

VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores

Número 33

Invierno de 2005



**XIII Jornadas en torno a la
Traducción Literaria
Tarazona 2005**

VASOS COMUNICANTES



DIRECTORES: CARMEN FRANCI VENTOSA
MARIO MERLINO

CONSEJO DE REDACCIÓN: MARIANO ANTOLÍN RATO
ISABEL FERRER
CARLOS FORTEA
CLARA JANÉS
JOSÉ LUIS LÓPEZ MUÑOZ
OLIVIA DE MIGUEL
CARLOS MILLA
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/ Santa Teresa, 2, 3º, 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 la familia de
caracteres Garamond Pro, de Adobe Systems Inc.*.

Fotografías de MANUEL VALDÉS

Imprime: CROMOIMAGEN

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



S U M M A

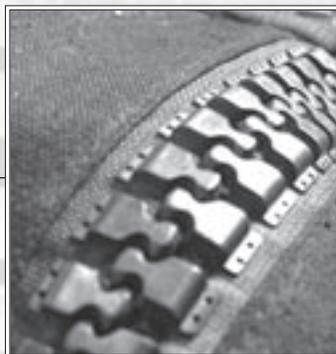
Invierno de 2005

PRESENTACIÓN

7

XIII JORNADAS
EN TORNO A LA
TRADUCCIÓN
LITERARIA

10



RESEÑAS

80

R I O



Aquí no hay nada escrito

MARIO MERLINO	7
<hr/>	
<i>Sesión inaugural</i>	
MERCEDES CORRAL	11
<i>Conferencia: La vocación</i>	
JOSÉ MARÍA GUELBEZU	15
<i>Conferencia: La traducción como problema personal</i>	
GUDBERGUR BERGSSON	21
<i>Mesa redonda: Traducir para niños no es cosa de niños</i>	
GEMMA ROVIRA, HERNÁN SABATÉ, MARILAR ALEIXANDRE Y ANA MARÍA NAVARRETE	27
<i>Mesa redonda: José María Guelbenzu y sus traductores</i>	
NATALIA KIRILOVA, JEAN-MARIE SAINT-LU Y LUISA FERNANDA GARRIDO	39
<i>Mesa redonda: Los contratos de traducción: dos perspectivas</i>	
MARÍA CAPELLA, MARIO SEPÚLVEDA Y CARLOS MILLA	47
<i>Talleres</i>	
<i>Italiano-castellano</i>	
<i>Encomio de la palabra. Para traducir a Giorgio Manganelli</i>	
CARLOS GUMPERT	59
<i>Alemán-castellano</i>	
<i>La antítesis del lenguaje literario. Traducir a Sherko Fatab</i>	
MARÍA FALCÓN	61
<i>Traducir ciencia ficción: otros mundos, otras palabras</i>	
MARCIAL SOUTO	65
<i>La palabra en el cuerpo del actor. La traducción teatral</i>	
CARLA MATTEINI	67
<i>Traductores y correctores: aciertos y desaciertos</i>	
LUIS MARTÍNEZ DE MERLO	69
<i>De insultos, juramentos e imprecaciones</i>	
JOSÉ ANTONIO MILLÁN	73
<i>Cómo se accede al sector editorial</i>	
SILVIA KOMET Y CELIA FILIPETTO	75
<i>Naturalidad y naturalización</i>	
ANDRÉS EHRENHAUS Y MARÍA TERESA GALLEGU	79
<i>Conferencia: Memoria de ACEtt: el papel de las asociaciones de autores en la resistencia antifranquista</i>	
ANDRÉS SOREL	81
<i>Proclama poética. narcisismo in/verso</i>	
MARIO MERLINO, PREMIO NACIONAL DE TRADUCCIÓN 2004	89
<hr/>	
<i>Hay miles de lectores de traducciones</i>	
MARÍA ALONSO	94
<i>Esa lengua que nos extraña</i>	
MARIO MERLINO	97
COLABORADORES	99



presentación

AQUÍ NO HAY NADA ESCRITO

MARIO MERLINO

Entre las sábanas, entre los pliegues y la leve concavidad que ha dejado el cuerpo del amante, mientras el hombre (*Dios los hizo hombre y mujer al mismo tiempo*) abre los ojos a duras penas para acostumbrarse a la luz, y entra por las rendijas de la ventana un soplo de aire que porfía en despertarlo, mientras oye ruidos en la cocina, seguramente el cuerpo que ha dejado su marca en la cama o un fantasma de sí mismo, un sinónimo, una réplica, la prueba fehaciente de que la dispersión no es posible, de que la ubicuidad es un sueño disparatado o un monstruo de la razón, seguramente Eso prepara el café que compartirán en silencio, mirándose a los ojos, y una mano acaricia a la otra para afirmar que viven, que sobreviven, se levanta, no se mira al espejo, consciente de su condición de vampiro, un humilde sorbedor de tintas y letras ajenas, ávido lector de panoramas desde el puente, de las huellas de unos labios en la taza de café, de los anuncios por palabras, de los nombres extraños de las guías telefónicas, de las cartas que no llevan remitente y despiertan la sospecha de un mensaje nuevo, de la buena nueva (*¿evangelio?*) que lo saque de la inercia de esos días en que todo se repite y no salen las palabras como debieran, una tremenda caída en lo previsible y burdo, privado de paradigmas, hundido en calcos de sintagmas, salpicado por las esquirlas de los discursos fósiles, mientras avanza por el pasillo, en rigor un laberinto borges cuyas paredes lo amenazan con escrituras desconocidas, y se mira las manos, y piensa en la mujer (*Dios los hizo etcétera*) que practica la quiromancia, tiene ganas de llamarla, preguntarle por qué, por qué él mismo, por qué el mundo se niega a traducirse, por qué no resucita el licenciado Vidriera para que todo sea transparente, y entonces leer sea definitivamente el espacio de la mezcla, y entre los intestinos y el corazón que pulsa y los pelos y las uñas y los alimentos y los alcoholes y los humos que se filtran en el cuerpo se cuelen también las páginas leídas y el hombre (*Dios etcétera*) se teja se desteja se derrame, un paisaje, un no país, un vértigo sin vallas, un firmamento en el suelo, un árbol bocabajo, un mar que no separe, una atlántida, una espiral que espante a los mosquitos o los convierta en ángeles, un templo en que el desorden campe a sus anchas y los buscadores de oro en placeres (Maite Gallego hecha afrodita entre regueros), los traductores que trasplantan esquejes de una lengua a otra, los que dibujan el perfil de lo inasible, los que adoran a emperadores entre plantas, los que saben a dios hombre y mujer en todas partes, los que se salen de las casillas, los que ponen nombres después de entretenerse varias horas en ponerlos, los que adjetivan a *piacere* sin perderse en la vaga sombra de las lápidas, de los diplomas enmarcados, los que se internan en la babel barthes dichosa y hablan tiritan balbucean, tartamudos a tope, todos ellos (todos a una, uno en todos) vuelvan a la cama para encontrar, entre la tibieza del cuerpo que se ha ido, aspirando el aroma que late o el aire que entra por las rendijas, una palabra escondida entre los pliegues de las sábanas, una palabra que, travesti dios, hosanna, no signifique absolutamente nada y todo vuelva al principio o, en otras palabras, la voz aprenda a pronunciarse.

XIII Jornada en torno a la traducción literaria



Tarazona 2005





MERCEDES CORRAL

sesión inaugural

MONASTERIO DE VERUELA

MERCEDES CORRAL

DIRECTORA DE LA CASA DEL TRADUCTOR DE TARAZONA

Buenas tardes a todos y bienvenidos a la inauguración de estas Decimoterceras Jornadas en torno a la Traducción Literaria. Les agradezco su presencia en estas Jornadas y espero que sean para todos tan fructíferas como lo han venido siendo en pasadas ediciones.

Hace un año que fui presentada en este mismo lugar como nueva directora de la Casa del Traductor. Hace un año que, en este monasterio cisterciense, símbolo cultural por excelencia de la Comarca de Tarazona y el Moncayo, me acogieron todos ustedes y me animaron a emprender con ilusión mi nuevo trabajo y una nueva etapa en tierras de Aragón.

Debo decir con gratitud que no he dejado de sentirme apoyada en todo momento por los aragoneses, por las personas que trabajan conmigo en la Casa y los traductores que han pasado por ella.

Quiero mencionar en particular a todas las instituciones que respaldan este proyecto cultural que es la Casa del Traductor: el Gobierno de Aragón, la Diputación Provincial de Zaragoza, el Ayuntamiento de Tarazona y el Ministerio de Cultura. Y cómo no, a la junta directiva de ACE Traductores, cuyo aliento y afecto han sido constantes.

Como todos ustedes saben, la principal función de la Casa del Traductor es recibir y ayudar con todos los medios a su alcance a todos aquellos traductores que deseen recogerse en un lugar apartado y silencioso para trabajar en sus proyectos de traducción.

En este año, en el que he convivido con traductores de todas las nacionalidades, he podido comprobar con admiración cómo todos ellos comparten desde lo más profundo su vocación, su entrega a la traducción, yo diría una entrega casi mística. Cuántas veces, al verlos trabajar en el *scriptorium* de la Casa del Traductor, he sentido que los traductores, en cuanto transmisores de saberes y de creaciones literarias, son los herederos de los hombres de cultura que, hace ahora ocho siglos, trabajaban entre estas mismas paredes, preservando y difundiendo los tesoros del conocimiento humano.

Allí donde el conflicto marcaba el contacto de las culturas, los traductores alzaban la palabra como un escudo contra la espada. Allí donde se enseñoreaba la intolerancia, los traductores hacían de la palabra un bálsamo para cerrar las heridas de la incomprensión. Esta sigue siendo hoy su vocación, nuestra vocación, que debemos preservar contra las nuevas formas de confrontación.

Creo que éste es el espíritu que anima nuestro trabajo y que, estoy segura, alentará también la labor de Joaquín Garrigós y Luisa Fernanda Garrido, designados para dirigir los centros del Institu-

to Cervantes en Bucarest y Sofía, respectivamente. Quiero felicitarlos en nombre de todos y desearles lo mejor en sus nuevos destinos. He de precisar que estos nombramientos se inscriben dentro de la política seguida por César Antonio Molina, actual director del Instituto Cervantes, de poner al frente de los centros Cervantes a traductores literarios, reconociendo así la importante labor de estos profesionales.

Deseo dar la bienvenida a Gudbergur Bergsson, traductor y novelista, que ha viajado desde Islandia para estar con nosotros en estas Jornadas. Traductor al islandés del Quijote y de conocidos escritores españoles e hispanoamericanos, como García Márquez, Borges, Eduardo Mendoza, entre otros, es autor además de veinte libros, entre novelas y colecciones de cuentos que han cosechado los más prestigiosos premios de literatura nórdica. Varios de ellos han sido traducidos al castellano: *Tomas Jonson betseller*, *Amor duro* y *La magia de la niñez*, por Enrique Bermúdez; *El Cisne*, por Aitor Yraola.

Lamentamos en cambio profundamente la ausencia de José María Guelbenzu, escritor y crítico, quien por graves motivos de salud y, pese a su gran ilusión hasta el final por acompañarnos en estas Jornadas, no ha podido estar con nosotros

hoy. Desde aquí le deseamos una pronta recuperación. Aprovecho para recomendar a todos los presentes la lectura de su última novela, *Esta pared de hielo*, en donde toca con seriedad y al mismo tiempo con un humor corrosivo, un tema tabú en nuestra sociedad actual, el de la muerte. Un libro que, personalmente, me ha ayudado a vivir, que es la única forma posible, en palabras del autor, “de defenderse de la muerte”.

Por último quiero agradecer también la presencia de sus traductores al francés y al ruso, Jean-Marie Saint-Lu y Natalia Kirilova.

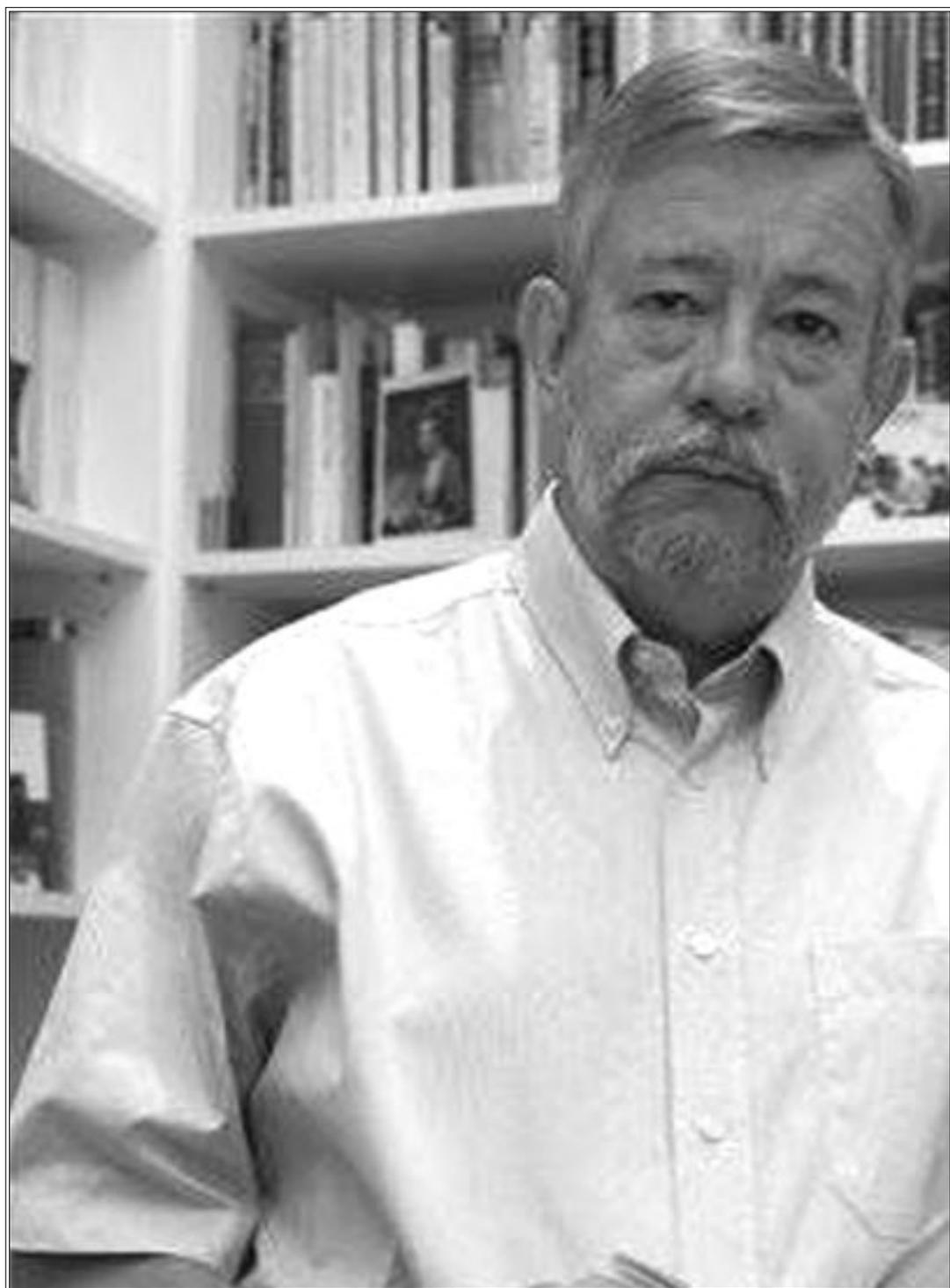
La conferencia inaugural escrita por José María Guelbenzu para este acto, será leída por Mario Merlino, Presidente de ACE Traductores, quien como magnífico actor que es, además de traductor, estoy segura de que sabrá transmitirnos todo el espíritu con el que el autor ha escrito estas palabras.

No quiero finalizar estas palabras sin dedicar un recuerdo emocionado al escritor y articulista Eduardo Haro Tecglen, que ha fallecido hace escasos días en Madrid. Desde aquí nuestro más sentido pésame a su viuda, Concha Barral.

Reitero mi agradecimiento a todos por haber venido a estas Jornadas. Espero que disfruten de estos días. Es nuestro principal objetivo y nuestra mejor compensación. Muchas gracias.







JOSE MARÍA GUELBEZU

conferencia

LA VOCACIÓN

JOSÉ MARÍA GUEL BENZU



Quizá resulte un poco extravagante hablar de vocación en estos días en que ni la Curia Romana cree en ella, pero precisamente por eso, por la ausencia de una palabra que ha sido tan importante durante tanto tiempo, es por lo que conviene volver sobre ella. La palabra Vocación es, en principio y según el Diccionario, una inclinación, nacida de lo íntimo de la naturaleza de una persona, hacia determinada actividad o género de vida. Tradicionalmente alcanza su máxima dignidad o aprecio cuando se habla de vocación artística y de vocación religiosa, pero se usa más ampliamente; por ejemplo, la vocación de médico, la vocación de mártir e incluso la vocación de casada. La de médico posee una larga tradición literaria y humanitaria (todos esos médicos abnegados que se desplazan a cualquier hora por sanar o aplacar un dolor) y eso también le concede un espíritu superior, aunque hoy en día parece más aplicable a Médicos sin Fronteras que al médico europeo medio y no digamos al especialista. Las otras vocaciones parecen ir descendiendo de categoría hasta la de casada, que tiene un punto triste y jocoso a la vez. La Vocación posee además una significación añadida, que es la de llamamiento.

En el Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora se explica que Heidegger analiza la conciencia moral por medio de la noción de vocación. Se trata de un *llamado* en el curso del cual la Existencia se dirige la palabra a sí misma. La vocación es el resultado de una *vox*, y ésta es la acción o el efecto de un *vocare* o llamar. Ortega, en cambio, presenta la vida humana como un vivir con sus circunstancias, las cuales pueden impedir o contribuir a que la vida se realice a sí misma, es decir, que sea fiel al “yo insobornable”. Este “yo” al que se refiere Ortega es justamente la vocación y es estrictamente individual e intransferible. La vocación, en tal caso, lo que designa es la mismidad y autenticidad de cada ser humano. De Heidegger a Ortega descendemos del planteamiento simbólico a un plano de realidad terrena. En cuanto al punto de vista religioso, la vocación siempre se ha considerado un *llamado* o llamamiento, según decía mi director espiritual en los tiempos del colegio, que sustituye la noción heideggeriana de Existencia por la de Dios.

No vamos a entrar por ahora en más disquisiciones acerca del hecho religioso y si el llamado de Dios es tal o una alucinación inducida. Lo que me interesa en estos momentos es acercarme a la noción de vocación artística. Si ésta puede ser un *llamado* lo sería en todo caso a partir del Romanticismo, de la concepción del artista romántico como un genio en sí mismo que nos llevaría al ejemplo extremo del ruiseñor de Coleridge, que

canta en el árbol para sí mismo y por sus propias dotes sin pensar por un solo segundo si algún paseante se detiene bajo el árbol a escucharlo. Yo creo que la vocación está directamente relacionada con la actitud vital de San Agustín en sus *Confesiones*. El deseo de San Agustín es “ser mejor”. Es cierto que se dirige a quienes le escuchan para relatar su encuentro con el Dios, que es la única respuesta posible para un alma tan atrevida y exigente como la suya, pero el concepto “ser mejor” es el verdaderamente interesante. Porque no se trata de ser *el* mejor ni de *estar* mejor; en el primero de los casos estamos hablando de competitividad y en el deseo de “ser mejor” no hay competencia sino mismidad; en cuanto al de “estar” se encuentra tan cerca de la comodidad que podemos desecharlo como una ocupación interesante y gratificante, pero menor. Ser mejor empieza en el yo que se busca y desemboca en el yo orteguiano. En el primer caso, Dios es el referente último; en el segundo, tan sólo el hombre y su circunstancia. Agustín de Hipona tiene un referente en el que depositar su deseo de ser mejor, un referente superior; el de Ortega, el del hombre con vocación del siglo xx, es la propia y finita existencia del ser humano, de cada ser humano, para ser más precisos.

Toda vocación exige una dedicación, una lucha, un esfuerzo permanente. San Agustín define muy bellamente esa lucha en unas palabras tomadas de sus *Confesiones* que utilicé para encabezar mi novela *Un peso en el mundo*: “El alma da una orden al cuerpo y es inmediatamente obedecida. Pero cuando el alma da una orden a sí misma, se resiste”. He ahí la cuestión y el nudo de la lucha vocacional. La lucha está en el hecho mismo de la vocación y el alma ha de dar órdenes al alma. Pero no es una condena de por vida, al estilo de un Sísifo; por el contrario, es una elección que exige una lucha dura y encarnizada, sí, a cuyo término se encuentra siempre, de un modo u otro, la satisfacción. Una satisfacción quizá senequista en el sentido en que nuestro filósofo daba a la expectativa de gratificación, a saber, que la gratificación de toda buena obra es haberla realizado. Es una satisfacción que pertenece al orden de la conciencia y la conciencia es el resultado de una experiencia

en la que se reúnen la inteligencia y el sentimiento para forjar el yo. Ahora bien ¿cómo concertar esta definición con la del artista, que suele ser un tarabana, un maníaco, un ególatra, un obseso, por no citar otras tantas detestables cualidades que tan a menudo lo adornan?

La noción de “ser mejor” pertenece al espíritu, pero el espíritu es capaz de escindir-se. Toda escisión trae desajustes y provoca lesiones en diverso grado que un carácter obsesivo puede soportar en la misma medida que el Dr. Jekyll es capaz de tolerar a Mr. Hyde. En la novela de Stevenson, que es moralista de acuerdo a las convenciones de la época, ambos acaban mal; en la realidad esa pareja puede dar mucho juego sin necesidad de autodestruirse, salvo que —siguiendo la analogía que se propone— la autodestrucción sea en realidad la consecución de una obra maestra del arte. Pero de lo que no hay duda es que, malignos u honestos, los creadores siguen el *llamado* del arte con la intensidad y fijeza de una vocación. Una vocación que, en muchos casos, confundirá el fin con los medios, pero que va tras ese fin como un animal hambriento sigue a su presa. Sin duda era sólo una forma de hablar, pero la expresión de William Faulkner no deja lugar a duda en cuanto a la intención. A la pregunta de si un artista debe ser completamente despiadado, respondió:

El artista es responsable sólo ante sus obras. Será completamente despiadado si es un buen artista. Tiene un sueño, y ese sueño lo angustia tanto que debe liberarse de él. Hasta entonces no tiene paz. Lo echa todo por la borda: el honor, el orgullo, la decencia, la seguridad, la felicidad, todo, con tal de escribir el libro. Si un artista tiene que robarle a su madre, no vacilará en hacerlo; la “Oda a una urna griega” vale más que cualquier cantidad de buenas señoras.

La verdad es que esta declaración no puede por menos de producir inquietud en un alma común, pero tampoco conviene espantarse, porque ese mismo Faulkner es honesto, veraz y tierno cuando define así a Dilsey, la hija de Caddy en *El ruido y la furia*: “Dilsey es uno de mis persona-

jes favoritos porque es valiente, generosa, dulce y honrada. Es mucho más valiente, honrada y generosa que yo”. En realidad el verdadero artista es un artista de la incertidumbre y teniendo en cuenta que el suelo que pisa el hombre moderno es precisamente ése, el de la incertidumbre, le viene como anillo al dedo. Lo que ocurre es que la incertidumbre, lo mismo que la ambición y la necesidad de responder a la Muerte inevitable son ingredientes de la vocación. Cuando el verdadero artista se enfrenta a un problema sustancial arremete contra él como Don Quijote contra los Molinos y, como él, no teme el vapuleo y aun el ridículo porque hay algo acerca de lo que no duda: la altura de su misión. Y es en este punto donde conviene detenerse porque la vocación siempre tiene, en el fondo, una misión que cumplir.

El gran editor Samuel Fischer, un ejemplo notable de editor vocacional, declaró una vez:

El escritor no crea para las necesidades del público. Cuanto más original se manifiesta su naturaleza, tanto más le costará hacerse comprender claramente. Obligar al público a aceptar nuevos valores, que no desea, es la misión más importante y hermosa del editor.

A esos extremos es capaz de arrastrar la vocación. El editor, que depende del escritor, arriesga hasta un punto: el de su propio comercio, porque para existir ha de atenerse a sus reglas, aun cuando las estire hasta el límite; en cambio el escritor vocacional está dispuesto a arruinar su vida con tal de conseguir la obra maestra con la que sueña. Y aquí, en este punto y aspecto de la situación, sí que puede decirse que el artista necesita no ser *el* mejor sino *ser* mejor, pues es su propio ser el que va en el envite.

Más de uno me interrumpiría ahora para decir que estoy hablando de viejos tiempos, de héroes de otra época, de valores que ya no cotizan en el mercado en que se ha convertido el mundo porque el mundo es una gigantesca empresa cuyos dirigentes han decidido no dar cuartel, es decir, que ni siquiera ofrecen condiciones benévolas al enemigo para que se rinda; un tiempo en que se practica,

por tanto, la política de guerra sin cuartel contra cualquiera que intente sobrevivir fuera del campo de batalla del negocio de las mercaderías. Es una mentalidad que ha empapado a toda la cadena de mando, de arriba abajo y de un extremo a otro. No es que antes no existiera una concepción mercantil del trabajo y de la vida, es que hoy no se concibe otra distinta y todos estamos condicionados y afectados por ella. Y la vocación, en los términos del poder absoluto actual, no sería para él más que la consecución del beneficio absoluto.

Por otra parte y volviendo a la figura del artista, éste es ese tipo de persona capaz de ser un maltratador físico o psicológico y a la vez escribir obras perdurables y conmovedoras sobre la condición humana. Estas paradojas se dan muy a menudo en la vida. Recuerdo una imagen cinematográfica en la que un anciano *capomaffia* contempla el curso del Hudson tomando apaciblemente la mano de su nietecita y sosteniendo en la otra la jaula con su canario. Pero vamos a lo que importa: si el artista es, como creador, un personaje íntegro, emprenderá ese camino de ofrecer al lector lo que éste no quiere leer y ahí es donde se convertirá en un autor tan incómodo al orden establecido como original e independiente. ¿A qué otra cosa aspira el verdadero artista que a ser singular? Evidentemente, no es lo mismo atender primero a la demanda de la clientela para ofrecerle el producto adecuado que escribir a cara descubierta sobre asuntos o aspectos de asuntos de los que la gente prefiere no oír hablar. Y esto último lo hará hasta el extremo de violentar su propia naturaleza si es necesario porque el *llamamiento* que surge de su interior es más fuerte que cualquier otra contingencia (recordemos las palabras de Faulkner antes citadas). Estamos, pues, ante la vocación. Una vocación que ha de sobrenadar en medio de la corriente que generan dos fenómenos paralelos: el de la mercantilización extrema y el de la agitación de los medios de expresión gestionada por la revolución informática.

El viaje del escritor —vamos a ceñirnos ya definitivamente a esta figura artística— es un viaje odiseico. A lo largo del mismo, muchos van a caer de la nave al mar, o a perecer en tierra, o a ahogarse en pos de cantos de sirenas, o a ser encantados y

convertidos en cortesanos de una Circe mediática, e incluso a morir huyendo del monstruo Polifemo, un personaje muy de nuestro tiempo aunque parezca una leyenda remota y, en mi mitología particular, la representación del no-lector contemporáneo, del inculto cargado de poder. Muy pocos arribarán a puerto tras semejante viaje, pero éstos serán los que han resistido y superado la adversidad. En este punto nos apartamos del poema de Cavafis; el viaje enriquece al viajero, pero quien va en pos de su destino sólo en alcanzar el destino pone su vida.

El exceso y, sobre todo, la barahúnda de posibilidades e interconexiones que ha puesto en marcha la Revolución informática en el mundo de la comunicación es una verdadera consagración del ruido mediático. En la confusión es difícil guiarse con rectitud y tino y habrá de pasar tiempo hasta que el mundo se serene. La violencia que sobre la mentalidad agrícola ejerció en su día la mentalidad industrial ha tenido efectos devastadores y los sigue teniendo aunque, para bien y para mal, el mundo ha aceptado el cambio; no sé si se puede hablar de asumido, pero sí de aceptado. Y en medio de la confusión, del río revuelto que se vuelve ganancia para los pescadores, se confunde lo valioso con lo circunstancial. Como en un remolino, todo gira alrededor de un único eje y es engullido por la necesidad del comercio; luego, más allá de la poza fatal, donde el río al fin se calma sin dejar de correr, sin dejar de ser el que era, comienzan a aparecer solamente pecios que algunos se afanan en recuperar aprovechando los remansos. No ha llegado ese momento en que el agua —en este ejemplo, imagen del tiempo— reflote lo que resiste sin destruirse. Estamos en plena confusión y por eso la noción de vocación anda de aquí para allá, de un rumbo a otro, intentando sostenerse a flote en un mundo en el que el espectáculo ha sustituido tanto a la compasión como a la inteligencia. Sólo es atractivo lo que es espectáculo, incluida la muerte. ¿Qué es la muerte hoy, traída diariamente por la televisión a los hogares a la hora del almuerzo? Un espectáculo, una representación, no una realidad cargada de consecuencias. ¿Qué es la literatura que se sirve hoy en el mundo occidental?

Un espectáculo que, citando al viejo profesor, se convertirá ineludiblemente en trivialización. Porque en este tiempo en el que la palabra banalización no se les cae de la boca a los banales, como la de democracia a los intolerantes, la de corrupción a los corruptos o la de libertad a los autoritarios, en este tiempo, digo, de lobos con piel de cordero, se toma por banalización el hacer o decir cosas banales cuando esto es lo de menos, porque lo banal no pasa de ser banal, no alcanza otro reconocimiento que el que obtiene la mona que se viste de seda. Lo verdaderamente perverso y corrosivo es el banalizar las cosas importantes; ahí es donde el daño puede ser irreparable.

Pues bien, en medio de todo esto, la vocación navega zarandeada por las aguas corrientes del río hacia la turbulencia del remolino que aguarda a la boca de esa poza insondable. Es cierto. Es así. Pero la verdadera literatura va dentro de ella y no será, no ha sido nunca, engullida por las aguas. Quizá de tanto en tanto se pierdan obras como se perdían algunos de los hombres de la Odisea, pero el acero y el carácter que el Destino exige a quienes le ofrendan su voluntad y su vida están templados en el fuego del infierno. Como comentó una vez Ernesto Sábato, el escritor ha de bajar por sus personajes hasta el infierno si es preciso. En realidad la de Sábato no deja de ser una imagen literaria, pero expresa muy bien el esfuerzo y el riesgo que el verdadero escritor, el escritor de vocación, el escritor de raza, corre en su intento. Además, la vocación contiene también —apoyándonos en el *vocare* inicial— una invocación. El trabajo del escritor es una invocación. En términos clásicos se diría que invoca a la musa aunque hoy sabemos que el asunto es menos mítico. Cuando al dramaturgo Arthur Miller le preguntaron de dónde sacaba sus ideas, contestó que ya le gustaría a él saber de la existencia de tal lugar pues —comentó— “con mucho gusto me dejaría caer más a menudo por allí”. La invocación no es más que el esfuerzo extremo para provocar la expresión y eso es algo que, al menos a los narradores, les acontece trabajando. ¿Trabajando en que? Trabajando con las tres potencias del alma, por volver a san Agustín: Memoria, Entendimiento y Voluntad. Trabajando con la doble

experiencia, vital y literaria. Es, en definitiva, una entrega total, una obsesión absoluta, una inclinación que sólo puede ser nacida de lo íntimo de la naturaleza de una persona. Y así como ocurre con la vocación religiosa, entendida como cura de almas, o de la médica, entendida como cura de vidas, en la artística también hay un receptor que es el lector, pero esa recepción sólo se produce gracias al egotismo del autor, un egotismo temperamental y extraño en el que coinciden la generosidad, la vanidad, la necesidad de saber y un orgullo satánico. Quizá este retrato pertenezca hoy en día más a un autor del pasado que a un autor del futuro. Pero el futuro está por venir y el pasado, en cambio, conserva aún mucho prestigio entre nosotros. Y la vocación, por último y en conclusión, es, en todas sus formas y con toda la servidumbre de supeditación a un ideal que lleva consigo, un supremo ejercicio de libertad.

Milan Kundera dijo en una ocasión —cito de memoria— que la Cultura Occidental no existiría sin los traductores. Hasta el siglo XVIII, el idioma universal oficial fue el latín, después el francés y después ya sólo podemos hablar de idiomas dominantes, como el inglés en la actualidad. Sin embargo, la lengua literaria, en todos sus géneros, no era una lengua oficial sino que en cada país se escribía en la suya. Los traductores han sido quienes han ido trasladando a la lengua de cada país las creaciones artísticas, filosóficas o científicas de los demás, han sido la correa de transmisión de unas formas y modos de conocimiento el conjunto de las cuales forma el acervo común del Occidente cristiano. De los copistas a las Escuelas de Traductores, de la invención de la imprenta a la reproducción informática, nada hubiera pertenecido a la causa común del Conocimiento de no ser por la labor de los traductores. Sin embargo, su consideración social no está lejos de la de los propios escritores. Es cierto que siempre ha habido escritores que han obtenido el favor del público y el beneficio de la fama, pero sabemos que son los menos y que la mayoría de los que obtuvieron prebendas y popularidad han sido olvidados, no pertenecen hoy a esa cultura occidental común y ya no proporcionan trabajo a los traductores de hoy.

Y hay algo que une a los escritores de raza y a los traductores que han hecho de la traducción su medio de vida: la vocación.

Se trata de dos vocaciones diferentes. La del escritor posee una componente de sublimación que roza la paranoia; la del traductor está más pegada a tierra: se agarra tanto a las necesidades a proveer como al amor por las cosas concretas. Veamos: ¿qué dinero paga al autor de *El ruido y la furia* el esfuerzo de su composición? En teoría quizá hubiera alguna fantástica cantidad de dinero que le compensase, pero en la práctica su única compensación será haberla escrito. Y ¿qué dinero paga al traductor de *El ruido y la furia* el esfuerzo de trasladarla al español? Una cantidad desproporcionadamente baja con respecto a la dedicación y el esfuerzo que requiere. Su verdadera compensación, si el trabajo ha sido concienzudo, es el amor por esa obra. En ambos casos, autor y traductor, hay una especie de ofrecimiento; básicamente egotista en el autor y mucho más generoso en el traductor, porque el autor, ilusoria o realmente, aspira a la gloria; el traductor a lo que aspira es a la transmisión de una obra que ama.

Naturalmente, no quiero decir con esto que todo traductor ama lo que traduce; creo que a menudo odia lo que traduce por diversas razones. Pero si estamos hablando de la Cultura Occidental, estamos hablando de las obras señeras de esa Cultura y por ahí se me vienen a la mente toda la serie de traducciones canónicas de las que somos deudores los lectores y que en muchas ocasiones sólo el afecto y la emoción de los lectores han conseguido pagar debidamente.

Hoy en día se ha llegado a conseguir por parte de los traductores —de algunos traductores, pues aún no es condición común— algo que los autores ya tenían conseguido —que no suficientemente regulado— desde que Balzac montó el tenderete y decidió prescindir de la figura del protector para dirigirse directamente al público: el pago por derechos. Un pago que sigue siendo objeto de toda clase de abusos, pero que existe legalmente. Como se ve, el traductor siempre va unos pasos por detrás del autor, quizá por lo mismo que la existencia de la obra va por delante de la traducción. Pero siem-

pre me ha tocado ver cómo, finalmente, son dos formas sucesivas de vocación las que relacionan al autor con el traductor, las que los hacen navegar en el mismo barco... aunque también a menudo en cubiertas diferentes. En mi doble experiencia de autor y editor he sido testigo de trabajos conmovedores, de afortunados encuentros con personas que estaban dispuestos a dejar un tiempo de su vida en trasladar una obra a un idioma, de compensaciones mezquinas y de intensas relaciones literarias, pero he de reconocer que yo no sería quien soy ni dispondría de la cultura literaria de la que dispongo si no fuera por la labor de los traductores.

Nadie que no tenga la vida resuelta trabaja por amor al arte, así que hay que reconocer que todos, autores y traductores, buscan el reconocimiento material de su esfuerzo porque con pan y cebolla no se llega muy lejos ni se disfruta de la vida; pero creo que no existirían las obras maestras y las traducciones canónicas si no existiera un componente vocacional en su dedicación. Esta es la razón por la que, después de exponerles las razones que sustentan una vocación como la que a mí me hace escribir, quisiera hacerles llegar mis sentimientos de gratitud y admiración por la suya, aquella que a ustedes les acompaña al traducir.

