VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores Número 36 Invierno de 2006

XIV JORNADAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA

TARAZONA 2006

VASOS COMUNICANTES

directores: Carmen Francí Ventosa
Mario Merlino

consejo de redacción: Mariano Antolín Rato
Isabel Ferrer
Carlos Fortea
Clara Janés
José Luis López Muñoz
Olivia de Miguel
Carlos Milla
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.®.

Imprime: CROMOIMAGEN

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

SUMA

Invierno de 2006

PRESENTACIÓN 7

XIV JORNADAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA 12

RIPO

vértigos interrogantes noche toledana cuando la lengua se dio cuenta de que no era yo de pe a pa
MARIO MERLINO 7

Apertura de las Jornadas
MERCEDES CORRAL 12
Mª ÁNGELES SÁNCHEZ RIERA 12
ANA CRISTINA VERA 13
ANTONIO RINCÓN 14
MARIO MERLINO 15

Conferencia
EDUARDO MENDOZA 17

Mesa redonda: Eduardo Mendoza y sus traductores
MATTI BROTHEROUS, PETER SCHWAAR, MOHAMED ABUELATA, LLÀTZER MOIX 25

Conferencia: El corazón de la poesía china. Reflexiones
PILAR GONZÁLEZ ESPAÑA 41

Mesa redonda: Traductores, editores, Ley de Propiedad Intelectual ¿Juntos o revueltos?
CONCEPCIÓN BECERRA, ANTONIO MARÍA ÁVILA, ANDRÉS EHRENHAUS 47

Talleres

Inglés-castellano
Traducir poesía, traducir a Shakespeare
PEDRO PÉREZ PRIETO 67

Alemán-castellano
A propósito de Thomas Mann...
ISABEL GARCÍA ADÁNEZ 71

Traducir libros: todo lo que siempre quiso saber sobre cómo empezar y no se atrevió a preguntar
CELIA FILIPETTO 75

Tejanos en Barcelona y vaqueros en Madrid: el uso de una lengua neutra en la traducción
CARMEN FRANCÍ 77

Contratos
CARLOS MILLA Y ANDRÉS EHRENHAUS 81

Un autor en busca de tres traductores
RAFAEL CARPINTERO 83

Diccionarios y traductores o ni contigo ni sin ti
BELÉN SANTANA Y Mª TERESA FUENTES 87

Conferencia: Fernanda Garrido, Premio Nacional de Traducción 2005 por la traducción de El Kapo, de Aleksandar Tisma
FERNANDA GARRIDO 91

PRESENTACION

vértigos interrogantes noche toledana cuando la lengua se dio cuenta de que no era yo de pe a pa

MARIO MERLINO

¿Y si los traductores no tuviesen Casa y formasen parte de los ejércitos de reserva de los *sans toit ni droit, hors la loi?*

¿Y si casi cuarenta años después de los osados 68 los traductores comenzasen a traducir de pared en pared o hiciesen lecturas públicas de sus traducciones escritas en el asfalto?

¿Habría lugar para el entendimiento?

¿Vendrían otros trabajadores a escribir a continuación, nuevos grafiteros, la versión de un texto cualquiera a un idioma aún no resuelto?

¿Y qué idioma está resuelto cuando todos están siempre en gestación?

¿Habrá gestos capaces de trasladar el sentido de las palabras sin equivalencias conocidas?

¿Podremos ser gesticuladores profesionales, pantomimos de la lengua?

¿Vendrán también las pantomimas reivindicando su género o enarbolando ridículas arrobas de cotillón?

¿Y si en lugar de estancarnos en los géneros dominantes nos degeneramos?

¿Habrá comités de calificación, censura y mandamientos rigurosos contra los mal entretenidos y los hábitos aviesos y las costumbres disolventes?

¿Y si nos volvemos lenguas y construimos en tal caso un femenino genérico?

(yo soy lengua que ayer nomás decía…)

¿Podrá no haber gramáticos en el mundo pero siempre habrá gramática?

¿Y a qué lengua habrá que traducir el disgusto?

¿Y en qué lengua será dicha la dicha?

¿Y por qué en un subtítulo de la tele han escrito "ahorta"? ¿Porque esa arteria exhorta? ¿Qué revolución hará falta en el mundo para que las lenguas tengan Casa y en esa casa convivan el ingenio y sus resplandores, las erratas y los palíndromos, los anacolutos y las anáforas, las prolepsis y las parálisis del pensamiento?

¿Habrá lugar para los que digan "en mi Casa mando Yo"? Y, si lugar hubiere, ¿habrá que fundar asociaciones de traductores dentro de la misma lengua para favorecer el diálogo fluido, quitarle peso a la verdad que cada uno cree tener, arrancarle al Yo la grotesca corona del

ser único e irrepetible, género ah-no-sé, digo lo que siento, con mi Lengua no te metas, de qué vas?

¿Yo?

¿El lenguaje?

¿El lenguaje como trabajo y como mercado?

¿Las palabras huelgan?

¿Palabras brazos caídos?

¿Te falta dinero acaso? ¿No te parece abusiva esa tarifa? ¿Cómo se te ocurre cobrar por escribir bien?

Si escribo bien, ¿he escrito una sola palabra: la palabra "bien"?

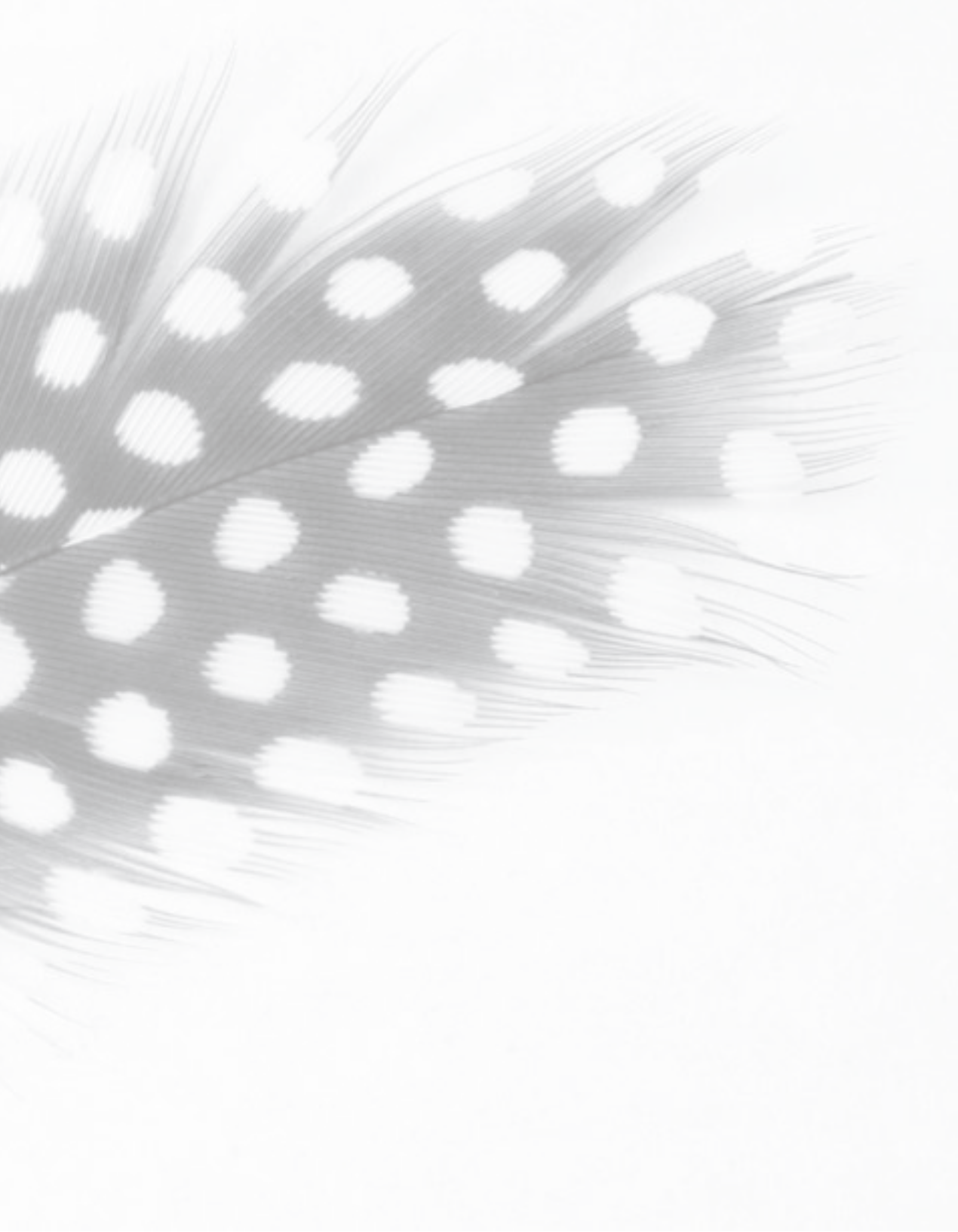
Si escribo cien veces la palabra "bien", penitencia mediante, ¿he escrito una sola palabra?

¿Y si hago buena letra?

¿Y si no hay lengua?

¿Y si se me seca la boca?

¿Y si se calla yo?



XIV JORNADAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA

MONASTERIO DE VERUELA

TARAZONA 2006

APERTURA DE LAS JORNADAS

MONASTERIO DE VERUELA

MERCEDES CORRAL

DIRECTORA DE LA CASA DEL TRADUCTOR DE TARAZONA

Buenas tardes a todos, muchas gracias por vuestra presencia.

Quiero expresar mi reconocimiento a todos los que hacen posible que un año más celebremos estas Jornadas. En primer lugar, al Ayuntamiento de Tarazona y a su Alcaldesa, Cristina Vera, presidenta, además, del Consorcio de la Casa del Traductor, a María Ángeles Sánchez, Alcaldesa de Vera de Moncayo, municipio al que pertenece el magnífico monasterio cisterciense que hoy nos acoge, a Antonio Rincón, representante de CEDRO, el Centro Español de Derechos Reprográficos, a Mario Merlino, presidente de ACETT, a la Diputación Provincial de Zaragoza, al Gobierno de Aragón y a la Dirección General del Libro. Por último, quiero agradecer muy especialmente su presencia a Eduardo Mendoza, que ha tenido la generosidad de compartir su tiempo con nosotros para inaugurar estas XIV Jornadas en torno a la Traducción Literaria.

Creo que pocas figuras como la de Eduardo Mendoza encajan tan a la perfección en el propósito de estas Jornadas y en los objetivos de la Casa del Traductor, por su doble condición de escritor y traductor, de escritor traducido y de escritor que traduce. Quiero agradecer a Eduardo Mendoza que hoy sea el emblema de un proyecto como la Casa del Traductor, emblema de la convivencia lingüística, emblema de la supresión de los muros y fronteras entre idiomas y hablantes, emblema de la riqueza que proporciona el intercambio, emblema del mestizaje y la pluralidad. Muchas gracias.

Mª ÁNGELES SÁNCHEZ RIERA

ALCALDESA DE VERA DE MONCAYO

Buenas tardes a todos y bienvenidos al monasterio de Veruela. Para dar comienzo a las Jornadas en torno a la Traducción Literaria, qué mejor lugar que este monasterio, cuyas paredes y muros recogen tanta cultura. Un monasterio que tantos escritores y poetas han recorrido y que ha servido de inspiración para escribir sus libros y poemas y, por lo tanto, para dar a conocer al mundo estos pueblos y estas comarcas. Que tengáis unas Jornadas lo más fructíferas posible. Bienvenidos a Tarazona y su comarca.

ANA CRISTINA VERA

Alcaldesa de Tarazona

Buenas tardes, bienvenidos en nombre de la ciudad de Tarazona. Tarazona es otro año más anfitriona de las Jornadas que la Casa del Traductor, junto con ACE Traductores, organiza este fin de semana. El trabajo que la Casa realiza a lo largo del año con multitud de actividades que invitan a la participación tiene hoy su reflejo en estos días de intercambio. Nuestra ciudad es, hoy más que nunca, una ciudad de encuentros donde vosotros, traductores, escritores, docentes y alumnos vais a compartir vuestras experiencias en estas Jornadas, que espero que sean lo más provechosas posible. La Casa del Traductor, como sabéis, es un logro vuestro, de los traductores, y por tanto sois vosotros quienes mejor la conocéis. Las instituciones debemos estar ahí, respaldando vuestra labor y siendo conscientes de la importancia que tiene. Para nosotros, desde Tarazona, una pequeña ciudad de Aragón, es un gran honor, un orgullo y a la vez un gran esfuerzo el que hacemos por la Casa. Pero también considero que es nuestra labor, una labor callada donde vosotros sois los protagonistas y una labor por la que debemos seguir trabajando para que el resto de instituciones se involucre.

Deseo expresar mi agradecimiento a los organizadores de las Jornadas y, en especial, a Mercedes Corral, como directora de la Casa del Traductor, y a Mario Merlino, como presidente de la Sección Autónoma de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores. Y, por supuesto, deseo animarlos a seguir defendiendo los intereses y derechos de los traductores literarios, fin primordial por el que trabajan y se realizan Jornadas como éstas.

Como éste es un día de agradecimientos y colaboraciones, quiero también expresar mi reconocimiento a los patrocinadores: además de la Diputación Provincial de Zaragoza y el Gobierno de Aragón, miembros del Consorcio de la Casa del Traductor, han participado también la Dirección General del Libro, CEDRO y la CAI, para conseguir que estas Jornadas sean posibles. También quiero aprovechar la oportunidad que me brindáis para agradecer públicamente a Eduardo Mendoza su presencia en nuestra ciudad y su participación, porque sin duda alguna con su prestigio colabora en la calidad de las Jornadas.

APERTURA DE LAS JORNADAS

MONASTERIO DE VERUELA

ANTONIO RINCÓN

JUNTA DIRECTIVA DE CEDRO

Buenas tardes, bienvenidos a todos y muchas gracias por vuestra presencia en las XIV Jornadas en torno a la Traducción Literaria. Lo primero que quiero hacer es agradecer y honrar la iniciativa de los organizadores de estas Jornadas, la Asociación Colegial de Escritores en su Sección de Traductores, y la Casa del Traductor. Hablamos ya de la XIV edición, de un proyecto a largo plazo que está teniendo una importancia y un calado cada vez mayor dentro del colectivo de los traductores. Yo estoy aquí, como bien se ha dicho, como representante de CEDRO, que es una de las entidades patrocinadoras del evento. CEDRO, como muchos sabéis, es una entidad de gestión colectiva de los derechos de autor y dentro de sus cometidos legales, impuestos por la ley, tiene la función de actuar como agente social y colaborar en actos, organizaciones, proyectos de formación, promoción y asistencia de autores. Este acto es uno de esos proyectos en los que CEDRO colabora con todo el agrado y con toda la satisfacción, porque creemos que se consolida año tras año y cada vez tiene más éxito de asistencia. Cuenta, además, con unos ponentes de excepción, como este año Eduardo Mendoza, a quien desde luego todos tenemos que agradecer su presencia aquí.

Voy a ser muy breve porque la palabra importante va a estar de su parte y lo único que quiero decir es que los traductores, dentro de la organización de CEDRO, son un colectivo cada vez más numeroso. Ahora mismo CEDRO ha conseguido superar la barrera psicológica de los 10.000 asociados, entre los cuales casi 2.000 han traducido al menos una obra. Se trata de un grupo de profesionales con un peso muy importante dentro de nuestra entidad y, por supuesto, con un peso mucho más importante en el contexto editorial y cultural del país. Muchas veces el papel de los traductores en la producción literaria y editorial de la obra escrita es un poco invisible y creo que actos como éste ayudan a todos a que esa labor que se hace en la sombra, muchas veces sin la valoración y el reconocimiento que merece, salga a la luz. Así que, por ello, felicidades a todos los organizadores y muchas gracias.

