adaptación, rebajar el lenguaje ni adaptar la obra a un público restringido, sino escribir un “original” en mi lengua materna. Lo importante era mantener la oralidad y el ritmo. Claro que algunos lectores no conocerán ciertas palabras, pero lo mismo ocurre en el caso del original —el verdadero—: ¿cuántos jóvenes —y no tan jóvenes— lectores de lengua inglesa saben a qué se refiere la *caucus race* del capítulo III, qué es una *bathing-machine* o conocen de entrada la palabra *hookah*? Se trata en estos casos de una dificultad meramente léxica, la clase menos “difícil” de dificultad. Así que, en términos generales, me concentré en el nivel estilístico, en el equilibrio entre las frases y en la sonoridad de las palabras.

Nuestra percepción de la “sacralidad” del texto ha variado mucho en los últimos cincuenta años, y ahora nos mostramos mucho más prudentes ante él. Por otra parte, en España la adaptación se utilizó en la literatura infantil durante las décadas posteriores a la guerra civil como forma de manipula-

ción y censura política e ideológica en el acceso a la cultura de las jóvenes generaciones. Este fenómeno contribuye a explicar también mi sensibilidad exacerbada ante la adaptación como procedimiento general.

Y aquí desearía comentar una opción de traducción que podría percibirse quizá como una postura ideológica por mi parte, aunque deseo defender lo contrario. De modo premeditado en mi traducción de *Alicia en el país de las maravillas* no quise utilizar la palabra *Dios*, que parece tan natural para traducir algunas exclamaciones; por ejemplo, en el "Oh dear! Oh dear! I shall be too late!" de la primera página del primer capítulo. Mi reticencia nacía de la burla sostenida que hace Carroll de los cuentos victorianos y sus moralejas pías. La ironía se percibe en el primer capítulo, en el episodio de la botellita con la etiqueta "Bébe-me":

A Alicia le parecía muy bien que dijera "Bébe-me", pero la sensata niña no estaba dispuesta a obedecer a tontas y a locas. "No, primero la examinaré—dijo— para ver si pone o no 'Veneno'"; porque había leído varias simpáticas historias sobre niños que acaban quemados, devorados por bestias salvajes y otras cosas desagradables por no recordar las sencillas reglas que les habían enseñado sus amigos: que un atizador al rojo vivo te quema si lo sostienes durante demasiado tiempo, por ejemplo, y que, si te cortas muy profundamente el dedo con un cuchillo, suele salirte sangre; y nunca había olvidado que, si bebes mucho de una botella que pone "Veneno", casi seguro que tarde o temprano te sienta mal ¹⁸.

También se percibe, por supuesto, en la elección de los poemas parodiados a lo largo de toda la obra. Deseo añadir otras pequeñas pruebas más en apoyo de mi decisión. La palabra *God* no sólo no aparece en *Alice in Wonderland*, sino que tampoco hay rastro de la divinidad ni de su nombre al otro lado del espejo. Además, en *Through the Looking-Glass*, que he vuelto a releer en la edición de Martin Gardner mientras preparaba esta intervención, no se menciona en ningún momento a los alfiles (que son obispos, en inglés), lo cual no deja de ser cu-

rioso en un cuento que es al mismo tiempo una partida de ajedrez. Gardner conjetura que la omisión es debida al respeto por el clero. Además, según señala también Gardner en una nota al segundo capítulo, "The Garden of Live Flowers" ("El jardín de las flores vivas"), parece ser que Carroll quiso poblar su jardín con unas flores temperamentales que aludieran de algún modo a las pasiones humanas y utilizó en un primer momento pasionarias (*Passiflora cerulea*). Cuando descubrió la verdadera etimología y que debían su nombre a la simbología crística (cinco estambres/lagas; tres estigmas/clavos; corona de espinas), las substituyó por los exuberantes lirios atigrados (*Lilium tigrinum*) ¹⁹. Creo que tanto las ausencias como la substitución sirven de apoyo a mi lectura de una *Alicia* no tanto atea, como *paratea*. Mi hipótesis es que el reverendo Dodgson, una persona muy pía —hasta el punto de pedir a los dibujantes con los que tuvo relación que no dibujaran los domingos ²⁰—, adoptó sobre esta cuestión una actitud veterotestamentaria y que juzgó ciertos temas demasiados serios no sólo para jugar con ellos sino para permitirse la menor sospecha de que podía estar jugando con ellos.

Por ello, no deseo que mi opción se entienda como una toma de posición militante por mi parte; creo que mi decisión se adecua escrupulosamente (religiosamente) al original y a la intención del autor, de juzgar por las pruebas textuales de que disponemos. Además, me gustaría presentar esta reflexión como ejemplo del modo en que la traducción interroga el original de otro modo, en formas a veces menos accesibles a los lectores en lengua original.

V

Uno de los "placeres" de traducir un clásico es que uno se encuentra con la mitad del trabajo hecho. Siempre cuentas con la ayuda de un gran número de eruditos, investigadores, críticos y editores que ya han hecho por ti buena parte de la primera mitad del trabajo, la referente a la lectura y la interpretación. No estás solo, y es una sensación reconfortante. Lo percibí cuando traduje una antología de los *Ensayos* de Montaigne y me ocurrió con *Alicia*. Sin la inestimable ayuda de Martin Gardner

—y de sus tres *Alicias* anotadas—, el resultado habría sido diferente. Para empezar, ni siquiera habría podido cumplir con los plazos de entrega (lo cual es siempre un condicionante de primer orden cuando se trabaja para un gran grupo editorial).

Martin Gardner me ahorró una enorme cantidad de trabajo de investigación, me ayudó a comprender el texto y me enseñó a leerlo. Me acompañó durante todo el viaje. Nunca me sentí desamparado, nunca estuve solo descifrando las complejidades, los juegos de palabras y las ironías del texto.

Curiosamente, en el momento de mi escritura —de mi reescritura— tuve que superar una sensación que percibía como paralizante y derivada precisamente de ese mismo fenómeno, el hecho de no estar solo, de que muchos otros traductores —muchos más de los que entonces creía— habían luchado con los mismos problemas a lo largo de los años y seguramente habían encontrado soluciones brillantes que yo ya no podría utilizar.

Como forma de manejar esa incomodidad, puse la decisión de consultar otras versiones hasta tener un borrador aceptable. Temía que si veía otras soluciones a los problemas que debía resolver, no sólo me parecerían buenas, sino únicas. “¡No hay sitio, no hay sitio!”, gritan el Sombrero Loco y la Liebre de Marzo a Alicia cuando la ven acercarse. Ése era justamente mi temor, oír una voz interior que me dijera: “¡No hay otra solución, no hay otra solución!”. Por eso, para evitar el síndrome de la merienda de locos, decidí aplazar mi visita a los otros traductores.

Trabajando en mi versión de *Alicia* experimenté de nuevo la diferencia entre leer y traducir. Había leído el libro varias veces, tanto en castellano como en inglés, pero al cabo de unas pocas páginas de traducción caí en la cuenta o, mejor dicho, cayó sobre mí el convencimiento de que nuestro título tradicional, *Alicia en el país de las maravillas*, estaba equivocado o, al menos, inducía a error. Fue como una revelación. Ocurrió cuando descubrí que leía el verbo *wonder*, “preguntarse”, por tercera o cuarta vez. Eso me hizo volver atrás, aguzar las antenas y percibir el contraste entre la falta de interés (el *tedium vitae*) que se describe en la primera frase

del cuento (“Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank and having nothing to do...”)²¹ y los ocho “preguntarse”, las tres “curiosidades” y el “sorprendida” que aparecen en ese primer capítulo. *Alicia en el país de las maravillas* suena muy bien en castellano, con sus doce sílabas, su repetición de tres vocales y sus íes tónicas; pero en ese título el énfasis está colocado en los prodigios del mundo que descubre la protagonista bajo tierra, y no en su asombrarse y preguntarse. Todo esto quizá se acerque a la perogrullada para un público anglosajón, puesto que el título inglés permite las dos lecturas; sin embargo, en el caso de los hispanohablantes, el título tradicional dirige nuestra aproximación al texto y hace hincapié sólo en una parte de la historia, que no es la más importante. Lo más importante —dicho en palabras nuestras y no de Carroll— es la relevancia acordada a la frescura de una mirada que se sorprende con la otredad y que es capaz de subvertir la lógica del lenguaje y del mundo de los adultos. Y creo que esta interpretación podría verse reforzada si acudimos al sentido etimológico del nombre Alicia, ἀληθεια, “verdad”. De admitir esta lectura, el título verdadero, el título oculto tras el título, podría ser: *La verdad en el país de la indagación*. Por supuesto, la conclusión de todo esto no es que pretendiera cambiar el título, que es ya una frase hecha y un cliché cultural; mi intención aquí es subrayar esa intensidad traductora que permite arrojar luz sobre un aspecto capital de la obra oscurecido por el automatismo del título con que tradicionalmente la conocemos. En la edición de Ediciones B mencioné este hecho en el breve prólogo del traductor que pude añadir al texto.

VI

Otro efecto sorprendente de mi lectura como traductor fue que hasta entonces no había sido plenamente consciente de lo cuidadoso que se tenía que ser con el sentido del “sinsentido” en ciertas partes de *Alicia*. Los nombres de los personajes (Gato de Cheshire, Sombrero Loco, la Liebre de Marzo, etc.) no corren peligro de sufrir modificaciones en la traducción; sin embargo, hay otras par-

tes en que sentí que estaba ante una disyuntiva en la que debía elegir entre una opción que apostaba por el absurdo, el juego, la fantasía o el disparate (más a lo Ionesco, por decirlo de algún modo) y algún tipo de solución más referencial, que jugara con la realidad, no al margen de ella.

Intentaré explicar mi enfoque con dos ejemplos, la *caucus-race* y el *treacle well*. El *Oxford English Dictionary* da como primera acepción de *treacle*: "A medicinal compound, orig. a kind of salve, composed of many ingredients, formerly in repute as an alexipharmic against and antidote to venomous bites, poisons generally, and malignant diseases"; ése es su sentido etimológico: "Gr. *σηριωνη* antidote against a venomous bite". Se trata pues de un alexifármaco, un antídoto contra picadas venenosas, venenos varios y enfermedades malignas. Con esta acepción aparece la palabra en Chaucer, en los inicios de sus andanzas por la lengua inglesa. El *treacle well* de Alicia es un pozo realmente existente, un pozo de aguas curativas: el pozo de Santa Margarita de Antioquía en Binsey, junto a Oxford, y conocido por las hermanas Liddell y el reverendo Dodgson, por lo que se trata aquí de un pequeño guiño privado. Según una leyenda local, santa Fredesvinda curó con sus aguas al rey Algar de Leicester, cegado por Dios a causa de su obstinación por casarse con la futura santa a pesar de vestir ella los hábitos. Santa Fredesvinda es la patrona de Oxford y su onomástica se celebra mañana, aniversario de su muerte (el 19 de octubre de 735).

También en el *OED* aparece, por supuesto, la acepción moderna, más común hoy, la de melaza. La solución tradicional en castellano es "pozo de melaza", pero me parecía que utilizarla suponía decantarse por el palmario absurdo, por el mero juego con las palabras, sin ninguna relación con la realidad y sin mayores consecuencias. En mi traducción no quería perder ese anclaje con el referente extralingüístico, que era el que posibilitaba el poderoso cuestionamiento de la realidad lingüística o extralingüística. Primero pensé en utilizar la palabra *bál-samo*, o su adjetivo *balsámico*, porque en la misma entrada del *OED* encontré que algunas Biblias recibían el nombre de Treacle Bibles, Biblias del Bál-

samo: las que usaban esa palabra, *treacle*, donde otras usaban *balm* (como en Jeremías, 8, 22: "Where is the treacle of Galaad?"; "¿No hay bálsamo en Galaad?", dice una Reina-Valera de 1905). Aunque me gustaba mucho la palabra —me parecía elegante y sonora—, consideré que el significado seguiría siendo demasiado oscuro y acabé decidiéndome por "medicinal", que, siendo referencialmente más claro, remite a las ideas de salud y enfermedad y hace coherente el juego de palabras que aparece un poco más adelante: "They lived on treacle... they were very ill" ("Se alimentaban de medicinas... estaban enfermísimas"). Además, hacia el final del capítulo, hay otro juego con palabras que empiezan con la letra *eme*, y "medicinal" empieza con ella.

La traducción de *caucus-race* fue un caso similar. *Caucus* nos es más familiar hoy como palabra estadounidense. En Inglaterra hace referencia a un rígido sistema de organización por medio de comités en el interior de los partidos políticos. Según Gardner, "Carroll may have intended his caucus-race to symbolize the fact that committe members generally do a lot of running in circles, getting nowhere, and with everybody wanting a political plum"²². En mi versión deseaba conservar con cierta claridad la vitriólica crítica que percibía al sistema político. Más tarde descubrí que casi todos los traductores consultados se habían decantado por "una carrera en comité" o "una carrera de comité". No acaba de sentirme a gusto con ese tipo de solución por las mismas razones expuestas en el caso del *treacle well* - "pozo de melaza". Las palabras quedan demasiado alejadas de su base referencial, como si se les quitara la posibilidad de tener sentido y nos quedara sólo el sinsentido. Un traductor de los consultados (Ramón Buckley) había utilizado una solución similar, "una carrera electoral". Posteriormente, pensando de nuevo sobre el tema, se me ocurrió otra solución posible, una "carrera parlamentaria".

VII

Uno de los problemas curiosos que me encontré en la traducción de Alicia fue el relacionado con el género, con la discrepancia entre género natural

y género gramatical. Tanto la Oruga, la Liebre de Marzo, la Falsa Tortuga como la Jota de Corazones, entre otros, son personajes masculinos. Es evidente en las imágenes de Tenniel —que son ya una interpretación—, y el propio texto no deja dudas al respecto. Cuando Alicia se dirige a la Oruga lo hace tratándolo de “sir”; refiriéndose a la Liebre de Marzo, el Sombrero dice que algo ocurrió “just before he went mad”; de la Jota se dice que está “in chains, with a soldier on each side to guard him”; etc. Así, aparecía de pronto una discrepancia entre el género natural de los personajes y el género gramatical de sus nombres, lo cual se acentuaba por la obligatoriedad del castellano de explicitar el género y daba lugar a disonancias en algunas frases. El modo que encontré de abordar esta dificultad inesperada fue reforzar, con ayuda de pronombres y sustantivos, el carácter masculino de los personajes: “eso fue antes de que éste se volviera loco”; “un cortesano, la Jota, estaba de pie ante ellos, envuelto en cadenas, flanqueado por dos soldados que lo custodiaban”; etc. Más tarde vi que otros traductores no habían sentido esta incomodidad y habían utilizado sin reparos el femenino cuando era necesaria una explicitación: en las cinco versiones consultadas la Falsa Tortuga era una señora y en tres de ellas también lo era la Oruga, cuando en ambos casos Alicia se dirige a ellos como “sir”. Entiendo que son opciones perfectamente lícitas y que en esos casos el traductor optó por acercarse al polo de la aceptabilidad, según la terminología de Gideon Toury. Mi opción fue buscar un mayor compromiso con la adecuación intentando mantenerme dentro de los límites de lo aceptable.

VIII

Cuando hube completado lo que juzgaba una versión aceptable, me sentí con las suficientes fuerzas para mirar el trabajo de otros. En aquel momento no sabía cuántas ediciones existían con exactitud. Hice una búsqueda más o menos superficial y conté entonces varias decenas de editoriales con ediciones en el mercado. Elegí primero cuatro versiones (Jaime de Ojeda, 1970; Francisco Torres Oliver, 1984; Ramón Buckley, 1984; Luis Maristany,

1986), pero añadí luego otra más (Mauro Armijo, 1983). Mientras traducí el texto, creé una pequeña lista de distribución con otros traductores y la utilicé para enviar fragmentos, pedir ideas (con la petición explícita de que no se consultaran otras versiones) y probar soluciones²³. Al final, alguna de las soluciones publicadas procede de la generosa colaboración de mis corresponsales. Cuando hube casi concluido el trabajo, nos reunimos una dorada tarde de mayo en mi casa para una merienda de traductores. Había seleccionado algo más de una docena de fragmentos del original con juegos de palabras y procedimos a cotejar las versiones. Encontramos buenas soluciones y algunas similitudes sorprendentes. En general, se consideraron mis soluciones aceptables y mi versión pasó la prueba de fuego de esa comparación.

Deseo subrayar, por otro lado, que mi celo y mi sensibilidad aguzada ante determinados problemas son en parte fruto del acicate del trabajo de los traductores que me precedieron, que no dejaron de ser un estímulo intelectual para no flaquear en la profundización de la lectura y en mis esfuerzos de reexpresión.

IX

Por último me gustaría comentar algunas cuestiones en relación con la traducción de los poemas. En mi aproximación a la traducción de los poemas de *Alicia* tuve dos prioridades generales: lograr una versión castellana autosostenible en términos poéticos y ajustarme al significado del texto inglés. Por lo general, estas dos “instrucciones” se presentan como antitéticas: el esfuerzo por lograr una precisión semántica se percibe como opuesto a la consecución de formas poéticas autónomas. En apoyo de esta antítesis suelen aducirse ejemplos de traducciones que por querer ajustarse al qué descuidan o no son coherentes con el cómo o que por subrayar el cómo inventan el qué. Los resultados pueden ser logrados en estos casos. Por ejemplo, en la traducción de “How doth the little crocodile” —que es una parodia de “How doth the little busy bee”, un poema moral contra la indolencia y en favor de la laboriosidad— Ramón Buckley naturali-

za el espíritu paródico de Carroll y utiliza "Las moscas" de Samaniego:

A un panal de amarga hiel,
dos mil tigres acudieron
que por voraces murieron
presas sus fauces en él.

La imitación tiene su gracia, pero desde mi punto de vista como traductor prefiero una fusión más perfecta entre esos dos términos, el qué y el cómo, que intento no percibir como opuestos. Percibo como excesiva en este punto la naturalización (la domesticación, como diría Venuti). Buckley, por otra parte, sólo recurre en ese caso a la parodia de un poema de la cultura de llegada, juzgado —supongo— "equivalente". Su método ahí es el mismo que el de Nabokov en su celebrada versión al ruso de la obra de Carroll (1923). Ahora bien, a menudo me he encontrado —traduciendo poemas, pero también juegos de palabras en general— con que el impulso literalista puede desembocar en el hallazgo de verdaderos tesoros. Me da la impresión de que, en cierto modo, muchas veces se desiste de seguir buscando soluciones debido al presupuesto implícito de que la empresa es imposible.

El método que sigo es imaginar que efectivamente hay una solución —de ahí mi miedo al síndrome de la merienda de locos—. Aunque a primera vista parezca descabellado, se trata de considerar la "falacia de la preexistencia", que la traducción existe ya en algún limbo de las ideas y que nuestro cometido consiste en rastrearla y dar con ella. La imagen aquí sería la de las esculturas inacabadas de Miguel Ángel. En ellas, la forma parece escondida en el mármol, y la tarea que se imponía el escultor era sencillamente retirar la piedra que la cubría.

Robert Frost le preguntó en cierta ocasión a Austin Clarke por sus procedimientos de escritura. Clarke, que reprodujo en inglés las formas poéticas del gaélico, respondió: "Me cargo de cadenas de oro y luego intento escapar". De modo que, al traducir los poemas me cargué con varios juegos de cadenas. Por un lado, el respeto al plano semántico. Por otro lado, la utilización de una versificación si-

lábica, respetando el ritmo acentual de los versos; es decir, heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, alejandrinos, etc., para traducir los yambos, troqueos, dáctilos, anfibracos y anapestos del sistema métrico inglés basado en el pie. No seguí ninguna tabla de equivalencias, sino que elegí la longitud del verso en función de la cantidad de información que debía incluir. En un caso utilicé una forma estrófica con versos hexadecasilábicos a causa de la longitud y la cantidad de información de los versos originales, octómetros trocaicos: "Will you walk a little faster?" said a whiting to a snail, / "There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail...". En castellano, utilicé aquí dos octosílabos por línea. Y, como en otros poemas, intenté mantener el ritmo; en este caso, el trocaico: "Anda un poco más aprisa — exclamó la pescadilla / a su amigo el caracol—; la cola un delfín me pisa...". (Éste fue, dicho de pasada, el único lugar en el que cambié un animal por otro, algo a lo que era bastante remiso. Creo que este delfín aparece de forma natural en todas las traducciones para traducir el juego de palabras posterior *porpoise / purpose*.) Otra de las limitaciones —o de las trabas, por utilizar la palabra de Hermes Salceda— que me impuse fue la reproducción de la rima en los mismo lugares que el inglés.

Ocasionalmente aparecieron otras restricciones. Al traducir el cuento del ratón, pensé primero que era un poema descompuesto formado por cuatro estrofas de cuatro versos en que rimaban los dos primeros. Más tarde, cuando compré su tercera *Alicia* anotada, vi que Gardner remitía en una nota al descubrimiento hecho por unos estudiantes estadounidenses de la estructura del poema, que tendría una rima en forma de cola²⁴. Según explica la Británica, la *tailed rhyme stanza* es una forma estrófica (pareados o tercetos, generalmente) rematada por un último verso, que suele ser más corto²⁵. En este caso es más largo. Como vio enseguida Laura Manero, en mi lista de distribución, las colas riman.

'Fury said to a mouse,
That he met in the house,
"Let us both go to law: I will prosecute you

Come, I'll take no denial:

We must have a trial;
For really this morning I've nothing to do."

Said the mouse to the cur,
"Such a trial, dear sir,
With no jury or judge, would be wasting our breath."

"I'll be judge, I'll be jury,"
said cunning old Fury:
"I'll try the whole cause, and condemn you to death

En mi versión utilicé versos heptasílabos, que forman un alejandrino en la cola. Las rimas, como he dicho, se mantienen.

Furia dijo a un ratón,
que encontró en un rincón:
"Pues pienso denunciarte vayamos a la ley.

No aceptaré artificios
y he de llevarte a juicio,
que en toda esta mañana nada tengo que hacer."

Dijo el ratón al perro:
"Señor, ese proceso,
sin un juez ni jurado será hablar vanamente."

"Seré juez y jurado
—dijo Furia taimado—.
Yo juzgaré la causa, y dictaré tu muerte.

Me gustaría mencionar dos poemas más en los que se añadían restricciones adicionales. Empecé a traducir los poemas pensando en uno en concreto, "Twinkle, twinkle little bat"²⁶, y en que tenía que traducirlo para que pudiera ser cantado. Es el único poema cuya melodía es inmeditamente reconocible por nosotros. Había decidido mantener la palabra "titilar" ("twinkle") y jugar con "tintinear" ("tinkle"), el tintineo de la tetera (en el original, de la bandeja del té). Hay un juego de palabras en el capítulo XI: el Sombrero Loco habla del titilar de la te... (queriendo referirse al titilar de la tetera mencionado en el poema). El Rey dice: "¿El titilar de qué?". "Empezó con la te..." "Claro que titilar empieza con una te", replica el Rey ("The twinkling of

what?" "It began with the tea." "Of course, twinkling begins with a T!"). Como "titilar" no tiene la primera sílaba acentuada, hubo que introducir un monosílabo tónico para intentar conseguir un esquema más o menos trocaico.

Twinkle, twinkle, little bat!
How I wonder what you're at!
Up above the world you fly
Like a tea-tray in the sky.
Twinkle, twinkle—

Ya titilas rata alada,
¿en qué estás tan concentrada?
Sobre el mundo va tu vuelo
cual tetera por el cielo.
Ya titilas...

(Debo decir aquí que tomé la solución de la "rata alada" de Jaime de Ojeda, tras dudarlo mucho. Pensé incluso en la posibilidad de utilizar otro animal, por la imposibilidad de lograr, por así decirlo, que el murciélago volara al son de la música. Sin embargo, la solución de Ojeda encajaba en el patrón rítmico y silábico, y mi edición tenía el dibujo de un pequeño murciélago junto al poema.)

El segundo ejemplo de canción —y con esto deseo terminar— es la canción de la Falsa Tortuga, "Beautiful Soup" (en el capítulo X), que se basa en una canción popular irlandesa (*Star of the Evening*) que las niñas Liddell conocían y cantaron al menos una vez a Carroll (así consta en la entrada de su diario correspondiente al 1 de agosto de 1862). La letra y la música son de James M. Sayles.

Hay un artículo de August A. Imholtz²⁷, donde se analiza una hipotética referencia a ideas platónicas o neoplatónicas en la letra original de Sayles, que utiliza la identificación clásica entre un astro reluciente y la divinidad, así como la posibilidad de que Carroll la parodiara con las mismas armas platónicas. Imholtz construye su argumentación a partir de la aparición de las palabras "hermosa sopa" ("etnos kalon") en un diálogo platónico sobre la belleza, *Hippias mayor*. Aunque me da la impresión de que mi hipótesis sobre la ausencia de Dios tiene una mayor base textual, se trata de una idea muy suge-

rente. Desbroza una nueva parcela para la exégesis y nos hace más ricos en términos interpretativos.

En cualquier caso, "Beautiful Soup", que traje por "Hermosa sopa", tiene en el estribillo un juego visual con la introducción de una doble o en medio de "beautiful" y una o cuádruple en "soup". Primero pensé en mejorar el juego visual del poema aprovechando las oes de "hermosa" y "sopa" y repitiéndolas varias veces. Sin embargo, con ello me alejaba de mantener un ritmo más o menos trocaico, al que tuve que volver cuando di con la melodía original en Internet²⁸.

Beautiful Soup, so rich and green,
Waiting in a hot tureen!
Who for such dainties would not stoop?
Soup of the evening, beautiful Soup!
Soup of the evening, beautiful Soup!
 Beau—ootiful Soo—oop!
 Beau—ootiful Soo—oop!
Soo—oop of the e—e—evening,
 Beautiful, beautiful Soup!

Beautiful Soup! Who cares for fish,
Game, or any other dish?
Who would not give all else for two p
ennyworth only of beautiful Soup?
Pennyworth only of beautiful Soup?
 Beau—ootiful Soo—oop!
 Beau—ootiful Soo—oop!
Soo—oop of the e—e—evening,
 Beautiful, beautiFUL SOUP!

¡Hermosa sopa, verde y nutricia,
que en tu sopera eres delicia!
¿Quién se resiste a tus aromas?
¡Sopa nocturna, hermosa sopa!
¡Sopa nocturna, hermosa sopa!
 ¡Heeermosa soooopa!
 ¡Heeermosa soooopa!
 ¡Sooopa noctuuurna!
 ¡Hermosa, hermosa sopa!

¡Hermosa sopa! ¡Fuera el pescado,
fuera la carne y los otros platos!
¿Quién no daría la vida toda

por un sorbito de hermosa sopa?
¿Por un sorbito de hermosa sopa?

¡Heeermosa soooopa!
¡Heeermosa soooopa!
¡Sooopa noctuuurna!
¡Hermosa, hermosa SOPA!

NOTAS

1. Unos años antes, en 1922, había aparecido en Madrid, publicada por la editorial Rivadeneyra, una versión castellana abreviada (14 páginas), ilustrada por Santana Bonilla y sin que conste el nombre del traductor. Esta versión es citada por Warren Weaver, uno de los grandes especialistas en Carroll, como la primera versión en catalán. Este error es repetido por muchos estudiosos de Carroll, que a veces la atribuyen incluso a Josep Carner.
2. Desde su primera formulación a finales del siglo XIX, este papel central de la traducción como elemento de la reconstrucción cultural atravesará diversas tendencias a lo largo del siglo XX y llegará hasta el final del franquismo. En los años veinte el Novecentismo ya había agotado su impulso. Como ejemplo de la trascendencia de la traducción en los dos movimientos citados, se ofrecen una cita de Joan Maragall (1893), donde se apela a la traducción como instrumento para fortalecer una lengua y suplir las carencias de una tradición literaria, y otra de Manuel de Montoliu, quien en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Catalana (1906), tras definir al traductor como uno de los "más nobles educadors del seu poble", hace un llamamiento a los intelectuales catalanes.

JOAN MARAGALL: "El treball de traducció, quan és fet amb calor artística, suggereix formes noves; fa descobrir riqueses de l'idioma desconegudes, li dona tremp i flexibilitat, el dignifica per l'altura de lo traduït, i en gran part li supleix la falta d'una tradició literària pròpia i seguida. De més a més, el posa en contacte amb l'esperit humà universal i li fa seguir la marxa amb ell". "El catalanisme en el llenguatge" (1893), en *Obres completes. I*, Barcelona, Editorial Selecta, 1981, p. 789. Citado en Montserrat Bacardí, Joan Foncuberta y Francesc Parcerisas, *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*, Vic, Eumo, 1998, pág. 21. MANUEL DE MONTOLIU: "No és prou que els nostres intel·lectuals sien ànimes modernes i que combreguin en els ideals de l'hora present. (...) Cadascú d'ells hauria de considerar com un deure sagrat, l'anar alternant la producció ab el treball de traducció, i així infundir al caràcter indígena de la nostra actual literatura una alenada regeneradora de germanor ab els altres pobles (...) Traduïm, traduïm sense descans; encarnem en la nostra llengua les infinites modalitats del pensament modern (...). I animi'ns la convicció de que la nostra llengua guanyarà en flexibi-

litat, riquesa, elegància i força d'expressió ab aquesta contínua gimnàsia a què obliga la tasca del traductor." ("Moviment assimillista de la literatura catalana en els temps moderns. Conveniència de que's fassin moltes traduccions i esment ab que cal fer-les". Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana (octubre, 1906). Citado en Montserrat Bacardí, Joan Foncuberta y Francesc Parcerisas, *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*, Vic, Eumo, 1998, págs. 38, 43.

A esta tarea se entregan en los años veinte la tríada formada por Josep Carner, Carles Riba y Marià Manent. Las traducciones pasan de representar en 1926 el 9,6 por ciento de la producción catalana al 24, 3 por ciento en 1930. Francesc Vallverdú, "L'edició catalana de 1923 a 1930", *Els Marges*, 9, 1970, pág. 36.

3. Edicions Mentora, que publica en catalán, pero también en castellano, pertenece a un grupo de personas copropietarias al mismo tiempo de la editoriales Edita y Juventud (1923), así como de la imprenta Sociedad General de Publicaciones (1909). Véase Mònica Baró y Teresa Mafà, "Joventut: una llarga trajectòria", *Faristol*, 36, abril 2000, pág. 18. En de este núcleo de editores encontramos unos nombres que dejarán más tarde una profunda huella en la historia de la edición en España: Julio Gibert Mateus (El Hogar y la Moda, HYMSA), Pablo del Molino (Molino) y José Zendera (Juventud).
4. La editorial Mentora publica en los primeros meses traducciones inéditas y obras publicadas por entregas. La traducción de Carner aparece ilustrada por Lola Anglada. Véase Mònica Baró y Teresa Mafà, *op. cit.*, págs. 19-20, 22 n. 2: "Les primeres edicions de Mentora i Juventud provenen d'originals preparats per a altres editorials —cas de *La rosa i l'anell* i *Alicia en terra de meravelles* publicades al 1927, o bé d'obres com *La ventafocs*, *El príncep blanc* o *Lau, aprenent de pilot* que ja havien aparegut per lliuraments a la revista infantil *Virolet*".
5. La fecha oficial de la primera edición es junio de 1865, pero Carroll, descontento con la calidad de la impresión, mandó retirar a principios de agosto los libros —al parecer a instancias de Tenniel— y volver a imprimirlos. Esta segunda reimpresión (1866) fue la que salió a la venta. En una carta del 24 de agosto de 1866, Dodgson pregunta a Frederick Macmillan, su editor, qué le parece su idea de traducir el libro al alemán y el francés.
6. Como pone de manifiesto la correspondencia mantenida a este respecto con la editorial Macmillan. Hay incluso una carta del 21 de marzo de 1878 en la que comenta una propuesta recibida para traducir los poemas de *Alicia* al árabe y donde dice que ha enviado la prueba recibida a un arabista para que la juzgue: "the only thing I want to guard against is the having them translated by some quite incompetent person". A propósito de esa traducción al árabe, el sobrino y primer biógrafo de Carroll, Stuart Dodgson Collingson, se limita a comentar que un poema, "Father William", llegó a traducirse al árabe. Véase Gardner, *The*

Annotated Alice. The Definitive Edition, Londres, Penguin, 2000, pág. 50.

7. Henri Bué traduce, aunque no conste oficialmente, con la colaboración de su padre Jules Bué, profesor de francés en el Magdalen College de Oxford.
8. Pietrocola-Rossetti, exiliado garibaldino en Londres, pariente de los Rossetti prerrafaelitas, condenado a muerte por el rey de Nápoles y que más tarde se convertiría en un personaje destacado del movimiento evangélico italiano.
9. La fecha es incierta. Weaver cita el año 1879. En una carta fechada el 31 de marzo de 1871, Carroll pide a su editor Macmillan que envíe ejemplares de la traducción francesa y alemana a cierta señorita Timiriasev de San Petersburgo, "quien, según creo, va a traducir *Alicia* al ruso". Warren Weaver, *Alice in many tongues*, Madison, The University of Wisconsin Press, p. 47. El diario del viaje a Rusia, realizado cuatro años antes, no menciona a ninguna señorita Timisiarev durante las dos estancias en San Petersburgo, del 27 de julio al 2 de agosto y del 19 al 26 de agosto de 1867.
10. También debió de influir en el *boom* de traducciones el que, al pasar en 1907 al dominio público, el libro —del que ya en 1884 se habían vendido unos cien mil ejemplares— fue objeto de una multitud de ediciones en inglés. Véase Warren Weaver, pág. 28.
11. JOSÉ ANTONIO GARCÍA DÉNIZ, *El estilo de Alice's adventures in Wonderland y las traducciones españolas*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1981, pág. 665.
12. Cito una reedición de principio de los sesenta: Antonio Garmendia de Otaola, S. I., *Lecturas buenas y malas a la luz del dogma y la moral*, Bilbao, El mensajero del corazón de Jesús, 1961, 3ª ed.
13. La búsqueda combinada de este traductor y la editorial Juventud en el ISBN o en la Biblioteca Nacional de Madrid pone al descubierto una variada trayectoria traductora iniciada en 1975 y en la que destacan abundantes obras de Zane Grey y James O. Curwood, así como otras de Goethe, Zweig, Tolstói, Dostoievski o Melville, entre otros autores. Las investigaciones de Mònica Baró, profesora de Biblioteconomía de la Universidad de Barcelona, me han permitido averiguar que ese nombre fue utilizado por el fundador de la editorial, José Zendera Fecha, como una especie de cajón de sastre.
14. JOSÉ ANTONIO GARCÍA DÉNIZ, págs. 660-665.
15. La tirada de esta edición fue, según fuentes editoriales, de 6.000 ejemplares, y no está prevista ninguna reedición. Desde 1987 hay otras cuatro nuevas versiones de *Alicia*, todas ellas en editoriales pequeñas.
16. JORGE LUIS BORGES, "Los traductores de la Odisea", en *Prosa completa*, vol. 1, Barcelona, Bruguera, 1980, pág. 88.
17. Una colección cuyo mayor éxito es, con más de 30 ediciones, *El libro de las virtudes para niños*. La tirada inicial fue de 6.000 ejemplares.