V



conferencia

LA TRADUCCIÓN COMO PROBLEMA PERSONAL

GUDBERGUR BERGSSON

Es de mi parecer que tanto en lo que se refiere a la novela como en el caso del poema, el acto creativo surge como algo corporal, es decir, de buena o mala salud física y mental, pero, sobre todo, surge como problema personal. Este estado físico y mental no es necesariamente de origen social y aún menos es algo puramente estético si no se da el caso de que, por una razón inexplicable, lo que se puede llamar casi “precreativo”, el cerebro parece, por una razón u otra, producir una especie de química que fluye con su extraordinaria rapidez por la mente acompañada de un incesante vaivén de colores parecidos a las auroras boreales en el cielo oscuro. Por lo menos es así en los comienzos, al iniciarse el acto creativo, cuando el novelista, el poeta o el traductor nota el soplo y la idea todavía no puede llamarse idea porque aparece líquida e informe. Este fenómeno mental suele, en la mayoría de los casos, llamarse inspiración.

Al terminar la primera fase, la inspiración puede llegar a su agradable fin convirtiéndose en algo concreto. Luego, las auroras boreales han terminado su función, desaparecen de la mente y, a continuación, poco a poco las ideas toman forma y buscan palabras o frases. Es decir, si deciden seguir el camino del sentido y con ello abandonar el estado de puro placer mental, la región de los sueños.



Componer una obra en prosa o versificar un poema suele ser no solamente técnico para la persona que se embarca en hacer este tipo de trabajo. El contenido, la construcción, el ritmo, la complicada orquestación de las palabras, la obra entera, sin olvidar su atmósfera, su museo de olores, provienen sobre todo del autor mismo, de su ser

insaciable y múltiple. Tiene su origen en el lugar que no es un lugar, puesto que es secreto puro y, como tal, nunca será conocido del todo, ni siquiera será localizado por lingüistas, psiquiatras o especialistas en literatura o en el arte de la traducción. Si alguien intenta acercarse a él enseguida se aleja, se esconde o se multiplica, los lugares serán miles como sucede en los cuentos populares cuando alguien corta del árbol mágico una rama y crecen en su lugar otras mil para perplejidad y maravilla del atrevido.

Dejado atrás el paraíso de la inspiración, allí, precisamente en éste su lugar sagrado, y por lo tanto maldito, no reina, por supuesto ni la paz ni la concordia y aún menos la indiferencia sino la pregunta insegura del creador: ¿lo consigo o no lo voy a conseguir?

Una obra literaria es siempre conflictiva, tanto para su autor como para su traductor y, finalmente, el lector. Es la conflictividad en sí un acto de violencia mental porque, durante el proceso de composición de un texto, la persona que lo hace tiene que tomar muchas decisiones desagradables o, por lo menos, no muy sencillas.

Escribir novelas, y no menos el arte de traducirlas, es tanto en su composición como en su elaboración un acto de tirantez múltiple que gradualmente se va basando tanto en la ética como en la estética, perdiendo su primitiva inocencia durante la inspiración. El que trabaja en una obra literaria —y no importa en qué consiste su trabajo— entra en la dificultad de la labor en un sentido general. Es decir, el autor no solamente tiene que usar diversas palabras sino, a cada paso, buscar la palabra supuestamente exacta, aunque tal palabra no exista, ya que ésta, la palabra exacta, tiene que tener, además de su exactitud, un significado incierto porque tanto el arte como la vida es, sobre todo, misterio concreto y no concreto. Una persona que trabaja creando textos pronto ha de darse cuenta de que en la mayoría de los casos en su labor hay más de una palabra exacta para escoger, ya que las lenguas son resbaladizas, secretas, ricas pero francamente tacañas.

Teniendo en cuenta este fenómeno, el arte de escribir o traducir consiste antes en excluir

palabras que en admitirlas en un texto. Hay que escoger una y excluir muchas según su sentido y capacidad de producir alucinación. Y cuando, finalmente, se escoge una, llamada la justa, el autor lo hace únicamente según la ética que cabe en este preciso lugar dentro del propio texto, en ningún otro lugar o en otro sentido. Es decir, la palabra escogida es, según el trabajador del texto, la correcta, o, mejor dicho, lo es más que cualquier otra en este preciso lugar. Fuera de él puede ser incorrecta y hasta indecente. Puede que la palabra escogida no sea necesariamente la más bella de todas, en el estricto sentido de la buena o correcta palabra según las reglas de buena educación vigente en la vida cotidiana o en otros temas.

Traducir una obra literaria, sea una novela o un poema, no es un ejercicio puramente técnico, no es algo sencillo que se puede aprender a base de estudiar y conocer lenguas extranjeras. No es únicamente llevar a cabo una nueva versión de una novela o un poema en otra lengua sin traicionar la versión original. Traducir es mucho más el resultado de haber encontrado una parte oculta de uno mismo, su otro yo, de haberlo encontrado en otra lengua y luego conseguir convivir con su doble encontrado hasta el fin de la traducción. Traducir es el encuentro con el otro yo en el universo de una novela o poema escrito en lengua extranjera.

Naturalmente hay traducciones basadas en un mero acto técnico. Esto es el digno oficio de traducir correctamente, lingüísticamente hablando. Esto es la habilidad de encontrar felizmente idéntico sentido en palabras y frases de lenguas distintas. Las traducciones que son exclusivamente de esta índole suelen tener la gran ventaja de no estar destinadas a los ojos del público lector, que es generalmente alguien de gusto imprevisible y entendimiento caprichoso. En general están hechas para alumnos, políticos o especialistas que trabajan en algo práctico. Por lo tanto puede que sean textos científicos y como tales no hace falta que el traductor tenga en cuenta que el texto exprese alguna esencia del alma humana, situaciones sociales o tal vez las características de una nación con sus múltiples contradicciones. La única exigencia que se hace al traductor es que el texto deje claro

el contenido y la intención de su autor. Es decir, el texto no tiene lo que se llama interioridad sino, supuestamente, el absoluto rigor del pensamiento de su autor, algo concreto y destinado a algún tipo de aprendizaje. Debe transmitir por ejemplo información, lógica o algo sumamente útil para la humanidad.

No se puede decir otro tanto de las traducciones literarias. Novelas y poemas no caben dentro de lo que generalmente se considera sumamente útil. Son de otra índole: muchas veces son destrucción necesaria, sobre todo cuando el autor entra por alguna razón en conflicto con el arte de la narración y el gusto reinantes. Su sentido ético-estético (la moralidad de su propio ser) dice que con sus novelas no puede formar parte del coro de lo establecido. Pero hechas con esta perspectiva o no, para el editor las novelas están siempre destinadas al mercado del gran público no especializado y deben obedecer a lo que pide el gusto de la gente.

Aunque el público no tenga interés en obras traducidas y probablemente no las lea nunca, siempre hay que tener en cuenta su gusto y capacidad de entender. Teniéndolo en cuenta, y a pesar de ello, muchos escritores sienten en su novelística la picaresca necesidad de desorientar lo que está demasiado orientado en el arte o en la sociedad, y para ello usan una especie de estilo desorientador. La traducción difícilmente se puede permitir este lujo. Casi ningún editor lo aceptaría. Las exigencias que hacen son, sobre todo, que una traducción se lea bien, que sea fluida, es decir que su lectura no pida más esfuerzo que el que puede tener una maestra de escuela que descansa de las travesuras de los niños durante sus vacaciones de verano leyendo una novela negra o algo que no sean los manuales edificantes del doctor Spock.

Tal vez el traductor y seguramente el autor piensen de otra manera. Sólo el fabricante de novelas escribe decididamente para el gran público lector o tal vez para lectores de cierto gusto, por ejemplo gente que sigue las pautas de alguna ideología, o para amigos críticos o profesores de literatura. El escritor serio, aunque sólo lo sea entre comillas, generalmente dice que no escribe pensando en el lector. Pero, a pesar de su afirmación bien sabe

que escribe para el lector, o mejor dicho un lector, puesto que en el acto de escribir mientras avanza la escritura de su obra escribe exclusivamente para sí mismo.

Cada autor es su primer lector ya que durante la composición de su novela es a la vez autor y lector de su texto. Lo mismo pasa con el traductor. Únicamente más tarde, al salir la novela de la imprenta el autor será indudablemente su autor, y lo mismo sucede con el traductor: será su traductor aunque, a veces, ni siquiera aparece su nombre en la solapa del libro impreso. Además, una vez salido el libro ambos suelen tener igual miedo a sus lectores, los temibles desconocidos. Son personas que no van a leer la novela o su traducción de la misma manera que ellos. Pero al fin y al cabo, entendida o no entendida, leída o no leída, el texto no cambia. Todo el mundo puede tener acceso a él y leerlo a su manera, pero al fin y al cabo el autor y el traductor siempre serán el lector más fiable de su trabajo. Bien lo saben, pero es un conocimiento inútil: el libro ya no está en sus manos sino en el mercado.

Estos dos seres tienen la ventaja de que conocen muchos secretos y rincones de la obra. El lector ajeno o el experto podrían decir lo mismo: "¡He conseguido descifrar el mensaje de este tipo de literatura!" Pero se da demasiada importancia. Sólo está en la situación de poder interpretar lo que ha leído; pero interpretar algo no es lo mismo que entender o conocer.

Teniendo ese fenómeno en cuenta al hacer una traducción de una obra literaria, el conocimiento en sí, la ética, la honradez, suelen complicar la tarea. El traductor es consciente de que traduce una obra cuyo texto original no es suyo. Por lo tanto en su trabajo no será nunca más que un lector luchador hasta que haya terminado el trabajo. Entonces, indiscutiblemente, es el autor de su texto traducido.

El traductor sabe que su libertad nunca puede ser absoluta, el texto original siempre pertenece a su autor, el extranjero, y su texto por muy elaborado que sea siempre será una especie de sombra, pero será una sombra que en gran parte es libre e independiente y, como tal, a veces consigue hacer un viaje mucho más largo del que el texto original

hubiera podido hacer. A pocos les interesa saber o se ocupan de comprobar su calidad y se preguntan en qué medida la sombra refleja con fidelidad el original, la imagen de donde proviene.

En los tiempos que nos toca vivir, hay un factor deformador y peligroso para la autenticidad de la sombra: el editor exige cada día más que el texto traducido linde con lo trivial. Entonces la sombra no solamente tiene que perder su color original sino aparecer como un travestido con plumas para atraer inmediatamente la atención del comprador.

Surge un problema especialmente grave y personal si el traductor ha decidido traducir de una lengua que no forma parte del grupo de las llamadas grandes lenguas: el inglés, francés o alemán, y ahora el español (que, con la muerte de Franco, ha levantado el vuelo porque la gente joven lo toma en serio y se estudia en todo el mundo. Incluso gana terreno, sobre todo al francés y el alemán. Se considera una lengua ligera, algo como una morena *Coca-Cola light* mediterránea, fácil de aprender sin tener que romperse demasiado la cabeza).

No es que una lengua sea más grande que otra o de una calidad superior, pero obviamente en muchos casos más gente usa una lengua que otra. A pesar de ello, el chino, el japonés, el árabe, el hindi, lenguas habladas por más gente que las lenguas europeas, no forman parte de las llamadas grandes lenguas; nunca serán lo suficiente *light* para nosotros. Para que se despierte en las naciones del mundo occidental interés en sus culturas, las naciones que las usan y hablan tendrían que invadir Europa con guerras crueles. Ahora se empieza a despertar interés por la lengua árabe debido a la guerra de Irak, pero todavía no se traducen muchas obras o novelas escritas en esta lengua.

Leyendo el texto de un traductor se nota que el problema de su trabajo puede variar según la dificultad de la lengua original, si la lengua es grande o pequeña; es decir, poco conocida en el país del traductor. Las lenguas más o menos marginadas, de países periféricos, las que están lejos del interés general, crean infinitos problemas. Además, como las grandes naciones consideran que ellas como tales son autosuficientes en lo que se refiere a la cultura —y en cierto sentido, lo son— no necesitan

tener en sus librerías obras traducidas. Se considera que los pocos que quieren leer obras escritas en lenguas raras tienen que molestarse y aprenderlas. Esa actitud se nota sobre todo en el claustrofóbico y ya autodestructivo mundo anglosajón donde se traduce relativamente poco. Pero romper la regla en cualquier país, grande o pequeño, es sumamente complicado. En España esta dificultad se nota claramente en los escritos de Clara Janés al contar sus relaciones con la lengua checa. Se deduce que no es suficiente entender la obra, conocer dos lenguas, para traducir. Hace falta mucho más.

Personalmente me di cuenta de lo mismo hace muchos años cuando empecé a traducir obras de autores españoles, tanto conocidos como anónimos, novelistas o poetas, clásicos o contemporáneos, además de los autores sudamericanos que son, en general, aprendices de la novelística española mezclada con la llamada internacional, es decir francesa o norteamericana, pero siempre con ciertos tintes propios, sobre todo en lo que se refiere a la vida en el campo o al paisaje tropical, que, por alguna razón, se llama exótico porque no es europeo. Hasta hace poco el campo y el paisaje se consideraban algo sumamente aburrido, únicamente hecho para escandinavos sosos, pero gracias a la industria y la polución en el mundo, de lo cual nació el ecologismo, el gusto ha cambiado y los lectores de las grandes ciudades coronadas con sombreros de humo piden literatura nacional vigorosa y sana y traducciones extranjeras de crimen y castigo, exigen novelas raras, libros de aventuras donde la acción discurre en un ambiente de buenos y malos, novelas exóticas, sudamericanas con muchas hadas o muertos que hablan o entre sí o dialogan con los vivos. Gracias a esta necesidad naciente los autores sudamericanos encontraron eco en Islandia. Antes de meterme plenamente en lo sudamericano, aún no había empezado el llamado “boom”, había tenido una larga y complicada preparación bregando con lo español.

Empecé mi trayectoria como traductor intentando traducir simultáneamente dos obras distintas: *El Lazarillo de Tormes* y *Platero y yo*. No sé por qué me metí en eso, siendo novelista, tal vez por ninguna razón obvia, como en muchas otras

actividades de mi vida, o tal vez lo hice para intentar entrar en la psicología de la lengua española, o porque tenía la impresión de que estas dos obras fascinantes podían enriquecer la cultura de mi país. Aunque parezca increíble, soy la primera persona que ha traducido literatura española y sudamericana a la lengua islandesa.

Al principio creía que la voz común tenía razón cuando suele decir que para comprender una obra literaria y conseguir traducirla es preferible visitar los rincones donde pasa la acción o los acontecimientos además de conocer los giros lingüísticos, la topografía y la geografía del país en general; viajar y husmear, sentir los olores. Con el *Lazarillo* eso era relativamente fácil, los lugares están bien señalados, pero aún así tardé más de diez años en traducir el libro. Me puse a visitar concienzudamente los lugares que aparecen en el texto, miraba con mucha atención las diversas traducciones a otras lenguas afines y no afines a la lengua islandesa, únicamente para descubrir que para mí no valían como ayuda. Los traductores de las grandes lenguas habían convertido al *Lazarillo* en una especie de golfo divertido inglés, en el caso de esta lengua, y en el caso alemán tenía su equivalencia en la literatura alemana, de los *Taugenichts*. Además, los traductores subían la obra de tono, seguramente para hacerla más divertida, incluso graciosa para dar gusto al lector de los respectivos países. El uso de ese método para acercarse al público se notaba sobre todo en las traducciones inglesas.

Así que tenía que escoger mi propia vía. Los traductores ingleses, alemanes o escandinavos podían trastornar el estilo y el texto, doblegar la novela y transformarla a su gusto, pero yo no podía hacer otro tanto con la mía. Además, el humor islandés es más bien sarcástico, así que tenía que

encontrar la objetividad de lo neutral inverosímil. El *Lazarillo* no está basado en la realidad; es literatura sobre lo real, lo increíble hecho creíble.

Finalmente noté lo mismo que he intentado explicar al principio: sentía el rápido fluir por la mente, el constante vaivén de colores parecidos a las auroras boreales en el cielo oscuro, lo que otros llaman inspiración. Sentía que la obra se hallaba escondida en algún rincón de mi propio ser y eso era lo que mi deseo y voluntad querían traducir. Me di cuenta de que, en este asunto como en todo lo que se refiere a la vida humana, el camino que uno toma o escoge es siempre un problema personal.

Afortunadamente había encontrado el lugar del texto en mí mismo después de haber sentido algo difuso durante meses y años. Todo lo humano, incluso lo que uno no ha experimentado en su carne, está en el ser. Lo más difícil e importante no es saber enseguida dónde se esconde algo de este todo, sino tener paciencia y poder esperar a que salga cuando sea necesario, a su tiempo.

Desde entonces he tenido la certeza de que el traductor busca su doble en la obra que intenta verter de una lengua extranjera a la suya. Por lo menos es así en el caso del escritor-traductor. De alguna manera, el autor extranjero, vivo o muerto, está allí, en él, y al encontrarlo entonces empieza a hacer lo que hay que hacer. Tiene que encontrar en sí las mismas o equivalentes situaciones, el orden de los personajes, pero tiene que descartar todas sus costumbres, sus manías, todo lo que lo caracteriza como escritor. Tiene que borrarse y sustituirse. De esa manera traducir era y sigue siendo, para mí, un problema personal: el arte de saber olvidar mis costumbres para encontrarme en el texto del Otro.





GEMMA ROVIRA, HERNÁN SABATÉ, ANA MARÍA NAVARRETE Y MARILAR ALEIXANDRE

mesa redonda

TRADUCIR PARA NIÑOS NO ES COSA DE NIÑOS

GEMMA ROVIRA, TRADUCTORA; HERNÁN SABATÉ, TRADUCTOR, MARILAR ALEIXANDRE, TRADUCTORA Y ESCRITORA, ANA MARÍA NAVARRETE, MODERADORA

ANA MARÍA NAVARRETE: En nombre de todos los que nos dedicamos a la literatura infantil en sus múltiples facetas de creación, traducción, ilustración, investigación, etc., quiero agradecer a ACETT, la asociación de traductores, que haya elegido este tema para una de las mesas redondas de las Jornadas. El título que han elegido ya es bastante significativo *Traducir para niños no es cosa de niños* porque es un juego de palabras: el juego es algo constitutivo del niño, y ahí reside el primer acierto del título; y jugar con las palabras es una de las claves de la traducción de libros infantiles. El gran desafío es traducir los juegos de palabras, que a veces dan bastantes quebraderos de cabeza.

Según los datos del Ministerio de Cultura del año 2003 (no he podido conseguir datos más actualizados, porque ya sabemos cómo van las estadísticas) se publicaron ese año 9.893 libros infantiles y juveniles, de los que el 42,5% son traducciones mayoritariamente del inglés, pero también de muchas otras lenguas.

Estas cifras se completan con que la tirada media de cada título infantil es de 5.224 ejemplares, una tirada elevada en relación a otras. Y es una industria que factura unos 2,46 millones de euros anuales, también son cifras de hace dos años. Sin embargo, a pesar de ser una industria tan impor-

tante, no hay Premio Nacional de traducción de Literatura Infantil y Juvenil. Lo hubo cuatro años: en 1982 y 1983; luego se les olvidó que se traducían libros infantiles hasta 1989, saltaron hasta 1991 y ahora el Ministerio dice que no tiene dinero. Es una pena que tampoco ciertas instituciones, organismos y asociaciones privadas hagan lo que hacen en otros países, que es fomentar la traducción literaria en este campo y darle relevancia. Es lógico que no pueda competir un traductor de literatura infantil con un traductor de Thomas Mann. O sea, no podemos hablar de dificultad, de qué es más fácil, ni de qué es más difícil, como no podemos hablar en música de qué instrumento es más difícil: la cuestión es que tocar bien un instrumento es difícil. Y no les voy a decir a ustedes la dificultad que supone traducir.

Cuando se traducen estas obras infantiles, al traductor le puede pasar lo que le pasa al profesor en clase: que al hilo de lo que está leyendo actualice en su memoria lo que ya había perdido y, en cierto modo, rejuvenezca. El traductor de literatura infantil y juvenil —sobre todo infantil, porque la frontera entre la juvenil y la de adultos es más difícil de establecer, aunque también tienen sus propios esquemas y su propia dinámica— recupera temas, espacios, tiempos y palabras que había creído olvidar y se los entrega al niño en una recreación propia para que lo pueda disfrutar. No podemos olvidarnos de esta palabra: “disfrutar”, porque el aspecto lúdico de la literatura, en la literatura infantil, es importante, y los adultos mu-

chas veces nos olvidamos de ello. Me incluyo entre los profesores que metemos constantemente la pata al ofrecer estas obras a los niños, porque a continuación nos ponemos a evaluar como locos, igual que los demás, y así ya hemos roto la magia y el encanto de la literatura infantil.

Los temas que trata esta literatura son variados y, al igual que en la traducción de la literatura de adultos, el traductor deberá poseer un buen bagaje cultural para que su trabajo tenga la calidad literaria debida.

En estas traducciones son muy importantes la claridad, la concisión, la sencillez, que son a su vez características de este género. El manejo de los diferentes registros de la propia lengua y de la lengua extranjera le permitirá al traductor encontrar el tono exacto con que brindar al joven y poco experimentado lector un mundo que viene de otro lado.

Si traducir literatura infantil fuera tan fácil, todos los libros infantiles tendrían una traducción maravillosa, impecable. Desgraciadamente no es así porque a veces no se le da la importancia que tiene y en la editorial cogen al primero que pasa por allí y le dicen: “Tradúceme esto, que son sólo diez páginas”, pero a lo mejor se trata de diez páginas que conforman una metáfora impresionante...

Los niños son como esponjas que absorben el lenguaje, lo que supone una especial responsabilidad para el editor, que debería cuidar las traducciones infantiles como si de la mejor obra de la literatura universal se tratara, y a los traductores, dicho de paso, también. En su lectura los niños asimilan las palabras tal y como se las ofrezcan. En la infancia, el texto queda grabado en la mente junto con las ilustraciones tal y como se le ha dado; solamente podrá defenderse de un mal texto cuando en la etapa de la preadolescencia, y ya nos situamos a la edad de doce años aproximadamente, empiece a desarrollar su espíritu crítico. Personalmente tengo la experiencia en clase de alumnos que, sin que les haya preguntado nada, han dicho de repente: “Qué mal suena esto, profesora, así no se dice”, con lo cual parece que se enteran más de lo que creemos. No sólo van al contenido

sino que, a partir de una determinada edad, ya les suena bien o les suena mal. Los niños son seres inteligentes y como tales hay que tratarlos.

Con frecuencia se repite la queja de que no leen, pero ¿qué es lo que no quieren leer? No quieren leer tonterías, textos que ellos consideran para tontos y lo dicen: “Es que nosotros no somos tontos y yo esto no lo quiero”. Son unos críticos bastante duros y bastante crueles, no sólo con los traductores sino también con los autores. No hay que confundir la sencillez de este tipo de literatura con el simplismo; de ahí que, cuando traducimos un texto rico en vocabulario, tengamos que mantener la dificultad del autor original. No podemos rebajar nunca el nivel buscando una palabra que le resulte familiar; traducir para un niño no es buscar las palabras que al niño ya le suenen y conoce, sino aquellas que representen su equivalencia real.

Hoy más que nunca son importantes las traducciones para los más pequeños, porque como nunca la humanidad se ve envuelta en el fenómeno de la globalización que, para bien y para mal, revela la existencia de los otros, y esto en la infancia es fundamental si queremos caminar hacia una sociedad multicultural y realmente plural. El globo terráqueo parece haberse quedado pequeño, pero la distancia entre los pueblos y las barreras que los dividen son manifiestamente considerables. Las traducciones sirven para que el niño pueda saltar la barrera del idioma y pueda conocer lo que otros dicen. Descubrirá así que hay miradas diferentes y nuevas opciones y maneras de pensar.

Sería injusto e irresponsable no darle diferentes visiones del mundo. Esto lo digo porque ha habido unos años, a pesar de este número tan elevado de traducciones del que hablaba antes, en que determinadas editoriales se han negado a traducir porque sólo querían obras de autores españoles. Yo pienso que sería injusto e irresponsable no darles distintas visiones del mundo, diferentes sensibilidades, distintas realidades para ver, oír, sentir y palpar.

A pesar de la posibilidad que tienen de ver continuamente las imágenes en los medios de comunicación, necesitan la palabra para aprender a pensar; por tanto, las traducciones los ayudarán a

tomar conciencia de sí mismos y les revelarán otras señas de identidad.

Leer al otro en mi propia lengua, aunque ya sabemos que mejor sería la versión original (como en el cine), ayuda a comprenderlo y a comprenderme; y, lo que es más importante, abre fronteras.

Y, para terminar, vuelvo al mundo de la enseñanza, del que procedo, para decir que curiosamente, a la hora de enseñar literatura, los estudiantes y los niños en general, aunque aparentemente sean pequeños y se suponga que no van a valorar estas cosas, uno de los datos que más les gusta de la literatura es el de las traducciones: saber que un libro se ha traducido a muchas lenguas, descubrir que una obra ha sido traducida a muchos idiomas, para ellos es desvelar la magia de la literatura, constatar, quizá por primera vez, que la palabra es capaz de traspasar las fronteras de la realidad.

Y con esto voy a dar paso a los componentes de la mesa. A mi derecha tengo a Hernán Sabaté, que empezó a traducir en el año 1976, tiene publicados más de 250 títulos. Ha traducido alguna colección que ha sido clave para los lectores en los años ochenta como los libros de *Elige tu propia aventura* de Timun Mas, y luego *El Club del Zodiaco*, *El último dragón*, *El ciclo de la puerta de la muerte*, la trilogía de los gnomos y obras juveniles de Stephen King. Por último, ha traducido también obras de divulgación científica para jóvenes y durante varios años ha sido jurado en varios concursos literarios juveniles.

HERNÁN SABATÉ: Para mí la literatura infantil y juvenil es solamente una pequeña parte de la literatura en general; no soy un especialista dedicado en exclusiva a este tema y sólo he traducido literatura infantil y juvenil con una editorial, con Timun Mas.

La editorial a mí nunca me ha dado una guía de cómo traducir los libros: me he enfrentado solo al libro y tampoco he recibido comentarios posteriores sobre cómo lo había hecho.

Así pues, mi posición delante del libro infantil y juvenil es la misma que tengo ante cualquier traducción para adultos; solamente hay pequeños detalles que conviene tener en cuenta y de los que, supongo, ahora hablaremos.

El registro es el que da el libro, no debe cambiar, no vas a rebajar la intensidad de la narración, no vas a usar palabras fáciles. En cambio, algunos detalles que me han parecido especiales han sido las traducciones de nombres propios y de lugares que, en los libros para adultos, normalmente se dejan tal como vienen, mientras que en libros infantiles y juveniles a veces es necesario traducir. Ciertas editoriales exigen un tratamiento especial de los nombres, los quieren todos traducidos o todos sin traducir, etc.

Yo solamente traduzco lo que es necesario para la comprensión del texto y del argumento. Aunque los nombres aludan a otros significados, los sigo dejando como en el original.

La traducción infantil y juvenil no es ni más ni menos complicada que la de libros para adultos. Hay ciertos requisitos, claro: hay que tratar a los niños de "tú", porque es a lo que ellos están acostumbrados, pero hay que ir con cuidado con los diminutivos. Pero como mis libros han sido casi todos de fantasía y bastante voluminosos, no he tenido que recurrir al lenguaje puramente infantil. De momento no tengo nada más que decir; ya intervendré luego con más comentarios. Ahora cedo la palabra.

ANA MARÍA NAVARRETE: Gemma Rovira estudió Filología Hispánica en la Universidad de Barcelona e inglés en el Instituto Británico. Desde 1988 se dedica casi exclusivamente a la traducción literaria del inglés al castellano. No fue su especialidad la literatura infantil hasta que se topó con los volúmenes quinto y sexto de *Harry Potter*, por lo cual tiene mucho que decir, porque además comenzó a traducir una serie en el volumen quinto y eso es bastante peculiar y de dificultad especial.

GEMMA ROVIRA: Hola a todos. Pues sí: en este caso mi experiencia es atípica porque yo había traducido algún libro de literatura infantil y juvenil, pero cosas muy cortitas y muy pocas. Cuando me encontré con esto, la serie ya había tenido mucho éxito y había una gran expectación, todo el mundo estaba muy pendiente del próximo volumen.

Coincido con Hernán y con Ana María: yo también empecé abordando la traducción de un

libro dirigido a un público muy joven como habría abordado cualquier otro libro: con el rigor de siempre, con el respeto de siempre y, en este caso, un poquito más porque había más presión (también en los plazos de entrega, esos plazos que nos tienen a todos martirizados siempre). La corrección abarcaba hasta el último detalle y yo era muy consciente, desde el comienzo, de que iban a mirar cada coma.

También debe añadirse el hecho de que la serie *Harry Potter*, como sabéis, no la leen únicamente niños, también la siguen muchos lectores adultos.

Con respecto al hecho estricto de que traducía para niños lo he tenido muy en cuenta; quizá no al principio, pero sí a medida que iba reflexionando. Son libros muy largos, por lo menos los que me han tocado a mí, y te sumergen en ese mundo fantástico o semifantástico durante mucho tiempo y con mucha intensidad. Y poco a poco van surgiendo las preguntas: para quién escribo, cómo escribo... Y en cuanto a la figura del lector, piensas: "A ver, ¿los niños verdaderamente leen? ¿O compran el libro y lo ponen en la estantería? Y los niños que lo leen ¿verdaderamente lo entienden?". En efecto, es un libro que tiene una complejidad muy considerable, y uno se esfuerza por encontrar el giro justo, por descubrir anagramas, por hacer juegos de palabras, por mantenerlos, darles la vuelta, buscar una solución. Y te dices: ¿verdaderamente lo asimilan? ¿Esto les llega? Gracias a todas estas preguntas, tomé la decisión de escribir para la franja del lector juvenil e infantil más exigente o más dotado, escribir lo mejor que yo pudiera y para ese público que verdaderamente lo va a captar todo directamente o lo va a captar por el contexto; se va a molestar en preguntar a sus padres lo que no entienda o va a acudir al diccionario...

En estos libros hay muchas referencias mitológicas, por ejemplo, muchas palabras cultas, muchos latinismos y latinajos, infinidad de juegos de palabras, así como una marcada intención de distinguir el lenguaje coloquial que utilizan los alumnos, los personajes principales entre ellos, del lenguaje que utilizan los profesores, que representan el mundo adulto. Esto brinda la oportunidad

de que ambos lenguajes, el culto y el coloquial, coexistan en el libro, y de que la lengua ayude a diferenciar a los personajes por la manera en que se expresan.

Y aunque en general los niños aún leen poquísimo, no hay que desistir, tenemos que seguir luchando. Como traductores, aún tiene que ser mayor el empeño ¿no? A veces te preguntas por qué nos empeñamos tanto en que lean: tal vez porque seguimos firmes en la idea de que desarrollar la imaginación tiene que ser bueno; tiene que ser bueno para enfrentarse a la vida más adelante, tiene que ser bueno para tener más recursos, para resolver conflictos. Y después, en un plano más práctico, aprender a leer te enseña muchas cosas más, leyendo los niños aprenden a concentrarse y aprenden a pensar, como decía Ana María. Los maestros se quejan de que los niños no entienden los enunciados de los problemas de matemáticas: evidentemente, si no saben leer, difícilmente entenderán los problemas y los podrán resolver. Todo va muy unido en este mundo.

Yo creo que los traductores debemos insistir en que vale la pena que a los niños, a las generaciones que avanzan, nuestro trabajo les llegue con la máxima calidad, para que ellos vean que los autores y los traductores tenemos un respeto por su figura.

ANA MARÍA NAVARRETE: Pues damos la palabra a Marilar Aleixandre, narradora, poeta, traductora. Usa el gallego como lengua literaria. Profesora de la Universidad de Compostela. Cuenta en su haber con varios premios a su obra como escritora, el premio de la Crítica de Galicia del año 95, el premio Álvaro Junqueiro en 1998, el premio Lazarillo en 1999, que es el premio más importante de literatura infantil, para los libros publicados en España y en los países hispanoamericanos. En mayo del 2001 obtuvo el Lecturas, premio que votan los jóvenes de las bibliotecas gallegas, por su novela juvenil *La banda sin futuro*, y ha traducido el primer volumen de *Harry Potter* al gallego, después de publicar una crítica feroz a la primera traducción al castellano.

MARILAR ALEIXANDRE: Muchas gracias por la invitación a participar en esta mesa. Yo creo que

los autores y traductores somos ladrones de ideas. Cogemos ideas de otros y luego les regalamos nuestras palabras, para envolverlas. Para mí traducir es una de las facetas del oficio de escribir. Lo primera que hice como traductora fue *The Hunting of the Snark*, de Lewis Carroll. Cuando uno se enfrenta a la escritura, como autora o traductora, no existe diferencia entre literatura infantil y literatura de adultos. En este aspecto, mi opinión sobre las editoriales no es muy buena, porque muchas veces no se les exige el mismo rigor a las traducciones de literatura infantil que a las traducciones de literatura para adultos. Esto fue lo que ocurrió con la traducción del primer libro de la serie sobre Harry Potter, *Harry Potter y la piedra filosofal*. Yo escribí un artículo en la revista *Clij* sobre este trabajo. Destacaré algunos aspectos para que os hagáis una idea de cómo está traducido ese libro, aspectos que revelan hasta qué punto en la editorial pasaban olímpicamente de si la traducción era, no digo ya literariamente fantástica, sino inaceptable.

Había trozos que estaban sin traducir, cruciales para comprender el libro. Si lo habéis leído, recordaréis que hay un espejo llamado en inglés “el espejo del Deseo”: en la traducción se dejaban en inglés tanto el nombre del espejo como el propio texto, escrito al revés, tal como hablan los espejos. Todos los que hemos leído a Carroll sabemos que los espejos hablan al revés ¿no? Pues estaba escrito al revés y con las palabras partidas aleatoriamente: quedó en inglés en la traducción al castellano.

El sapo de Trevor se convirtió en tortuga: supongo que a la traductora le habrá parecido una guarrada lo del sapo ¿no? *Dark arts* es magia negra y posee una resonancia literaria que no equivale en absoluto a “artes oscuras”, tal como lo tradujo esta señora haciendo un mero calco. Entiendo que si el libro hubiese estado dirigido a los adultos, estos gazapos no habrían pasado.

Se me ocurre que las editoriales no tratan de la misma manera un libro infantil que un libro para adultos porque deben de pensar que los niños son un poco tontos. Se advierte también en cómo cambian los títulos a los libros. Tuve ocasión de hablarlo con los editores de la trilogía de Philip Pullman: el primero de los volúmenes debería

llamarse *Aurora boreal*; se llama, sin embargo, *Luces del norte*, un calco de *Northern Lights*. Según me dijo uno de los editores, un día en que yo se lo eché en cara, “Claro que a lo mejor a los niños eso de aurora boreal...”. El segundo, cuyo título, en traducción literal, es *La daga sutil* o *El cuchillo sutil*, un cuchillo que abre ventanas a otros mundos, acabó llamándose simplemente *La daga*, le quitaron el adjetivo “sutil” y se quedaron tan anchos.

Mi parte de biólogo me lleva a mirar los nombres de plantas con mucha atención y estoy a punto de que me salga un sarpullido cada vez que veo *wild* traducido como “salvaje”, cuando en castellano existe la palabra “silvestre”. Además de eso, tenemos en castellano y en gallego, que es la lengua a la que yo traduzco, nombres vernáculos, nombres patrimoniales para las plantas, que muchos traductores se saltan olímpicamente “porque son de letras” (es lo que quiero suponer). Por otro lado, la cultura científica en este país tiene mucha menos predicamento, quiero decir que si alguien no sabe quién es Cervantes es un troglodita, pero resulta normal que alguien no sepa distinguir un roble de un plátano. Por ejemplo en un libro precioso, muy bien traducido por un escritor, *La novia del bandido* de Eudora Welty (editorial Siruela), *wild plum* aparece traducido como “ciruelo silvestre”. Al menos utilizó el adjetivo “silvestre”, pero esa planta no es otra que el “endrino”, de gran resonancia literaria en España. Los personajes de la novela hacen el amor por primera vez bajo un endrino.