MARIO MERLINO

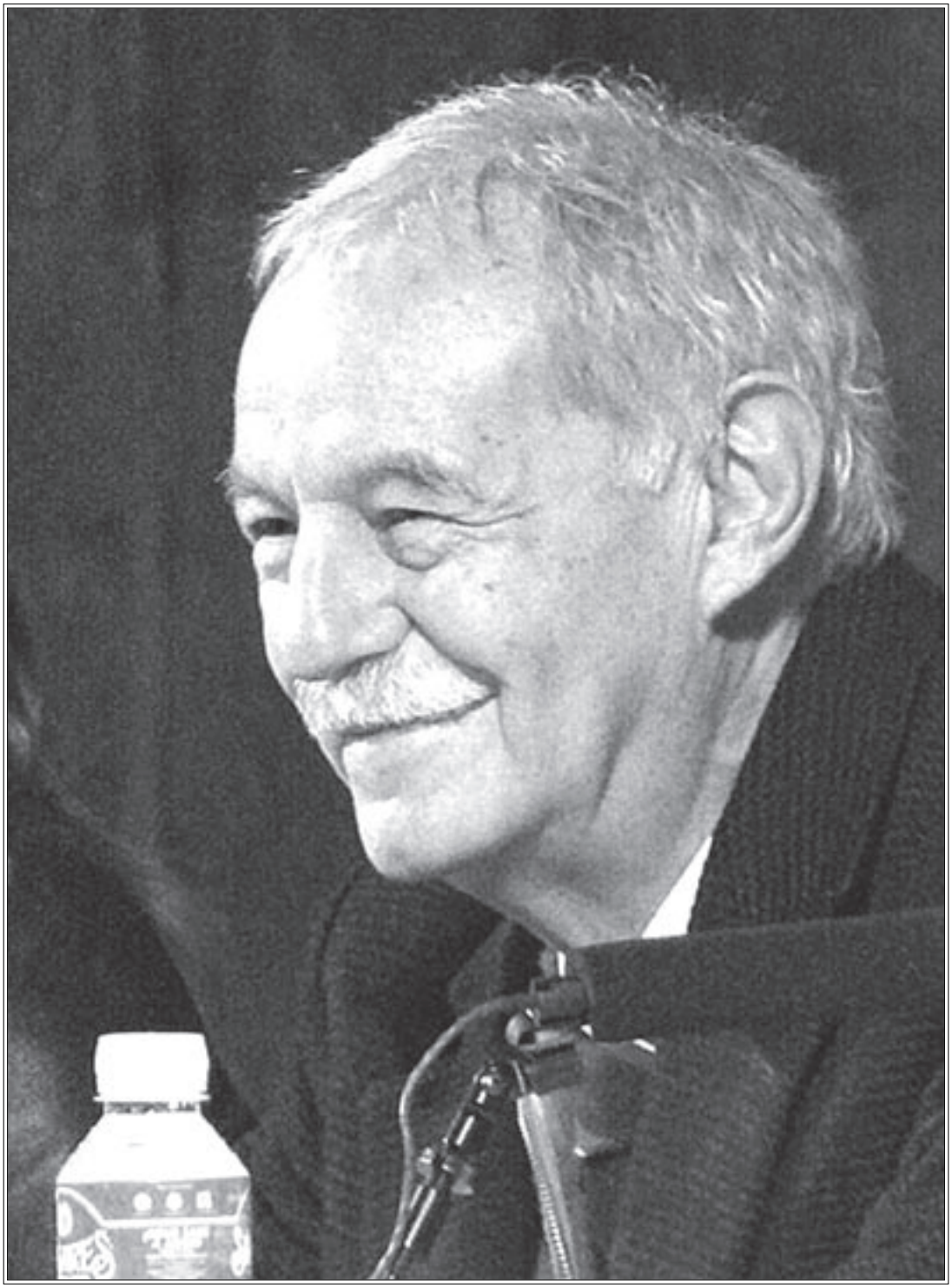
PRESIDENTE DE ACETT

Hola, buenas noches, gracias por estar aquí. Tengo la misión y el gusto de presentar hoy a Eduardo Mendoza. Como ya lo conocéis suficientemente, voy a imaginar que mi papel se ha quemado, el papel donde aparecen los datos de Eduardo Mendoza, y leeré lo que he podido rescatar de él.

Es esto: Eduardo Mendoza nació. Estudió como intérprete, es autor de *La verdad, El misterio de las aceitunas, La ciudad inaudita, Sin noticias, Restauración del diluvio, Comedia del tocador de señoras, El último Baroja, Barcelona embrujada.* Lo único que mantengo entero, sin quemaduras, es la última novela, titulada *Mauricio o las elecciones primarias,* y como quienes me conocéis sabéis de sobra que me encanta leer en voz alta, me detendré en el fragmento donde Mauricio, en estado de *sobria ebrietas,* reflexiona y dice:

> Miraba a su alrededor y veía a la gente bailar y deambular por la sala, y pensaba que seguramente él era el único que no había entendido la utilidad de aquella farsa monumental. Sólo el compromiso asumido de común acuerdo permitía a las personas funcionar en medio de la confusión general, cumplir con obligaciones sin dejarse aplastar por el absurdo y la contradicción. El ceremonial y el disfraz, el lenguaje mecánico que constituían la raíz y el andamiaje de la vida social era lo único que permitía al individuo subsistir, ejercer su oficio, mandar y obedecer, ganar dinero, vivir en familia, tener hijos, hacer frente a las contrariedades, fracasos y desengaños, soportar la duda, el miedo y la incertidumbre, sobrellevar la enfermedad y el dolor y aceptar la certeza de la muerte. Pero para esto hay que tener una fe que yo no tengo. Poca fe, pero fe. El Papa cree realmente en Dios y Hitler creía que los judíos eran la causa de todos los males. Atribuirles una cínica instrumentalización de las supersticiones y los bajos instintos de las masas es conceder a la inteligencia una relevancia que no tiene. La fe es la clave, mueve montañas y toda clase de terrenos, especialmente los que permiten la especulación inmobiliaria. Pero yo no tengo fe. Vamos andando inexorablemente hacia el final, malgastando el tiempo y los recursos como esta americana sucia y mojada por culpa de un beodo. Una buena prenda echada a perder por la incontinencia ajena. Y ahora sin ropa y sin fe, qué será de mí. El escepticismo ya no está de moda.

Le cedo la palabra a Eduardo Mendoza, cuyo discurso seguramente no estará quemado.



EDUARDO MENDOZA. FOTOGRAFÍAS DE JOAQUÍN ÁLVAREZ Y MIGUEL ÁNGEL SANTA CECILIA

CONFERENCIA

EDUARDO MENDOZA

Buenas tardes. Quisiera dar las gracias a todas las personas a las que debería dárselas, una por una, pero aparte de que me perdería a mitad de camino, sería muy largo. De modo que, simplemente, gracias por haberme brindado la oportunidad de venir a estas Jornadas a Tarazona, con las que tenía una larga deuda, que hoy confío poder satisfacer al menos en parte. Desde hace años me han estado invitando, incluso seduciendo para que viniera, y por distintas circunstancias, más o menos comprensibles, lo había ido aplazando hasta que, finalmente, puedo decir que ya estoy aquí. Había oído hablar mucho de Tarazona. Traductores que también son buenos amigos míos iban y venían de Tarazona y, de paso por Barcelona, me hablaban de este lugar y de sus excelencias; las que se han mencionado en la presentación y otras que no se han mencionado, como son la comida y la bebida y, en general, la buena vida.

También estoy encantado de estar aquí porque esta circunstancia me brinda una vez más la oportunidad de hablar del tema que más me gusta, o sea de la traducción. Se ha dicho que soy una persona idónea para hablar de traducción y es verdad. No sé si lo que diga puede tener o no interés, pero dudo que haya alguien en el mundo que reúna más méritos para poder hablar sobre la traducción, pues he dedicado años y años de mi vida a la traducción de todo tipo. He sido traductor, intérprete, he hecho traducción simultánea, consecutiva, *chuchotage*, he traducido por escrito, he dictado, he hecho traducciones técnicas y traducciones literarias, he dado clases de traducción y de interpretación, y he sido traducido. Y he soportado a mis traductores, algunos de los cuales están aquí y saben a qué me refiero. Todo eso no me ha proporcionado ninguna sabiduría pero sí un contacto con la traducción bastante... no diré profundo, pero sí íntimo. La traducción es mi trabajo más querido. Es una afición que comparto con otros escritores; hay escritores que han ejercido también la traducción, o la siguen ejerciendo ocasionalmente, por ejemplo, Javier Marías, con quien he mantenido esta conversación en varias ocasiones y con quien coincido en que lo que de verdad nos gusta es la traducción, entre otras razones, porque tiene la misma emoción que la escritura pero ninguna responsabilidad. También es verdad que está muy mal pagada.

La traducción, además, a los que la ejercemos, la hemos ejercido o hemos vivido de ella, a los que la queremos y la llevamos en el corazón, nos disgusta profundamente el mal trato que recibe. La modestia y la invisibilidad, que son, por definición, las condiciones esenciales de una buena traducción y de un buen traductor, la desaparición del esfuerzo de traducir para dejar paso a un texto transparente y limpio, hace que la traducción

no reciba la consideración que merece, aunque en muchas ocasiones su relevancia es muy notable. Todavía a estas alturas las críticas literarias que aparecen en la prensa nunca mencionan la traducción, salvo para ponerle pegas. Cuando aparece la crítica de un libro, nunca se menciona el empeño de un traductor que ha hecho posible no sólo que el libro sea leído, sino incluso que el crítico tenga ocasión de criticarlo. Hace poco protesté muchísimo en una editorial a propósito de un libro muy mal traducido. Al editor, que es amigo mío, le dije que tendría que darle cien azotes al traductor. El editor me dijo: "Vaya, tú que siempre defiendes a los traductores". Y le contesté: "Por eso mismo: ya que no vais a premiar a los buenos, por lo menos castigad a los malos, que será una forma de establecer categorías". Algo hay que hacer. Aunque no es este el tema al que me voy a referir, porque no sé si quejarse sirve para algo, pero sí sé que no hay cosa más aburrida que escuchar quejas. De lo que querría hablar es simplemente de la traducción como profesión, no porque yo sea un estudioso del tema, sino porque a lo largo de los años he ido sacando algunas conclusiones.

Recientemente, un fantasma recorre Europa: la frase de Umberto Eco cuando le preguntaron, en relación con la confusión de lenguas inherente a la Comunidad Europea y el enorme problema que eso supone, cuál era o cuál debía ser, en su opinión la lengua de Europa. La respuesta, dijo, era muy sencilla: la lengua de Europa es la traducción. La frase inmediatamente hizo fortuna porque permite resolver con una simple frase un problema realmente insoluble. Es como la palabra "mestizaje", que resuelve en teoría el problema de la inmigración. Las palabras, efectivamente, solucionan muchos problemas o parecen solucionarlos. Además, la frase tuvo éxito porque Umberto Eco es persona de gran prestigio académico y novelista de fama, y también un hombre de ingenio ya que, como digo, con una frase solucionó un problema descomunal. Pero no lo soluciona, claro. Nada soluciona el problema de las lenguas en Europa, de las seiscientas lenguas en activo que tiene Europa en estos momentos. Para ser sincero, dudo mucho que se pueda llevar a cabo una Unión Europea con semejante problema. Es verdad que da trabajo a muchos traductores, pero a la larga acabará siendo perjudicial para todos, incluidos los traductores.

Este es otro tema que tampoco voy a tratar ahora. Si lo he traído a colación es por lo que la frase tiene de malo al convertir la traducción en algo que a mi juicio no es. De la traducción se habla mucho, pero muy rara vez se centra el tema de qué es la traducción. Tal vez por la propia invisibilidad de la traducción, que es una actividad cuya función, como he dicho antes, es desaparecer sin dejar rastro, llevar el texto hasta la puerta del lector, darle paso y hacer mutis por el foro. Esto hace que sea una profesión muy poco clara en cuanto a lo que es. Cuando Umberto Eco se refiere a la traducción como una lengua, quiere decir, seguramente, una *lingua franca*. Es verdad: la *lingua franca* de Europa es la traducción. Pero la traducción no es una lengua, sino un oficio, una profesión y, por lo tanto, una actividad y un resultado. Es un método y un acervo, un patrimonio, una tradición, una técnica y también, en cierto modo, un arte, una habilidad o una artesanía, lo mismo da; aquí no se trata de elogiar o menospreciar, sino de centrar el tema de lo que es la traducción.

La traducción, por sus orígenes, es un poco "el salvaje" de las disciplinas. Surge de los caminos y de la necesidad, es un oficio que se improvisa, que tradicionalmente ha sido ejercido por personas caracterizadas por la duplicidad, incluso a veces por la traición, colaboracionistas y agentes dobles. Es un oficio que ejercían los mercaderes que iban de un sitio a otro, los guías nativos, los espías, las gentes de mal vivir que viven de los extranjeros, los mediadores… Pero eso da lo mismo. También el origen de la medicina es oscuro. Y no hay por qué avergonzarse de los orígenes, todos descendemos del mono. También —y en este solemne lugar es justo recordarlo— los misioneros fueron grandes traductores. De hecho, los primeros traductores importantes son los misioneros, especialmente españoles, portugueses e italianos, que trataron de convertir al cristianismo a los chinos, a los japoneses y a los africanos, con éxito variable.

Sea como sea el origen, en estos momentos ya es una profesión y la prueba es que existen escue-

las oficiales de formación de traductores. Los que hemos pasado por ellas, como alumnos o como profesores, sabemos que todavía queda bastante camino por recorrer, dicho sea en términos discretos. En primer lugar porque los propios docentes desconfían de la traducción como oficio que se pueda enseñar. Ellos son generalmente todavía autodidactas y por lo tanto dudan mucho de que se pueda enseñar de un modo sistemático lo que ellos aprendieron de un modo pragmático. Yo tuve un ejemplo muy claro en mi experiencia personal como intérprete. Ustedes saben que la interpretación, o la traducción simultánea, es un método muy reciente. Se inició en los juicios de Nuremberg después de la II Guerra Mundial. Eran juicios masivos, con muchos acusados y muchos testigos y, por supuesto, todo había de hacerse en los idiomas oficiales del bloque aliado, que eran el inglés, el francés y el ruso —pero también otros muchos, desde luego el alemán, por la parte contraria, además de la presencia del español, etc.—, y se decidió descartar la traducción consecutiva que hasta entonces se venía haciendo en los organismo internacionales. En la Sociedad de las Naciones, por ejemplo, se pronunciaban discursos que el traductor repetía a continuación en cada uno de los idiomas oficiales, con lo cual cada discurso duraba varias horas, y al final de cada traducción se aplaudía al traductor —retengan ustedes este detalle—. En Nuremberg, como digo, se decidió probar la traducción simultánea, pensando que por mal que saliera, siempre sería mejor que lo otro. Además había cierta urgencia y los juicios de Nuremberg no estaban pensados en términos de belleza literaria. De modo que probaron la traducción simultánea, aunque muchos pensaron que no saldría bien. Luego descubrieron que podía funcionar y empezaron a utilizar a personas que por sus circunstancias personales tenían dominio de dos idiomas. Intervinieron muchos exiliados rusos, rusos blancos que habían vivido en París o en Alemania, judíos alemanes que se habían refugiado en Inglaterra, etc., personas, en fin, de vidas aventureras. Y de ahí salió el primer grupo de intérpretes que yo llegué a conocer cuando empecé a trabajar como intérprete. Eran, claro, los padres fundadores, los patriarcas, ya de cierta edad, con un gran prestigio de esta profesión. Como ellos habían ido a parar a la cabina de interpretación, no procedentes de una escuela, sino de una escuela mucho más dura, como la revolución rusa, la persecución nazi, los progroms que les habían llevado de Rusia a la Argentina, etcétera, consideraban que los que habían aprendido el oficio de intérpretes en una escuela, con libros, con auriculares, éramos unos pobres aficionados que nunca podríamos ser intérpretes. A su vez, como ocurre siempre, los que aprendimos a la sombra de estas figuras legendarias y pintorescas siempre hemos pensado que los que nunca han tenido este contacto con las fuentes mismas, con los que estuvieron en Nuremberg, no llegarán nunca a ser intérpretes, y así sucesivamente. Es decir, que los propios docentes, a diferencia de lo que ocurre con otras profesiones, pensamos inconscientemente que somos demasiado buenos y que los que lleguen detrás es imposible que lleguen a la altura de nuestros zapatos.

Tampoco nos ponemos de acuerdo en qué es la traducción, porque hay dos factores que intervienen en la traducción difícilmente conciliables. El factor artístico y el técnico. No tiene nada de malo que los dos elementos funcionen al mismo tiempo —y, de hecho, ocurre en la mayoría de las profesiones—. Hay que tener un talento natural y una técnica. Para tocar el piano bien hay que tener estas dos cosas, sólo con talento o sólo con técnica es imposible interpretar una sonata. Sin embargo, a la traducción esta dualidad no se le concede fácilmente. Hay unos que creen que para ser traductor hay que tener unas dotes naturales, que el traductor nace y no se hace, y otros que creen lo contrario, que el traductor se hace y que, por lo tanto, sistematizando la enseñanza y el contenido de la traducción, cualquier persona que siga lo que prescribe el libro de texto y los apuntes y haga los ejercicios podrá ser un buen traductor. Parece mentira que estas dos cosas sean irreconciliables puesto que, como digo, en todas las profesiones ocurre lo mismo, pero es así.

De modo que hay dos bandos: los que consideran que la traducción es una cuestión de ingenio, de ocurrencia, de dominio, de entender la picardía

de las lenguas, sobre todo la peculiar idiosincrasia de las distintas culturas, de cómo hay un cierto formalismo en unas lenguas que en otras hay que traducir de una manera más campechana, hay una retórica, un lenguaje coloquial popular, y que eso se adquiere bebiendo el vino de las tabernas. Estas personas suelen expresarse siempre con metáforas y dan largas conferencias que seguramente muchos de los aquí presentes han padecido. Dicen: "Traducir es como entrar en una mina con un candil, pero sopla el viento y se apaga el candil". O "es como encontrarse con un perro y el perro ladra pero uno no ladra y entonces el perro muerde…". Y así dan conferencias enteras, yo he oído varias. Otros consideran que es una pura técnica y, por lo tanto, lo que hay que hacer es estudiar Hermenéutica, Gramática Generativa I y Gramática Generativa II, y dan una lata tremenda en las Escuelas y Facultades de Traducción e Interpretación. En fin, no sigamos.