18. LEWIS CARROLL, *Alicia en el país de las maravillas*, trad. Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Ediciones B, 2002, págs. 7 y 8.
19. MARTIN GARDNER, págs. 154–155, n. 9, y pág. 166, n. 2.
20. WEAVER, *op. cit.*, pág. 15. Dodgson, prisionero de una época que cubría las patas de los pianos por pudor, despoticaba de la irreverencia de algunas representaciones teatrales y concibió un proyecto para expurgar el Shakespeare expurgado por Bowdler.
21. Qué frase tan sorprendentemente compleja de traducir, con seis formas verbales en 20 palabras. (N. del T.)
22. GARDNER, *ibidem*, pág. 32, n. 2.
23. Carroll hizo lo mismo con las primeras versiones de las traducciones a otras lenguas. Hay cartas al editor Macmillan fechadas el 18 de agosto (desde Moscú) y el 9 de octubre de 1867 pidiendo seis juegos de galeradas de la traducción francesa y la alemana para distribuir entre sus “asesores lingüísticos”. Véase Weaver, *op. cit.*, págs. 36–38.
24. GARDNER, n. 4, págs. 34–36.
25. “Tail rhyme”, *Encyclopædia Britannica*, en Encyclopædia Britannica Premium Service
<<http://www.britannica.com/eb/article?eu=137981>>
[acceso: 6 octubre 2003].
26. Jane Taylor escribió la letra inglesa en 1806. La melodía que nos resulta familiar es la variación para piano que realizó Mozart a partir de una canción popular francesa del siglo XVIII, “Ah! Vous dirai-je, maman”: “Ah! Vous dirai-je, maman, / Ce qui cause mon tourment? / Papa veut que je raisonne, / Comme une grande personne; / Moi, je dis que les bonbons / Valent mieux que la raison”.
27. *Classics Ireland*, 7, 2000, <<http://www.ucd.ie/classics/2000/imholtz.html>>. August A. Himholtz es ex presidente de la Lewis Carroll Society of North America.
28. Los asistentes a las Jornadas de Tarazona pudieron disfrutar de una interpretación de la canción por parte del autor de estas líneas como colofón a su conferencia. En mi prólogo a la edición de Ediciones B, quise citar una página web donde podía encontrarse el archivo de sonido. Por desgracia, cuando el libro estaba en galeradas la página desapareció y tuve que eliminar la referencia. En la actualidad, la página en cuestión ha sido remodelada, y la canción vuelve a estar disponible en una versión con arreglos de Henry Tucker: <<http://www.pdmusic.org/tucker/ht55score.mid>>.

CONFERENCIA

Voces de la razón muda

Dos traductores del exilio: Agustí Bartra y Juan Ortega Costa

JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA

TRADUCTOR, AUTOR DE *APROXIMACION A UNA HISTORIA DE LA TRADUCCION EN ESPAÑA* Y PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD POMPEU FABRA

Cuando hace unos meses se me invitó a leer una conferencia sobre traducción en el marco de estas Jornadas, pensé desde el primer momento —y así se lo participé, junto con mi agradecimiento, a Maite Solana— que mi contribución no podría ser otra que algún asunto relacionado con uno de los dos temas sobre los que principalmente trabajo como profesor: o bien sobre Literatura Comparada, o bien sobre Historia de la Traducción, si es que éstos son ámbitos distintos, si es que son ámbitos o si pueden disociarse. Las cuestiones relativas a la recepción de las literaturas extranjeras, tanto desde la óptica comparativa como desde la histórica, suelen pagar en muchas ocasiones, e involuntariamente las más de las veces, un peaje descorazonador: los traductores quedan, en tales discursos, condenados a un segundo o tercer plano. Puesto que esta conferencia debía de ser presentada en la Casa del Traductor, creí necesario replantearme —si no posponer— mis intereses más primarios y volver sobre algunas de las ideas que, sin apenas espacio para su desarrollo, dejé apuntadas hace ya tres años en mi *Aproximación a una Historia de la Traducción en España*. Así que, como quiera que me interesaba, a su vez, tratar de dos traductores catalanes de desigual fortuna editorial, Agustí Bartra y Juan Ortega Costa, sus nombres y mi deseo de retomar aquellas migas de pan dispersas en mi libro me llevaron sin más al tema sobre el que voy a tratar aquí, aun a costa de correr el peligro que denunciaba al principio: que sus nombres y sus obras sean, o semejen,

pretexto para una reflexión que me parece principal, cuando se trata de lenguas, traducción y literatura y que, no obstante, poca o nula atención ha merecido hasta la fecha. Estoy refiriéndome a la relación entre exilio y traducción.

Quizá les sorprenda a ustedes que en ese universo virtual con ilusión de infinito o cosmología cibernética, el buscador *Google*, si tecleamos la secuencia “Exilio y Traducción”, aparecerán únicamente tres *resultados*; si escribimos “Traducción y Exilio”, uno; si “Exile and Translation”, once; si “Translation and Exile”, cuatro. No merece la pena continuar buscando, máxime cuando ninguno de los 19 *resultados* trata, en realidad, del tema indagado, sino que únicamente aparece la secuencia buscada como sintagma coordinado en textos que tratan, todos menos uno, de otros asuntos. Ni se les ocurra repetir las búsquedas cambiando los términos “Traducción” y “Translation” por “Literatura” y “Literature”; ya les anticipo los resultados: un total de 395, entre los cuales, obviamente, encontrarán un curso de Literatura Comparada en el doctorado de la Universidad de Sevilla, varias referencias al libro de Claudio Guillén *El sol de los desterrados* (1995) y, en “Cervantes Virtual”, la *Biblioteca del Exilio*, algunas bibliografías y el trabajo que está llevándose a cabo en la Universidad Autónoma de Barcelona bajo la dirección del profesor Manuel Aznar Soler. No deja de resultar llamativo que en ninguno de los volúmenes de actas de estos congresos, en los que se reservan apartados monográficos

para la narrativa, el ensayo, la autobiografía y memorias, la poesía o el teatro, también para las editoriales y para los epistolarios, en ninguno de dichos apartados de estos ni de otros volúmenes se habilita un *espacio* para la traducción y los traductores literarios. A mí, al menos, me ha resultado muy llamativo. Así que, sin más preámbulos, éste será el tema de las palabras que siguen a este prólogo o *ex-cusatio*: *exilio y traducción*, sintagma que no es igual que *traducción y exilio*, pues —en esta ocasión— el orden de los factores sí altera el resultado.

- I -

Si hablamos de *Traducción y Exilio*, y nos ceñimos a la historia literaria española, pronto caemos en la cuenta de que se trata de un fenómeno más o menos reciente, y podremos remontarnos a los casos históricos de los erasmistas, iluminados o calvinistas que, en nuestro Siglo de Oro, tradujeron la totalidad o partes de las Sagradas Escrituras: por ejemplo, Casiodoro de Reina y Cipriano Valera, autores de la *Biblia del Oso*, impresa en Basilea en 1569. Si hablamos de *Exilio y Traducción*, sea aquél debido a causas personales, políticas o religiosas, tendremos que convenir que históricamente, al menos desde Leandro Fernández de Moratín y los liberales perseguidos tras la Guerra de la Independencia, fue el exilio causa principal de muchas de las dedicaciones a la traducción literaria. También, obviamente, durante el periodo que va de 1939 a 1975 y, especialmente, en las primeras décadas de dicho periodo. Es esta segunda alternativa, la de *Exilio y Traducción*, la que aquí me interesa tratar; de hecho, ya en mi libro, al referirme al estudio de las traducciones al español realizadas entre 1939 y 1975, demandaba una distinción entre las traducciones realizadas por autores españoles en la Península y las realizadas por autores españoles en el exilio. Quienes se interesen por la relación entre traducción y censura saben cabalmente la magnitud del tema, y a él volveré en algún momento y con algún ejemplo.

Pero cuando se trata de *Exilio y Traducción* ni podemos ceñirnos a una literatura, ni a una lengua ni a un espacio, pues, en realidad, estamos apun-

tando a una categoría esencial y primigenia del mismo acto lingüístico que llamamos *Traducción*: la traducción implica siempre, de un modo u otro, un arte o una experiencia personales del exilio. Entre aquellas migajas dispersas en mi libro a las que aludía antes, y perdónenme de nuevo la autocita, escribía yo entonces:

El exiliado no sólo lo es porque su entorno físico ha cambiado o porque la materialidad de su vida debe ser reordenada, como en nuevo nacimiento; el exiliado puede ser un transterrado por partida doble: por un lado, de su país; por otro, de su lengua [...]

[Las traducciones] son también la vía que reintegra al transterrado su identidad lingüística y, desde este punto de vista, la ilusión de comunicarse con aquellos que hablan su misma lengua. Es más, en el caso de la traducción, el paso de un texto de su lengua original a la del traductor en el exilio supone *vencer* ilusoriamente las resistencias de su condición física; la traducción cumple, de este modo, con un fundamento cuasi alquímico que restaura a quien padece exilio (escritor o lector) el orden de lo natural.

Si el exiliado o el transterrado es un individuo al que se priva de la identidad jurídica, donde leemos exiliado o transterrado podemos entender siempre, de modo absoluto o relativo —permítaseme el neologismo— translinguado. Una de las expresiones literarias más certeras de dicha condición la plasmó el ilustre liberal José María Blanco-White, desde su exilio británico, al traducir estos versos de *Ricardo II* de Shakespeare que tituló, como si de poema autónomo se tratase, “El idioma nativo”:

Si algo he merecido
de parte de mi Rey, no es la amargura
de ser así arrojado al ancho mundo.
El idioma patrio que he aprendido
más de cuarenta años, me es inútil
de hoy en adelante. ¿Qué es mi lengua
ya para mí sino harpa destemplada
o instrumento sonoro puesto en manos
no acostumbradas a pulsar sus cuerdas?

Con doble cerco habéisla aprisionado
en mi boca, Señor; y la pesada,
la estúpida, la estéril ignorancia
le dais por carcelera.

- 2 -

En un contexto cultural de censura institucionalizada como mecanismo de control, la traducción siempre es, de un modo u otro, un discurso articulado de la *resistencia*. En unos casos la censura se instala como interruptor de dominio ideológico en un marco territorial, cultural o lingüístico, y en estos casos la resistencia se manifiesta tanto en los exilios forzosos que propicia la censura como en la escritura traducida que, circule o no por el ámbito vedado, suele ser discurso de respuesta a un estado de cosas extraliterario y extracultural, cuando no aliterario y acultural. Me refería antes a los traductores bíblicos y la persecución inquisitorial, pero el discurso de contestación (esto es, en nuestro caso, el texto traducido) puede ser también cercenado en alguno de sus elementos por el propio traductor. Suelo recordar a mis alumnos, en este sentido, la famosa traducción de *Hamlet* realizada por Moratín en Inglaterra en 1793. Dejando a un lado que Moratín tradujo la obra en prosa y que no tenía mucho conocimiento (más bien casi nada o muy poco) de la lengua inglesa, en el Acto III, Escena II, poco después del famoso monólogo hamletiano, el príncipe debe continuar su indagación y fingirse loco, de modo que, entre otras perlas, le suelta la siguiente a la sufrida Ofelia: "Es una idea suculenta reposar entre las piernas de una doncella"; la dama le pregunta: "¿Qué queréis decir, señor?"; y Hamlet responde: "Nada". En la traducción de Moratín (que les recuerdo que ha sido reeditada incluso en afamadas colecciones de libros de bolsillo), se lee:

HAMLET.— ¡Qué dulce cosa es...!

OFELIA.— ¿Qué decís, señor?

HAMLET.— Nada.

En una de sus notas, el dramaturgo español metido a traductor aclara que la razón de sus puntos suspensivos es que considera el resto de la frase

indigna de ser impresa, con lo cual alivió de trabajo a los censores inquisitoriales que todavía se aplicaban con celo sobre los textos literarios y, de paso, hizo de Hamlet no el príncipe dubitativo o la *split-personality* que subrayan los manuales sino, por la vía rápida, un idiota y, de paso, el texto es una reescritura sutil pero de tales consecuencias que deja sin sentido todo el parlamento de los dos protagonistas.

Ante situaciones como éstas, prácticas de traducción semejantes e irresponsabilidades culturales de tal índole, uno se remonta necesariamente a Babel para recordar, y recordarse, que su castigo no fue la división de los hablantes sino que hablar lenguas distintas supuso, inevitablemente, el exilio. Antes de Babel no existía tal dimensión del exilio, pues, no lo olvidemos, cuando se glosa sin descanso este episodio del Génesis siempre se recuerda la parte de la *confusión* lingüística pero nunca o casi nunca las palabras con que termina este episodio: "Se le dio el nombre de Babel, porque allí fue confundido el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció el Señor por todas las regiones". La maldición de Babel no fue tanto la incomunicación, como egoístamente creemos los que nos dedicamos a las lenguas, cuanto la invención del exilio que, como dije, no es en esencia un asunto territorial sino puro y principalmente lingüístico.

Asumida, pues, la condición de expulsados del territorio mítico monolingüe, y si revisamos la Historia de la Traducción como la Historia del Exilio, aquella nunca ha estado o está al lado del poder sino que pretende ser una restitución de la unidad originaria o, visto desde la perspectiva de lo político, una propuesta de corrección de aquellos discursos que son pura y llanamente tautología. Como escribiera Steiner, un especialista en la aplicación misma de esta cita: "En la poética, en la filosofía, en la hermenéutica, la obra que vale la pena se gesta las más de las veces contra la corriente y al margen". En el margen se escribieron, en su día, las glosas emilianenses, y contra la corriente tradujo —conocido es— fray Luis de León, contra la corriente que quiso imponer el misterio del verbo, que el ser humano sólo participase de la forma pero no del sentido

y que, por lo tanto, toda interpretación —toda lectura— fuese sin más herejía.

Más si se estudia la traducción en el exilio como resultante de una lógica *causa-efecto*, donde la causa es el exilio y la consecuencia la traducción, debe descenderse forzosamente de toda altura metafísica y del placentero juego filosófico de salón y considerar, en toda suerte de coordenadas, los marcos históricos, intelectuales, editoriales y personales en los que se inscriben las obras traducidas en el exilio y sus traductores. Es obvio que todo movimiento comunicativo, y la traducción lo es, implica la búsqueda de un receptor; pero no menos cierto es que las circunstancias vitales gravitan sobre la escritura, se posan en ella, la zarandean o, simplemente, reescriben nuestra escritura. La traducción en el exilio, lo sabemos, deriva en algunos casos de la actividad desarrollada como profesor: valgan aquí el ejemplo de Luis Cernuda y las versiones de poemas ingleses insertos en sus ensayos o el de Jorge Guillén, que se autotraduce a la lengua inglesa en su famosa serie de conferencias norteamericanas *Language and Poetry*, que se imprimirán primero en dicha lengua y luego en la propia del poeta. En otros casos, la traducción es, sin más, un medio de vida, una parte de la actividad profesional y/o editorial del exiliado, tanto sea en la modalidad de traducción por encargo como en la de aquellas versiones que se realizan como restitución, esto es, como testimonio de la afinidad estética que el traductor siente por lo traducido o por el traducido. Quisiera traer aquí, como ilustración, los nombres de dos mujeres del exilio republicano: Ernestina de Champourcin, traductora de Bachelard, Eliade, Anaïs Nin o William Golding, y Rosa Chacel, traductora de Eliot, Racine y Camus.

Y cuando se habla de la traducción en el exilio, en su vertiente de *Exilio y Traducción*, y puestos a descender en consideraciones, deben tenerse en cuenta cuestiones tan elementales como la calidad de los originales, las posibilidades de cotejo de ediciones y de otras versiones anteriores, los recursos bibliográficos y, por supuesto, ese íntimo enemigo del traductor que es el tiempo, su escasez. Aquí me gustaría recordar unas palabras que no por inquietantes dejan de ser bellas: las escribió Ernst Robert

Curtius en el prefacio a la primera edición de su enciclopédica obra *Literatura europea y Edad Media latina*, impresa en 1948, y que en la versión de Margit Frenk y Antonio Alatorre dicen así:

No ha estado a mi alcance la literatura científica extranjera de los años de la guerra y postguerra. Además, desde 1944 una parte de la Biblioteca de la Universidad de Bonn está inutilizada, y otra fue incendiada durante un bombardeo. De ahí que más de una cita haya quedado sin cotejar y más de una fuente sin revisar.

También, en tal descenso conceptual a los infiernos del exilio, debe contemplarse la tantas veces conflictiva relación (en el plano cultural o en el doméstico) que el exiliado establece con las lenguas, con la suya y con la del país de acogida: proverbial es el caso, sin salirnos del siglo xx, de Juan Ramón Jiménez y el inglés, que por lo visto sólo hablaba en su intimidad más íntima (o sea, para sí mismo); pero tampoco debe ignorarse que la propia lengua queda reducida en muchos exiliados a lengua familiar o a puro valor de cambio profesional o, rizando el rizo, puede pensarse en las contradicciones y paradojas de los hablantes y escritores de la lengua catalana, pongo por ejemplo, en Europa, o en México, su condición de doble exilio lingüístico, su dedicación a la escritura de versiones en español de obras extranjeras. Tal es el caso, como veremos, de Agustí Bartra. Por otra parte, todos los escritores exiliados tienen dos obras y algunos tres: la anterior al exilio, la realizada en el exilio y, en algunos casos, la posterior. La obra *en* el exilio dispone, cuando ocurre, de canal de difusión propio, sufre —cuando la sufre— la censura y, si difíciles son de recuperar para su reedición las obras originales, mucho peor es lo que ocurre, en general, con las traducciones.

Más. Puestos a preguntarnos por enigmas, ¿qué literatura *completa* la labor de los traductores exiliados, por ejemplo, en Hispanoamérica tras la Guerra Civil española? ¿La del país de acogida? ¿La del país de nacimiento, si se salva la censura o se pacta implícitamente con ella? ¿Establecen las traducciones un puente entre las literaturas nacionales

hispanoamericanas y la peninsular o, por el contrario, subrayan la propia censura y sus efectos y denuncian el *atraso* que padece la literatura peninsular en lo que respecta al conocimiento de obras y autores extranjeros?

Hasta aquí vengo defendiendo, con mayor o menor fortuna, que el exilio es el texto o la lengua de partida y que el *regreso* es el texto o la lengua de llegada; que la traducción reafirma, en esencia, dos condiciones, la del exilio y la del habla; que el exilio entraña una cierta —por *verdadera*— insularidad; que el exilio puede *insularizar* el habla (y la escritura), pero también convertirlas en útiles de la supervivencia (artículos periodísticos, conferencias, presentaciones, prólogos, traducciones..., esto es, “encargos”) y que en estos casos la escritura pasa, en determinadas condiciones, de ser arte estético a arte utilitario o práctico. Para aliviarnos un poco de todo lo dicho hasta ahora, recomiendo visitar de vez en cuando ese monumento literario a la ironía sazónada de inteligencia y de crueldad que es el *Diccionario del diablo* de Ambrose Bierce. Si buscamos la definición que de “exiliado” da el escritor norteamericano, leeremos: “Individuo que sirve a su país viviendo lejos de él, y sin embargo no es embajador”.

George Steiner, quien junto con Harold Bloom casi siempre tiene la última palabra cuando se trata de la Literatura, tomando a Nabokov como emblema del siglo pasado, que afortunadamente ya pasó, escribe en *Extraterritorial*: “Un gran escritor, a quien las revoluciones sociales y las guerras expulsan de lengua en lengua, es un símbolo cabal de la era del refugiado”.

Quizá los dos textos más bellos y precisos sobre el exilio o la *translinguación* que se han escrito en nuestra lengua, si no los únicos, son el libro de Claudio Guillén, *El sol de los desterrados*, y un breve artículo de Luisa Futoransky, ambos de 1995. Para Guillén, en el exilio —escribe— “es todo un conjunto semiótico lo que está en juego”; para la argentina, “traducción y exilio siempre son sinónimos de pérdida”. Guillén, apelando a nuestro Siglo de Oro, tiempo en el que se escribió todo en nuestra lengua, copia estos tercetos de Enrique Gómez, poeta hoy olvidado:

Dejé mi albergue tierno y regalado
y dejé con el alma mi albedrío,
pues todo en tierra ajena me ha faltado [...]

Hallé mi cuerpo convertido en uso,
que el que muda de patria decir puede
que a mudar de costumbre se dispuso [...]

Hablo y no me entienden, y esto siento
tan sumamente que me torno mudo,
barriendo sin fe mi entendimiento [...]

Dos preguntas últimas antes de pasar a Bartra y Ortega Costa, quienes, como están pudiendo comprobar, esperan pacientemente y temen haber sido convertidos —ya— en pretexto de esta conferencia. Primera pregunta: ¿Dónde se ubican los estudios de Literatura Comparada cuando se trata de la relación entre Exilio y Traducción, máxime cuando es éste un proceso cultural más que podría servir como pilar de la negación de las literaturas nacionales? Segunda: ¿Y los hipercorrectísimos (políticamente) *estudios postcoloniales*? Como diría Jorge Manrique, ¿qué se hizo dellos?

- 3 -

AGUSTÍ BARTRA nace en la Rambla de Santa Mónica el 6 de noviembre de 1908. Su familia reside desde 1917 en Sabadell y el joven Bartra comienza a trabajar en una fábrica de tejidos en 1922. En 1928 se instala en Barcelona, realiza el servicio militar, y trabaja de 1930 a 1935 en una fábrica de sedas de la capital. Ese año, 1935, entra a trabajar en el Ayuntamiento de la Plaza Sant Jaume e inicia sus colaboraciones literarias en publicaciones como *Mirador*. Después de la guerra, en 1939, pasa a Francia, es recluido en el campo de concentración de Saint Cipriane, de donde escapa, y luego es confinado en el campo de Agde. Tras su liberación, viaja a París, Burdeos y Casablanca, con destino final en la República Dominicana. Publica una autotraducción de su libro de poemas *L'arbre de foc* bajo el título *El árbol de fuego*, y después de varios recitales y colaboraciones en revistas hispanoamericanas, viaja a Cuba en 1941 y llega a México en agos-

to de ese mismo año. Allí se reencuentra con Pere Calders, publica algunas obras, incluso prueba fortuna con la instalación de un taller de carpintería, y a partir de 1943 comienza su actividad como traductor. En 1948, una beca Guggenheim le permite vivir en Brooklyn y New Jersey. Es durante este período (1949-1950) cuando traduce al catalán una amplia muestra de la poesía norteamericana contemporánea (Walt Whitman, Emily Dickinson, Edgar Lee Masters, Robert Frost, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Ezra Pound, Marianne Moore, T.S. Eliot, E.E. Cummings y Hart Crane, entre otros muchos): la primera edición de este libro, titulado *Una antología de la lírica nord-americana* se publica en México en noviembre de 1951; su breve "Prefaci" está firmado en Long Island en mayo de 1950. Bartra volverá a EE.UU. con otras becas Guggenheim, impartirá cursos y conferencias en Yale y ocupará la cátedra Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Maryland. Por en medio quedan otros trabajos en México (en una librería, en la editorial Jackson) y, sobre todo, una continua dedicación a la traducción que ocupa no menos de treinta años de su vida, desde mediados de la década de los cuarenta hasta mediados de los setenta. Bartra regresó a Cataluña en 1970, y pronto se instaló en Tàrrasa, donde murió el 7 de julio de 1982.

Bartra tradujo, preferentemente, de la lengua inglesa y, en segundo término, de la francesa, y tanto poesía como prosa narrativa o ensayística. Hasta donde he podido ver, no parece que fuese muy dado a eso que algunos llaman ahora "reflexiones traductológicas", seguramente porque —como ocurre con los buenos traductores— no estimaba necesaria explicación alguna de un trabajo (la traducción) que, o bien se defiende por sí mismo, o bien recuerda al lector en cada palabra y en cada línea que no es la obra original.

Sus primeras traducciones fueron de obras francesas en prosa y para pequeños sellos mexicanos: *El crepúsculo de la civilización*, de Jacques Maritain, y *El hombre de púrpura*, de Pierre Louis, en 1944; y el ensayo de André Rousseaux, *Tres poetas iluminados: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud*, en 1945. Después, de su experiencia norteamericana es la antología poética traducida al catalán a la que me

he referido, en 1951, y la *Antología poética de la poesía norteamericana*, de 1952 (y reeditada en México en 1957 y 1959; y en España, en 1974), que no es en absoluto retraducción de sus versiones catalanas ni contiene, tampoco, los mismos poetas ni poemas, y es —además— bilingüe. Traducirá varios libros en prosa, tanto ensayo como narrativa, para Grijalbo, Cumbre, Joaquín Mortiz y Era, todos en México, entre 1956 y 1968; de entre unas dos docenas de títulos rescato aquí *Desayuno en Tiffany's* (reeditada en España por Círculo de Lectores, por Bruguera y, finalmente, por Seix Barral), los *Viajes de Gulliver*, *La vuelta al mundo en 80 días*, la *Autobiografía* de Benjamín Franklin, tres novelas de Bretón (*Nadja*, *Los vasos comunicantes* y *El amor loco*), cuentos de Hans Christian Andersen, volúmenes de cuentos policíacos y de misterio en lengua inglesa, etc. Justo es añadir, en este apartado, que Bartra fue el primer traductor que tuvo George Steiner al español: tradujo la tesis del intelectual judío parisino, *Tolstoi o Dostoievski* (1960), en 1968, y ésta es la versión que Siruela ha reeditado en 2002. Ya en Barcelona tradujo, al catalán, *La Ventafocs* y *La Bella dorment*, de Perrault, y *El mur*, de Sartre.

En cuanto a la poesía, en México tradujo, e imprimió, además de las dos antologías de poesía norteamericana, a Blake, Rilke, *La epopeya de Gilgamesh* (ésta fue la versión seleccionada por Borges para su *Biblioteca personal*), Leonora Carrington y Apollinaire, entre otros; y ya en Barcelona, Hart Crane, Carl Sandburg y la reedición de sus dos versiones (catalana y española) de *The Waste Land* de T. S. Eliot y la de los fragmentos del *Cant de mi mateix* de Whitman que completó, póstuma, Miguel DescLOT.

Una trayectoria como traductor próxima en número al medio centenar de libros, de la que a mí me gustaría subrayar, sobre todo, la importancia de las dos antologías de la poesía norteamericana, publicadas en México en 1951 y 1952. Y quiero detenerme en ellas por, al menos, tres razones. En primer lugar, creo que con estas antologías Bartra realiza, para la poesía catalana y para la española, un servicio semejante al que sólo unos años antes, entre 1945 y 1948, había realizado, en la Península,

Marià Manent (otro gran traductor olvidado o no suficientemente valorado): estoy refiriéndome a los tres volúmenes de la editorial Lauro (después José Janés) titulados *La poesía inglesa*, a los que seguirían *La poesía irlandesa* (José Janés, 1952) y, en catalán, *Poesía anglesa i nord-americana* (Alpha, 1955).

En segundo lugar, la importancia de las antologías de Bartra no puede cifrarse sólo (aunque sería ya bastante) en la calidad poética de sus versiones sino, también, en su acierto como antólogo y su más que avezado gusto para seleccionar incluso de entre las obras de poetas jóvenes, como son los casos de Karl Shapiro o Robert Lowell, ambos menores de 40 años en 1950.

Y he dejado para el final un último y grandioso mérito de Bartra como traductor de poesía de la lengua inglesa: es Bartra, y no Joan Ferraté, quien traduce por primera vez, completa y con las notas de Eliot, *The Waste Land* al catalán bajo el título (con el que coincidirá Ferraté un año después) de *La terra eixorca*. A estas alturas, sigo sin entender cómo un lector tan informado (y más en lo relativo a Eliot) como Jaime Gil de Biedma pudo obviar, en su prólogo a la traducción al catalán de los *Four Quartets* que realizó Àlex Susanna en 1984, cómo pudo obviar —decía— las dos versiones de Bartra, ambas reeditadas en Barcelona: *La tierra baldía y otros poemas* (Picazo, 1977) y *La terra eixorca* (Vosgos, 1977), Cualquiera con un cierto gusto y algo de educación poética que compare las versiones catalanas de Bartra y de Ferraté alcanzará a vislumbrar una explicación. Como muestra, reproduzco de una y otra los cuatro primeros versos:

El mes d'abril és molt cruel, llevant
lilas de la terra morta, ajuntant
memòria amb esperança, estufant
les arrelsertes amb la pluja.

(Ferraté)

El més cruel dels mesos és l'abril: engendra
lilas que broten de la terra morta,
mescla records i anhels,
somou les rels enterques amb ses pluges vernals.

(Bartra)

Pero es que todavía se puede ir más allá. Anda por ahí impreso un breve volumen titulado *T.S. Eliot en España* (1996). Son ciento treinta y ocho páginas, ejemplo de lo que algunos dan en llamar *investigación científica*: Bartra aparece citado dos veces. Una, en la bibliografía (las dos reediciones barcelonesas de 1977) y otra, en el "Apéndice" que se titula "Traducciones de obras de Eliot". Y de nuevo aquí Bartra aparece por sus reediciones, a no ser que una entrada que se consigna a la, según el autor del estudio, "anónima" *Antología de la poesía norteamericana* (México, 1952, sin citar editorial) sea, en realidad, la selección de Bartra. En cualquier caso, ni rastro de la tampoco anónima antología de la poesía en lengua catalana, donde —como he dicho— se traduce por primera vez a esta lengua el poema de Eliot completo. Sí que aparece, en cambio, la edición de Ferraté; y, sin afirmarse con claridad, se sitúa ésta tras la primera completa de los *Cuatro cuartetos* (la de Gaos de 1951) y que cada cual entienda lo que pueda o lo que quiera. Pero es que tampoco se cita la *reedición* —en realidad nueva edición corregida y aumentada, como ya explica Bartra en su "Prólogo a la tercera edición": el libro de 1974, que contiene ocho poemas de Eliot (en lugar de la solitaria traducción, en su versión española de 1952, de *La tierra baldía* y en lugar de los cuatro poemas de la versión catalana de 1951), ni siquiera ha merecido ser consultado con el objetivo de comprobar si se trataba, en rigor, de una reedición o —como ocurre— es en realidad una nueva edición, que, entre otras cosas añade poemas como "Los hombres huecos", "Miércoles de ceniza" o "The Dry Salvages".

Más todavía. No tengo la certeza de que José María Valverde en 1977 (que es la fecha en la que firma la "Introducción" de sus versiones *Poesías reunidas. 1909-1942*, libro impreso en 1978) conociera las ediciones mexicanas de Bartra y puede que las reediciones de éste aparecieran cuando Valverde ya tenía ultimado su trabajo. Aunque con casi toda seguridad no las conoció, veamos los famosísimos cuatro versos iniciales:

Abril es el mes más cruel, criando
lilas de la tierra muerta, mezclando

memoria y deseo, removiendo
turbias raíces con lluvia de primavera.

(Valverde)

Abril es el mes más cruel: engendra
lilas de la tierra muerta, mezcla
recuerdos y anhelos, despierta
inertes raíces con lluvias primaverales.

(Bartra)

Pero lo que sí es seguro, porque las cita Juan Malpartida en su "Introducción", es que para la última versión española de *La tierra baldía* (Círculo de Lectores, 2001) sí tuvo en cuenta Malpartida a Bartra (¡y se cita, por fin, la edición mexicana de 1952, pero sigue sin citarse la de 1974!) y a Valverde. Su comienzo es éste:

Abril es el mes más cruel, hace brotar
lilas en tierra muerta, mezcla
memoria y deseo, remueve
lentas raíces con lluvia primaveral.

Y, por ahora, como reclamación de justicia literaria y crítica para Bartra como traductor, creo que con esto es suficiente.

- 4 -

Hace aproximadamente un año recibí un correo electrónico de una persona a la que no conocía y que había visto mi libro sobre la historia de la traducción en España. Me hablaba en aquel mensaje de su tío y de las traducciones que éste había realizado durante su exilio. Se trataba de un nieto de Joaquín Costa, de nombre Juan Ortega Costa, nacido en Barcelona en 1901 y muerto en Lyon en 1966. Había estudiado Derecho en la Universidad de Barcelona, donde conocería a uno de sus mejores amigos, el poeta Tomás Garcés. Se doctoró en Madrid, colaboró en los artículos de Derecho Internacional de la Espasa y fue destinado a Ceuta, tras oposición al Cuerpo Jurídico Militar, en 1924. Allí, azares de la vida, su afición literaria le llevó a colaborar y a ser Secretario de Redacción de la *Revista de Tropas Coloniales*, cuyo redactor de edi-

toriales era el entonces coronel Francisco Franco. En 1929 ingresó en la carrera diplomática, tuvo varios puestos en Hispanoamérica, y entre 1931 y 1939 estuvo destinado en la oficina comercial de la embajada española en Bruselas. Tras la guerra, reside en París y en Bélgica, desempeña el cargo de observador del gobierno republicano español en la ONU, publica clandestinamente (bajo el seudónimo de Juan de Valdés) un ensayo sobre el lenguaje político titulado *Nuevo diálogo de las lenguas* (1949)¹, apoya el nacimiento de la editorial Ariel y trabaja como traductor en la UNESCO, desde 1952, y dos años más tarde en la sede de la OMS en Ginebra. Por su casa suiza pasarían, entre otros, Marià Manent, José Ángel Valente y Aquilino Duque.

Ortega Costa es un traductor de obra poco numerosa pero de principal importancia. A diferencia de Bartra, publicó todos los títulos (antes y después de la guerra) en España, con lo que cabría pensar que su difusión debiera ser mayor de lo que nuestro casi nulo recuerdo de su obra, a día de hoy, nos dice. Ortega Costa tradujo, del catalán al español, el libro de poemas de Tomás Garcés *La rosa y el laurel* (Ediciones de la Gaceta Literaria, 1927); y, tras la guerra, *Británico. Ifigenia. Fedra*, de Racine (José Janés, 1954); *La Serpiente y la Parca joven*, de Valéry (Rialp, 1956); *La canción del Mal Amado y otros poemas*, de Apollinaire (Rialp, 1960) y *La noche de San Juan* (Polígrafa, Barcelona, 1969), de Garcés. Dejó concluida una versión, todavía hoy inédita, de la balada de Coleridge, que tituló *El rimado del viejo marinero*, y que es versión que debería editarse cuanto antes.