Indigo se traduce sistemáticamente por “índigo”, un calco del inglés, cuando en realidad el término castellano adecuado es “añil”. *Asfodelus*: la palabra “asfódelo” no existe; ahora la han importado y se llama “gamón”. Los menhires “Astérix” y “Obélix” en castellano se podrían llamar, por ejemplo, “piedra hita”. Me resisto a la colonización cultural, creo que debemos resistirnos.

Otra de las cuestiones que debemos resolver son las variantes de registro. Por ejemplo, en *La caza del Snark*, de Lewis Carroll, historia de una tripulación improbable que se embarca a buscar un animal inexistente, hay un “momento en que el capitán repite una frase de Nelson en Trafal-

gar: *England expects that every man will do his duty*, “Inglaterra espera que cada hombre cumpla con su deber”. Decidí en este caso acudir a la expresión “Más vale honra sin barcos...”, en gallego, de Méndez Núñez.

En el caso de Harry Potter —y seguramente Gemma Rovira se habrá enfrentado al mismo problema—, hay personajes que hablan un inglés bastante diferente y ello exige buscar fórmulas equivalentes (en mi caso en gallego) para conservar los juegos de palabras, las aliteraciones. Sabéis que en *Harry Potter* hay continuamente referencias al tiempo en que mandaba Voldemort, las *Dark ages*, los años oscuros, años de mucha represión. Entonces se me vino a la cabeza el título de la obra del poeta Celso Emilio Ferreiro, *Longa noite de pedra*, libro sobre el franquismo.

Harry Potter se tradujo al gallego en 2001. Por desgracia, en ese momento la Warner ya tenía el *copyright* de todos los nombres propios de los personajes así como de las referencias a festividades, así que, después de hacer la traducción, me llegó una larguísima carta de la editorial con un montón de folios, que seguro que Gemma también tiene, diciendo: “Esto es lo que estaba traducido al castellano en la primera edición y todo lo que no esté traducido no lo puede traducir”. Me encontré con que “*Halloween*”, que en gallego equivale a “*samain*”, no lo pude traducir. Lo mismo ocurrió con el perro de tres cabezas, Fluffy, cuyo nombre podría haber sido “*dondiño*”, blandito. Hubo algunas cosas que dejaron traducir, por ejemplo los nombres de los diferentes elfos y trasgos: intenté para cada uno de ellos buscar un nombre que se correspondiera con los múltiples seres de este tipo que habitan el subsuelo gallego. Entonces a los elfos domésticos tipo Dobby los llamé “*trasgos*”; los *goblins*, “*sumicios*”; y a los *boggies* —que son los más malos— los llamé “*sacaúntos*”, el “*sacamantecas*” castellano. En conclusión, como decía antes, desde el acto de traducir hacer nuestra pequeña resistencia a la colonización cultural...

PÚBLICO (MARIO MERLINO): Nos has dicho una cosa muy interesante y creo que con ella has metido el dedo en la llaga: si un traductor dice que es de letras mejor que no se dedique a la tra-

ducción. Porque es fascinante descubrir nombres de plantas o de animalitos. Aunque uno no los conozca, aunque uno no sea biólogo, aunque uno no conozca ni el árbol, ni el animal ni el autor, descubrir solamente el nombre preciso es ya una aventura, la aventura del descubrimiento desde el punto de vista de la traducción, así como lo es encontrar una palabra nueva que te viene justa para el texto que estás escribiendo. Así que un traductor no debería decir: “Ah, yo soy de letras. Lo siento, lo siento”, puesto que en una novela cualquiera, sea infantil o de adultos, te vas a encontrar con que la literatura reúne varios lenguajes al mismo tiempo.

Esto se conecta con algo que dijo Gemma, que me pareció interesante: que los chicos muchas veces no entienden el enunciado de un problema. En cuanto a la relación entre arte, literatura y ciencia, leer no es sólo desarrollar la imaginación sino también entender lo que dice el enunciado. O, dicho de otro modo, la imaginación también está activa cuando leemos un enunciado científico.

MARILAR ALEIXANDRE: “Yo soy de letras” me lo dijo realmente un escritor, un individuo que escribe poesía e incluye en sus textos muchos nombres de plantas. Un día yo iba con él por el campo y le decía: “Eso es el saúco” y él, que lo usa en un montón de poemas, en gallego “*sabugueiro*”, respondió: “¡Ah!, no me digas que eso es el saúco”. “Pero si lo tienes en varios poemas”, y dijo: “Sí, porque es una palabra muy bonita, pero nunca había sabido a qué planta correspondía porque yo soy de letras”.

MARIO MERLINO: Me parece importante lo del encantamiento a través de la palabra: no sabemos qué quiere decir pero nos encanta. Se corresponde con esa otra aventura que Ana Pelegrin llama *La aventura de oír*.

ANA MARÍA NAVARRETE: Si queréis, y de eso no hemos hablado, podemos reflexionar sobre la importancia de leer en voz alta, que hay muchos libros, sobre todo los de primeros lectores aunque no sea poesía, escritos para leer en voz alta. El niño a lo mejor no es lector todavía y hay que jugar con la sonoridad, con la musicalidad del lenguaje, que es importantísimo, de ahí que no valga cualquier manera de trabajar.

MARIO MERLINO: Sólo una cosita. Después ya no hablo más...

ANA MARÍA NAVARRETE: Sí que puedes hablar, además tú has traducido muchos libros para niños.

MARIO MERLINO: Con respecto a mi experiencia en la traducción de libros infantiles, muchos editores insisten en que hay que evitar las palabras difíciles, porque se supone que los niños son tontos. Hay que dejar abierto el campo de la sorpresa, no sólo siguiendo el consejo tradicional: “¡Búscalo en el diccionario, no seas holgazán!”, sino por la maravilla que implica enfrentarse a una palabra nueva.

GEMMA ROVIRA: Yo me encontré en la situación a la que se refiere Mario al principio y, después, con el volumen sexto. Tengo clarísimo que hay niños tontos, pero los niños, en general, no son tontos. No son tontos y, además, no les gusta que se los trate como a tontos. Con esta serie en concreto, después de los dos primeros volúmenes la cosa se va complicando, se vuelve de una complejidad argumental enorme, y tiene un nivel léxico bastante elevado que, al principio, me dejaba asombrada. Yo pensaba: “Sí, pero los niños van a ver las películas y esto no se lo leen”, pero luego he visto que se saben los libros de memoria. Yo he ido a dar una charla a chavales en una biblioteca y, al final, la persona que lo organizaba tuvo que hacerlos callar, no paraban de preguntar detalles: me preguntaban cosas y a veces me pillaban en falta; les hacía yo preguntas para pillarlos a ellos y no había manera, algo increíble, lo sabían todo y ya íbamos por el quinto libro.

Y, verdaderamente, están capacitados para seguir un hilo argumental tan complicado, porque yo confieso que cuando empecé a leerlos tuve que releer algún volumen anterior porque tenía alguna laguna. Pues los niños o están capacitados para entender la complejidad léxica o no vale la pena confiar en ellos. Muchas veces, en el quinto volumen, los editores me decían: “Cuidado con el léxico, que es muy elevado”. Y yo contestaba: “No lo voy a bajar; si lo queréis bajar después, bajadlo, pero yo no lo haré”.

PÚBLICO (Celia Filipetto): Yo no sé quién tradujo los anteriores, antes de que te encargaran a ti el quinto. ¿Y tú sabes por qué cambiaron de traductores?

GEMMA ROVIRA: Pues mira, no lo sé. Tampoco he indagado mucho por respeto a mis colegas. Sé que hubo problemas, como es evidente y todo el mundo lo sabe, con el primer volumen. Quizá se tradujo en un momento en el que no se esperaba que este libro fuera el bombazo que luego fue y los pilló un poco desprevenidos. Yo os aseguro que la situación se ha corregido, porque no he trabajado con presión ni me he sentido incómoda. Y con el segundo, tercero y cuarto hubo también algún problema, quizá no se unificó suficientemente el criterio, quizá a mí me habría gustado un poco de trabajo en equipo al principio, de marcar muy claro las líneas. El problema que tú tuviste con los nombres propios, Marilar, imagínatelo en mi caso, multiplicado por cuatro: me he encontrado no sólo con nombres propios sino con toda la nomenclatura del mundo fantástico, los nombres de las criaturas mágicas, los nombres e ingredientes de las pociones.

MARILAR ALEIXANDRE: Gemma, eso debería ser pócimas. También lo planteaba en el artículo de la revista *Clij*. Hablando de magia, “pócimas”, igual que magia negra, tiene más resonancia literaria. A mí “poción” me suena a una cosa de hacer gárgaras o para los dientes; me suena a ese tipo de cosas. Pero claro, tú ya lo tenías empezado...

GEMMA ROVIRA: Sí, tenía que respetar unos glosarios; por suerte, también he podido introducir términos nuevos. He tenido ocasión porque los libros son muy largos, pero, en realidad, era mucha la cantidad de información que ya venía dada, que se tenía que respetar.

HERNÁN SABATÉ: Traduje, hace muchos años, unos relatos de Stephen King escritos cuando él era muy joven y firmaba con seudónimo. Ahí me encontré con uno de los problemas más grandes de toda mi carrera: el argot adolescente. Él era casi adolescente y utilizaba el lenguaje de los adolescentes de su tiempo y supongo que propio de Maine, o de Nueva Inglaterra, un argot muy ce-

rrado y muy estricto que solamente dominan esos hablantes y nadie más. Ésa ha sido una dificultad muy importante. Primero de comprensión, porque de entrada no hay claves y yo lo hice en tiempos en los que no había Internet, con lo cual era todavía más difícil, y si no perteneces a este grupo prácticamente no te enteras. Y luego estaba la dificultad de encontrar unos equivalentes en castellano o ver qué solución se podía adoptar: si simplemente neutralizar el texto y ofrecerlo en un castellano neutro o ir a buscar un argot correspondiente. Ésta es una cosa que también debe plantearse, discutir qué hay que hacer en estos casos. Qué tipo de argot adolescente se va a buscar porque, probablemente, no es el mismo el de un sitio geográfico que el de otro. Y, sobre todo, lo lejos que nos queda a los adultos... Tal vez hay que coger a unos niños, por ejemplo, y preguntarles: “¿Cómo dirías esto?”

Este problema del argot y de las jergas es un punto difícil en los textos para jóvenes.

PÚBLICO: Efectivamente: estos libros desaparecen porque ya nadie entiende el argot del libro...

HERNÁN SABATÉ: Además el argot juvenil cambia permanentemente y el de hace cinco años ya no sirve ¿no?

PÚBLICO: Yo quería preguntar una cosa: los niños no leen y, sin embargo, las cifras de libros de carácter infantil editados en España es muy alta: ¿cómo se entiende?

GEMMA ROVIRA: Sí, sí, este misterio no lo he resuelto. Yo sé por los padres, porque tengo hijos en edad preadolescente, y sé por los maestros que los niños no leen, no hay manera...

MARILAR ALEIXANDRE: Yo no estoy de acuerdo con esto, creo que es un tópico estadístico. Lo que pasa es que hay una serie de tópicos, que, a fuerza de repetirse, la gente se los acaba creyendo. Lo dice Lewis Carroll en una frase de este libro: “Lo que digo tres veces es cierto”.

GEMMA ROVIRA: Ojalá, ojalá.

ANA MARÍA NAVARRETE: Vamos a ver una cosa: hay un período en el que sí leen bastante, que es en la infancia. El problema viene a partir de los 14 años, entre los 16 y los 18, entre otras cosas porque se vincula la lectura a la tarea escolar.

En España hemos hecho algo muy mal con muy buena intención: introducir la literatura infantil en las aulas; de ahí que muchas ediciones de libros infantiles tienen su guía de lectura, hay ediciones escolares de determinadas obras., etc. No creo que se haya preparado al profesorado suficientemente para introducirla en el aula; es decir, la han cogido con toda la mejor intención del mundo, la ha introducido en el aula y la han empezado a evaluar de manera tradicional.

A un niño de ocho años la evaluación a lo mejor le da igual, si se lo ha pasado bien leyendo el libro; a esas edades son muy permeables, les gustan mucho las aventuras. Según van creciendo, desafían al profesor: “Que el profesor me dice que lea, pues no quiero leer”. “Me va a poner una nota, pues no me da la gana”. Es en la adolescencia donde se establece realmente la franja en la que hay un problema de lectura, pero porque no se ha dado con la manera de hacerlo bien. Habría que separar la lectura por placer del trabajo sobre un texto literario en clase de lengua. En este caso, habría que coger un texto de diez líneas y decir: vamos a ahondar aquí en este problema sintáctico, en estas construcciones, etc. Otra cosa es leer de forma lúdica, cosa que debería desembocar en unas actividades mucho más creativas, por supuesto.

Y habría que sacar ahora mismo del aula la literatura infantil y empezar a trabajar desde las bibliotecas: claro que el sistema bibliotecario en nuestro país anda un poco cojo. Si la lectura viniera de ahí y se viera apoyada desde la familia sería sin duda mejor aceptada.

Yo veo que lo fundamental para la lectura en la adolescencia es desvincularla del área de Lengua, que tampoco leer es sinónimo de área de Lengua, porque también podrían leer en Historia o en Matemáticas.

MARILAR ALEIXANDRE: Creo que hay un montón de tópicos sobre esto, porque la estadística, además, muestra que la franja de edad que más lee es justamente en torno a los 16 años, me parece.

Lo que pasa es que hay que tener en cuenta varias cosas:

Punto numero uno: el papel de la familia, que, como decía Ana María, es fundamental, pues hay muchas casas donde el único libro que tienen es la guía de teléfonos y punto. Hay muchos señores que vienen con el *Marca* bajo el brazo y me dicen: “Es que mi hijo llega a casa y no lee”... A mí me ha pasado, porque he estado en un instituto antes que en la Universidad. Seguro que el *Marca* es lo único que leen en todo el año. Y te dan ganas de decirle: “¿Tú lees algo?”

En segundo lugar, las bibliotecas. Por lo menos en Galicia, con la dispersión de población que hay, las bibliotecas son casi inexistentes. Sin ir más lejos, en Santiago de Compostela, en la capital de Galicia —os resultará raro creer esto— no hay una sola biblioteca pública, municipal o estatal. Hay muchas bibliotecas de la Universidad, lo cual quiere decir que libros académicos hay muchos; hay excelentes bibliotecas de la Universidad con unos fondos de códices increíbles. Pero ahora está en construcción, por primera vez, una biblioteca pública. Pero en los pueblos, porque voy mucho a colegios que están leyendo libros míos, cuando preguntaba si leían, me decía el profesor: “Es que aquí, en todo el todo el Ayuntamiento, no hay una biblioteca pública, y la única que hay es la de un colegio. A los niños de aquí, como la población está dispersa, tendrían que llevarlos sus padres en coche a un sitio que está a 20 km.”

A veces les estamos pidiendo a los niños que lean cuando las condiciones no son, por ejemplo, las de Francia, donde llevan mucho tiempo trabajando en eso. Esto no se improvisa de la noche a la mañana ¿no? No se les puede echar la culpa a los niños de que no lean.

ANA MARÍA NAVARRETE: Es que cabe preguntarse si los adultos leen. Porque el problema es mucho más profundo y, de hecho, los libros se venden, se venden 37 millones: esos 9.000 libros que se publican al año se convierten en 37 millones de libros vendidos, así que habrá que agradecerle a la autora de *Harry Potter* por haber hecho niños lectores como hizo Enid Blyton en su día o Emilio Salgari. En España es un fenómeno que nos pilló desprevenidos, no sabemos por qué, porque ya había triunfado en Inglaterra y en Estados Unidos.

Según cierta crítica, no se puede leer *Harry Potter* porque no es suficientemente literario, aunque su autora tiene toda la mitología, toda la tradición de la literatura fantástica inglesa a sus espaldas y mucho más. Hay que agradecerle que niños, desde los 7 años a los 17 o 19, que no leían nada, se lo estén leyendo. Después podrán leer otras cosas; no van a empezar, no se van a hacer lectores leyendo un clásico puro y duro como *La Celestina*, que les ponemos en primero de bachillerato, de entrada, según llegan de vacaciones.

Por otra parte, aquí tampoco hacemos lo que hacen en otros países, que es sintetizar las grandes obras, cosa que hacen mucho en Francia para que desde pequeños vayan conociendo lo que son sus mitos literarios, su propia cultura literaria. Con el tiempo se van adentrando en ese mundo literario que ya no les resulta tan desconocido.

Nosotros entramos de sopetón, con 16 años: “¡*La Celestina*, primera evaluación!” Desde luego, es lo mejor que podemos hacer para que dejen de leer.

Yo tenía unas batallas sonadas en el seminario de mi colegio y he tenido batallas cuando en los años ochenta estaban leyendo las traducciones de Hernán de *Elige tu propia aventura*. Claro que no es alta literatura, en absoluto, pero querían leer lo que estaba de moda. Vamos a leerlo, pues, vamos a analizarlo, vamos a comentarlo y mira, luego hay otros libros de aventuras que son así y entonces ya das el paso siguiente. Así ven que tú no rechazas su mundo.

MARIO MERLINO: Quería reivindicar algunas experiencias aisladas... Por no ponernos demasiado apocalípticos, creo que hay experiencias estimulantes. Hablabais de las bibliotecas: evidentemente en la capital... en el Madrid de los años ochenta, por decir algo, se hacen experiencias de animación a la lectura, con Marina Navarro como una de las responsables visibles. Son 25 años de trabajo duro, arduo, pero deben tenerse en cuenta estas experiencias y tal vez imitarlas en otros sitios. En Sanlúcar de Barrameda, tuve la oportunidad de estar en un recital de poetas iberoamericanos organizado por un profesor de instituto. Los chi-

cos asistían a los recitales e incluso aplaudían después de la lectura de ciertos poemas.

Que son prácticas que hay que tener en cuenta, mucha gente confunde la solemnidad con el rigor, una cosa es ser riguroso y otra es ser solemne. La literatura no puede ser solemne, se convierte en una lata absoluta. A mí siempre me ha gustado la literatura, pero recuerdo profesores que lo único que hacían era estropear la belleza y el placer del texto. Cuando uno se pone solemne directamente anula la riqueza que pueda tener un texto literario.

PÚBLICO: ¿Y qué hay de la influencia de los criterios comerciales de los editores en las lecturas que se imponen en los colegios?

ANA MARÍA NAVARRETE: Si, si existe todo lo que acabas de decir y has dicho una cosa muy importante, que los comerciales muchas veces marcan la pauta de ventas en los colegios. Hay problemas, a veces, con las editoriales, incluso casos de manipulación del texto, pero, más que nada cuando se mandan a hacer textos por encargo. Años atrás estaban de moda las asignaturas transversales: libros para temas muy específicos como la igualdad, la paz... Yo no sé si en estos casos el escritor ha podido expresarse lo suficiente, ser suficientemente creativo.

Se han hecho cosas que no eran nada divertidas, excesivamente didácticas. El niño ese didacticismo lo rechaza porque ya lo tiene en el libro de texto. Volviendo a *Harry Potter*, es un fenómeno importante porque rompe absolutamente todos los esquemas de lo que es la literatura infantil. El primer esquema que rompe es el de la extensión: nadie pensaba que un niño pudiera leer, con nueve o diez años, unos libros tan sumamente extensos. Rompe además con muchos otros criterios acerca de lo que tiene que ser lo que hay que escribir. Cuando un libro es creativo, ingenioso, les encanta: a los niños, en el fondo, les pasa lo mismo que a los adultos. Nos creemos que son especiales y no es así: una cosa es que tengan su literatura específica y otra cosa es que les pasa lo que a nosotros, que hay lecturas en las que entran y en otras de ninguna manera, porque no les dicen nada más que lo evidente.

MARILAR ALEIXANDRE: Yo estoy totalmente de acuerdo en que el papel de la escuela es positivo. Me opongo al discurso que culpa de todo a la escuela, porque sin la escuela los niños no podrían leer. Es que esto parece una obviedad, pero nadie lo dice. La generación anterior no leía, simplemente porque era analfabeta, no han tenido esa posibilidad. Pues se sabe, pero a veces parece que la escuela es centro de todos los males...

Por supuesto que en las bibliotecas y en las escuelas hay experiencias maravillosas; en Galicia hay pocas bibliotecas, pero las que hay hacen sin duda cosas preciosas.

MARIO MERLINO: Es un mensaje para que no nos hundamos en la desesperación. Que sean otros los que sigan regodeándose en las “calamidades” educativas.

MARILAR ALEIXANDRE: Y otra cosa: como yo he estudiado en los años cincuenta, puedo decir que es mentira que antes la enseñanza de la Literatura fuera mejor: era un bodrio. Yo estudiaba en un colegio teóricamente estupendo, pero el libro de literatura sólo tenía resúmenes de las grandes obras y no leímos ningún libro entero. Y en clase de costura nos leían *Fabiola*, otro bodrio. Entonces no era mejor sino todo lo contrario. Yo leí *La Iliada* a los 14 años porque me dio la gana, estaba en mi casa y en mi casa se leía mucho, pero nadie me mandó leerla. Y, encima, a la profesora le puse mil millones en vez de mil billones en el examen y me bajó medio punto...

Con respecto a las editoriales, tuve una discusión con un editor acerca de un libro mío, como autora, no como traductora. Se trataba de un personaje malo en un libro para niños de once años; para mostrar lo malo que era el malo, yo contaba que tenía en su castillo un conejito chorreando sangre. El editor decía que era demasiado y, después de mucho conversar y de referirme a que los niños encienden la tele y ven gente destripada todo el día, le respondí: “Pues mira, es que éste es un malo malísimo y yo tengo que mostrarlo narrativamente”. Su línea de defensa se acababa en: “Pero que, por lo menos, sea un conejo, no un conejito...”

HERNÁN SABATÉ: Antes de terminar, querría señalar dos aspectos ligados a la técnica de la traducción. Para los niños, con más razón cuanto más pequeños sean, es absolutamente fundamental la coherencia interna de la narración: si los calzones de un personaje son verdes en la página 24, no pueden ser pardos en la 2.300 porque se fijan justo en ese detalle.

El otro aspecto es la puntuación. He visto en lo que escriben que los jóvenes puntúan fatal. Sería recomendable dar, en las traducciones, un orden sintáctico más claro, no complicar más allá de lo imprescindible. Incluso muchas veces es preferible partir las frases, partir una frase larga y convertirla en dos frases. Así entenderán mejor el sentido y lo asimilarán mejor.





mesa redonda

JOSÉ MARÍA GUEL BENZU Y SUS TRADUCTORES

NATALIA KIRILOVA, TRADUCTORA AL RUSO; JEAN-MARIE SAINT-LU, TRADUCTOR AL FRANCÉS Y LUISA FERNANDA GARRIDO, MODERADORA

LUISA FERNANDA GARRIDO: Natalia Kirilova ha trabajado durante 20 años en la revista *Sputnik*, en la versión en castellano, es decir, traduciendo y escribiendo en un idioma que no es el suyo, haciendo traducción inversa. Además de trabajar en *Sputnik*, ha estado traduciendo cuentos, relatos y varias obras, también, del ruso al castellano. Ya a mediados de los años noventa decide hacer el salto al revés y empieza a traducir a su lengua materna. Entre otros ha traducido a Arturo Pérez Reverte, que no es la mesa, ni el momento, pero quizá luego en el pasillo le podamos preguntar qué éxito tiene Arturo Pérez Reverte, y si en Rusia los traductores cobran derechos de autor. De José María Guelbenzu ha traducido la novela titulada *Un peso en el mundo*, de la que hablaremos más adelante.

A mi derecha está Jean-Marie Saint-Lu, catedrático de español, profesor jubilado de la Universidad de París. Ha traducido más de ochenta obras del castellano al francés, autores como Muñoz Molina, Álvaro Pombo, Torrente Ballester, Javier Marías y, desde luego, a José María Guelbenzu. Además, en colaboración con Jean-Pierre Clément, ha traducido las obras completas de Cristóbal Colón y la monumental *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas, que es un trabajo muy duro.

Por último voy a hablar de José María Guelbenzu, aunque Mercedes Corral ya hizo ayer una breve introducción. Casi todos los que estamos aquí lo conocemos porque es colaborador en muchísimas revistas de literatura. En su labor como reseñista (él prefiere que lo llamen reseñista), encara la crítica literaria con mucha seriedad. Nació en Madrid y muy pronto entró en contacto con la generación mítica de Barral. En su primera novela, *El Mercurio*, ya anunciaba el desarrollo experimental y vanguardista de muchas de sus novelas, por ejemplo de *La noche en casa*, donde se descubre su ansiedad por encontrar nuevas formas de expresión. Esto se advierte en la novela que ha traducido Natalia, que es puro diálogo y tiene un toque original, porque están hablando constantemente y nunca decae la fluidez narrativa. Ha recibido varios premios, como el de la Crítica, con *El río de la luna*, una de las que ha traducido Jean-Marie Saint-Lu. Con *Un peso en el mundo*, de 1999, se confirma como un narrador importante de la literatura española. También ha trabajado como editor, y ha prologado una nueva edición de las obras completas del francés Albert Camus, al que admira muchísimo. *Esta pared de hielo*, su penúltima novela, porque habrá muchas más, ha tenido gran acogida de crítica y público.

Una vez hechas las presentaciones, y para entrar en materia, me gustaría hacer unas preguntas de tipo general a nuestros invitados.

Por ejemplo, en lo que respecta a la metodología de la traducción: Natalia, Jean-Marie, ¿qué hacéis cuando vais a comenzar la traducción de una obra?, ¿os la leéis entera o la vais descubriendo según la traducís?

NATALIA KIRILOVA: Seguro que sí, claro. Tengo que haberme compenetrado con la obra antes de ponerme a traducirla. Al menos es un enfoque personal mío: primero leerla, ir compenetrándome y después manos a la obra.

JEAN-MARIE SAINT-LU: Antes de contestar, quería decir que siento mucho la ausencia de José María, desde luego, y añadir que ya vine una vez aquí y el escritor invitado, que era Alfredo Bryce Echenique, también se puso enfermo de la noche a la mañana, yo soy el gato negro de la traducción. Así que yo que tú lo pensaría mucho antes de volverme a invitar.

Sí, desde luego hay que leer, sobre todo nosotros que somos viejos traductores, por lo menos yo, tenemos este inmenso privilegio de escoger, elegir lo que vamos a traducir y si no nos gusta no lo hacemos. Por otra parte, aunque no lo citaste antes, yo soy también el traductor de Juan Marsé, que para mí es el mejor escritor español, por lo menos de su generación, por no decir más. Y es cierto que en su caso, cuando publica una novela, sin leerla sé que la voy a traducir, desde luego. La leo porque me gusta leer, quiero leerla, me encanta, y de un tirón cada vez. A propósito la última, que se llama *Canciones de amor en Lolita's Club*, es una maravilla.

LUISA FERNANDA GARRIDO: ¿Cómo soléis considerar la traducción que os ocupa en cada momento: con amor o como un sufrimiento? Claro que, si la habéis leído antes y elegido, la pregunta quizá no venga al caso.

JEAN-MARIE SAINT-LU: Esto no quiere decir que sea amor, una novela puede interesarme y no gustarme.

LUISA FERNANDA GARRIDO: ¿Y tú?

NATALIA KIRILOVA: Yo también elijo los libros que voy a traducir, siempre, siempre, porque si la obra no me gusta para qué la quiero. En estos momentos también estoy traduciendo *Cabo Trafalgar*, y no sabéis cuántas veces al día me pongo



JEAN-MARIE SAINT-LU

a maldecir a mi señor don Arturo Pérez Reverte, pero que conste que es siempre con amor.

JEAN-MARIE SAINT-LU: Yo creo que más que sufrimiento es excitación lo que sentimos. A veces maldecimos, muchas veces maldecimos al escritor. No me pasa con José María, porque él es un ser muy complicado, y voy a matizar: no complicado, sino torturado. En cambio su prosa es sencillísima, muy fácil de leer, de entender, muy musical, con él no hay ningún problema. En cambio hay autores que... Realmente creo que el traductor es quizá el mejor lector que darse pueda; y los hay aún mejores, creo, los correctores de imprenta, que son realmente fantásticos.

Pero muchas veces te das cuenta, cuando traduces, de las incoherencias que ha escrito el autor y nadie las ha advertido. Eso pasa siempre y tú te tiras del pelo, no entiendes, pero ¿cómo? ¿ha entrado otro personaje?, ¿el anterior tenía una camisa verde y éste la tiene roja?, ¿qué pasa? Y ocurre tam-

bién muchas veces que realmente no entiendes, no porque no entiendas las palabras, no entiendes el sentido. Y entonces le preguntas al autor: ¿qué quieres decir aquí? ¿Qué has querido decir? Y responde: “Pues yo qué sé”. ¿Entonces qué hago yo? “Pon lo que tú quieras”.

Lo que a ellos más les interesa, creo yo, y también a José María, porque lo comenté con él, es lo que podemos realmente llamar la música de la prosa.

LUISA FERNANDA GARRIDO: Antes de tratar ese punto me gustaría que hicierais un breve resumen o comentario de la novela que habéis traducido. Por favor, Natalia.

NATALIA KIRILOVA: Bueno, la novela que he traducido es *Un peso en el mundo*. Es puro diálogo, como dice el texto de la contraportada, al estilo de los grandes diálogos de la época del Renacimiento. Un diálogo entre maestro y discípulo, o más bien maestro y discípula, en este caso. El diálogo está muy bien organizado, así que no hubo traspies del tipo: “¿Quién ha dicho esto?” En el plano filosófico ya he dicho que hubo problemas, por suerte mi vecino es muy inteligente y siempre podía consultarlo.

En líneas generales, para mí es un diálogo entre un psicólogo y su paciente, porque —no sé si habéis leído la novela—, presenta a un viejo filósofo ya retirado, catedrático universitario y a su ex estudiante y a la vez ex amante. Él vive en un lugarcito medio perdido, entonces ella acude a él para resolver un problema muy serio y realmente es como si fuera ella la paciente y él el psicólogo. Bueno, parapsicólogo, no sé si sirve esta figura descrita en el libro, porque... Bueno, primero como su ex amante, siempre hay algo de celos en lo que él trata de infundirle, porque a lo mejor en el plano subconsciente trata, así, gota a gota, trata de infundirle el sentimiento de que ella es una mujer inteligente, autosuficiente y su esposo no lo es tanto, al menos en comparación con él, claro.

Y, además, el problema con el que ella viene a verlo está relacionado con su ausencia, porque ella es filóloga inglesa y le han propuesto trasladarse a Inglaterra para trabajar ahí varios años. Al señor filósofo no le gusta demasiado la idea y por todos

los medios trata de disuadirla. Y lo hace cavando bien a fondo para que ella alcance a formular o alcance a ver las raíces de su decisión o indecisión y, a veces, se muestra muy cruel. La hace llorar, la hace sufrir y en cierto momento ella poco menos que lo mata, porque ya no puede más.

Pero en otro momento llegan a la cama y ya todo se resuelve. En definitiva, ella, en varias ocasiones, dice que no sabe para qué ha venido, pero yo creo que sí lo sabe, porque lo reconoce como su profesor de toda la vida, por eso acude a él con sus problemas y en definitiva él cumple con la misión que ella le ha encomendado.

Al final del libro se separan, supongo que para siempre, al menos para ella es así.

LUISA FERNANDA GARRIDO: Y tú nos puedes contar...

JEAN-MARIE SAINT-LU: En realidad, como decía Víctor Hugo a propósito de su pieza *Rui Blas*, que era un hombre que ama a una mujer, es una cuestión vieja como el mundo, pero lo importante es lo que rodea a todo este tema y creo que como dice la portada de la traducción francesa de *El río de la luna* de José María Guelbenzu, es realmente una de las 10 novelas esenciales, por lo menos, del posfranquismo, porque viene a ser emblemática de aquel tiempo, digamos de los años sesenta.

Y puede ser desde este punto de vista, voy a emplear una palabra casi obscena, el *bildungsroman*, es decir, la novela de educación de toda una generación de españoles, de hombres, jóvenes españoles que tenían 20 años en los años sesenta. Es decir que, a propósito de este tema de la novela de formación o de educación, me parece muy interesante subrayar que en esta novela la gente lee, pero no se dan los títulos de los libros, excepto uno, que es la famosa novela de Hermann Hesse, que se llama *Narciso y Goldmundo*. Precisamente uno de los arquetipos de la novela de educación en Europa. Y educación, formación desde un punto de vista bien particular: el del amor.

De lo que se trata es de los medios de que disponen los jóvenes españoles para escapar a esta, como diría, a este... cómo decirlo... esta mortaja que impone a la juventud: lo que José María llama,

con razón, el nacionalcatolicismo, el resultado de la educación impuesta por la religión y, por otra parte, el ambiente sociopolítico de la época.

Y es una novela profundamente desesperada. Decía que José María es un personaje torturado: no sé si lo conocen, pero yo creo que tiene razones para serlo. Tú hablabas antes del sufrimiento del traductor, pero el que sufrió, realmente, fue él, no nosotros.

Y realmente hay en esta novela una vivencia desde la primera hasta la última página. A mí me parece que *Un peso en el mundo* es una novela muy buena, pero no me resulta tan esencial, tan vivida, tan vital como es *El río de la luna*. Y decía que era una novela pesimista porque, en realidad, lo que se desarrolla allí, por fuerza, dadas las condiciones socio-políticas y religiosas es la famosa y consabida dialéctica Eros-Tánatos; es decir, que no hay salida posible en un mundo donde los valores humanos se niegan a lo largo del día y por eso creo yo también que en los libros de José María la gente bebe muchísimo, como si el alcohol fuera una especie de escapatória para quitarse esta especie de mortaja de encima y tampoco es de extrañar si la novela desemboca en la muerte, muerte violenta del protagonista: lo que nos quiere decir es que no hay salida, en tiempos donde el amor como valor esencial de lo humano se niega, no se puede ejercer libremente, pues no hay salida posible.

Tanto es así que este mismo amor que siente profundamente el héroe, a lo largo del libro, se diluye en una especie de sordidez tremenda de camas redondas y cosas así; hay derroche de erotismo en esta novela, lo digo para llamarles un poco la atención: no sólo hay alcohol sino que hay erotismo también, pero no es por el mero placer de hacer erotismo sino para mostrar, realmente, que sólo puede haber ese tipo de erotismo cuando el amor no es posible.

Y hay un detalle, desde este punto de vista, que me parece importante: el héroe, como era de esperar, hace el viaje tan anhelado a París, que resulta ser un verdadero caos, un verdadero fracaso, porque no puede encontrarse a sí mismo. Es una novela bastante negra, pero que se lee con mucho gusto: no os desaniméis, por favor.

LUISA FERNANDA GARRIDO: Me gustaría ahora pasar al asunto concreto de la traducción y que nos hicieras una breve exposición de las dificultades que te ha planteado en general. Aquí hay una cosa interesante que ya habíamos comentado. Dices que una de las dificultades es que había conceptos imprecisos y que te resultaba difícil de digerir. Me gusta mucho eso. Cuéntanos un poco a qué te refieres.

NATALIA KIRILOVA: El libro trata de unos problemas que yo no he tenido, por eso siempre es un poco difícil. Lo que se llama meterse en el pellejo del otro y tratar de imaginar cómo se siente en tales momentos y en tales situaciones. Pero con un poco de ayuda, más o menos, lo he resuelto, creo.

Y hablando de las dificultades de la traducción como tales, lo que sucede es que el castellano y el ruso son dos cosas muy distintas, muy diferentes. Porque el castellano es un idioma romance y el ruso es un idioma eslavo. Por ejemplo, el sistema verbal. En el castellano ya sabéis que es bastante complicado, mientras que en el ruso tenemos un solo presente, un solo pasado y un solo futuro. Pero lo que más importa es que tenemos un futuro, ¿verdad...?

Hay una cosa en ruso que no existe en el idioma castellano y es el carácter perfectivo o imperfectivo del verbo, que va incluido, incluso, en el infinitivo, la forma que aparece en los diccionarios. En cuanto ves un verbo ruso ya te das cuenta de si es perfectivo o imperfectivo y se puede jugar con esos matices.

No es que en ruso no hayan existido esos tiempos: por ejemplo, en ruso hubo aoristo y nuestro pasado actual es como un vestigio del aoristo ruso. Es más bien la forma breve de participio.