A esto contribuye también un tercer elemento —o segundo o cuarto, no sé, no he contado los elementos— igualmente perturbador, que es la visión de la traducción que hay desde fuera. La traducción, para el que la ve desde fuera, tiene mucho mérito, y no digamos la interpretación: eso ya les parece una cosa extraordinaria, y hay que decirles que no, que tiene la misma dificultad que hacer bien cualquier otra cosa y que simplemente hay que estudiar, practicar y trabajar, adquirir una técnica, tener a algunos profesores que estén a tu lado y que te enseñen y toleren tus incorrecciones, etc. Lo mismo ocurre con la traducción. Dicen: "Caramba, qué maravilla, con lo difícil que son los idiomas, yo no me aclaro y usted… este libro tan gordo…". Yo recuerdo una vez que una persona visitó el Departamento de Traducción de las Naciones Unidas y dijo: "¡Qué mérito! Con temas tan difíciles: la política internacional, el derecho, la economía, la medicina, las vacunas, la gente que se muere de enfermedades y la bomba atómica, el espacio ultraterrestre, todo esto ustedes lo tiene que traducir". Yo le decía: "Pues mire, es nuestro trabajo". Y entonces vio una habitación llena de diccionarios, y se sorprendió: "¡Pero tienen diccionarios! ¡Pues entonces me han engañado!" Le dije: "¿Pero usted se cree que esto es un circo?". Y respondió: "Bueno, claro, pues así también lo hago yo". Hay tantas fantasías en el concepto de la traducción… Es verdad que la traducción es una técnica que se puede enseñar, de la misma manera que en los talleres de escritura se puede enseñar a escribir, por supuesto que sí. "Es que a Cervantes no le enseñó nadie". Es verdad, no le enseñó nadie, pero esto no es pertinente. Se puede enseñar a escribir y, luego, el que tenga más talento aprovechará mejor las enseñanzas que el que no tenga ninguno, que no saldrá de la cosa más trillada. Se puede enseñar, pero también hay que enseñar lo otro.

Una de las características de la traducción es la urgencia. Salvo en las grandes traducciones literarias, que son la excepción, cuando uno decide encerrarse nueve años para traducir un soneto. Pero estos casos se dan poco. La traducción, casi siempre, lleva aparejado un elemento de urgencia; hay que traducir deprisa y, por lo tanto, hay que enseñar agilidad. Cuando yo daba clases, dedicaba una parte —no todo, como entenderán fácilmente, pero sí una parte del programa— a enseñar a los alumnos a traducir mal, porque en algunas ocasiones no hay más remedio: o se traduce mal o no se traduce, y es mejor traducir mal. Hay que aprender a hacer las cosas mal y solamente el que ha aprendido a hacer las cosas mal sabe que las está haciendo mal y hasta qué punto tiene que hacerlas mal y qué significa hacerlas mal, y no mal-mal, sino sólo mal. Y esto también se ha de enseñar, porque en la traducción también hay un componente de arte, de ingenio. No estoy hablando de la traducción literaria, sino de la práctica, de esa traducción práctica que a veces padecemos diariamente en los periódicos, en las noticias de agencias que se traducen mal. No digamos ya el ejemplo tan socorrido y tan clásico de las instrucciones de uso de los electrodomésticos, que eso no hay quien lo entienda, simplemente porque el traductor no ha aprendido algunos principios elementales de la traducción. Por ejemplo, que cuando una palabra se traduce de una manera, siempre que aparece esa palabra se ha de traducir de la misma manera y no se puede decir en un sitio "el botón", en otro "el pulsador" y en otro "la tecla" porque el usuario no

lo entiende, ni tiene por qué entenderlo. O también que no hay que preocuparse por repetir las palabras. Eso es lo primero que se ha de enseñar a un traductor: "No te preocupes: si tienes que repetir una palabra, la repites. No busques un sinónimo, los sinónimos no sirven para nada".

Claro está, la traducción se puede enseñar, porque entraña muchísimos problemas técnicos que tienen muy poco que ver con el ingenio. Como me dijo uno de mis mentores, el principal problema de la traducción —y esto es algo que hay que explicar al final, y sólo a quienes ya tienen una cierta práctica—, es que siempre hay que traducir textos que están en otro idioma. Sólo el que ha traducido mucho sabe hasta qué punto esto es engorroso, porque si no tuviera un texto delante sabría muy bien lo que tiene que decir, pero como el texto está ahí y se niega a desaparecer, molesta una barbaridad. Por eso muchos traductores, cuando traducimos textos literarios primero hacemos una traducción funcional de todo lo que dice, de prisa y de cualquier manera, pero rigurosa y exacta, y luego nos olvidamos del texto original, porque la presencia de otro idioma es muy potente: los falsos amigos, las peculiaridades, las idiosincrasias, el argot, cosas tremendas.

Por ejemplo, hay muchas películas —ahora se hacen menos, desgraciadamente, pero todavía se hacen muchas— de gángsteres. El problema del traductor español es que en España no hay películas de gángsteres. Aquí también hay gángsteres, pero no como los de los de las películas, no como estos hombres honrados que van diciendo: "Soy gángster". Los gángsteres de las películas se compran una gabardina, un sombrero, una pistola, una petaca de whisky, pegan a una chica para cumplir con su profesión de gángster y aprenden un lenguaje de gángster. Como en España estos gángsteres no existen, hay que crear un sucedáneo del lenguaje del gángster y eso ha obligado a unos traductores geniales a introducir un lenguaje de gángster de película americana. Por ejemplo, llaman a las chicas "muñeca". Nadie llama a una mujer "muñeca", nunca, sólo los gángsteres de las películas. De modo que cuando un escritor español o un guionista de cine quieren sacar un gángster en una película, también le hacen decir "muñeca", aunque sea un gángster de Madrid, o un gallego. Lo hacen para que se vea que es un gángster. Estos son los problemas de la traducción, ¿qué hacer? No sé lo que debe decir en inglés, *doll, dolly, honey*, es igual. ¿Qué hacer con esto? ¿"Churri"? Cómo va a decir algo así un gángster, no sería digno… Y esto es lo bonito de la traducción: cómo enfrentarse, no a la terminología, no al diccionario, no a la poética de la traducción, sino a este mundo magnífico que hay que conquistar y que son los pequeños territorios del lenguaje. El traductor es un exilado voluntario que ha elegido vivir en otro planeta, en otro país o en otra cultura; se instala allí y es feliz. Es feliz porque habita un lugar donde todo es distinto, todas las palabras son distintas de las suyas y ha de irlas conquistando una a una. Y cuando las ha conquistado se las lleva a su casa y las va transformando. Y no sólo las palabras, sino las familias enteras, las familias lingüísticas, las construcciones, los ambientes, las costumbres. ¿Y cómo trasladar lenguajes? Quien ha visto una traducción de historias taurinas al inglés queda maravillado. O las crónicas deportivas, ¡qué maravilla! ¡Qué cosa más bonita! Traducir una crónica deportiva del béisbol… Porque hay que ir encontrando no sólo las palabras, sino las palabras en movimiento. Por ejemplo: "¿Qué significa esto?" Pues esto significa el movimiento de una bola en el aire que además puede poner de pie a cien mil espectadores, y eso también hay que traducirlo; no la palabra, que es una tontería, la palabra no significa nada, lo que hay que traducir es eso. Y esto es lo bonito de la traducción, estos problemas prácticos. Porque cada lengua tiene sus características pero nada es insoluble, todo se puede traducir.

¿Cuál sería entonces la forma de plantear la traducción? Para poder sistematizarla, no lo sé. Pero se me ocurre que una forma podría ser considerarla algo que nunca se ha considerado, a saber: como un género literario. Cualquier traducción, y no solamente la traducción literaria. La traducción es un género literario que se llama traducción y que tiene diversas vertientes: la traducción de poesía es una cosa, la traducción de textos científicos es otra, pero en conjunto toda ella es un género

literario. ¿Sería complicado? Sin duda, pero también lo son los estudios literarios. Basta con entrar en una escuela de filología para ver que aquello es un verdadero caos. Lo mismo se podría hacer con la traducción porque la traducción, en definitiva, es un género literario importantísimo. Los grandes idiomas literarios se han formado a través de las traducciones. El inglés es un idioma que surge y se construye a partir de la Biblia de Saint James, el ruso literario empieza a funcionar cuando Pushkin traduce a Shakespeare.

Yo he estudiado —y me parece un fenómeno interesantísimo— la reconstrucción del catalán, una reconstrucción que se hace a base de traducciones. El catalán es una lengua práctica y literaria que funciona a todos los efectos hasta una época determinada en la que por muchísimas razones, no todas bélicas ni de fuerza, entra en decadencia. Más tarde, en el s. XIX, se decide revitalizar esa lengua que ha quedado en un estadio de lengua poco menos que oral, y también clásica, pero que no se ha modernizado. La modernización y la reconstrucción de esta lengua en el momento actual se basan en la traducción. Con una idea y un propósito claros, en un momento determinado se traduce a los clásicos griegos y latinos, a Shakespeare, la *Divina comedia* y el romanticismo alemán: Goethe y sobre todo Schiller. ¿Y cómo se hace? ¿En qué consiste la operación? No solamente en traducir, sino en traducir a una lengua que no existe, pero que existiría si las cosas hubiesen sido de otra manera. La operación es interesantísima y se hace precisamente con la traducción, porque es la única que permite utilizar unos ingredientes, un cuerpo literario ya existente que a su vez lleva consigo un gran aparato crítico. Es todo un sistema planetario. Traducir a Shakespeare o traducir la *Divina comedia* significa incorporar a la lengua todo un sistema literario central y periférico. Y esta traducción no se hace a la lengua que es, ni a la lengua que fue, sino a la lengua que debería ser si hubiera continuado su proceso natural, basándose en las lenguas que sí continuaron su evolución orgánica y natural, como el castellano, el francés o el italiano. Aunque el italiano también sufrió los mismos o parecidos avatares. Digamos, pues, que básicamente el castellano y el francés son dos modelos de evolución que el catalán aprovecha. Si el catalán se hubiera seguido escribiendo o enseñando a lo largo de los siglos, por analogía, ahora estaría así. Pues así. Vamos a reconstruir, y vamos a reconstruir con la autoridad de Shakespeare, de Homero y Dante, de Goethe y de Schiller. Qué mayor ejemplo y qué mayor utilidad.

Pueden considerar que es útil o no resucitar o restaurar una lengua deteriorada, pero la traducción está ahí y la traducción es eso. ¿Cómo evolucionan las lenguas? Evolucionan a través de la traducción y evolucionan por las traducciones. La literatura evoluciona con la tradición porque la propia creación literaria de un lugar funciona hacia dentro, es endogámica, la sangre nueva viene de fuera y viene de fuera a través de la traducción. Pocos son los escritores que reciben influencias directas de lecturas en otros idiomas. Sí reciben la sorpresa de descubrir formas nuevas del lenguaje a través de la traducción. También eso les permite renovar el lenguaje y esa renovación les permite hacer nuevas traducciones, porque el lenguaje como herramienta se va adaptando a necesidades de otras lenguas que van incorporando nuevas ideas, nuevos descubrimientos. Pero eso no significa que sea una lengua común, como dije al principio. Es una herramienta común a todas las lenguas, pero que trabaja por debajo, que crea.

Con esto me voy a ir acercando al final. No voy a extraer ninguna conclusión; las conclusiones las sacan los sabios y los tontos y yo quisiera pensar que no soy lo segundo y desde luego me consta que no soy lo primero. No voy a dar ninguna fórmula. Sí creo que es útil la reflexión en términos, por una parte, constructivos y, por otra, iconoclastas.

A la traducción hay que limpiarla de muchos lugares comunes, de mitos, de méritos y de sencillez: "Qué fácil es o qué difícil es". Puede ser fácil o difícil, pero eso son dos términos que no ayudan a nada, son adjetivos, y lo importante es trabajar sobre los sustantivos del oficio. Yo creo que las reflexiones de estas Jornadas —supongo que es el lugar idóneo para hacerlas— pueden ser muy positivos, porque seguramente son el encuentro de los dos grandes extremos entre los que se mueve la

traducción: el problema práctico —cómo traduzco el tornillo que forma parte de la válvula— y el gran discurso de "para mantener la fidelidad hay que ser infiel". Son temas recurrentes que no hay que olvidar. Pero tampoco hay que olvidar que además de estos dos extremos, de la teoría vaga y artística y del pequeño problema, hay que trabajar sobre esta profesión porque es una profesión muy útil, imprescindible y muy bonita a la que todos le tenemos mucho cariño, porque si no, con lo mal pagada que está, no la ejerceríamos.

Muchas gracias por su atención.

FOTO: ISABEL FERRER

MESA REDONDA

EDUARDO MENDOZA Y SUS TRADUCTORES

MATTI BROTHEROUS, TRADUCTOR AL FINLANDÉS; **PETER SCHWAAR,** TRADUCTOR AL ALEMÁN Y **MOHAMED ABUELATA,** TRADUCTOR AL ÁRABE. ACTÚA COMO MODERADOR **LLÀTZER MOIX,** DIRECTOR DE CULTURA DE 'LA VANGUARDIA' Y CRÍTICO LITERARIO.

LLÀTZER MOIX: Buenos días, estamos aquí reunidos para hablar con el escritor Eduardo Mendoza y con tres de sus traductores, concretamente con Peter Schwaar, su traductor al alemán, Matti Brotherus, su traductor al finlandés y Mohamed Abuelata, su traductor al árabe.

Como ustedes saben, Eduardo Mendoza ha simultaneado las labores de escritor con las de traductor e intérprete, y así lo ha hecho desde sus inicios. En la primera mitad de los setenta, mientras escribía la novela de su debut, *La verdad sobre el caso Savolta,* traducía *La mansión,* de E.M. Forster. Ambos títulos fueron publicados el mismo año de 1975. Más tarde, durante los años setenta y ochenta, y al tiempo que seguía escribiendo, ejerció como traductor e intérprete, por cuenta de Naciones Unidas, en cuyos servicios de traducción al español en Nueva York estuvo empleado regularmente hasta 1982. Y después, y hasta 1986 o 1987, trabajó esporádicamente como intérprete en conferencias internacionales celebradas en diversas capitales. Tuvo incluso la oportunidad de ejercer como intérprete al más alto nivel político durante una visita oficial a EE.UU. de Felipe González, a la sazón presidente del gobierno español, y de intermediar entre él y Ronald Reagan, entonces presidente norteamericano. Más tarde, cuando ya pudo vivir exclusivamente de la escritura, aún siguió traduciendo, poco menos que por placer, y de ahí sus versiones del teatro de Arthur Miller o de la poesía de Lord Byron, por citar dos ejemplos.

Les digo todo esto para subrayar la especial sensibilidad de Eduardo Mendoza ante el tema de la lengua, de las palabras y, por extensión, de la traducción. Una sensibilidad que se expresó ya en su infancia y juventud, porque desde esos primeros años Eduardo Mendoza ha gustado de jugar con las palabras. "Lo que nos conduce a la traducción —reconoció Eduardo Mendoza en 2003, durante una lección inaugural en los cursos de Traducción e Interpretación de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, institución en la que fue profesor varios años— es la pasión por las palabras, una verdadera ansia, un hambre continua de palabras, de significados, de expresiones y problemas".

A esta pasión por la traducción que hunde sus raíces en los años de infancia hay que sumarle las ventajas que Eduardo Mendoza le descubrió en la primera mitad de los años setenta, cuando un anuncio de Naciones Unidas en la prensa barcelonesa solicitando traductores lo libró de sus labores como abogado, en las que se aburría como una ostra, y, de paso, le permitió alejarse de las miserias de la sociedad tardofranquista, afincarse en Nueva York y disponerse a desempeñar un nuevo trabajo de su gusto.

Fue precisamente entonces, nada más llegar a la ciudad norteamericana y presentarse ante el que

sería su primer jefe en Naciones Unidas, cuando éste le expuso lo que podríamos denominar como primera y única ley del arte de la traducción. Dice así: "La principal dificultad con que se encuentra un traductor es que hay que traducir textos que están en otro idioma. No hay más que decir. Una vez se entiende eso, se ha entendido el trabajo de traductor".

Visto así, y habida cuenta de que la traducción es, al decir de Eduardo Mendoza, un juego y, encima, un juego sencillo, según se desprende de las palabras de aquel primer jefe, me pregunto qué estamos haciendo aquí. Quizás podríamos clausurar ahora mismo esta mesa y pasar a la siguiente conferencia. O directamente al almuerzo, una experiencia inequívocamente nutritiva.

Pero sucede que a veces las cosas no son tan sencillas como aparentan. Y sucede, en particular, o al menos así lo intuyo yo, que la traducción de las novelas de Eduardo Mendoza, de *La verdad sobre el caso Savolta* o de *La ciudad de los prodigios,* pongamos por caso, no ha de ser nada fácil, toda vez que dichas obras están escritas con un lenguaje que dista mucho de ser llano o monótono.

Digo esto con conocimiento de causa, porque acabo de publicar, en Seix Barral, un libro titulado *Mundo Mendoza,* que quiere ser una aproximación a la vida, la obra y los tiempos de Eduardo Mendoza. Una de las preguntas a las que aspiraba a responder cuando empecé a redactar este libro era la siguiente: ¿cómo es posible que Eduardo Mendoza concite una rara unanimidad y guste por igual a la crítica y al público? ¿Cómo es posible que sea pasto frecuente de elogiosos estudios académicos? ¿Cómo es posible que se haya traducido a una veintena de lenguas y que esas traducciones sigan vivas en los anaqueles de las principales librerías europeas? ¿Cómo es posible que guste a los colegas escritores de su misma generación, e incluso a los de las generaciones que le suceden, quienes, en buena lógica, no deberían querer sino acuchillarlo o, al menos, jubilarlo para, así, ocupar su lugar? ¿Como es posible, en definitiva, que Eduardo Mendoza haya logrado escribir gustando a casi todos, sin defraudar al lector exigente ni discriminar al popular?