A diferencia, también, de Bartra, y sobre todo en la década que va de 1950 a 1960, Ortega Costa no sólo tradujo las obras que se han citado sino que acompañó dichas versiones de notas o prólogos del traductor en los que siempre tuvo cabida una breve declaración de su poética de la traducción. Así, por ejemplo, en el librito de Valéry puede leerse esto:

De haber querido a todo trance mantener en esta traducción las reglas propias del texto original, se hubiera llegado a una situación insostenible. Ha sido, pues, necesario aceptar un compromiso, cuyas condiciones han sido la prohibición de yux-

taponer dos rimas agudas sucesivas, y la recomendación de no separarlas demasiado.

Y en el de Apollinaire escribe:

Para traducirlos me he atenido fielmente a sus peculiaridades de fondo y forma; en general, he colocado rimas y asonancias allí donde las había puesto el autor, y me he aplicado a imitar su ritmo y a dar a cada verso el porte del modelo.

Esta poética de la acomodación imitativa no es algo que nazca con estas traducciones o que sea el típico párrafo *despachado* en el prólogo de una traducción por su autor. Entre la documentación que se me ha facilitado existe una carta fechada el 27 de septiembre de 1953 en la que Ortega Costa se dirige, y responde, al hispanista belga Edmond Vandercammen, quien estaba planteando una encuesta sobre la traducción poética. En estos folios Ortega Costa dice, literalmente, que las traducciones deben aspirar “a producirles [a los lectores extranjeros] efectos equivalentes a los que les produciría el original si estuvieran en condiciones de abordarlo directamente”; dice también que el objetivo del traductor es “obtener, no un instrumento de precisión sino un objeto independiente que se afirme solo” y que “cada caso concreto puede servir de apoyo o de pretexto a una teoría”. Respecto de si la poesía debe traducirse en verso o en prosa (viejo debate éste), afirma:

Votaría sin vacilar por la traducción de los versos en verso y, en la medida de lo posible, con las mismas convenciones formales —ritmo y rima— del original. Bien es cierto que para obtener una mínima satisfacción hay que tomar algunas libertades con el texto, manejar con acierto el repertorio de equivalencias, los alargamientos, los recortes, las construcciones y las amputaciones y, lo que supone aun mayor desenvoltura, efectuar a veces auténticos injertos.

Y añade:

El traductor, si conoce bien las astucias de un oficio que se tarda bastante en aprender, no necesita recurrir a los ángulos de opción salvo en muy última instancia y a título de licencia no recomendable. Su talento para la combinación y los inmensos recursos de la lengua que maneja deben bastarle.

El lenguaje *teórico* de Ortega Costa no es el de los traductores españoles que le son contemporáneos, sino una equilibrada unidad compuesta por argumentos de la *Historia de la Traducción en España* y por razonamientos más bien propios de un estructuralista o, desde luego, de alguien que tiene y practica —a pesar de la distancia del exilio— una profunda conciencia lingüística y que la aplica a la traducción. Nada de lo que dice en esta carta nos resulta ajeno; nada de lo dicho admite matiz o rectificación; pero, sobre todo, no debemos olvidar que estas palabras fueron escritas hace exactamente medio siglo, y que de conocerse y estudiarse detenidamente nos conducirán a restituir a Ortega Costa —como a Bartra, por otras razones— en los lugares principales que merecen en la todavía hoy maltrecha e incompleta *Historia de la Traducción en España*.

Las traducciones de los exiliados españoles deberían pasar de ser las “voces de la razón en tabla muda” con que definía el destierro el conde de Villamediana a ser, en muchos casos, la razón de las voces de una época que fue muda.

NOTA

1. Tal y como me indica Pilar Ortega Chapel: “El *Nuevo diálogo de las lenguas* no se publica en Zaragoza, tanto el nombre de la editorial (Eleusis) como la ciudad (Zaragoza) son ficticias debido a la censura. Fue un riesgo que asumió [Alejandro] Argullón en Barcelona, trabajando un operario de su confianza por las noches”.

MESA REDONDA

Balance de 20 años de ACEfí

MARÍA TERESA GALLEGO, MARIO SEPÚLVEDA Y MIGUEL SÁENZ

MARÍA TERESA GALLEGO: Vamos a empezar con el acto nostálgico y arqueológico del vigésimo aniversario de la constitución de ACEfí. Por cierto, hojeando antiguos papeles para preparar esta mesa he recordado que el nombre de ACEfí es muy reciente. Nuestra asociación empieza a llamarse ACEfí en el año 1996. Hasta entonces éramos una cosa bastante impronunciable: SATL, Sección Autónoma de Traductores de Libros. He encontrado unos documentos en los archivos de la calle de Sagasta de los que quería leer algunos datos porque son la partida de nacimiento de ACEfí. Tengo aquí un acta de una reunión que se celebró en Sagasta, la sede de la Asociación Colegial de Escritores, el 21 de junio de 1982, a la que asistían por parte de APETI, que en aquel momento era la asociación a la que pertenecíamos todos, Salustiano Masó, Esther Benítez y Aurelio Martín Benito; y por parte de ACE estaban Ángel M.^a de Lera, Ramón Hernández y Juan Mollá. En esta reunión se llegó al acuerdo de solicitar a ACE que creara una Sección Autónoma de Traductores de Libros donde pudieran integrarse los traductores literarios miembros de APETI que lo desearan, porque no había ningún inconveniente en ser simultáneamente miembro de APETI y de lo que entonces era SATL. Al pasar a otra asociación, unos dejamos APETI, pero otros colegas permanecieron muchos años siendo socios de ambas. Lo llamábamos la doble militancia.

Al leer esta acta he nombrado a la persona que tendría que estar aquí en mi lugar: ante este mi-

crófono tendría que estar Esther. Querría que esta evocación de nuestros principios fuera también un homenaje a la traductora que, presidente de la Asociación durante diez años, también fue, junto con Consuelo Berges y con Marcela de Juan, uno de los puntales de APETI. Y no sé yo si a Esther le habría gustado mucho verme en su lugar, porque, aunque sé que me quería, no se fiaba mucho de mí, me consideraba demasiado alocada y, a veces, cuando interveníamos las dos en un acto, en un aparte me decía: "A ver lo que dices y a ver cómo lo dices, porque tú, a veces, cuando hablas pareces un sobrino del Pato Donald". Voy a intentar no serlo.

En principio, cuando me pidieron que estuviera en esta mesa, pensé que tendría que llamarse algo así como veinte años no es nada. Y quizá se podría llamar así si no existieran los espejos, que son los que nos hacen ver que veinte años sí que son algo. Pero veinte años también han sido algo en nuestra asociación, además de en los espejos. El breve balance que he hecho para esta mesa creo que es positivo y que estos veinte años han sido productivos. Pero antes de entrar en él, quiero dar algunos detalles del proceso de la constitución. Tengo aquí otra acta, del 31 de octubre del año 1983, firmada por Salustiano Masó, Esther Benítez y Mauro Armíño, en la que se convoca a los socios de APETI a una reunión en Santiago Rusiñol, 8, la sede del INLE. Y también he encontrado otra, de 16 de noviembre, que es precisamente, ya finalizados los pasos previos, la constitución de la SATL propiamente



MIGUEL SÁENZ, MARÍA TERESA GALLEGO Y MARIO SEPÚLVEDA

dicha. La primera Junta Rectora la componían: Esther Benítez como presidente, Emma Calatayud como secretaria y Juan Eduardo Zúñiga como tesorero. Como detalle curioso y para que se vea que somos muchos los veteranos de esta Asociación que seguimos en la brecha, e incluso que estamos presentes hoy aquí, voy a leer la lista de asistentes a esa reunión y las adhesiones. Asistieron a la primera reunión de ACETT, SATL a la sazón: M.^a Luisa Balteiro, Esther Benítez, Emma Calatayud, M.^a Teresa Gallego, José Luis López Muñoz, Lucien Nève, Carlos Ramírez, Isabel Reverte, Vicente Romano, Francisco Torres Oliver, Alberto Villalba, Fernando Villaverde, Aurelio Martínez, José Antonio Yarden, Mauro Armiño, Clara Janés, Salustiano Masó, Juan Eduardo Zúñiga, Ángel Sánchez-Gijón, Joaquín Fernández Bernardo de Quirós, y se adherían, porque no estaban en ese momento en Madrid o no habían podido asistir, Ana Isabel Almendral, César Hernando Gómez, Mario Merlino, Manuel Olasagasti, Hugo Pooley, Ana M.^a Viguera, José M.^a Martínez Monasterio, Pablo Sorozabal, Víctor Canicio, Consuelo Berges, Juan Ramón Mas Oliver,

Miguel Sáenz y José Méndez Herrera. Éste es, pues, el núcleo del cual partió ACETT.

Ese mismo día se envió una circular a todos los asociados de APETI para informarles de que se había constituido la SATL y de los trámites que había de cumplimentar quien quisiera integrarse en ella; y el 22 de noviembre se envió el acta de constitución a Ángel M.^a de Lera, a la Asociación Colegial de Escritores, para informarle de que se había creado la Sección Autónoma. La comunicación la firma Esther Benítez.

Desde aquel histórico momento han pasado por las juntas rectoras de ACETT personas a las que no querría dejar de nombrar porque le han dedicado muchísimo tiempo, muchísimo esfuerzo, muchísimas horas que han quitado de su vida familiar o de su actividad como traductor, y todo ello con entusiasmo e ilusión. Esther Benítez fue presidente durante diez años; luego fue vicepresidente hasta el momento de su fallecimiento. Eduardo Zúñiga fue tesorero durante muchos años. En el año 1984 fue presidente Miguel Martínez-Lage, quien antes había sido vicepresidente. Ramón Sánchez Lizarral-

de fue primero presidente y luego, durante muchos años, secretario general. Fue presidente también Vicente Cazcarra. Catalina Martínez Muñoz ha sido durante varios años secretaria general, dedicando muchas horas a la Asociación. Sería demasiado largo citar a todos los vocales de las sucesivas juntas. Lo han sido compañeros como Cristina García Ohlrich, Carlos Alonso, Ana Torrent, Celia Filippetto, Gabriel López Guix y Albert Freixa. Estos son los nombres que más aparecen en las actas que he revisado.

Ésta es, pues, muy a vuelo de pájaro, la historia del nacimiento de ACETT y éstas son algunas de las personas que han hecho posible que durante veinte años la Asociación no solamente haya permanecido viva sino que, además, haya conseguido una serie de cosas que, desde mi punto de vista, constituyen un balance positivo. Fue propósito de los miembros fundadores de ACETT, que, en la actualidad, cuenta con más de 300 socios —quiero destacar la creación, en 1990, de la presección que acoge a quienes no tienen todavía un volumen de traducciones suficiente pero desean dedicarse a esta profesión o sienten un interés específico por la traducción literaria—, fue propósito de los fundadores, decía, poner en marcha una asociación que agrupase a los traductores de libros en el seno de una asociación de escritores para, además de unirlos en la defensa de sus derechos y la mejora de sus condiciones laborales, dejar así patente el carácter de autores de estos profesionales, carácter que les fue explícitamente reconocido en 1987 en la Ley de Propiedad Intelectual. De su actividad durante estos veinte años quiero destacar, porque me parece fundamental, su activa participación en la creación de los marcos legales, inexistentes en el momento de su fundación, que regulan la actividad profesional del traductor. Ya hemos citado el más importante de ellos: la Ley de Propiedad Intelectual, que reconoce a los traductores la autoría de sus traducciones, cuya explotación ceden temporalmente, por contrato, a las editoriales, pero cuya posesión nunca pierden. El año 1987 fue, pues, un momento importante ya que ese es el momento en que se nos reconoce a los traductores la categoría de autores y no la de meros amanuenses.

En el año 1984, ACETT empezó a negociar el contrato tipo con la Federación de Editores y llegó a una serie de acuerdos en el año 1989. Aunque también es verdad que ese contrato tipo no siempre se respeta, por lo menos existe y es una referencia que recoge los desiderata de los traductores. En el año 1988 se hizo el primer censo nacional de traductores en colaboración con otras asociaciones. Y, en 1996, algo importante: el *Libro Blanco de la traducción en España*, que supuso un gran esfuerzo. Aunque han pasado ya unos cuantos años, sigue siendo un documento de referencia muy fiable.

Uno de los mayores empeños de ACETT, desde el principio, fue crear una conciencia social de la necesidad y la importancia del traductor literario como pieza indispensable en la difusión de la cultura. Y, en la prosecución de ese empeño, ha organizado y organiza talleres, conferencias, actividades durante el día de Sant Jordi o la Feria del Libro y se dirige regularmente a la prensa para solicitar que, en las reseñas y críticas de libros, se preste a la figura del traductor la atención que se merece y reivindicar que figure su firma en los artículos de opinión traducidos.

Durante todos estos años hemos participado en organismos internacionales y, cosa que me parece de gran importancia, ACETT ha sido interlocutora institucional. Cuando el Ministerio de Cultura quiere un miembro para un jurado o una comisión asesora, en España o fuera de España, normalmente recurre a ACETT; cuando hay que hacer un estudio o una consulta sobre el mundo de la traducción sucede lo mismo. No es concebible desde hace mucho un jurado para el Premio Nacional de Traducción en que no haya un miembro de ACETT. Durante todos estos años hemos representado y defendido en muy diversos foros a nuestros socios y también a los que no lo son, puesto que hablamos siempre en nombre de los comunes intereses todos los traductores de libros. Quiero insistir en el hecho de que ACETT, desde su fundación, ha contribuido de forma decisiva a algo que no existía hace veinte años: la creación de un marco legal. En este momento nos movemos dentro de un marco legal que, insisto, no siempre se cumple pero al que debemos recurrir, que siempre es posible invocar, mientras que

hace veinte años estábamos totalmente indefensos y no podíamos alegar ningún tipo de legalidad ante un patrono, una editorial o ante cualquiera que nos diera trabajo. Mientras que ahora podemos decir: lo siento, pero está usted vulnerado esta Ley.

Y quiero volver a insistir también en el papel que ha tenido ACETT en la aparición, todavía insuficiente, de la conciencia social de que existimos. Hace veinte años muy pocas personas tenían conciencia de que existían los traductores a menos que tuvieran un nombre adquirido en otras labores intelectuales. Por supuesto que había escritores que traducían y se hablaba con respeto y consideración de la versión de *La divina comedia* o la versión de *Las mil y una noches* de este o aquel escritor, pero el traductor profesional, ese que pasa las horas de una extensa jornada laboral delante de su máquina de escribir, antes, y, ahora, delante de su ordenador era un personaje que no existía en la mente del lector. Cuando menos ahora ya no hay ninguna editorial que se respete mínimamente que no incluya el nombre del traductor en un sitio visible y, poco a poco, los críticos más conscientes de su labor van reseñando el trabajo del traductor dentro de sus crónicas. Aunque en este campo, y también en todos los demás, todavía queda mucho por hacer.

Tenía el propósito de hablar un poco también de APETI, que fue de donde salimos los que fundamos hace veinte años ACETT, pero he agotado el tiempo que me correspondía y voy a ceder la palabra a Mario Sepúlveda.

MARIO SEPÚLVEDA: Estoy muy contento de que nos veamos nuevamente, no sólo en esta mesa sino en este punto de encuentro que son las Jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarragona. Especialmente honrado me siento de compartir esta mesa redonda con Maite Gallego y con Miguel Sáenz. Más todavía cuando se trata de celebrar el vigésimo aniversario de esta Sección Autónoma de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores.

En mi intervención intentaré en la medida de lo posible ajustarme al guión planteado: es decir, hacer un balance de lo que ha sido la actuación de la Sección Autónoma pero, sobre todo, haciendo mucho hincapié y colocando el acento en lo que

creo que son los problemas que la propia evolución y el propio trabajo de ACETT están planteando hoy día y, particularmente, los desafíos inmediatos que, a mi juicio, se plantean a la Asociación.

No puedo ser testimonial, ya que mi participación en absoluto cubre estos veinte años, menos todavía cuando la sola presencia en esta mesa de Maite y de Miguel constituye un testimonio de lo que ha sido la vida de la Asociación, y tampoco quisiera caer en el talante infantil de creer que la historia empieza en el momento en que uno llega; menos aún cuando hay una historia muy larga y cuando la Asociación Colegial de Escritores y la Sección autónoma de Traductores han jugado un papel determinante en aquellos momentos también claves del desarrollo de la Propiedad Intelectual de este país. Y eso no siempre se conoce, y tal vez, mi testimonio en este sentido tenga la virtud de que, como no he sido partícipe de esos acontecimientos, puedo mirarlos con alguna objetividad. Y poca gente conoce el papel de la Asociación de Escritores y de la propia Sección Autónoma de Traductores en lo que ha sido, sin lugar a dudas, el hecho más importante que ha ocurrido en materia de propiedad intelectual en este país, que fue la promulgación de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987.

Hay que recordar que es una Ley que marca un vuelco, un giro absoluto, cuando sustituye a otra del año 1879. Aquella era una Ley centenaria en el momento y con la nueva se sustituyó un modelo de compra-venta de obras en el que, simplemente, el editor compraba la obra para siempre. Era un objeto que pasaba a ser propiedad de la editorial en lo que era un verdadero mercado de la creación: es decir, la creación se sometía a un mercado en el que se compraban y vendían las obras. Uno de los grandes problemas que ha llegado hasta el día de hoy es el tema de toda aquella obra anterior a 1987, algo verdaderamente terrible, ya que de él depende prácticamente la jubilación de muchos autores y traductores. Por mucho que lo discutamos con muchas editoriales, éstas tienen un criterio absolutamente categórico: esas obras son suyas, son propiedad de la editorial en la medida en que se ampara en esa Ley que, efectivamente, permitía que esa obra pasara en propiedad de manos de uno a las de otro.

En la nueva Ley hay varios textos en los que el papel de la Asociación fue determinante. En primer lugar, en la consideración del traductor como autor. Esto, que parece una cosa hoy día menor, no sólo no lo era en esa época, sino que todavía ahora hay sectores que no lo reconocen. En más de una ocasión me he referido a un procedimiento judicial reciente en que la traducción no aparecía como objeto de protección penal. Concretamente, en él se planteaba el problema de si puede ser una traducción objeto de plagio o si no puede serlo, si se puede cometer el delito de plagio con una traducción. Y, en primera instancia, en esa querrela, un juez dijo que no. Lo que decía claramente era que la traducción no es objeto de protección penal. Un hecho gravísimo y estamos hablando de nuestros días. Es cierto que se subsanó y hay una sentencia de la Audiencia Provincial de Barcelona que deja el tema perfectamente claro y que incluso, expresamente, declara la traducción como objeto de protección penal. Esto lo cito, más que como anécdota, para demostrar cómo estos problemas no son sólo problemas históricos y que la consideración de la traducción como una obra de creación fue en su momento un hecho capital. Y esto ha quedado claro. Y más allá de las críticas que se puedan hacer a la Ley hay ciertas cosas que se han consolidado gracias a ella y gracias a la participación de la Asociación.

Un segundo elemento que a mi juicio también es clave, y que también es desconocido, es que hay un artículo en la Ley —yo creo que la Asociación influyó en la ponencia de prácticamente todo el desarrollo de la Ley, pero hay uno que es un artículo decisivo, determinante—, el artículo 64, que define lo que son las obligaciones del editor y que, de alguna manera, es un compendio de lo que son los principales derechos de autor, porque la contrapartida de los derechos de autor son las obligaciones del editor. Pues bien, ese artículo 64 contempla el reconocimiento expreso de los derechos morales —porque una cosa es la declaración de que el autor tiene unos derechos morales y otra cosa es el reconocimiento expreso—. Concretamente, el artículo 64 obliga al editor a que el nombre o la identidad del autor conste expresamente en cada ejemplar. No es lo mismo que lo que ya dice el 14, que

simplemente declara el derecho genérico a la autoría. El artículo el 64 obliga al editor a que ese derecho genérico se exprese concretamente en cada una de las obras. Al mismo tiempo es el artículo que expresa de manera concreta, como una obligación concreta del editor, el derecho que tiene el autor a la integridad de la obra, a que no sea reformada, a que no sea mutilada. Es también el artículo que obliga al editor a asegurar la explotación continuada de la obra, es decir, que cuando uno suscribe un contrato de edición se supone que no solo consta la obligación del traductor de cumplir con el encargo que ha recibido sino que como contrapartida, y esto pocas veces se tiene en cuenta, el editor se compromete a explotar esa obra de manera continuada y de manera satisfactoria de acuerdo a los usos. De nuevo, lo que es una determinación genérica en el resto de la Ley, aquí se plasma de un modo concreto. Y, por último, es el artículo que establece el tema de las liquidaciones, el tema de las certificaciones anuales. Es decir, es un artículo que concreta gran parte de la relación que tiene el autor, en este caso el traductor, con el editor. Pues bien, este artículo que, insisto, poca gente conoce, tiene su origen casi textual —se puede comparar el texto— en una proposición normativa que hace la Asociación Colegial de Escritores: concretamente aparece publicada en el número 13 de la revista *República de las Letras*. Allí aparece un artículo que, con unas modificaciones mínimas, incorpora la Ley en su artículo 64. Eso da idea clara de la incidencia que en ese momento tiene la actuación de la Asociación en un elemento que, insisto, a mi juicio es uno de los más relevantes.

Dicho esto, creo que todo el mundo conoce que mi valoración de la Ley es bastante positiva, porque parte de una premisa fundamental: entiendo que estamos ante dos partes desiguales; el editor y el autor —o traductor— son dos partes que firman un contrato en condiciones de desigualdad. De ahí que la Ley sea proteccionista, pues procura compensar este desequilibrio favoreciendo en determinados textos al autor, y de ahí que establezca una serie de normas imperativas, de obligado cumplimiento, para fijar esta compensación. Por ejemplo, la protección moral establece una protección

absoluta de los derechos morales, que son irrenunciables, y penaliza el plagio. A su vez, plantea lo que se llama la restricción o el carácter restrictivo en la cesión de derechos: se supone que el autor no cede ni un derecho más que los que expresamente cede. Se plantea también el sistema retributivo —el famoso sistema proporcional— lo que se llama el contenido mínimo del contrato de edición. Y, por último, está el artículo 64 que mencionaba anteriormente. Aquí es donde me interesa resaltar cuál es la parte, si se quiere, más crítica.

A mi juicio, el problema de esta Ley es que, una vez enunciados estos grandes principios, una vez definidos, una vez reconocido el hecho de que el traductor se encuentra en situación de desigualdad respecto al editor, de alguna manera le devuelve la pelota. Como si dijera: a partir de este momento, con estos principios en la mano, te dejo solo, solo ante el peligro, vuelve a enfrentarte al editor en el contrato individual y concreto, de nuevo en condiciones de absoluta desigualdad. No sé si me explico. Entre otras cosas concretas que hemos visto, un ejemplo: la cesión restrictiva de derechos. Las editoriales hacen contratos que no negocian con nadie, que son lo que se llama contratos de adhesión, es decir, como el de Telefónica o el del gas, que uno lo toma o lo deja. Y ésa es la característica de los contratos que redactan las editoriales y por ahí se eluden todos estos elementos que son imperativos ante la Ley, ya que gran parte del contrato constituye una cesión de derechos por parte del autor o del traductor. Esto es lo que decíamos: el carácter restrictivo de la cesión de derechos. Un contrato que dice primero: este contrato contemplará todas las formas habidas y por haber de explotación de la obra, reproducción, distribución, comunicación pública: todas las hipótesis posibles, aunque no las cumplan, con lo que muchas veces establece un monopolio. Y en cierta manera es un poco el perro del hortelano —ni explota la obra ni te la dejo explotar— porque tampoco ellos desarrollan todas las modalidades a las que el autor se ha comprometido, pero igualmente impiden que el autor las pueda negociar en otro sitio.

En segundo lugar, en el mismo plano de la cesión de derechos, se plantea el problema de que las

cesiones. Por ejemplo, el ámbito geográfico de la cesión suele ser todo el mundo (y dentro de poco aparecerán los alrededores). Es impresionante cómo se puede colocar esto y, al mismo tiempo, justificar las cesiones que se hacen a América Latina como otra forma de explotación distinta. Es un contrasentido: por un lado se reservan la explotación en todo el mundo y, por la especificidad de la explotación en otra lengua o por la especificidad de la explotación en otro lugar, se permiten hacer un nuevo contrato donde eluden prácticamente la totalidad de las obligaciones que tienen.

En el mismo sentido tenemos, por ejemplo, el número de ejemplares. Es una burla hablar de cincuenta ediciones y que cada edición pueda tener entre mil y cincuenta mil ejemplares. Resulta que, través del contrato, el autor renuncia a unos derechos que plantea la ley.

El tema de las tarifas es más vergonzoso todavía. Las tarifas son las que decide libremente el mercado y el mercado, en el fondo, es la capacidad que tienen hoy día las editoriales —algunas de ellas, grandes multinacionales— para fijar lo que les parece.

Por tanto, la Ley surge para compensar una situación de desigualdad, pero no sólo no la resuelve sino que nos la devuelve en forma de contrato. Frente a esto caben dos caminos esencialmente: uno sería una intervención masiva de los poderes públicos que permitiera establecer esta compensación; el segundo sería lo que se denomina la negociación colectiva. Yo aquí me mojo claramente con una opinión. Pienso que de la primera vía hay que olvidarse completamente y no es un problema ni de este gobierno ni del de mañana ni del anterior. Es absolutamente imposible pensar, hoy por hoy, que un gobierno vaya a intervenir en un tema como el de las tarifas: es decir, que se vaya a establecer una tarifa legal mínima para los traductores o para los autores. Es absolutamente impensable. Es absolutamente impensable que surja un modelo de contrato tipo estableciendo los mínimos en cuanto a ejemplares, ámbito geográfico, etcétera, a través de una especie de reglamentación legal. Me parece que esperar eso sería un camino suicida porque no va a ocurrir en ningún momento. Creo sinceramente

que la única posibilidad —y en Europa así sucede, incluso Miguel podría profundizar en esto por una experiencia reciente que ha tenido en Alemania—, el único camino va por potenciar lo que se llama la negociación colectiva: por ser capaces de compensar este desequilibrio a través de la representación de las organizaciones. En definitiva, lo que no se tiene como fuerza individual tiene que compensarse con la fuerza colectiva que da una asociación y una representación: si no, es prácticamente imposible establecer el equilibrio. Y esto plantea un desafío enorme: potenciar la asociación, el papel de las asociaciones y, dentro de esto, la necesidad de que las asociaciones adquieran capacidad de representación colectiva. Primero, que las reconozcan los autores y traductores como su representación; en segundo lugar, que las reconozcan los editores, es decir, que tengan capacidad de interlocución con los editores; en tercer lugar, que la tengan ante los poderes públicos y ante la sociedad. Eso exige un esfuerzo en diversos sentidos, pero creo que es perfectamente posible.

Y acabo señalando que hace poco, con ocasión de una nueva reforma de la Ley de Propiedad Intelectual, se ha redactado un documento de alegaciones con la adhesión de todas las asociaciones de autores y de todas las asociaciones de traductores que existen en este momento en España. En él se plantean las reivindicaciones esenciales, que son básicamente las que todos conocemos: lo que en la Ley se llama la remuneración equitativa y al mismo tiempo el resto de cuestiones que tantas veces hemos tenido oportunidad de discutir. Y lo fundamental es conseguir que los acuerdos que se adopten entre las asociaciones representativas de autores y traductores y las federaciones o asociaciones representativas de editores tengan fuerza vinculante para sus asociados. Algo que realmente resulte vinculante para ambas partes y que realmente se pueda exigir, no sólo a los editores sino ante los tribunales. Pero eso ya es más bien materia de otra discusión que dejo aquí.

MIGUEL SÁENZ: Muchas gracias, buenas tardes. Antes que nada quiero agradecer a Maite Solana que, en nombre del comité organizador de las Jornadas, me invitase a formar parte de esta mesa

redonda. Pero creo que mi presencia aquí es lo que en buen castellano habría que llamar un *miscasting*, es decir, dar a una persona un papel para el que evidentemente no está capacitada. Sin embargo, una amiga mía dice que si yo fuera mujer tendría ya veinticinco hijos porque nunca sé decir que no. Esa es quizá la principal razón por la que estoy aquí. Y quisiera justificar un poco mi presencia.

Cuando Maite Gallego me habló de esta mesa y dije que tenía dudas sobre mi capacidad para estar aquí, me dijo: “No te preocupes, nos han puesto ahí por razones de edad”. En su caso yo creo que es un poco de coquetería, pero a mí me hizo polvo: no podía negarme a pesar de que me considero una persona por naturaleza antiasociacionista, antisindicalista y más bien asocial; es decir, mi función en la ACETT ha sido más bien decorativa a lo largo de estos veinte años.

Yo creo que aquí no puedo hablar más que como un miembro hasta cierto punto típico de la Asociación. Es decir un miembro que paga sus cuotas, participa de cuando en cuando, se gana la vida en gran parte con actividades totalmente ajenas a la traducción literaria y, en el fondo, tiene siempre mala conciencia porque piensa que se está aprovechando del trabajo de otros, de lo que otros están haciendo por él. Y me gustaría recordar unas palabras de Esther Benítez del Boletín Informativo de la ACE en enero de 1989. Decía Esther que el problema capital del asociacionismo es la tendencia de cada cual a quedarse tan a gustito en casa dejando que los otros nos saquen las castañas del fuego. Yo creo que esas palabras siguen siendo plenamente válidas aquí y ahora, en octubre de 2003 y yo me confieso culpable.

Y no quiero desaprovechar esta ocasión para rendir un homenaje a Esther Benítez, la persona que más ha hecho por la traducción literaria en España, sin lugar a dudas. Me gustaría que muy pronto —es una idea que quiero proponer al actual Presidente y a toda la junta de ACETT— se creara algún premio o alguna beca que llevara el nombre de Esther Benítez. No hablo de que se le levante una estatua porque a Esther Benítez le hubiera dado muchísima risa, pero creo que hay que conservar su recuerdo para futuras generaciones.

Por cierto, leyendo este artículo del boletín de la sección autónoma de Cataluña, que es de 1989, me di cuenta de cómo ha cambiado la situación en España. Es asombroso porque en ese momento había en España tres centros donde se pudiera formar un traductor: el instituto de la Complutense y dos universidades: la de Barcelona, en Bellaterra, y la de Granada. Hoy en día alguien ha dicho antes que eran 14 y creo que son 18 las universidades o centros universitarios de donde están saliendo legiones de traductores con un flamante título de traductor o intérprete. Y si consideramos el elevado número de publicaciones, de revistas, de tesis doctorales, de estudios, no hay más remedio que comprender que la situación del traductor y, en consecuencia, del traductor literario, ha cambiado enormemente en estos años. Creo que esto es algo que la Asociación tiene que tener muy presente: hay que aproximarse a la Universidad, a todos estos jóvenes que salen de ella continuamente.

Si la Ley de Propiedad Intelectual, texto refundido de 1986, que tan bien ha expuesto Mario y con el que coincido plenamente, siempre me ha parecido una Ley excelente en sí, el Real Decreto 1.385 de 30 agosto de 1991, en el que se estableció el título de licenciado en Traducción e Interpretación, me parece no menos importante. Antes éramos unos pocos, ahora somos legión y el contacto estrecho con la Universidad me parece esencial.

No obstante, ahora se trata de hacer un balance de estos veinte años de Asociación. Inicialmente tengo que decir lo que la Asociación ha hecho por mí, lo que ha significado para mí. Le dije a Maite que si ella se ocupaba de la parte histórica y Mario de la jurídica, yo me ocupaba de la humana. Y dije: ni hablar, tú no vas a contar tu batalla particular. Voy a tratar de no hacerlo, pero me va a ser difícil evitarlo por completo.

En primer lugar, la Asociación me ha dado conciencia de mis derechos. Cuando estábamos redactando lo que al principio llevaba el pomposo nombre de "código deontológico", un decálogo del traductor y que, en realidad, al final fueron estos modelos de contratos de traducción, tuve que enfrentarme muy seriamente con la Ley de Propiedad Intelectual, desmenuzarla y, en la medida de mis

fuerzas, assimilarla e interpretarla. Luego Mario ha resuelto muchas de las dudas que todavía me planteaba, que me sigue planteando y yo creo que nos plantea a todos. Por eso cuando los jóvenes valores de la nueva traducción española me preguntan qué diccionario de alemán o de inglés tienen que comprar les digo: lo primero que tienes que hacer es comprarte un ejemplar de la Ley de Propiedad Intelectual. Esta es la primera herramienta del traductor. Te la tienes que leer; no vas a entender nada, pero poco a poco te vas a ir dando cuenta de dónde estás situado, de cuáles son tus derechos y tus deberes. Porque la Ley habla de las asociaciones de editores, pero también de las asociaciones de autores; en este caso, de traductores. A mi me parece absolutamente fundamental que todo traductor tenga a mano la Ley de Propiedad Intelectual. A los jóvenes traductores creo que ha que decirles esto. Los derechos sólo son importantes cuando se violan. En el caso de España, estos derechos son importantes porque estamos en una situación en la que se infringen. Es una situación absolutamente demencial. No conozco ningún gremio, ninguna industria, cuyos representantes se permitan el lujo de desconocer la ley, de incumplirla. Es verdad que alguien dijo alguna vez que España es un Estado de Derecho atemperado por la inoperancia de las leyes. Pero creo que, aunque sea así, debe dejar de serlo. Si tuviera que decir qué es lo más importante que ha hecho la Asociación, diría que son estos modelos de contrato de traducción, que hoy en día son papel mojado si se quiere, pero un papel mojado que a mí, particularmente, me ha servido para muchas reivindicaciones y, en ocasiones, para algún pequeño triunfo.