Además, en ruso existe un verbo, *bit*, que es un cóctel de ser y estar, pero lo malo es que en presente no se emplea, no se usa, sólo en pasado y en futuro. Y esto por momentos ofrece grandes ventajas y por momentos no. Lo que nos salva es que tenemos declinación y lo que no podemos expresar por medio de formas verbales lo expresamos por medio de las declinaciones y con ayuda de las preposiciones.

Y como el léxico ruso es bastante rico, también podemos valernos de este medio. A mí lo que más me apena es que en ruso no tengamos futuro en el pasado, porque el futuro en el pasado es algo que a veces adquiere un matiz casi dramático o trágico. En ruso tratar de transmitirlo es como ponerse a hacer gimnasia en un armario ropero... Entre tantos y tantos pasados, de pronto, tiene que surgir un futuro y es algo muy desagradable, pero nos las arreglemos de alguna manera. Espero que bien.

Esos son más o menos los problemas más importantes en el plano gramatical. Otra cosa más son algunas connotaciones culturales que, por ejemplo, en esta novela *Un peso en el mundo*, el lector ruso desconoce totalmente. Y menos mal que tenemos un medio tan bueno como Internet, y es cuestión de buscar y aprender, lo cual enriquece sobremanera, así que tampoco puedo decir que sea un lado negativo porque, en definitiva, aprendiendo te enriqueces.

LUISA FERNANDA GARRIDO: Tu turno, Jean-Marie. Para ti ha sido coser y cantar ¿eh?, no has tenido ningún problema.

JEAN-MARIE SAINT-LU: Bueno, es que realmente la lengua de José María es tan clara, tan fluida que las únicas dificultades son las que atañen a las diferencias de las dos lenguas, ¿no? Pero que valen para cualquier otro autor. Y creo que realmente es el más fácil de todos los escritores que yo tuve que traducir. Por ejemplo, si tomas a Juan Marsé, el problema del argot, el problema de los charnegos y todo eso, de lo barcelonés, es considerable, hay que indagar, hay que sumirse en este mundo para entenderlo bien.

Al contrario, la lengua de José María es difícil por su propia simpleza ¿no? Siempre te parece que basta con copiar y ya está. Lo más importante para mí fue respetar su música, y es cierto que las mayores y las únicas, creo yo, libertades que se puede tomar un traductor con respecto al libro que traduce atañen a la sintaxis, es decir, al orden de las palabras en las frases, porque yo cuando tengo una frase con alguna dificultad, la leo en voz alta, siempre, y hasta que no encuentre el equivalente —bueno, lo que supongo es el equivalente— en

francés, leyéndola en francés también, considero que no he logrado la traducción. Y por eso hay que cambiar muchas veces, es obligatorio cambiar muchas veces el orden de las palabras.

Y creo que es una perogrullada decir que la sintaxis no debe ser la dueña del estilo sino al contrario, debe ser la sirvienta del estilo. Y, por ejemplo, si hay dificultades de léxico, llamas al autor o tienes un diccionario y ya está. Y en cambio, para no quedarme corto ni perezoso, señalaré el famoso problema de la forma progresiva española, que no existe en francés, es decir, que en español hay una cantidad de auxiliares con gerundio que permiten dar un matiz más particular a la frase. Nosotros tenemos, miserablemente, la fórmula “être en train de” y en la universidad los malos estudiantes, siempre que tienen un gerundio en español dicen “être en train de”, suena fatal, primero y, además, no traduce exactamente el matiz. Por eso, ésta es una de las grandes dificultades

En ese sentido, la novela termina diciendo: “Y de una sola vez, como la raíz alimenta el árbol y el viento al fuego, entendió que la luna llamaba al niño; que sobre todas las cosas le llamaba. Que la luna le estaba llamando”, tiene una caída fantástica desde el punto de vista de la música, yo por lo menos lo siento así. Y si lo quieres destrozarlo todo, traduces que “la lune était en train de”, y haces de mal estudiante. Aquí me permití lo que puede parecer una traición, pero no lo es. Bueno, me avergüenza un poco leer mi propia traducción, porque, además —lo digo para los primerizos— es una cosa que no hay que hacer nunca, nunca, nunca, nunca. No hay que abrir una traducción propia después de publicada, porque por cualquier página que la abras te saltará a la cara el error que cometiste. Por eso no lo hagáis nunca. Lo voy a hacer yo porque les confieso que lo he verificado.

Estábamos en que me pregunté cuál podía ser el valor de “estaba llamando”. Pensé que añadía duración a la acción, así que busqué una manera que no tradujera precisamente la forma progresiva, pero sí rindiera cuenta de este efecto de duración que yo sentía en el texto español. Pero creo que no fue una traición hacerlo, sino que serví lo mejor posible a la prosa de José María.

Otro ejemplo es el título. Es cierto que muchas veces los editores creen que el título es prerrogativa suya porque deben vender el libro. Y no es verdad.

Yo no sé si por ser extranjero, pero siento que *El río de la luna* es una frase bellísima. No la podía traducir por “La rivière de la Lune”, que suena fatal, aunque no sé muy bien por qué. La primera dificultad es que la palabra “río” en francés tiene dos equivalentes que no se pueden usar de manera indiferente: si se trata de un río que desemboca en el mar tienes que traducirlo por *fleuve* y si desemboca en otro río se dice *rivière*. Bueno, me pareció que la palabra *rivière* tiene una claridad mucho más grande. Ya sé que es muy subjetivo, ¿no?, y personal, pero la palabra *fleuve* me parecía muy oscura, y la luna, a pesar de ser un astro muerto, tiene luz o refleja luz. Además, en la portada de la edición a partir de la que traduje la novela aparecía el más fantástico, el más bello, el más hermoso par de nalgas que imaginarse pueda, que tenía forma de luna. Fue, precisamente, creo yo, un hallazgo del ilustrador, porque sintetizaba a la vez el lado erótico del papel que tiene la luna en esta novela. Tampoco *La rivière de la Lune* me convenía. Hasta que se me ocurrió quitar los artículos, así que propuse *Rivière de Lune*, y creo que eso respeta más la prosodia del autor.

También podemos hablar de las dificultades de los tiempos verbales. Por poner un ejemplo, les voy a leer unas pocas líneas en las que precisamente aparece dos veces el pretérito indefinido pero con dos niveles de tiempo diferente, de nuevo se trata de la luna:

Ahora, recortada en el cielo limpio, prendido de su fulgor, sabiéndola sobre el mar a unas decenas de metros de él, al otro lado de la ventana abierta, le pareció que se le metía en el cuerpo al tiempo que lucía frente a él; y nunca hasta ese momento se dio cuenta de que podía nombrarla con una sola palabra que de pronto le llenó la boca: juventud.

La expresión “hasta ese momento se dio cuenta de que”, y el pretérito “se dio cuenta” no remiten

al mismo nivel temporal, en español puede hacerlo y es una gran economía, tiene mucha fuerza expresiva utilizar un mismo tiempo para expresar, para describir estos dos niveles. En francés no es posible, tiene que recurrir al pluscuamperfecto, en el segundo caso. Aquí no es un gran problema porque sólo ocurre dos veces, pero ¿qué pasa cuando tenemos una página o dos páginas enteras con cambios continuos de niveles temporales? En francés el pluscuamperfecto es tan pesado que no lo puedes repetir, porque, como me dijo una vez un editor, quien abre el libro y ve una retahíla de pluscuamperfectos lo cierra y se marcha, ¿no es cierto? Si analizas esto detenidamente ves que es una trampa para el traductor, pero merece la pena porque evita la pesadez. Estas dificultades acaban esfumándose con el tiempo, menos mal.

LUISA FERNANDA GARRIDO: Bueno, como ya hemos insistido aquí varias veces en la musicalidad y el ritmo de la obra, a mí me gustaría invitar a Mario Merlino, que lo tenemos pluriemplado en estas Jornadas, a leer un fragmento. Primero Natalia leerá un trozo en ruso, para que oigáis la musicalidad del ruso, luego Mario Merlino leerá el texto original castellano y después haremos lo mismo con Jean-Marie, leerá en francés y Mario en castellano.

[LECTURA DE FRAGMENTOS DE LA OBRA DE GUELBENZU.]

LUISA FERNANDA GARRIDO: Me gustaría que esto se convirtiera en un debate entre todos, así que tenéis el turno de palabra. Adelante.

PÚBLICO (CARLA MATTEINI): Este homenaje a José María Guelbenzu me ha parecido una de las experiencias más emocionantes, ha sido mágico, me ha parecido maravilloso. Y quisiera expresar mi admiración a Jean-Marie Saint-Lu por su traducción: por esa nitidez de imágenes, esa nitidez de términos que da en francés una musicalidad muy especial.

JEAN-MARIE SAINT-LU: Si, Marsé es mucho más difícil de traducir, porque no hay que pasarse. A mí me llama mucho la atención una característica que siempre ha tenido el español, pero que cada vez se nota más: el español es una lengua bastante “fuerte”, por no decir grosera. Cuando oigo a una

señora decir: “Joder, macho”. Eso es algo que no se puede traducir al francés. Tal vez resulte interesante asistir al taller de tacos de esta tarde...

Porque, además, en Marsé la grosería, la violencia nunca es gratuita: la utiliza para ilustrar el temperamento de un personaje, por ejemplo. Y yo creo que en una lengua como el español de hoy, en que todos dicen veinte mil veces al día “joder macho”, “coño” o “puta”, estas palabras pierden mucho de su valor. En cambio, en francés no sucede. En francés no hay que pasarse. Es un error fatal del traductor es traducir literalmente las palabras malsonantes, por ejemplo “hijo puta”, no se puede traducir por *fils d'une putaine* , que es la traducción literal, quiere decir “canalla” o algo así. Y hay que traducirlo en francés por *salaud* o algo similar.

Una cuestión muy difícil de resolver y que los traductores principiantes no dominan muy bien es la del nivel de lengua. Es importantísima: no podemos hacer hablar a un guardia o a una cajera de supermercado como un profesor de la Sorbona, ¿no es cierto?

Todo es cuestión de música: hay minuetos de Mozart y hay *rock and roll* . Guelbenzu sería el minuetto...

PÚBLICO (MARIO MERLINO): La palabra, en rigor, no corresponde a ninguna moral preconcebida, no hay buenas o malas palabras sino buen o mal uso.

NATALIA KIRILOVA: En ruso es difícil traducir “hijo de puta”, hay que usar otras palabras que no sean tan sucias porque el ruso es un poco más pudoroso que en castellano. Y José María Guelbenzu es bastante pudoroso, por suerte para mí.

LUISA FERNANDA GARRIDO: Natalia se refiere al libro que ha traducido ella, porque *El río de la luna* es justo lo contrario.

PÚBLICO (MERCEDES CORRAL): Me ha llamado la atención la traducción al ruso de *Un peso en el mundo* por *Un peso en este mundo* . No alcanzo a entender por qué.

NATALIA KIRILOVA: En ruso no tenemos artículos...

LUISA FERNANDA GARRIDO: En este caso el pronombre demostrativo es el artículo en castellano, es necesario. Como no hay artículos, la fuerza

del artículo en castellano se suple con los pronombres, como pasa en casi todos los idiomas eslavos.

PÚBLICO (ISABEL GALLARZA): Quería hacerle una pregunta a Natalia: has dicho que una de las dificultades que tenías son las circunstancias culturales ajenas a un espectador ruso y me gustaría saber cómo hiciste tú para entenderlo, para transmitir esa información al lector ruso, sobre todo en un libro que es diálogo. ¿Cómo haces para añadir información sin romper la fluidez y la espontaneidad del diálogo?

NATALIA KIRILOVA: Bueno, en algunas partes pongo una nota a pie de página.

PÚBLICO (MERCEDES CORRAL): Pero entonces ¿crees que el lector ruso no piensa que se desvirtúa esa fluidez si tienes que interrumpir el diálogo para ir al pie de página?

NATALIA KIRILOVA: Creo que sí, que con los asteriscos se rompe un poquito el ritmo, pero no tanto. En definitiva, si el autor ha escrito algo y yo he traducido lo que ha escrito el autor es para que el lector lo lea, lo entienda, lo comprenda y se dé cuenta, ¿verdad? Y si por ejemplo dejamos una cosa sin explicar no habrá ese impacto...

PÚBLICO (MERCEDES CORRAL): Entonces, eres consciente de que el diálogo se va rompiendo. Y si has hablado con tus lectores ¿te han dicho qué era más importante? ¿Saber tus informaciones o seguir el estilo del autor?

NATALIA KIRILOVA: Dependerá del nivel del lector, supongo. Pero, en definitiva, uno puede volver al comienzo de la frase y releerla. Siempre será mejor que no entender nada.

PÚBLICO (MERCEDES CORRAL): En párrafos grandes parece más normal, pero en un diálogo choca más.

PÚBLICO: Me interesa de la experiencia de los dos traductores un aspecto concreto: ¿es mejor estar en contacto con el autor? ¿O es mejor no conocerlo y traducir siempre sin preguntar? ¿Cómo reaccionan? ¿Se enfadan con los traductores cuando se les pregunta? ¿O ayudan?

NATALIA KIRILOVA: En este sentido, volviendo otra vez al ejemplo de Pérez Reverte, porque tengo ya traducidos cinco o seis libros suyos frente a uno solo de Guelbenzu, os cuento que,

cuando estaba traduciendo *La reina del sur*, Arturo tuvo el detalle de enviarme un glosario compuesto por él con cantidad de voces mexicanas y del argot carcelario español y mexicano: de otra manera no sé cómo me las habría arreglado. Porque aunque Jean-Marie dice que siempre se tiene un amigo hispanohablante que pueda hacer el papel de diccionario, es difícil tener en Rusia un amigo versado en argot taleguero de España, de México y de otros países... Por eso yo preferiría estar en contacto con el autor, creo que no es algo excepcional pero, en mi caso, tampoco ha sido frecuente.

LUISA FERNANDA GARRIDO: ¿Y con Guelbenzu tampoco?

NATALIA KIRILOVA: Tampoco.

LUISA FERNANDA GARRIDO: ¿Porque no lo necesitaste, porque no querías?

NATALIA KIRILOVA: Porque no sabía cómo ponerme en contacto con él.

JEAN-MARIE SAINT-LU: Lo ideal sería formar una pareja, el traductor y el autor. Y que el autor tenga siempre el mismo traductor.

De Marsé he traducido ya nueve novelas suyas, además es la persona más entrañable del mundo y muy sencillo. Con Alfredo Bryce Echenique también tengo trato regular.

Pero hay casos extremos en los que no hay que incurrir: en mi caso fue una escritora, además, una escritora que vive en Francia y se cree que habla francés y, sobre todo, tiene amigos que se creen que hablan francés; esto es lo más terrible, supone el divorcio inmediato de la pareja.

Pienso que la virtud primera del traductor sería la humildad frente al texto, pero no siempre. Porque el que firma es él, es responsable de su lengua ante el público. Que el autor te ayude, pero la última palabra la tienes tú, jamás hay que permitir que sea lo contrario. Pero, en realidad, si te llevas bien con el autor es una maravilla.

LUISA FERNANDA GARRIDO: Y tú con Guelbenzu tuviste un contacto fluido.

JEAN-MARIE SAINT-LU: Sí, sí, por carta y luego lo conocí en París.

NATALIA KIRILOVA: Quisiera agregar unas cuantas palabras al mismo tema: todos los aquí presentes navegamos en un mismo barco y tenemos o vamos a tener los mismos problemas. Ponerse en contacto con el autor y mantener ese contacto o, por ejemplo, que el escritor componga glosarios es algo que requiere tiempo. Pero yo creo que es un buen ejemplo a seguir y que, en definitiva, quienes salen ganando son el autor y el libro.

JEAN-MARIE SAINT-LU: Que cada cual se tome sus responsabilidades: nuestro trabajo es traducir, no reescribir ni corregir.

Una vez tuve mucho miedo. Traduje *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, y no sé si recuerdan que la primera página es la copia de un pequeño panfleto de principios del siglo xx, escrito en un español catastrófico, que no se puede corregir. Tenía que respetar el estilo de este panfleto, y tenía miedo de que los lectores pensarán ¡qué traductor más malo! Pero lo cierto es que la gente ni se entera...

Les voy a contar una anécdota: durante más de diez años hice reseñas de libros traducidos del español, americanos o españoles, en una revista francesa que se llamaba *Le Magazine Littérature*. Un día me horrorizó una traducción de un libro de Isabel Allende: no había quien la leyera, era absolutamente infame. No se entendía nada. Se lo dije al director de la revista y me respondió: "Bueno, qué le vamos a hacer..." ¡Y esa novela estuvo más de seis meses entre los libros más vendidos!

LUISA FERNANDA GARRIDO: Bueno, creo que es la hora de tomarnos un descanso después de esta intensa mañana. Muchas gracias por haber estado aquí. Otra vez nuestro recuerdo para José María Guelbenzu, que se recupere pronto.



mesa redonda

LOS CONTRATOS DE TRADUCCIÓN: DOS PERSPECTIVAS

MARIÀ CAPELLA, ABOGADO DE EMPRESAS EDITORIALES; **MARIO SEPÚLVEDA**, ASESOR JURÍDICO DE ACETT Y **CARLOS MILLA**, VICEPRESIDENTE DE ACETT, MODERADOR

CARLOS MILLA: Para empezar, presentaré a Marià Capella, abogado en ejercicio, especialista en propiedad intelectual y asesor jurídico de varias entidades que desarrollan actividades en el sector editorial y audiovisual; también es director de los programas de propiedad intelectual del Instituto de Educación Continua, IDEC, de la Universidad Pompeu Fabra, donde ha dirigido, entre otras, las diversas ediciones del Curso sobre Derechos de Propiedad Intelectual, Contratación en el Ámbito de la Propiedad Intelectual y las Jornadas Antipiratería. Representa

como abogado en materia de propiedad intelectual a muchas editoriales; a casi todas, diría yo, a juzgar por la lista que nos ha pasado, que incluye Tusquets, Anagrama, Salamandra... Es a todas luces un profesional de probada experiencia.

Y aunque la mayoría conocéis de sobra a Mario Sepúlveda, lo presento también por una cuestión de equilibrio. Como sabemos, es abogado, especialista en derechos de autor, asesor jurídico de AELC, ACEC y ACETT —las tres asociaciones de autores y traductores con mayor presencia en Barcelona—, profesor en los cursos de posgrado de traducción literaria de la Universidad Pompeu Fabra —donde ha coincidido con Marià— y la Universidad de Málaga, y ponente en distintas jor-



nadas sobre la propiedad intelectual (Jornadas de Tarazona, de la Universidad Pompeu Fabra y de la Universidad de Barcelona).

Hace alrededor de un año y medio se encontraron ya los dos en una mesa redonda organizada para la jornada de clausura de los cursos de posgrado de la Universidad Pompeu Fabra. Oyéndolos, nos pareció interesante ver enfrentadas las dos posiciones —los intereses de los editores y los intereses de los traductores—, ya que en este contrapunto se observaba con mayor claridad lo que, en esencia, son nuestras reivindicaciones; nuestros planteamientos, contrapuestos a los del editor, se ven así en un contexto amplio y real que nos permite enfocar desde una perspectiva más clara nuestros propios objetivos.

Hoy no se trata, pues, de plantear casos individuales o problemas menores —y menos aún las rencillas que cada cual pueda haber ido acumulando en su roce con las editoriales—, sino de analizar cuál es ese entorno de conflicto que percibimos, en general, los traductores y también, creo, los editores. Así, nuestro primer objetivo sería exponer esa situación, sin eludir asuntos espinosos, como cuestión colectiva. El siguiente paso sería preguntarse si existe la posibilidad, entre unos y otros, de encontrar soluciones, llegar a convenios, crear tribunales de arbitraje... En definitiva, pretendemos que nuestros dos ponentes ahonden en las posibles vías de solución a este ambiente de continuo conflicto que provoca un desgaste tanto en los traductores como en los editores. Es interesante saber que para los editores tampoco es en absoluto satisfactorio tener que resolver un mismo problema con una docena de traductores distintos, ya sea mediante juicio o en acuerdos previos a juicio; también los editores consideran, según parece, que los convenios globales con las asociaciones serían, quizá, un buen camino para evitar esas fricciones y el grado de erosión que conllevan para ambas partes.

Los presentes hablarán de los temas que nos preocupan a todos: por qué las cesiones implican la pérdida del cobro de derechos; por qué la Ley de Propiedad Intelectual se interpreta de maneras tan distintas según los diversos intereses; por qué pare-

ce que la ley deja tantas lagunas; por qué uno acude al abogado convencido de que tiene la razón de su parte y enseguida descubre que, por una u otra sutileza, está desprotegido, ya que la editorial se ampara en un contrato draconiano y, sin incumplir la ley, encuentra la manera de sortearla... Es lo que llamamos cláusulas abusivas; cláusulas que, sin estar fuera de la ley, tampoco están del todo dentro, quedando en una especie de tierra de nadie donde, en apariencia, casi todo es lícito.

Mario, cuando quieras.

MARIO SEPÚLVEDA: Gracias, Carlos.

Quisiera centrar mi intervención en la búsqueda de algunos puntos de encuentro, puntos comunes que pudieran existir o que pudieran desprenderse de la discusión. Es decir, intentaría, de alguna manera, no colocar tanto el acento en la problemática de los contratos sino un poco en la “solucionática”, en ver en qué medida podemos avanzar en algunas vías de solución, sin caer en cuestiones artificiosas, en ver si realmente existen esas vías o esos puntos de encuentro que puedan ayudar a buscar mecanismos que permitan resolver los conflictos que existen.

Pero, evidentemente, si no partimos de la base de reconocer la existencia de situaciones conflictivas, si no partimos de la base de reconocer problemas, es absolutamente imposible que podamos avanzar en la solución de los mismos. Como la mayoría de esos problemas los conocemos, hemos tenido la oportunidad de exponerlos reiteradamente, no sólo en este foro sino en la propia revista de *ACETT*, *Vasos Comunicantes*, y en muchos otros encuentros, yo me voy a limitar en esta primera intervención esencialmente a hacer un enunciado de ellos. No voy a desarrollarlos con la exhaustividad que lo he hecho en otras oportunidades, porque, insisto, son problemas que, en general, se conocen; el propio Marià Capella los conoce a través de las reivindicaciones nuestras, ya sea en casos individuales o incluso en conversaciones que se han tenido con él.

Enunciando los principales problemas, empezaríamos por señalar los principales casos de incumplimiento de la ley, a situaciones en que claramente, a nuestro entender, se incumple la ley —y

ya no es un problema de interpretaciones diversas— o se incumplen los contratos que se firman.

Uno de los casos más típicos y que, desgraciadamente, parece que ni nosotros le demos importancia, es el tema que podríamos denominar de la “no explotación de la obra”. Muchas veces existe el sentimiento por parte de los propios traductores de que el hecho de que se edite la obra es como un privilegio y uno tiene poca cosa que decir. Y no se tiene claro que el objeto del contrato de traducción—o de cualquier contrato de edición— es, precisamente, la explotación de la obra, y la principal obligación que tiene el editor es explotar la obra, cuyos derechos nosotros le cedemos. Los contratos más largos duran 15 años y muchos ya empiezan a extinguirse porque llegan a su término. Recordemos que la LPI está a punto de cumplir 18 años: así que cada vez hay más contratos que se acaban y que se tienen que renovar. Y resulta que en muchos casos la explotación de esos contratos continúa como si no pasara absolutamente nada; o, lo que es más grave, continúan sin que se produzca ningún tipo de explotación de los mismos, están como a recaudo de las editoriales sin que se haga nada al respecto. Y nos parece que esto también es un incumplimiento grave.

En consecuencia, sólo cabe la renovación de los contratos. Lo lógico sería avisar al titular de que sus derechos han revertido a él, porque en esos momentos los editores no tienen título para explotarlos. Insisto: es enorme la cantidad de contratos que van acabando.

En tercer lugar, mencionaría un caso de incumplimiento flagrante: las cesiones no consentidas. Son las cesiones a un tercero que se hacen cuando no existe ningún título que ampare esa cesión porque ni está mencionada en el contrato ni se firma un nuevo documento. No es el caso más frecuente de cesiones a terceros, que, por lo general, tienen un amparo contractual, aunque, a mi juicio, se llegue al abuso.

En cuarto lugar, quisiera mencionar un tema que se repite hasta el infinito, hasta el cansancio (yo diría que es el incumplimiento más flagrante): la falta de certificación de tirada de las obras. Es una obligación legal que se tiene que cumplir antes

de que se edite la obra, antes de que se publique. Lo grave es que ni se informa al autor o al traductor de cuál es la tirada de la obra, ni tampoco se anota en la propia inscripción que se hace de la obra en el depósito legal, ya que también debiera figurar allí la tirada.

Y en último lugar, en quinto lugar, mencionaré el incumplimiento que más conocen ustedes, el que es motivo de mayores consultas en las reclamaciones: las liquidaciones. Es decir, el caso omiso que se hace de una obligación. En primer lugar, se trata de una obligación legal, está en la ley explícitamente; además, aparece en todos los contratos, que reproducen casi literalmente lo que dice la ley, pese a lo cual no se suele cumplir con las liquidaciones anuales. En muchos casos las editoriales que lleva Marià suelen cumplir con ello, pero no todas. Sigue siendo un campo de importante incumplimiento. Y, además, una de las quejas habituales es que estas liquidaciones no son suficientemente claras, algunas son absolutamente ininteligibles, y ahí surge el famoso problema de las devoluciones... Justo cuando uno imagina que ya va a cobrar, le llega esa liquidación en que ya más o menos amortiza el anticipo y se topa con que empiezan a aparecer las devoluciones y ese anticipo no acaba de amortizarse nunca. Así pues, se trata del tema de las liquidaciones ligado también a la forma en que se realizan y el papel que juegan las devoluciones, que es un santo misterio que en todo caso el amigo Marià se ofreció gentilmente a clarificar.

Me he referido a los incumplimientos, pero quisiera hacer referencia muy rápidamente a algo que ya hemos tocado en infinidad de ocasiones cuando hablamos de los contratos: las cláusulas abusivas. En este aspecto se está produciendo un fenómeno que más o menos consistiría en que los contratos, en vez de ser en una herramienta de aplicación de la ley, en muchos casos son una herramienta para saltarse el espíritu de la ley. Ahí tenemos desde la famosa reserva de libros: he visto contratos—no son los más frecuentes, pero los he visto— donde se habla de un 10% de reserva de ejemplares para la crítica o la promoción. Es una cosa abusiva porque esos ejemplares no pagan derechos de explotación y no queda claro a qué se

dedican, ya que la editorial no entrega información de cuál ha sido la promoción real que se ha hecho.

Un segundo elemento —voy, casi, de lo menos importante a lo más— es la famosa prórroga automática del contrato, ya sea de 10 o 15 años. Se incorpora una cláusula absolutamente abusiva, a mi entender, por la que se renuevan automáticamente; es decir, si no se denuncia la finalización de este contrato en un plazo determinado, se entiende que automáticamente el contrato se prórroga por otro plazo igual de 10 o 15 años. Parece broma pero yo he tenido oportunidad en otros campos de llevar temas como estos —en el mantenimiento de ascensores en la comunidad de vecinos, por ejemplo— y han declarado que esta cláusula es absolutamente abusiva. Es decir, firmo hoy un contrato y estoy dando tácitamente la oportunidad de que se vuelva a prórrogar por 15 años si no anuncio que no tengo interés en continuar con la explotación. Esas cláusulas son abusivas en el sentido de que limitan el poder de disposición que tiene una de las partes, en este caso el traductor o el autor.

Otro asunto recurrente es el de los encargos. Me limitaré a mencionar el famoso encargo de obra. Éste tiene una serie de cláusulas de rescisión unilateral del contrato por incumplimiento del traductor, pero los criterios para rescindir o para justificar el incumplimiento quedan en manos de la editorial. Si el editor considera que esa obra no ha cumplido los requisitos de calidad que estima pertinentes, eso es causa de resolución del contrato. En general suele ser cláusula que se reserva una sola de las partes que firma el contrato. Es abusiva la facultad de rescindir un contrato unilateralmente, ya que un contrato por definición es la participación de dos partes.

Otra situación abusiva: todo contrato exige que el objeto del contrato sea muy claro. Pero cualquiera que mire los contratos en materia del número de ejemplares que se van a editar verá que la ambigüedad es absoluta y están facultando para que se editen ejemplares hasta el infinito.

En el ámbito geográfico también pretenden abarcar todo el mundo, absolutamente todo el mundo, sin restricciones de ningún tipo. Igual-

mente en las modalidades: ya recuerdo que el año pasado causó mucha hilaridad que Andrés Ehrenhaus leyera una cláusula de un contrato real donde aparecía la enumeración de derechos cedidos, ya que se cedía hasta la difusión por microondas: en fin, absolutamente todas las modalidades imaginables habidas y por haber. ¿Qué ocurre con esto? Hay que ser muy claros: si un señor me contrata los derechos de edición de una obra para explotarla en todas las modalidades habidas y por haber y me paga por eso, estaré encantado. El problema es que se hacen cesiones de derechos sin ton ni son en todas estas modalidades a sabiendas, de antemano, que no se va a producir la explotación de esa obra, ya que cualquiera que conozca la editorial sabe que no se dedica a eso, no la va a explotar en Internet, no tiene medios, ni ganas, ni forma parte de lo que es su orientación comercial la explotación que allí se señala. Y esto es aún más abusivo cuando volvemos a lo que señalaba al comienzo: la principal obligación que tiene un editor es la explotación de la obra, de manera que lo que no puede ser es que se acaparen derechos sabiendo de antemano que esa explotación no se va a producir y privando al autor o al traductor de explotarla, incluso en modalidades que no ofrecerían competencia clara con la modalidad principal de explotación.

Y, por último, mencionaré el tema de siempre: las cesiones a terceros, ya entrando en la modalidad abusiva; para mí es un mecanismo casi monstruoso de fraude de ley el que se comete porque, en la práctica, el contrato que ustedes han firmado desaparece, desaparecen las cláusulas que han firmado y se topan con que hay otra editorial que está explotando su obra bajo otras modalidades, porque resulta que las cedió la editorial anterior por un tanto alzado. El traductor pierde el control de la traducción, nadie le va a entregar liquidaciones: es decir, el viejo mecanismo de la antigua ley que consistía en la compra-venta de los derechos reaparece por la puerta trasera de esta ley por la fórmula de la cesión a terceros. Se pierde el principio del pago proporcional. Más de una vez he presentado el siguiente supuesto —que se puede dar hoy en día con esta aglomeración de sociedades editoras—, en el que es perfectamente posi-

ble que a un señor muy lúcido se le ocurra el día de mañana tener una editorial A y otra B; en la editorial A, que es la que muestra a todos como una editorial modélica, puede ofrecer a un traductor hasta un 10% por los derechos y hace una edición de mil ejemplares; pero resulta que la explotación real de la obra se hace a través de una cesión a terceros a una segunda editorial donde se paga un tanto alzado y la obra se explota hasta el infinito. Esto se está dando: no digo que se haya producido este mecanismo de creación de sociedades pero, en la práctica, se está dando la explotación de obras prácticamente hasta el infinito sin ningún tipo de control por el mecanismo de la cesión a terceros.

Finalizo con dos conclusiones: reitero que se está usando el sistema de contrataciones más para eludir la ley que para aplicarla, y, en segundo lugar, que claramente esto es fruto de un hecho que es categórico: no hay, hoy por hoy, un auténtico sistema de contratación; no es cierto que el autor se siente a una mesa con la editorial y negocie. Negocie, aunque sea en una situación de debilidad, algo de ese contrato. El traductor se topa con un contrato ya hecho, predeterminado, con cláusulas preestablecidas donde lo único que le cabe es tomarlo o dejarlo, pero donde no tiene ninguna posibilidad de negociación.

Esto para mí es la clave y pienso que si, de verdad, este punto no se ataca en su raíz en el sistema de contratación, podemos ir cláusula por cláusula, pero es un pez que se muerde la cola: sustituirán una cláusula abusiva por otra y no iremos al fondo del tema. Y es el sistema de contratación que en este momento existe.

Y un último asunto es la famosa remuneración equitativa. Aparece una y otra vez en la ley: en el preámbulo, en el artículo 47, etc., pero desaparece en la práctica contractual. ¿Qué es este misterio? ¿Qué es la remuneración equitativa? La ley no habla de un porcentaje, pero sí se está pagando, por ejemplo, un 0,5% de derechos, basta hacer un simple ejercicio de cálculo para darse cuenta de que un 0,5% supone como mínimo vender 35.000 ejemplares para poder cubrir el anticipo. O en el caso, por ejemplo, de las cesiones a terceros supone incluso un pago de un 0,1% o incluso menos de un

0,1% de derechos. Y el problema, insisto, también en relación con la remuneración no equitativa, tiene directamente que ver con el sistema contractual en que realmente no hay dos partes que operen en situación de equidad, una situación de equilibrio.

CARLOS MILLA: Quisiera dar las gracias a Marià Capella en nombre de la organización por el valor que ha demostrado al venir aquí sin servicio de seguridad [risas].

MARIÀ CAPELLA: Para empezar, debo decir que vengo aquí a título personal, no en representación de ninguna editorial.

Voy a intentar contestar, desde la experiencia de mis muchos años instalado en este conflicto entre editores y autores, a todas las denuncias que Mario Sepúlveda muy brillantemente ha expuesto.

Primer grupo de cuestiones: los incumplimientos.

La primera cuestión es asumir la realidad de que estamos en un sector muy pequeño. Si consultáis las cifras de Comercio Interior referentes al libro en España —y en estas Jornadas hablamos sólo de traducción literaria—, veréis que el importe económico que mueve el sector es realmente escaso. Es mucho más importante en términos de presencia mediática o de repercusión en otros terrenos que en el económico.

Si analizamos la relación autor-editor, yo os diría que las cuestiones que denunciaba Mario —no explotación de la obra, explotación de la traducción cuando el contrato ya ha agotado su período de vigencia, cesión no consentida, falta de certificación de tiradas, falta de cumplimiento de liquidaciones anuales— son incumplimientos legales, y mi consejo al editor es, desde luego, que si efectivamente tal incumplimiento se ha producido, debe asumir las consecuencias.

En determinados supuestos, lo más aconsejable para el editor es negociar, pactar y pagar, porque si hay que ir al juzgado a que el juez imponga la sanción, el editor deberá asumir además el coste de los servicios jurídicos y los derivados de una hipotética condena en costas.

Si analizamos las posibles causas de cada incumplimiento veremos que son diferentes.

La no explotación de la obra.

Como es sabido, el período máximo de duración en el contrato de edición es de quince años.

Por lo general, el editor intentará obtener el máximo número de años posible, y lo habitual es que este aspecto no se convierta en el problema fundamental dentro de la negociación de un contrato de traducción.

Frecuentemente el problema es que, al cabo de cierto tiempo, la obra está fuera de mercado; el editor la puede mantener en el mercado durante un tiempo, y si nadie compra ejemplares, deja de editarla en un período de tiempo inferior al de la duración del contrato.

Aquí nos encontramos ante un doble problema en el caso de los traductores: vuestra explotación es subsidiaria a la explotación de la obra principal, con lo cual el hecho de que revertieran los derechos al traductor tampoco significa, en principio, un gran beneficio económico para éste.

Si la explotación de la obra se mantiene, una vez agotado el período contractualmente pactado, estamos ante un craso error del editor.

Mi opinión es que, en ocasiones, los departamentos responsables de gestión de contratos deberían estar bastante mejor dotados de recursos humanos e informáticos, pues realmente se pueden producir errores si nadie es consciente de la fecha de celebración y expiración del contrato. Es lamentable, pero a veces es así.

Sin embargo, tales recursos adicionales implican siempre costes económicos que hay que poner en relación con la dimensión del negocio.

Las cesiones no consentidas.

Vosotros sabéis que el cesionario en exclusiva está facultado para otorgar autorizaciones no exclusivas. En algunos casos, cuando hablamos de cesiones incontestadas, se da también un problema de interpretación legal: el pago se efectuó a tanto alzado, fórmula de pago únicamente admisible para la primera única edición, y posteriormente se han producido otras ediciones.

En la mayoría de los casos, a través de los contratos de edición que utilizan los editores, éstos adquieren la condición de cesionarios en exclusiva

y, por tanto, pueden dar autorizaciones no exclusivas a terceros.