La respuesta que yo he hallado a esta pregunta está relacionada con la naturaleza y la calidad de su prosa, que es producto, por una parte, de sus preferencias como lector, las cuales incluyen desde Cervantes, Shakespeare y el Siglo de Oro hasta Beckett, pasando por Dickens, la novela francesa y la rusa del XIX o la española del 98, con una especial predilección por Baroja y Valle-Inclán. Pero que es producto, también, de su sensibilidad ante ciertos planteamientos vanguardistas vigentes en los años setenta. Y que también es producto del carácter poliédrico del autor, donde se mezclan la sensatez burguesa con un componente de anarquizante gamberrismo, el descreimiento con el humor, la alta literatura y la astracanada, etcétera.

Todo lo cual —y voy terminando ya esta introducción— ha perfilado lo que a mi modo de ver es un rasgo característico y definitorio de la obra de Eduardo Mendoza: lo que yo llamo mestizaje literario. Es decir, la combinación de géneros, estilos, voces y hablas en una misma prosa, la suya, que serpentea de lo excelso a lo chusco, de la tragedia a la comedia y del palacio a la taberna más pulgosa sin despeinarse ni sufrir contracturas musculares. O, dicho de otro modo, que armoniza e integra en un mismo párrafo o en una misma página, como por arte de magia, una amplia variedad de tonos narrativos, lo cual ha de constituir, sin duda, un reto mayor para Eduardo Mendoza y, probablemente, un desafío, si no un tormento, para cualquier traductor que aspire a traducirle sin perder toda su riqueza literaria.

Después, si les parece, hablaremos de cuestiones generales. Pero, para empezar, quizás podríamos fijarnos en esa peculiar calidad poliédrica de la prosa de Eduardo Mendoza y en las dificultades que entraña su precisa, o cuando menos correcta, traducción.

La primera cuestión que va en esta línea es para Eduardo y es la siguiente: ¿piensas en tus traductores cuando escribes? ¿Eres consciente de los líos en los que los vas a meter? ¿Cuáles son tus inquietudes o temores ante la traducción de tus libros? Es decir, ¿te da miedo que no lleguen al listón o no sean capaces de desentrañar todas las trampas que les has puesto?

EDUARDO MENDOZA: Muchas gracias. Quisiera desmentir todos los elogios que se han dicho en esta introducción de Llàtzer. Pero alguna cualidad he de tener cuando, después de haber dedicado dos años a escribir un libro sobre mí, todavía tiene ganas de compartir una mesa conmigo.

Respondiendo a la pregunta: sí pienso en los traductores porque soy muy consciente del hecho de la traducción, como soy muy consciente del hecho de la escritura. Yo creo que en este momento que vivimos—y aquí hemos de hablar no sólo de traducción, sino también de literatura, de creación literaria— es muy importante no tanto la historia que se cuenta como el modo de contarla, no en cuanto a la forma, sino al tejido literario. De la misma manera que en pintura desde principios del s. XX desapareció un poco lo que se llamaba el asunto —ya no interesa tanto que la pintura muestre un paisaje, un retrato de un personaje o una figura mitológica o religiosa— y lo que importa es el trazo, la pincelada, la materia, el color o la textura, yo creo que en literatura también la historia que se cuenta, aunque ha de estar presente como alguna forma de conducir la lectura, cede el protagonismo al tejido literario, a la forma de contar, al juego de palabras, a la estructura, a los giros, a los cambios. Y por tanto es natural que al escribir —no siempre, no constantemente— sí que piense que mi obra va a ser leída y que incluso podría ser traducida. Por el hecho, además, de haber sido traducido, de haber tenido contacto con traductores de muy distintos registros, no sólo lingüísticos sino también literarios —pues mis libros no se leen de la misma manera en Francia o Italia que en Australia, Japón o Egipto—, no sólo por los saltos idiomáticos, sino por las formas de entender, de manera que sí que pienso en los traductores y en algunas ocasiones no puedo evitar la perversión de decir: "A ver cómo resuelves este problema, venga". Porque hay un localismo retorcido, mezclado con argot, con una forma idiosincrásica de hablar. Y no sólo por maldad, sino también por cariño, porque pienso que a mí también me gustaría encontrarme con este acertijo y con este problema y, como muchos traductores, soy muy aficionado a resolver crucigramas, juegos de palabras, acertijos en los periódicos. Me gusta que sean un desafío, me gusta que haya un poco de "yunque de platero", un poco de desafío y de juego inteligente. Entonces a veces les propongo trampas y problemas, pensando que igual con eso lo pasan bien o me maldicen, pero eso dependerá ya de su psicología particular.

LLÀTZER MOIX: ¿Puedes darnos algún ejemplo ilustrativo? De alguna vez que te hayas sentido particularmente satisfecho de tu perversión.

EDUARDO MENDOZA: En este momento tendría que pensar, quizá a lo largo de esta mañana se me ocurra. Ahora, así, en este momento no. Y tampoco quiero parar el desarrollo de este emocionante evento.

LLÀTZER MOIX: Quizá podamos pasar la palabra a algún traductor, quizá alguno de ellos se acuerde de alguna perversión.

EDUARDO MENDOZA: Sí, es posible que se acuerde de mi familia y todo.

PETER SCHWAAR: Hay muchas. Tampoco me acuerdo de una en concreto, pero sí sé que a veces, cuando Eduardo está metido en una novela, me dice: "Te voy a poner unas trampas tremendas que no sabrás resolver".

EDUARDO MENDOZA: Ahora se me acaba de ocurrir algo relacionado con *La aventura del tocador de señoras.* El título plantea un problema muy interesante a la hora de ver cómo se ha ido resolviendo en los sucesivos idiomas. Es casi un retrato de los idiomas a los que se ha traducido. No es una novela que se haya traducido mucho, como *La ciudad de los prodigios,* que el otro día recibí en sánscrito. Ahí ya no puedo decir si la traducción está bien hecha y han percibido todos los matices… Es curioso, uno piensa en cómo puede haber viajado esta broma, esta descripción, el olor que va asociado a la sugerencia de un determinado ambiente o plato de cocina, de butifarra… ¿Cómo viaja esto a un país que no conoce esta maravilla gastronómica? No lo sabes, aunque no importa porque estamos hartos de leer cosas cuyo contexto ignoramos totalmente pero que recomponemos de alguna forma. Una de las cosas aplicables a la traducción que aprendí cuando vivía en Nueva York durante años y años es que me fui familiarizando con la vida co-

tidiana y, por lo tanto, con una serie de bromas y alusiones que sólo se podían entender conociendo el origen que tenían, como parodias, imitaciones, frases que había dicho un político y que habían hecho gracia en su momento. Y eso luego aparece en las novelas, en las películas, en las series de televisión que se ven en España, y pensaba: "¿Cómo pueden entender esto?" Pues igual que todo. Hay un chiste, una broma, una alusión, y ahí están. Luego cada uno lo incorpora a su propia decoración y funciona.

LLÀTZER MOIX: Me ha quedado una curiosidad que quisiera resolver —en el caso del sánscrito no te lo pido porque ya veo que no será posible—, referente al título de *La aventura del tocador de señoras:* ¿en los idiomas que conoces han encontrado una traducción que conserve la polisemia del castellano? ¿Se han inclinado por *boudoir* o por el aspecto carnal del libro?

EDUARDO MENDOZA: Hay varias versiones. Yo creo que la primera que salió debió de ser la traducción francesa, que optó por la consulta previa. He de decir que hay dos tipos de traductor: el que inmediatamente se pone en contacto conmigo y me consulta, y, aunque yo no conozca ni remotamente su idioma, me pregunta qué le parecen sus soluciones, y el otro, como un traductor inglés, buen amigo, que me dice: "Yo prefiero pensar que estás muerto porque me he de enfrentar yo solo al texto, no quiero tener soportes externos. Si tuviera que traducir un libro de un autor del siglo pasado tampoco podría ir a su tumba a preguntarle". Y le dije que me parecía bien pero que de vez en cuando una consulta quizá pararía algún descarrilamiento innecesario, como el del orujo y la mesa camilla. Un traductor no sabía qué era una mesa camilla y en vez de llamarme y preguntármelo, pensó que era una cama pequeña y de ahí derivó "mesilla". Entonces dijo que era la mesilla de noche que estaba al lado de una cama pequeña y se armó un lío tremendo cuando, en realidad, si me hubiera llamado para preguntarme, le habría dicho que era una mesa con faldas que debajo tiene una cosa que calienta y sirve para estropear la circulación sanguínea del que la usa, y ya está. Y el orujo, lo mismo. Se trataba de una estufa, de un brasero de orujo. Miró en el diccionario y vio que el orujo era una bebida gallega, un aguardiente, y pensó que se calentaban quemando un aguardiente que se extrae, etc. Más tarde le expliqué que me refería al carbón de orujo. Como en el caso de la bebida, quiere decir que se destilan los desechos de la primera destilación. El orujo es también el resto, lo que queda cuando se ha prensado la uva para hacer el vino. Las pepitas, tronquitos y pieles que quedan todavía se aprovechan para el orujo, que es un matarratas buenísimo. Con el carbón pasaba lo mismo; una vez quemado, los restos se prensaban, se les daba una segunda cocción y eran muy tóxicos. Por eso se llamaba carbón de orujo, porque tenía el mismo origen que la bebida.

Volviendo a la pregunta de *La aventura del tocador de señoras,* ése es un título que me proporcionó —he de decirlo— el profesor Francisco Rico de la Real Academia Española, que primero me propuso *La vuelta al mundo con ochenta tías,* pero me pareció poco serio, así que nos quedamos con *La aventura del tocador de señoras.* En francés me parece que se llamaba *L' artiste des femmes,* era el nombre de la peluquería y mantenía al menos la ambigüedad de una cosa tan prosaica como una peluquería barata de barrio y un nombre que sugiere *boudoir* y Marqués de Sade. De ahí pasó al italiano *Il tempio delle signore,* me parece. En cambio, en alemán, aquí tenemos al autor del desaguisado.

PETER SCHWAAR: Pero no del título.

EDUARDO MENDOZA: ¿No del título? Pero yo sé que anduvimos dándole vueltas.

PETER SCHWAAR: Sí, pero fue la editorial la que al final propuso el título.

EDUARDO MENDOZA: Sí, pero no está mal porque mantiene por lo menos la idea de que hay un doble juego.

PETER SCHWAAR: Sí, era algo así como *Nadie en la peluquería de señoras.* "Nadie" como nombre del protagonista, que no tiene nombre.

EDUARDO MENDOZA: Sí, y también una peluquería a la que no va nadie, siempre sin clientes.

MATTI BROTHERUS: El problema es que no siempre se puede responder a estos desafíos, sobre todo en lo que respecta a los títulos, porque la edi-

torial en general decide el título y, si hay un juego de palabras, por ejemplo, aunque tengas una buena traducción no le conviene a la editorial, que quiere algo más sugerente, llamativo, algo que venda más.

LLÀTZER MOIX: A mí me gustaría ahora que cada uno de los traductores, habida cuenta de que la prosa de Eduardo es como es, nos dijera cuáles son las dificultades características que provoca en quien se dispone a traducirlo.

EDUARDO MENDOZA: Creo que aquí el que más ha sufrido es Mohamed Abuelata al llevar eso al árabe porque primero tienes el problema de que existen varios árabes.

MOHAMED ABUELATA: Hay una cuestión muy importante: el lenguaje en que está escrito el texto. No son solamente las propiedades intrínsecas de un idioma las que constituyen dificultades, sino también la mentalidad, la sensibilidad. Hay muchas formas de traducir muchos idiomas no escritos que también se toman en cuenta. Creo que la prosa de Eduardo Mendoza supone una sensibilidad nueva, que sin darnos cuenta se traslada a todos los idiomas, a través de muchos medios, no solamente el escrito. Por eso, al principio uno piensa que va a encontrar muchas dificultades, pero en realidad no es así. En realidad hay muchas facilidades y muchos placeres, en realidad hay muchas dificultades y muchos placeres incluidos en los textos. Como muy bien ha dicho Eduardo Mendoza, tenemos muchos dialectos árabes, muchos lenguajes árabes, y el mayor desafío es el que mayor placer proporciona al lector de español, al lector del texto original, que es la clave de humor, que es lo más bonito, por ejemplo, de toda su obra y, sobre todo, de la obra que yo he traducido, *La ciudad de los prodigios.* Las dificultades están ahí: ¿cómo traducir a un profesional de la facecia, como es Eduardo Mendoza, en claves que causen risa en árabe? Esto ha sido el reto principal que siempre he encontrado. Por ejemplo, las ideas, los conceptos son fáciles de traducir porque, como he dicho, se trasladan por otros medios. Pero el humor es siempre lo que me ha causado más problemas a la hora de traducir porque yo tengo que traducir en un árabe estándar para que el libro se lea en todo el mundo árabe. Pero no se entiende lo mismo, para el humor no sirve el árabe estándar, no siempre sirve, sino que cada país o cada zona traslada el árabe estándar a su dialecto, que tiene sus distintas claves de humor o formas de contar un chiste.

LLÀTZER MOIX: Abuelata dice que la mayor dificultad es el humor. Peter, ¿tú qué piensas?

PETER SCHWAAR: Sí, puede ser uno de los aspectos problemáticos, pero en mi caso lo que más me gusta son los juegos de palabras. Ayer le dije al autor que me habría gustado que hubiera puesto más juegos de palabras en la última novela; claro, es un reto enorme, pero también es una satisfacción encontrar soluciones. Yo creo que para mí es mucho más fácil que para Mohamed, porque si no es un humor específicamente catalán —que alude a butifarras y cosas así—, en Alemania o en Suiza, se entiende perfectamente este humor, en muchos casos al menos. Pero si Magnolio en *La aventura del tocador de señoras* dice "por los cerros de Uganda" en lugar de "por los cerros de Úbeda", claro que tengo que inventarme algo. Es un reto muy grande y una satisfacción enorme.

LLÀTZER MOIX: Y tú, Matti, ¿qué dirías? ¿Cuál es la dificultad característica a la hora de traducir?

MATTI BROTHERUS: Yo he traducido sólo una obra hasta ahora, que es *La ciudad de los prodigios,* y hace bastantes años, así que no me acuerdo muy bien de las dificultades, pero creo que lo que me daba más trabajo era no confundirme ante una combinación de estilos en el mismo párrafo, no hacerlo al revés. Debía seguir muy atentamente los cambios en el estilo, eso era la mayor dificultad. Las dificultades menores las resolvimos juntos.

EDUARDO MENDOZA: Yo quisiera decir una cosa que se me acaba de ocurrir ahora y que me parece importantísima. Valdría la pena dedicar todas las Jornadas a pensar en este principio que voy a exponer a continuación: Dios los cría y ellos se juntan. Por ejemplo, a veces he viajado a países, mis libros han sido traducidos a idiomas lejanos no solamente en sus formas, sino en sus contactos. Creo que es importante. Entre el francés y el español ha habido un constante ir y venir de traducciones; por lo tanto, existe ya un lenguaje que debe

ser el francés traducido, o el inglés traducido. Ayer hablaba de la tradición en el doblaje de los *western*. Recuerdo que cuando se empezó a traducir al catalán, con la televisión autonómica catalana, causaba un gran estupor que en el Oeste americano hablaran catalán. Pero no les producía ningún estupor que hablaran en castellano, o francés en Francia. A mí me producía la misma sorpresa en Francia que un pistolero le dijera a otro: "Bonjour, Monsieur". ¿Pero qué ha pasado? Son hábitos y a los franceses les parecía muy normal. Les hacía mucha gracia, en cambio, que hablaran italiano. Incluso para los catalanes, que hablaran catalán les sorprendía mucho; ahora ya no nos sorprende tanto porque ya llevamos muchos años y uno simplemente zapea, ve un trozo de película que le interesa y ni siquiera se da cuenta del idioma en qué están hablando.

Pero, por ejemplo, en versión original, cuando se encontraban con los indios en el campamento —generalmente era James Stewart el que iba al campamento porque John Wayne disparaba antes—, cuando James Stewart iba al campamento para ver si conseguía entenderse con los indios, decía: "Do you speak English?" Entonces en castellano traducían: "¿Habla usted mi idioma?" Y con eso resolvían todos los problemas. Hay una película clásica de John Ford en la que responden: "No, pero hablamos español" porque eran apaches de la frontera y sabían español, y entonces se entendían a través de un traductor de español, cosa que en el doblaje se iba a paseo y había que hacer otra combinación. Recuerdo que en una de las primeras películas que vi en catalán, llegaba James Stewart y decía: "¿Alguien habla catalán?" Luego ya eso se readaptó: "¿Alguien habla un idioma que se pueda entender?", etc.

Eso lo venía diciendo porque el contacto habitual entre dos lenguas facilita mucho la traducción; no hay más dificultad en traducir del español al polaco que del español al inglés, pero entre el inglés y el español ha habido un contacto muy frecuente en el terreno, en la frontera de la traducción, y en cambio en el polaco hay menos contacto porque ha habido pocas traducciones y por tanto pocos modelos de traducción, etc. Sin embargo, en Polonia me di cuenta inmediatamente de que los libros habían sido leídos exactamente como yo los había escrito. No les cabía ninguna duda del tipo de lectura.