En segundo lugar, la Asociación me ha dado la conciencia y el orgullo de ser traductor profesional. Nos ha dado a todos presencia en los medios de comunicación. El traductor es alguien que cuenta, que hoy en el mundo de la cultura se sabe que existe y que es un factor absolutamente fundamental. Sin traductores, sin literatura extranjera, no hay cultura. La cultura que se mira el ombligo es una cultura provinciana, es una cultura que se agota. El traductor, desde el punto de vista cultural, es una figura, no hace falta decirlo, absolutamente impor-

tante. Yo creo que esto lo ha conseguido ACETT. En general, a mí cuando se habla de consideración social, digo que yo no la necesito, necesito que me paguen bien, porque la consideración social vendrá por añadidura. No veo que los arquitectos reclamen consideración social, ni los ingenieros; no la necesitan. Un arquitecto es arquitecto porque tiene su propia personalidad. A mí la Asociación me ha enseñado otra cosa que creo que es lo más importante: la solidaridad. Y solidaridad no con la Asociación sino con todos los traductores, aunque no pertenezcan a ella. Todos estamos en el mismo barco. Habrá quienes se hayan inscrito en la Asociación, habrá quienes estén fuera, habrá incluso quienes no sepan que existe, pero todos debemos estar juntos. Yo me encuentro todos los años con estos jóvenes recién salidos de la universidad que no saben ni cómo empezar, ni cómo orientar su vida. He visto que un consejo bienintencionado, una palabra de recomendación a una editorial que les dé una oportunidad puede significar mucho en la vida de estas personas que, realmente, salen de la universidad a veces bien preparados —en contra de lo que se suele decir— y, sin embargo, se encuentran con que no saben ni cómo moverse en esta selva que es el mundo editorial. Y la Asociación me ha enseñado también a pelear. Y no sólo para resolver mis propios problemas. Debo confesar muy especialmente que, en lo que se refiere a las cesiones de derechos a terceros, generalmente he perdido la batalla; mejor dicho, la he abandonado, porque llega un momento en que las editoriales causan tal cansancio, tal fatiga, que uno ya desiste. Ahora bien, si el Círculo de Lectores, ya es hora de dar nombres a los personajes de esta tragicomedia, no publica hoy, por ejemplo, mis muchas obras de Günter Grass y se tiente la ropa antes de publicar a Salman Rushdie, es porque yo he perdido batallas con ellos. A mí me da igual, porque yo no estaba discutiendo dinero, estaba discutiendo principios: estaba discutiendo derechos de los traductores. No sé si estoy en la lista negra pero me da exactamente lo mismo.

Por último, creo con Maite que el balance de estos años de la Asociación, aunque pueda parecer insuficiente, me parece admirable. Los editores, es verdad, siguen pagando poco y mal, siguen inten-

tando estafar al traductor de mil maneras, pero por lo menos saben que son unos facinerosos, por lo menos tienen la mala conciencia de saber que están obrando mal. Antes ni se daban cuenta. En cuanto al programa de la actual Junta Directiva de ACETT, no creo que haya nadie que no lo suscriba al cien por cien. Por eso yo creo que no hay que ser ni muy optimista ni muy pesimista.

Es evidente que queda mucho que se puede y se debe lograr y quizá, aprovechando el pie que me ha dado Mario, si os interesa podría hablaros de los colegas alemanes, de su lucha particular. Pero quería subrayar algo que muchas veces olvidamos y es que vivimos, para bien o para mal, en una sociedad capitalista y que la industria editorial es precisamente eso, una industria. Los editores, particularmente, no son los malos de la película, el malo es el sistema para el que trabajan, un sistema que les elimina sin piedad si cree que ya no le sirven. La única fuerza que tenemos los traductores en esta sociedad despiadada es el derecho. El derecho es la fuerza de los débiles, pero tampoco debemos olvidar que nuestra subsistencia depende de la industria de la edición, sin la cual no somos nada. Una industria que sigue editando en España, todos los años, entre 62 y 70 mil títulos, lo que yo pienso que es una enloquecida huida hacia delante. Hacer que el traductor literario sobreviva dignamente en esta sociedad salvaje es la verdadera función de ACE traductores. Una función que, con todos los altibajos que se quiera, ha venido desempeñado durante estos veinte años.

Antes de que empiecen la preguntas, si queréis os cuento un poco lo que está pasando en Alemania. En estos momentos, y tengo informaciones gracias a Internet del 16 de octubre, de hace tres días, la federación de traductores alemanes acaba de romper las negociaciones con los editores. Porque después de una serie de mesas conjuntas, el sector se ha cerrado en banda y no ha querido aceptar la reivindicación básica de los traductores. Los traductores alemanes piden el tres por ciento de toda obra literaria que se publique. Curiosamente en Alemania, hoy, el traductor cobra un tanto alzado y sólo a partir de los 100.000 ejemplares cobra el uno por ciento. Luego hay una extraña cláusula, que se

aplica cuando se da un éxito inesperado: se permite hacer un ajuste de lo que ha percibido el traductor. Es decir, aunque las tarifas son mucho más altas en Alemania, casi el 50 por ciento más altas, sin embargo la situación del traductor alemán tampoco es tan buena. ¿Qué pasa ahora? Los editores se niegan, dicen que si pagan un tres por ciento a los traductores la industria editorial se hunde y ofrecen un uno por ciento desde el primer ejemplar como única remuneración, con lo cual, realmente la situación del traductor alemán sería peor que antes, porque le haría falta vender 50.000 ejemplares de un libro para cobrar lo que antes cobraba. Y esta es la situación en la que van, en estos días, a un acto de conciliación judicial, ante el juez, que perderán, porque hay una nueva Ley, desde junio-julio del año pasado, que dice algo que la ley española dijo ya desde en 1987, que es que la remuneración del traductor, en definitiva, debe ser adecuada, debe ser justa. La asociación alemana es muy fuerte, tiene capacidad de negociación frente al sector y considera, yo creo que con mucha razón, que es absurdo que los editores estén pagando unos derechos a los autores —de millones, a veces, por libros que todavía ni se han escrito aún— y que estén regateando un porcentaje a los traductores. De manera que éste es un ejemplo que a mí me parece interesante, con todas las distancias y diferencias que queramos, porque no es lo mismo la asociación alemana, ni la disciplina alemana frente al editor. Pero ellos van a lograr algo, van a lograr algo importante.

MARIO MERLINO: Quiero rescatar algo que ha dicho Miguel sobre que una de las cosas que aprendió es la solidaridad de los asociados con respecto a otros traductores, incluso no asociados. Como hoy tengo un espíritu un poco mercachifle, pediría a los que no están asociados que se incorporen a la Asociación para fortalecerla. Evidentemente, cuantos más socios seamos mucho mejor, no sólo desde el punto de vista económico sino porque la cantidad nos va a ayudar a crecer y a poder influir con más fuerza en cualquier tipo de conflicto, de medida o de cuestión que se plantee en relación con las editoriales, en relación con las instituciones en general. Os propongo a los que no estéis asociados que os asociéis a partir del lunes, por favor; estamos

abiertos a cualquier consulta. Y, por otro lado, para quienes no lo sepan, los que están en la Asociación también deberían inscribirse en CEDRO.

PÚBLICO (LUISA FERNANDA GARRIDO): Yo quería recordar la cuestión de CEDRO. Aparte de animar a la gente que no sea socia a que se apunte, creo que también es un hito de ACETT nuestra pertenencia como autores. Y otro hito son estas XI Jornadas, de las que ACETT es parte fundadora, junto con la Casa del Traductor. Las jornadas hace once años que nos reúnen y también nos han ayudado a crecer.

PÚBLICO: Sé que en Italia —aunque no estamos aquí hoy para hablar de la traducción italiana— tienen un control exactísimo de tirada. Todo libro italiano tiene un número y se sabe perfectamente cuántos libros se ha publicado. De manera que si en Italia se puede conseguir, por qué no aquí. Creo que en Alemania no existe esta numeración, pero tal vez se deba a que a una editorial alemana ni se le ocurre mentir en cuanto a una tirada.

Por lo que estoy oyendo creo que hay muchas diferencias entre unos países y otros. En estos momentos en que hay un proceso de construcción europea, ¿no existe una tendencia a coordinarse a nivel de asociaciones europeas de traductores para luchar juntos por determinados derechos? ¿Y en qué nivel está esa coordinación?

LUISA FERNANDA GARRIDO: Efectivamente, existe una organización europea; se llama CEATL, que son las siglas del Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios. Como representante de ACETT he estado hace unas semanas en la reunión anual. El consejo existe, se reúne, hay iniciativas conjuntas, sirve para informarnos de cómo funcionan las asociaciones en otros países; en breve, tendréis un informe sobre lo que se ha discutido este año —en *Vasos Comunicantes* o en la página Web de ACETT, que también os invito a visitar—. Además existe una página web de CEATL: www.ceatl.org

MIGUEL SÁENZ: Una de las cosas que no se puede hacer es establecer tarifas mínimas porque hay directivas de la Unión Europea que lo prohíben porque van en contra de la libre competencia. Lo único que se puede hacer es aconsejar tarifas mínimas. En la asociación alemana tienen una especie

de lista de comprobación para los traductores para que antes de firmar un contrato sepan en qué tienen que fijarse. Quizá esto podría hacerse aquí también. Antes de firmar es el momento de tentarse la ropa y para ello hay que saber dónde mirar y cuáles son las trampas. Creo que podríamos hacer algo similar: redactar unos consejos al traductor que está a punto de firmar y, antes de hacerlo, que repase la lista de comprobación para saber qué trampas le acechan porque todos firmamos contratos y luego nos tiramos de los pelos por haber firmado determinadas cláusulas.

Hay países admirables. En Irlanda, los traductores no pagan impuestos por su trabajo; a mí me parece una cosa sensacional. Y los países nórdicos son los que están más avanzados y en los que la labor del traductor está más reconocida. Y aunque tendemos a creer que otros países como Alemania tienen una legislación muy avanzada, tampoco es así. Lo que pasa que los precios son más altos, algo que tampoco está mal.

PREGUNTA DEL PÚBLICO: ¿Qué pasa cuando no hay contratos? ¿Soy la única a la que le han hecho un encargo sin contrato? Y alguna vez me he visto en la circunstancia de perder un trabajo, no ya por exigir contrato, sino por querer clarificar los términos del “contrato oral”, por así llamarlo. Es que me parece que yo estoy muy lejos de exigir el contrato modelo. En la práctica me parece que se está en una situación de indefensión total. El ideal va por un sitio pero la realidad va por otra.

MARTO SEPÚLVEDA: En algunos aspectos estás más protegido sin contrato. Me explico: uno de los grandes avances es que en Europa hoy hay contratos y las cosas esenciales están contempladas, pero si el contrato se convierte en la vía que permite el avasallamiento de los derechos de la propiedad intelectual, mal lo tenemos.

En general, hoy día se firman contratos. Un contrato tiene la ventaja de proporcionar seguridad jurídica, pero es esencial el contenido de esos contratos. Desde ese punto de vista, la comprobación de lo que son los elementos esenciales es algo indispensable.

Mi duda es otra: la capacidad de negociación que tiene un traductor individual con la editorial.

E insisto en lo dicho: lo que yo veo en la consulta —que es un observatorio bastante privilegiado de la realidad— son contratos de adhesión. El traductor lo toma íntegro o simplemente no lo firma. ¿Qué ocurre? Aunque formalmente hay libertad de contratación porque hay un contrato que se acepta libremente o se rechaza, lo cierto es que no existe lo que se llama libertad contractual; no hay negociación, no hay discusión. Y aunque tengamos una lista de recomendaciones, la capacidad de incidencia que se tiene individualmente a la hora de configurar un contrato me atrevería a decir que es prácticamente nula. Tengo en mi despacho una biblioteca importante de contratos y son todos idénticos. La última versión del contrato que hace la editorial Plaza y Janés es prácticamente igual para todos los traductores e igual a la última de Ediciones B. Lo que no quiere decir que no haya excepciones de gente que individualmente tenga alguna capacidad de negociación, pero la regla general es bastante negativa en este sentido.

INTERVENCIÓN DEL PÚBLICO: [Caso particular sobre un contrato oral] [...] Cuando por fin me puse en contacto con el editor para intentar aclarar cuál iba a ser el criterio de adaptación acabamos riñendo y tuve que devolver el libro a medio traducir.

Sigo sin estar asociada porque sigo sin establecerme en el oficio, es la pescadilla que se muerde la cola. A lo mejor si hubiera estado asociada os podría haber llamado y deciros: qué se puede hacer, pero me parece que hubiera sido poco, al no haber tampoco contrato. Y no es la primera vez que he trabajado sin contrato y conozco a más gente que trabaja sin contrato.

MIGUEL SÁENZ: Sobre ese tema tenemos el Informe sociológico publicado en el número 25 de la revista *Vasos Comunicantes* en el que se dice que en 2001 el 76 por ciento de los traductores de libros que pertenece a alguna asociación trabajó siempre con contrato, así que sola no estás. Hay un 24 por ciento de asociados que trabaja sin contrato.

En eso yo sería más duro que Mario, porque la Ley de Propiedad Intelectual —ya os digo que es el libro más importante— en el artículo 68 dice que el contrato de edición deberá formalizarse por es-

crito. De manera que, corrígeme Mario si no es así, el editor que está estableciendo contigo un contrato de edición que no firmas está infringiendo la Ley.

MARIO SEPÚLVEDA: Si la opción está entre firmar un contrato basura y no firmar un contrato, en este último caso al menos la Ley te protege de la cesión indebida, de una serie de renunciaciones de derecho.

Pero creo que el caso que has explicado es más delictual que un problema de propiedad intelectual, está cerca de la estafa. La ausencia de contrato de edición muchas veces se traduce directamente en la apropiación de la obra. Muchas veces la traducción aparece finalmente a nombre de una agencia o, directamente, a nombre de la editorial. Eso va mucho más lejos, ya que se trata de la apropiación del trabajo del traductor. Lo que tú estás planteando no es un problema contrato o ausencia de contrato, porque la falta de contrato lo que está escondiendo es una actividad, no sólo ilícita desde el punto de vista de la propiedad intelectual, sino que, insisto, ya bordea lo que pudiera ser un tema penal, de plagio o apropiación.

LUISA FERNANDA GARRIDO: Respecto al asunto de las asociaciones europeas que se ha planteado antes quiero añadir que en la página de CEATL existe un decálogo, diez puntos detallados que deberían figurar en todos los contratos de traducción europeos, aunque sean distintos.

Por otro lado, quiero contestar a la persona que ha dicho que el hecho de estar asociada no le hubiera beneficiado en nada. Yo creo que no, creo que la Asociación ayuda y beneficia, porque otro de los hitos conseguidos es contar con una asesoría jurídica como la de Mario Sepúlveda, al que puede recurrir para consultar dudas y problemas todo asociado.

PÚBLICO (MIGUEL ÁNGEL VEGA): Quisiera insistir en un punto que ha tocado Miguel Sáenz: la relación entre la Universidad y la Asociación. Y más en concreto me refiero al posible colegio de traductores que todavía no se ha constituido, pero que están promocionando los traductores que salen de las universidades. ¿Qué ha pensado ACEIT frente a esto? Los alumnos pretenden que el único que pue-

da ejercer como traductor es el que tenga el título de Licenciado en Traducción oficialmente reconocido por el Estado. Sería importante que la Asociación pensara sobre esto e intentara llegar a un acuerdo. Éste es un tema que ya hemos tratado en otros encuentros en el marco de la Universidad y, a pesar de ese marco, nosotros hemos defendido la profesionalidad, la actitud de los profesionales. Habría que tomar alguna actitud o, por lo menos, tener las ideas bien claras para que llegar a contemporizar. Que los "académicos" no excluyeran a los profesionales y, por otra parte, que los profesionales también se acercaran a la Universidad para, entre otras cosas, ganar adeptos para la traducción literaria.

MIGUEL SÁENZ: Yo me remitiría al número 13 de la revista *Vasos Comunicantes*, en el que ACEIT expone de forma clara su postura. También se publica ahí un artículo mío, "Intrusos en el polvo", en el que dije todo lo que tenía que decir al respecto.

Quizá lleguemos al momento en que no se pueda traducir sin un título de traductor; también podemos tratar de que nadie pueda tocar el violín o pintar sin un título. Pero si estamos defendiendo la traducción literaria y decimos que no somos unos artesanos sino autores, escritores, artistas, la pretensión de someter eso a un título me parece absolutamente inconcebible. Me parece demencial.

MIGUEL ÁNGEL VEGA: Pues eso no llega a los alumnos de Traducción, que son los que están intentando crear ese colegio de traductores. No interpretéis esto como que yo estoy a favor de un posible colegio, pero el hecho ahí está y los alumnos se sublevan cuando se defiende la tesis contraria. Yo tampoco creo que haya que tener un papel para traducir libros, pero creo que sería bueno que la Asociación saliera de este ámbito y también predicara en un ambiente un poco hostil. Tengamos en cuenta que las universidades tienen ahora esa Junta de Traducción e Interpretación que también es un centro muy cualificado como interlocutor ante el Ministerio.

MAITE GALLEGO: El tema me parece muy interesante, dificultoso y espinoso pero hay que levantar la sesión porque se agota el tiempo y empiezan los talleres.



talleres

TALLER FRANCÉS CASTELLANO

El verso trágico de Corneille: 'Rodogune'

LUIS MARTÍNEZ DE MERLO

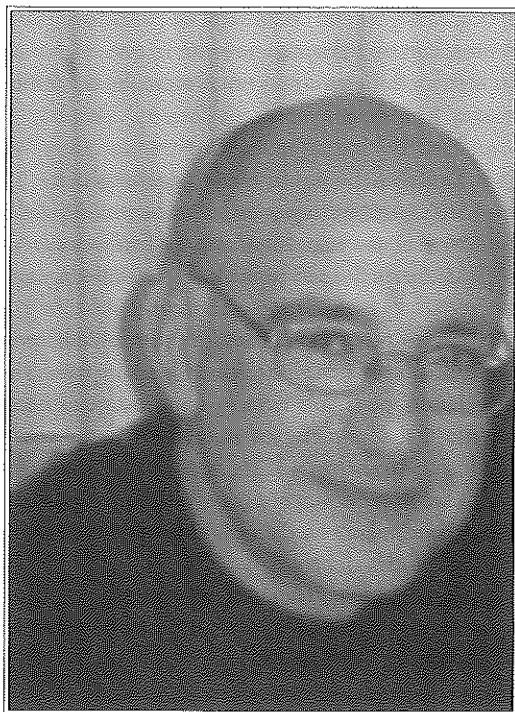
Continuando la línea inaugurada en mi primer taller en Tarazona en 1997 dedicado a la traducción del verso lírico, concretado en dos poemas simbolistas de Baudelaire y de Verlaine (*Chant d'automne* y *Résignation*, respectivamente), en el marco de las XI Jornadas en torno a la Traducción Literaria, se desarrolló un segundo taller dedicado a la traducción del verso trágico, centrado en un fragmento del acto primero de la obra de Pierre Corneille, *Rodogune*.

Dicha obra (objeto de mi actual trabajo, junto con *Nicomède*) no se había traducido al español desde el siglo XVIII, época en la que he identificado al menos dos traducciones, que aún no he podido examinar.

El taller contó con diez asistentes y, a pesar de estar el tema alejado de su práctica habitual, todos ellos terminaron participando con sus sugerencias y sus debates, con su pericia y su sensibilidad, en la operación de traducir contando sílabas.

El punto de partida del taller fue el dejar claro por mi parte que, más que un taller de lengua francesa, se trataba de un taller de traducción de textos versificados en métrica regular —que por otra parte siempre ha sido el objeto de mi trabajo como traductor— aplicado, en este caso, al francés.

Comenzamos trazando las coordenadas del texto dentro del teatro de su época y de la obra de Corneille, y dando cuenta sucinta de su argumento. *Rodogune*, —nombre habitualmente españolizado como Rodoguna, pero que nosotros preferimos,



apelando al griego de donde proviene, hacerlo como Rodógine— es una tragedia clásica francesa, ambientada en el mundo helenístico, en la que el odio, el amor, la rivalidad femenina, la lucha por el poder, la amistad fraternal, la intriga palaciega, se aúnan en una trama intrincada, resuelta en apenas cuatro personajes: una reina de Siria y una princesa Armenia enfrentadas, y dos príncipes gemelos, hijos de la primera, y enamorados ambos de la segunda, al mayor de los cuales —no revelado aún por su madre— corresponderá el trono y la mano de la princesa.

Hemos seleccionado un parlamento de uno de los príncipes, Antioco, en el acto primero, de dieciocho versos, que, espléndidamente leídos en voz alta por María Luisa Díaz dan ya una primera imagen acústica del fondo rítmico del que partimos, y que nos hemos planteado conservar como principio inexcusable.

Nos centramos ahora en una necesaria descripción de la estructura métrica del texto de partida, y sus correspondencias en el texto de llegada.

Como es habitual en el teatro francés de la época, *Rodogune* está compuesta en pareados alejandrinos, con una alternancia entre lo que se conoce en métrica francesa como rimas masculinas y femeninas.

Dans l'état où je suis, triste et plein de souci,
Si j'espère beaucoup, je crains beaucoup aussi.
Un seul mot aujourd'hui, maître de ma fortune,
M'ôte ou donne à jamais le sceptre et Rodogune.

Como punto de partida irrenunciable hemos decidido traducir en alejandrino blanco español, renunciando, pues, a la rima —renuncia que intentaremos paliar con efectos aliterativos, como compensación tímbrica—. Esta opción nos permitirá un ajuste mucho mayor con el original, haciendo recaer únicamente en el ritmo todo el peso de la estructura fónica del texto.

El alejandrino francés consta de dos hemistiquios hexasilábicos 6+6 —que, al tener las palabras francesas una acentuación oxítona, se transformarían en español en dos hemistiquios heptasilábicos: 7+7, en cuyo cómputo se aplicarían las reglas métricas del español: 7-1 en el caso de las palabras agudas, 7+1 en el de las esdrújulas, en posición anterior a la pausa.

La primera discusión se centra en la distinción entre el verso alejandrino y la suma de dos versos heptasílabos. Hacemos hincapié en que la cesura del alejandrino equivale a una semi-pausa, reservándose la pausa completa para el final del verso:

----- / ----- //

mientras que el heptasílabo está señalado por una pausa completa:

----- //

----- //

Este rasgo es de suma importancia, pues el alejandrino se caracteriza por su ritmo pausado y grave, mientras que el heptasílabo es un verso ligero, más cercano a la canción.

Hecha esta observación fundamental comenzamos el trabajo: consideramos el dístico como la unidad máxima rítmico-semántica, compuesta por dos unidades básicas: el alejandrino; y cada una de éstas a su vez en otras dos subunidades: el hemistiquio, lo que da como resultado 4 subunidades. Ahora bien, cada hemistiquio cuenta a su vez con 2 acentos, lo que da como resultado el estar divididos, a su vez en 2 microunidades, o pies.

Dans l'état // où je suis // triste // et plain de souci

Esto nos permite ampliar los márgenes a la hora de ajustar el cómputo silábico y la fidelidad a la “literalidad”, buscando, cambios de orden, los “huecos” necesarios: sinalefas, compensación silábica etc.

Junto con la equivalencia métrica nos fijamos otros diferentes planos de fidelidad, o equivalencia entre texto de origen-texto de llegada: semántico, retórico-estilístico y tonal (el “tono trágico”); a los que añadimos, —al ser éste un texto teatral, en cuya traducción no sólo buscamos la eficacia en la lectura, sino en la representación— el plano dramático, la “dicción actoral”.

Será la flexibilidad que nos permitan los otros planos, morfosintáctico y léxico, lo que facilitará nuestro trabajo.

Volviendo a los versos anteriormente citados —y teniendo en cuenta que en muchos casos la traducción es una mera cuestión de “elección” entre posibilidades más o menos equivalentes, mientras que en otros se presenta como “la única posibilidad posible”— el resultado buscado podría ser aproximadamente éste:

En mi estado, tan triste y lleno de cuidados,
Temo, si espero mucho, de igual manera mucho.

Hoy, sólo una palabra, dueña de mi fortuna,
Rodógine y el cetro me da o quita por siempre.

Este último verso motivó un debate sobre cómo conservar el valor semántico del adverbio a jamais, si mediante una forma adverbial: “por siempre”, o un uso del futuro con valor absoluto: “me dará o quitará”.

Otros versos de más complicada resolución, y que provocaron amplios debates fueron

Je vois dans le hasard tous les biens que j’espère

¿Cómo resolver *dans le hasard*? ¿Apegados al original —en la fortuna, a la suerte— o parafraseando de manera más libre, según la propuesta de Mario Merlino? ¿conservar o no *tous*, en forma de “todo el bien”, o simplemente “los bienes”?

Nuestra propuesta última fue:

Veo al azar librados los bienes que yo espero

Et ne puis être heureux sans le malheur d’un frère

¿Hay que conservar el juego etimológico *heureux, malheur* / dichoso, desdichado? ¿Resolver en forma verbal el sustantivo sintagma *sans le malheur d’un frère*, en las formas “sin que mi hermano sufra” “sin dañar a mi hermano” etc.?

Donc, pour moi hasarder, j’aime mieux moins prétendre

¿Deshacer la relación causal *pour*, o dejarla implícita en la coordinación verbal?:

Así pretender menos y arriesgar menos quiero

donde “quiero” significa plenamente “preferir”, dada la alternancia entre pretender/ arriesgar.

Serían éstos algunos ejemplos de los problemas a los que intentamos dar respuesta en el taller, no siempre coincidentes con los ya apuntados por mí mismo en mi traducción previa.

A todos los participantes en el taller, y en nombre del viejo y bueno Corneille, mi agradecimiento y mi deseo de encontrarnos nuevamente para trabajar juntos.



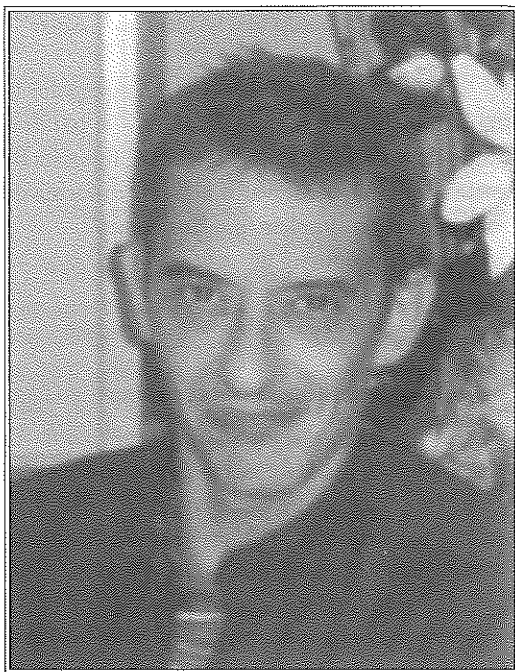
TALLER DE EDICIÓN

Una traducción en la mesa de un editor

LUIS MAGRINYÀ

dado el título del taller, me pareció lo más oportuno presentar un caso práctico de lo que suele ocurrir en mi mesa particular cuando, como editor, recibo una traducción. A tal efecto llevé dos muestras, una de ellas un fragmento de una vieja traducción mía de Jane Austen, para ver cómo resistiría hoy el paso por *mi* mesa de operaciones; la otra era una traducción también hecha por mí, de un ensayo norteamericano sobre feminismo, con toda la intención de que fuera una traducción “necesitada” de editor: es decir, un texto sin “errores de sentido” pero lleno de calcos, torpezas, literalidades, incoherencias, redundancias y ambigüedades; un claro ejemplo, en fin, de “inglés traducido” que habría que intentar “poner en español” en la medida de lo posible.

Para mí editores y traductores comparten la característica de ser ambos intérpretes de la norma. Puede haber diferencias que limar en cuanto a la interpretación, pero ambos trabajan con la conciencia de que la norma existe y de que a ella deben sujetarse... o tal vez no, si creen tener justificación para ello. Recordando una célebre imagen de Emilio Lorenzo, puede decirse que la lengua está siempre “en ebullición”, lo que, entre otras cosas, quiere decir que lo que hoy es norma pudo no serlo en el pasado y puede dejar de serlo en un futuro. Traductor y editor están igualmente comprometidos en ese futuro: los dos tienen sus responsabilidades como “creadores de lengua” y a ellos compete discutir hasta qué punto una norma respaldada



por las autoridades de la lengua (Academia, libros de estilo, diccionarios de dudas) merece seguir en vigor. Traductores y editores forman parte de los agentes lingüísticos responsables, por ejemplo, de la derrota de “güisqui” frente a whisky, y aun de que esta palabra se escriba en redonda y no en cursiva.

La imagen de la “ebullición” también sugiere que, en un momento determinado de la lengua, coexisten tendencias opuestas; y en esa coexistencia editor y traductor desempeñan igualmente un papel importante porque deben decidir por cuál de esas tendencias se decantan, e influyen de este modo en el equilibrio de la balanza. Pongamos por ca-

so el verbo “provocar”, que actualmente (en el sentido de “causar”) se usa como un comodín en español, en detrimento de una larga serie de verbos con el mismo significado no sólo aplicables en un contexto determinado sino de “uso natural” en ese mismo contexto. Como editor, puedo decir que le tengo declarada la guerra al uso comodín de “provocar” y que “lucho” para que se mantenga la tendencia contraria. A veces tengo la suerte de colaborar con traductores que “luchan” en mi mismo bando; a veces no. A estos últimos me corresponde la tarea de ganarlos para la causa, cosa que normalmente es fácil cuando se les recuerda qué es lo que está en juego y cuál es el alcance de su decisión.

Detectar y animar a corregir usos como el de “provocar” forma parte de un primer nivel de la labor de un editor: identificar en una traducción tics de la lengua general, no necesariamente derivados de la tarea de traducir. Los tics característicos de la traducción pertenecen a un segundo nivel: entrarían aquí los calcos, los préstamos innecesarios o

discutibles, el recurso a fórmulas demasiado manidas, todo aquello que podríamos denominar “automatismos de traducción”, más —a menudo— las ultracorrecciones estilísticas que el traductor comete en un intento de “enriquecer” el texto. Y, finalmente, a un tercer nivel encontraríamos los tics característicos de cada traductor, que pueden ser imprevisibles: a veces son por exceso, cuando un traductor toma querencia a una palabra o construcción indudablemente correctas pero que, a fuerza de repetirse, acaban resultando “cantosas”, poco naturales; pero también pueden ser por defecto: recuerdo que una vez traduje una pequeña selección de relatos de Henry James y una amiga avispada me hizo notar que, entre la cantidad de adjetivos del campo “desconcierto” (desconcertado, confuso, atónito, etc.), nunca hubiera elegido “perplejo”. Con perplejidad reconocí mi falta y me apresuré a enmendarla. Con frecuencia una buena traducción es aquella que consigue que nada —*in praesentia* o *in absentia*— se note.



TALLER DE INGLÉS CASTELLANO

Literatura infantil: nombres, poemas...

MÓNICA RUBIO

Este año se hizo en Tarazona un taller sobre un tema del que no se había hablado nunca anteriormente allí: la literatura infantil. Quise empezar haciendo un pequeño homenaje a una traductora de hace tiempo que me permitió acercarme con mucha facilidad a los cuentos de los hermanos Grimm. Su manera de escribir era muy clara y nada complicada para un niño. Se llamaba María Campuzano, y hace poco me enteré de que era la escritora María Luisa Gefaell.

El taller se basó sobre todo en la traducción del libro *Cuentos completos* de Beatrix Potter, publicado por primera vez en España en 1987.

Empezamos hablando sobre la diferencia de edades de los niños a los que nos estamos dirigiendo, pues algunas personas en el taller pensaban que no era necesario traducir los nombres de los personajes. Yo apunté que a los niños más pequeños les gusta entender los nombres de los personajes. Además, en general los nombres en la literatura infantil suele tener referencias a las características del personaje y se juega con esos nombres como si fueran una parte más del argumento, por lo que, de no traducirlos, los niños perderían una parte importante del contenido de los cuentos. Una de las participantes comentó que ella leía los cuentos del pequeño vampiro, que se llamaba Rudiger, y que no necesitaba que se lo tradujeran. Estuvimos de acuerdo en que los cuentos del pequeño vampiro eran para niños bastante mayores.

Cuando me encargaron la traducción de los



cuentos de Beatrix Potter, varios estaban ya traducidos, entre ellos el primero y más conocido, *Peter Rabbit*, y hubo que respetar la traducción ya hecha. Este personaje aparecía como *Perico, el conejo travieso*.

Otros personajes tenían nombres fácilmente traducibles, como el sapo Jeremy Fisher. Me gustaba mucho "Jeremías", y como apellido, en lugar de traducirlo como "Pescador", preferí decir "Peces", que es más corto y rotundo. En el taller, los participantes estuvieron de acuerdo y ese nombre no nos

dio mucho trabajo. En otros nombres, la cosa se puso más elaborada. Empezamos a darle vueltas al nombre de la ardilla Chippy Hackee. Para empezar, nos encontrábamos con la dificultad de darle un nombre neutro, ya que éste era un señor y “ardilla” en castellano es femenino. Los asistentes señalaron que en el nombre se hacía referencia a los leñadores y a la madera, que pueden relacionarse con las ardillas. Estuvimos dando vueltas a varios nombres con esa idea, pero todos resultaban largos y complicados. En este caso, yo había optado por la sonoridad y castellanisé el nombre: Chipi Jaquí.

El siguiente nombre era más complicado: una señora erizo llamada Mrs. Tiggy-Winkle. Aquí se podía jugar con varias cosas: con la palabra “wink”, guiño, por los ojillos de la educada señora erizo, o con la palabra “winkle”, que significa bigaro. Me gustaba esa idea de algo pequeño y redondito, así que la llamé “señora Bigarilla”. Una de las asistentes al taller objetó que ese nombre no le decía nada, pues no sabía lo que era un bigaro y pensaba que los niños pequeños tampoco lo sabrían. Pero acabamos opinando que probablemente los niños ingleses no lo sabrían tampoco y que el nombre era adecuado para el personaje. Otros nombres que surgieron, como “Bolita”, resultaban más banales.

Aquí hablamos de la conveniencia de no usar diminutivos siempre que fuera posible, pues si no, los cuentos se convertirían en una sucesión de *-itos* e *-itas* bastante insoportable.

Luego surgió el cuento de Piggy Bland, un cerdito bueno y tontorrón al que yo había llamado

“Amable”, nombre que se ajustaba al personaje y además es un nombre en castellano. Una participante sugirió que en catalán podría haberse llamado “Babau”.

A continuación estuvimos viendo algunas poesías que se encuentran en el libro. En las poesías para niños pequeños, apunté que me parecía fundamental la rima y el ritmo que tienen los poemas en el original, aunque algunas palabras deban ser cambiadas.

Estuvimos viendo algunos poemas pertenecientes a la recopilación *Canciones infantiles de Manzanitas Verdes*, y se hicieron algunas sugerencias sobre las distintas posibilidades de traducción.

¿Conoces a la anciana que vive en un zapato
con un montón de niños además de un gato?
¡Creo que el zapato era de tacón
pues la anciana era, seguro, un ratón!

O un poema que rimaba todo menos los dos últimos versos:

Un conejo de Indias un día
peinaba su pelo con gran gallardía.
Su hermosa corbata
era azul y plata.
Y tenía los bigotes y los botones enormes.

Con esto dimos por terminado el taller y nos fuimos a otros menesteres.