La falta de certificación de tirada de la obra.

Respecto a tal obligación legal, sí creo sinceramente, aunque suene mal decirlo aquí, que la actual regulación carece de visión realista y práctica de la actividad editorial. La remisión de la totalidad de certificaciones de tirada implicaría unos costes de gestión para las editoriales que, nos guste o no oírlo, son difícilmente asumibles: no se puede, libro por libro, tirada por tirada, autor por autor, traductor por traductor, ilustrador por ilustrador... En suma, llevar a cabo toda esa gestión implica asignar unos recursos de los que normalmente las editoriales no disponen, y que no revierten necesariamente en beneficio del autor.

Las liquidaciones anuales.

No presentarlas es un incumplimiento de contrato que, cuando se produce, es denunciado. Aunque las liquidaciones sean negativas, hay que presentarlas; si no se presentó y no se pagó, es causa de resolución y genera el derecho a exigir daños y perjuicios, así que no hay mucho de que hablar.

Mario Sepúlveda hablaba de saltarse el espíritu de la ley... y en las cuestiones espirituales caben muchas interpretaciones, ¿o no? Me gustaría saber qué es lo que se entiende por el espíritu de la ley.

Si oigo que hay editoriales que establecen una reserva de ejemplares para promoción y crítica del 10% de toda la tirada, me parece simplemente poco defendible. En mi vida profesional nunca he visto tales porcentajes.

Pasemos a otras cuestiones: por ejemplo, la prórroga automática del contrato. Pues sí, podría suponer cierto abuso si no fuera posible evitarlo mediante el oportuno preaviso, como habitualmente se evita.

En cuanto al contrato de encargo, creo que en la redacción de la ley el legislador no se atrevió a poner el cascabel al gato. Aunque suene mal decirlo aquí, opino que los derechos a los que tendría que poder optar un editor en casos de encargo deberían ser más amplios que los que le permite un contrato estricto de cesión. Si queréis, luego pasaremos a discutirlo.

En mi opinión, si una obra es objeto de un encargo de creación, la editorial que ha realizado el encargo debería tener unas muy amplias prerrogativas sobre los derechos derivados de esa obra para todo el tiempo de explotación de la misma, porque la creación de dicha obra fue financiada por él.

Respecto al número de ejemplares hasta el infinito, os diré que he visto problemas; algunos de ellos me los ha planteado Mario y me han sorprendido mucho. La ley obliga a determinar el número mínimo de ejemplares y el número mínimo y máximo de ediciones. Y eso es así. Cuando nosotros, los abogados, redactamos contratos modelo para las editoriales, así lo indicamos. En ocasiones, yo me he encontrado con que a algún departamento de derechos de autor puede parecerle incómodo establecerlos para cada caso; cuando es así, susstituyen en el modelo el número de ediciones y el número de ejemplares determinados que el editor considera oportunos. Cualquier buen conocedor de la ley es consciente de que resulta un perjuicio para la editorial, porque, como bien sabéis, eso es causa de nulidad directa del contrato.

Por otra parte, Mario ha mencionado una cuestión que a mí me parece de especial importancia. Desde la perspectiva del editor —o al menos es el consejo que yo doy a mis editores—, en el contrato debe intentar adquirirse no sólo lo que se necesita sino todo aquello que uno no quiere que consiga otro; vosotros sabéis que la explotación en el ámbito de la propiedad intelectual se basa necesariamente en la suspensión de la concurrencia, en la exclusividad.

En el momento en que esa suspensión de la concurrencia deja de producirse, es evidente que cada ejemplar que venda un tercer editor es un ejemplar menos que venderá el primer editor y, por tanto, no me parece razonable que dejemos abierta esa posibilidad.

Puede parecer incluso ridículo el hecho de que, en ocasiones, haya editores que adquieran modalidades de explotación que no tengan que ver nada con su explotación real, pero hay que entenderlo en dicho contexto.

Vosotros sabéis, por ejemplo, que algunas agencias literarias, con la intención de negociar-

lo ellas directamente, pretendían no ceder canales como el club del libro o el quiosco a los editores a quienes cedían la primera utilización para librerías.

Desde el punto de vista de la explotación de un editor, eso no tiene ningún sentido. La interferencia de un tercero implica pérdidas de ingresos e incluso la imposibilidad de programar la explotación.

En cuanto a la cesión a terceros por el mecanismo de tener una editorial A y una editorial B, no conozco ninguna editorial a la que le saliera a cuenta un fraude de tales características. Ninguna. Podemos entrar y abundar más en el tema, pero no creo que el caso se produzca realmente.

En cuanto al espíritu de la Ley de Propiedad Intelectual, si por ello entendemos esa remuneración equitativa, proporcionada a los ingresos derivados de la explotación, no estoy seguro de que exista ningún intento de ir en contra, ningún mecanismo o ninguna manipulación de los contratos en ese sentido; al menos, yo no la recomendaría nunca. Personalmente, y por una cuestión legal en la que ahora no entraremos, soy enemigo acérrimo, en interés de las editoriales, de establecer pagos a tanto alzado.

Incluso si la finalidad de la editorial fuera pagar menos, no creo que el mecanismo más interesante sea el del pago a tanto alzado, por las restricciones legales e inseguridades económicas que implica.

Decía Mario que no siempre hay una negociación real, que en muchas ocasiones se firma un contrato de adhesión. Si hablamos estrictamente de las condiciones económicas, puedo admitir que quizá a veces sea así.

Insistiré aquí de nuevo en la cuestión de los costes de gestión editorial. Yo creo que una editorial no puede asignar los recursos humanos técnicos y económicos suficientes para negociar particularmente condiciones especiales para cada uno de los contratos. Cada intervención de los abogados, cada intervención de alguna persona asignada a esos departamentos, es un coste, y en mi opinión, cuando se produce tan alto número de transacciones de similares características, como es el caso de

la relación editor-traductor, lo razonable sería que esas cláusulas, esos términos y condiciones, que al final se reiteran tanto, hubieran sido objeto de una negociación previa de carácter sectorial.

Creo sinceramente que no resulta asumible a título individual, ni en el caso del traductor ni en el caso del editor, una negociación particularizada para cada obra, para cada traducción, porque el tiempo y el coste de recursos es demasiado elevado.

Otra cuestión es por qué no se ha llegado a la negociación de esos términos y condiciones sectoriales, y ahí yo creo que todos deberíamos mirarnos un poco a nosotros mismos.

Desde el punto de vista del sector editorial, yo entendería muy bien —y no hablo por ellos, ya que no tengo ningún poder de representación para hablar de esto— que la negociación sectorial de las condiciones económicas pudiera tener escaso interés.

También debería analizarse por qué desde vuestro sector tampoco se ha articulado una posición común.

A mi juicio, ése es un tema que da mucho juego, es el más importante de todos los que hemos citado aquí, pero podemos comentarlo después en el debate.

Y hablemos por último de la remuneración equitativa.

Considerando la tirada media en España, en ficción, tendríamos que ver si lo que estamos haciendo con los anticipos no reversibles es encubrir mínimos garantizados superiores al resultado de la aplicación del porcentaje sobre los ejemplares efectivamente vendidos.

Tal vez cabría pensar que la ley se equivoca cuando penaliza el pago a tanto alzado. A veces las normas tienen buenos propósitos y malos resultados, ¿no? Yo no sé si con esto no hago más que agrandar las distancias, pero quizá posteriormente podamos entrar en alguna de las cuestiones que hemos comentado.

MARIO SEPÚLVEDA: Desearía discutir, una por una, las cuestiones que ha mencionado Marià Capella. Pero el espíritu de esta reunión es intentar por todos los medios recoger aquellos elementos que pueden ser positivos y que permitan avanzar

en lo que más nos interesa: en qué medida podemos buscar algún tipo de solución a algo que parece encallado desde hace tanto tiempo y más todavía cuando, en primer lugar, es de agradecer que la exposición de Marià haya sido tan franca, para que se conozca lo que es la opinión de los editores y, al final, sepamos exactamente dónde estamos, con quién estamos tratando y cuáles son los términos que justifican las distintas posiciones. Soy un convencido de que para empezar a negociar hay que tener muy claro quién es quién y qué es lo que piensa cada uno.

Así pues, me gustaría destacar la coincidencia de fondo en el debate en el tema de la desigualdad entre las partes que suscriben estos contratos; Marià Capella ha hablado, igual que yo, de verdaderos contratos de adhesión, de contratos de “lo toma o lo deja” y de que falta, en consecuencia, un sistema de contratación.

Ha agregado un segundo aspecto que para mí es trascendental: la absoluta inoportunidad, impropiedad y estupidez, por decirlo así, que supone que cada uno pretenda dar la guerra por su cuenta; el que se intente que cada uno negocie su propio contrato, y me alegro que también lo vea él así desde la perspectiva de los editores. Pero de lo que me alegro más es que sea desde sus propios intereses y no por una concesión que nos hacen a nosotros; es decir, a nosotros no nos interesa, y lo decimos con claridad, el contrato individual por debilidad de la parte de los traductores. Y me alegra muchísimo saber que tampoco les interesa a los editores, por sus propias razones, no por un gesto bondadoso sino en aras de la defensa de sus propios intereses.

Yo creo que éste es el tema de fondo: siempre acabaremos en un contrato individual obra por obra, pero el contenido, la modulación de ese contrato debería ser fruto de una negociación sectorial.

Creo que es importante que nos preguntemos por qué eso no ocurre. No es solamente un problema de buena o mala voluntad de las partes: yo creo que en eso la Ley tiene un vacío: es decir, reconoce en el artículo 73 las posibilidades de que las Asociaciones de Traductores (o de Autores) y las

Asociaciones de Editores puedan negociar condiciones generales en la contratación, pero se queda ahí, no va más allá y no dota de eficacia jurídica a los acuerdos que puedan adoptar esas partes. La experiencia que todos nosotros tenemos de los famosos contratos modelo apunta a eso; es decir, se hizo en un momento determinado un tipo de contrato modelo que se suponía que era más respetuoso de la Ley y nunca se ha cumplido. Y la razón es que a quien no le interesa cumplirlo dice, simplemente, que no lo vincula. ¿Cuál es el fallo? La Ley no prevé que esos acuerdos tengan una eficacia jurídica real, es decir, que sea vinculantes, que sean obligatorios para las partes, como ocurre, por ejemplo, en el campo laboral: desde el momento en que uno desarrolla una negociación colectiva está vinculado por las obligaciones que derivan de su convenio. Esta es la única manera de que se refuerce el papel de las asociaciones, que tienen que ser las protagonistas de este tipo de negociaciones, y de que, en segundo lugar, esos acuerdos realmente se lleven a la práctica.

Y agregaría, para finalizar, un tercer elemento que me parece clave. ¿Cómo resolvemos los conflictos que surjan? Desde luego, si logramos este andamiaje, este mecanismo de negociación, los conflictos van a disminuir, pero siempre habrá conflictos, siempre habrá puntos de diferencia, y si esas diferencias se van a resolver por los mecanismos que existen hoy día, mecanismos puramente judiciales, perdidos estamos también. Y en eso creo que, desde esferas distintas, seguro que coincidiremos Marià Capella y yo en que el mecanismo judicial no es el mejor para resolver estos temas, es un mecanismo lento, carísimo, incluso plagado de ignorancia por parte de los propios jueces porque lo desconocen; desconocen, por desgracia, el campo de la Propiedad Intelectual, y muchas de sus sentencias son verdaderamente aberrantes y, en este sentido, hay que propiciar mecanismos más fáciles, más ágiles, más simples, más caseros, si se quiere, que son esta suerte de comisiones paritarias en las que intervengan las dos partes.

Y aquí yo acabaría con una cosa que me parece muy sugestiva: es increíble la cantidad de concordancias que, a veces, hay en la interpretación de

la Ley cuando surge un conflicto y hay que negociarlo, hay que discutirlo con el abogado de la editorial. Estamos convencidos de que un mecanismo de este tipo puede propiciar la solución de un 40%, un 50%, un 60%, de los conflictos que pudieran surgir sin mayores complicaciones.

Pero insisto en que si, desgraciadamente, no se hace este esfuerzo para que la Ley reconozca a la asociación capacidad de negociación y que, al mismo tiempo, dote a los acuerdos del gremio de editores con las asociaciones de traductores de eficacia jurídica y, en tercer lugar, no establezca mecanismos paritarios para la solución de los conflictos, es muy difícil llegar a la solución.

Ahora, yo creo que en algo podemos contribuir, cada uno en su esfera, porque como bien dice Marià Capella, él no es representante de editoriales, pero sí puede hacer llegar un mensaje nuestro a sus editoriales, de la misma manera que nosotros recogemos lo que él nos ha señalado. Sería interesante que si hay acuerdo en estos puntos, aprovechando la nueva reforma de la Ley de Propiedad Intelectual, seamos capaces de plantear una enmienda a esa Ley de conjunto. Si estamos de acuerdo realmente en estos mecanismos, podríamos intentar que se modifique el artículo 73 de la Ley en este sentido para que permita plasmar en la realidad estas buenas intenciones que se nos suponen a todos.

MARIÀ CAPELLA: A mí me parece que, hoy por hoy, las empresas con actividad editorial consolidada no son tantas en este país.

Dejando eso al margen, en relación con lo que plantea Mario Sepúlveda sobre las condiciones generales de contratación, creo que los editores no van a mostrarse entusiastas. Los editores no pueden tener interés en que haya una reforma legal que, de alguna manera, los conduzca hacia donde está señalando Mario.

Mario me explicaba, mientras preparábamos estas sesiones, lo que fueron hace 20 años las reivindicaciones y los conflictos entre sindicatos y empresas. Hoy por hoy, me decía, no hay ninguna empresa razonable en el país que no prefiera una negociación con un sindicato a negociar pormenorizadamente con cada uno de los trabajadores.

En cuanto a hipotéticas comisiones paritarias, yo os diría que los autores deben saber que los editores no tienen ningún interés en enviarnos, a los abogados, trescientos expedientes al año de reclamaciones; reclamaciones pequeñas, normalmente, pero gravosas desde el punto de vista de la gestión de costes, del asesoramiento, etc., por causas que se repiten una y mil veces.

Cuando hay que soportar una reclamación judicial, o cuando hay que emprender una reclamación judicial, siempre digo a todos mis clientes que hay tres tipos de costes: en primer lugar, están los costes económicos, que son cuantificables y, por tanto, previsibles, con lo cual es fácil tomar una decisión respecto a ellos; en segundo lugar, existe un coste de tiempo; en tercer lugar, hay un coste psicológico, y éste depende de cada cual, ya que no todo el mundo se comporta de la misma manera. A algunos clientes les da igual y otros, en cambio, se inquietan desproporcionadamente.

Yo creo que todos estamos interesados en evitar las reclamaciones judiciales, y los editores, desde su perspectiva, podrían estar especialmente interesados en solventar esa situación, en encontrar mecanismos para que se llegue a una solución arbitral mucho más fácil.

Para los editores, la inseguridad jurídica es un coste económico en sí misma. Así pues, cualquier situación que les permita saber qué contratan y les evite problemas es de su interés.

Es verdad, como dice Mario Sepúlveda, que la ley no ha sido lo suficientemente buena para que este sector viva de una manera pacífica, y posiblemente nosotros deberíamos haber sido capaces, en quince años, de modificar la ley y al final decirle al legislador: "Oiga, editores y autores estamos de acuerdo en que usted eleve a categoría legal las siguientes cuestiones". Pero no hemos sido capaces, y creo, por tanto, que si no hacemos un esfuerzo, dentro de treinta años seguiremos hablando de lo mismo en los mismos términos.

CARLOS MILLA: Esas reclamaciones que se presentan tan a menudo tienen una razón de ser. Aunque sea sólo por eso, ¿no se plantean las editoriales cambiar los procedimientos que generan esas reclamaciones de manera continuada?

MARIÀ CAPELLA: Cuando ese comportamiento que ha generado la reclamación deriva de un incumplimiento flagrante de la editorial, debe ser asumida y se actúa en consecuencia. Pero cuando el conflicto viene por lo que vosotros llamáis la interpretación del espíritu de la ley, la cuestión es sustancialmente diferente.

Creo que hay dos cosas distintas: insatisfacciones por incumplimiento e insatisfacciones que no son por incumplimientos legales, sino que se deben a una mala relación, y ahí el editor no tiene que cambiar nada porque no hay ninguna norma que lo obligue a cambiar nada.

PÚBLICO: Los traductores sí hemos sido capaces de reunirnos, pero los editores, como tú mismo has dicho, tendrían que haberse puesto de acuerdo, ¿no? ¿Sería suficiente que el empresario también lo plantease?

MARIÀ CAPELLA: El trabajo de autor y el de traductor es un trabajo solitario y difícilmente puede existir una unión más allá de unas jornadas, de unos encuentros, de unas asociaciones.

Pero con los editores ocurre también una cosa muy curiosa: no se le puede pedir a una pequeña editorial que se sienta identificada con un gran grupo editorial. Los dos son editores, pero la capacidad de sus bolsillos es muy diferente, y no piensan lo mismo ni tienen las mismas maneras de hacer.

También es difícil, pues, que los editores fijen una posición común.

PÚBLICO: ¿Qué sector de los editores estaría más dispuesto a sentarse a una mesa? ¿Los grandes o los medianos?

MARIÀ CAPELLA: No hay tantas editoriales en España que efectivamente publiquen traducciones literarias con una cierta presencia en el mercado. De esa lista os diría que a un buen porcentaje las conozco suficientemente bien, y que muchos de los conflictos se deben más a errores que a voluntad de hacerlo mal. Os diría también que quienes entran en ese porcentaje se sentirían muy a gusto en un marco más seguro, que les evitara tener que recurrir a servicios jurídicos con cierta frecuencia.

A una pequeña editorial le molestan muchísimo los conflictos por varias razones, dos en particular: primero, porque los recursos no son los mismos; segundo, por una cuestión de prestigio y relación personal con sus traductores y autores, que da pie a que la cuestión se viva a veces como un problema personal.

PÚBLICO: ¿Por qué son tan confusas las liquidaciones?

MARIÀ CAPELLA: No estoy en absoluto de acuerdo. Por mis manos pasan muchas liquidaciones y precisamente las que están en conflicto. Las liquidaciones nunca pueden ser un galimatías, porque contemplan cosas bien concretas: número de ejemplares editados, número de ejemplares vendidos, número de ejemplares en *stock*, *royalty* aplicable e impuestos.

Eso nunca puede ser un galimatías, aunque muchas veces he tenido que explicar personalmente la confusión que se produce, sin ir más lejos, con las devoluciones de ejemplares. Pero hay que aceptar la realidad de la distribución editorial. Vosotros sabéis cómo funciona la distribución editorial en este país; nosotros lo llamamos compraventa estimatoria con derecho a devolución. En definitiva, de lo que estamos hablando es de que distribuimos los libros de la misma manera que distribuimos los periódicos; es decir, se dejan cien ejemplares del periódico tal en el quiosco y los que no se han vendido se recogen al día siguiente. Así funciona en los periódicos y así funciona en los libros. Pero lo más lamentable es que los ejemplares del diario no vendidos sí se recogen al día siguiente; en el caso del editor, en cambio, los ejemplares de las obras literarias no vendidas pueden volver a la editorial al cabo de dos o tres años. Eso es una evidencia, y para el editor hasta el propio proceso de devolución se convierte en un coste.

PÚBLICO: Yo no creo que en la mayor parte de los casos —con excepciones que, por supuesto, admito— haya un despiste o una mala información o una distracción del editor, sino una clara voluntad de conseguir un beneficio a costa del traductor. Mi pregunta es: si a las editoriales tanto les molesta que haya demandas, ¿por qué dan lugar a

las demandas? ¿Por qué se comportan de forma tal que hay que demandarlas? Si realmente les molesta, si les produce costes, molestias, cabreos gigantes, es muy sencillo: que no hagan nada que pueda dar lugar a la demanda. Insisto en que no creo que sea inconsciente; creo que es un “mientras cuele, cuele y eso salimos ganando”. Por otra parte, me parece que si una empresa o un patrono se dedican a hacer ese negocio es porque le tiene cuenta, y si no le tiene cuenta, que cierre el negocio y que no se dedique a ello. Si la ley marca esto, tendrá que asumirlo la empresa y, si no puede asumirlo, tendrá que plantear que esa ley no se puede asumir y que se reforme la ley, pero no ampararse en que sale muy caro y por eso la incumplo, porque la ley no es asumible.

MARIÀ CAPELLA: En cuanto a los despistes involuntarios, debo decir que se pagan, y está claro que al editor no le interesa ir al juzgado para que le salga más caro.

PÚBLICO: Pero si cuele, cuele.

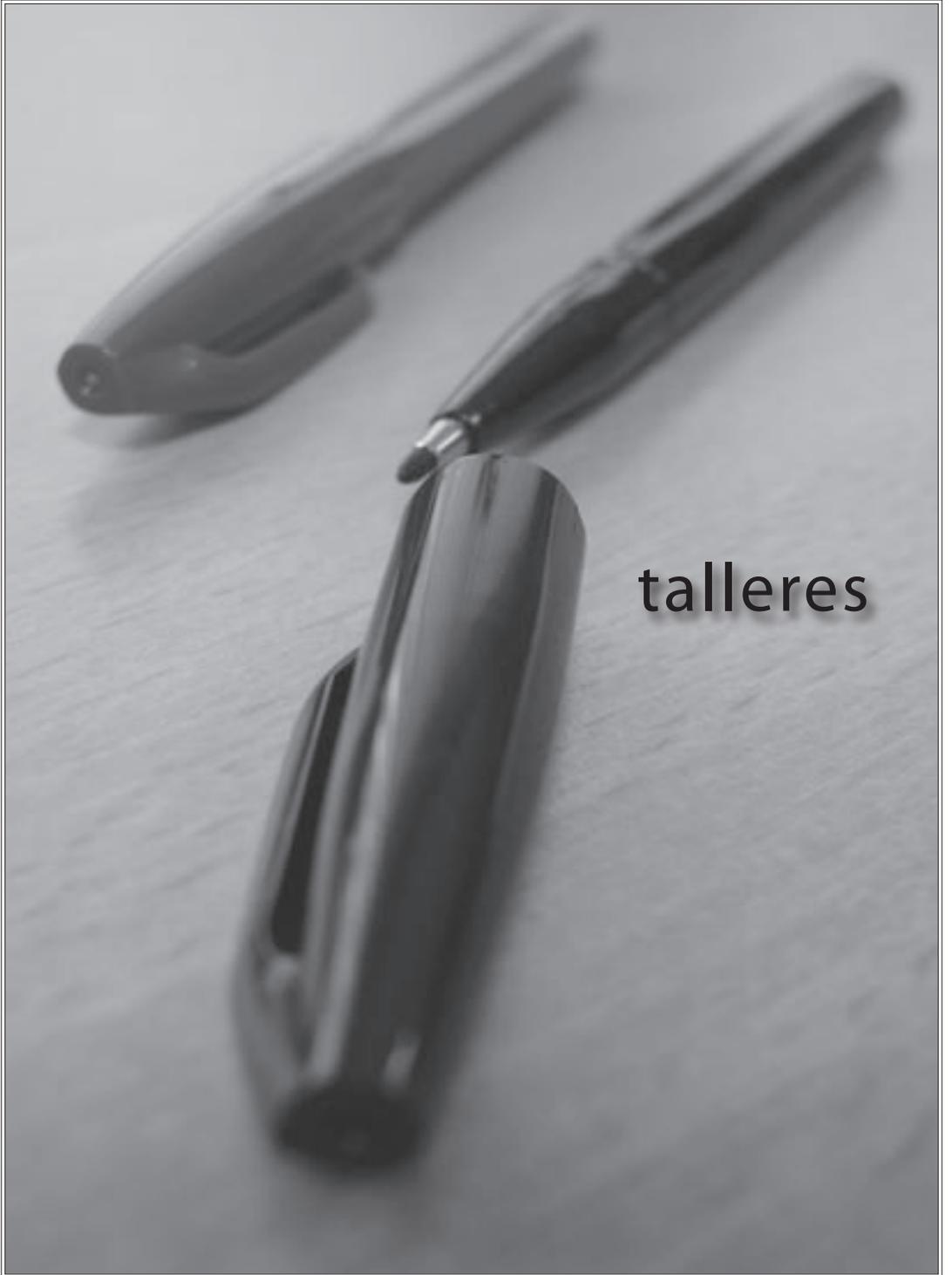
MARIÀ CAPELLA: Yo no sé si hay “si cuele, cuele” en algunas editoriales pequeñas, pero desde luego no se construye una trayectoria editorial desde esta mentalidad. Podríamos encontrar casos, pero me parece que no es una regla general.

En cuanto al tema de “pobre empresario, la ley es tan costosa que si la cumpliera no tendría beneficios”, ahí estamos absolutamente de acuerdo. Lo que pasa es que yo creo que no he dicho eso: lo que yo he dicho es que la remisión de las certificaciones, desde mi punto de vista y desde el punto de vista del editor, tiene un coste de gestión que no revierte en beneficio real de los colectivos autorales, que es una cosa diferente.

Cuando la ley obligó a entregar certificaciones de tiradas, lo convirtió en una obligación que en caso de incumplimiento era subsanable, es decir, yo no te las envío pero, cuando tú me las pidas, yo te las envío, y punto.

CARLOS MILLA: Si eso es todo, dejemos ya respirar a Marià y a Mario. Muchas gracias por estar aquí.





talleres

taller italiano-castellano

ENCOMIO DE LA PALABRA PARA TRADUCIR A GIORGIO MANGANELLI

CARLOS GUMPERT

A pesar de que la abundancia de talleres y la escasez de aulas obligará a este grupo de trabajo a una ubicación aparentemente algo incómoda, en un lugar de paso bajo una escalera, el caso es que, acaso por el insospechado fervor con el que los asistentes a este taller-bonsái (media docena de personas el sábado, sólo una el domingo por la mañana) se enfrentaron con el intrincado fragmento de Giorgio Manganelli que se les propuso, las dos horas acabaron por hacerse cortas y el rincón que nos acogía resultó tan hogareño que, terminado el tiempo a nuestra disposición, proseguimos en una prórroga espontánea durante otro cuarto de hora, esta vez ya en un aula como dios manda que, sin embargo, no llegamos a sentir tan acogedora como el rincón en el que sometimos a asedio a las palabras del escritor italiano.

Y es que si algo quedó confirmado en este taller fue que es el lenguaje el perno central de la obra de Manganelli, de la rabiosa vocación vanguardista de su escritura. Comenzamos el taller con una breve semblanza de su figura, de las poderosas raíces autobiográficas de una obra paradójicamente tan emancipada de todo realismo, de su concepción de la literatura como artificio verbal, como invención de mundos, como mentira cons-

ciente, como envés del oscuro fondo del inconsciente y de la neurosis de la existencia humana.

Como ejemplo de la prosa de Manganelli se escogió el arranque de su primera obra, *Hilarotragoedia* (1964), en el que los talleristas tuvieron ocasión de medirse con las numerosas insidias de un autor rendido, como él mismo dijo “a la políglota gracia de la locura”. Y no fue empeño de poco mérito, considerando que, con alguna excepción, ninguno de los asistentes era traductor profesional, pero todos supieron suplir esa circunstancia con ese toque de pasión y compenetración lingüística que es acaso el verdadero secreto de la traducción, hasta el punto de llegar a corregir, y con razón, las soluciones que proponía quien impartía el taller, quien obtuvo así valiosas sugerencias que aportar al texto.

Texto que encerraba, entre otras lindezas, arcaísmos, tanto en términos (así *omo* y *homo* por *uomo*, “hombre”, que se resolvieron como *omne* y *homo*, respectivamente; *enfi*, arcaísmo literario por “henchido”, que se tradujo como “abuhado”, no menos raro) como en acepciones léxicas (*ventare*, raro sinónimo de “soplar”, relacionado con *vento*, que se sustituyó con el latinismo “espirar”), cultismos (*litopedio*, de exacto equivalente castellano), extranjerismos, latinismos (*satis*, *in suspicione*, que se dejaron tal cual) y helenismos, en buena medida neologismos (*ecatodentato*, es decir, de cien dientes, para el que bastó una leve adaptación castellana: “hecatodentado”), y por último términos

pura y llanamente inventados, generalmente a base de derivación y composición (como *gorgosa*, de *gorga*, arcaísmo por “garganta”, que se convirtió en “gaznatosas”, de “gaznate”). El cultismo, además, no se limita al vocabulario, sino que llega a alcanzar la sintaxis, como en el sintagma *cautele e repressive e preventive*, que ha de traducirse forzosamente por el respetuoso “cautelas y represivas y preventivas”, confiando en que el lector recuerde que en latín *et...* *et* puede traducirse como “no sólo... sino también”.

Si a tanto juego léxico se añade un estilo rabiamente barroco, de profundo tono sarcástico y humorístico, capaz de elevarse retóricamente para dejarse caer hasta lo más vulgar y escatológico,

comprenderemos la irrefrenable vocación por el oxímoron que desde el propio título del libro se nos revela y lo complejo de su traslación a otro idioma. Los asistentes, que manejaron profusamente los diccionarios, pudieron comprobar cómo en ocasiones solo quedaba resignarse a no poder reproducir en castellano tanta riqueza, si bien se procuraba compensar la deuda a la menor ocasión.

Al final del taller, la sensación común era la de estar de vuelta de otros mundos, como si se hubiera realizado una incursión en la mejor ciencia-ficción, esa que nos enseña que los más auténticos de los otros mundos están, obviamente, en éste, y en particular en el más profundamente humano de todos ellos, el lenguaje.



taller alemán-castellano

LA ANTÍTESIS DEL LENGUAJE LITERARIO. TRADUCIR A SHERKO FATAH

MARÍA FALCÓN

“El texto de Sherko Fatah es todo menos atractivo, pero su visita al territorio de nadie de las víctimas de la guerra y la dictadura tiene infinitamente más peso que lo que escribe la mayoría de los jóvenes escritores alemanes hoy día celebrados”.

Cecilia Drey Müller¹

El objetivo de este taller, cuyo título extraje de un artículo de Cecilia Drey Müller, era trabajar con un texto especialmente árido.

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta cualquier traductor de literatura es la absorción del estilo del autor².

Por consiguiente, la primera cuestión que se plantea el traductor de Fatah es en qué consiste su forma,

...en qué reside su magia para que cualquier lector sea capaz de reconocerla al instante y, carente ya de voluntad de análisis, se deje llevar hasta los vericuetos más intrincados del texto. Tanto más el traductor, el mejor lector de un autor, el ‘lector ideal’, en palabras de Friedrich Schlegel (c.g.g.).

Es el de Fatah, ante todo, un estilo extremadamente seco y adverso.

Su dicción es la antítesis del lenguaje literario. Desprovista de cualquier retórica figurativa, se limita a la minuciosa descripción de hechos terribles y, no obstante, comunes, de lugares inhóspitos, de una tierra cuya severa belleza estriba en su desnudez (c.d.).

Al tratarse de un autor desconocido, comencé con una introducción sobre el autor y su obra con el fin de contextualizar los fragmentos seleccionados para el taller de su novela *Tierra de frontera*³, que traduje para la Editorial Siruela en el año 2002.

Sherko Fatah nació en Berlín Este en el año 1964 y creció en la República Democrática Alemana. Es musulmán, aunque no practicante. En 1975 recibió una beca y se trasladó a vivir a Berlín Occidental, donde estudió Filosofía e Historia del Arte. Ha pasado períodos de su vida en Bagdad y en la tierra de frontera entre Irán, Irak y Turquía. En el año 2001 fue galardonado con el Premio *Aspekte* al mejor debut literario en lengua alemana por su novela *Tierra de frontera*. Su madre nació en el Este de Alemania y su abuelo materno fue periodista y político en la RDA. Su padre, kurdo-iraquí, viajó a Austria en los años sesenta para estudiar. Más tarde recibió una beca de la RDA y se instaló en Berlín del Este. Su tío, Ibrahim Ahmad, fallecido

recientemente, es considerado el mayor poeta kurdo-iraquí contemporáneo.

Hasta el momento Fatah ha publicado dos novelas y un libro de relatos: *Im Grenzland*⁴, *Donnie*⁵ y *Onkelchen*⁶. Su primer libro, *Im Grenzland*, ha sido traducido al francés, al español, al inglés y al griego. Su tercer libro, *Onkelchen*, ha sido traducido al francés.

Es una verdadera lástima que aún no se haya traducido al castellano su libro de relatos, *Donnie*, y su última novela publicada, *Onkelchen*.

Para situar a los participantes continúo con un breve resumen de la obra seleccionada y leo algunos párrafos de mi traducción.

La novela arranca con el final: el hijo del protagonista ha sido asesinado por los servicios secretos y un pariente de Alemania, *alter ego* del narrador y puente hacia esa tierra extraña, se acerca a la casa de luto:

Ahora estaba allí y percibía aquel tiempo de una forma muy clara porque estaba vacío, desprovisto de conversaciones y actos. Pesaba sobre él mientras nuevos invitados entraban sin cesar en la casa de forma furtiva. Llegaban sin miradas nerviosas a su alrededor y sin disposición al saludo. Aquí ni existía lo público; en aquellas oscuras habitaciones uno no se sentía un huésped, sino realmente, en un sentido desesperante y espantoso, como en casa.

El narrador nos presenta todos los hechos desde una buscada distancia, sin implicarse en absoluto. Ese estudiado distanciamiento del autor se percibe claramente en los protagonistas. Ninguno de ellos, salvo alguna excepción, tiene nombre. El autor los llama por su actividad o relación con el contrabandista: la hermana, el invitado, el sobrino, el comerciante, etc.

Es algo premeditado. Si tomo un nombre, Ali, por ejemplo, la construcción que hace el lector del personaje es incontrolable para mí, contaminada, manipulada por los medios de comunicación (S.F.).

En esta obra se entremezclan muchas pequeñas historias: historias de guerra en el desierto e historias de hombres que intentan por todos los medios sobrevivir en una tierra sin ley, historias de tortura pero también de la importancia y la dilatación del tiempo en este rincón deshabitado del mundo, que no se nombra expresamente en la novela, pero que acoge las tierras de fronteras de Irán, Irak y Turquía. (C.D.).

Un hombre con una mochila se desliza de rodillas por una pradera. Mantiene la cabeza muy cerca de la tierra y avanza con cautela, secándose el sudor que le corre a chorros por la frente. De repente se detiene y cava con los dedos un agujero que va agrandando:

El borde inferior de la mina apareció desmoronado como los muros de unas minirruinas. Mediante lentas fricciones con los dedos, el escalonamiento de los discos se hizo visible. Se arrastró un par de centímetros hacia adelante y apartó la tierra del segundo círculo.

Es un contrabandista de medio pelo que busca a tientas un sendero entre invisibles obstáculos mortales. Para una ruta de pocos kilómetros, por la que acarrea cigarrillos, whisky y ordenadores, tarda varios días. La lectura del paisaje, la atención a cada señal de cambio se convierte así en una cuestión de supervivencia. Al peligro del terreno se suma el miedo de las bandas de salteadores y la humillación de la postura: a gatas atraviesa dificultosamente el páramo minado. En la zona fronteriza entre Turquía, Irak e Irán hay enterradas miles de minas antipersonas, como en tantas otras partes del mundo; así las guerras continúan cobrando víctimas, años después de haber terminado oficialmente. Quien entra en esta franja de la muerte —campesinos, niños, animales— lo paga con la vida. No obstante, está transitada. Durante la guerra del Golfo y el embargo internacional, el contrabando fue prácticamente la única vía de abastecimiento de bienes industriales en Irak. Las personas estaban supeditadas a lo que había. La ciudad pertenecía a los comerciantes que, a su vez, dependían de los contrabandistas (C.D.).

El autor se centra en la relación apasionada que siente el contrabandista por su sendero, la tierra de nadie. Un paisaje que conoce al milímetro. Es capaz de diferenciar una huella propia de la de la ajena, incluso percibe los cambios que produce el viento en la tierra. En su cabeza memoriza la disposición de cada piedra, de cada hueco, para a su regreso saber si alguien ha invadido su territorio. Es el lenguaje de la supervivencia en una tierra cuyas fronteras no están bien definidas, donde personas anónimas vagan errantes sin una patria donde echar raíces. Esa estabilidad necesaria entre tanto cambio se la da su paisaje. Un sendero al que se aferra y que sólo le pertenece a él.