Después me di cuenta de que los traductores que he tenido responden más o menos a un modelo concreto, no hay más que verlos. Una vez apareció una traductora, que tenía que haber venido aquí y, desgraciadamente, no ha podido. Es una traductora holandesa, excelente, y la primera vez que la vi, vino a Barcelona de viaje, me llamó, quedamos y empezamos a hablar. Era una persona de una exquisita corrección y pensé: ¿esta es mi traductora? Y al cabo de media hora me di cuenta de que estaba como una cabra, ¡como una cabra! Y pensé, claro, por eso es mi traductora. Ha habido aquí una atracción… Entonces pensé que el libro era como lo escribiría yo, pensé que había una cierta compenetración de estilos, y los traductores que han venido a parar a mi mundo difícilmente los encontrarían traduciendo a escritores con otro registro. Hay una cierta atracción.

PETER SCHWAAR: Me gustaría apuntar algo al respecto. Hace unos años, una revista suiza publicó un reportaje titulado "El traductor y su autor". Eran relatos de unos cinco traductores y salían fotos de una página entera del traductor y su autor. Me chocó muchísimo cuánto se parecían físicamente, igual que llega a parecerse un matrimonio de cincuenta años, era increíble.

LLÀTZER MOIX: Entonces podríamos convertir el dicho de "Dios los cría y ellos se juntan" en la segunda ley del arte de traducir.

EDUARDO MENDOZA: Sí, sí, es verdad. Claro, mis traductores no son exclusivos, traducen otras cosas del español, pero nunca he encontrado a un traductor que me traduzca a mí y a Don Miguel de Unamuno. No se puede establecer una ley porque no siempre se puede elegir al traductor ni el traductor puede elegir lo que traduce, la vida está muy achuchada, etc., pero sobre todo si es un traductor continuado, que ha ido traduciendo mis obras, no creo que se haya convertido, sino que genéticamente ya estaba predispuesto a meterse en ese mundo de salchichas, etc.

LLÀTZER MOIX: Si me lo permitís, en la misma línea que les he preguntado a ellos por las di-

ficultades características con las que se topan al traducir tus libros, quería preguntarte a ti otra cuestión: supongo que desconoces la mayoría de las lenguas a las que has sido traducido, porque son muchas, pero sabes catalán, inglés, francés, alemán. La pregunta era: ¿Te has leído tú en alguna de esas lenguas una vez traducido? Y en caso afirmativo, ¿cuál es la impresión que te has llevado? ¿Qué errores, carencias o inexactitudes has hallado con mayor frecuencia?

EDUARDO MENDOZA: No quisiera ser maleducado, pero mi conocimiento de algunas lenguas a las que he sido traducido no llega a tanto como para percibir matices. En algunos casos he quedado muy descontento de la traducción, no porque fuera inexacta, que eso da lo mismo, sobre todo en las novelas que yo escribo. Por ejemplo, lo de la "mesilla de noche" no tiene ninguna importancia; en cambio, esta misma traducción mejoraba notablemente el original. Una buena traducción siempre mejora el original, esto lo sabemos los que traducimos, entre otras cosas porque el traductor ya tiene el libro escrito. Entonces es fácil, no tiene mérito mejorarlo. Y para el traductor es una tentación mejorarlo. Yo me enfadé muchísimo con un traductor —por supuesto, no está aquí presente ni ha vuelto a traducir nada más— porque le parecía que los chistes no quedaban claros y los explicaba. Yo le dije: "¿Pero tú qué te has creído? Ese es un problema entre el lector y yo". Él estaba allí como un guardia urbano regulando la circulación. Era un loquito.

Yo estoy muy contento con las traducciones que he leído, con alguna excepción. Los que más dificultades tienen traduciendo, curiosamente, son los ingleses. El inglés tiene una tendencia muy marcada o a convertirlo todo en inglés o a mantener hasta tal punto la estructura original que lo que sale es muy atormentado. El difícil término medio, que consiguen los buenos traductores y que es un problema básico y de intuición, es hasta qué punto se ha de mantener el referente, el perfume de la lengua original, que es importante. Y hasta qué punto se ha de sacrificar para que no parezca que están hablando personajes de un método de aprendizaje de idiomas. Se puede caer en los dos extremos; hay traductores que traducen al español y parece que todos los personajes son chulos madrileños de Malasaña, aunque sean japoneses, y otros que mantienen hasta tal punto el elemento extranjero que resulta incomprensible. Parecen extranjeros que todavía no han acabado de aprender bien el idioma y se expresan pésimamente en español. Excepcionalmente me he encontrado con este problema y luego con algún descuidado que daba ya por buena la primera redacción y la mandaba a imprenta, pero había cosas que no estaban bien. No creo haber leído un libro mío entero en alemán, por ejemplo, aunque me divierte mucho. Pero sí he leído párrafos para ver cómo era y cómo sonaba. Me divierte más eso que leerlo en versión original, que me aburre soberanamente. Nunca he leído un libro mío.

LLÀTZER MOIX: Acogiéndome a la idea de la intuición —que me parece un concepto interesante, porque ya sabemos que la intuición es difícilmente definible conceptualmente—, está claro que el momento en que el traductor la tiene es muy importante: o la tiene buena o la tiene mala, porque eso condicionará de alguna manera el resto de su trabajo. Me gustaría que los traductores aquí presentes reflexionaran un poco sobre esta idea, sobre el momento en que tienes la intuición y pillas el tono o esa media distancia sobre la que te dispondrás a traducir la obra. ¿Qué podéis decir al respecto?

MATTI BROTHERUS: A veces pasa lo siguiente: tienes la intuición y empiezas a traducir. Crees que has hecho un trabajo muy bueno durante trescientas páginas y de repente te encuentras que todo está mal, lo tiras y empiezas de nuevo. Así me ha pasado un par de veces y es bastante frustrante.

MOHAMED ABUELATA: Yo creo que no se puede traducir a un escritor sin conocer bien su obra, sin haberla leído mucho, de muchas formas y maneras, sin haber tenido muchos accesos a la misma obra, tanto leyéndola y releyéndola, como hablando sobre ella, conociendo al autor, etc. Esto te ayuda mucho a seguir esa señal de agua que hay en la obra y a seguir el tono, intentando acercarte al texto original. En mi caso, que conozco bien la obra, he tenido acceso a la obra de Mendoza

desde el principio y me he formado más o menos una idea. Creo que cuando leí por primera vez *La ciudad de los prodigios,* a la segunda página había puesto en mi agenda: "libro para traducir". Creo que eso ayuda mucho. Yo conozco a gente que traduce libros de la siguiente forma: por ejemplo, va a Londres, coge el tren, ve un libro en el quiosco y piensa, qué bonito, voy a traducirlo. Esto es una forma y otra es la del traductor literario profesional, que conoce bien la obra y además tiene un texto, y si el texto no le gusta, el problema está en él, no en el texto, y tiene que leerlo otra vez y ver por qué hay una parte que no le gusta. Y si definitivamente no le gusta, no lo traduce.

PETER SCHWAAR: Es un buen punto de partida, claro. *La ciudad de los prodigios* fue la primera novela que traduje, la había comprado en Barcelona porque había leído una reseña y pensé que me podría gustar. Y me gustó tanto que compré las novelas que Eduardo había publicado hasta entonces, sobre todo *El misterio de la cripta embrujada.* Me quedé fascinado, traduje unas páginas para compañeros míos, para que se divirtieran como yo, y por casualidad, con mucha suerte, me dieron la traducción de *La ciudad de los prodigios.*

En lo que a la intuición se refiere, es importante que se establezca una especie de relación de amor con un libro, como en este caso, porque te ayuda mucho. La intuición no lo es todo, está clarísimo, pero creo que es un elemento muy importante.

LLÀTZER MOIX: Supongo que para que la intuición sea certera es mejor que se base en un conocimiento y en una empatía con el autor o con su obra.

PETER SCHWAAR: Llevo ocho novelas y media traducidas de Eduardo y, claro, la intuición sigue ahí, pero con el tiempo conoces bien el estilo y los trucos, las manías. Es fascinante.

LLÀTZER MOIX: Hay quien se atreve a cuantificar lo que se pierde al verter a otro idioma un libro de difícil traducción. Supongo que esto es un intangible, pero hay quien lo mide. Hay quien habla del 10%, quizá no de su significado pero sí de sus matices. ¿Ustedes se atreverían a cuantificar esto? ¿Cuánto se perdería en la traducción de un Mendoza complejo, con *La ciudad de los prodigios,* por ejemplo? ¿O aspiran a que no se pierda nada? Y otra pregunta: ¿Es Mendoza uno de los autores que dejan al traductor, aun en quien ha trabajado con mayor entrega y conocimiento, con más recursos, etc., una mayor sensación de descontento? Sensación que, según creo, se da con relativa frecuencia en el traductor.

MOHAMED ABUELATA: Para mí, la traducción árabe de *La ciudad de los prodigios* me ha proporcionado un gran placer y prestigio. No he encontrado dificultades, me ha dejado muy contento porque es una obra perfecta. Además, yo quisiera subrayar que cuando se trata de un estilo personal, acentuado y de una textura importante, hay un contexto que siempre queda. Aunque haya algunas cosas que no se traduzcan bien, alguna frase enrevesada, por ejemplo, la esencia queda perfectamente. Puede que hubiera alguna frase, algún giro que no se cogieran bien, no se percibieran bien, pero la esencia y la satisfacción son casi plenas. Yo no podría cuantificar. He hecho alguna incursión en la poesía española, tengo una antología traducida al árabe y puedo asegurar que se pierden muchas cosas, no puedo comparar prosa y poesía. Ahí es verdad que uno se queda totalmente descontento porque hay que dar a conocer un bagaje poético, una producción, y no siempre se llega a estar contento con la traducción de poesía porque se pierde muchísimo.

LLÀTZER MOIX: Hay alguna frase tópica al respecto: lo que se pierde con la traducción de la poesía es la poesía. No será tanto, por supuesto, pero lo digo para subrayar la dificultad.

MOHAMED ABUELATA: La recepción es importante. Cuando la gente lee una obra traducida y ve que es un texto genial, muy bonito, que se aprende mucho de él, es cuando uno podría averiguar el porcentaje del que hablábamos. Pero yo no sabría decirlo.

LLÀTZER MOIX: Vamos a dejar la idea del porcentaje porque probablemente no era muy buena.

EDUARDO MENDOZA: Hay un tema interesante, me estoy dando cuenta ahora. Pienso que estoy muy satisfecho y contento con las traducciones que he hecho. Por el contrario, con las novelas

uno siempre se queda frustrado porque tiene una idea fantástica y luego piensa que no ha conseguido que quedara bien, en comparación con lo que soñaba o imaginaba. En cambio, de las traducciones estoy encantado y además siempre he pensado que me iban a dar algún premio (que luego no me han dado). Pero así como por las novelas nunca he pensado que me fueran a dar nada y lo he conseguido, con las traducciones he pensado qué bien está, qué bien me ha salido. De alguna forma se han de compensar los sinsabores de la traducción.

En cambio, he traducido teatro y eso es terrible. No hay forma; es más complejo, diría, que la poesía. En poesía al menos sabes que lo que estás ofreciendo, por la naturaleza misma de la poesía, es una aproximación. En cambio, en teatro es una catástrofe. Yo he hecho unas traducciones tan malas… Una vez di una conferencia entera diciendo cómo me había equivocado, en qué y cuántas veces. Desanimé mucho al público, pero me pareció interesante. Hace poco vi dos obras de Shakespeare, *Hamlet* y *La tempestad,* de Lluís Pasqual, que estrenaron en Bilbao y luego trajeron a Barcelona, en castellano. Le pregunté qué traducción había utilizado y me contestó que ninguna, que él mismo había hecho un apaño porque es imposible encontrar una buena traducción para el teatro. Son buenas traducciones para leer, pero en el momento en que las pones en el escenario no se aguantan. Él y los actores habían reelaborado el texto. La traducción de clásicos, a los que no sabes si modernizar o hacer un pastiche, resulta dificilísima.

LLÀTZER MOIX: ¿Y qué es lo que hiciste tú para quedar tan descontento en el caso de Shakespeare?

EDUARDO MENDOZA: Las dos cosas: cuando tenía que modernizar hice un pastiche y cuando tenía que hacer un pastiche, modernicé. El resultado fue un desastre, llegué a la conclusión de que no se podía hacer, de que no había manera, de que quizá lo mejor era dejar que los actores improvisaran. Y además traduje una obra al castellano y otra al catalán, y en los dos casos me encontré con la misma dificultad. Quizá menos en catalán porque es un idioma que permite más trabajo de ferretería y, en cambio, el castellano arrastra tantas connotaciones que aquello parecía una imitación de Don Juan Tenorio. Hay demasiadas resonancias próximas. La novela es la que viaja mejor.

LLÀTZER MOIX: ¿Los traductores comparten la idea de que el teatro es más difícil de traducir? ¿El teatro clásico en este caso?

MOHAMED ABUELATA: Yo creo que es más difícil traducir teatro que poesía. Y además hay muchas opiniones sobre la traducción de un texto clásico porque hay ideas que sostienen que hay que traducir un texto clásico con el lenguaje actual. Yo he leído algunas traducciones de obras clásicas al árabe y no se entiende absolutamente nada. Necesitas un diccionario, no se concibe, es muy bonito pronunciar el texto pero no se entiende. Últimamente, por la celebración del IV Centenario del Quijote, ha habido tres o cuatro nuevas versiones al árabe que caen en el mismo problema. Algunos evitan las frases declamatorias de antes y otros, por querer lograr un buen contexto en árabe, pierden una tercera parte del texto original. ¿En qué quedamos? Como no hay un estilo árabe equivalente al del s. XVI, por ejemplo, hay mucha gente que dice que para entenderlo un poquito habría que verterlo en un lenguaje moderno y que las obras clásicas hay que retraducirlas cada cuarto de siglo. Yo no me he enfrentado a un texto clásico como traductor, pero como lector he visto que el resultado es totalmente negativo. Leer un texto clásico en un lenguaje tan complicado, creo que es difícil.

LLÀTZER MOIX: Eduardo nos hablaba de estas dos experiencias de Shakespeare, para el olvido, pero también nos ha dado a entender que en otras ocasiones pasa lo contrario; es decir, que la experiencia es extremadamente satisfactoria y tanto es así que, incluso, uno cree que le van a dar un premio, que luego no le dan. Para no caer reiteradamente en la dificultad y el problema, me gustaría que nos contaras cómo es una experiencia particularmente satisfactoria, cuáles son sus características. Supongo que aludirás al caso de Lord Byron.

EDUARDO MENDOZA: Sí, al principio me gustaba la materia. No traduje poesía de Lord Byron, sino una selección de la correspondencia. Jaime Gil de Biedma, que era un gran lector de Lord Byron, había hecho una selección de cartas.

La correspondencia de Lord Byron son doce volúmenes, pero él había hecho una pequeña selección de un período, además, muy espectacular, de la vida de Lord Byron: primero un poco en Ginebra con Shelley, *Frankestein,* etc., y luego en. Él quería traducirlo, murió y yo me encontré con la posibilidad de ocuparme de este trabajo, que hice con muchísimo placer. Entonces hubo un momento, después de estudiar la obra, empezar y hacer unos tanteos, en que ya me identifiqué, y cada tarde me sentaba y me sentía Lord Byron en Venecia, en el s. XVIII. Ahí estaba yo tan contento que no me habría separado del ordenador porque era meterme en la piel de un personaje bastante pintoresco. Aquello me dio un gran placer porque era casi como representar, como ese placer que sienten los actores de teatro, de cine, de televisión, al representar un papel que les gusta, siendo otros mejores de lo que son o, por lo menos, más divertidos en ese momento. A mí me pasó eso, me divertí mucho, al igual que con alguna otra traducción.

He traducido muchas veces cosas para mí, de escritores que me interesan, me gustan y me parece fantástico cómo cuentan algunas cosas, simplemente por el ejercicio de desmontar la máquina y volverla a montar. Eso me parece de una utilidad extraordinaria. A la gente que escribe, que quiere escribir, siempre les recomiendo —si me preguntan, cosa que hacen pocas veces— que traduzcan cosas que les gustan mucho porque es una manera muy interesante de ver cómo se ha construido. Cuando uno lee, lo que le funciona es la imaginación; cuando traduce, primero está la imaginación, pero luego está el trabajo manual y creo que es muy interesante. Produce un gran placer o una gran frustración ver que la máquina se rompe y que cuando la vuelves a montar no anda.

LLÀTZER MOIX: Dejando a Lord Byron de lado y volviendo a tu obra, quería preguntarles a los traductores lo siguiente. La crítica ha dividido tu producción a menudo entre obras mayores y obras menores, o de risa, por decirlo de un modo muy aproximado. A ti te gusta despachar esta presunta división diciendo que no hay división porque como todas tus obras te parecen menores y te dan risa, no hay problema. Pero, para entendernos, podríamos admitir que algunas obras tuyas son de más largo aliento, con una prosa muy elaborada, muy rica, y que otras han sido concebidas más como un divertimento, más breve y en ocasiones con una complejidad no inexistente pero quizá inferior. Yo querría preguntarles a los traductores que han tenido experiencia con obras de las dos líneas —por llamarlas así, si aceptamos la división—, cuál es su opinión al respecto. ¿Confirman esta división? ¿La aprecian? Y desde el conocimiento que les da la experiencia profesional, ¿dirían que tal división existe? Porque ya vemos que Eduardo la despacha de un modo muy rápido.

PETER SCHWAAR: Sí, yo creo que existe. No diría que son obras menores o mayores. Una novela como *La cripta* es un divertimento muy grande, pero no haría esta distinción. Pero claro que hay diferencias. *La ciudad de los prodigios* tiene un vuelo muy alto, por ejemplo, por eso que tú denominas mestizaje literario. Pero esta diferencia no es un juicio apreciativo. Eso está bien, a mí me gusta tener una novela como *La ciudad de los prodigios,* después *La cripta, Una comedia ligera* y después *El tocador,* para cambiar de registro también.