TALLER INGLÉS CASTELLANO

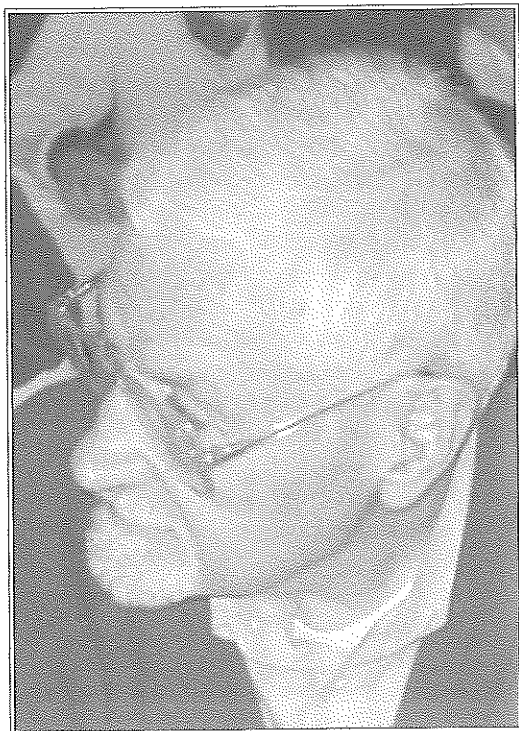
A vueltas con los títulos

JOSÉ LUIS LÓPEZ MUÑOZ

La verdad es que la idea de este taller no fue mía, sino de Maite Gallego, quien, al final de las x Jornadas, habló de organizar una mesa redonda sobre títulos. Me pareció bien y me ofrecí a participar, pero luego resultó que me quedé solo y la mesa se convirtió en taller.

No era propiamente de inglés-castellano, ni tampoco está muy claro que fuese un taller, pero lo cierto es que las dos horas se pasaron bastante deprisa, creo.

Prácticamente sólo hablamos de títulos de películas (con algunas excepciones) y empecé el taller justificando, en cierta manera, mi conexión con el cine. Además de que el primer libro que traduje fuera *¿Qué es el cine?*, de André Bazin, un libro importante en la historia de la teoría cinematográfica, hace ya nada menos que medio siglo aprobé el examen de ingreso, especialidad de dirección, en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que era como pomposamente se llamaba entonces lo que después pasaría a ser Escuela de Cine, y del que fueron profesores Luis García Berlanga, Carlos Serrano de Osma, José Camón Aznar, Joaquín de Entrambasaguas e, incluso, Fernando Vizcaíno Casas, que aún no había iniciado su carrera de escritor y nos dio unas clases sobre "Derecho cinematográfico". Entre los alumnos del Instituto, de la época en que yo lo frecuentaba, mencionaré a Carlos Saura, Manuel Summers, Julio Diamante y Eugenio Martín. Todavía conservo el carnet del Instituto, en el que se especifica que in-



gresé en octubre de 1953. Más o menos se cumplen los cincuenta años durante las xi Jornadas de Tarazona.

Aparte de unos articulillos míos publicados en la revista virtual *El trujamán* y relacionados con el tema del taller, entregué a los asistentes como "material" un texto reciente de Javier Cercas, publicado en el suplemento de *El País dominical*, titulado "Se busca escritor" y en el que también se abordaba el tema y una lista de 24 títulos, la mayoría de pelícu-

las, que, en casi todos los casos, incluía la traducción del título original a cuatro idiomas.

Adjunto la lista completa, porque quizá es lo que puede dar más idea de lo que fue el taller. No los comentamos todos, pero sí buena parte.

Conté con la inapreciable colaboración de Miguel Sáenz y de Luis Gago. También intervinieron otros participantes, pero no recuerdo sus nombres. Mi agradecimiento a todos.

A la hora de dar consejos sobre cómo traducir títulos, creo que sólo tengo claro uno: no confundir al lector o al espectador. No crear falsas expectativas. Naturalmente, esa regla vale también para los títulos originales. Lo que sí puede funcionar son los títulos ambiguos o sugerentes, pero que no comprometen, que no dan pistas equivocadas sobre el contenido del libro o de la película. El otro posible consejo, o regla, pero cuyas excepciones son legión es: cuanto más breve, mejor.

Incluyo a continuación la lista que comentamos en el taller, pero antes voy a tratar de dar una idea del tipo de intercambio a que dio lugar la lista limitándome al primer título, la película de Hawks, *His Girl Friday*. Hice un poco de historia (o lo intenté) porque los antecedentes son importantes en este caso. *HGF* empezó siendo una obra de teatro de Ben Hecht (uno de los más célebres guionistas de Hollywood) y su colaborador habitual Charles MacArthur, allá por 1928. La obra de teatro se llamaba *The Front Page* y dio origen, poco después, a una película de Lewis Milestone, cuyo título oficial en castellano es *Un gran reportaje* (1931). En este guión no intervino Hecht y debía de ser muy respetuosa con la obra de teatro, que es, sobre todo, una crítica muy acerba del cinismo de los periodistas (al menos en Estados Unidos y en 1928). En 1940, alguien, creo que pudo ser Hawks, pero no me consta, tuvo la idea de cambiar de sexo al protagonista masculino de la obra de teatro y de la primera versión. Hildebrand "Hildy" Johnson, pasó a ser Hildegaard "Hildy" Johnson. Y ese cambio hizo que su buscara un título nuevo para la película. *HGF* es estrictamente una referencia literaria. Alude a Robinson Crusoe y al criado y compañero del héroe, llamado Friday [Viernes]. Y describe de manera muy divertida y cruel la situación de Hildegaard

"Hildy", quien, incluso después de divorciada, vuelve a ser criada y compañera de su ex marido. No se me había ocurrido, lo confieso, que "Girl Friday" fuera una frase hecha, cosa que hizo notar enseguida Miguel Sáenz, y como tal está recogida en distintos diccionarios. Chapmann dice, por ejemplo, "Mujer ayudante o secretaria, sobre todo en un despacho; *fuctotum* femenina". Luis Gago, unos días después del taller, me mandó por e-mail un par de definiciones del *American Heritage Dictionary of the English Language* que venían a decir más o menos lo mismo: "Una ayudante o empleada eficaz o fiel".

A partir de ahí comentamos la extraña ineptitud tanto de *La dame du vendredi*, el título francés, como del italiano, *La signora del venerdì*, que parece sencillamente un calco del francés (o viceversa), pero que no tiene absolutamente nada que ver con la película. En cuanto al título en castellano *Luna nueva*, particularmente ambiguo, no he conseguido saber de dónde sale, aunque, sin duda, es menos malo que el francés y el italiano. En cuanto al portugués *O Grande Escandalo*, también renuncia al título original, pero alude al argumento de la película. El gran escándalo es que a los periodistas que cubren el "evento" no les interesa si el condenado a muerte es culpable o inocente, tan sólo la noticia sensacionalista que aumenta la tirada de su periódico. Nota curiosa: mientras redacto estas líneas (noviembre 2003), me entero de que el Teatro Nacional de Cataluña está representando en estos momentos *Primera Plana*, la obra de teatro de Hecht y MacArthur. Por lo visto, el tema sigue de actualidad.

TÍTULOS EN VARIOS IDIOMAS

1. *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940)
Luna nueva
La dame du vendredi
La signora del venerdì
O grande escândalo
2. *New Moon* (Robert Z. Leonard, 1940)
Luna llena
Lua nova
3. *Bringing up Baby* (Howard Hawks, 1938)
La fiera de mi niña
L'impossible Monsieur Bébé
Susanna (el nombre de la protagonista)

- As duas feras*
4. *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959)
Con la muerte en los talones
La morte aux trousses
Intrigo internazionale
Intriga internacional
 5. *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952)
Sólo ante el peligro
Le train sifflera trois fois
Mezzogiorno di fuoco
Matar ou morrer
 6. *Monkey Business* (*Travesuras y chanchullos*) (Howard Hawks, 1952)
Me siento rejuvenecer
Chérie, je me sens rajeunir
Il magnifico scherzo
Inventor da mocidade
Liebling, ich werde jünger (Querida, me hago joven, o me rejuvenezco)
 7. *The Importance of being Earnest* (Oscar Wilde, 1895)
La importancia de llamarse Ernesto
L'importance d'être constant
L'importanza di chiamarsi Ernesto
A importância de ser prudente
 8. *The skin of our teeth* (Thornton Wilder, 1942)
La piel de nuestros dientes
La peau de nos dents
La pelle dei nostri denti
Por um triz
 9. *Our Town* (Thornton Wilder, Sam Wood, 1940)
Nuestra ciudad (*Sinfonía de la vida, la película*)
Une petite ville sans histoire
Nostra città
Nossa cidade
 10. *Destry Rides Again* (George Marshall, 1939)
Arizona
Femme ou démon
Partita d'azzardo
Atire a primeira pedra
 11. *You can't take it with you* (Frank Capra, 1938)
Vive como quieras
Vous ne l'emporterez pas avec vous
Non lo puoi portare con te
Do mundo nada se leva
 12. *A bout de souffle* (JeanLuc Godard, 1959)
Breathless
El final de la escapada
Fino all'ultimo respiro
Acosado
 13. *Ace in the Hole* (*The Big Carnival*) (Billy Wilder, 1951)
El gran carnaval
Le gouffre aux chimères (*Abismo de las quimeras*)
L'asso nella manica
A montanha dos sete abutres (*La montaña de los siete buitres*)

14. *Advance to the Rear* (George Marshall, 1964)

La furia de los cobardes
Le Bataillon des lâches
Compagnia di codardi

15. *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953)

Melodías de Broadway 1955
Tous en scène

16. *The Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945)

Días sin huella
Le Poison
Giorni perduti
Farrapo humano

17. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)

Blade Runner
Blade Runner
O caçador de andróides

Blade Runner es un caso curioso de la fascinación que puede producir un título "sin contenido", por así decirlo. La novela de Philip K. Dick que le da origen se titula *Do Androids dream of Electric Sheep?* [¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?] y no tiene nada que ver con *Blade Runner*. Alan E. Nourse escribió un relato llamado "The Bladerunner". Nourse hablaba de personas que vendían instrumentos quirúrgicos (bisturtes, por ejemplo) a médicos inhabilitados que no los podían adquirir legalmente. "Blade", hoja de cuchillo, sería la referencia a los instrumentos quirúrgicos y "runner" a la persona que realiza esas ventas ilegales. A Ridley Scott le gustó el título, lo compró y lo utilizó para su película. Pensó al parecer que sería un buen nombre "en código" para Rick Deckart, el personaje interpretado por Harrison Ford. Como se ve por los títulos en castellano y francés (creo que pasó lo mismo en italiano, pero no he podido confirmarlo) se iniciaba ya la costumbre de conservar tal cual los títulos en inglés. Tan sólo en portugués se buscó un título relacionado con el argumento de la película.

18. *Postcards from the Edge* (Mike Nichols, 1990)

Postales desde el filo
Bons baisers d'Hollywood
Cartoline dall'inferno
Lembranças de Hollywood

19. *The Best of Everything* (Jean Negulesco, 1959)

Mujeres frente al amor
Rien n'est trop beau/A quoi rêvent les filles
Donne in cerca d'Amore

20. *Easy Living* (Mitchell Leisen, 1937, guión de Preston Sturges)

- Una chica afortunada*
La vie facile
Un colpo di fortuna
Garota de sorte (Chica con suerte)
21. *Hold Back the Dawn* (Mitchell Leisen, 1941)
Si no amaneciera
La porte d'or
La porta d'oro
A porta de ouro
22. *Arise, My Love* (Mitchell Leisen, 1940)
Adelante mi amor
Arrivederci in Francia
Levanta-te meu amor
23. *Seven Year Itch* (Billy Wilder, 1955)
La tentación vive arriba
Sept ans de réflexion
Quando la moglie è in vacanza
O pecado mora ao lado
24. *Some Like it Hot* (Billy Wilder, 1959)
Con faldas y a lo loco
Certains l'aiment chaud
A qualcuno piace caldo.
Quanto mais quente melhor



TALLER DE ITALIANO CASTELLANO

‘Il birraio di Preston’, de Andrea Camilleri: lenguaje y política

MARINA PINO

Si bien las novelas policíacas de Camilleri, que tanto éxito de público han tenido en España, contienen una dosis alta de “sicilianismo”, tanto en las costumbres de la isla como en el lenguaje, *Il birraio di Preston* lleva esas preocupaciones al más alto grado, ya que se trata de una novela mucho más ambiciosa y compleja de lo habitual en el autor.

Para empezar, el virtual traductor se encuentra con un registro lingüístico del narrador que es una mezcla de siciliano e italiano, y que yo llamo “sículo-italiano”, que va más allá de intercalar palabras sicilianas a la manera de muchos autores costumbristas y que por la fusión de ambas lenguas pasa al rango de lenguaje inventado que no puede traducirse por un castellano uniforme, sino que hay que inventar también un lenguaje alternativo.

En el resto de la obra se encuentran hasta trece registros o niveles distintos de lenguaje: además del sículo-siciliano que al narrador comparte con algunos personajes también sicilianos, aparecen el toscano, el lombardo, el piemontés (tanto modulando un italiano particular, como directamente hablado en la intimidad), el romanesco, y esas variantes peninsulares están estrechamente asociadas a la situación social y de poder. Los dialectos no sicilianos corresponden en exclusiva a altos cargos que parecen “ocupar” la isla, pese a que han sido nombrados por el gobierno legítimo de Roma, pero la unificación de Italia es tan reciente que la población los juzga como ocupantes. Ninguno de los altos cargos es siciliano. Por su parte, el pueblo llano habla

en siciliano cerrado o en una especie de jerigonza siciliano-italiana. No falta un ingeniero alemán que habla en un italiano muy precario injertado de palabras alemanas. Todo un cóctel capaz de marear al traductor mejor dispuesto.

Mi planteamiento ante los alumnos fue tajante en un punto: reducir la novela a un solo registro (castellano normalizado, como se advierte en casi todas las traducciones de Camilleri) era cargarse la mitad o más de la creación del autor. En Camilleri, lenguaje y trama son indisolubles, es para él como una idea fija reflejar que la realidad de su isla natal no está “normalizada”, y que a lo anormal de la sociedad siciliana le corresponde también una “anormalidad” lingüística. En el siglo XIX, época en que se sitúa la acción del *Birraio* ello era aún más marcado. Poder y población estaban incomunicados no sólo por lo que se refiere a las costumbres y a una desconfianza mutua sino por lo que se refiere pura y llanamente a la lengua. Entre el poder político legítimo y el pueblo llano se desarrolla en paralelo otro poder: el de los notables autóctonos que resuelven los asuntos al estilo mafioso, unas veces en connivencia con el poder establecido y otras no.

El taller fue planificado para que unos hipotéticos asistentes ya rodados en la traducción italiana lograran aportar soluciones a este galimatías, pero dado que los presentes no eran traductores del italiano, me vi obligada a escribir en la pizarra el significado de todos los términos sicilianos para que al menos fueran capaces de traducir un capítulo com-

pleto de la novela. Ya que no podían recrear un lenguaje nuevo, al menos podrían traducir una unidad de sentido como era el capítulo escogido (en siculo-italiano).

Dos cosas al menos se consiguieron:

1. Que los más jóvenes asistentes comprendieran que un texto inventivo desde el punto de vista lingüístico, que además está íntimamente ligado a cuestiones políticas, no podía y no debía nunca ser traducido sin más a un castellano estándar. En ese aspecto, un diccionario de siciliano, lombardo, toscano, etcétera, serviría sólo para dar con el signi-

ficado de las palabras no conocidas pero nunca para traducirlas como si fueran italiano. Los lectores italianos tienen dificultades a la hora de leer la novela, así que esa extrañeza (divertida, por otro lado) debe trasladarse al castellano con los recursos inventivos de cada cual.

2. Que los presentes entraran en el particular universo narrativo y lingüístico de Camilleri sin hacer esfuerzos imposibles pero comprendiendo su trascendencia.

¡Y que, muy aplicados ellos, lograran traducir todo un capítulo en el tiempo fijado!



TALLER INGLÉS CASTELLANO

L. P. Lovecraft: cuatro fragmentos de 'El caso de Charles Dexter Ward'

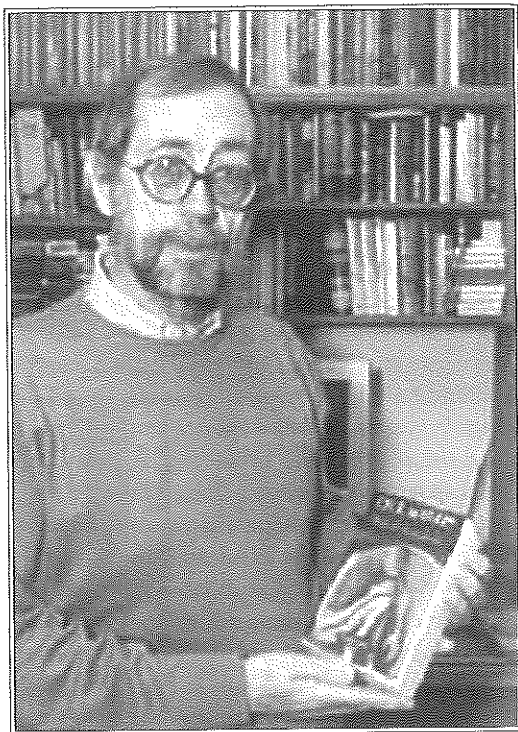
FRANCISCO TORRES OLIVER

El propósito era aprovechar este taller para abordar brevemente dos importantes apartados en la obra de Lovecraft: el ingrediente autobiográfico, formado por los numerosos detalles personales con que va modelando al protagonista y su entorno a lo largo de la narración (recurso del que echa mano más de una vez, pero muy de manera especial en esta controvertida y desigual historia), y el plano estético, que hemos tratado de dejar al menos esbozado. Para ello seleccionamos cuatro textos: tres corresponden al primer apartado y son transcripción literaria de intensas experiencias vividas por él. El cuarto fragmento revela claramente su utilización del epíteto como puntal de su estética, centrada en lo que él llama el "horror sobrenatural".

Empezamos situando cronológicamente al autor:

Howard Phillips Lovecraft nace en Providence en 1890 y muere en Providence en 1937, a los 47 años.

Obviamos su biografía y su evolución literaria, que pueden consultarse en cualquiera de los prefacios que preceden a la mayoría de las selecciones que han aparecido y siguen apareciendo de sus relatos. Uno con información puntual precisa es el de August Derleth para el volumen titulado *El horror de Dunwich*, que Alianza Editorial publicó en 1980 y reedita sin parar (traducción de Aurelio Martínez Benito). Más completo es el de Rafael Llopis para *Los mitos de Cthulhu*, antología también publicada por Alianza Editorial. La editorial Valdemar cuenta



con una extensa y conmovedora *Biografía*, escrita por Sprague de Camp.

El caso de Charles Dexter Ward es el relato más largo que escribió, y como hemos dicho, el que más referencias personales contiene. Señalamos algunas a modo de ejemplo:

a) De su niñez. Lovecraft fue un niño raro, retraído, de inteligencia precoz, introvertido, imaginativo y sin contacto apenas con los demás niños de su edad, al que le fascinaba el pasado, la astronomía

y en especial los instrumentos químicos (en su casa familiar de Angell Street llegó a contar con una nutrida biblioteca —de su abuelo— en el ático, y un pequeño laboratorio en el sótano).

b) De su memoria. Estaba dotado de una memoria prodigiosa y muy pronto se distinguió por sus conocimientos enciclopédicos; de joven, cuando intervenía en alguna conversación, dejaba a todos asombrados.

c) Sobre la locura. Vivió de manera traumática esta enfermedad: siendo muy pequeño, su padre empieza a sufrir alucinaciones, es recluido en un sanatorio psiquiátrico y muere cinco años más tarde, a los 44 años. Su madre, a partir de entonces, experimenta un deterioro psíquico de evolución más lenta, pero igualmente destructivo; muere cuando Lovecraft tenía 21 años, tras dos años de internamiento también.

d) De su afición a los cementerios. De adolescente era aficionado a dar largos paseos y a frecuentar los cementerios de Rhode Island en busca de lápidas de antepasados suyos (Sprague de Camp, pág. 51).

e) La referencia a un antepasado: Howard tiene en su línea paterna un antepasado Joseph más o menos oscuro, procedente de Inglaterra. También descubre otro, cuenta De Camp (pág. 562), que fue condenado a la horca y salvado por un puñado de amigos armados.

f) Providence. Su ciudad natal. Para él, como para su personaje Charles Ward, es el centro del cosmos, el único escenario donde considera que se puede desenvolver plenamente su vida. Fuera de Providence siente que le falta el aire y se declara incapaz de vivir en otra parte. Los dos años que pasa en Nueva York los vive como una pesadilla infernal. Regresa a Providence en 1926 y describe en sus cartas su emoción a medida que se acerca a la ciudad y al volver a entrar en ella, ¡exactamente como le ocurre a su personaje en 1927!

A continuación situamos el relato entre sus obras más señaladas.

1919, *The White Ship*.

1920, *The Temple*.

1921, *The Nameless City*.

1923, *The Rats in the Walls*.

1925, *The Horror at Red Hook*.

1926, *The Call of Cthulhu*.

1927, *The Dream-Quest of Unknown Kadath*.

1927, *The Case of Charles Dexter Ward*.

1928, *The Dunwich Horror*.

1931, *The Shadow over Innsmouth*.

1934, *The Shadow out of Time*.

1935, *In the Walls of Eryx*.

Cuenta De Camp que Lovecraft escribió *El caso de Charles Dexter Ward* entre noviembre y diciembre de 1927. El 1 de diciembre le comenta a Derleth en una carta que va a mecanografiarlo; sin embargo, en esas fechas le surgen dos encargos de corrección y tiene que dejarlo; así que un amigo, Donald Wandrei, se ofrece a hacerlo por él; pero el manuscrito estaba tan repleto de correcciones que no quedó bien. Lovecraft se lo guardó y se olvidó de él. Unos años después de su muerte lo vuelven a tomar Wandrei y Derleth, y publican una versión resumida en la revista *Weird Tales*. Dos años más tarde, en 1943, lo incluyen íntegro en una selección de narraciones de Lovecraft.

El periodo en que lo escribe es el más fecundo de su vida: los años 1926–1927: en ese tiempo escribe además *The Call of Cthulhu*, *Cool Air*, *Pickman's Model*, *The Silver Key*, y *The Colour out of Space*.

Contado en tercera persona, *El caso de Charles Dexter Ward* desarrolla una trama complicada con bastantes peripecias. Su estructura argumental, pese a todo, está razonablemente trabada y la narración es fluida, lo que sorprende si tenemos en cuenta el poco tiempo que tardó en escribirlo y que después lo condenó al cajón; de hecho, lo repudió (De Camp, pág. 750). Algunos autores, no obstante, como Brian Aldiss, Lin Carter, Colin Wilson y el propio De Camp, lo clasifican entre lo mejor de su producción.

Lo cual plantea un interrogante: ¿contiene el texto modificaciones ajenas a Lovecraft? La posibilidad no parece disparatada, dado que él aceptaba de buen grado las críticas, que incluso se dedicaba a “mejorar” y a escribir relatos para otros; y sobre todo, que Derleth y Wandrei trabajaron no poco en

el manuscrito después de desaparecido él. Pero dejamos este enigma a los exegetas lovecraftianos, y tomamos el texto tal como se conoce en la actualidad.

Seguidamente exponemos una síntesis del argumento, en el que parecen insinuarse dos intentos de desarrollo: por un lado una experiencia particular (un brujo de vida inexplicablemente larga y joven —tema que parece imbricarse en *El retrato de Dorian Gray*—, toma las previsiones necesarias para ser devuelto a la vida, en caso de muerte violenta, mediante artes oscuras), y por otro un episodio de lo que podríamos llamar una epopeya cósmica (el brujo es en realidad una entidad de más allá de las estrellas, un ser espantoso que representa una amenaza para la Tierra y para el sistema solar entero), aquí meramente insinuada.

La obra se inicia con una cita espuria de un tal Borellus (sin duda se trata de Giovanni Alfonso Borelli, fisiólogo italiano del siglo xviii que relacionó el vuelo de las aves con la contracción muscular y fundó la yatomecánica o mecanoterapia) y comprende cinco capítulos: en el primero se nos informa de la desaparición de Charles Ward del sanatorio psiquiátrico donde estaba internado, poco después de visitarle el doctor Willett, médico de la familia Ward. Se habla del estado del paciente y de la falta de acuerdo entre los alienistas para datar la aparición de su locura. A continuación el narrador retrocede en el tiempo y nos da una descripción de Charles Ward y del escenario urbano en el que se desenvuelve su niñez. Charles descubre a un misterioso antepasado suyo, Joseph Cuwen, y se lanza a indagar su vida con una ansiedad que se convierte en obsesión.

El capítulo II está dedicado a este enigmático personaje: su vida envuelta de misterio, sus actividades siniestras, su comercio de esclavos, sus visitas a cementerios; y a una extraña peculiaridad: no envejece. Posee una granja fuera de la ciudad en la que de noche se oyen alaridos y gritos sofocados. Se observa también que en esa granja tiene lugar un consumo inusitado de reses. Entre los ciudadanos de Providence se va generando un rechazo cada vez mayor hacia el tal Joseph Curwen, quien no consigue hacerse aceptar por la sociedad. Entretanto, al amparo del contrabando, Curwen cambia su tráfi-

co de esclavos por otro más siniestro. De debajo de la granja, una región de tinieblas, siguen brotando gritos frenéticos como de gente cautiva acompañados de extraños cánticos o invocaciones. Los ciudadanos deciden arrasar la granja y librarse de Curwen. El joven Ward tiene noticia de todo esto a través de cartas y documentos.

En el capítulo III, Charles se traslada a Salem —de donde procede Joseph Curwen— a fin de buscar más datos sobre la vida de éste. De regreso a Providence, explora la antigua casa que Joseph Curwen poseía en la ciudad y descubre su retrato. Su parecido con él es asombroso. También descubre en un nicho disimulado su diario y documentos. A partir de aquí, la actitud de Charles se vuelve reservada, y su interés se orienta hacia la magia, el ocultismo y la demonología. Compra grandes cantidades de libros y manda instalar en su biblioteca el retrato de Curwen, que desde ese momento ejerce un poder hipnótico sobre él. En los escritos de Curwen encuentra una referencia a cierto personaje de Transilvania, y decide viajar a Europa para conocerlo. A su regreso, se encierra en el ático de la casa de sus padres, donde instala un laboratorio y sube un montón de libros. Allí comienzan a sonar ruidos extraños, recitaciones alarmantes, voces atonadoras y fingidos diálogos. Una noche, sus padres oyen un grito que suena como una explosión frenética.

En el capítulo IV, Charles compra un bungalow junto a un ribazo, no lejos de la ciudad, tras averiguar que ocupa el antiguo lugar donde en otro tiempo se levantaba la casa de la granja de Curwen. Entretanto, los periódicos denuncian profanaciones en los cementerios de Providence. También hablan de casos de vampirismo en el contorno. Y Charles Ward se vuelve huraño, pierde la memoria del presente, se le olvida su propia firma, le cambia la voz, su lenguaje se vuelve arcaizante y le aparecen anomalías fisiológicas inexplicables, por todo lo cual es ingresado en un sanatorio psiquiátrico.

Finalmente, en el capítulo V, el doctor Willett decide explorar las regiones inferiores del bungalow; baja por una trampa secreta en medio de una total oscuridad y un hedor irresistible; llega a una región de pesadilla donde descubre cámaras con instru-

mentos extraños, pozos tenebrosos, ataúdes, frascos con "sales"... y comprende que todo está concebido para resucitar y someter hombres de otras épocas para drenarles el saber. Tras este descubrimiento, el doctor Willett decide ir a ver a Charles en la celda donde lo tienen encerrado; y la historia termina en el punto donde empezó.

De manera esquemática, a fin de acelerar la exposición, nos limitamos a enumerar los siguientes apartados complementarios:

RASGOS GENERALES

- El protagonista como instrumento predestinado.
- Los documentos como motor de la historia.
- Ausencia de humor (Lovecraft lamenta el humor en la literatura; cree que estropea el misterio que puede contener el relato, y el efecto sobrenatural era lo que él más valoraba (véase De Camp, pág. 521)).
- Ausencia de sentimientos morales (sólo intervienen pasiones intelectuales).
- Ausencia del elemento femenino. Es prácticamente inexistente. La madre desempeña un papel estereotipado.

TEMAS

1. Locura o suplantación. *Leitmotiv* de la narración, aparece con una cadencia propia de la poesía. Remite al tema del doble.
2. El deseo de saber como motivo de pérdida. El saber tiene fronteras que no se deben traspasar. La curiosidad peligrosa.
3. El retrato (entronca con C. R. Maturin y Oscar Wilde).
4. El retorno a la vida. Renacimiento a partir de las cenizas del individuo (materialidad del retorno: no hay nigromancia en sentido estricto).

Y en forma de fichas, aplicables al resto de la obra, pero que deben tenerse presentes aquí, los cuatro siguientes:

ESTILO: Recargado. Colosalista. Propensión a la hipérbole y al exceso. Intenta provocar una emoción intensa con adjetivación abundante y de grue-

so calibre. En ocasiones, cae en el exceso lingüístico.

CIENCIA-FICCIÓN: Condena la que encierra una intención de crítica social y la que no se despega de la racionalidad, porque se alejan del clima de portento que es al que él aspira llegar en cada relato. Acaba rechazando tanto la novela de Swift como la de H. G. Wells, quizá por los motivos apuntados por Brian Aldiss. Pero, ¿se pueden catalogar sus relatos como ciencia-ficción?

INFLUENCIAS: Poe. Lovecraft se declara siempre influido por él (habla de Poe con deslumbramiento y devoción); su obra maestra para Lovecraft es *La caída de la casa Usher*. Machen. Otro de sus grandes ídolos; en especial, le fascina su relato *El pueblo blanco*; también *La colina de los sueños* por su atmósfera. Hodgson. Su influencia es clara en la vertiente *Cthulhu* (véase *La casa en el confín de la Tierra*). Hay que añadir otros nombres relevantes: Hawthorne, Walter de la Mare, Dunsany.

ESTÉTICA: Opta por lo espantoso, por lo abominable y por todo lo que pueda provocar la más absoluta repugnancia y horror. Es ahí donde centra su empeño literario, como proclama repetidamente. De hecho lo convierte en categoría estética. Y su afán por intensificar esas emociones le hace caer con frecuencia en el exceso verbal, en la acumulación y en la demasía retórica, lo que a veces perjudica precisamente el efecto que busca y deteriora la calidad de su prosa.

Su noción de lo monstruoso se sitúa entre la idea clásica de lo híbrido como mezcla de formas, transgresión de la naturaleza, caos, y el mal teológico del imaginario medieval. Dos conceptos, machaconamente repetidos por él resumen y condensan su empeño estético: el de "horror", y el de "sobrenatural" entendido como portentoso.

TEXTOS DE TRABAJO: como hemos dicho, los tres primeros fragmentos nos sirvieron de ejemplos de traslado biográfico: el "Texto A" alude a un rasgo de la infancia de Charles Dexter Ward (calco de Lovecraft) y nos proporciona un término para debate, *antiquarian*, que, de acuerdo con el contexto, lo aceptamos como "apasionado de lo antiguo", si bien hay otras dos traducciones que optan por "aficionado" y "dedicado" respectivamente. El "Texto B" expresa el gozo desbordante de Ward a su

entrada en Providence tras una larga ausencia (transcripción de la emoción experimentada por Lovecraft a su regreso, después de su largo “destierro” en Nueva York). El “Texto c” se prestaba más a debate porque su traducción nos obliga a alejarnos de la literalidad en varios momentos. En cuanto al “Texto d”, es especialmente interesante porque contiene buena parte de la carga adjetival que Lovecraft suele utilizar en los momentos culminantes de sus narraciones: “cósmico”, “solapado”, “profundo” “desquiciado”, “abominable”... ¡y “blasfemo”! Nos detenemos en este último adjetivo, y reflexionamos sobre a qué llama “blasfemo” Lovecraft. Encontramos que en esta historia utiliza dicho término varias veces, casi siempre para designar

o calificar a cierta clase de seres o entidades. En algún momento los llama “abominaciones” y “blasfemias”. Con ello pretende transmitir la idea de una naturaleza simplemente execrable, repugnante y perversa; pero de hecho lo que hace es vaciar el concepto de su contenido semántico. Como en el uso de otros muchos epítetos, a Lovecraft no le interesa en absoluto su significado, cosa que por otra parte repugnaría a su espíritu (era un hombre pulcro, educado, amable, generoso, y también de una timidez y una pusilanimidad rayanas en lo cursi), sino la descarga emocional que puede provocar en el lector.

Al llegar aquí se nos había agotado el tiempo y dimos por concluido el taller.