Para mí, el pueblo kurdo es una metáfora de todo lo que tiene que ver con las fronteras y la vida en ellas. (...) Me fascinan los lugares donde las fronteras son invisibles, donde los puestos fronterizos están en las mentes. (...) Sólo la literatura puede ayudar al entendimiento entre Oriente y Occidente (s.f.).

A continuación comenzamos con una traducción a la vista de algunos fragmentos selec-

cionados. Nos detuvimos en la resolución de los problemas microtextuales, macrotextuales y extratextuales. Cada quien propuso una opción, añadió un retoque, criticó una elección, pero no dio tiempo a más.

Una pena que los textos no se pudieran enviar con antelación y que el primer día el nivel de los participantes fuera muy dispar. Por fortuna, el segundo día el nivel fue homogéneo y resultó bastante más productivo que el primer día.

NOTAS

1. DREYMÜLLER, CECILIA, "Vidas Minadas", *El País*, *Babelia*, 15 de mayo de 2004.
2. GÓMEZ GARCÍA, CARMEN, "Claves para leer a Sebald", *Revista de libros*, Fundación Caja Madrid, febrero 2005.
3. FATAH, SHERKO, *Tierra de frontera*, Madrid, Siruela, Colección Nuevos Tiempos, 2003.
4. FATAH, SHERKO, *Im Grenzland*, Viena, Jung und Jung, 2001.
5. FATAH, SHERKO, *Donnie*, Viena, Jung und Jung, 2002.
6. FATAH, SHERKO, *Onkelchen*, Viena, Jung und Jung, 2004.





taller

TRADUCIR CIENCIA FICCIÓN: OTROS MUNDOS, OTRAS PALABRAS

MARCIAL SOUTO

El texto elegido es *Scanners Live in Vain* de Cordwainer Smith. Escrito hace sesenta años, toca numerosos temas clásicos del género y se adelanta tanto a su tiempo que aún hoy resulta sorprendente. Las tres primeras páginas, que leemos al comienzo del taller, bastan para meternos en una situación extraña e intensa: Martel, el protagonista del cuento, quiere “entrar en *cranch*” para sentirse humano durante un rato. Pertenecía al equipo de escáneres, pilotos mitad hombre y mitad máquina que en un futuro lejano controlan los viajes entre los planetas colonizados. Cientos de años antes se ha descubierto que el espacio produce a los pasajeros de las naves un dolor mortal, y los escáneres, que tienen el cerebro quirúrgicamente desconectado del cuerpo, controlan y guían las naves hasta su destino sin notar nada.

Martel, que acaba de regresar del Arriba-Afuera, como llaman al espacio, quiere sentirse vivo durante unas horas, y mediante una peligrosa técnica inventada por un tal Cranch reconecta el cuerpo con el cerebro y durante unas horas se sensibiliza, percibe sonidos y olores y hasta come con su mujer como un ser humano. Mientras está en esa condición recibe la orden de asistir a una asamblea urgente de su cofradía: hay una emergencia y deben tomar una decisión. Martel no tiene tiempo para recuperar su estado de escáner y asiste en su

anómalo estado de hombre “normal”. A través de sus ojos humanizados vemos y sufrimos, junto con él, la tragedia de los escáneres, condenados para siempre a llevar una semivida de zombis. Sin embargo, ha aparecido una esperanza. Alguien acaba de encontrar la manera de vencer el dolor del espacio. Los escáneres ya no serán necesarios; quizá se los pueda operar y readaptar y devolver a la sociedad. A pesar de ser casi insensibles, la nueva situación los asusta porque no conocen otra vida. Reaccionan como cuerpo y deciden defenderse. Con el único voto en contra de Martel, que por estar en *cranch* ve las cosas de una manera nueva, deciden matar al inventor de la solución para el dolor del espacio. No quieren cambiar.

(La solución encontrada, típico ejemplo del humor desahogado de Cordwainer Smith, consiste en rodear a los pasajeros de vida vegetal o animal, que absorbe el misterioso dolor. En realidad, lo más eficaz es forrar los cascos de las naves con ostras: una conjunción tan surrealista como la del famoso encuentro fortuito, en una mesa de operaciones, de una máquina de coser y un paraguas, del que nos informa el conde de Lautréamont en su *Maldoror*.)

Cordwainer Smith fue un muy secreto seudónimo que Paul Linebarger (1913-1966) usó para firmar un puñado de cuentos y una novela. Linebarger era un académico, mezcla de político y militar, experto en política asiática (y ahijado de Sun Yat Sen, primer presidente de la República China,

de quien su padre había sido el consejero legal), autor del primer manual de guerra psicológica, asesor de Kennedy. Había estudiado y vivido en muchos países, hablaba una decena de idiomas y tenía una cultura heterogénea y vastísima. Los textos que firmó como Cordwainer Smith son como pequeños episodios de una historia futura que abarca no menos de quince mil años. En ella se suceden varias eras espaciales, se colonizan planetas lejanos y en la Tierra un subpueblo de animales modificados genéticamente para parecerse a los seres humanos se encarga del bienestar de los habitantes cada vez más abúlicos haciendo el trabajo sucio y duro. Moviendo los hilos desde las sombras, gobierna una especie de criptocracia ilustrada llamada los Señores de los Instrumentos.

Scanners Live in Vain es sólo una pieza dentro de ese enorme rompecabezas. Cordwainer Smith tiene una curiosa y eficaz técnica narrativa para dar verosimilitud a lo que cuenta. Decía que era precervantino y que por lo tanto prescindía siempre de la estructura planteamiento-nudo-desenlace. Todas sus historias del futuro están contadas desde un futuro aún mucho más lejano. Son como retazos de un pasado legendario, casi

baladas, donde no hay datos precisos sino hazañas celebradas y adornadas y exageradas por el paso del tiempo. Tal es la riqueza y la complejidad de ese mundo (que cabe en dos libros) que para situar sus seres, lugares y conceptos un académico norteamericano ha elaborado una concordancia de casi doscientas páginas.

Lo que intentamos transmitir en el taller es que la ciencia ficción, género ignorado por la crítica en este país, es muchas veces parte de la mejor literatura de nuestro tiempo y con frecuencia vehículo de ideas que no se encuentran en otros tipos de ficción. Autores como Kurt Vonnegut, Gore Vidal, Italo Calvino, William Golding, Anthony Burgess, Margaret Atwood, Kazuo Ishiguro, Kingsley y Martin Amis, Salman Rushdie, Doris Lessing, Vladimir Nabokov (por no mencionar al mejor Borges), entran y salen de él con total libertad. Merece, por lo tanto, el mismo cuidado que cualquier obra literaria de calidad. Como suele ocuparse de sociedades y lugares y tiempos imaginarios, presenta en muchos casos problemas léxicos que, como en el caso de Cordwainer Smith, hay que estudiar y resolver con cuidado.



taller

LA PALABRA EN EL CUERPO DEL ACTOR. LA TRADUCCIÓN TEATRAL

CARLA MATTEINI

Planteamientos: el objetivo prioritario de estos talleres era acercar a traductores que no hubiesen accedido antes a la traducción teatral, definiendo algunas claves de su especificidad. Las esenciales son:

– Conocimiento de la dramaturgia, sobre todo contemporánea como indicadora de nuevas escrituras —y, por lo tanto, de “nuevas” traducciones— y de sus códigos y leyes. O bien de la ausencia de las mismas, como en el caso de autores como Sarah Kane, Caryl Churchill, David Mamet, Steven Berkoff.

– El trabajo desde *dentro* del teatro, junto con directores, actores, y a pie de escenario, de ser posible.

– Conocimiento de las dificultades y características de la interpretación: respiración, fisicidad actoral, voz, pausas, ritmos, cadencias...

– Considerar siempre el texto dramático como una *partitura*: no sólo es necesario traducir bien, además de todo lo anterior, es fundamental el “oído teatral”, pensar mientras se traduce en ese texto respirado, hablado, movido.

Otro objetivo: definir las distintas aproximaciones y modalidades del texto teatral, así como la diferencia entre traducir para una puesta en escena específica o para la publicación del texto. Las po-

sibles variantes, más o menos ambiguas y flexibles, serían:

– Para su publicación: más literal, fiel e *intemporal*, tal vez más “lúcida” desde el punto de vista literario, menos exigente para el traductor: pensar más en la página impresa que en la palabra hablada.

– ¿Sacrificar en el segundo caso la belleza y perfección literaria a la que todos aspiramos? Sin duda alguna sí, para la representación, sí, buscando no sólo corrección, lealtad al autor, belleza textual, sino también eficacia y lealtad al director y al actor. NO al traductor de teatro encerrado en su “mismidad”, según la idea romántica del autor, ajeno al proceso vivo de creación de una puesta en escena, más preocupado por su lucimiento literario que por la contribución abierta y eficaz al proceso vivo del montaje. Defiendo que el traductor de teatro debería siempre estar presente no sólo en la lectura y análisis del texto, sino también en los ensayos, atento con su *oído* teatral bien alerta a todo lo que no fluya, atasque el texto, chirríe al ser dicho por los actores.

– Para un montaje concreto, acuerdo total, dialéctico y continuo con el director.

– Adaptación (por ejemplo, Shakespeare, los griegos, Berkoff).

– Versión: traducción menos literal y literaria, pensada para un determinado escenario, momento, país, búsqueda de lenguajes.

– El problema de los dialectos (Fo) o los lenguajes coloquiales, pero huir como del diablo del acercamiento o “españolización” en nombres, lugares y del *slang*.

– Ejemplos: tres textos de dramaturgos particularmente difíciles y complicados de traducir, Kane, Berkoff, Churchill: la rima, la ausencia de puntuación, que genera unos ritmos que pueden no corresponder en castellano; necesidad permanente de afinar, de buscar más, bucear en el subtexto.

Sarah Kane: *4.48 Psicosis*.

Steven Berkoff: *Decadencia*, analizando cambios en el libreto durante los ensayos.

Caryl Churchill: *Un número*.

Alusión al teatro poético de P.P. Pasolini, más literario y complejo a nivel textual, casi pura poesía para ser interpretada.

Consideraciones sobre resultados:

La afluencia fue muy buena, (creo que 8 personas el día 22, y 6 el 23).

El segundo taller, el del domingo 23, fue mucho mejor, pues los asistentes estaban descansados y frescos, y hubo mucho debate, preguntas, interés.

Todo esto fue bastante menor el primer día, en la tarde del 22, pues la gente llegó más de media hora tarde de la mesa sobre “Los contratos de traducción”, desanimada y cansada: esto influyó mucho en la participación y la atención.

Algunos preguntaban si podía repetir al día siguiente, cosa que no era posible.

Sugiero, aunque conozco la escasez de tiempo y la acumulación de propuestas, que no confluyan *tanto* las posibilidades de asistencia.



taller

TRADUCTORES Y CORRECTORES: ACIERTOS Y DESACIERTOS

LUIS MARTÍNEZ DE MERLO

Partiendo del axioma de que “toda traducción es provisional” y por ello de que “toda publicación de la misma es prematura”, más que en ninguna otra actividad, la traducción ha de enfrentarse con la necesidad de la “corrección permanente”.

Cierto es que, aunque en la mayor parte de las ocasiones, el traductor trabaja “en solitario”, no por ello dejamos de postular la traducción “en equipo”, como más adecuada al trabajo que en ella se desarrolla, porque, de alguna manera, incluye la “corrección mutua”, como parte de la fase primaria del mismo.

Todo traductor necesita, y agradece, una lectura ajena a su trabajo, y despegada de él, que le descubra errores, imprecisiones, faltas de claridad que al traductor se le hayan ido deslizando en su primera, o en sus sucesivas versiones, antes de la entrega de su trabajo a la editorial correspondiente.

Pero esta “figura”: la del “lector-competente-corrector-amigo-de- confianza-etc.”, desinteresado y en directa comunicación con el traductor, que le ha puesto al corriente de sus presupuestos traductológicos y es consciente de sus posibilidades y sus limitaciones, resulta difícil de encontrar, si no imposible.

Surge, pues, la necesidad de profesionalizar tal figura, y convertirla en la menos grata del “co-

orrector” editorial. Sería, pues, conveniente, que el tal corrector, ejerciera su labor en la última fase del trabajo del traductor, en comunicación con éste, y “antes” de presentar el manuscrito a la editorial, y no “después”, y de manera anónima y desconectada del traductor; lo que convierte su tarea en una inspección policial, más que en una colaboración al servicio de la mejora del trabajo, y en última instancia del mejor contacto entre el lector y el texto original, a cuyo servicio se dirigen los dos profesionales.

Por ello mismo nos propusimos este taller acerca de la corrección, comprendida en tres direcciones:

- el traductor enfrentado a la labor del corrector
- el traductor ejerciendo de corrector
- el traductor corrigiéndose a sí mismo

En el primer caso se trataría de cómo responder a las “sugerencias” del corrector, admitiendo la posibilidad de lo acertado y pertinente de sus observaciones y manteniendo el compromiso entre su punto de vista y los principios irrenunciables que el traductor se haya marcado, de los cuales el corrector debería ser previamente conocedor, pues de lo contrario, su tarea no haría otra cosa que obstaculizar, y no mejorar el resultado final.

En el segundo caso trataríamos de imaginarnos como “corrector modelo” y trazaríamos los límites de nuestro trabajo, pero también sus requerimientos y facultades, teniendo en cuenta que en

algunas ocasiones el corrector actuará de intermediario, no sólo entre texto originario y traducción (respondiendo ante el autor y el público), sino entre editor y traductor (respondiendo fundamentalmente ante el primero).

En tercer lugar postulamos la necesidad (sobre todo ante trabajos en los que nuestro compromiso profesional sea de mayor calado, bien por nuestra personal implicación, bien por la categoría del texto original) de la tarea de auto-corrección permanente, aprovechando cualquier oportunidad de reedición, para revisar, enmendar, pulir, mejorar, ajustar, etc. Trabajos que pueden datar de mucho tiempo atrás, y sobre los que debemos volver con toda nuestra experiencia adquirida en esos años. El traductor se hace traduciendo, y la maduración que el trabajo le proporciona debe revertir sobre todo aquel material que se la ha proporcionado.

Con estas ideas planteamos el trabajo en las dos sesiones de taller (muy diversas en la configuración de los asistentes, pero ambas marcadas por la alta competencia y el interés y la pasión de los participantes) sobre la corrección de nuestra propia traducción de los versos iniciales del Canto III del *Infierno* de Dante (publicada por la editorial Cátedra, y por la que ya han pasado casi veinte años), ahora en proceso de revisión por nuestra parte:

Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente. 3
Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore. 6
Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io in eterno duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate. 9

Que en la primera versión antes citada se presentaba de esta manera:

por mí se va hasta la ciudad doliente,
por mí se va al eterno sufrimiento,
por mí se va a la gente condenada. 3

la justicia movió a mi alto arquitecto.
hízome la divina potestad,
el saber sumo y el amor primero. 6

antes de mí no fue cosa creada
sino lo eterno y duro eternamente.
dejad, los que aquí entráis, toda esperanza. 9

Procedamos, pues, como “correctores” potenciales de una traducción ya dada. Una vez identificados los principios generales de la traducción: uso del endecasílabo blanco, respeto de la estructura del terceto, precisión semántica, fidelidad estilística, emprendemos nuestra revisión, recurriendo para ello a la necesaria ayuda del aparato crítico que aporta la dantología a nuestro trabajo, dada la especial entidad del texto a traducir, y la pertinencia de todos los elementos que lo componen. Buscamos una traducción más ajustada al original, y a la par, no más “libre”, sino más “suelta”.

Identificamos algunos elementos inalterables: la anáfora de los vs. 1-3, y el subsiguiente paralelismo; el orden con que en los vs. 5-6 se mencionan las personas de la Trinidad (Padre: poder); Hijo (logos): sabiduría; Espíritu: amor. Tenemos cuidado de no identificar de manera incorrecta el amor divino con la figura del Hijo-Cristo; el carácter “lapidario” y sentencioso del texto, propio de una inscripción; el verso final, cuya celebridad nos obliga a respetarlo de manera especial.

Comenzamos nuestra corrección suprimiendo las mayúsculas, que no aparecen en las ediciones italianas. Señalamos las asonancias, que el verso blanco nos obliga a suprimir (calculamos que el oído percibe una asonancia en un intervalo menor de cinco endecasílabos): sufrimiento-arquitecto; condenada-creada-esperanza.

En el primer terceto ofrecemos la posibilidad de corregir la expresión *per me* / “por mí”, por otra locución preposicional que especifique mejor el valor espacial (no causal) de *per*, y discutimos la posibilidad o la pertinencia de sustituirlo por “a través de mí”; algunos participantes no lo ven necesario, dada la utilización idéntica en castellano, “por la puerta se va a la calle”; se hace hincapié en la diferencia entre las preposiciones *ne* (vs. 1-2) y

tra (v. 3), que la versión que se nos presenta no respeta; igualmente se valora el mantener la correlación *dolente / dolore*. Se admite la perífrasis *perduta gente* para los condenados al infierno, como una de las múltiples variantes con que Dante alude a ellos a través del Infierno.

En el segundo terceto se discute, en la primera sesión del sábado, el valor de *Giustizia*, como personificación alegórica: La Justicia, o con un valor más neutro e impersonal, como atributo de la divinidad: el hecho mismo de ser “justo” Dios, que merece especial consideración.

Discutimos el valor de “arquitecto” como traducción de *fattore*, conceptualmente posible, pero que parece excesivamente explicativo, y rompe la correlación *fattore / fecemi*, y elegimos una solución más adecuada: “hacedor”, que nos envía al sintagma “Supremo creador” autorizado por la tradición. También merece una pequeña discusión el valor de “alto”, como “supremo”, u otro adjetivo ponderativo.

Motivo de larga controversia fue, en la sesión del domingo, la traducción de los vs. 7-8 *Dinanzi a me non fuor cose create / se non eterne*. Se buscan alternativas para la construcción *Dinanzi a me*; advertimos que el adjetivo *eterne*, no se corresponde con el sustantivo neutro “lo eterno”, sino que se refiere concretamente al sustantivo *cose* (es decir *cose eterne*, cuyo sentido nos ayuda a precisar la dantología: el sintagma se considera un tecnicismo teológico, y alude con precisión a los ángeles, las esferas celestes y la materia prima, únicas cosas “creadas” en el tiempo, pero “eternas”, antes de la puerta del infierno. Se recuerda que éste no es algo creado, sino causado por Lucifer en su caída des-

de el cielo, y que éste, y el resto de los demonios, fueron creados ángeles. Dios, por tanto, sólo tuvo que crear (*fecemi*) la puerta del infierno. Esta concepción de “creación” y “eternidad” nos llevó a un interesante debate teológico.

También se discutió la traducción de *eterno duro*, por el adverbio de modo “eternamente”, y se valoró la posibilidad de una traducción más cercana al original “y en lo eterno duro”.

Finalmente, el imperativo conminatorio *lasciate* del v. 9, mereció un comentario interesante, acerca de la conveniencia de corregirlo por “perded”; igualmente se consideró innecesario el adverbio “aquí”, que no aparece en el original.

En resumen, se plantearon una serie de cuestiones de sumo interés, no de traducción, sino, como estaba planteado, de “corrección” de una traducción dada. Se advirtieron los peligros de la “ultracorrección”, y se vio claro la dificultad de la elección de una sola entre diversas posibles soluciones; y sobre todo, de qué modo una corrección en un punto determinado, obliga a la reconsideración de “todo” el pasaje, con lo cual hay que prevenir nuevas soluciones, a los nuevos problemas que una corrección introduce en el conjunto.

En ambas sesiones, como he señalado, se trabajó con inteligencia, finura y entusiasmo. Aprovecho este resumen para dar las más expresivas gracias a los participantes, por sus lecciones de buen hacer, sus sugerencias, y su paciencia, esperando que este resumen refleje correctamente parte de los problemas discutidos; y poder compartir en una próxima ocasión nuestras experiencias.

A todos ellos, y a los organizadores de las Jornadas, vaya mi saludo más cordial.





taller

DE INSULTOS, JURAMENTOS E IMPRECACIONES

JOSÉ ANTONIO MILLÁN

El taller comenzó repasando algunos de los conceptos básicos:

INSULTAR.

Del lat. *insultare*, saltar contra, ofender.

1. tr. Ofender a uno provocándolo e irritándolo

con palabras o acciones.

IMPROPERIO.

1. m. Injuria grave de palabra, y especialmente la que se emplea para echar a uno en cara una cosa.

TACO.

18. fig. y fam. Voto, juramento, palabrota

IMPRECAR.

Del lat. *imprecari*.

1. tr. Proferir palabras con que se expresa el vivo deseo de que alguien sufra mal o daño.

MALDICIÓN.

1. f. Imprecación que se dirige contra una persona o cosa, manifestando enojo y aversión hacia ella, y muy particularmente deseo de que le venga algún daño.

Los insultos y tacos son un acto lingüístico de muy difícil traducción, porque hay grandes diferencias sobre su uso y presencia en las distintas lenguas y culturas de origen, y en español hay una gran variación también según la época (*mequetrefé* remite al siglo XIX) y la localización geográfica

(*boludo* es inequívocamente argentino, como *gilipollas* español). Por cierto: según una encuesta de urgencia vía Google, en la Web existe la siguiente geografía comparada del insulto: 245.000 casos de *boludo*, 379.000 de *gilipollas* y 98.700 de *jilipollas*.

Para el análisis aporté un ejemplo de uno de mis libros infantiles: *C., el pequeño libro que aún no tenía nombre*, Madrid, Siruela, 1993 (4ª edición, 2002), pág. 75.

—¡Hijo mío! —gritó la Cocinera abrazándole— ¿Dónde te habías metido? Te hemos buscado por todas partes. ¡Tisereto!, ¡galampón!, ¡cirilo, gamberro, tarugo!

Cuando la Cocinera estaba nerviosa (y ahora estaba nerviosísima) le decía al Cuentecito unas cosas tremendas que no se sabía si eran cariñosas o no.

La sarta “¡Tisereto!, ¡galampón!, ¡cirilo, gamberro, tarugo!” provenía de una criada de casa de mi madre, y se había quedado en el idiolecto familiar, a pesar de que “¡Tisereto!, ¡galampón!” no signifiquen realmente nada en ninguna lengua o dialecto que conozca. Sin embargo son sonoros y expresivos, y por eso los utilicé en el libro. Los traductores de las lenguas que más o menos conozco (porque ignoro qué pasó en la traducción al coreano o al japonés) tomaron decisiones muy distintas: usar insultos comunes en su lengua, o bien

innovar a partir de mis raíces (como el portugués). Estos fueron los resultados:

C., el petit llibre que encara no tenia nom, traducción de QUIM MONZÓ. Barcelona, Cercle de Lectors, 1998 y editorial Empuries, 2003, pág. 71.

—Fill meu! —va cridar la cuinera, abraçant-lo—. On t’havies ficat? T’hem buscat per tot arreu. Bergant!, tros de quòniam, babau!, lluç!, brètol!, talòs!

O Pequeno Livro que ainda não tinha título, traducción de JOSÉ ARRABAL, São Paulo, Paulinas Editorial, 2001, pág. 89.

—Meu menino!!! Onde foi que você se meteu?!!! —gritou a empregada, ao abraçar Pequeno Livro. —Nós te procuramos em tudo quanto é lugar!!! Seu Tersuto! Galapista! Cirileiro! Gamberril-do! Menino mais teruguista!!!

Die kleine Geschichte, die ein großes Buch werden wollte, traducción de Ariane Böckler. Munich, C. Bertelsmann Jugendbuch Verlag, 1999, pág. 69.

“Gutes Kind!”, rief die Köchin und schloss sie in die Arme. “Wo hast du nur gesteckt? Wir haben dich überall gesucht. Freche Göre! Lausemädchen! Dummkopf! Ausreißerin!”

Se analizaron diversos textos, incluyendo los insultos del capitán Haddock (Albert Algoud, *Le*

Haddock illustré. L’Integrale des jurons du capitaine Bruselas, Casterman, 1991). Y también se comentó extensamente la pobreza de la traducción de exabruptos e insultos ingleses (*fuck!, fucking, fuck you!, bastard*), y se concluyó que los más castizos “¡mierda!, maldito, ¡que te den por (el) culo!, hijo(e)puta” podían recoger con buena fortuna los matices del original, sin empobrecer el rico acervo patrio con abuso de los derivados de *futuere* y el jamás visto (como insulto) *bastardo*...

Aparte de los insultos verbales, están también los signos injuriosos (cuernos, exhibición del dedo medio, etc.), también con grandes diferencias culturales. Véase para el ámbito hispánico Giovanni Meo-Zilio y Silvia Mejía, *Diccionario de gestos. España e Hispanoamérica*. Tomo I. A-H. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980, pág. 176, y para la historia, en el ámbito mediterráneo: Andrea de Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (1832), versión moderna en: *Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity by Andrea de Jorio*. Translated, with Introduction and Notes, by Adam Kendon. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

Realmente, casi todo lo que sé sobre insultos lo he ido incluyendo en el correspondiente apartado de mi web: <http://jamillan.com/insultos/>. Quien quiera tener una primera aproximación al tema y a su bibliografía hará bien en leer “... ¡¡Y yo en la tuya!! El insulto y el genio de la lengua”, *Revista de libros* (Madrid), enero de 1999, y versión muy ampliada en la misma web: <http://jamillan.com/insultos.htm>.



taller de traductores noveles

CÓMO SE ACCEDE AL SECTOR EDITORIAL

SILVIA KOMET Y CELIA FILIPETTO

Como los organizadores nos pidieron que volviéramos a dar el mismo taller que el año pasado para que los nuevos traductores que se incorporan a la profesión tuvieran la oportunidad de participar, en este resumen no hay cambios muy significativos con respecto al publicado en *Vasos Comunicantes*, número 30, invierno de 2004-2005.

El objetivo del taller era ofrecer una primera aproximación a los traductores noveles que los orientara para iniciarse en la traducción de libros.

Tras una breve introducción en la que hablamos de nuestra experiencia personal cuando comenzamos, comentamos las diferentes estrategias para establecer un primer contacto con una editorial.

Uno de los aspectos fundamentales que los traductores noveles deben conocer es qué se entiende por una plantilla de 2.100 espacios/caracteres/pulsaciones y los distintos sistemas de cómputo utilizados para calcular la extensión de la traducción y cómo influyen en la remuneración. Por lo tanto, dedicamos una parte del taller a mostrar de qué manera un mismo texto da un número distinto de páginas según el método de cómputo, con variaciones que pueden llegar hasta un 20% o más.

A continuación nos detuvimos en el punto clave para conseguir un primer encargo: la prue-

ba de traducción. Analizamos cuatro pruebas de un mismo texto, presentadas por principiantes a una editorial de Barcelona. Por motivos obvios, no desvelamos el nombre de la editorial ni el de los aspirantes a traductores. Ofrecemos a continuación un párrafo de muestra del texto estudiado. (Los subrayados y las negritas de las versiones son nuestros.)

[...] Instead of pacing up and down the sidewalk, or calling the bus company to lodge a complaint, I slip on my Walkman, lie down on a bench and listen to Simon and Garfunkel sing about the joys of slowing down and making the moment last. Every detail of the scene is engraved on my memory: two small boys kick a soccer ball around a medieval fountain; branches scrape against the top of a stone wall; an old widow carries her vegetables home in a net bag.

VERSIÓN I

En lugar de andar de un lado a otro de la acera o llamar a la compañía de autobuses para presentar una queja, me coloco el **walkman**, me **estiro** en un banco y escucho a Simon and Garfunkel cantar acerca de la **felicidad de reducir la velocidad y hacer durar cada momento**. Cada detalle de la escena está grabado en mi memoria: dos niños pequeños **chutan** una pelota de fútbol alrededor de una fuente medieval; **ramas** que rozan la parte superior de un muro de piedra; una viu-

da anciana va hacia su casa llevando verduras en una bolsa de red.

VERSIÓN 2

En lugar de pasearme de un lado a otro de la acera, o de llamar a la compañía de autobuses para presentar una queja, me pongo los auriculares [Walkaman], me echo en un banco y escucho como Simon y Garfunkel cantan acerca del placer de aflojar el ritmo y de vivir el momento. Todos los detalles de la escena están registrados en mi memoria: dos chiquillos dan puntapiés a un balón de fútbol alrededor de una fuente medieval; las ramas de los árboles rozan la cima de la muralla de piedra; una vieja dama se lleva las hortalizas a casa en una bolsa de rejilla.

VERSIÓN 3

[Lejos de impacientarme][no está] y andar acera arriba y acera abajo, o llamar a la terminal de autobuses para pedir explicaciones, me refugio en mi "Walkman", me acomodo en un banco y escucho cantar a Simon and Garfunkel sobre las satisfacciones que da el tomarse las cosas con más calma y hacer que los momentos duren más tiempo. Tengo cada detalle de la escena grabado en mi memoria: dos niños pequeños jugando a fútbol alrededor de una fuente medieval; unas ramas rozando lo mas alto de una pared de piedra; una mujer mayor llevando unas verduras hacia su casa en una cesta del mercado.

VERSIÓN 4

En lugar de deambular arriba y abajo por la acera, o de llamar a la compañía de autobuses para hacer una reclamación, me coloco los auriculares del walkman, me tiendo en un banco y escucho a Simon y Garfunkel mientras cantan al placer de tomarse las cosas con calma y prolongar el momento. Tengo gravados en la memoria todos y cada uno de los detalles de la escena: los dos chicos jugando a la pelota alrededor de una fuente medieval; las ramas arañando la parte alta de un muro de piedra; una anciana viuda de regreso [¿verbo?] a casa con la compra del mercado en una bolsa de malla.

Fuimos viendo todos los errores de traducción y los fallos típicos que cometen los principiantes, lo que se debe y lo que no se debe hacer en una prueba de traducción. También presentamos una versión más potable del texto estudiado o que, a nuestro criterio, pasaría la prueba de traducción.

En lugar de ir y venir por la acera o llamar a la empresa para presentar una queja, me pongo los auriculares del Walkman, me tumbo en un banco y escucho a Simon y Garfunkel cantar a los placeres de tomárselo con calma y disfrutar el momento. Cada detalle de la escena está grabado en mi memoria: dos chiquillos patean una pelota de fútbol alrededor de una fuente medieval, unas ramas arañan lo alto de un muro de piedra, una anciana viuda [una anciana de luto / de negro] vuelve a casa con una bolsa de verduras.

Hicimos hincapié en que todo texto traducido es siempre mejorable.

Hablamos también del tipo de libros con los que conviene empezar: divulgación, autoayuda, literatura infantil, etc. Analizamos la mecánica de trabajo: ¿se lee siempre todo el libro antes de traducirlo? ¿Hay que anotar el texto? ¿Se corrige en papel, en pantalla? ¿A quién se consulta? ¿Qué pasa una vez entregada la traducción? Corrección de estilo: ¿suele haber algún comentario de la editorial sobre el trabajo presentado?

La idea principal era que los traductores noveles ejercieran de correctores de las pruebas presentadas y comprendieran que parte del trabajo de traducir consiste también en saber hacer una lectura crítica de la propia versión. Con elementos sencillos como:

sun-bleached
[afternoon] ⇨

apagada
soleada
descolorida por el sol
bañada por el sol
brunida
con un sol de justicia
fulgurante/resplandeciente

Establecimos la diferencia entre lo que es un error de traducción, una traducción poco feliz, una aceptable, una digna, hasta llegar a la tan esquivada excelencia, partiendo siempre de la base de que la traducción no es una ciencia exacta, aunque eso no signifique que “todo vale”.

En esta ocasión insistimos no sólo en la redacción de la versión y en la mecánica de la traducción, sino también en la presentación del trabajo a la editorial, aspecto indispensable a la hora de negociar la tarifa y que, por lo general, los principiantes suelen pasar por alto.





taller

NATURALIDAD Y NATURALIZACIÓN

ANDRÉS EHRENHAUS Y MARÍA TERESA GALLEGO

Entre el traductor tan preocupado por la naturalidad que bien lamenta no poder entregar a su editor un archivo electrónico con un texto idéntico al que, en forma de libro original, campea en su atril —pues ¿tiene acaso visos de naturalidad que un personaje que se llama Smith o Dupont y vive en Londres o en París no sólo salga de casa mientras cae un chaparrón en vez de caer del cielo perros y gatos o alabardas, sino que incluso hable y piense en castellano?—, y el traductor naturalizador que convierte algún pueblo de los suburbios de Londres o París en Móstoles, existe un ancho y pedregoso terreno en el que miles de celadas acechan a quien no es ni naturalista ni naturalizador sino todo lo contrario y aspira a que en esta novela que va a poner en manos del lector en lengua castellana los relojes no marquen las 10 a.m. sino las diez de la mañana por más que transcurra la acción en Nueva York, pero que, en cambio, en aquella otra, no caiga en el olvido que nos hallamos en el Brasil,

para lo cual seguramente será conveniente que, en boca del comisario amigo de refranes, “los bueyes” sigan bebiendo “agua con pajita en un río con pirañas” en vez de tener que “andarse con pies de plomo” quienes desempeñan el arriesgado oficio de defender la ley y el orden. ¿Qué giros, no incorrectos más sí ajenos, deben permanecer para conservar el aroma de otra lengua y otros escenarios y cuáles precisan ceder el sitio a sus *alter ego* de la lengua a la que se está traduciendo el texto? ¿Cuándo preferir Mr a señor? ¿Cuándo traducir el nombre de una calle? ¿Qué hacer con los refranes y las frases hechas? ¿Se traduce o no se traduce la letra de las canciones? ¿Qué se hace con algunas citas? En resumidas cuentas, ¿cómo se escribe en castellano un libro que no se escribió en castellano sin expatriarlo pero sin que chirrié? ¿Cómo ser natural sin ser naturalizador?

Ésas y otras no muy distintas fueron las preguntas que nos hicimos, mientras caía la tarde, en un aula de la Escuela de Idiomas de Tarazona. Y, de todas las respuestas que encontramos, la más de fiar, como siempre, fue: depende.

M



ANDRÉS SOREL

conferencia

MEMORIA DE ACEtt: EL PAPEL DE LAS ASOCIACIONES DE AUTORES EN LA RESISTENCIA ANTIFRANQUISTA

ANDRÉS SOREL

MERCEDES CORRAL: Agradecemos a Andrés Sorel que haya acudido a Tarazona a estos encuentros. Andrés estudió magisterio y filosofía y letras. Exiliado por motivos políticos en París entre 1971 y 1974, dirigió ahí el semanario *Información Española*. Fue fundador y presidente del diario *Liberación*. Actualmente dirige la revista *Republica de las Letras*. Es Secretario General de la Asociación Colegial de Escritores y ha colaborado en los principales diarios y revistas españoles e impartido conferencias en universidades de toda Europa y de Estados Unidos. Es autor de numerosos ensayos literarios y poéticos, de estudios críticos y antologías y de un gran número de novelas. Sus obras se han traducido al eslovaco, inglés, rumano, sueco, alemán y portugués.

ANDRÉS SOREL: Muchas gracias, es un auténtico placer estar con compañeros y compañeras de profesión. Anecdóticamente, diré que es casi la primera vez que puedo hablar en público en Aragón, porque una vez en el año 1967 y otra en 1976 —incluso después de muerto Franco—, la policía impidió que hablara. Eso ha hecho que, si bien he estado vinculado con todas las comunidades del Estado español, con Aragón lo he estado menos, salvo la semana pasada que estuve en Teruel para fallar los premios de la ciudad de Teruel, y hoy,

por fin, después de muchas vicisitudes, puedo reunirme aquí con quienes forman conmigo parte de una misma casa, de una misma empresa y de un mismo destino literario. Esto hace que me haya animado y el año que viene voy a organizar en Teruel un congreso de escritores en el que espero que vaya también algún traductor para temas de literatura e historia.

Para empezar, voy a dar algunos datos sobre las vicisitudes que ha sufrido la Asociación de Escritores y Traductores en su intento de legalizar y conformar un grupo que defienda sus derechos y que vele por los intereses de quienes tantas veces hemos sido sojuzgados y hemos pasado dificultades. Y las seguimos pasando porque, realmente, no se tiene muy en cuenta ni se reconoce la circunstancia del trabajo y la labor que realizamos.