MOHAMED ABUELATA: Hay pequeñas diferencias en la extensión. Por ejemplo, *Sin noticias de Gurb* ha sido publicada por entregas y es una obra que se puede leer en muy poco tiempo, pero eso no quiere decir que sea una obra menor o mayor, eso en literatura no se hace. Aquí no hay una cuantificación —si esto es grande o pequeño—, ¿es o no una obra lograda? Nada más.

LLÀTZER MOIX: Formulo una pregunta para Eduardo: ¿Has imaginado en alguna ocasión como sería la experiencia de traducirte a ti mismo a otro idioma? ¿Lo has probado?

EDUARDO MENDOZA: Sí, lo he probado y lo he hecho. En ocasiones cuando he escrito teatro en catalán, yo mismo me he traducido, pero ha sido una traducción un poco rápida para ver si podía interesar fuera del ámbito lingüístico catalán y con la intención de, si alguien me decía que sí, trabajarla luego más o incluso encargarle la traducción a otro. No se ha producido todavía esta necesidad, pero sí me di cuenta de que es sumamente difícil traducirse a uno mismo, muy difícil y antipático

porque uno sabe lo que quería decir y por qué lo dijo de esta manera y la sensación de estar cambiando algo se hace muy presente; cosa que no ocurre cuando lo ha escrito otro.

En primer lugar, la intención previa a la escritura está ahí y se cruza, y uno piensa que tendría la posibilidad de cambiarlo. Yo recuerdo el caso de Pere Gimferrer, que se tradujo algún libro de poesía —en una sola ocasión, siempre lo da a otros— y lo cambió completamente, escribió otra cosa, bastante parecida, pero tal y como lo habría escrito si hubiera empezado en el otro idioma. Es una tentación puesto que si uno se traduce a sí mismo es que es bilingüe. Entonces se plantea: ¿por qué traducir esto si además soy el dueño y no voy a protestar? Lo habría escrito de otra manera, aprovechando los registros que me ofrece la otra lengua. Esta especie de servidumbre a un amo inexistente es muy molesta. Yo creo que es muy excepcional el caso de la autotraducción y se da en el caso de los catalanes y poco más, quizá algún gallego.

LLÀTZER MOIX: El sábado pasado leí en un artículo de Miguel Sáenz que, según Thomas Bernhard, el traductor es un artista capaz de imitar cualquier voz salvo la propia, lo cual daría una idea bastante vicaria de su posición y la alejaría de la del escritor. Sin embargo, esa imitación no es exclusiva del traductor. Eduardo me dijo en una ocasión que él es incapaz de empezar a escribir si antes no ha encontrado una voz que impostar. "Siempre he pensado que no tengo voz propia y que sólo funciono cuando imito, como esos epígonos que al emular a Pavarotti son capaces de dar el do de pecho sostenido, una nota que no alcanzarían jamás si cantaran a su manera sin referentes". Dicho esto, ahora les pregunto a Eduardo y a sus traductores: ¿podemos considerar que tanto el autor como sus traductores coinciden en su calidad de deudores, imitadores o intérpretes de textos anteriores a los suyos?

EDUARDO MENDOZA: Yo no creo que se pueda dar una respuesta única. El caso de Miguel Sáenz, a quien admiro mucho, conozco y es amigo mío, es bastante peculiar. Él ha traducido a Thomas Bernhard, Peter Handke, Günter Grass y Salman Rushdie, y en todos los casos ha hecho una obra excelsa que yo creo que debería entrar en el canon de la literatura española porque me parece que la aportación que ha hecho a la literatura española con sus traducciones de Thomas Bernhard es más importante que la que hayamos podido hacer los escritores que hemos escrito. Sin embargo, cuando él ha escrito cosas suyas, y tiene algunas novelas y algunas crónicas, no ha tenido este vuelo. Pero hay otros casos como el de Javier Marías, que creo que es un traductor de una extraordinaria envergadura. Su traducción de Conrad y sobre todo la de *Tristram Shandy* de Sterne es un monumento de piedra de sillería porque si leer el *Tristram Shandy* es imposible, imagínense traducirlo… Y, en cambio, es un escritor muy competente cuando escribe sus novelas. Yo pienso que me costaría mucho escribir directamente, espontáneamente y, en cambio, si encuentro un personaje, cuanto más alejado esté de mi imagen, mejor: un marciano, un loco asqueroso, etc. Me siento más cómodo y puedo ser más sincero y más auténtico, pero seguramente a otros no les pasará así.

LLÀTZER MOIX: Yo reservaría el poco tiempo que nos queda para alguna pregunta de los asistentes, pero antes de terminar quería tan sólo hacer hincapié en una cuestión. Antes nos ha dicho Eduardo que tenía un traductor al inglés que prefería pensar que estaba muerto, pero éste no es el caso de los traductores aquí presentes, lo que me lleva al tema de la intimidad, o incluso a cierto grado de intimidad al que en ocasiones se puede llegar cuando la relación entre un traductor y un autor se mantiene. Lo último que preguntaré va en esa línea: ¿en qué medida la intimidad, la frecuencia en el trato puede ser benéfica? Se supone que eso es bastante fácil de imaginar para el traductor, pero ¿en qué medida puede ser contraproducente? ¿Puede ocurrir que al traductor en algún momento, mediante ese contacto sostenido, se le esté indicando en cierto modo cómo tiene que hacer las cosas? ¿Cuál es la valoración que hacen los traductores cuando se establece esta relación de cierta intimidad con el autor?

PETER SCHWAAR: Yo personalmente creo que es muy importante, siempre busco el contacto con el autor, pero no siempre se da la suerte de vivir

en la misma ciudad, de verse con cierta frecuencia, de tener confianza como con Eduardo. Pero si se da la ocasión, es importantísimo. Y en este caso, como Eduardo es un poco como escribe y escribe como es, nunca sabes muy bien a qué atenerte, si se inventa algo o no. Es lo que pasa en *La ciudad de los prodigios,* por ejemplo. Lees párrafos enteros y piensas que tal cosa es una invención porque parece muy inverosímil y resulta que es historia. En cambio, cosas que son inventadas las cuenta con la seriedad de un historiador o estadista. Por eso creo que es importante este contacto, para conocer la personalidad. Aprendes muchísimo.

MOHAMED ABUELATA: Yo también comparto esta idea, por supuesto. El hecho de traducir descansa, sobre todo, en la claridad. Si yo traduzco a un señor que no conozco o del cual no sé nada, seguramente encontraré más dificultad que conociendo al autor, y no sólo conociéndolo sino también leyéndolo, sabiendo sobre su vida, sus opiniones, sus posturas literarias, si existen o no. Comparto completamente esta idea, cuanta más cercanía hay entre el autor y su traductor, mejor se resuelve un montón de problemas.

LLÀTZER MOIX: ¿Es habitual que el autor se preste u ocurre en distinto grado?

MOHAMED ABUELATA: Hay casos en los que no, por supuesto.

PETER SCHWAAR: Pero pocos.

MOHAMED ABUELATA: No siempre son accesibles. Además, en el caso de Eduardo, esa prosa suya tan elegante, que suele producirnos cierta dificultad a la hora de transmitirla a nuestro idioma, esa prosa tan bonita, también se refleja mucho tanto en su personalidad como en su forma de hablar y en sus opiniones. Esto ha sido algo importante a la hora de traducir, nadie quiere traducir sin tener esa transparencia, sin tener todos los medios a su alcance.

LLÀTZER MOIX: Queda abierto el turno de preguntas.

PÚBLICO: Me parece injusto que diga que los ingleses no traducen mucho. Lo cierto es que ahora se abastecen a sí mismos, no necesitan más. No sé si tienen razón o no, pero es así. Pero en cuanto a los clásicos, tienen las mejores traducciones, han traducido todo, han traducido muchísimo, literatura clásica, griego antiguo, latín, han traducido del indio, han traducido de todos los idiomas, del chino, del japonés, son unos grandes traductores. Pienso que no hay que olvidar eso, no solamente se traduce lo contemporáneo, y eso es una escuela de traducción. A lo mejor es lo que les ocurre, que no saben traducir a los contemporáneos, quizás haya ahí una escisión grave. Eso es lo que te quería decir, por hacer justicia a toda la labor de traducción que se ha hecho al inglés.

EDUARDO MENDOZA: Sí, es posible que haya sido injusto, pero no me importa.

Uno reacciona de maneras muy distintas —sobre todo a las traducciones de clásicos que, forzosamente, son un artificio— para trasladar lo que debían de ser los ritmos y las referencias antiguas a una civilización con la que no hay puntos de contacto. Entonces, ¿cómo hay que traducir el griego? No lo sé, pero a mí el resultado de las traducciones al inglés me parece menos satisfactorio —no el trabajo, que es de un mérito extraordinario—, por ejemplo, que las traducciones al francés. Depende. Por supuesto, las generalizaciones son tremendas, porque tendríamos que ir traductor por traductor. Por ejemplo, las traducciones inglesas de los rusos me parecen muy inferiores a las francesas. Me parece que de algunas traducciones clásicas, las mejores son las italianas. Pero es posible que yo responda a la lengua italiana de una manera más favorable que a la lengua inglesa. El inglés, por su manera de ser, por sus peculiaridades monosilábicas, de construcción, etc., me parece que le cuesta más adaptarse a ciertas formas. Por ejemplo, a mí me parecen siempre malas las traducciones al español porque quizá soy más exigente o porque percibo más algunas costuras que, en cambio, no se las veo al francés. En definitiva, habría que ir libro por libro y página por página.

PÚBLICO: Por segunda vez me encuentro con usted. Una vez, no sé si se acordará porque hace muchos años, en la Feria del Libro de Madrid, me acerqué justamente a preguntarle una cosa sobre su autotraducción de *Restauració,* y me dijo: "Deja, deja, que eso yo creo que no tiene mucho mercado y yo no traduzco eso". Pero estaba haciendo

un estudio justamente sobre la autotraducción y me desvió a una serie de escritores catalanes, "porque lo hacemos los catalanes y poca gente más". Y le dije: "No, hay muchísima más gente que lo hace". Beckett lo hace, Mistral lo ha hecho, tenemos también a Gandhi que lo hace con profusión, a Tagore. Tenemos a muchísimos autores grandes que se autotraducen y algunos, como el texto es suyo, hacen lo que les da la gana. Y usted, se ve en el estudio que yo hice, dice exactamente lo mismo; además, se nota que es traductor, logra hacerlo perfectamente. No sé por qué deja la autotraducción como si fuera una traducción menor. Yo creo que no, además es una gran escuela de traducción, ahí se aprende mucho a traducir. Y los estudiantes —creo que aquí hay muchos estudiantes de las Escuelas de Traducción—, si verdaderamente encuentran o no autotraducción, se darán cuenta de que es una gran escuela de traducción; incluso la suya, aunque no le dé la importancia que tiene.

EDUARDO MENDOZA: Dice que hay muchos, pero yo creo que podríamos contarlos con los dedos de la mano. El único caso que conozco y he estudiado es el de Beckett, que hace una cosa muy rara: escribir en un idioma que no es el suyo y luego traducirse al suyo, pero con un enorme sufrimiento, que era lo que le iba. Hay incluso veces que no encuentra la forma de traducir al inglés lo que ha escrito en francés, con un enorme sufrimiento. Incluso renuncia a matices, eso es interesantísimo. Como es evidente que su primera lengua es el inglés, al escribir en francés escribe una cosa y al traducirse al inglés dispone de expresiones que irían mejor a lo que él quiso decir y dijo en francés; pero, sin embargo, renuncia a esta posibilidad que le ofrece su propia lengua para mantener la deficiencia… Creo que es un caso muy raro. En cambio, decía lo de los catalanes porque es casi un acto colectivo, es muy frecuente. Hubo un momento en que los autores se traducían para publicar simultáneamente en las dos lenguas. Ahora no, ahora el mercado interno funciona de otra manera. Pero me parece que es una de las pocas lenguas en que, por sus circunstancias, sus peculiaridades, la autotraducción se ha practicado casi de una manera masiva.

PÚBLICO: Los occitanos o provenzales hacen exactamente igual que los catalanes, el problema es el mismo y hacen exactamente igual.

EDUARDO MENDOZA: Sí, sí, es probable.

LLÀTZER MOIX: ¿Alguien más?

PÚBLICO: Buenos días, yo quería presentarme, me llamo Rosario Valdivia Paz-Soldán y he venido de Lima, Perú, solamente para estas Jornadas, los felicito y quería hacer solamente una pregunta a los traductores: ¿en qué momento del proceso de traducción ustedes se acercan al autor? ¿A medida que encuentran alguna dificultad o terminan de hacer un primer o segundo borrador y al final ya, cuando tienen agotadas las esperanzas, es cuando acuden a él?

MATTI BROTHERUS: Supongo que cada uno tiene sus métodos de trabajo. Yo hago el primer borrador, apunto las cosas que no entiendo y contacto al autor para planificarlas.

PETER SCHWAAR: Yo tengo un amigo español que no es escritor, pero buen lector, sabe mucho de idiomas y es la primera instancia a quien me suelo dirigir para resolver problemas de idioma. Si él no me puede ayudar, pienso que tengo derecho a consultar al autor y lo hago siempre después de cuarenta preguntas, más o menos. O sea, en el curso del trabajo, no al final. Una vez una escritora me dijo: "¿Por qué me molestas tantas veces? Recopila las dudas que tengas y me las preguntas al final". Pero fue un caso poco afortunado.

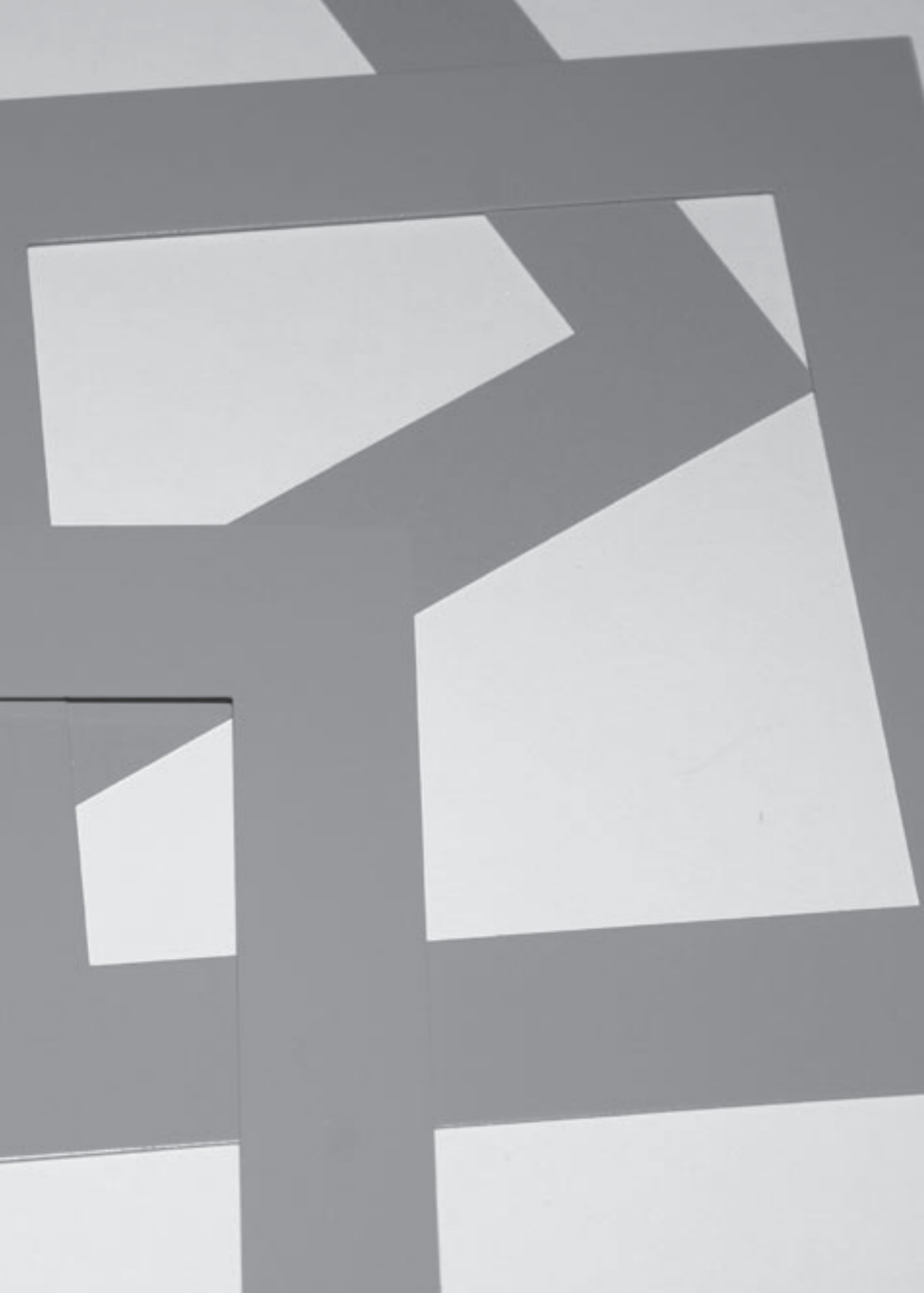
MOHAMED ABUELATA: Yo siempre al final, cuando el texto tiene una forma definitiva. Tengo cuatro o cinco dudas e intento resolverlas.