CONFERENCIA

La importancia de no ser fiel: A propósito de una nueva traducción de Oscar Wilde

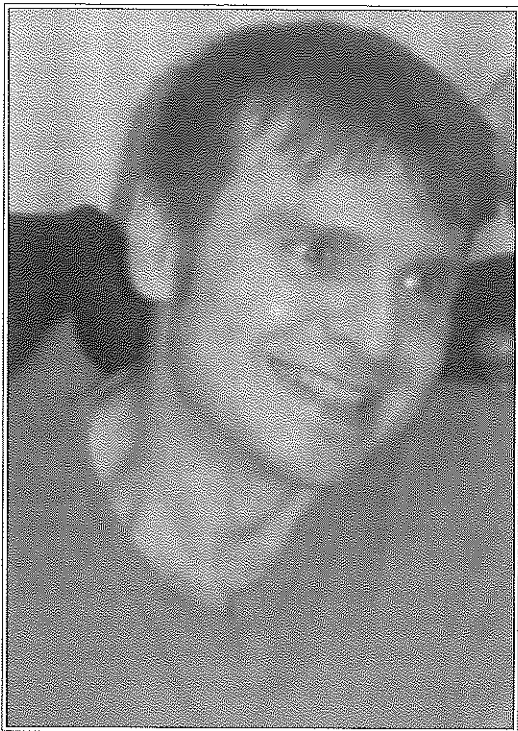
ALBERTO MIRA

TRADUCTOR Y PROFESOR EN OXFORD BROOKES UNIVERSITY, REINO UNIDO

El presente texto ilustra algunos aspectos relacionados con mi trabajo en la traducción de dos obras de Oscar Wilde, *La importancia de llamarse Ernest* y *El abanico de Lady Windermere*. En ambos casos se trata de obras repetidamente traducidas al castellano. La necesidad de justificación de un nuevo intento es relativa, si asumimos que la vigencia de la traducción de un clásico es siempre limitada; las traducciones a veces se complementan, otras veces mueren por causas naturales. Pueden ser excelentes en el momento de su concepción para luego perder vigor ante nuevas expectativas de lectura. Una nueva versión permite, al menos, reflexionar sobre las anteriores, a la vez que aprender de ellas y preparar el camino para nuevas versiones que seguramente la seguirán; por no hablar del aporte de nuevos elementos que la crítica ha hecho más visibles en el original. No sólo hay que decir que cada época requiere su propia versión de los clásicos; es necesario insistir en que cada uso que se dé a una traducción tendrá un impacto en el trabajo del traductor. En la traducción teatral en concreto puede primar lo escénico, además de lo literario, lo filológico o cualquier otro criterio. Las decisiones vendrán determinadas por exigencias distintas. Quien sólo pretenda una versión fiel al texto escrito no tendrá por qué preocuparse por insistentes cacofonías como “tu tutor” o “canapé de pepino”: es lo que significan, respectivamente *your guardian* y *cucumber sandwiches*. En escena, si el traductor no ha cuidado la oralidad de la traducción quizá el di-

rector o los actores tendrán que hacerlo, realizando cambios perfectamente legítimos en la representación. O, si el respeto al texto lo hace difícil, obligará a los intérpretes a malabarismos verbales para evitar malsonancias. Si el traductor opta, como se ha hecho en esta versión, por un texto que pueda “decirse”, se verá menos obligado a respetar la frase inglesa. Igualmente, los intentos de reproducir la sintaxis fielmente pueden llevar a líneas forzadas (la fidelidad a la sintaxis es responsable de las mayores atrocidades en traducción teatral) que, si bien el lector puede permitirse el lujo de volver a leer, al espectador no le dirán nada. Cuando, en el original de *El abanico de Lady Windermere*, Lord Darlington dice: “Todos tenemos nuestro punto de vanidad, Lady Windermere”, su respuesta es difícil de verter en castellano, pero la solución adoptada por uno de los traductores estudiados, “¿Por qué hace ésa especialmente suya?” no lo pone fácil a la actriz, a pesar de que reproduce meticulosamente el inglés y utiliza una sintaxis rigurosamente castellana. El “culpable” principal de este escollo es la palabra “suya”, que en castellano tiene un grado de ambigüedad del que carece el inglés *yours*.

La traducción de un clásico siempre es una construcción y en último término va a requerir un acto de creación. La imaginación importará tanto como los diccionarios, la reflexión teórica será tan importante como la capacidad de resolver problemas prácticos. Uno puede tratar de alcanzar simila-



ALBERTO MIRA

res efectos al original utilizando distintos materiales. Pero el hecho de que los materiales sean distintos tiene, en casos como éste, gran importancia. La idea del lenguaje como reflejo de la realidad fue consistentemente refutada por Wilde: el lenguaje nace del lenguaje, la literatura nace de otra literatura. Zola o Arniches consideraban su misión el hacer a sus personajes hablar como "gente real"; nuestro dramaturgo jamás lo hizo (eso no significa que la gente no pueda hablar como los personajes wildeanos, que es cosa bien distinta). El lenguaje creado por el traductor de Wilde no tiene por qué ser "real", pero ha de ser, al menos, plausible. Desde esta perspectiva, he trabajado para acercarme, no necesariamente al Wilde ideal, al genio de la leyenda, al autor canónico, sino a un Wilde, como he sugerido al principio de esta introducción, que pueda hablar al espectador contemporáneo, un Wilde cercano y plausible; a veces indómito, otras seductor o vano, siempre sorprendente. Un Wilde entre los muchos existentes y posibles.

En general, un traductor siempre se enfrenta, consciente o inconscientemente, con dos tipos de dificultades: por una parte las dificultades teóricas, por otra la resolución de problemas prácticos. No son términos excluyentes: están profundamente imbricados y será tan necesario como inevitable encontrar articulación entre ellos. La aproximación a la labor traductora de los clásicos será distinta según el tipo de autor. Aunque podríamos sugerir que *todo* autor clásico realiza un trabajo sobre el significante, esto es especialmente cierto en Oscar Wilde. Un primer aspecto a tener en cuenta sería el estatus del signo en la obra de Wilde, ese signo que hemos de traducir. Es necesario situarnos firmemente en su concepción del lenguaje antes de acometer el trabajo sobre el mismo. Uno de los aspectos más importantes del legado de Wilde es un énfasis en el significante, en ocasiones claramente en detrimento del significado (por ejemplo en términos de estructura o profundidad de los textos). Muchas cosas que suceden en el teatro de Wilde, suceden en el ámbito del signo, razón por la cual fue frecuentemente recriminado. Las paradojas, los dobles sentidos, la ironía y los juegos de palabras no son acciones propiamente dichas, no se refieren a realidades externas y su fuerza consiste en atraer la atención una y otra vez hacia el significante. Esto constituye un cuestionamiento de la idea saussureana del signo como una "moneda de dos caras". En términos concretos nos dice que, puestos a elegir entre el orden del significante y el orden de los significados debemos optar, frente a la concepción clásica, por lo primero. Para el traductor esto constituirá una dificultad añadida, insuperable desde la perspectiva que más arriba he llamado "clásica". Los juegos de palabras se basan en aspectos a veces azarosos del lenguaje y el azar no tiene por qué repetirse en dos lenguas de la misma manera. Pero también constituye una suerte de *liberación*: una vez que aceptamos que mantener el juego lingüístico es más importante en la estética wildeana que conservar rigurosamente los significados de las palabras que lo componen, exigiremos más de la imaginación que de los diccionarios. Tomemos, por ejemplo, uno de los juegos de palabras de Lord Darlington en el primer acto de *El abanico de Lady Windermere*: Lady Windermere le

recrimina por haber estado echándole piropos durante una velada. "Echar un piropo" o "Hacer un cumplido" son las traducciones de *pay a compliment*. *Pay*, por otra parte, también significa "pagar". Lord Darlington retoma la recriminación de Lady Windermere con ingenio: dado que el dandi siempre está falto de dinero, un cumplido es lo único que le resulta agradable "pagar". Por desgracia la coincidencia de significados de *pay* en inglés que permite este ejemplo de ingenio wildeano no existe en castellano. El traductor puede elegir ignorar el intercambio, como hace Ricardo Baeza, ya que en castellano la frase sin el ingenio no contribuye para nada a la obra. Alfonso y José Sastre optan por la fidelidad, perdiendo así la conexión entre las intervenciones que da lugar a la chispa de ingenio: "¡Ah! Hoy en día estamos tan faltos de todo que las únicas cosas agradables son los cumplidos. Son las únicas cosas que se pueden ofrecer." Los problemas pecuniarios del dandi han desaparecido aquí, así como los elementos de caracterización tan necesarios en este punto de la obra. La versión que aquí presento ha tratado de mantener la correlación, así como el sentido léxico, aunque ello signifique reordenar la frase:

LADY WINDERMERE: Lo que hizo fue pasarse la velada dirigiéndome un derroche de galanterías.

LORD DARLINGTON [Con una sonrisa]: Ah, corren tiempos de penuria y ese es el único derroche por el que no tenemos que arrepentirnos.

Mantener la brevedad epigramática en la intervención de Lord Darlington me parecía que contribuía a la caracterización mejor que la explicación por la que han optado otros traductores. La utilización de la palabra "penuria" funciona aquí en la misma dirección. Al traducir *hard up* por "faltos de todo" o incluso por "pobres" se traduce el significado, pero no la función de la palabra. "Penuria" tenía el valor hiperbólico y culto que se asocia al dandi.

El segundo aspecto a tener en cuenta antes de enfrentarnos a la traducción es el tratamiento, en el caso que nos ocupa, del inevitable abismo espacio-temporal. No es un problema que se presente exclusivamente en Wilde, por supuesto, pero las difi-

cultades que ofrecen en este sentido sus textos tenderán que resolverse sin olvidar la idea del lenguaje bosquejada en esta introducción. La obra de Wilde se refiere, como hemos visto, de manera muy específica, casi podría decirse "localista", a las realidades que le rodeaban. En Wilde la precisión del ritual es importante para captar los valores satíricos de su teatro, y es importante que el traductor sea igualmente preciso en este aspecto. Su lenguaje es el lenguaje del victorianismo y la sátira de *Ernest* es una sátira de costumbres y modos muy concretos firmemente arraigados en su época.

El contexto de Wilde no es sólo social: es también literario. Al poco de iniciarse el primer acto de *Ernest*, Algernon pregunta a Jack el motivo de su llegada a la ciudad. El inglés dice *pleasure*. Resulta comprensible por qué Baeza optó por "divertirme un poco": se trata de una versión precisa de lo que el personaje "quiere decir" y se integra bien en el diálogo. Pero lo que se pierde, como Villena ha sabido ver, es la idea del "placer" como elemento de caracterización de los dandis.

En Wilde existe siempre una tensión entre texto y contextos que puede trasladarse al presente de la lectura: siempre hay un lenguaje caracterizado por estructuras de poder, siempre hay esnobismo, Lady Bracknell tuvo sus sucesoras. Esta misma relación resulta pertinente al centrarnos en la traducción de Wilde. Y hemos comprobado que los fantasmas satirizados por nuestro dramaturgo tienen cierta vigencia. Aunque se haya perdido el contacto con el victorianismo propiamente dicho, sus modos siguen presentes en la sociedad actual bajo apariencias muy distintas. El lenguaje altamente formalizado del mundo de la burocracia o los negocios, por ejemplo, tiene un fin similar a la formalización lingüística presente en el lenguaje de la clase representada por Lady Bracknell. El modo en que el lenguaje se convierte en una realidad concreta que ignora la realidad secundaria del mundo es también visible en la sociedad actual. El traductor deberá cuidar esta apariencia de lenguaje "formalizado", estático, de aspecto impecable pero (con la excepción de los pasajes melodramáticos de *Lady Windermere*) de gran frialdad. Hay un reaccionarismo lingüístico que consiste en lo que Bajtín llamaría monolo-

gismo, y que a los niveles más materialistas se convertiría en intransigencia o nula capacidad de entablar un diálogo receptivo. Todos nos hemos encontrado con esto, y es un problema que, lejos de ser puntual, se explica a través de hábitos lingüísticos y estructuras de poder. Para conseguir este tono formal he sido especialmente receptivo al uso, por parte de Wilde, de la frase hecha: una expresión lexicalizada, reconocible como un todo. El tono sentencioso de la frase de Lord Darlington (*Lady Windermere*, Acto 1) "To be intelligible is to be found out" (por algún motivo los traductores estudiados convierten *intelligible* en "inteligente", cuando significa, por supuesto, "inteligible": la frase significa algo totalmente contrario a Wilde si se comete este error) desaparece si el final no está correctamente lexicalizado. He optado por un "pobre de él" que me ayudaba a mantener el aspecto epigramático y algo misterioso de la frase, frente a alternativas que utilizaban "descubierto" (Alfau) "falta de habilidad" (Baeza), "dejarse coger" (Sastre). Se trata de propuestas más o menos acertadas léxicamente, pero eluden por completo lo que en realidad es un problema cercano a Wilde (véase nota correspondiente). De nuevo hay que decir que no siempre se da el caso de que una frase hecha inglesa se corresponda con una española (la dificultad de definir con rigor qué expresiones se han lexicalizado y cuáles funcionan como suma de partes ha de ser también tenida en cuenta); para contrarrestar esta carencia y con el fin de no traicionar la escritura wildeana, he utilizado una estrategia de compensación, incluyendo frases hechas en castellano aun en casos en que la expresión en inglés no lo pedía necesariamente, prestando así al todo el mismo aspecto formalizado del inglés.

Este lenguaje de poder es siempre un lenguaje "prestado": no lo construye el individuo; el individuo reproduce estructuras ya hechas, un repertorio de fórmulas que se encuentra en tratados de buenas maneras, libros de moral y en la literatura. El uso monológico del lenguaje puede conducir a un diálogo de sordos porque los enunciados que utiliza no surgen de la situación, sino de un repertorio de fórmulas fijas. Wilde es singularmente consciente de este carácter "prestado" del lenguaje,

y en este sentido, como se ha sugerido brevemente en la introducción, resulta pertinente una comparación con su contemporáneo Henry James: ambos se encuentran en lados opuestos de la estética decimonónica, ambos son maestros en sus respectivos campos.

En consecuencia, mi traducción ha sido especialmente consciente de los distintos préstamos y de los orígenes de tales préstamos. Esta situación de intertextualidad era, hasta cierto punto, reproducible en castellano, aunque jamás de manera "transparente". Primero porque la referencia intertextual resulta más lejana al lector español que al inglés, segundo porque algunas resultan totalmente irrecuperables. Este problema se ha resuelto en ocasiones mediante notas a pie de página. En otras he optado por integrarla en el texto. De manera menos concreta, he tratado de subrayar el tono "sentencioso" de mi texto, incluso aunque no haya una referencia específica: se trata aquí de hacer citas literarias de obras que no existen. En el cuarto acto de *Lady Windermere*, Arthur se refiere implícitamente a una cita shakespereana procedente de *El Rey Lear*: "More sinned against than sinning". Algunas traducciones se limitan a traducir el sentido de la frase: "Más víctima de su culpa que culpable" (Alfau) o "En el fondo no era mala" (pobre solución de Alfonso y José Sastre). En mi versión he tomado como préstamo la alternativa de Baeza, consciente de que la referencia shakespereana escapará al espectador (debido, entre otras cosas, a que diversas traducciones del *Lear* han optado por diversas soluciones a una frase compleja en el original) pero manteniendo el tono de cita y la sintaxis epigramática.

Las reflexiones anteriores fácilmente podrían llevar al lector a concluir que he intentado hacer una traducción arcaizante. Nada más lejos de mi intención, como se colige de la declaración de intenciones con que iniciaba el análisis. Creo que es necesario conservar en el lenguaje cierto elemento ajeno al espectador: la "extrañeza" no es ajena a la percepción artística. De alguna manera es el sentido de extrañeza lo que nos hace situarnos en un contexto de artificiosidad, tan propicio a la lectura de Wilde. El propio autor habló de una "neblina de

palabras" que le separaba del mundo, y creo que ese aspecto de neblina puede conseguirse a partir de un efecto de extrañamiento basado en palabras poco familiares. Creo que esas palabras y expresiones, aun en los márgenes del texto (exclamaciones, adjetivación cuidada, etc), "despiertan" al espectador, le hacen singularmente consciente de que lo que tiene ante sí son personajes y no personas, le hacen consciente, en definitiva, del aspecto concreto del signifiante. En este caso, el esfuerzo por incluir alternativas menos comunes es correlato de otro elemento intrínseco al trabajo de Wilde: la relación entre lenguaje y clase. Hacer que los dandis wildeanos hablen como *yuppies* de serie televisiva no contribuirá jamás a la lectura cabal de Wilde: hay una relación nocional entre ambos tipos, pero los separan demasiadas cosas.

A esto hay que añadir la necesidad de "naturalidad" que aparentemente mueve al traductor en dirección contraria. Los espectadores ingleses son unánimes en la frescura y la naturalidad de la expresión wildeana. Sin abandonar una relación clara con su época, Wilde ha conseguido un lenguaje que aspira a la intemporalidad: no hay manera mejor de describir un lenguaje que consigue sus objetivos plenamente al conectar con espectadores de cualquier época. Como prueba nótese lo bien que funciona el lenguaje en la puesta en escena "moderna" de las adaptaciones de Oliver Parker: el ajuste entre el estilo de Parker y el texto es tan perfecto como el conseguido por un director tan diametralmente opuesto como Anthony Asquith, y las palabras son exactamente las mismas.

Así, si la traducción de estas obras me exigía por una parte un lenguaje que llama la atención sobre sí mismo (en el original se trata de un lenguaje que llama la atención sobre su propia brillantez), por otra no podía olvidar que tenía que encontrar un registro cómodo para el espectador. Para ello no he dudado en alisar frases con el fin de ayudar a que el ingenio pudiese ser captado con inmediatez. Alguien ejemplo se ha mencionado ya, pero añadiremos uno más: la estructura de una frase como "A girl with a simple unspoiled nature, like Gwendolen, could hardly be expected to reside in the country" (Lady Bracknell en *Ernest*, Acto I) es elegante en in-

glés, mientras que una traducción fiel a la sintaxis resultaría torpe en castellano (la traducción de "could hardly be expected", una sintética pasiva en inglés, da lugar a una sintaxis que rompería el ritmo ágil que aquí se requiere: Lady Bracknell es sentenciosa, pero nunca torpe). En casos como este he preferido la elegancia wildeana a la precisión sintáctica asimilable al pensamiento científico que el dramaturgo denostó. Gran parte de la responsabilidad en este sentido siempre corresponde, es cierto, al actor, pero una frase mal estructurada en el texto en general conducirá a lecturas pobres o poco brillantes, como hemos ilustrado en los ejemplos con que abríamos estas reflexiones.

Todo lo anterior quizá sea aplicable a ambas obras, pero ello ha de hacerse en grados distintos. Hemos visto en la introducción que el grado de independencia del significante gana terreno en *Ernest*. Eso autoriza soluciones que se alejan más de la concepción clásica de la traducción (correlato de la concepción clásica del lenguaje). Sin embargo hay que insistir que en ambas obras se hace uso de un lenguaje formalizado, intertextual e ingenioso. *Lady Windermere* ofrece, es cierto, menos dificultades en este sentido y en muchos casos la concepción clásica es perfectamente admisible. Pero incluso aquí será preciso tener en cuenta, por ejemplo, que el habla formal de los personajes ha de encontrar un correlato lexicalizado en castellano y que los toques melodramáticos (los monólogos de Lady Windermere y la señora Erlynne) se beneficiarán del léxico y las construcciones propias de la literatura melodramática en castellano. Esto último resulta de gran interés, ya que hay un exceso en dichos monólogos que fue acusado de torpeza y que simplemente es cita de intervenciones similares comunes en el teatro de la época. Las exclamaciones, los puntos suspensivos y las frases inacabadas habrán de seguir en traducción los ritmos castellanos, la precisión en su uso ha de pasar aquí a segundo plano.

Por último, creo instructivo compartir algunas de las soluciones adoptadas a problemas mucho más prácticos a que se enfrenta el traductor del inglés. Ni qué decir tiene que no creo que se trate de

soluciones absolutas: intentaba sobre todo que funcionasen en el contexto de mi comprensión de la obra de Wilde, así como en el entramado de ideas que articulan la traducción.

La alternancia perfectamente establecida entre “tú” y “usted” en castellano, inexistente en inglés, constituye uno de esos problemas pequeños pero irritantes a que se enfrenta el traductor. Quizá en teatro el paso de una forma a otra quede más marcado. La solución general sería sencilla: cuando los personajes emplean el apellido, se preferirá “usted”, mientras que el paso al nombre de pila irá acompañado por el paso a la forma “tú”. Resulta lógico. Pero en la práctica los traductores clásicos no han acabado de creer en esta fórmula. Tradicionalmente, se ha preferido el uso de “usted” en la comedia de salón, incluso por parte de enamorados. Y en el caso de la traducción del inglés, esto subraya la frialdad que los españoles achacan a los anglosajones. Ciertamente cuando se contempla, en la versión de *Ernest* realizada por Anthony Asquith, los gélidos intercambios entre los presuntos amantes Michael Redgrave (Jack) y Joan Greenwood (Gwendolen) no se puede evitar pensar que continúan hablándose de “usted” hasta el final de la obra (y en general que “usted” y no “tú” es la forma utilizada de manera natural). Tanto Ricardo Baeza como Alfonso Sastre y José Sastre mantienen “usted” en todos los tratamientos de *La importancia de llamarse Ernest*. Con una mayor democratización y la progresiva relajación del uso de “usted” en la vida cotidiana, este uso parece forzado. Así, en su traducción de la misma obra, Luis Antonio de Villena, ya en 1995, puede permitirse la utilización de las formas según la fórmula de uso cotidiano. Por supuesto ello constituye un acierto: el que dos personajes supuestamente enamorados se hablen de usted resulta anacrónico y debe constituir una dificultad para que el actor entre en su papel. Con todo, creo conveniente cierta flexibilidad. En mi versión he usado “usted” en algún caso en que la mencionada fórmula requeriría “tú”, sin excluir por completo esta última forma. El fin de este uso es sobre todo el énfasis en el extrañamiento y la formalidad ya mencionados: creo que los actores pueden hacer uso cómico de las transiciones entre tú y usted para sugerir el absurdo

de los tratamientos y del modo en que el tratamiento convencionalmente habla de diferencias de clase y de intimidad: los personajes pueden mostrarse indecisos sobre la forma a usar siguiendo las inestabilidades en el estatus de sus relaciones.

En un caso concreto he experimentado con un uso de “tú” que cabría denominar “psicológico”: cuando la señora Erlynne insta a Lady Windermere a regresar junto a su marido hay un momento de exceso emocional en el que siente su maternidad; he marcado este momento con un pasajero cambio a la forma “tú” que creo puede dar juego a la interpretación. Se trata de un uso que creo rima con el modo en que Wilde muestra aquí la versión más convencional del melodrama: el personaje parece derrumbarse bajo la presión de las emociones, lo cual le lleva a romper la máscara de formalidad que llevaba puesta hasta ese momento.

La segunda particularidad técnica con que me he encontrado al cotejar las diversas versiones es la de la traducción de los nombres. Existe una importante tendencia en la traducción teatral española a convertir los nombres en hispanos: “Margaret” se convierte en “Margarita”, “Arthur” en “Arturo”, “John” se convierte en “Juan”. No siempre se trata de dar el equivalente exacto al nombre inglés. La traducción de Baeza convierte a “Algernon” en “Archibaldo”, en una traducción firmada por F.M., “Gwendolen” se convierte en “Gundelinda”. Se trata de una convención perfectamente aceptable: hay un potencial cómico en nombres como Algernon y Gwendolen que el espectador español sólo puede captar si se traducen por equivalentes aproximados. No creo que haya objeciones sustanciales a esta convención, pero en la época actual ha perdido vigencia. Ya la traducción de Alfonso y José Sastre deja los nombres en inglés, y lo mismo hace Luis Antonio de Villena. Es la alternativa que he preferido, ya que el espectador contemporáneo está perfectamente acostumbrado a los nombres ingleses y la traducción suele ser incongruente. No obstante hay dos casos en que mantener los nombres ingleses me parecía excesivo: Prism y, sobre todo, Chasuble. Puede objetarse que traducir unos nombres y dejar otros en inglés muestra falta de coherencia (a pesar de que existen numerosos preceden-

tes). Pero el mundo de *Ernest* no se caracteriza precisamente por su "coherencia". Hemos visto en la introducción cómo las coordenadas genéricas de la obra son la sátira y la farsa. Ambos géneros recurren a nombres inventados o ridículos, como puede colegirse, por ejemplo, de los esperpentos valleinclanescos (Tirano Banderas, Don Friolera, Cara de Plata). Al menos en los dos casos mencionados me he permitido pues romper la regla general: Prism es "Prísima", Chasuble significa "Casulla" y así lo he traducido. Son dos recordatorios del tipo de mundo de farsa en que se desarrolla la obra. Prism se inspira en un solipsismo de un personaje de Dickens y aunque significa "prisma" hay también un elemento de absurdo en este nombre inexistente. Prism resulta difícil de pronunciar para el actor hispano, "prisma" no reproduciría el humor del original. He optado por "Prísima", casi homófono de "prisma" pero con el añadido del acento esdrújulo y con connotaciones cómicas que sugieren un superlativo y el adjetivo "prístino", adecuados para un personaje pedante que se dedica a la enseñanza. He sido más reacio a aplicar idéntico razonamiento, por ejemplo, al Hopper de Lady Windermere. Evidentemente se trata de un caso similar: *hopper* significa "saltarín" y la intención de Wilde es claramente cómica al llamar así a un personaje que procede de Australia, pero de alguna manera el mundo de esta obra era menos poroso a los modos de la sátira. La traducción de Hopper o Dumby por sus equivalentes sémicos no me parece objetable, pero me he inclinado por mantener ambos y anotar su significado, dadas las coordenadas genéricas de esta obra.

El último de los problemas a tratar es quizá el que más preocupa al aficionado. Qué se hace con el título de *The Importance of Being Earnest*. Su significado y los diversos niveles en que denota aspectos de la obra se han tratado en el análisis correspondiente, y evidentemente la solución adoptada en este caso es conocida por el lector. Me limitaré aquí a recapitular. Como señalábamos más arriba, al referirnos a los juegos de palabras, en casos concretos es necesario admitir la derrota. El título de la última comedia de Wilde es intraducible de modo que preserve todos sus niveles de significado. Se trata de una imposibilidad que podríamos definir de

"matemática". Habrá que elegir la traducción "menos mala", ya que nunca habrá una perfecta que se integre sin fisuras en el texto. En cualquier caso recordemos que no se trata de un título tan feliz como la crítica ha sugerido en más de una ocasión, y que en inglés el título no se corresponde exactamente con el sentido de la obra: hemos visto cómo la obra precisamente ironiza sobre la formalidad, así que el título significa en realidad lo contrario de lo que dice (véase el análisis correspondiente). Ha habido intentos por sacar a la luz el significado léxico de *Earnest* en diversas propuestas. Una traducción catalana de 1938, por ejemplo, propone como título *L'importancia d'esser Fidel*. Es posible encontrar otras soluciones en esta línea: Alfonso Reyes sugería *La importancia de ser Severo* (la alternativa más perfecta que conozco) y yo mismo he barajado tanto *La importancia de ser Casto* como *La importancia de ser Justo*. La primera habría mantenido las connotaciones sexuales discutidas (y habría sido un ejemplo de visibilidad traductora); la segunda, menos feliz, al menos nos recuerda que la Justicia es también convención y apunta así, en un sentido muy concreto, al centro temático de la obra. Pero en todos estos títulos nos encontraremos con choques cuando el juego verbal con el nombre aparece en el diálogo: ni la fidelidad, ni la severidad, ni la castidad ni, mucho menos, la justicia son temas de la obra, aunque sospecho que al menos "Severo" y "Casto" encajarían, con diversos matices y alguna alteración, en mi versión. El "tema" de la obra es la formalidad y la vehemencia, y no hay sinónimo de "formal" o "vehemente" que funcione como nombre de pila. Pero esto es solo una parte del problema. Incluso aceptar "Severo" como la solución a la traducción del título no facilitaría su integración en la acción dramática: la introducción de un nombre en castellano nos obligaría a revisar el resto de los nombres en inglés; nos obligaría a replantearnos la localización de la acción dramática. Al hablar de "Casto" y jugar con el concepto de "castidad" la obra inmediatamente tiene lugar en un contexto castellano parlante. Dado que "lo inglés" resulta tan central en este texto, esto constituiría una importante pérdida. En cualquier caso, tiene poco sentido cambiar "Ernest" por "Ernesto". Así lo vieron

Alfonso y José Sastre en su versión de 1961: en la obra los personajes hablan de "Ernest" (resulta incongruente que haya un "Ernesto" entre Gwendolen, Algernon y Cecily). Quizá razones editoriales aconsejaron el uso de "Ernesto" en el título. En mi versión he completado el impulso hacia el uso del nombre inglés en el título, el único que, a mi juicio, resulta coherente utilizar una vez hemos decidido dejar el resto de los nombres en su idioma original. El peso de la tradición, que siempre ha preferido "Ernesto", podrá sin duda tolerar este cambio pequeño pero legítimo: sin duda el lector contemporáneo está preparado para aceptar que la obra está protagonizada por personajes ingleses.

En definitiva, el superficial juego de palabras del título resulta, paradójicamente, demasiado cercano (pero no realmente apropiado) al significado profundo de la obra como para que la traducción recoja su significado. Luis Antonio de Villena tuvo

la feliz idea de prolongar el título para recoger otro de sus significados. El verdadero título de su versión es *La importancia de llamarse Ernesto siendo formal y moderadamente ambiguo*. Como decimos una excelente idea que funciona en la edición publicada del texto, pero quizá un lujo imposible al hablar de una obra de teatro. Se trata del tipo de estrategia que pone de manifiesto la diferencia entre "teatro" y "literatura", y cómo soluciones oportunas cuando se tratan de lo segundo resultan menos aconsejables al enfatizar lo primero. En último término, lo que se pierde al aceptar la derrota no es gran cosa. Lo importante es que los juegos de palabras y la arquitectura lingüística de Wilde funcionen en el cuerpo de la obra. Habrá que perder el chiste final y habrá que perder alguna otra cosa, pero la concepción de Wilde sobre la trivialidad continuará viva.

MESA REDONDA

El autor y sus traductores

EDUARDO MENDICUTTI, KRISTINA CORDERO Y MARÍA LUISA DÍAZ

MODERA: MARIO MERLINO

MARIO MERLINO: De Eduardo Mendicutti no hablaré mucho porque ya lo hice el primer día. De todas maneras me encantará en estos momentos citar el comienzo de su novela *Los novios búlgaros*. La primera frase tiene el poder de atraer por su chispa, su ingenio, y puede convertirse en un fragmento propio de una antología del humor bien entendida. Comienza así: "Era un caballero y tenía un novio búlgaro, pero me he quedado sin novio y dudo de que siga siendo un caballero. Ahora soy una perdida."

A mi izquierda está la traductora al inglés de Eduardo Mendicutti: se llama Kristina Cordero. Nació en Nueva York y ahí se crió, hija de padre argentino y madre estadounidense. En 1993 se licenció en Literatura Española y Latinoamericana con una Memoria de Licenciatura sobre Santa Teresa de Jesús. Desde entonces ha sido camarera en una heladería, dependienta de una tienda de discos, correctora en la revista *Times*, escritora de libros y artículos de viajes que abarcan España, Nuevo México, Inglaterra, Escocia, Gales y otros sitios. Ha traducido novelas de autores como Ray Loriga, Benjamín Prado, Jorge Volpi, Carlos Fuentes y Eduardo Mendicutti del español al inglés. Vino a España en el año 2000 pensando en quedarse unos meses y aquí sigue. Primero estuvo en Madrid, ahora en Barcelona. Que se lo tome con calma y no exagere, porque hay muchos extranjeros en este país y tampoco es bueno.

Ahora voy a presentar a María Luisa Díaz, que

es titulada de la Escuela de Traductores e intérpretes de la Universidad de Mons en Bélgica. Traduce desde hace veinte años para un grupo industrial internacional y ha hecho traducciones jurídicas, comerciales y técnicas, glosarios del español e inglés al francés y, según su propio testimonio, a veces lo contrario aunque sea un atentado contra la naturaleza. Por el momento se ha dedicado poco a la traducción literaria: algunos cuentos para niños para una editorial muy pequeña y ahora *El ángel descuidado* de Eduardo Mendicutti para una editorial belga en colaboración con Luce Wilquin.

MARÍA LUISA DÍAZ: Espero que me perdonen los errores; no suelo hablar a menudo en público y menos en castellano. Dicho esto, ya que me invitan a compartir mi experiencia de traducir el libro de Eduardo, empezaré por confesarme: *El ángel descuidado* llegó a mis manos por casualidad, gracias a Luce Wilquin, a la que conocía porque edita las novelas de mi marido. Un día me prestó el libro de Eduardo, cuya traducción había empezado. Comencé a leer el libro sin ninguna idea preconcebida, lo recorrí como tantos lectores más —no voy a hablar de teoría sino de sentimientos—, entre risas, emoción, ternura, indignación —al final— y también otro sentimiento más personal: un sentimiento de nostalgia, como cuando uno vuelve al país de su juventud. Reconocí en él la España de mi adolescencia y también la España católica, en la que casi cada familia producía, incluida la mía, una monja o un cura.



MARIO MERLINO, KRISTINA CORDERO, MARÍA LUISA DÍAZ Y EDUARDO MENDICUTTI

Pero volvamos al tema. Luce me propuso traducir el libro con ella. Como ha dicho Mario, la traducción literaria es un campo para mí relativamente nuevo, pero me parecía que con el respaldo de una traductora profesional podía aceptar el reto. Y a la hora de ponerme a trabajar sentí cómo entraba en una especie de esquizofrenia, cuando empezó la lucha entre el yo francófono y el fantasma del escritor que me observaba detrás de cada línea para criticarme cada ocurrencia. Da tanta gracia leer, por ejemplo: “De todos los apóstoles, san Juan era el único que tenía cara de botijo de verano”. O bien, otro ejemplo: “Pero enseguida me dije, contrólate guapo, que puedes terminar como Paquita la del barrio soltando pestes a grito pelado con acompañamiento de mariachis del inútil y el cobarde que te abandonó”.

Y a la inversa: algunas veces se me ocurre en francés una fórmula, digamos punzante o llamativa: entonces vuelvo a leer y releer el texto en busca de la menor señal que me autorice a usarla y si, al final, me parece que no puedo, me siento frustrada.

En este momento, todavía me quedan muchas preguntas en el plano de la traducción gramatical y en el de la traducción transformante.

En algunos momentos, intento recuperar la psicología y mi vocabulario de los años sesenta, que es cuando pasa la novela, y también recurro a los recuerdos de un primo mío al que solía visitar, profesor de teología en el seminario de Balmaseda.

Cada página es la historia de una lucha para

acortar la distancia entre el estilo de la obra en español y el de la versión francesa y restituírle en cierta medida su sabor.

Una vez terminada la versión al francés nos reuniremos Luce y yo para examinar nuestras respectivas versiones y estudiar cómo vamos a presentar al final una unidad estilística acabada. Lo curioso es que, aunque estoy inmersa en la tercera o cuarta lectura del texto en busca de la mejor traducción que puedan producir mis esfuerzos mentales, las palabras que desfilan ante mis ojos siguen creando las mismas emociones, lo que he vivido al leer el libro por primera vez. Me encuentro al final con la misma indignación ante el rechazo y todavía se me encoge el corazón ante la lucha que emprende el protagonista contra la angustia que le invade durante su noche en un colegio de Madrid. Como dices tú, Eduardo, en alguna entrevista, todo escritor mínimamente sensato escribe para todo el mundo, porque somos seres dotados de empatía. Gracias a ella hay lectores que franquean los obstáculos de los prejuicios, las diferencias culturales, las diferencias de idioma. Para concluir diré que las horas que he vivido al traducir *El ángel descuidado* han sido horas ricas, llenas, vividas en simbiosis con tu imaginación, tu sentido del humor, tu sensibilidad y esto ha supuesto una gran una satisfacción por la que te estoy agradecida.