Quisiera hacer una breve referencia a lo que supone para mí el mundo de la traducción, tema sobre el que, en otras épocas, he escrito en los medios de comunicación, sean periódicos o revistas literarias. Creo que hablé de ello en un artículo en *El País*, cuando colaboraba en las páginas de opinión.

Ya sabéis que el escritor tiene dos patrias auténticas, las únicas que reconoce y que para él existen: la de la infancia y la del lenguaje. Esto me lleva a la patria de mi infancia y mi patria del lenguaje. Yo viví la posguerra en la ciudad de Segovia y mis recuerdos del franquismo realmente no son dulces ni que digamos. Desde mi madrina, que fue

fusilada —se dice que por apoyar los movimientos guerrilleros— simplemente porque era, a parte de una excelente persona, dulce y entrañable, de izquierdas. Mi infancia, digo, en Segovia, en época de hambrunas, en época de pérdidas de libertades, en época de silencios, de oscurantismo, de un feísmo que nos devoraba la vida cotidiana a todas las horas del día, se vincula a la biblioteca pública de Segovia, de la que yo tenía el carné número 2; y se vincula, sobre todo, al poder que, a través de los libros, desataba después la imaginación, hacía que yo viajara a otros mundos, que me abriera a esos caminos de la libertad y de la razón que aquí nos estaban negados.

Sin esos libros, sin esos caminos mi infancia hubiera sido otra, mi vida no sería la que ha sido y, desde luego, no me habría dedicado a dos pasiones que son las que han consumido la mayor parte de mi tiempo; de un lado, la pasión de escribir y, de otro lado, la pasión de luchar por un mundo distinto, un mundo diferente no uniformado en lo terrible, en la explotación de los hombres y de los pueblos, sino en el que palabras como igualdad, solidaridad, auténtica justicia, libertad, tengan una razón y un sentido de ser. Y todo eso se lo debo a aquellos autores que, sin ser españoles, yo leía en español. Leía también literatura española; mis primeras lecturas se unen a quien por aquí pasó un tiempo de su vida pergeñando no solamente poemas sino cartas: a Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros. Y esas lecturas se unen, digo, a esos autores extranjeros que, desde muy joven, yo devoraba, con un ansia que me consumía, muchas tardes y muchas noches de mi vida, hasta tal punto que recuerdo siempre una imagen que mi madre me transmitía: la del balcón de la calle Ochoa Ondátegui de Segovia, que subía desde el acueducto, donde yo pasé los catorce primeros años de mi vida, dormido con el libro entre las manos, de manera que mi madre me lo tenía que quitar y llevarme a la cama. Y allí es donde descubrí los mundos de Dostoievski, de Stendhal, de Balzac, de autores americanos como Dos Passos... Es decir, unos mundos que, de pronto, me hacían ver que existían unos hombres, unas culturas, unas formas de entender las relaciones humanas distintas, diferentes. Todo

eso hubiera sido imposible sin la labor de quienes han sido capaces de verterlo todo en castellano, de acercarnos esos ríos. Sin los traductores yo no sólo habría nacido pobre en aquella Segovia, en aquella España de posguerra, sino que habría visto cortado el entendimiento e impedido el largo y maravilloso viaje de la imaginación hacia el conocimiento. Recuerdo, incluso, que con mi hermano, el mayor, que también es escritor, y que me llevaba siete años y gozaba de esa misma pasión por los libros, comentábamos a veces el nombre de los traductores que nos acercaban obras de Shakespeare o de los clásicos rusos. Y no estoy juzgando, ahora, la labor desde un punto de vista crítico sino desde el extraordinario mérito que tenía enfrentarse a las distintas lenguas y traernos aquellas gigantescas creaciones de lo mejor que ha dado la civilización, que es siempre el pensamiento y la creación.

Hoy día se habla de la Europa de las patrias, se habla de las Europas económicas basadas en los poderes políticos, en los poderes de las relaciones comerciales, de los intereses que priman, muchas veces, al servicio de ideas y ambiciones espurias y no confesables. Pero deberíamos hablar de la Europa de las culturas, y la Europa de las culturas sería imposible —en España o en Islandia, en un pueblo de África o de América Latina— sin la existencia de ese entramado rico, de esa red maravillosamente estructurada que se da en todos los países y que forman los traductores. Son ellos quienes posibilitan la Europa de las culturas y el conocimiento de los mundos, son ellos quienes realmente hacen que se despierte la sensibilidad humana y que el cúmulo de sensibilidades huya de la uniformidad, huya de la vulgaridad, de la ignorancia entre los pueblos. Ahora se puede viajar de un continente a otro, se puede desayunar en Londres y almorzar en Nueva York, y al día siguiente estar en Tokio y visitar así distintos continentes y encontrar siempre los mismos hoteles, los mismos programas de televisión, la misma difícil estructuración de unas culturas que tienden, más que nada, a ser pensamiento único o el no pensamiento, que tienden a hacer un ciudadano universal y que será un ciudadano plano, sin capacidad de juicio. Por eso los ciudadanos más sensibles, los que más posibilida-

des tienen de impedir que este mundo continúe avanzando hacia la barbarie y hacia la destrucción, son aquellos que leen, y para todos los que leen y para todos los que vivimos, más allá de donde vivamos y de las circunstancias que atravesemos, siempre debiera darse un reconocimiento a quienes hacen posible que las literaturas existan.

Los escritores crean pero, sin los traductores, difícilmente serían reconocibles e identificables en otros lugares; difícilmente entenderíamos cómo fueron las sociedades pasadas, cómo se estructuran en este momento las sociedades y las gentes que en ellas viven en el presente y cómo luchamos o defendemos el futuro de otras sociedades.

Digo esto no solamente como un reconocimiento sino como una necesidad de hermanarme con lo que es más hermoso y ha sido más entrañable en mi vida.

Y ahora, puesto que me lo habían pedido, quiero dar unos pequeños apuntes sobre cómo hemos avanzado escritores y traductores en este país por hacer valer nuestros derechos y formar unas asociaciones que permitan defendernos mejor y que permitan intentar, no ya mejorar nuestro trabajo, sino que sea más reconocido y más retribuido.

Tendría que remontarme a los tiempos del franquismo y pensar en aquellas conversaciones de cine que se hicieron en Salamanca en la que tan gran papel jugaron hombres como Bardem y Berlanga y que terminaron con las definiciones de que el cine español era raquítrico, comercialmente nulo, inválido, y que había que sacarle de aquella postración mediante la imaginación y mediante el desarrollo y la incorporación de los cinemas que se hacían en otras partes del mundo para vincularlo a una realidad que huyera de los productos tópicos, típicos, falsos e hirientes desde el punto de vista artístico que creaba el cine franquista.

Paralelo a aquello se intentó celebrar un congreso de escritores en San Sebastián que, desgraciadamente, no pudo realizarse por culpa de lo de siempre: de la presión política del Ministerio, pero no de Cultura, porque entonces el que realmente intervenía en estos asuntos era el Ministerio de Gobernación. En el año 1963, creo, celebramos

unas conversaciones en el hotel Suecia —fue el año en que yo quedé, precisamente, finalista del premio Biblioteca Breve de Novela de Carlos Barral, novela que prohibió la censura, como todo lo que escribí hasta el año 1975—, y en esas conversaciones siempre emergen dos figuras: una es la de la escritora Mary McCarthy, que tuvo una intervención realmente brillante, y otra de Luis Martín Santos, ese Luis Martín Santos que, precisamente, cuando terminaron las reuniones y volvía a San Sebastián, quería llegar a cenar con su mujer, su hijo, y no pudo hacerlo porque se mató en el coche antes de llegar a Donosti.

Fue otro de los tímidos esbozos que hicimos; entonces hablábamos más de literatura y libertad que de asociacionismo, pero por darnos una unidad de acción en los planos tanto político como económico.

En los años sesenta yo militaba en el Partido Comunista. A mí me encargaron dirigir la organización de escritores y de intelectuales. Lo que entonces llamábamos la alianza de las fuerzas del trabajo y de la cultura, e incluso hasta los médicos se reunían en lo que llamamos unas comisiones cívicas. Nuestra labor casi se reducía a lo que conocemos como “los abajo firmantes” porque era, fundamentalmente, redactar pliegos de protesta. Empezaron con aquel manifiesto en defensa de los mineros de Asturias, que habían sido torturados en una larga huelga. Fraga se limitó a insultarnos, cosa que hacía con frecuencia.

Recuerdo que cuando prohibieron mi primera novela, Carlos Barral le pidió una explicación pública y Fraga le escribió. Una traductora estadounidense ha ido a los archivos de Salamanca y me ha mandado el informe de más de setenta páginas con todas las descalificaciones que uno pueda imaginarse desde todos los puntos de vista. Pues Fraga tenía la costumbre de responder, en público, a aquellas cosas, e igual que insultó a muchos de los firmantes, a otros los desterró y amenazó con la cárcel.

En el año 1967 se da el primer intento serio de conformar una asociación de escritores. Tuvimos una reunión en el Club de Amigos de la UNESCO de Madrid, en la plaza Tirso de Molina.

Ahí acudía mucho Ruiz Jiménez también, era frecuente que tuviéramos actividades tanto culturales como políticas, desgraciadamente muchas de ellas no llegaban a celebrarse... Yo recuerdo que en aquella reunión de escritores del Club de la UNESCO de Madrid, no puedo contabilizar exactamente los asistentes, pero estoy convencido de que había mucha más policía que escritores... pero ahí estaba una figura como Ángel María de Lera, un viejo sindicalista, de carácter más o menos anarquista. Le llamaron a él para decir que habían tomado nota de los que allí habíamos intervenido, de nuestras propuestas, y que pensaban que por qué no iba a existir un sindicato de escritores igual que existían otros sindicatos dentro de la estructura del régimen vertical. Y, efectivamente, Lera, que quería, sobre todo, fundar una mutualidad de escritores de libros, aceptó el reto y dijo: "Pues de acuerdo". Y dentro de lo que hoy es la Sociedad General de Autores, pero que entonces eran los sindicatos verticales, formamos una sección de escritores que dirigía, nada más ni nada menos, que Rafael García Serrano. Claro que aquello no pudo prosperar porque muchos dijimos que no, que no nos integráramos, y acordamos salirnos y esperar tiempos mejores.

Tardaron mucho en llegar los tiempos mejores. Lo primero que yo, por ejemplo, propuse cuando regresé de mi exilio en París, fue celebrar unas conversaciones en Arcos de la Frontera con un grupo de escritores. Unos nos trasladamos desde Madrid y otros desde Andalucía, pero tampoco se celebraron. Eran en el mesón de Curro *el Cojo*. Curro era un viejo luchador libertario, entrañable, creo que todavía vive en Cádiz, a veces cuando voy por allí lo veo. El Gobernador nos multó y prohibió aquellas jornadas.

Vamos a dejar, pues, aquellos intentos fallidos y vamos a acercarnos a la realidad de cómo empezó la ACE, la Asociación de Escritores. El 10 de noviembre de 1976 se constituye de forma provisional la ACE. Se forman dos grupos: uno (es interesante hacer este análisis y algún día quizás tengamos que ponerlo todo por escrito) es el que ya venía luchando, él que había intentado integrarse dentro de los sindicatos más o menos franquistas y lo

formaban Ángel María de Lera, Pavón (el escritor de novelas policíacas), Juan Mollá, Gregorio Gallego, Ramón Hernández y Eduardo de Guzmán. Este era el embrión que iba a intentar constituir la Asociación de Escritores (entonces todavía no se llamaba Colegial). Como consideraban que eran pocos y que quizá necesitaban formar un bloque también con otra izquierda radical, me llamaron a mí a una reunión en casa de Ángel María de Lera y plantearon: "¿Quieres estar en la dirección? Para eso necesitamos que traigas a un montón de escritores de izquierdas, tú puedes aglutinarlos porque los conoces a todos, desde Ángel González, Caballero Bonald, Blas de Otero, López Salinas, Gabriel Celaya... ¿cuántos puedes aportar?". Y yo dije: "¿Cuánto tiempo me dais?" "Una semana" "Pues en una semana, yo creo que movilizo a cien escritores". "¡Ah!, formidable, ya con eso tenemos el embrión de la asociación de escritores". Y, efectivamente, así se hizo. Yo llevé a todos estos escritores de izquierdas; no digo que los otros no lo fueran, pero estaban más vinculados a los intentos de crear la mutualidad del libro.

Pero el 1 de julio de 1977 el Ministerio de Gobernación, todavía existía, deniega la solicitud para que se pueda inscribir una asociación semejante. Seguimos manteniendo reuniones, conversaciones, intentando salir de aquel punto muerto, y el 31 de marzo de 1978 se constituye, en lo que era el Instituto Nacional del Libro Español, lo que hoy es el Centro del Libro y la Lectura, en la calle de Santiago Rusiñol, la Asamblea Consultiva de la ACE. El 15 de mayo de 1978 se decide imprimir un boletín para dirigirse a todos los escritores. Me encargan que lo redacte y hago una especie de editorial-declaración que decía entre otros puntos:

-La Asociación es absolutamente independiente de partidos o grupos políticos.

-Su fin, como indican los estatutos, es la defensa material y moral del escritor, de ahí que, junto a los derechos específicos del mismo en la industria cultural, defienda una absoluta e imprescindible libertad de expresión.

-Hora es de salir de la marginación, el aislamiento, la desunión en los que hasta ahora nos habíamos o nos habían enclaustrado.

Hay un par de figuras, entrañables por muchísimos motivos, vinculadas desde aquella incorporación que hicimos a la ACE que juegan un papel fundamental en el desarrollo de la asociación: Isaac Montero y Tereto. Tereto, Esther Benítez, siempre desde los primeros pasos que dimos, mostró no solamente su necesidad de incorporarse sino su lógica decisión de que los traductores tuvieran una voz propia, porque, al fin y al cabo, nuestros problemas eran muy similares. Nosotros tenemos también nuestros patronos (aunque muchos no quieran reconocerlo y aunque intenten dividirnos) y, por tanto, los traductores tenían que estar incorporados. Efectivamente, en noviembre de 1983 se constituiría la Asociación Autónoma de Traductores dentro de lo que era la ACE.

Cuando se crea la presidencia, recae en Esther Benítez y a la hora de definir sus objetivos Clara Janés y Esther Benítez me dan para que se publique en el boletín que yo dirijo un trabajo que titulan: “Los traductores se integran en la ACE”. Y decía en uno de sus puntos: “La existencia ya real desde el día 16 de noviembre de una sección autónoma de traductores de libros dentro de la ACE supone el logro de una aspiración legítima por parte de todos los que ejercemos este oficio, a saber: el reconocimiento del valor de creación que tiene nuestro trabajo.

Si en otros lugares como en Suecia o países europeos hace tiempo los traductores se integraron con naturalidad en las asociaciones de escritores, en España no se ha logrado hasta ahora, y, sin duda alguna, gracias a la lucha incesante por parte de la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes, empieza a valorarse la labor de traducción. En los países mencionados es tradicional considerar al que ejerce este oficio como mediador de importancia, en sus manos está llevar su cultura a otros pueblos y trasladar de éstos al suyo ese inmenso caudal que enriquece el diálogo y el conocimiento entre la creación y las culturas del mundo.

Por otra parte, la pluralidad de idiomas que con frecuencia conviven en un mismo país constituye un estímulo, pues pone en evidencia riquezas diversas y hacen que se multipliquen al verse entre sí. En España fue precisamente en un momento

donde convivían tres culturas: la musulmana, la cristiana y la judía cuando se creó la Escuela de Traductores de Toledo, cuya labor dejó profunda huella en Europa.

Yo tengo que decir que tanto Esther Benítez como Juan Mollá han sido dos de los más grandes impulsores de la Asociación, en aspectos no solamente concretos, sino en su valoración de cara tanto a la opinión pública como a las autoridades editoriales y culturales para su reconocimiento.

Sin ellos habría sido difícil que prosperáramos o que alcanzáramos unos niveles que nos han permitido continuar, seguir defendiendo estos derechos que, por desgracia, todavía siguen estando muy vulnerados. El 8 de noviembre, muerto Ángel María de Lera, Esther Benítez es elegida, por una proposición que hacemos a la Comisión Ejecutiva, Presidente en Funciones de la ACE. Es decir, ya no solamente dirige a los traductores sino a todos los escritores, por un tiempo hasta que se celebraron las siguientes elecciones.

Durante estos años hemos celebrado varios congresos pero entre los más importantes estuvo el de Almería, que tuvo lugar del 16 al 19 de febrero de 1979. En él participaron un total de 167 escritores y traductores. Entre las ponencias había varias mesas redondas y coloquios sobre el oficio de traducir, tanto desde el punto de vista literario como desde los problemas que plantea de cara al reconocimiento en la industria editorial. En Sigüenza lo celebramos del 12 al 15 de noviembre de 1981 y fue, tal vez, el más logrado de cuantos hemos constituido, porque allí, por aclamación, y delante de las autoridades del Ministerio, rechazamos y paralizamos todo el anteproyecto de la Ley de Propiedad Intelectual. Hasta tal punto que nos llamaron después a diversas reuniones (tuvimos una hasta con el Rey, al que le hizo mucha gracia que yo fuera de jersey rojo y me saltara todas las normas de etiqueta a la torera, y por eso llegó a reconocerme que él de literatura no entendía, pero su mujer sabía muchísimo, muchísimo; que a él le gustaban el deporte y otras cosas). Fue aquel congreso el que consiguió que Juan Mollá pasara a formar parte de la comisión que redactó y modificó la Ley de Propiedad Intelectual, donde in-

trodujimos notables mejoras, y yo mismo pasé a tomar parte de una comisión de seguimiento de la Ley que se truncó más tarde en cuanto llegó el PP al poder.

En el cuarto congreso, que se celebró en Madrid del 29 de noviembre a principios de diciembre de 1990, se acordó crear un fondo social de apoyo a los escritores. Desgraciadamente, el proyecto no pudo llevarse a la práctica porque una de las tres partes, los editores, se negó. Y el Ministerio de Cultura estaba siempre sujeto a los vaivenes de los intereses políticos de quienes lo dirigían.

El fondo social de apoyo a los escritores tenía en cuenta los siguientes fines:

A: el pago de las cuotas de la Seguridad Social a aquellos escritores y traductores que carezcan de recursos.

B: el pago de un complemento a aquellos escritores y traductores que no dispongan de otros recursos que la prestación mínima de la Seguridad Social.

C: el apoyo en caso de enfermedad a los que no tengan recursos propios.

D: el mantenimiento de una casa del escritor y del traductor que facilite la creación literaria y los contactos entre escritores.

E: ayudas a la creación literaria y a la programación de actividades culturales.

Se acordó que los recursos se obtendrían de:

A: fondos obtenidos por la parte proporcional del canon de reprografía a través de las correspondientes sociedades de gestión de derechos.

B: fondos obtenidos por la remuneración de los préstamos públicos en las bibliotecas.

C: una cantidad anual pactada con la Federación de Gremios de Editores de España por la utilización de obras de dominio público.

D: cualquier otro fondo proveniente de entidades privadas o públicas o de personas físicas.

El estudio y la asignación de las ayudas se llevarían a cabo por una comisión tripartita formada por la Asociación Colegial de Escritores, la Federación del Gremio de Editores y el Ministerio de Cultura. Ésta quedaría encargada de decidir sobre la concesión de las ayudas y las gestiones para el desarrollo del fondo. Se gestionarían ante los or-

ganismos públicos e instituciones privadas para facilitar la puesta en pie del fondo. Esas gestiones se orientarían con el Ministerio de Cultura para el desarrollo urgente de una normativa sobre el canon de préstamo público en bibliotecas y la activación del cobro del canon por reprografía, que no existía todavía; con la Federación del Gremio de Editores para estudiar y establecer una cantidad anual por el uso de obras en dominio público, y con los partidos políticos e instituciones públicas y privadas para informarles sobre la creación de un fondo social y demandar su apoyo en las medidas pertinentes.

En esto, como con la mutualidad de Escritores de Libros que se disolvió (se creó en 1971 y se disolvió en 1984), fueron inútiles las gestiones que realizamos cerca de los distintos Ministerios. Pasaría, desgraciadamente, a mejor vida, aunque conseguimos, eso sí, de Joaquín Almunia, que se condonara la deuda pendiente de los escritores, porque muchos no habían pagado a la Seguridad Social porque, entonces, para volver a reincorporarse a la misma, tenían que hacer un desembolso, yo no sé si yo mismo debía un millón de pesetas... pero había muchos que debían más, podría contar algún caso... desde las ayudas que tuvimos que prestar a escritores como Gabriel Celaya, como Sueiro, incluso de otro tipo a Miguel Delibes y a Torrente Ballester para que pudieran seguir publicando y cobrando sus pensiones de jubilación sin que fueran incompatibles por ello, etc. Ha sido una labor que requeriría muchas horas contarla.

Al fin, el 20 de marzo de 1990, se firma un convenio en CEDRO. Se firma exclusivamente entre el grupo de editores que llevan CEDRO y la gestión de Jon Echevarría y tres personas en nombre de la Asociación de Escritores, cuyos nombres son Juan Mollá, Esther Benítez y yo mismo. Los tres participamos en la firma de aquella sociedad de gestión que por un documento que yo tengo y que quizás tenga que esgrimir algún día, si se produce algún tipo de problema, se otorga a ACE, siempre con carácter vitalicio, una vicepresidencia y cuatro miembros en la junta directiva, en la que ahora mismo está, por la Sección Autónoma de Traductores, Mario Merlino. Los estatutos se conforman sobre

la base de las exigencias de los editores y son discriminatorios, aunque la ley reconoce que el 55% de los fondos que se obtengan tienen que ir a parar a los autores —cuando hablo de autores estoy hablando de escritores y traductores— y el 45% a los editores. Sin embargo, éstos, para tener dominada la entidad, imponen que en la junta directiva sean trece los miembros que representan a los editores y doce a los escritores. Como esto consideramos que no es justo, que está incluso vulnerando las leyes, hemos propuesto unos nuevos estatutos en los que estamos integrados Juan Mollá y yo.

Lo que es cierto es que gracias a CEDRO hemos dado un paso adelante en dos capítulos fundamentales, el de las ayudas individualizadas y el pago de unas seguridades a través del convenio que tenemos con una empresa de seguros que cubre un espectro bastante amplio. Yo insto siempre a escritores y traductores sean de donde sean —en esto Cataluña es la pionera y es la que más sabe reclamar y más sabe pedir para los que realmente lo necesitan—, a que nadie dude en dirigirse y solicitar ayudas de acuerdo con todos los capítulos que se detallan. Que se los lean detenidamente y que no duden en reclamar, porque es nuestro dinero.

Además, está el reparto que se hace según el número de asociados a las distintas asociaciones que forman parte de CEDRO. De acuerdo a la Ley de Propiedad Intelectual, el convenio que firman las asociaciones de escritores y traductores con CEDRO sirve para impulsar las actividades de carácter asistencial y otras de formación y promoción de autores.

En estos momentos hay dos capítulos que son fundamentales tanto para los traductores como para los escritores: la reforma de la Ley de Propiedad Intelectual y la Ley del Libro. La vieja ley murió, la nueva ley enmendó muchos de sus errores, pero queda todavía en eso mucho por hacer y yo creo que, igual que en 1989 firmamos traductores y escritores con los editores un contrato tipo de edición y de traducción, ese contrato se vulnera en muchísimos aspectos. Desde el control de tirada, aunque la ley exige que debe llevar siempre una certificación por parte del editor y del impresor. Hay una parte de trampa porque las grandes edi-

toriales tienen sus propias empresas impresoras y el certificado prácticamente es el mismo. Se vulnera y hay infinidad de autores que no reciben ese contrato. Las liquidaciones que no se cumplen, que incluso no se envían, que no pueden comprobarse, reediciones no pactadas, traspaso a otras editoriales de obras sin contar con el autor o el traductor, falta de legalidad en muchos contratos, etc.

Es decir, hay infinidad de aspectos que creo que tenemos que revisar y yo creo que ahí es donde se necesita una acción conjunta nueva. Se necesita volver otra vez a la acción, nunca se debe dejar de estar en la lucha —porque ya soy tan viejo que no voy, a la última hora de mi vida, a no hacerlo—, es preciso tener conciencia de que necesitamos volver a formar frentes que luchan por nuestros derechos si no queremos ser avasallados por las multinacionales y por los editores.

En estos momentos, puedo anunciar que se va a poner en marcha el año que viene la Ley de Préstamo Bibliotecario. Debemos impedir que, una vez más, los editores se queden con la parte sustancial de los ingresos gracias a la Ley e intentar que se cree una comisión en la que traductores y escritores reivindiquen para el fondo social del que yo hablaba antes y que contempla desde ayudas hasta becas, lo que se hace en los países nórdicos y en otros países. Vamos a intentar formar un frente común y organizar el año que viene unas jornadas exclusivas sobre estos temas, en las que participaremos abiertamente. Porque si no, nadie nos va a defender ante la nueva Ley del Libro y ante la modificación de la Ley Editorial.

Aunque afortunadamente no me faltan editores, peleo muchísimo con ellos: creo que el monopolio es abusivo y de cara a los traductores es sangrante. Si los derechos de los escritores son vulnerados, hay que decir también que algunos escritores son culpables porque, algunas veces, con tal de ver publicado su libro, abdican de todo e incluso ponen dinero. En los casos de los traductores, desde eso de no reconocer en portada la labor de quien ha traducido ese libro, hasta pactar cantidades fijas que no tienen en cuenta después el porcentaje de los libros que se venden. Y demasiadas veces se venden fraudulentamente... Que haya

un control de tirada mucho más eficaz que el que ahora existe, que los cánones no beneficien a los editores, porque también en el de reprografía se llevan una parte demasiado sustancial. Que los derechos continuados de los traductores se contemplen siempre en el nuevo modelo de contrato. Que existan unas becas a la creación, unas becas para que el escritor que tiene un proyecto y que no tiene medios y el traductor que lo necesita no tengan que estar traduciendo cuatro libros al año... Por ejemplo, yo estaba interesadísimo en *Los sonámbulos*, la obra de Hermann Broch, porque estoy escribiendo una novela que tiene unas similitudes con ella. Pero no espere usted encontrar un libro en ninguna parte del mundo: se lo he pedido a la editorial, me meto en Internet... no existe. Si hubiera un Estado que se preocupara por la cultura y una sociedad que demandara el reconocimiento... Es increíble que no haya una persona dedicada, si es preciso, un año, dos años, tres a traducir la obra de Hermann Broch. Pero ¿quién va a traducirla si no tiene garantías de que se va a publicar o de que le va a rendir el trabajo? Pues que haya una beca que pague a esa persona durante un año o durante dos años para que pueda traducir esas obras. He citado a un autor porque ahora estoy muy interesado en él y he tenido que fotocopiar enteros los tres libros porque si no ¿cómo los leo?

Kafka, Stendhal, Einstein, Flaubert, sin duda, existieron. Pero en nosotros existen gracias a

los traductores. Porque no sabemos, no dominamos todos los idiomas para comprender perfectamente una obra. Y si no se reconoce, remunera y potencia la profesión del traductor para que éstos realicen su trabajo de una forma eficaz, nos quedaremos sin conocer a los que son nuestros verdaderos amigos, hermanos, a quienes inciden en nuestra creación. Porque ahí estoy con Borges: los escritores, más que los libros que escribimos, somos los libros que leemos.

Cuando se interpretan obras de compositores tan maravillosos como Beethoven, Mozart, Schubert el papel del director de la orquesta se destaca como merece. ¿Por qué no se hace eso con los traductores? El director de orquesta es el que tiene que compaginar todos los instrumentos, dar el tempo preciso, hacer que la música fluya tal como realmente la concibió el compositor. El traductor también tiene que conjugar los tempos, los movimientos, las palabras; sin él no podríamos acceder a esa maravillosa obra de los Beethoven de la Literatura.

Ya sólo me queda, aparte de agradecer mi presencia aquí con tantas compañeras y compañeros, dar este grito para la unión de los esfuerzos en lo que no solamente es bueno para nosotros sino para la cultura y el futuro de una sociedad que no quiera, insisto, unificarse en lo grosero, en lo terrible, en la muerte del pensamiento.



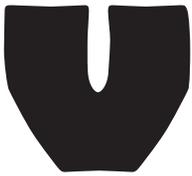
proclama poética

narcisismo in/verso

o las sombras del curriculum vitæ

MARIO MERLINO

(“Toda confesión es huida de uno mismo”, María Zambrano
en *La confesión como género literario*)



aya vaya por dónde comenzar es decir no el terror a la página en blanco o a la sala vacía o a la rechifla o a las sillas que chirrían cuando el público comienza a levantarse y no hay peor pánico que ese de que te dejen hablando solo [a solas] no el terror sino por dónde qué puedo contaros que ya no sepáis y no deja de ser un acto de soberbia decir qué sabéis de mí que yo no sepa

qué falsa certidumbre la del yo que sabe y supone que los demás saben
sí yo soy el primer desconocido para mí mismo
sí mi vida es una azarosa [fortuita]
combinación de anécdotas de detalles íntimos de calcetines pañuelos
papelitos de morondanga perdidos en el camino
viajando de acá para allá
traduciéndome de acá para allá
haciendo inverso el camino que hizo mi padre que era inmigrante y se
fue de Italia a argentina cuando tenía quince hermosos años
(cuando él se iba, entraba mussolini en roma, que tal vez ya anticipaba a ese con quien
no se puede ver luz cónica alguna y era tan zafio como para pensar que la multitud,
la masa, la madera de aglomerado, era una mujer dispuesta a ser violada
de la misma manera que se violan países se entra a saco en los países se tiran bombas
en los países: todos los países son mujeres dispuestas, dicen, a ser violadas)

mi padre que era inmigrante y creía en el poder de reunión de la lengua
la lengua como una asamblea sin diri/gentes [mandamases]
hablaba en español en cocoliche en un argentino con macarrones
se traducía a sí mismo porque estaba convencido de que debía
hablar la lengua del país al que había aportado
(a buen puerto vas por leña)
y fue capaz de enamorarse de una mujer de larga cabellera que era hija de inmigrantes italianos

se encontró con el cuerpo de la síntesis
[el alma amada armada de la síntesis]
esa mujer mi madre mi señuelo ya venía traducida
él era mercader de víveres
ella maestra o silva de varia lección

por eso soy un objeto compuesto de dos emes
si es que yo soy (palíndromo cabrera infante)
qué o cuál soy al fin y al cabo
qué hay de ellos en mí que yo no sepa
qué queda de esas aguas oceánicas qué barco qué costa qué sitio remoto en el universo remoto
qué huellas quedan de mi madre hija de una hiladora de rueca y de un
albañil que se pegó un tiro por no soportar la estafa ni la infamia
qué queda en mí de los anónimos que no soy
qué traduzco de ellos
qué calostro diome de mamar mi madre de larga cabellera

siempre en lo que acaso soy también está el que podría haber sido
podría haber sido y ser ese otro mario merlino
fascista ultraitaliano que formó que forma parte de las huestes
[las huestes que prepara]
las huestes de los demonocristianos
y que se fingió anarquista para meter una bomba, entre otras bombas,
en la estación de trenes de bolonia
se hizo de una máscara y la arrojó por el aire y la carantamaula estalló
y el andén se hizo anden váyanse todos a tomar por saco
mientras los apóstoles del orden bendecían se arrodillaban seguros
de que no hay profilaxis mejor que la batalla

o mi padre (¿quién es mi padre después de todo?)
podría haber recalado en brasil y parido con mulata apetitosa a un
niño que creció se hizo adulto y quiso ser peluquero
ese niño que según me cuenta internet se llama mário merlino, con tilde
en la a de mario, que es como se escribe mario en portugués
y que seguramente sigue peinando en sueños a su difunta madre de larga cabellera
una doncella en cabellos como corresponde a toda virgen que se precie y que nunca
dejará de serlo por más que duerma en los brazos de otros sin cohibirse

¿y si esa doncella en cabellos que sigue por aquí fantasmalmente
hubiese sido la amante consejera del mago merlino, que es
como se dice merlín el encantador en italiano?

¿y si fue ella la doncella la que me parió y me dio el vigor de su buena
leche y me cantó canciones en latín meciéndome divina?

¿y si fue ella la que me dio consejos de buena fuente y me dijo no hagas caso a quienes te dicen que estudies para dentista o abogado o médico o algo que te dé abundosos beneficios, no les hagas caso y haz lo que te venga en gana?
¿y si fue ella la que cantó, sirena buena, no les hagas caso y hazte madre de ti mismo hazte madre y padre al mismo tiempo de ti mismo?

pero ¿quiénes son ellos después de todo?
¿qué monstruoso ser diverso hicieron para que yo el otro me hiciera deshiciera rehiciera yo el otro más o menos satisfecho?

respuestas al buen tuntún por si las moscas [a la buena de dios]:

1) lector errante lector andante lector de andar por casa
el cuerpo que se llama mario merlino ahora frente a vosotros huye de sí mismo se esconde en el despacho de su padre y descubre entre biblioratos con facturas y notas mercantiles y pedidos de fiambres mermeladas y varias cajas de duraznos descubre digo o dice un ejemplar del kamasutra y del ananga ranga

2) mirón morbosamente curioso su madre lo pervierte repitiendo al arcipreste de hita cuando dice “provar todas las cosas el apóstol lo manda” y entonces le pone encima de la mesa cinco libros que hablan de lo mismo (geografía de la patagonía, como dice leónidas lamborghini, y sus semejanzas y diferencias con el desierto: lawrence de arabia y los inmigrantes echados a perder) para que reúna en su cabeza de chorlito adolescente toda la información y seleccione lo más interesante de cada libro

3) actor goloso ya pervertido deliberadamente por su madre y, en un descuido, por su padre, cree que puede ser los otros y se convierte en un teórico con práctica siempre escasa del don de ubicuidad se convierte en joven sufriente por la separación de sus padres (no sé cuáles) en una pieza teatral de pablo palant titulada *la dicha impía* hace de estúpido pequeño burgués acosado por la basura (el *Schmurz*) en una obra de boris vian llamada *los forjadores de imperio* representa al general defensor del orden chupasangre en la *cantata santa maría de iquique* y así sucesivamente se imagina que es cualquiera de ellos pero hace un esfuerzo de discernimiento (late ya el fantasma del mario merlino ultraitaliano y se inclina por parecerse al peluquero de río de janeiro)

4) a muy temprana edad lo asalta el insomnio y se levanta para escribir un poema dedicado a la bandera, seguramente guiado por el deseo de seducir a su maestra, pero a los pocos días siente náuseas por su precocidad patrioterica por esas fechas padece de anomalías psicomotrices y no consigue aprender a marcar el paso le revientan los desfiles militares y renuncia a agitar banderitas en medio de la multitud para salvarse del servicio militar obligatorio no tendrá que hacer pruebas de ineptitud ni de insumisión le sale número bajo se salva por exceso de escupo

5) pasan los años y crece

todos los días mamá le prepara sopas de letras pero empieza a dudar de sus convicciones acerca de la importancia de los libros cuando descubre que su niño, regalo del cielo (¿de qué cigüeña hablaba?) para la vejez, se distrae demasiado y parece vivir siempre en babia parece estar siempre en la luna de valencia en las batuecas o perdido como turco en la neblina

6) pero las dudas de mamá no son tantas y lo impulsa a estudiar

estudia mucho y se vuelve cada vez más distraído

lo domina una sensación de minusvalía [**desvalimiento, oligofrenia**]

y cree que lo suyo es prematura sordera incurable

¿qué me decías? ¿de qué estábamos hablando? ¿te referías a la muerte o a

la suerte? ¿azulunala? ¿impertérrito? ¿incólume? ¿calumnia kukuxklán?

¿se desgañitan las gallinas? ¿vos sos tonto o te cortaron verde?

7) así que se engolfa cada vez más en la literatura, sopa mucha sopa, y como le han colgado el sambenito de distraído se lo toma en serio (¿no ocurre lo mismo cuando te dicen que eres drogadicto o argentino tenía que ser o conduce tan mal que parece una mujer o te vistes como un gitano o no te juntes con ese que es un negro de mierda?)

y acaba haciendo todo lo contrario de lo que le dicen

padre y madre de sí mismo artífice de su propio destino que diría el sastre sartre

de su propio desatino que diría griselda gambaro

no esto o lo otro sino esto y lo otro que contaría octavio paz hablando del oriente

no el mono sapiens sino el poli sapiens en la medida de lo posible [**de lo ponible**]

y traduce se traduce traduce se traduce traduce se traduce

actúa traduciendo

se hace otros traduciendo

y repite a witold gombrowicz en el final de *ferdydurke*

“no me despido de vosotras, extrañas y desconocidas fachas de extraños, desconocidos fachendos que me vais a leer; salud, salud, graciosos ramilletes de partes del cuerpo, justamente ahora que empieza (...) Llegad y acercaos a mí, comenzad vuestro estrujamiento, hacedme una nueva facha para que de nuevo tenga que huir de vosotros en otros hombres, y correr, correr, correr a través de toda la humanidad. Pues no hay huida ante la facha sino en otra facha, y ante el hombre sólo podemos refugiarnos en otro hombre”.