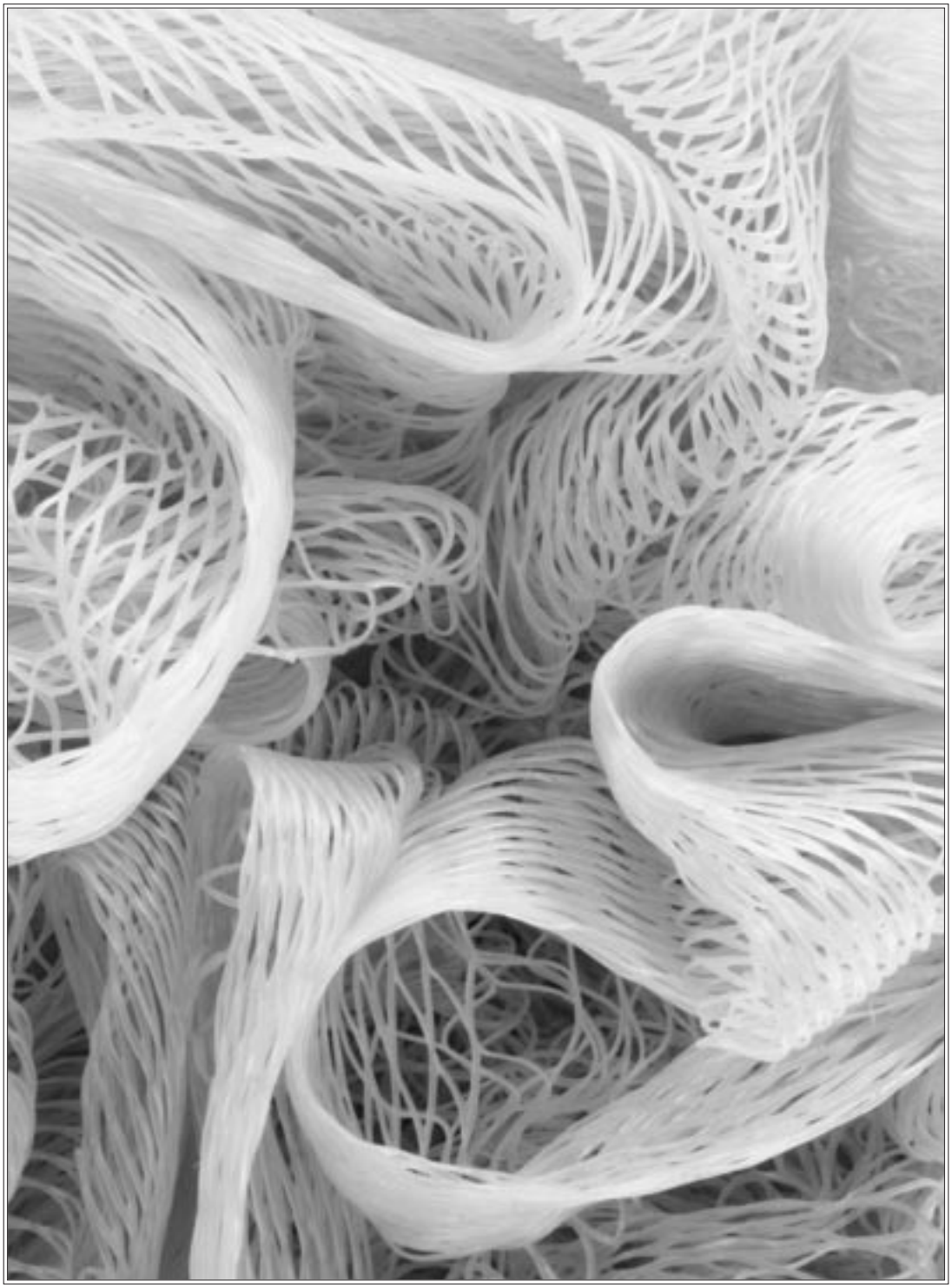
LLÀTZER MOIX: Cabe alguna más.

EDUARDO MENDOZA: Yo creo que esto de traducir es tan personal como escribir. Una vez un excelente traductor me dijo: "No paso a una frase hasta que no he resuelto la anterior totalmente." Me sorprendió, porque me parecía más normal hacer un segundo borrador y un tercero. Lo entiendo también porque cuando escribo es así. No puedo escribir una frase si la primera no la he resuelto. En cambio, hay quien lo escribe todo de un tirón. Por eso, me imagino que responderá a tantas personalidades como hay.

MOHAMED ABUELATA: Cuando hay alguna duda, intento resolverla antes de empezar a traducir. No es mi lengua original y para entender bien una obra hay que tenerlo todo resuelto, no puedes leer una obra y luego dejar las dudas para cuando la empieces a traducir. Si me gusta el texto y encuentro algunas dudas, en la lectura misma, pienso que debo resolverlas antes. Es verdad que el proceso de traducción es diferente, pero en la lectura misma se resuelven bastantes problemas.

LLÀTZER MOIX: Muchas gracias a todos y hasta la vista.





CONFERENCIA

EL CORAZÓN DE LA POESÍA CHINA. REFLEXIONES[1]

PILAR GONZÁLEZ ESPAÑA

Creo que una conferencia con un título como este, *El corazón de la poesía china,* debería empezar, al menos, por justificarse a sí misma. Y es que presupone, en primer lugar, que la poesía en general tiene corazón, lo cual daría para muchísimos y largos debates sobre la teoría de la expresión poética en general, debates que incluso ya han sido formulados. Pero es que aceptar la existencia de un corazón sería renegar de una de las adquisiciones más importantes de la semiótica contemporánea: la unidad del significado y del significante.

Decía Roland Barthes que el discurso literario está formado por capas superpuestas que finalmente no comportan ningún corazón, ningún núcleo, como si se tratara de las capas de una cebolla. De esta forma, el texto se concibe como el infinito de sus envolturas que no envuelven más que el conjunto de sus superficies. Esto quizá pueda explicar la imposibilidad en poesía de decir lo mismo con otras palabras. No hay sinónimos que valgan, el poema es perfectamente ése y unívoco. Pero entonces ¿qué es exactamente lo que se traduce en una traducción?

El término *corazón,* desde una perspectiva más psicológica y acorde con la tradición china, es un término muy complejo, porque se refiere al órgano físico, sede no sólo de las emociones, sino también de las ideas y pensamientos. Este es el caso, por ejemplo, del término *xiang* 想, que se traduce normalmente por "pensar, creer", pero tiene como radical un carácter que representa el corazón (*xin* 心). Soy consciente de que esta relación nos resulta, a nosotros occidentales, extremadamente difícil de concebir, al menos lingüísticamente[2].

Veamos entonces qué dice sobre este tema uno de los más grandes filósofos de la historia del pensamiento chino:

> Los hombres que buscan el Tao creen encontrarlo en los escritos. Pero los escritos no valen más que las palabras que lo conforman. Cierto es que la palabra tiene un valor, pero éste reside en su sentido. Ahora bien, el sentido se refiere a algo, pero ese algo no puede comunicarse con palabras. Sin embargo, ese *algo* es por lo que los hombres valoran las palabras y lo transmiten en los libros. Todo esto, por mucho que lo aprecie la gente, creo que no merece estima alguna, porque lo que la gente dice en verdad apreciar, es decir, las palabras, no es precisamente lo más valioso[3].

Teniendo en cuenta tanto la unidad de significante y significado como su separación, llegamos a un problema verdaderamente insoluble. Un problema que no sólo atañe al ámbito de las lenguas asiáticas o al de las lenguas en general, sino al universo propio de una lengua. Ciertamente, es incomprensible la traducción poética, pero hay que reconocer que ésta es un hecho.

La historia de la expresión poética china, más que hablar de *sentido,* en realidad, habla de algo muy diferente y mucho más próximo a la textura del poema. Liu Xie, el mayor teórico literario chino, lo denomina con la expresión *fenggu* 风骨

(«viento-hueso»); el *viento* se refiere a la belleza del contenido, y el *hueso,* a la belleza de la forma (frente a la carne, que sería como el adorno). Se trata de dos aspectos opuestos y complementarios, uno estático y otro dinámico, que animan la obra creadora y que se funden en un solo concepto:

> El faisán y el urogallo, con todos sus colores, apenas revolotean; el águila y el gavilán carecen de colores. Pero alzan el vuelo y alcanzan el cielo, pues sus huesos son robustos y su aliento vital indomable. La energía del talento en la composición literaria es semejante [4].

Uno de los términos específicos y claves de la tradición poética china es el de "sabor". Se trata en realidad de una sinestesia porque se refiere al sabor del poema y refleja toda esa dimensión inefable e infinita que deja en el alma el lenguaje poético, ese "no sé qué que quedan balbuciendo" como decía San Juan de la Cruz. Este sabor alude a una realidad inefable que trasciende cualquier tipo de limitaciones y que está en relación con la experiencia y el conocimiento de degustar la poesía para conseguir llegar a las más finas distinciones.

Pero este "sabor" no es un concepto tan abstracto que valga como comodín para todas las dinastías y estilos literarios. Y es que está asociado, por supuesto, a la ideología imperante en cada época. Para el confucianismo, que seguía los preceptos de la autenticidad y la rectitud, el sabor debía ser lo más simple y puro posible, casi insípido, rechazando toda ornamentación expresiva que no suscite una emoción verdadera. El taoísmo en particular insistía, por ejemplo, en el sabor del agua, ya que éste produce la abolición de la conciencia individual y permite la integración natural en el Todo. El Budismo, de acuerdo con todas estas tradiciones, añadía además que en el sabor más exquisito debía haber un regusto amargo.

La infinitud *a posteriori* del sabor del poema responde a otra infinitud previa: la fuerza material de cada palabra, la trayectoria personal, la intensidad y la emoción, la historia, la tradición y todos los elementos del pasado que conforman el poema, sin olvidar las coordenadas espacio-temporales del mismo. En efecto, un gran porcentaje de los poemas chinos tienen por título el lugar y momento de cuando fueron escritos; véanse los siguientes títulos de poemas:

> – "Presentado a Zhang, en la quinceava noche del octavo mes"
>
> – "Escrito en estado de embriaguez el veintisieteavo día del sexto mes en el pabellón desde donde se contempla el lago"
>
> – "Canción escrita improvisada durante la noche del primer día de la novena luna, después de haber releído viejos ensayos poéticos"
>
> – "Ascendiendo al monasterio de la terraza del General Wu y contemplando la lejanía, un día de otoño"
>
> – "Durante mi encarcelamiento en el templo Puti, Pei Di viene a visitarme, me informa de que los rebeldes habían obligado a los músicos a tocar ante el estanque Ningbi. Los músicos de la corte, después de haber afinado sus instrumentos, se deshicieron en lágrimas. Por esta noticia, yo mismo improvisé este poema y se lo recité a Bei Di." [5]

Parece que a los poetas chinos les importa el momento exacto, el estado exacto, el motivo exacto y el lugar exacto de la composición, como si esas coordenadas fueran verdaderamente los creadores del poema, su firma cósmica.

Pero la materia principal de la que se conforma la poesía es la materia lingüística. En el caso de la tradición china, cada carácter es ya de por sí una metáfora en potencia. La lengua china es fundamentalmente alusiva. Se trata de un poder sugerente, indirecto, subliminal, que no se enfrenta nunca, que no deja tampoco las cosas claras, pero que fundamentalmente incita a la acción. Esto mismo se refiere también a la psicología de la mente china. Un chino, en efecto, nunca dice las cosas claramente a la manera occidental, las dice claramente pero a su manera, esto es, de través, de forma indirecta, subliminalmente; arte de lo oblicuo como lo llama François Jullien [6]. Este carácter alusivo es cotangencial también al carácter eminentemente metafórico de la lengua china. Y es que cada signo comporta una unidad y tiene mu-

cha libertad en su combinación con otros signos para formar nuevos sentidos. Especialmente relevante es el fenómeno de la sinécodque (una parte por el todo):

- paisaje, *shanshui* 山水 (literalmente, *montaña + agua*)

- universo, *tiandi* 天地 (literalmente, *cielo + tierra*)

Es notoria asimismo la falta de términos abstractos, debido especialmente al carácter concreto de la lengua china. Por ejemplo, el término "contradicción" *maodu* 矛盾 (literalmente, se compone de *lanza + escudo*, y no existe otra palabra para expresar este concepto). Lo mismo ocurre con el uso abundante de diagramas que permiten una percepción inmediata y una reducción espacio-temporal para esquematizar lo abstracto o metafísico: por ejemplo, los símbolos del *yin-yang* 阴阳, o las líneas continuas o partidas del *Yijing (Libro de las mutaciones):* todo ello responde a un tipo de visión sintética, asimilable y manejable. En este sentido, también echan mano de multitud de expresiones numéricas que reducen el pensamiento: 6 vísceras, 5 puntos cardinales, 12 meridianos.

En el nivel sintáctico y morfológico, la elipsis responde en cierto modo a ese carácter alusivo de la lengua china. La elipsis, por ejemplo, de pronombres personales es determinante en poesía; tiene como finalidad, entre otros, la de describir acciones en cadena, o ligar los gestos humanos a los movimientos de la naturaleza, buscando así una conciencia intersubjetiva, con varios puntos de vista a la vez.

Asimismo, es necesario mencionar la ambigüedad y el carácter polisémico de la lengua china; si buscamos en cualquier diccionario la palabra Tao, encontraremos que, como sustantivo, puede traducirse por: 1) camino, sendero; 2) línea, una línea roja; 3) método; 4) doctrina, principio; 5) Taoísmo, taoísta. Como verbo se traduce por: 1) decir, hablar; 2) pensar, suponer. Como clasificador: 1) de todo lo que es lineal; 2) para puertas.

En el nivel sintáctico o morfológico, las palabras son invariables, y su función gramatical se deriva por el sitio que ocupan en la frase. Esto significa que una palabra puede hacer de nombre, verbo o adjetivo. No hay singular o plural, y un simple carácter como *ren* 人 puede significar *un hombre, hombres, algun hombre,* o la *humanidad en general*[7]. Además, no hay casos, ni tiempos, ni modos verbales.

En cualquier caso, todo esto podría haberse omitido simplemente con leer las traducciones diferentes al castellano de las primeras palabras del *Daodejing* de Lao Zi, obra cumbre del taoísmo filosófico.

道可道非常道

Esta, que parece una simple frase con seis caracteres, resulta una bomba de relojería; obsérvese la polisemia, el asíndeton, la epanadiplosis, la anatanaclasis, la reduplicación, la ambigüedad, la concisión, la anfibología, el equívoco, etc. Estos son los resultados:

– El sentido que puede expresarse no es el sentido eterno.

– Las vías que pueden seguirse (o decirse) no son la Vía constante.

– Via que se enuncia, no es la Vía.

– El Tao que puede ser expresado no es el Tao perpetuo.

– El Tao que puede ser expresado no es el Tao absoluto.

– El Tao que puede decirse no es el Tao constante[8].

Como vemos, la lengua china clásica es muy diferente de la moderna. Se desconoce, por ejemplo, la pronunciación antigua de la mayoría de las palabras chinas, por lo que la reconstrucción de los esquemas prosódicos de los poemas resulta una tarea ardua y penosa, que no ha estado al alcance más que de algunos fonólogos. Ésta es la razón por la que sólo contamos con propuestas de la rima y esquema tonal de los poemas más conocidos. Ello implica que el sonido y la lectura moderna de los poemas, por ejemplo, de la Edad de Oro de la poesía china (siglos VII, VIII y IX) está bastante alejada de la pronunciación antigua.

Pero el fenómeno más extraordinario y más desconocido de la poesía clásica china es el ritmo y el contrapunto tonal. El verso chino funciona,

como dice el sinólogo François Cheng, como un conjunto de olas rítmicas, y es precisamente en la cesura o pausa del verso donde se produce el cambio rítmico como si estas olas chocaran contra un malecón[9]:

O **O** / **O O** O[10]

Esta pausa tiene un fuerte efecto melódico ya que cambia el ritmo. Es interesante la relación que se establece entre estos tonos *(ping/ze)* y las categorías *yin/yang* del pensamiento chino. El *yin* 阴 y el *yang* 阳, y cuyos caracteres representan el lado sombrío y luminoso de una montaña[11]. En este sentido, el tono llano *(ping)* se asocia al *yang* y el tono oblicuo *(ze)* se asocia al *yin*. Por extensión, el *yin* evoca lo receptivo, lo húmedo, lo femenino, y corresponde al número par; por su parte, el *yang* representa lo masculino, lo creativo, lo caliente, correspondiendo al número impar. Como puede deducirse, lo que se viene llamando de forma convencional dualidad, alternancia, enfrentamiento de contrarios o bipolaridad, responde a la única forma posible de mostrar las fuerzas antitéticas de una misma realidad. Esto, que se manifiesta en el verso como alternancia y tensión, se resuelve en un equilibrio armónico y complementario. Aunque en realidad, el ritmo tiene además una clara función sintáctica demarcadora que agrupa o separa segmentos, y sus posibilidades son numerosas[12].

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, creo que a la hora de traducir un poema chino hay que hacer todo lo posible por explicar y contextualizar el poema desde muchos ángulos. Lo considero una especie de compensación histórica necesaria por la lejanía de nuestras lenguas y culturas. Es mucho esfuerzo, lo sé, y exige de un traductor que se convierta en parte en estudioso y que su mirada sea más profunda si cabe.