EDUARDO MENDICUTTI: Muchas gracias. *El ángel descuidado* es mi última novela y ocurre en los años sesenta. Es la historia de un primer amor en-

tre dos chicos en un noviciado religioso, de manera que en este seminario nos encontramos en un sitio estupendo para evocar una historia así. La historia está contada desde el presente, cuando uno de los dos chicos ya es adulto y recuerda ese período en la España de los años sesenta. De manera que por un lado tenemos la atmósfera hermética de un noviciado de entonces y por otro lado está, de fondo, la España de aquel momento. Este noviciado está inventado a partir de los datos de un internado, que eso sí lo conozco directamente, y mucha gente de mi generación puede reconocer lo que es un internado de curas. Lo tomé porque necesitaba un espacio para que esa historia de amor, absolutamente inusual —en cualquier caso, en ese momento— pudiera desarrollarse y, paradójicamente, en un seminario —en este caso, un noviciado, aunque no voy a aburrirlos con las diferencias entre uno y otro—, al ser un espacio hermético sin influencias externas, no se daba un rechazo absoluto a una historia de amor de ese tipo. El que un chico se enamorara de otro era lo natural. Se estaba produciendo en ese momento el despertar de la afectividad, el despertar de la sexualidad; y eso que habría sido imposible en cualquier colegio, porque enseguida habría llegado el insulto, el rechazo más radical, en un mundo religioso, paradójicamente, no se produce. Se podía decir que eso era pecado, de hecho se advertía constantemente porque los profesores sabían que eso sucedía, que no había vuelta de hoja.

Pero en ese momento también se está produciendo una transformación en España, por ejemplo, gracias al turismo y a una serie de personajes. Precisamente el otro día estuve hablando con M^a Luisa de esto porque tenía alguna duda sobre el significado de, por ejemplo Joselito, Marisol o El Cordobés. El Cordobés, simplemente con su manera de peinarse, ya suponía una revolución que conectaba con la de los Beatles —otros que también se vestían raro y llevaban grandes flequillos— que aparecieron por España aquel año por vez primera.

Desde el punto de vista narrativo, y supongo que M^a Luisa también lo habrá tenido en cuenta, la voz que empieza narrando es la de un adulto, la de un señor de unos cincuenta años, pero enseguida se filtra la voz del adolescente. La narración se desliza

hacia el modo en que hablaba el protagonista cuando era adolescente, y es esa voz la que acaba ocupando el espacio narrativo durante gran parte de la novela. El traductor debe tenerlo en cuenta.

En cuanto a *Siete contra Georgia*, el que ha traducido Kristina Cordero, fue el primer libro que publicó Tusquets y ha tardado horrores en publicarse en Estados Unidos, creo que aparece el mes que viene. No sé si el contenido escabroso —gozosamente escabroso— del libro ha tenido que ver con el retraso. Es una historia que también tiene distintos registros, porque, en realidad, abarca una serie de narraciones, contadas en primera persona y, por tanto, en lenguaje coloquial, por varios personajes, algunos de ellos señores estupendos o travestis. El estímulo primero de la narración son esas leyes que ahora se acaban de abolir en el Estado de Texas que consideraban determinadas prácticas sexuales aberrantes y delictivas. Es decir, que la policía podía entrar en casa de cualquiera, pareja homosexual o heterosexual, y, si se dedicaban a la sodomía, los metían en la cárcel. Los personajes del libro se dedican a grabar en un magnetófono, cada uno con su voz —porque son de distinta extracción, de distinta cultura, de distinta clase social—, y contarle al jefe de policía de Georgia, uno de los Estados que tenía esas leyes en vigor, lo bien que se lo pasaban haciendo esas cosas que por ahí eran delictivas. Y a eso se ha tenido que enfrentar Kristina.

KRISTINA CORDERO: Muchas gracias por ahorrarme esa introducción. Y por invitarme a venir. Yo quería hablar de tres cosas: en primer lugar, de cómo llegué a hacer esta traducción; en segundo, de cuál ha sido mi proceso de traducción con este libro; y tercero, de la situación general de las traducciones del castellano al inglés.

Este libro me llegó en el año 2000 de Grove Press: me llamaron para ver si me interesaba porque había hecho antes dos traducciones para una línea erótica de esta editorial, que suele comprar, de vez en cuando, libros de "La Sonrisa Vertical" de Tusquets.

Aunque hay que tener en cuenta una serie de condiciones económicas, de tiempo y calendario, también, por lo menos en mi caso, quiero siempre

echar un vistazo al libro que me ofrecen para saber si soy capaz de traducirlo. Algunas veces he visto libros que me han encantado pero, por alguna razón u otra, me he dado cuenta de que no era la traductora ideal. Por ejemplo, algunos escritores latinoamericanos me resultarían demasiado difíciles de entender y de reproducir: no me compensaría.

Así que leí el libro, me fascinó, me divertí mucho y empecé a investigar un poco. Yo trabajo así: leo el libro un par de veces, tomo apuntes y después voy a librerías y bibliotecas para buscar libros del estilo publicados en inglés, para ver si puedo empaparme de ese registro.

Como en aquel momento estaba en Nueva York visitando a mi familia, hice un recorrido de todas las librerías gays de Nueva York —no hay más que cuatro o cinco—, pero no encontré libros como éste. Compré un par de antologías de literatura gay erótica, pero o eran muy, muy, muy líricas tipo Anaïs Nin, o eran completamente descaradas, sólo buscaban escandalizar al lector.

Yo creo, como dijo Auden, que leer es traducir. Y veo el oficio del traductor como una cosa tripartita: por un lado eres un lector atento, eres un escritor, con capacidad para expresarte, y también un actor.

Aunque antes de traducir a Eduardo ya había traducido otros libros con registros coloquiales, como *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán* de Pablo Tusset, con este libro me he encontrado en la necesidad de inventar cosas que hasta ahora no había visto en ningún libro o ensayo. Por primera vez me he enfrentado a lo que ahora creo que es la verdadera gracia de ser traductor: la necesidad de tener el valor de tomar riesgos y de cambiar cosas. Eduardo sabe que le hice como trescientas preguntas antes de entregar el libro al editor. Está previsto que se publique el mes que viene, así que ya veremos.

Los traductores siempre sufrimos con la necesidad de ser fieles al original y, al mismo tiempo, hacer el texto comprensible para el público. A diferencia del teatro, en el mundo de la traducción literaria tenemos miedo a tomar iniciativas y hacer cambios, pero a veces ésas son las únicas soluciones que uno puede elegir. Por poner un ejemplo, en este libro hay un capítulo con mucha jerga anda-

luza. Uno puede poner notitas, pero tampoco quedan bien en este tipo de libro, así que en este caso hemos tenido que inventar algo nuevo y ya veremos cómo sale. La última palabra parece que siempre la tienen los críticos: después de entregar la traducción sé que ya no puedo hacer nada. Y eso también es un poco caprichoso, uno nunca sabe cómo va a reaccionar el público. Por el momento la editora está muy ilusionada, y todavía no nos han demandado por esa cláusula que dice que te pueden denunciar por un contenido obsceno, así que, por el momento, vamos bien.

MARIO MERLINO: Yo creo que sería interesante que contaseis también algo sobre la relación entre traductor y editorial.

MARÍA LUISA DÍAZ: El mío es un caso un poco particular porque conocía a la editora antes de emprender relaciones profesionales. Ella había empezado la traducción del libro y estaba esperando una subvención del Ministerio de Cultura español para poder pagarme la traducción, porque no tenía tiempo de terminarla. Como no recibió nada decidió hacerla ella sola y viéndola en tantos apuros me ofrecí a ayudarla. Ella me dijo que no me iba a poder pagar gran cosa, sólo la comisión que haya después de la venta de los libros. Yo no sé si es el caso general, no sé cómo funciona la cosa en Francia, pero en Bélgica sí es así, cobras un porcentaje.

MARIO MERLINO: Me parece interesante lo que has dicho para tenerlo en cuenta en la lista negra del Ministerio de Cultura: la no concesión de la subvención para publicar el libro. Yo creo que la culpa la tiene Eduardo por las cosas que escribe, hay que ser políticamente correctos de verdad, hasta las últimas consecuencias, hay cosas que no se deben decir, pero ni siquiera se pueden pensar.

Y tú Kristina, ¿qué dices de tu relación con las editoriales?

KRISTINA CORDERO: Mis relaciones varían según la editorial. Antes que nada, diré que en Estados Unidos es mucho menor el volumen de traducciones de otros idiomas. El caso del libro de Mendicutti es muy especial porque es una editorial muy especial, es la editorial Grove Press que en su momento fue muy rebelde, publicaron a Henry Miller, publican a Bukowski. Siempre han estado

en la vanguardia y tienen una colección bastante amplia de libros traducidos. Pero, en general, el traductor no se siente con mucha capacidad para exigir porque no hay muchos libros: te sientes ya agradecido de que te contraten. Por un lado eso es una desventaja. Por otro lado, el hecho de que no sea un mundo muy regularizado y que los editores no publiquen muchas traducciones quiere decir que tienes más espacio para negociar.

Sin embargo, sucede una cosa que me parece que es ya universal: hay mucha diferencia entre las editoriales grandes y las pequeñas. Ahora mismo estoy haciendo una traducción que va a salir en Estados Unidos con Random House y en Inglaterra con una casa pequeña. Y es increíble. Con Random House ni siquiera he conocido a la editora, trato con secretarías porque la editora no tiene mucho tiempo y el traductor no es importante. Sin embargo, he comido con la jefa editorial de la editorial pequeña. Esto ilustra un poco esa diferencia. A veces las casas más pequeñas pagan menos pero la experiencia de traducción es mucho más de colaboración que con las grandes.

En cuanto a las tarifas, en todas partes son siempre una lucha. En Estados Unidos la forma de pagar es algo distinta. En general, negocias un precio y te pagan la mitad al firmar el contrato y la otra mitad cuando entregas la traducción. Yo también, me imagino que, como todos, hago un poco de todo, tanto traducción técnica como investigaciones para libros. Sin embargo, como traductora siento que debo insistir siempre en subir las tarifas y conseguir que salga mi nombre en alguna parte visible del libro. Sigo insistiendo porque siento que si yo no me respeto a mí misma como profesional ellos nunca lo van a hacer; incluso cuando lo pierdo todo, cuando todas mis propuestas se rechazan, sigo insistiendo y, de vez en cuando, consigo algo.

MARIO MERLINO: Me parece que ahora es el momento de hacer alguna pregunta a Eduardo o a sus traductoras.

PREGUNTA DEL PÚBLICO sobre la traducción de los acentos regionales y la jerga de los travestis.

KRISTINA CORDERO: Empecé pensando que podíamos hacer algo como sureño, como en las novelas que salieron en los años noventa. Pero después

me di cuenta de que sería falso utilizar una jerga del sur de los Estados Unidos.

Al final, recurrí a unos amigos que son muy promiscuos, además de escritores. Les leí lo que había escrito y ellos me ayudaron a añadir un poco de chispa ahí donde hacía falta.

MARIO MERLINO: Deberías haber hecho una experiencia completa de travestimiento.

KRISTINA CORDERO: Fui a algunos clubes de travestis de Nueva York, pero claro, allí sólo te emborrachas: si vas con un cuadernito tomando notas te echan directamente. Pero es divertido porque tienes que hacer investigación y ganar un poco la confianza de los que estás entrevistando, sin que se note mucho.

EDUARDO MENDICUTTI: Hay una palabra que yo utilizo siempre que creo que es una trampa para todos los traductores: la palabra "capepo". Nadie sabe cómo demonios se traduce eso. Me lo preguntan y nunca lo sé explicar. Por ejemplo: cuando era chico e iba en bicicleta, si de pronto se le doblaban los radios y la bici se quedaba medio torcida, pues eso es *capepo*. Y debe de estar en todos mi libros y siempre me lo preguntan y nunca sé qué decir.

Seguramente soy difícil de traducir, porque en mis novelas hay muchos andalucismos, muchos localismos, a veces incluso hay deformaciones fonéticas, ya que cada personaje habla el andaluz de manera diferente. En la Andalucía de los años cincuenta una persona de la burguesía o un personaje popular no pronunciaban de la misma manera una palabra y la manera de decirla informaba mucho sobre el origen social, la cultura de ese personaje. No sé cómo puede resolver un traductor ese follón. Luego me sorprende mucho que los lectores elogien la traducción. Evidentemente el traductor ha encontrado alguna fórmula capaz, supongo, de trasladar eso. Digo "supongo" porque yo nunca leo las traducciones.

KRISTINA CORDERO: A mí nunca me gusta enfocar la traducción desde esta inevitable pérdida, pero es cierto que siempre hay cosas que se quedan sin resolver. A veces hay cosas imposibles de traducir y el traductor debe darse cuenta. Tampoco tiene que ser una decisión en el vacío. Yo, por ejem-

plo, tengo una relación bastante buena con mi editora, la puedo llamar y preguntarle “¿tú que sugieres?”. Es muy importante saber que uno tiene a su alrededor a una serie de expertos o amigos escritores que le pueden aconsejar.

EDUARDO MENDICUTTI: Cuando escribí sobre estos travestis, hablando en primera persona, algún lector me dijo “esos travestis no existen”. Cuando yo escribo también invento el lenguaje. Probablemente en las novelas hay algunos términos que no son lenguaje coloquial, que no puedo jurar que alguien alguna vez en su vida lo ha dicho así. Puede haber cosas inventadas.

KRISTINA CORDERO: Ése es el lujo de tener un autor cerca o vivo. Yo nunca he traducido escritores clásicos y para mí eso supondría otro tipo de traducción, ya que requiere investigación. A veces hacer la consulta con el escritor es lo ideal, pero no siempre te resuelve todos los problemas.

EDUARDO MENDICUTTI: Las consultas, al final, son más tranquilizadoras para el traductor que para el autor. Además eso que tú llamas “algún error” puede hasta mejorar el texto. No tiene que ser necesariamente perjudicial para el texto, pasa un poco como con las erratas. Me refiero a este tipo de texto coloquial en el que interviene la creatividad verbal de quien habla. Cuando tú escribes y recreas nunca reproduces una conversación grabada, sólo recreas el lenguaje coloquial.

KRISTINA CORDERO: En una ocasión entregué una traducción y la editora consideró que estaba muy bien, pero el primer capítulo no funcionaba, que quedaba mejor en otro lugar del libro. Se trataba de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi. Es una obra que cuenta una historia muy larga en tres partes sin seguir un orden cronológico. La editora en inglés pensó que el primer capítulo estaba tan fuera de lugar que iba a desconcertar y desanimar al lector. Hizo unos cambios y discutió directamente con el autor.

MARIO MERLINO: ¿Y qué dijo Volpi?

KRISTINA CORDERO: Volpi dijo: “Si quieres moverlo, vale. Pero, por favor, no me quites nada”. La editora lo metió en otra parte del libro y creo que funcionó mejor. Lo cuento a propósito de lo que decías, aunque es un caso muy extremo y po-

co frecuente. Pero en tu caso, por ejemplo, no han cambiado nada.

EDUARDO MENDICUTTI: No sé, no sé...

MARIO MERLINO: Aquí se plantea un tema interesante a propósito de los cambios al trasladar de una lengua a otra, lo que los brasileños llaman la “transcreación”, más que traducción. Creo que es una responsabilidad pero también un maravilloso desafío para quien traduce. Saber que es fiel pero que al mismo tiempo se está construyendo una obra paralela, que es la obra, pero no es la obra. Ahí hay un margen bastante interesante y provocador para la propia invención. Entiéndase invención en el sentido retórico de encuentro con la palabra que se busca.

INTERVENCIÓN DEL PÚBLICO: El mercado anglosajón se nutre esencialmente de su producción. Eso tiene que ser una limitación muy grande en cuanto a conocimiento de otros pueblos, es una endogamia, ya que sólo se leen a sí mismos.

KRISTINA CORDERO: Sí, desde luego. Aunque hay lectores que se interesan por autores extranjeros y saben a qué editoriales deben dirigirse.

EDUARDO MENDICUTTI: ¿Y sucede alguna vez que sea el traductor quien propone que se traduzca una obra? Porque me parece que éste va a ser mi caso con el alemán.

PÚBLICO (LUISA FERNANDA GARRIDO): Eso nos suele pasar a casi todos los traductores de lenguas minoritarias. El traductor lee un libro, le gusta mucho, dice a una editorial que considera que ese libro encaja en su línea y lo propone. Unas veces tiene suerte, otras no. Yo empecé así.

EDUARDO MENDICUTTI: A mí me conmueve mucho el esfuerzo de los traductores alemanes por intentar traducirme.

PÚBLICO: Si el traductor se empeña mucho y las ventas en otros países han sido buenas, puede que el empeño salga adelante, pero, por lo menos en España, no es habitual.

KRISTINA CORDERO: El mundo editorial en Estados Unidos está muy dividido entre editores y agentes literarios, y está también muy marcado por el deseo de vender. Si yo como traductora recomiendo algo a un editor, pensará que lo estoy recomendando porque necesito trabajo.

A mí me suelen encargar lecturas de libros: pagan una miseria, pero me interesa. Yo he hecho informes positivos y de esa manera he conseguido la traducción; pero si por iniciativa propia hubiera llevado el libro, habría sido más difícil. Cuando algunos editores te identifican con una línea, te resulta más fácil trabajar en ella. Es decir, yo sabía que no podía ser la traductora de Vargas Llosa, pero sabía que podría ser lectora de jóvenes escritores, los menos conocidos, y dedicarme luego a traducirlos.

Por ejemplo, la persona que introdujo a Manuel Puig y a varios escritores del boom latinoamericano fue un traductor que también ejerce de agente literario: primero tradujo la obra y luego la colocó. Es una forma muy difícil de trabajar, pero sí se puede hacer.

EDUARDO MENDICUTTI: Hay muchos novelistas jóvenes, nuevos que escriben su novela y la pasean, que intentan colocársela a un agente y el agente va a las editoriales. ¿Es muy disparatado que un traductor haga lo mismo? Es una curiosidad

PÚBLICO: Yo creo que debe de ser muy raro que vaya un traductor con su traducción hecha. Es una idea bastante extravagante, pero se puede hacer, claro.

PÚBLICO: De todas maneras, recuerdo a los traductores veteranos que desde 1987 hasta ahora han pasado quince años y que van a ir caducando los derechos de explotación que tienen las editoriales. En cuanto recuperamos una traducción y volvemos a tenerla en nuestro poder sí se puede ir a negociar con otras editoriales.

PÚBLICO: Si la fórmula no es ir a una editorial y decir "toma, aquí tienes mi traducción" ¿cuál es la forma de empezar a traducir libros?

PÚBLICO (LUIS MAGRINYÀ): Quería decir, como editor, que cuando se trata de un autor extranjero vivo con derechos es muy arriesgado que un traductor por su cuenta decida traducir una novela y presentarla a una editorial, porque hay dos cosas en juego: la editorial tiene que comprar los derechos del autor y luego tiene que comprar la traducción. Yo creo que eso es un tanto difícil que funcione. Pero cuando los autores ya son de libre dominio porque son clásicos y lo que baraja el traductor es simplemente la traducción, ya es otra cosa. Yo como editor he publicado muchas iniciativas de los traductores, porque les había gustado una obra y la habían traducido por su cuenta. Lo último que he publicado así son las narraciones completas de Pushkin. Afortunadamente, la traductora pensó en mí.

En cuanto a lo de cómo se empieza, puedo decir que como editor he trabajado y trabajo con todo tipo de gente. He dado la primera oportunidad a traductores que empezaban y he trabajado con traductores con una larga carrera de años y glorias. Mi experiencia me dice que nada es seguro. Dar una oportunidad a un primerizo a veces funciona muy bien y a veces funciona muy mal, pero también he tenido experiencias discutibles con gente con un gran currículum. Lo importante, creo yo, es que el traductor y el editor se entiendan y que trabajen y confíen el uno en el otro.

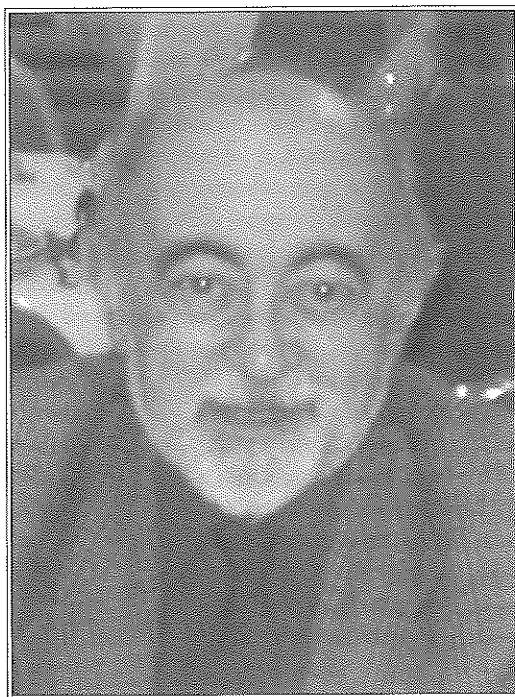


PREMIOS NACIONALES DE TRADUCCIÓN

Carlos García Gual

MAITE SOLANA: Carlos García Gual necesita poca presentación ya que es una persona bien conocida. No obstante diré que nació en Palma de Mallorca, es catedrático de Filología Griega en la Universidad Complutense de Madrid y previamente lo fue en las universidades de Barcelona, Granada y UNED. Además de traductor, ejerce la crítica literaria: todos hemos leído sus reseñas y artículos en *El País*. Es también asesor desde su fundación de la serie griega de la Biblioteca Clásica Gredos. Especialista en la antigüedad clásica, ha traducido, entre otros, a Platón, Eurípides, Diógenes Laercio, el pseudo Calístenes, Apolonio de Rodas y Aristóteles. Ha escrito más de un centenar de artículos sobre literatura clásica, filosofía griega, literatura medieval y mitología en revistas especializadas. Es ex presidente de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada y miembro del comité internacional de la Asociación Internacional de Literatura Comparada. En el año 1978 recibió el Premio de Traducción Fray Luis de León, por su traducción al castellano de la obra *Vida de Alejandro* del pseudo Calístenes, y en 2002 se le concedió el Premio Nacional a la obra de toda una vida de un traductor. Quiero decir, además, que no es la primera vez que Carlos García Gual está en Tarazona, Hace dos o tres años lo invitamos a participar en un simposio sobre traducción de Lenguas Clásicas y él tuvo la amabilidad de acompañarnos.

CARLOS GARCÍA GUAL: Gracias por esta in-



vitación. Estoy contento de haber venido aquí de nuevo y de estar en compañía de tantos traductores, muchos de ellos amigos de largos años.

Empezaré por decir que hace mucho tiempo que me dedico a la traducción. Pertenezco a la subespecie de profesores traductores y, por una parte, he publicado una larga serie de obras y traducciones y, por otra, llevo más de treinta años dando clases de lectura y comentario de autores clásicos griegos. Me gusta mucho dar clase de comentario de texto y es lo que he hecho en institutos de Enseñanza Media y en la Universidad. Aquí suelo

explicar a grandes autores como Homero, Esquilo, etcétera. De manera que lo que he traducido está en relación con mi profesión de filólogo.

Me he dedicado sobre todo a comentar y traducir textos clásicos, aunque tomando siempre el término de clásico en sentido amplio. Entiendo que "clásico" es un libro que puede releerse infinitamente y encontrar en él siempre algo nuevo. En el mundo griego, los grandes clásicos son los del siglo v a. C., pero he llegado hasta los bizantinos y hasta algún texto bastante raro, como el pseudo Calístenes de *La vida de Alejandro*. He tenido la suerte de escoger yo mismo las traducciones que he hecho y debo decir que nunca he traducido nada por encargo ni por dinero. Me gustaría pensar que esto alguna vez se nota en mis escritos.

En cuanto a mi labor como traductor, podría señalar tres aspectos. Me interesé desde el principio de mi carrera por el hecho de la traducción en sí mismo como fenómeno cultural, literario, y he escrito sobre esto. Me gustaría destacar aquí que la primera reseña que escribí fue precisamente la de un libro de Georges Mounin que se llamaba *Les problèmes théoriques de la traduction*, publicado en el año 1963. Aunque debí de reseñarlo hacia 1965, fue la primera reseña que apareció en España de un libro que todavía me sigue pareciendo una de las grandes obras sobre la traducción. Mounin es un lingüista bastante conocido; no es que sea muy original, pero supo plasmar los grandes problemas de la traducción, de lo que luego se ha llamado la traductología en una época en la que empezaba a considerarse científicamente.

He publicado también un artículo de interés teórico sobre arduos problemas de textos griegos, "La traducción en la *Metafísica* de Aristóteles", que tuvo cierto eco. Yo subrayaba que, para Aristóteles, el lenguaje estaba todavía muy vivo. Aristóteles decía que lo que había que preguntarse era el *qué*, el *por qué*, el *para qué*; en cambio, resulta muy curioso que en su traducción al latín sus obras están ya llenas de términos abstractos. Esa traducción latina contribuye a crear un lenguaje especializado y un tanto al margen del lenguaje coloquial que utilizaba Aristóteles. Más tarde publiqué en una revista de la Asociación de Traductores otro artículo titulado

"Problemática de la traducción de textos filosóficos", en 1980, en el que hablaba de nuevo de los griegos y de Heidegger, de cómo la traducción renueva las lenguas y hace aparecer términos que no existían antes.

Un libro que no es especialmente sobre la traducción, pero interesante en este punto, es el que publiqué en 1995, titulado *El zorro y el cuervo, diez versiones de una famosa fábula* (tengo que decir que hay más de diez versiones de esta fábula, creo que son doce o catorce). Resaltaba cómo la fábula es un género que siempre se traduce, pasa de una cultura a otra y varía en cada una de sus traducciones. Por ejemplo, comparo *La fábula del zorro y el cuervo* en La Fontaine y en Samaniego, y destaco que en La Fontaine hay un matiz burgués en la manera en que habla el zorro al cuervo, mientras que en Samaniego hay un resabio clásico un tanto de segunda mano. Y comparo la fábula griega de Esopo con una fábula latina de Fedro y con algunas versiones más en castellano —por ejemplo, del Arcipreste de Hita en el *Libro de buen amor*, y la de don Juan Manuel, en *El conde Lucanor*—, más las versiones del siglo XVIII y algunas versiones rusas de tradición oral del siglo XX. Señalo cómo en la fábula la traducción se mezcla con la creación literaria de una manera que, probablemente, no se da en ningún otro género. Cada traductor, queriéndolo o a veces inconscientemente, introduce matices de su propia época y de su propia personalidad.

Casi todas mis traducciones lo son del griego antiguo. Intenté también del francés medieval *El caballero de la carreta*, junto con Luis Alberto de Cuenca, y creo que no quedó mal. Creo que es de 1976, más o menos. En aquel momento Chrétien de Troyes en castellano sólo tenía *El cuento del Grial*, en excelente traducción de Martín de Riquer. Recuerdo que en aquella época fuimos a proponer a un editor la versión de Chrétien de Troyes, y nos encontramos con que en España prácticamente nadie sabía quién era. Sin embargo, es el creador de la novela europea. Ahora ya está prácticamente todo traducido y con diversas versiones. Pero en aquel momento fracasamos.

Creo que he traducido unos veinte libros — casi todos del griego, pero también una novelita

menor del bizantino, *Calímaco y Crisóroo*— y he intentado que fueran de géneros distintos y que algunos fueran obras nuevas en la literatura española.

Lo primero que traduje de Apolonio de Rodas, *El viaje de los argonautas*, es poesía épica, parecida a la de Homero. Existía alguna versión anterior, pero era inencontrable. Después de mi traducción, que es de 1975, han aparecido cuatro o cinco nuevas traducciones.

De Aristóteles traduje *La política* a medias con Aurelio Pérez Jiménez. La obra ha tenido muchas ediciones, pero es una edición sin notas, frente a otras más recientes.

La vida de Alejandro, del pseudo Calístenes, es un texto curioso. Nunca se había traducido al castellano y lo que nosotros conservamos del griego es una versión del siglo III d.C. que se refundió varias veces. Yo tomé una variante del siglo V, que es la que contiene más aventuras fantásticas. Es un texto que fue aumentando con los años, a medida que se le iban añadiendo nuevas aventuras. Me alegró incorporar a la literatura española ese texto. Nuestro medieval *Libro d'Alexandre* proviene de una antigua traducción del texto latino hecha a partir del *Roman d'Alexandre* francés, pero no del griego. En la misma editorial, Gredos, apareció también mucho después como libro singular otra traducción de esta historia de Alejandro, pero tomada del griego moderno popular del siglo XVII-XVIII, a la que se habían añadido nuevas aventuras. (*Nacimiento, bañadas y muerte de Alejandro de Macedonia*, traducción de Carlos Méndez, Madrid, 1999.)

Después de este libro de Alejandro, que entra dentro de la novelística como primera novela histórica, he traducido algunas tragedias, las últimas de Eurípides, en un tomo que tiene también un par de tragedias traducidas por Luis Alberto de Cuenca; y una antología de la lírica griega que me gustó mucho traducir y ha conocido distintas reediciones. Había entonces otras antologías de la lírica griega; existía la excelente de Ferrater, anterior a la mía y que yo había leído con todo cuidado. Eso me planteó algunos problemas, que los traductores conocen bien, en el intento, bastante raro, de que mi traducción no se pareciera.

También he traducido algunos textos filosóficos. De Platón traduje el *Protágoras* y más tarde el *Fedón*, para la Biblioteca Clásica de Gredos; en Alianza Bolsillo publiqué mi libro sobre Epicuro, con bastantes textos traducidos; *La secta del perro*, sobre Diógenes Laercio, y otro libro titulado *Los siete sabios de Grecia* donde está traducido también entero un libro de Diógenes Laercio que trata de esos siete sabios. De manera que en mis libros de ensayo muchas veces hay una parte de traducción. He traducido algunos también unos cuantos tratados hipocráticos. Y algunas cosas más.

Creo que la traducción debe causar en el lector una impresión lo más parecida posible a la que causa el original y no me gustan los traductores arcaizantes, ni tampoco los que se ciñen demasiado al texto, en el sentido malo de la palabra. El traductor debe ser fiel, pero no creo en las traducciones demasiado encorsetadas, como las de esos traductores que al traducir a los filósofos griegos siempre traducen un término griego por la misma palabra castellana. Considero que eso es un error de base porque los campos semánticos son distintos entre las lenguas y lo que hay que ver siempre es cómo un valor de lengua se refleja en un concepto preciso. De manera que los tratados que traducen a Heráclito y cada vez que aparece “logos” en el texto lo traducen por la misma palabra en castellano están cometiendo un error. En definitiva, he intentado ser siempre lo más exacto posible y buscar una traducción que en castellano fuera clara, fiable y actual.

Siempre me ha parecido que convendría que las traducciones tuvieran una introducción discreta para situar el texto en el contexto, siempre pensando en lectores no excesivamente especializados. Creo que los especialistas debemos traducir con el máximo rigor, pero, a la vez, pensando en un lector culto no especializado, al que hay que abrirle el camino para una lectura comprensiva del texto.

Por otra parte, debo decir que por motivos diversos soy gran lector de otros traductores y he escrito muchas introducciones a traducciones ajenas. Para Alianza bolsillo edité y prologué *El asno de oro* de Apuleyo. La traducción era de Diego López de Cortegana, la primera que se hace en castellano de esta novela latina y clásica. Apuleyo tiene una pro-

sa magnífica, es uno de los grandes escritores latinos y uno de los grandes novelistas de la antigüedad y López de Cortegana que era, curiosamente, canónigo de Sevilla y traductor de Erasmo, tenía un don especial para la escritura. Menéndez Pelayo decía que se escribió en 1513, porque el prólogo está firmado con esta fecha —a la primera edición, de la que quedan uno o dos ejemplares le faltan las guardas—, pero probablemente se publicó en 1525 como obra póstuma, ya que es muy posible que al traductor le parecería escandaloso, siendo canónigo de Sevilla, publicar un libro tan obsceno. Es un libro con varias escenas de esas que los traductores solían dejar en latín. Es un libro esencial para la literatura española y es importante recuperar antiguas traducciones que ha tenido un significado para nuestra cultura.

Quisiera también resaltar que me ha interesado mucho la traducción en otro aspecto, en el editorial, y he ayudado a que existan más traducciones. Aunque no sea más que por el tiempo y el trabajo que le he dedicado, quisiera destacarlo aquí. Soy asesor de la Biblioteca Clásica de Gredos que ahora tiene unos trescientos veinte tomos, de los cuales hay unos doscientos traducidos del griego. Creo que ha supuesto un claro logro para la cultura española. No existe nada similar: la biblioteca clásica que dirigió Menéndez Pelayo y algunas otras de principios de siglo alcanzaron a lo sumo ciento y pico ejemplares, muchos de ellos con traducciones antiguas. Una enorme cantidad de las obras de la

Biblioteca de Gredos nunca habían aparecido en castellano y dentro de un par de años, cuando acabemos, abarcará toda la literatura griega y latina antigua. Los traductores son profesionales, muchos de ellos jóvenes profesores, personas que han hecho una excelente labor. De sus textos muchos nunca se habían traducido. Ahí están *Los tratados hipocráticos* en ocho tomos. Incluso se han traducido papiros de magia, epitafios que no estaban en la literatura sino en las lápidas funerarias. De manera que, gracias a estos esforzados traductores, tenemos una visión del mundo antiguo como nunca había existido.

Actualmente también soy asesor de otra serie: la "Biblioteca de la Literatura Universal". Siempre me ha entusiasmado la literatura comparada; en España, debido a la cicatería de las universidades, esta especialidad ha tenido muy mala suerte hasta ahora. Aquí queremos ofrecer textos muy variados de la literatura universal. Por ejemplo, traducciones de dramas del teatro chino del siglo xv, poesía bizantina, sagas nórdicas o poemas de la literatura romántica polaca. Muchas obras que nunca habían aparecido en castellano van a aparecer en esa Biblioteca. Se trata de una apuesta editorial arriesgada, considerando el panorama actual y las muchas ediciones ya existentes de versiones de clásicos.

He traducido siempre por placer, combinando estas traducciones con las tareas de mi vida profesional como profesor de Filología Griega. Me considero afortunado por ello.

ENTREGA DEL PREMIO STENDHAL

a Ramón Buenaventura

M

ARÍA TERESA GALLEGU URRUTIA: Es la primera vez que se entrega en el marco de estas Jornadas el premio Stendhal, un premio muy peculiar, ya que es el único que se paga con los derechos de autor de un traductor, lo cual tiene para nosotros mucha importancia.