Me he perdido. Ya no sé qué más decir. Nunca podré manifestar, como dios, “soy el que soy”. Prefiero perderme aquí, en este mundo, libro a libro, cuerpo a cuerpo. Prefiero perderme aquí, en este mundo, libro a libro, cuerpo a cuerpo. Prefiero perderme aquí, en este mundo, libro a libro, cuerpo a cuerpo. [**lejos de mí, lejos de mí, lejos de mí**].





RESER

utilidades, libros, revistas

LIBROS

Hay miles de lectores de traducciones

La traducción periodística, Carmen Cortés Zaborras y M^a José Hernández Gallego (coord.), Universidad de Castilla-La Mancha, Escuela de Traductores de Toledo, 14, Cuenca, 2005, 448 páginas, 19,23 €

Pero ellos no lo saben. A diario se publica una considerable cantidad de traducciones en los medios de prensa escrita y, sin embargo, se trata de un hecho que suele pasar inadvertido a la gran mayoría de los lectores. En los últimos años, el fenómeno ha ido creciendo hasta llegar a convertirse en una manifestación más del mundo globalizado.

El desconocimiento de los lectores refleja la escasa atención que la prensa escrita y el ámbito académico han prestado, la primera, a la figura del traductor, y la segunda, a la traducción periodística, si bien es cierto que en el caso de los estudios de traducción la tendencia está cambiando. Una muestra de ello es

La traducción periodística, título al que la Universidad de Castilla-La Mancha dedica ahora el decimocuarto volumen de su colección *Escuela de Traductores de Toledo* y que brinda al lector la posibilidad de adentrarse en diferentes sendas de este terreno donde confluyen la traducción y el periodismo.

En los once textos compilados, traductores y profesores de distintas universidades españolas analizan desde múltiples puntos de vista los problemas de este extenso campo, ocupando así parcelas diversas, y en ocasiones dispares, del vacío existente en la materia. La quimérica tarea que supondría abordar con exhaustividad un tema tan amplio y apenas estudiado es un hecho reconocido por las coordinadoras del proyecto, Carmen Cortés Zaborras y M^a José Hernández, quienes aclaran en la breve presentación del volumen que el resultado de su labor sólo pretende ser “una introducción a este tipo de traducción y un instrumento para futuras indagaciones del lector”.

De la variedad de enfoques y problemas abordados en la obra se infiere la

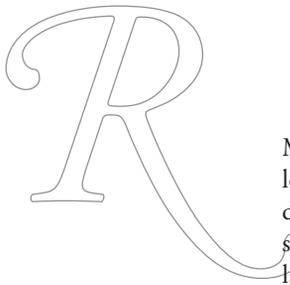
N A S

voluntad de presentarla como un *collage* que exime al lector de la habitual lectura lineal. Cada uno de los artículos invita a distintas reflexiones que comprenden desde los rasgos definitorios del género periodístico y el análisis de la noticia informativa hasta estudios tan específicos como la traducción de unnexo causal en artículos de *Le Monde diplomatique*. Profundizan en dichas cuestiones José M^a Bustos Gisbert (Universidad de Salamanca), autor que abre el primero de los cuatro grandes bloques temáticos en los que se divide el libro, y Gemma Andújar Moreno (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona), respectivamente.

Dentro de este amplio contexto, resultan de especial interés los artículos que proporcionan una visión que no por ser general deja de ser ilustrativa. Tal es el caso de las dos aportaciones firmadas por M^a José Hernández Guerrero, que analiza la traducción de diferentes tipos de textos periodísticos al español en su primer artículo y reflexiona acerca de la invisibilidad de la figura del traductor en el segundo. La tarea de introducir al lector en las cuestiones específicas que distinguen al traductor de prensa le corresponde a José Enrique García González (Universidad de Sevilla), que en un texto breve enumera las características que hacen de la traducción de prensa una disciplina diferente por su intrínseca vinculación con el periodismo y las circunstancias en que éste se desarrolla.

Más práctico, sin embargo, es el enfoque ofrecido por Pablo García Suárez, quien parte de su experiencia como traductor en el extinto servicio de árabe de la Agencia EFE para analizar los problemas de la traducción de noticias de agencia y poner sobre la mesa el asunto del papel del traductor como transmisor cultural. Ovidi Carbonell y Khadija Madouri (Universidad de Salamanca) invitan al lector a reflexionar también en esta misma dirección con el que probablemente sea el estudio más crítico y revelador del volumen. En un equilibrado artículo, Carbonell y Madouri introducen el elemento de la ideología, cuestión a todas luces delicada y motivo por el que sería deseable que el lector de prensa no pasara por alto la inevitable transformación que han sufrido algunos de los textos publicados en los diarios y, en particular, cuando los originales proceden de una cultura alejada del público lector de la traducción. Los autores, que se sirven de un texto tan paradigmático como el discurso que Bin Laden pronunció tras los atentados del 11-S, realizan un análisis crítico de las versiones difundidas en su momento por dos de los principales diarios de tirada nacional y aportan, en último término, su propia propuesta.

A todo este material, hay que añadir los estudios de Lidia Taillefer de Haya y de Carmen Cortés Zaborras e Isabel Turci Domingo (Universidad de



Málaga), en esta ocasión centrados en los casos en que se traduce la totalidad de una publicación. En sendos análisis comparativos, las autoras analizan la edición semanal en inglés del diario malagueño *El Sur* y la versión en español del mensual francés *Le Monde diplomatique*, haciendo en ambos casos hincapié en la adaptación de los contenidos al público receptor. A continuación, José Manuel Vidal, periodista y traductor del diario *El Mundo*, ofrece el testimonio de quien traduce y ejerce al mismo tiempo el periodismo desde la redacción de un periódico. Por último, cierra el estudio la segunda aportación de Cortés Zaborras, que expone un análisis comparativo sobre la presencia del traductor y la traducción en dos suplementos culturales.

Cabe destacar, asimismo, que la ya mencionada pluralidad de la obra se extiende también al ámbito de las lenguas, pues además del francés —muy presen-

te en los trabajos—, el estudio contiene artículos procedentes del inglés y del árabe, lengua esta última de una relevancia periodística y actualidad crecientes y por la cual la colección *Escuela de Traductores de Toledo* ha mostrado predilección en sus últimos títulos.

Como se desprende de todo lo dicho, el material que aportan los autores va más allá de las lenguas analizadas en el libro, por lo que éste resulta de enorme interés para estudiosos y traductores que trabajan de modo general en la confluencia entre la traducción y el periodismo. Al tratarse de un volumen colectivo, no ofrece una perspectiva unificada, sino que intenta conjugar una multitud de elementos de naturaleza, intención y enfoque heterogéneos, pero no deja por ello de constituir una de las posibles formas —y necesarias— de adentrarse en el desatendido campo de la traducción periodística.

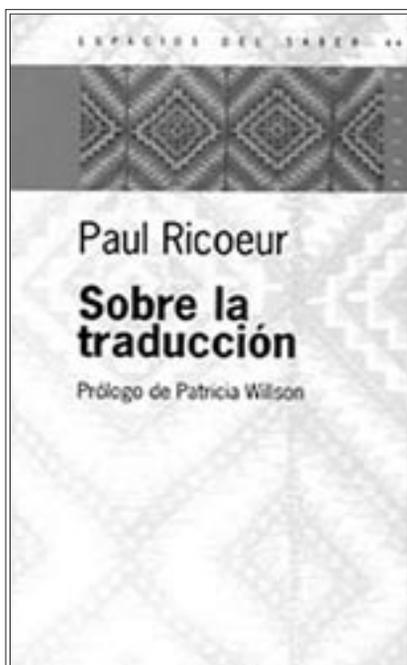
MARIA ALONSO

Esa lengua que nos extraña

Sobre la traducción, Paul Ricoeur, traducción y prólogo de Patricia Willson, Buenos Aires, Paidós, 2005, 75 páginas, 6 €

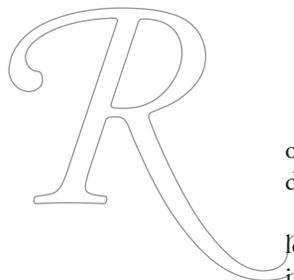
El libro recoge tres conferencias de Ricoeur: “Desafío y felicidad de la traducción”, de 1997; “El paradigma de la traducción”, de 1998; y “Un ‘pasaje’: traducir lo intraducible”, de cuyo original aún inédito en francés no se precisa la fecha.

Enfrentarse a las dificultades, dilemas, inquietudes de la traducción significa, en gran medida, incorporar ese *otro* velado por una lengua diferente. El mito de la torre de Babel, el castigo bíblico de la diversidad de las lenguas, de la incomunicación entre los individuos, invierte su sentido y se interna, desafiante, en una lengua, un país, un conjunto de códigos, no sólo lingüístico, anchos y ajenos. Se produce lo que Ricoeur llama, feliz acierto, “hospitalidad lingüística”, “donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero”. Lo importante de ese acto, venciendo las barreras, los límites – infranqueables para algunos teóricos– entre lo traducible y lo intraducible, es que se establece un intercambio que, por un lado, al permitir el acceso a un texto que muchos lectores no alcanzan, incorpora otra sintaxis, añade otros ojos a la lengua de llegada que, a su vez, supera el provincianismo de creerse ombligo, único centro de referencia. El desafío de traducir implica una doble ambición: revelar las incógnitas de la lengua de partida y ensanchar los límites de la de llegada (que ya no será provincia ni barrio ni parroquia), haciendo que se re-



conozca como “una lengua entre otras”, como extranjera para sí misma.

Ricoeur habla también de la “equivalencia presunta” entre una lengua y otra, asunto que reafirma la imposibilidad de “igualar” lo propio y lo extranjero y que, además, constituye un reflejo de lo que ocurre, dentro de la lengua nativa, cuando nos damos cuenta de que se puede decir lo mismo “de diferentes maneras” (ese “mismo” que, viva Heráclito, arrastra las felices impurezas de lo “otro”). Este fenómeno explicaría, por otra parte, la necesidad de la “retraducción”, la importancia del cotejo entre varias traducciones de un mismo texto, abandonando cualquier caída en la tentación de los juicios absolutos de calidad y, en cambio, haciéndose eco de la imposibilidad de un texto definitivo. Duelo, memoria, reparación, texto nunca satisfactorio, la traducción refleja, además, desde el punto de vista psicoanalítico, el esfuerzo por construir (reconstruir) al



otro como prolongación, en definitiva, de uno mismo.

El libro está precedido por un prólogo de la traductora, Patricia Willson, interesante porque esboza algunas hipótesis de trabajo, entre ellas —en la línea de las conclusiones de Antoine Berman— la dificultad para separar la teoría de la propia experiencia de la traducción.

No sé si es un desliz de la traductora o un descuido del responsable (un individuo, un equipo) de la edición del libro: en todo caso, resulta una flagrante contradicción que, en una obra sobre la traducción, se citen las ediciones castellanas de ciertos libros sin mencionar el nombre de sus respectivos traductores. Cumpla en ofrecer la lista de los enterrados en la región de las sombras: Rosario García López es la traductora del libro de Berman *La prueba de lo ajeno*; Adolfo Castañón, el traductor de *Después de Babel*, de George Steiner; Marga Latorre, de *Comparar lo incomparable*, de Marcel Détiéne. Responsable es Patricia Willson de una nota en la que afirma

que “los fragmentos citados siguen la versión española de *La Biblia de Jerusalén*”, sin que llegemos a saber quién firma dicha versión. Añado una omisión disculpable, ya que probablemente, en el momento de la edición del libro de Ricoeur, aún no había salido en castellano la obra de François Jullien, *Du temps: Del “tiempo”: elementos de una filosofía de vivir*, traducción de Miguel Lancito, Madrid, Arena Libros, 2005, acerca de la inexistencia de los tiempos verbales en la lengua china.

Si no existe teoría sin experiencia de la traducción, conviene una vez más recalcar que tampoco habrá obra traducida cabal sin la conciencia del individuo que establece —realiza— el vínculo definitivo entre lo propio y lo extranjero, entre lo mismo y lo otro, ese individuo que visita una lengua extranjera como huésped y vuelve a la lengua propia, convertida a su vez en huésped, abierto, enriquecido, cada vez más ajeno al exiguo espacio de la parroquia.

MARIO MERLINO

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

JOSÉ MARÍA GUEL BENZU nació en Madrid. Trabajó en la revista *Cuadernos para el Diálogo* y ha colaborado en diversos periódicos y en numerosas revistas literarias. Fue director editorial de Taurus y Alfaguara hasta 1988, año en el que pasó a dedicarse en exclusiva a la literatura. Es colaborador habitual, entre otras publicaciones, de las secciones de Opinión y Libros del diario *El País* y del suplemento *Babelia*.

En 1967 fue finalista del Premio Biblioteca Breve con *El Mercurio*, su primera novela. Entre los libros que ha publicado hasta la fecha destacan *La noche en casa* (1977), *El río de la luna* (1981), que recibió el Premio de la Crítica, *El esperado* (1984), *La mirada* (1987), *La Tierra Prometida* (1991), ganadora del Premio Plaza & Janés, *El sentimiento* (1995) *Un peso en el mundo* (1999) y *La cabeza del durmiente* (2003). Ha hecho también incursiones en el género policíaco con las novelas *No acosen al asesino* (2001) y *La muerte viene de lejos* (2004). Su última novela, *Esta pared de hielo*, acaba de publicarse. Se ha traducido a varios idiomas: francés, inglés, alemán, ruso...

GUDBERGUR BERGSSON nació en Grindavik, un pueblo de pescadores en el suroeste de Islandia, a cincuenta kilómetros de Reykjavík. Después de trabajar en los más diversos oficios, en 1956 se embarcó para España y llegó a Barcelona, donde, entre otros, conoció a Carlos Barral, Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma y Jaime Salinas. Traductor al islandés del Quijote y de conocidos escritores españoles e hispanoamericanos, como García Márquez, Borges, Eduardo Mendoza o García Lorca, Bergsson es autor de más de veinte libros, entre novelas y colecciones

de cuentos, que han cosechado los más prestigiosos premios de literatura nórdica. Es el único autor que ha merecido en dos ocasiones el Premio de las Letras Islandesas, la primera vez por *El cisne*, y la segunda por su novela publicada en castellano con el nombre *La magia de la niñez*, que publicó Tusquets en 2004, en versión de Enrique Bernárdez. Se han traducido también al castellano *El cisne* (Tusquets, 1997, traducción de Aitor Yraola), *Amor duro* (Tusquets, 1999, traducción de Enrique Bernárdez) y *Tomas Jonsson bestseller* (Alfaguara, 1990, traducción de Enrique Bernárdez).

JEAN-MARIE SAINT-LU, catedrático de español, profesor jubilado de la universidad de Toulouse, es autor de más de ochenta traducciones del castellano. Es el traductor actual de Juan Marsé (nueve novelas), de Javier Marías (sus últimas cinco novelas), y, por supuesto, de José María Guelbenzu (de sus tres novelas publicadas en Francia). Es también el traductor de la casi totalidad de los libros del peruano Alfredo Bryce Echenique. Ha traducido asimismo novelas de Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza, Álvaro Pombo, Gonzalo Torrente Ballester y Jesús Ferrero, por no citar sino a autores españoles. En colaboración con Jean-Pierre Clément, ha traducido también las Obras completas de Cristóbal Colón y la monumental *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas.

NATALIA KIRILOVA nació en Moscú. Se graduó en el Instituto Pedagógico de Moscú. Trabajó 20 años en la Agencia de Prensa *Novosti* (que editaba la revista *Sputnik* en castellano), al tiempo que traducía para unas cuantas editoria-

les novelas y obras de teatro españolas. Es la principal traductora al ruso de Arturo Pérez-Reverte (*La tabla de Flandes*, *La piel del tambor*, *La Reina del Sur*, *Cachito*, *Patente de corso*; actualmente está terminando *Cabo Trafalgar*). Y, por descontado, ha traducido a José María Guelbenzu (*Un peso en el mundo*). Traduce además del inglés y del italiano y es buena conocedora del búlgaro.

ANA M^a NAVARRETE CURBELO, licenciada en Lingüística Hispánica y en Literatura Hispánica, realizó también estudios de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha ejercido la actividad docente desde 1977, primero en París y luego en Madrid. Realiza trabajos de investigación e imparte cursos de literatura infantil a profesores españoles desde 1984 y a profesores norteamericanos de enseñanza bilingüe desde 1992. Tradujo por primera vez una obra de literatura infantil en 1983 y hoy continúa su actividad como traductora. Ha sido Comisaria de la Exposición de los *Premios Lazarillo*, organizada por la Asociación de Amigos del LIJ en colaboración con la Biblioteca Nacional, en diciembre 2001, comisaria de la Exposición *Don Quijote para niños ayer y hoy* presentada en la Feria de Bolonia (13-16 abril 2005), por encargo de la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas. En la actualidad prepara trabajos para diversas editoriales en España y EEUU, colabora con el I.E.P.S. (Instituto de Estudios Pedagógicos Somosaguas), la Casa del Traductor y la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas, con una nueva exposición sobre las traducciones de libros infantiles.

HERNÁN SABATÉ empezó a traducir en 1976 y desde entonces se ha dedicado profesionalmente y en exclusiva a la traducción de libros. Tiene publicados más de 250 títulos, de todos los géneros. Por lo que se refiere a literatura infantil y juvenil, colaboró asiduamente durante varios años con la editorial Timun Mas, para la cual tradujo numerosos títulos de las series “Elige tu propia aventura” y “El club del Zodiaco”, para menores de 14 años, y di-

versas obras de fantasía heroica: la heptalogía “El ciclo de la Puerta de la Muerte”, “El último Dragón”, “La senda de la profecía”, etc. También para Timun Mas, tradujo la trilogía “El éxodo de los gnomos”, de Terry Pratchett. Anteriormente, para la editorial Martínez Roca, tradujo varios títulos de Michael Moorcock, también de fantasía, y diversas obras de juventud de Stephen King. Por último, ha traducido varias obras de divulgación científica para jóvenes en la editorial RBA National Geographic. Durante varios años, ha actuado de jurado en varios concursos literarios juveniles.

GEMMA ROVIRA estudió Filología Hispánica en la Universidad de Barcelona y en la UNED, e inglés en el Instituto Británico. Desde 1988, se dedica casi exclusivamente a la traducción literaria del inglés al castellano, aunque en los inicios hizo de intérprete en TV3 y dio clases de inglés en diversos centros de enseñanza. La literatura infantil y juvenil no fue especialidad suya hasta que le tocó traducir uno de los libros de Harry Potter. Actualmente está traduciendo el sexto volumen de la serie, *Harry Potter and the Half-Blood Prince*.

M^a PILAR JIMÉNEZ ALEIXANDRE, Marilar Aleixandre, narradora, poeta y traductora, usa el gallego como *lingua* literaria. Vive en Santiago de Compostela, de cuya universidad es profesora. Cuenta en su haber con varios premios a su obra de escritora: Premio de la Crítica de Galicia 1995, Premio Álvaro Cunqueiro 1998, el premio *Lazarillo* en 1999 y, en mayo de 2001, el premio *Lecturas*, votado por jóvenes de las bibliotecas gallegas, ambos por su última novela juvenil *La Banda sin futuro*.

MARIO SEPÚLVEDA GUTIÉRREZ es abogado, especialista en derechos de autor, asesor jurídico de las asociaciones de traductores ACEC, AELC y ACETT, profesor en los cursos de postgrado de traducción literaria de la Universidad Pompeu Fabra y de la Universidad de Málaga y ponente en jornadas sobre propiedad intelectual

(Jornadas de Tarazona, Universidad Pompeu Fabra e Universidad de Barcelona).

MARIÀ CAPELLA es abogado, especialista en propiedad intelectual y asesor jurídico de varias entidades que desarrollan actividades en el sector editorial y audiovisual. También es director de los programas de propiedad intelectual del Instituto de Educación Continua (IDEC) de la Universidad Pompeu Fabra, donde ha dirigido, entre otras, las diversas ediciones del Curso sobre Derechos de Propiedad Intelectual y de Contratación en el ámbito de la propiedad intelectual, así como las Jornadas anti piratería.

MARCIAL SOUTO es autor de dos libros de cuentos y traductor de más de 100 libros, la mayoría de ficción y, entre ellos, buena parte de la obra de Ray Bradbury y J. G. Ballard. Director, en Buenos Aires, de tres revistas literarias: *El Pendulo*, *Minotauro*, *Entropía* y director de colecciones de libros para Tierra Nueva (Montevideo), Sudamericana (Buenos Aires) Minotauro (Buenos Aires), Plaza & Janés (Barcelona).

Es también asesor de Ediciones Minotauro y del festival literario Kosmopolis (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona).

MARÍA FALCÓN es licenciada en Traducción e Interpretación (Universidad de Granada) y Diplomada en Ciencias Empresariales (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). Doctorando de Filología Alemana en la UCM. Profesora de traducción del alemán en la Licenciatura de Traducción e Interpretación de la UAM. Traductora autónoma del alemán para la editorial Siruela (Sherko Fatah, Bodo Kirchoff, Jakob Arjouni, Paul Maar) y Salamandra (Dietlof Reiche). Lectora de alemán, francés e inglés para las editoriales Siruela y SM. Traductora autónoma de los idiomas alemán e inglés para varias empresas y agencias de traducción en diversas especialidades (Derecho, Marketing y Economía).

CARLOS GUMPERT, traductor del italiano y filólogo de formación, fue varios años

lector de español en Pisa y profesor de enseñanzas medias en Madrid y trabaja actualmente como editor. Ha traducido obras de Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco, Ugo Riccarelli, Erri De Luca, Mario Fortunato, Goffredo Parise, Giorgio Manzanelli, Giorgio Todde y Simonetta Agnello Hornby, entre otros. Escribe regularmente reseñas y artículos sobre literatura italiana y es autor de un volumen de *Conversaciones con Antonio Tabucchi*.

CARLA MATTEINI, nacida en Florencia y afincada en Madrid, se ha especializado desde hace más de 30 años en la traducción de textos teatrales, de los que ha publicado más de 20 libros, y que se han representado en numerosas ocasiones. Traduce del italiano (todo Dario Fo, Pasolini, Maraini, Ettore Scola, Spiro Scimone...), del francés (Bernard-Marie Koltès, Boris Vian), pero su mayor dedicación se centra en la dramaturgia inglesa contemporánea, de la que ha traducido a autores como Caryl Churchill, Sarah Kane, Steven Berkoff, David Mamet, Harold Pinter, Tony Kushner, Kay Ardshead entre muchos otros. También ha trabajado en gestión en el Teatro Español de Madrid, con José Luis Gómez, y en el Centro Dramático Nacional, con José Carlos Plaza.

Asimismo ha impartido 3 años de clases en la RESAD de Madrid, como profesora invitada, sobre dramaturgia contemporánea, y en las Escuelas de Arte Dramático de Pamplona y Murcia, y en la Facultad de Filología de Las Palmas, donde ha impartido talleres y conferencias.

JOSÉ ANTONIO MILLÁN (Madrid, 1954) es lingüista de formación (licenciado en Filología Hispánica). Ha trabajado sobre lengua e ideología y la comunicación mediante iconos. Es autor de los libros *Perdón Imposible. Guía para una puntuación más rica y consciente* (Barcelona, RBA y Círculo de Lectores, 2005), *Internet y el español* (Madrid, Fundación Retevisión, 2001) y *Húmeda cavidad, seguido de Rosas y puerros* (Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996). Tiene capítulos en libros como: "Las estaciones filológicas" en *Filología e informática*.

Nuevas tecnologías en los estudios filológicos, José Manuel Blecua et al. (eds.) (Editorial Milenio / Universidad Autónoma de Barcelona, 1999) y “El mundo entero le saldrá al encuentro. Las comparaciones en sus repertorios”, en *Lengua y diccionarios. Estudios ofrecidos a Manuel Seco* (Madrid, Arco Libros, 2002), y numerosos artículos. Es autor de novelas, relatos y cuentos infantiles, traducidos a numerosas lenguas. Su sitio: <http://jamillan.com>, que cuenta con apartados sobre lengua, insultos, puntuación, etc., lleva 10 años en la web.

LUIS MARTÍNEZ DE MERLO

es licenciado en Literatura Hispánica, profesor de instituto, poeta, narrador y creador multidisciplinar además de traductor, especializado en textos versificados. Ha trabajado sobre poesía italiana (Dante, Leopardi, Ariosto, poetas barrocos y renacentistas), poetas barrocos y simbolistas franceses: (Verlaine, Cros, Laforgue, Rodenbach, Baudelaire) y teatro clásico francés (Molière, Corneille y Racine). Es premio Stendhal de traducción, por su primera versión de *Las Flores del mal* (corregida desde la sexta edición en Ed. Cátedra). Próximamente aparecerán sus traducciones de Corneille (*Tres tragedias*; ed. Gredos) y Molière (*El Misántropo*, ed. Cátedra). En la actualidad trabaja en la corrección de su traducción de *La Divina Comedia* (ed. Cátedra). Ha publicado en diversas revistas (*Vasos comunicantes*, *Trans*), dictado conferencias sobre la traducción de poesía y dirigido diversos talleres en España y Bélgica.

CELIA FILIPETTO lleva veinticinco años trabajando para la industria editorial. Ha traducido del inglés y el italiano más de ciento cincuenta títulos. Vittorio Gassman, Natalia Ginzburg, Ring Lardner, Flannery O'Connor, Dorothy Parker y James Thurber son algunos de los autores que ha vertido al castellano en su dilatada carrera. Colabora como traductora en el periódico *La Vanguardia* y da clases en el Curso de Posgrado de Traducción Literaria de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ejerce, además, como traductora jurada y colabora en el curso de

Postgrado de Especialista en Traducción Literaria de la Universidad de Málaga.

SILVIA KOMET es traductora literaria profesional desde 1986. Tiene alrededor de ochenta obras traducidas entre novela, cuento y ensayo para editoriales como Alba, Alfaguara, Anaya & Mario Muchink, Destino, Ediciones B, José de Olañeta Editor, Lumen, Minotauro, Muchnik Editores, Península, Plaza y Janés, etc. Tradujo, entre otros, a J. G. Ballard, Edward Curtis, Allan Gurganus, Margaret Laurence, Doris Lessing, R. K. Narayan, Henry D. Thoreau y Anne Tyler. También ha realizado traducciones de prensa, de películas para doblaje y para organismos internacionales y es profesora en el Diploma de Posgrado de Traducción Literaria de la Universidad Pompeu Fabra.

ANDRÉS EHRENSHAUS nació en Buenos Aires y reside en Barcelona desde 1976. Es traductor del inglés, francés, italiano, ha traducido desde folletos industriales a dramas de Shakespeare. Es profesor de los cursos de posgrado de la UPF y comentarista literario en el programa *Salò de lectura* de BTV, autor de tres libros de relatos (*Subir arriba*, *Nonogatari* y *La seriedad*) y miembro de la Junta Rectora de ACELT. Es colaborador de la sección El Trujamán del Centro Virtual Cervantes y de los talleres de traducción literaria del CETL de Bruselas.

M^a TERESA GALLEGO URRUTIA

es licenciada en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid, catedrática de Enseñanza Media de Lengua Francesa y traductora literaria. Ha traducido más de ochenta títulos de literatura francesa. Ha realizado talleres de traducción en el CETL de Bruselas. Colabora esporádicamente en la revista literaria *Turia*. Colabora también en la sección El Trujamán del Centro Virtual Cervantes. Recibió el Premio Nacional de Traducción en 1977 y el Premio de Traducción Stendhal en 1991. Participa en el curso de postgrado de Especialista en Traducción Literaria de la Universidad de Málaga. Es vicepresidente en Madrid de

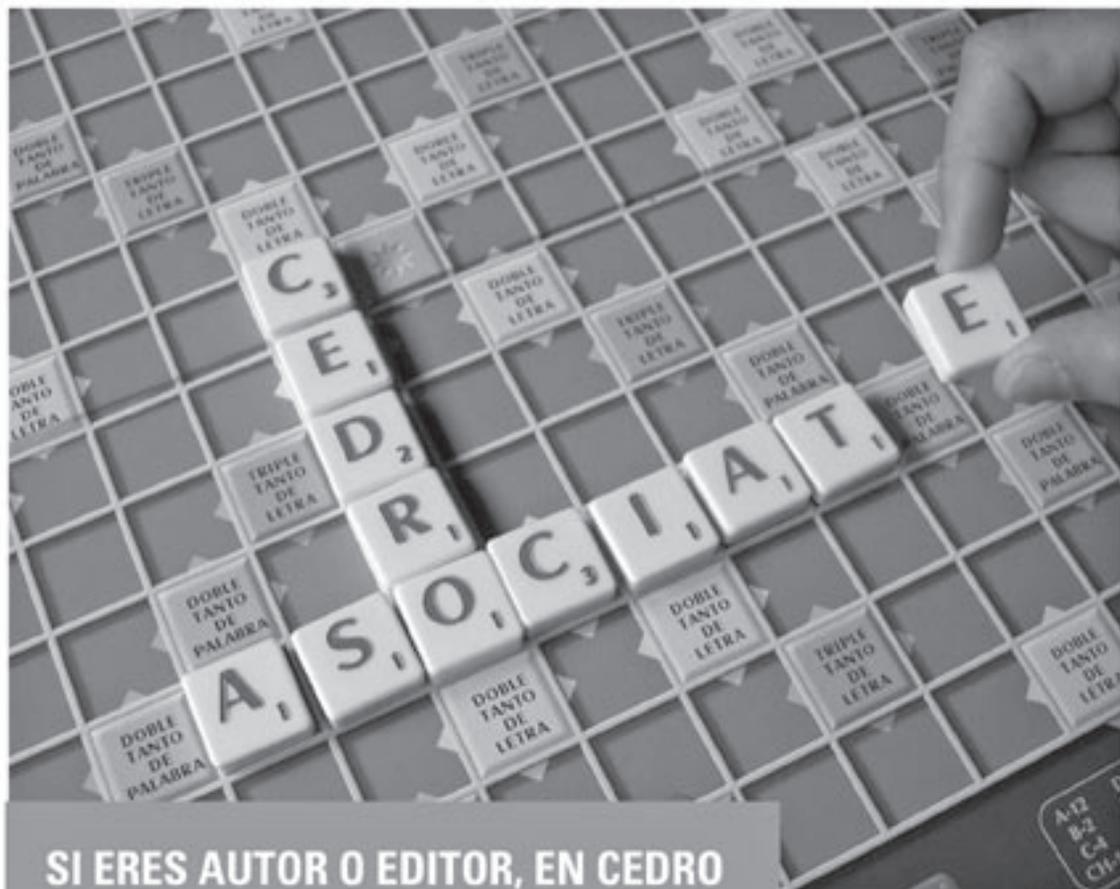
ACETT. Está en posesión de la Orden de *Chevalier des Arts et des Lettres* que le concedió en 2003 el Gobierno francés por su colaboración en la difusión de la cultura francesa.

ANDRÉS SOREL estudió Magisterio y Filosofía y Letras. Exiliado por motivos políticos en París entre 1971 y 1974, dirigió allí el semanario *Información española*. Fue fundador y presidente del diario *Libertación*. Actualmente dirige la revista *República de las Letras*. Es secretario general de la Asociación Colegial de Escritores de España. Ha colaborado en los principales diarios y revistas españoles e impartido conferencias en universidades de toda Europa y de los Estados Unidos. Es autor de numerosos ensayos literarios y poéticos, de estudios críticos y antologías y de buen número de novelas. Sus obras se han traducido al esloveno, al inglés, al rumano, al sueco, al alemán y al portugués.

MARÍA ALONSO GÓMEZ nació en Salamanca en 1979. Es licenciada en Traducción e Interpretación por la Universitat Autònoma de Barcelona y estudiante de Teoría de la Literatura en la misma universidad. En 2002, realizó una Memoria de Traducción sobre la traducción en la prensa escrita, dirigida por Juan Gabriel López Guix. Lleva tres años dedicada a la traducción de libros de inglés y alemán y ha traducido para Ediciones B obras como *La Construcción del Esta-*

do, de Francis Fukuyama, y la serie infantil de *Las Gallinas Locas*, de Cornelia Funke.

MARIO MERLINO es licenciado en Filología Hispánica y Literatura (Universidad Complutense de Madrid). Nació en Coronel Pringles (Buenos Aires). Vive en Madrid desde 1976. Ha publicado artículos y ensayos en diversos medios periodísticos. Es autor de *El medieval cristiano, Cómo jugar y divertirse con palabras; Manual del perfecto parlamentario; Diccionario privado de Salvador Dalí*, además del libro de poemas *Missa pedestris*, y del CD *Libaciones y otras voces* (textos en prosa y en verso) y de *Arte Cícoria*. Ha coordinado talleres literarios en el Círculo de Bellas Artes y en otros centros culturales. Ha traducido a autores brasileños como Raduan Nassar, Osman Lins, Joao Ubaldo Ribeiro, Jorge Amado y Nélida Piñón, entre otros; portugueses como Soeiro Pereira Gomes, Eça de Queirós, Alice Vieira, António Lobo Antunes; mozambiqueños como Mia Couto. Traduce también del italiano: Natalia Ginzburg, Gianni Rodari, poemas de Pier Paolo Pasolini... Invitado por el Instituto Cervantes para participar en la Semana de las Letras Hispano-brasileñas (Sao Paulo, noviembre 2004). Premio Nacional de Traducción 2004 por *Auto de los condenados*, de António Lobo Antunes. Es presidente de ACETT (Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores).



SI ERES AUTOR O EDITOR, EN CEDRO TUS PALABRAS VALEN MÁS

CEDRO es la asociación que **gestiona colectivamente los derechos de reproducción de escritores, traductores, periodistas y editores**. Ponemos todos nuestros recursos para que tus palabras tengan el valor que merecen. **Asóciate:**

- ✘ Cada año recibirás los **derechos económicos** que te corresponden por la copia de tus obras.
- ✘ Te beneficiarás de **múltiples servicios** que ponemos a tu disposición.
- ✘ Sin tener que pagar cuotas ni desembolsar cantidad alguna.

MÁS INFORMACIÓN

www.cedro.org

91 702 19 39

93 272 04 45

socios@cedro.org

cedrocat@cedro.org

CEDRO

CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS
REPROGRÁFICOS



¿Qué es ACE Traductores?

ACETT ES LA SECCIÓN AUTÓNOMA DE Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Se constituyó en 1983 con el fin primordial de defender los intereses y derechos jurídicos, patrimoniales o de cualquier otro tipo de los traductores de libros, así como promover todas aquellas actividades e iniciativas que pudieran contribuir a la mejora de la situación social y profesional de los traductores, al debate y la reflexión sobre la traducción y al reconocimiento de la importancia cultural de la figura del traductor.

Como entidad que agrupa a los traductores de libros, ACETT pone especial énfasis en la condición de autores de sus asociados y en las distintas modalidades que abarca su labor, desde la traducción literaria en el sentido más tradicional del término —narrativa, teatro, poesía— hasta la traducción de obras de carácter científico, técnico o divulgativo, pasando por la traducción de ensayo y pensamiento. Es una entidad de ámbito estatal y puede pertenecer a la asociación cualquier traductor de libros, con independencia de su nacionalidad o lugar de residencia, que tenga como lengua de llegada o partida el castellano, el catalán, el euskera o el gallego. En la actualidad tiene en torno a los doscientos cincuenta socios. Más información: <http://www.acett.org>



VASOS COMUNICANTES

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

VASOS COMUNICANTES

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

Quienes deseen conocer las condiciones para publicar un artículo deberán ponerse en contacto con MARIO MERLINO
mmerlino@ya.com
o con CARMEN FRANCI
c.franci@acett.org