El premio está dotado con los derechos de autor de las traducciones de Consuelo Berges, que murió en 1988, y fue la primera traductora que en España consiguió que se le pagaran derechos de traducción: es decir, que se le reconociera la autoría de sus traducciones. Fue una pionera en eso, una gran luchadora. Fue la fundadora de APETI, una asociación de traductores que fue en cierto modo el útero del que salió después ACETT. Y Consuelo, que no tenía familia directa, cuando empezó a cumplir años, pensó que era una pena que el dinero de sus derechos de autor —que, por cierto, era de lo que vivía— se perdiera y quiso que redundara en beneficio de los traductores. Por lo tanto creó una fundación que heredó sus derechos de autor y con ellos dota un premio de traducción que se otorga anualmente. Otra peculiaridad de este premio es que, por deseo de Consuelo Berges, se concede exclusivamente a obras traducidas del francés. Y lleva el nombre de Stendhal porque Consuelo era una especialista en este autor: había traducido toda su obra y publicado estudios sobre él.

Su deseo era que el premio se entregara el 23 de enero de cada año porque es el aniversario del nacimiento de Stendhal, pero hemos comprobado

que, aunque sea un premio prestigioso, no tenía suficiente eco, así que el año pasado pensamos que entregarlo en las Jornadas ayudaría a que se conociera, se difundiera y a que se presentaran más candidatos.

También quiero destacar que éste es el único premio, que yo sepa, en cuyo jurado están solamente traductores profesionales, también deseo expreso de Consuelo, que hacen ese trabajo sin cobrar nada por él como colaboración con la Fundación.

En esta edición del premio, el acta dice lo siguiente:

En Madrid a las 18 horas del 10 de octubre del 2003, se reúne en la sede de la fundación Consuelo Berges el jurado del Premio Stendhal para deliberar sobre las traducciones presentadas a dicho premio en la convocatoria correspondiente al presente año. Componen el jurado los siguientes traductores. Malika Embarek, Julia Escobar, Luis Martínez de Merlo, Mario Merlino, Mónica Rubio. Tras el oportuno intercambio de opiniones, el jurado decidió por unanimidad conceder el premio Stendhal 2003 a la traducción de la obra *La sangre negra*, de Louis Guilloux, cuyo autor es Ramón Buenaventura. El jurado destacó entre otros méritos el acierto en la recreación del lenguaje de la obra tanto en lo referente al registro coloquial y popular cuanto a las dificultosas peculiaridades fonéticas. Como secretaria doy fe.

JULIA ESCOBAR: Voy a presentar a Ramón



RAMÓN BUENAVENTURA Y MARÍA TERESA GALLEGO

Buenaventura, aunque creo que no es demasiado necesario en el gremio, pero me toca porque yo fui la premiada anterior y el propósito es que uno pase el testigo al otro. Ramón Buenaventura es una persona muy conocida por todos vosotros y por todos aquellos que naveguen por Internet. Es cierto que somos amigos desde hace tiempo, pero debo decir que eso le ha supuesto ninguna ventaja en las deliberaciones del jurado, ya que la decisión ha sido por unanimidad.

RAMÓN BUENAVENTURA: En un coloquio en el programa de Sánchez Dragó al que asistí como especialista en Internet, me preguntó que qué ponía en el rotulito debajo y yo le dije que me pusiera internetólogo, que es una palabra espantosa, pero que ha tenido su éxito.

JULIA ESCOBAR: Los que navegáis por Internet no tenéis más que ir a su página¹, porque es la página de un escritor más divertida que conozco. No sólo es pionero en eso: es divertida porque os habréis dado cuenta de que él es como Diógenes Laercio: un epicúreo escéptico, pero mejor escritor. Ramón Buenaventura destaca en todo, físicamente,

como escritor, como novelista, como poeta y, a pesar de que él se jacta de no pertenecer a ninguna escuela, no sé como se las arregla para que sus libros de poemas, ésos que él escribe alejado de todas esas escuelas, hayan conseguido entrar en muchísimas antologías, sobre todo extranjeras.

También es antólogo: hizo una antología muy conocida que se titula *Las diosas blancas*. Además de sobresalir y de haber obtenido el Premio Ramón Gómez de la Serna por su libro *El año que viene en Tánger*, que recomiendo inmediatamente, antes obtuvo el premio Miguel Labordeta por su libro de poemas.

Digamos que Ramón se ha diversificado. Como cuenta en su página, primero decidió ganar dinero, así que después de estudiar para ser un hombre de provecho, realmente lo consiguió y se convirtió en un publicista. Se hizo alto ejecutivo. E igual que se hizo alto ejecutivo se deshizo y se convirtió en un hombre de letras, que hace crítica literaria, prensa y radio. Y que traduce. Es un gran traductor y ha traducido una barbaridad, por lo menos cuarenta títulos, mitad en francés y mitad en

inglés. Ha demostrado ampliamente que puede hacer de todo en la cuestión de libros e incluso ha sido editor. No es de extrañar que después de trabajar tanto se le haya dado el premio Stendhal. Yo le felicito por ello y le paso la palabra.

RAMÓN BUENAVENTURA: Realmente lo único que se puede decir cuando le dan a uno un premio es gracias, porque los premios no se merecen, los premios los regala un jurado y es el jurado el que tiene que justificarlo. Sería muy fuerte por mi parte que yo empezara a decir que el premio es justo o que es injusto con lo que descalificaría a unos señores por cuya obra profesional, por cuya persona siento un gran respeto. Para mí es un honor estar en el palmarés de este premio porque lo han ganado personas de conocidísimo prestigio, entre otros Julia Escobar. Creo que todos los grandes traductores del francés en España lo han ganado y, por consiguiente, es algo que me añade a mí prestigio y es un honor.

Por otra parte, este premio tiene otros dos placeres. Uno haberme dado la oportunidad de venir por primera vez a estas Jornadas, que no conocía, y que verdaderamente veo que desempeñan una labor importante, tanto como reunión de traductores —siempre es bueno eso de conocernos unos a otros y saber que no estamos solos en el trabajo— como por la importancia que imagino a los contenidos de talleres y conferencias.

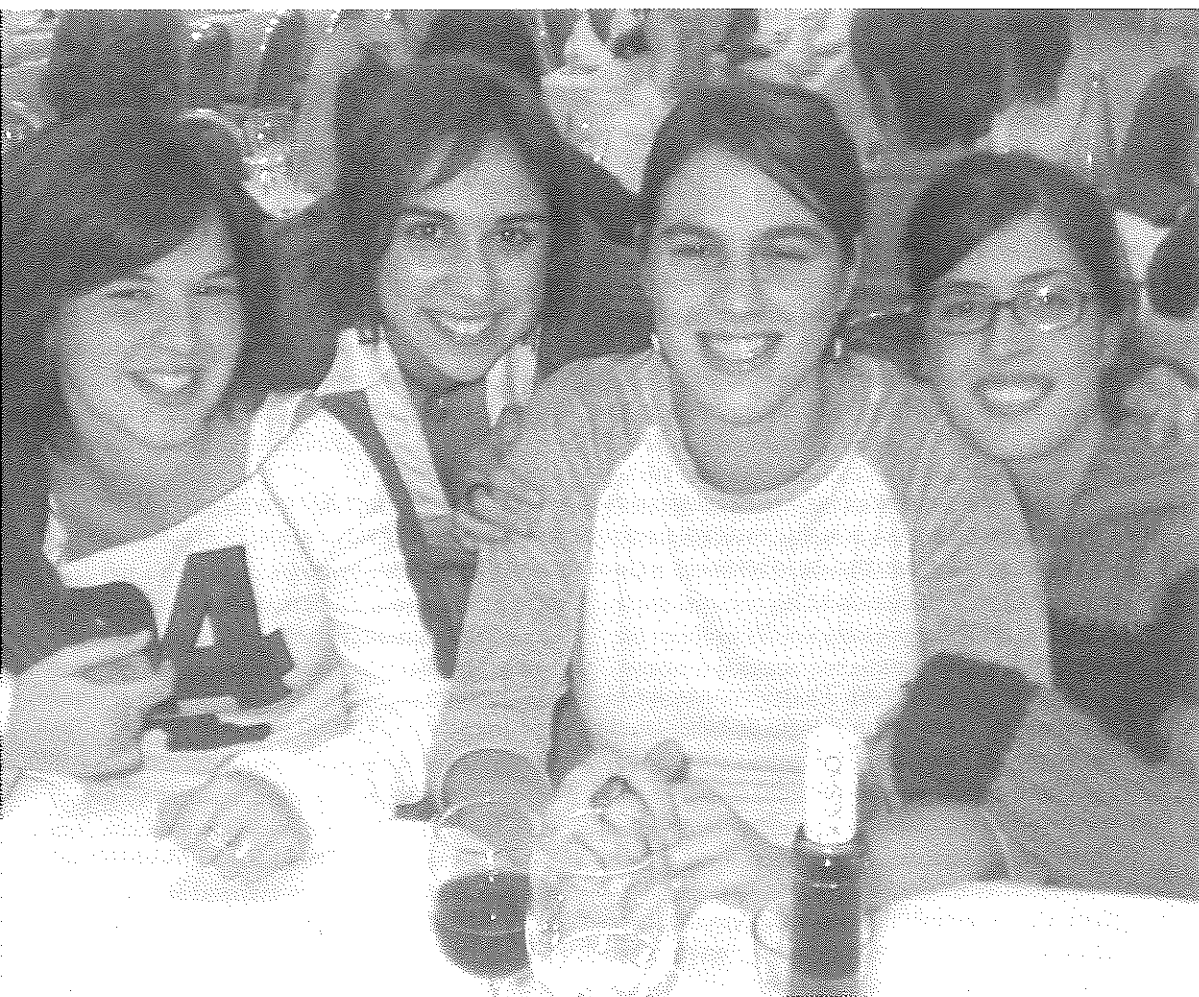
El segundo es por el libro, editado por El Aleph con buenisísima intención, con mucho entusiasmo por parte del editor, Joan Milà. Es un magnífico editor, con un gran entusiasmo por la litera-

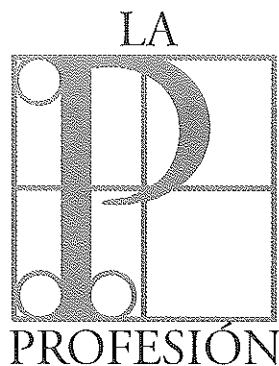
tura, algo raro que dentro de cinco años será más raro todavía y, dentro de diez, imposible. Fue él quien me propuso traducir este libro. Y disfruté mucho mientras lo leía y traducía. Porque debo reconocer que, por lo general, hago una cosa que dicen que no se debe hacer: me pongo a traducir los libros sin leerlos. Como escritor creo que el traductor debe ir sintonizando con el escritor de la misma manera que el escritor sintoniza con su obra. No digo que esto sea un principio inamovible, pero a mí me gusta mucho ir avanzando con el autor como si estuviera escribiendo con él. En este caso concreto lo hice así y me gustó y disfruté con este libro, aunque también sufrí mucho. Es un libro terriblemente duro, terriblemente desesperanzado; siniero, incluso, en muchos aspectos.

Pero quise traducirlo porque quería contribuir a que el libro fuera bien, dentro de la dificultad de que un libro así vaya bien. Pero resulta que el libro salió y desapareció. Ni siquiera estuvo en las mesas de novedades. Ya saben ustedes que hoy en día los libros tienen una vida breve en las librerías. Los libros salen, están una semana o quince días en la librería e inmediatamente los devuelven. Pero de este libro fue directamente un ejemplar a la estantería y ya está. Y sólo salió una reseña en la prensa. Yo no hacía más que llamar a Joan para preguntarle qué pasaba, y me decía que no les hacían caso.

Espero que este premio sirva para que se vuelva a hablar un poquito de *La sangre negra* y que lo lea alguien, porque creo que, sin exagerar, aparte del jurado no lo ha leído nadie más.

1. http://www.rbuenaventura.com/librillo_2003_01.html





ACE TRADUCTORES CUMPLE 20 AÑOS

EL PASADO MES DE NOVIEMBRE, COMO COMPLEMENTO A LA CELEBRACIÓN DEL XX ANIVERSARIO, ACETT CONVOCÓ A LA PRENSA PARA EXPLICAR CUÁL HA SIDO SU ACTIVIDAD DURANTE ESTOS AÑOS. PUBLICAMOS LA NOTA DE EUROPA PRESS, REMITIDA A NUMEROSOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

LA ASOCIACIÓN DE TRADUCTORES DE Libros cumple 20 años con el logro de haber creado un marco jurídico para la profesión

Este organismo pone especial énfasis en conseguir que el traductor “deje ser invisible” y de estar “marginado”.

La Asociación de Traductores de Libros (ACETT), que cumple ahora su XX aniversario, ha logrado en todo este tiempo consolidar un marco jurídico para la profesión y conseguir que el traductor empiece a ser considerado como otro autor más. Así lo resaltaron hoy Mario Merlino y María Teresa Gallego, presidente y vicepresidenta, respectivamente, de esta entidad.

Junto a estos dos avances significativos, la ACETT trabaja permanentemente para que la figura del traductor “deje de ser invisible, se reconozca su labor y abandone la marginación de la que ha sido y aún sigue siendo objeto en muchos casos por parte del sector editorial”, indicó Luisa Fernanda Garrido, traductora de lenguas minoritarias y vicesecretaria de la Asociación.

La ACETT es una entidad de ámbito estatal que actualmente aglutina a 300 socios. Sin embargo, desde esta institución se estima que el censo de

traductores en España (hasta ahora no realizado) podría alcanzar a 4.000 personas. La media de libros traducidos anualmente alcanza los 17.000 ejemplares.

RESPECTO POR EL CASTELLANO

Mario Merlino destacó también un aspecto que la Asociación defiende continuamente: el respeto por la lengua castellana y la calidad de los trabajos de traducción. En este sentido, señaló que no todo el mundo está capacitado para ser traductor puesto que, en su opinión, se requiere un exhaustivo dominio del idioma además de conocimientos profundos sobre determinados temas.

Entre otras iniciativas, la ACETT ofrece a sus asociados servicio jurídico gratuito y la intervención ante CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) para defender la concesión de ayudas y subvenciones económicas, médicas y de otro tipo. Esta entidad tiene también entre sus fines mejorar los contratos y las tarifas actuales, lograr que el nombre del traductor aparezca habitualmente en la cubierta de los libros y promover proyectos de formación para traductores jóvenes.

Por lo que se refiere a las tarifas, María Teresa Gallego afirmó que resulta prácticamente imposible vivir hoy día de la traducción literaria (la mayoría hace otro tipo de traducciones o se dedica a la enseñanza) pues las tarifas son muy reducidas. Las mínimas recomendadas por la Asociación van desde los 35 euros por cada 1.000 palabras para libros contemporáneos sencillos en inglés y lenguas romances hasta los 85 euros por 1.000 palabras para obras clásicas con dificultades en idiomas ideográficos y otras lenguas orientales.

FIDELIDAD Y HUMILDAD

Por otra parte, según explicó María Teresa Gallego, en España se traduce muy bien, “mucho mejor que en países como Francia, donde los traductores son principalmente adaptadores y tienen fama de pasar de largo por las cuestiones espinosas o difíciles”.

“En España somos fieles y humildes con el texto ajeno y procuramos investigar hasta la última coma”, añadió insistiendo que se trata de la suya de una “profesión muy vocacional”. Sin embargo, los responsables de la ACETT señalaron también que un problema añadido es la falta de interés por la calidad de las traducciones que tienen muchas editoriales, un asunto que trasciende igualmente nuestras fronteras.

Respecto al borrador del Anteproyecto de Ley de Propiedad Intelectual que está preparando el Gobierno, Merlino explicó que la ACETT junto con el resto de asociaciones españolas (País Vasco, Galicia, Cataluña...) y con la Asociación de Escritores han presentado al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte una serie de enmiendas que, por el momento, no han tenido respuesta oficial.

VEINTE AÑOS NO ES NÁ

DE NUESTRO CORRESPONSAL

El 28 de noviembre, 2003, ACETT convocó a socios y amigos a un cóctel en el madrileño café restaurante Hispano para celebrar el xx aniversario de la Asociación. La convocatoria, orquestada a las mil maravillas por Luisa Fernanda Garrido, quien llegó a excederse en su celo y dar la bienvenida al acto a todo el que entraba en el local, incluida la *maitresse* del propio Hispano. Los traductores, ya se sabe, sólo saben hacer bien las cosas de su oficio. En esa línea de alabanzas estuvo el primero de los oradores en el turno de palabra, Luis González Martín, en representación del Ministerio de Cultura, que puso un aperitivo institucional y agradeció el inestimable concurso prestado por ACETT y sus miembros en las múltiples actividades que el Ministerio lleva a cabo relacionadas con la traducción, en especial las ayudas a la traducción del patrimonio científico y literario español a lenguas extranjeras y los nunca bien ponderados premios nacionales.

Con una nutrida concurrencia, a tal punto que apenas se comentaron las faltas de asistencia — eso sí, hubo quien echó en falta a Mario Muchnik, editor y amigo de los traductores, así como a Ramón Buenaventura, flamante Premio Stendhal y a Julia Escobar, que hizo la presentación del galardonado en Tarazona—, intervinieron luego por estricto orden cronológico los presidentes que ACETT ha tenido y que todavía siguen con vida, en la composición por azarosa tripleta de un menú digno de tamaña celebración.

El primero, aunque más joven de los tres, fue Miguel Martínez-Lage, el presidente más efímero de los cinco que han sido. Luego de recordar a su antecesora en el cargo, Esther Benítez —verdadera atlante sobre la que se sustenta el mundo de la traducción en España—, y a quien le sucedió Vicente Cazcarra, desaparecidos ambos mucho antes de que se cumpliera su tiempo, tuvo cariñosas palabras hacia Catalina Martínez Muñoz, motor de la asocia-

ción durante largos años e imposibilitada de asistir al acto por causas de fuerza mayor. A renglón seguido sirvió de entrante una ensalada ligera y crujiente, de ironía y guiños surtidos, aliñada a las finas hierbas del humor. Dijo haberse sentido satélite cuando la asociación era la SATL, que a punto estuvo de ser atleta, pues poco faltó para que se llamara ATL, y que si bien no siempre ha sido traductor, desde que lo es se recuerda como "acetétero", un insecto que habita el árbol del te (tí, te, contigo, entiéndase) y que es solidario con su especie y su familia, la del lector. Confundió un tango con un bolero o una cumbia con una milonga y levantó las protestas del respetable, con lo cual quedó clara la afición insobornable que tiene el traductor a poner los puntos sobre las íes y el orador al menos supo que le estaban escuchando con atención. Restó importancia a la veintena de años transcurridos comparando el flamante aniversario de ACETT con el cumpleaños de una veinteañera que aún está en edad de merecer, con la vida entera por delante. Y de no haber varios editores presentes en la sala, dijo que le hubiera gustado plantar allí mismo un monumento al editor desconocido y recordarle en effigie que ACETT tan necesaria es para sus socios como para los propios editores.

Acto seguido, Ramón Sánchez Lizarralde agarró por los cuernos la no siempre grata tarea de servir el plato principal de la velada, un excelente solomillo de doctrina que a alguno se le pudo atragantar, por venir servido quizás a palo seco y poco hecho, aunque sazonado con toda suerte de pormenores históricos y una guarnición de deudas y logros bien repartidos. Detalló, dentro de la pieza de carne en sí, la trascendencia de varias cuestiones: "la identificación del universo al que nos dirigimos e intentamos agrupar, el de los traductores literarios o de libros, como efectos o incursos en la Ley de Propiedad Intelectual, que es como la tenemos gracias también a los esfuerzos de esta entidad, a los traductores. Aunque parezca obvio, mucho dista de serlo si pensamos en la incorporación de nuevas generaciones a la profesión". Aguerrido y fortalecido

por el uso de la palabra y quién sabe si por la penumbra del local, Sánchez Lizarralde siguió a la carga: en el segundo elemento de su intervención hizo referencia a "la identificación de nuestros principales aliados, los escritores de obra original, algo que tuvieron muy claro los iniciadores de ACETT y que continúa vigente hoy, mediante nuestra pertenencia a la ACE". En tercer lugar, resaltó la identificación de una pareja esencial de interlocutores, o tal vez dijo interlocutores esenciales, "con los que resulta decisivo mantener vínculos: la administración del Estado y las entidades gremiales de los editores. Ésta es la parte más agotadora de nuestra actividad, en la que hemos tenido que invertir mayores esfuerzos, pues en la administración por la alternancia de partidos y en el caso de los editores por las transformaciones del sector en los últimos tiempos, la concentración financiera y el hecho de que quienes deciden a propósito de nuestro trabajo son con creciente frecuencia personas que no tienen nada que ver con los libros y la literatura, sino únicamente con las mercancías, no siempre ha sido fácil hacernos eco". El otro elemento que destacó como línea de continuidad en la actividad de ACETT en todos estos años es la reivindicación en todos los ámbitos del papel social de la traducción y de los traductores, la lucha por elevar la consideración social de la traducción y de las personas que la ejercen. No se olvidó de subrayar que se lo había pasado bien casi siempre "haciendo lo que hice en mis cargos", deseó que a los demás les pasara lo mismo e insistió en que los estilos cambian, pero los objetivos permanecen. «Echando una mirada atrás, es verdad que a veces se ve que lo conseguido no es mucho, aunque considerándolo en serio estoy convencido de que, teniendo en cuenta lo que ha pasado en el mundo editorial y la administración del Estado, no es sólo que hayamos avanzado algo, sino que sin la existencia de nuestra entidad, el estado de nuestra profesión sería mucho peor.» No se dejó en el tintero el recuerdo de "bastantes otras cosas más, algunas preciosas como *Vasos Comunicantes*, o las Jornadas de Tarazona, y otras varias actividades útiles

y regocijantes. De modo que cuando lo pienso y miro atrás, estoy convencido de que si no existiéramos, habría que inventarnos”.

El postre corrió a cargo del actual presidente de ACEtt, quien rompió la disciplina de partido, pues la anfitriona del acto le había pedido traje, y llegó de Mario Merlino, que al final fue lo mejor,

porque nadie se habría creído que Mario era Mario vestido de otra guisa. Y no faltó a su esencia y sus costumbres, pues sirvió unos crocantes de muselina de poesía impura al aroma de canela y azafrán que, debido a sus propiedades alimenticias, reproducimos a continuación.

325 PALABRAS, 20 LÍNEAS, CARACTERES S/ESPACIOS 1413, CARACTERES C/ESPACIOS 1737, UN SOLO PÁRRAFO

hoy me dan ganas de ponerme cursi y de lagrimear de verdad sin restregarme los ojos un cursi a la manera de gómez de la serna que distinguía al cursi deleznable del cursi sensitivo de escribir por ejemplo y simultáneamente la divina comedia y la comedia humana de mezclar a lepera gardel gil de biedma veinte años no es nada ahora que de casi todo hace ya veinte años y da la impresión de que los números traen lágrimas y luces por la sencilla razón de que el trabajo a favor de la palabra es el albergue la utopía que nos toca y nos dan ganas de abrir heridas en la página que sean como una cirugía en el lenguaje y gritar a la manera de cristóbal pera contra “la cólera de los imbéciles que llena el mundo” aunque los gritos se conviertan muy a menudo en un borrón de tinta y si resulta difícil leer a través de los borrones no paramos de leer descifrando las huellas que otros han dejado porque crecer es reconocerse en otros crecer es placentero y difícil a la vez y traducir transporta entonces repetimos a virgilio que guía a dante por círculos ciudades más o menos conocidas objetos perdidos en suelos diversos en el fondo del mar en las islas a las que tal vez no llegaremos nunca pero nos basta con absorber palabras digerirlas con el solo afán de que no se escape ningún sonido ningún matiz ningún afortunado sí es no es capaz de apartarnos del dogma y permitírnos siempre estar aquí y allá en rincones azarosos de la experiencia humana en zonas del mundo o de la página da igual donde un susurro pueda convertirse en un roce de piel y las lenguas se encuentren y den a luz una criatura que se llamará habla compartida como fulgor o flujo imaginario que nos da el ser pasajeros en tránsito que viajan todo el tiempo quietamente

163 PALABRAS, 10 LÍNEAS, CARACTERES S/ESPACIOS 716, CARACTERES C/ESPACIOS 879, UN SOLO PÁRRAFO

y en un día como hoy no podía faltar el homenaje a los diez años de la revista vasos comunicantes que con diez años se siente casi una señorita cambian los cuerpos de su letra la recorren colaboradores amantes de las letras al pie de la letra de la metamorfosis o traducción permanente de los textos de intercambiar ideas con la mirada atenta de los juegos de palabras como ojos que se abren y se cierran o se lanzan guiños y la revista se siente cada vez más señorita porque al fin y al cabo escribir y traducir llevan al roce de las páginas y cada tacto lector que las hace pasar renueva el gusto de emprender un recorrido curioso que se parece mucho a la acción persistente de dioses imperfectos que se mueven seducen se encariñan y trajinan hurgando los menudos secretos que hay entre las líneas como si en ese inmenso cauce fuese posible el río sí de la ubicuidad imposible

Olvidaba este cronista dejar constancia de que antes de Mario Merlino tomó la palabra Silvia Meucci, de Ediciones Siruela, que agradeció a los traductores el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural 2003 que la editorial acababa de recibir entre otras cosas por la excelsa calidad de las traducciones que publica. Justo es reseñar que hubo otros editores presentes, como Luis Magrinyà (Alba), en su doble condición de editor y traductor y socio de ACEtt, Rosa Ruocco (Punto de Lectura), Lucía Luengo (Alfaguara), y otros que no conocía el cronista, por no mencionar a los que agradecieron la invitación y disculparon su asistencia; asistieron Juan Mollá, presidente de ACEtt, y algunos representantes de CEDRO, entre los que estaba Magdalena Vinent, y hubo asimismo críticos

especialmente atentos a la literatura extranjera de alta calidad que se publica en España, caso de Mercedes Monmany; hubo traductores y amigos llegados desde variados puntos de la periferia (Barcelona sobre todo, pero también Sevilla y Salamanca y Pamplona y Cáceres). Y llegada la hora pactada para abandonar el Hispano antes de que la sangre llegara al río, la fiesta continuó un buen rato en el bar Galdós y aún después de que a los últimos nictálopes les pidieran por las buenas que se fuesen, pero eso el cronista ya no lo vio. A juicio de todos los implicados, la fiesta de cumpleaños fue un éxito sin precedentes por todo lo cual les y nos felicitamos. Así que pasen otros veinte, vendrá otro que cuente qué ha cambiado y si fue para bien.



1234

RES

utilidades, libros, revistas

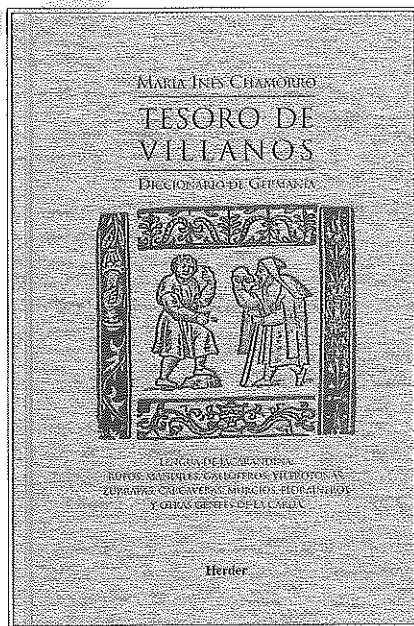
LIBROS

Diccionarios para las malas lenguas

María Inés Chamorro, *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía. Lengua de jacarandina; rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Barcelona, Herder, 2002. 43 euros.

Delfín Carbonell Basset, *Gran diccionario del argot. El sobez de autoridades del español cotidiano, popular, familiar, coloquial, grosero y malhablado, con eufemismos, insultos, clichés, solecismos, barbarismos, ñoñerías, jergas y piadosismos*, prólogo de Luis María Anson, Barcelona, Larousse, 2000. 24 euros.

Dos diccionarios que incitan a la gula. Para los que traducen, para los que leen, para los que, además de traducir y leer, aman la riqueza del margen, los bajos fondos, la imaginación obscena, el submundo y sus misterios de lenguaje, estas dos obras traen a escena fórmulas y expresiones de los malhablados de siempre. El primer diccionario citado resulta más atractivo, si cabe, porque recupera "el lenguaje germanesco de los siglos XVI y XVII". La autora ha recurrido a autores y obras literarias para documentarse:



Mateo Alemán, el arcipreste de Hita, el arcipreste de Talavera, Calderón de la Barca, varios cancioneros de burlas, Cervantes, Vicente Espinel, Francisco Delicado, Fernando de Rojas, Quevedo, entre muchos otros, además de acudir a estudios como el "filológico, psicológico y sociológico" de Rafael Salillas titulado

EÑAS

El delincuente español (1896), diccionarios como los de Camilo José Cela ("secreto" y "erótico"). Se ha preocupado, asimismo, por investigar la etimología de muchos términos, como es el caso de "alcataza", del árabe *al-qitara*, "la que destila el alambique", que acaba designando a la "puta destilada o quintaesencia de putas". Lo importante del trabajo (sigue siendo un goce, un juego de niños, sumergirse en la búsqueda de "malas" palabras) es que se define como una obra abierta a posteriores incorporaciones —tópico de modestia nada falsa— y revela la antigüedad de algunos usos aún vigentes.

Delfín Carbonell Basset rescata del *Tesoro de la lengua castellana o española*, de 1611, la palabra "sohez" con hache, como, por otra parte, registraban los diccionarios de la Real Academia hasta 1822. Su declaración de principios, aludiendo al hecho de que la lexicografía debe ser descriptiva y no normativa, lo hace renunciar a expresiones despectivas como palabras "malsonantes" o "groseras", aunque no las desdeña, irónicamente, en el título de la obra. Lamentablemente, los usos y costumbres siguen imponiendo pitidos en la tele o manos que se cierran sobre la propia boca o sobre la boca de

los niños para evitar que "suenen" ciertas palabras. Debería desterrarse de una vez la hipocresía como fenómeno que afecta al lenguaje, después de tantos siglos de buena literatura ajena a cualquier tapujo o mojigatería. Los que se ocupan de defender el "hablar bien", primero deberían aprender a hablar (los hechos cantan y hay pruebas de sobra) y darse cuenta de que en el uso conviven palabras y que el arte está en cómo se combinan.

Además de palabras, el diccionario de Carbonell Basset incluye fórmulas, frases hechas, expresiones como "cagarse por las patas abajo" o "ahuecar el culo". Muchas otras, como "dormir a pierna suelta" o "tener dos dedos de frente", forman parte ya de los diccionarios canónicos y quedan fuera de lugar en este intento, admirable por cierto, de añadir esas palabras y frases que aún no figuraban en diccionarios como el de Víctor León o el de Francisco Umbral, por ejemplo.

Los epígrafes dejan clara la denuncia a quienes pretenden convertir la lengua en una "aséptica máquina de fabricar eufemismos" o "en una destilería [¿alquitara?, pregunto] gramatical".

MARIO MERLINO

R

¿Cómo se llama?

La traducción de los nombres propios

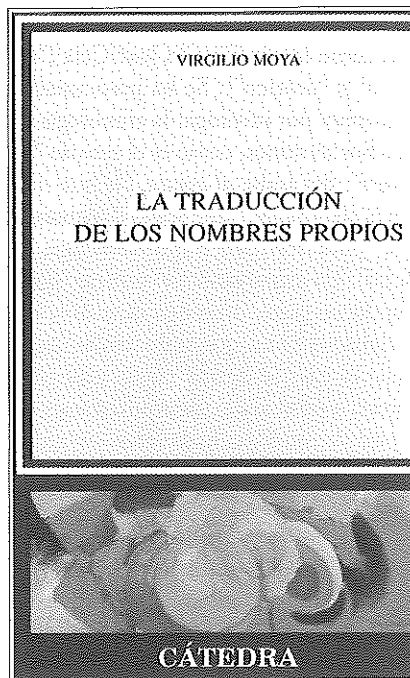
Virgilio Moya, *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra, 2000. 223 páginas. 10,40 euros.

La traducción de los nombres propios parece un asunto sencillo y, como dice el autor, "uno de los lugares comunes traductológicos de la actualidad que están dispuestos a rubricar sin ni siquiera pestañear la mayor parte de los teóricos de la traducción, sean de la escuela o tendencia que sean, es la afirmación, considerada casi como un axioma, de que los nombres propios son intraducibles". Sin embargo, prueba de que no es tan sencilla la cuestión son las más de doscientas páginas de esta obra, leída como tesis doctoral en las Palmas de Gran Canaria en octubre de 2000, y el animado debate que tuvo lugar en fechas recientes en la lista de distribución de ACET sobre la traducción de antropónimos, a raíz de una reseña aparecida en *El País* en la que se mencionaba a Rosa Luxemburgo, uno de los escasísimos apellidos del XIX que el uso oral e incluso escrito somete a proceso de naturalización.

El autor no se propone dar normas claras y precisas, puesto que en gran medida las convenciones que han regido el traslado de los nombres de pila al castellano han ido cambiando a lo largo del tiempo, e incluso en la actualidad coexisten muchos nombres naturalizados o españolizados con otros transferidos (casualmente, algunos de los ejemplos que cita Virgilio Moya coinciden con los que mencionaron los traductores de la lista): Carlos/Karl Marx, José/Yosif/Iósif Stalin, Adolfo/Adolf Hitler, etc.

No obstante, como dice Moya, la

ausencia de normas precisas no indica que la convención sea arbitraria o personal: "si los traductores quieren que su texto traducido sea aceptable dentro de la comunidad para la que escriben, tendrán que actuar según lo que los lectores de la cultura meta esperan". El objeto del estudio de Moya es, sin dictar normas, proponer estrategias o procedimientos de



traducción, describir tendencias traslatorias que faciliten el trabajo del traductor.

Resulta de gran interés la explicación del autor de cómo en el siglo XVIII se empieza a respetar, entre la gente culta, primero el apellido y luego el nombre, proceso que se inicia con los nombres anglosajones y se extiende después a otras lenguas. Pero no sólo de antropónimos trata esta obra: también se analiza la traducción de topónimos, empresas, marcas, calles, onomástica política, obras de arte, títulos de películas, etc. Si bien no se propone como manual para profesio-

nales, muchos de sus capítulos cumplen con lo que Newmark denominó, en relación con las metáforas, el *método Mozart*: colma tanto las exigencias de la gente culta como las del pueblo llano.

No sería justo reprocharle a esta obra que no sea lo que no pretende ser: que ningún traductor busque en ella un diccionario descriptivo-normativo que dé respuesta a una consulta rápida; para eso, siguen siendo de más ayuda los li-

bros de estilo de diversos periódicos o agencias. Sin embargo, cumple con creces el objetivo de "examinar, describir y analizar el tratamiento que reciben en la prensa actual los nombres propios ingleses y los efectos que el conocimiento del uso puede tener en el futuro de la traducción y de los traductores no profesionales".

CARMEN FRANCI