NOTAS

1 Esta ponencia ha sido realizada dentro del marco del proyecto de investigación *"Tradición y Modernidad en Asia* ORIENTAL" BSO2003-07810/CPSO.

2 Sin embargo, hay soluciones posibles que permiten al menos intuir esta intersección de palabras dispares; por ejemplo, utilizando un juego formal que nos permita adivinar su ambigüedad. ¿Podría ser ese el término co-razón?

3 *Zhuang Zi "Maestro Chuang Tse",* Iñaqui Preciado Idoeta (trad.), Barcelona, Kairós, 1996, capítulo 13, p. 217.

4 *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones,* Alicia Relinque (trad.), Granada, Comares, 1995, p. 206.

5 Títulos de poemas de Han Yu, Su Shi, Lu Yu, Liu Changqing y Wang Wei, respectivamente.

6 Esta técnica es la que parece estar presente en todo el arte oriental, incluso en las artes marciales, tanto en el *Taiji* o en el *Qigong,* el atacante no agrede directamente, sino que utiliza la fuerza del contrario para vencerle.

7 La distinción entre singular y plural para el pensamiento, puede no ser necesaria, pero sí lo es para la lógica. Aunque desarrollaron la computación decimal, la botánica, el uso del calendario, no desarrollaron, sin embargo, un pensamiento científico, sino, más bien, un pensamiento global en donde se aliaban lo seudo-científico y lo intuitivo.

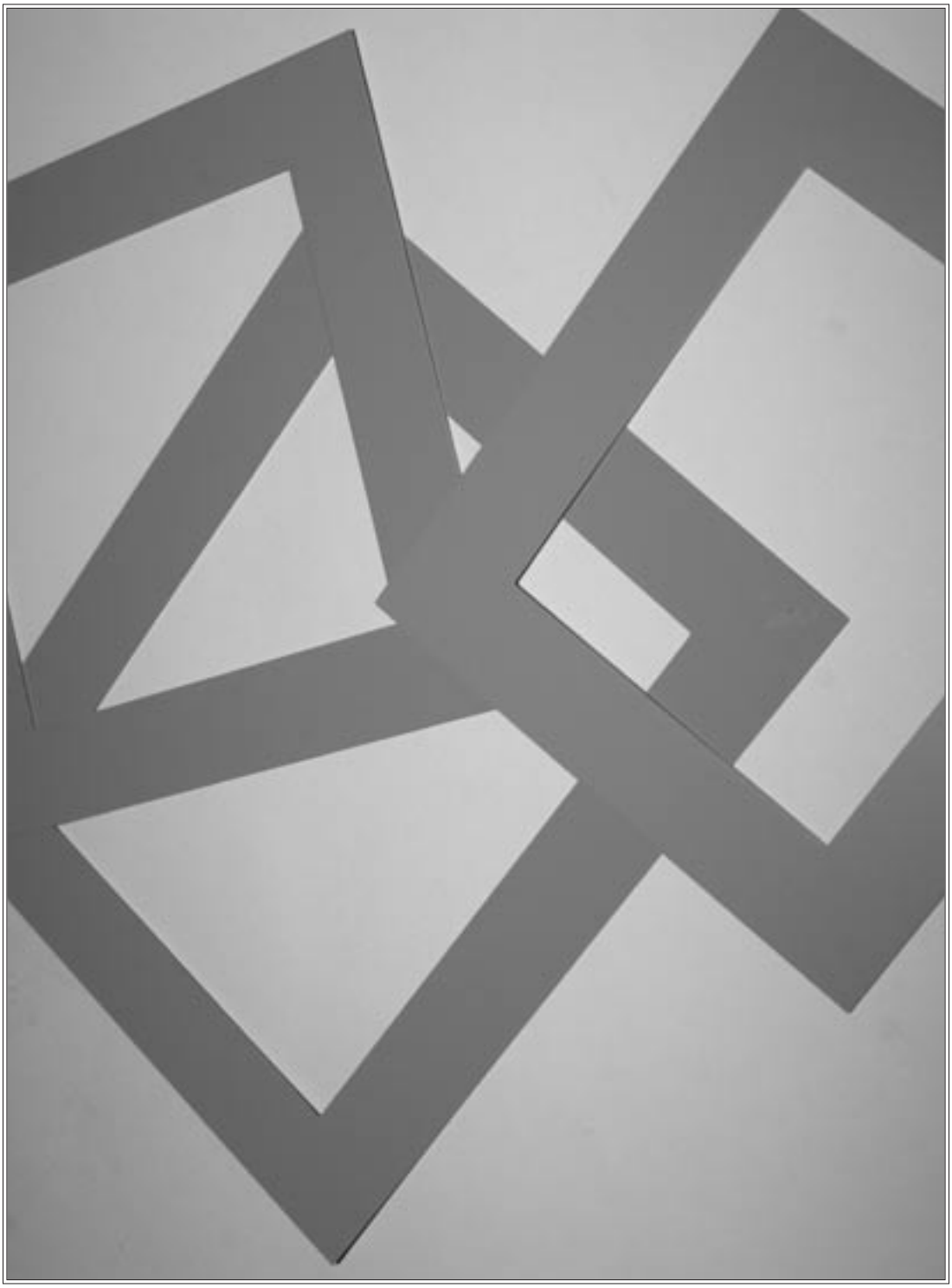
8 Citas de Whilhelm, Isabelle Robinet, Claude Larre, Carmelo Elorduy, José Ramón Álvarez, Anne Cheng, respectivamente.

9 François Cheng, *L´écriture poétique chinoise, suivi d´une anthologie des poèmes des T´ang,* París, Éditions du Seuil, 1977/1996, p. 53.

10 El signo gráfico O corresponde a los tonos primero y segundo, es decir, al tono llano *ping;* el signo **O** corresponde al tono oblicuo *ze.*

11 Véase François Cheng, opus cit. pp, 5 y 55.

12 Cfr. Jiang Shaoyu, *Tang shi yuyuan yanjiu* [«Investigaciones lingüísticas sobre la poesía Tang»], Beijing, Zhongzhou guji chubanshe, 1990, pp. 163-165.



CONCEPCIÓN BECERRA, ANDRÉS EHRENHAUS Y ANTONIO MARÍA ÁVILA. FOTO: ISABEL FERRER

MESA REDONDA DE LA PROFESIÓN

TRADUCTORES, EDITORES, LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL ¿JUNTOS O REVUELTOS?

CONCEPCIÓN BECERRA, SECRETARIA GENERAL TÉCNICA DEL MINISTERIO DE CULTURA
ANTONIO MARÍA ÁVILA, PRESIDENTE DEL GREMIO DE EDITORES
ANDRÉS EHRENHAUS MODERADOR

ANDRÉS EHRENHAUS: Después de dedicar la mañana a las cuestiones del espíritu, vamos a dedicar la tarde, o parte de la tarde, a las de la carne. Bien es cierto que ya hemos comido y entonces la necesidad no es tanta, pero es un tema que no tenemos que descuidar de ninguna manera porque la necesidad y ciertas urgencias nos lo imponen. Y está bien que no lo olvidemos y que dediquemos nuestra atención y nuestro estudio a una cosa y a la otra, es decir, que nunca olvidemos que como traductores, en general, estamos sujetos a la realidad, a las condiciones reales, al tiempo que corre y a la necesidad de llevar un sueldo a casa.

Esta mesa redonda se centra en la figura de la Ley de Propiedad Intelectual que regula en gran medida nuestra relación laboral. Estamos ante una ocasión prácticamente inédita, pues pocas veces encontraremos sentados ante una misma mesa a representantes de los tres estamentos que intervienen directamente en la ejecución de un contrato de traducción: el legislador, el editor contratante y el traductor contratado. Aprovechémosla pues para sacarle el mayor juego posible y enterarnos de primera mano de los puntos de vista, conocimientos y opiniones de, sobre todo, los dos primeros —el legislador y el editor—, ya que los nuestros nos son más familiares. Agradecemos la presencia en estas jornadas de Concepción Becerra que es Secretaria General Técnica del Ministerio de Cultura y eso quiere decir que es la persona que dirige el equipo que se ha encargado de redactar la Ley de Propiedad Intelectual tal como la conocemos. También queremos agradecer la predisposición y la amabilidad con que siempre nos ha recibido cuando hemos pedido reunirnos con ellos para tratar temas que nos parecían importantes (o, por lo menos, que a nosotros nos importan) de la LPI; y justamente de una de esas reuniones salió la idea de organizar esta mesa con el director ejecutivo de la Federación del Gremio de Editores, Antonio María Ávila. Nos conocemos desde hace muy poco tiempo, pero nos pusimos rápidamente de acuerdo en cuanto a la dinámica y los objetivos que perseguíamos en esta mesa, en este acto.

Si os parece, yo voy a centrar un poco el debate en la problemática de nuestra profesión y luego intervendrán Concepción Becerra y Antonio Ávila dando sus puntos de vista e iluminándonos en muchos casos acerca de una materia que para nosotros, para la gran mayoría de nosotros y también para mí (antes de que me tuviera que leer, casi por obligación, la Ley y dedicarme un poco a desentrañarla), entra en un cono de sombras que perjudica nuestros intereses laborales.

A simple vista, a mi entender (y espero que represente el entender de los traductores), la implementación de una ley como la LPI depende de la conjunción de tres factores básicos:

a) conocimiento de la ley por parte de sus actores que, en este caso, somos los contratantes y los contratados,

b) la voluntad de respetarla,

c) la disposición de la justicia, o los mecanismos de la justicia, para aplicarla equitativamente.

En cuanto al punto a) es notorio el desconocimiento de la LPI por parte de muchos de sus beneficiarios, y es curioso que así sea, porque el texto de la ley es bastante claro. Aprovecho la ocasión para recomendar su lectura, es un texto relativamente breve (para lo que yo pensaba que era una ley) y también muy diáfano (para lo que yo pensaba que era la redacción de una ley). Y, al menos en lo que respecta a los contratos de edición, también breve y fácil de interpretar. Constatamos, por tanto, un déficit del factor a). Los traductores desconocemos la ley que nos ampara y que regula nuestra relación. La sección de Traductores Literarios de la ACE ha promovido talleres y charlas para acercar la Ley a sus asociados, pero hemos de reconocer que el grado de desconocimiento entre los propios traductores es elevado. Los editores, por el contrario, no siempre necesitan conocerla (aunque muchos la conocen), pues tienen departamentos legales que, en teoría, se encargan de ello. Es decir, que se pueden permitir el lujo de no conocer la ley porque, de hecho, será el departamento legal el que se encargue del tema de contratos y de la resolución de conflictos.

En cuanto al factor b), la cosa se complica. Es cierto que en los últimos años la actitud de los contratantes (los editores) ha cambiado de un modo casi radical, pues se ha pasado de obviar la necesidad de un contrato (todos los que llevamos años en la profesión hemos empezado a trabajar sin contrato) a redactar con puntilloso detalle las condiciones del mismo; es decir, en poco tiempo hemos pasado a tener que leernos unos contratos en los que nos perdemos: muchas cláusulas son engorrosísimas y nos perdemos en ellas. Se ha pasado de la nada a un todo, incluso excesivo. Pero no es casual que así sea, ya que la ley es muy clara al respecto: declara nulos los contratos no formalizados por escrito. Es decir, poco a poco, los editores han reconocido la conveniencia de no enfrentarse a un sinfín de contratos nulos, contratos mal redactados que podían declararse nulos. Sin embargo, ese novedoso celo contractual no siempre se corresponde con el texto y, sobre todo, con el espíritu de la Ley. Una ley redactada para garantizar el respeto de la Propiedad Intelectual y, por tanto, de su detentor último y exclusivo: el autor (y el autor de la traducción), al que no pretende dejar en franca desventaja ante quien adquiere, mediante contrato, el derecho temporal de explotación comercial de la obra. Eso es lo que ocurre en no pocos casos en que el autor, aún sabiendo que el acuerdo que firma no le es del todo favorable, lo acepta para garantizarse ese encargo y la eventual continuidad de encargos futuros. En este rubro entran la mayoría de los temas que preocupan al traductor de a pie, como el control de tiradas, las liquidaciones, las cesiones a terceros, los sistemas de recuento o cómputo, las tarifas, etc., y sobre estos temas supongo que hablaremos en el curso de esta mesa e intentaremos profundizar en cada uno de ellos.

El factor c), que es el de la disposición o los mecanismos de la justicia para aplicar la ley, es engorroso para el autor y entendemos que también lo es, aunque en distinta medida, para el editor. Recurrir a la justicia para reclamar la aplicación de una ley tan especializada y, por otro lado, tan sectorial como la LPI resulta costosísimo y lento. Es decir, nada práctico y, en ocasiones, incluso impracticable. Si ningún traductor que se gana la vida sentado ocho o diez horas ante el ordenador tiene tiempo o dinero para perderlos en un pleito, no digamos ya en dos o tres pleitos distintos. Las asociaciones suelen contar con asistencia legal, pero no pueden sufragar los costes de esos casos y, aunque pudieran, nadie devolverá al autor el tiempo invertido en pleitear y el tiempo hurtado a la traducción. Asimismo, las editoriales han de atender numerosas demandas y reclamos y pueden ver atascada la labor del departamento legal. Conozco de primera mano editores que se quejan de esto, del atascamiento de sus departamentos legales porque tienen que atender numerosas demandas de traductores o de autores. En definitiva, yo creo que a nadie le conviene llegar a los tribunales.

Es evidente que no es responsabilidad de la LPI resolver problemas que escapan a su competencia, y ahora vamos a explicar (supongo que Concepción Becerra nos va a explicar) por qué escapa a la competencia de la ley el tema judicial. Es decir, no es responsabilidad de la LPI resolver problemas que escapan a su competencia como el de la poca operatividad judicial, pero entendemos que sí debería contemplar, y es lo que nos gustaría como traductores, la realidad de la casuística laboral para no ser un instrumento abstracto sino una herramienta práctica de resolución de situaciones. ¿Esto qué quiere decir? Que nosotros podamos no solamente tener una ley que regule y ampare nuestra relación laboral, sino que esa ley sea aplicable, que pueda ser un instrumento práctico de presión y no, en algunos casos, tan oneroso que además nos quite horas de trabajo. Es aquí donde cobra relieve la figura de las comisiones arbitrales paritarias que la ley esboza pero no describe ni regula. La historia de la puesta en marcha de estas comisiones es larga y cansina (no es la primera vez que se habla de ello en este mismo marco). El mismo Antonio María Ávila hace siete años estuvo aquí, en Tarazona, en una mesa en la que se trató el tema. Y de momento no parece haber rendido mayores frutos, a pesar de la aparente conveniencia y consenso generales. Sería bueno que cada una de las partes se expresara al respecto de esto y se pronunciase a favor o en contra de su implementación, porque no creo que tenga sentido seguir hablando de algo que está pero no es, o es pero no está.

Y ahora le cedo la palabra a Concepción Becerra.

CONCEPCIÓN BECERRA: Muchas gracias Andrés. Buenas tardes a todos. En principio me van a disculpar por las condiciones de la garganta, pero les prometo que ayer estaba yo muy sana. Lo que no entiendo es cómo Bécquer que es paisano mío, de la misma ciudad, vino aquí a curarse porque yo me he pillado un catarro… Supongo que entonces no habría las calefacciones que hay hoy en día.

Bueno, quiero empezar, como no puede ser de otra manera, agradeciendo a ACETT la oportunidad que brinda al Ministerio de Cultura de estar aquí en este foro de discusión y encuentro, un foro, además, tan consolidado como son estas Jornadas. Para el Ministerio de Cultura, y para mí en particular, como responsable del área de Propiedad Intelectual dentro del Ministerio es muy útil contar con puntos de encuentro entre las partes implicadas en la materia.

Porque legislar sobre la propiedad intelectual a mí me parece como buscar un tesoro sin mapa. El tesoro es el equilibrio que debe conseguir la Ley para que ésta se convierta en un elemento facilitador y que no interfiera en el proceso creativo. En este proceso intervienen muchos actores: desde el autor, que es el creador de la obra, la persona física o jurídica que pone los medios materiales y económicos para divulgar esa obra y por último el consumidor. Pues bien: estos actores que intervienen en el proceso creativo muchas veces (iba a decir la mayoría de las veces, pero no lo diré) tienen intereses muy diferentes, incluso contrapuestos.

Nosotros acabamos de modificar la LPI. Y cuando estábamos legislando nos daba la impresión de que éramos como los equilibristas estos que están encima de una silla que se apoya en una sola pata y sostienen un palo en la nariz y cuatro o cinco platos encima del palo: muchas veces nos dimos un tortazo y se nos rompieron los platos, debo confesarlo.

En cualquier caso, tanto mi equipo como yo o el Ministerio tenemos claro que el origen de este régimen jurídico de propiedad intelectual nace para dar protección al germen de todo ese proceso creativo: el autor. En este punto me gustaría resaltar la importancia creativa y social que tiene la traducción literaria. Gracias a la traducción literaria tenemos acceso a la cultura de otros pueblos y de otros países. Y este papel facilitador del acceso al patrimonio cultural y científico mundial es importantísimo —y así lo consideramos desde el Ministerio— para el enriquecimiento de nuestra propia cultura como país. Me parece que ése es un papel fundamental. Y en este contexto resulta indispensable la protección jurídica, no ya de los traductores —es decir, que los traductores tengan la protección jurídica que necesitan para desarrollar bien su función, esa función facilitadora de

acceso a otras culturas— sino también de los editores; resulta necesario también un mercado editorial competitivo para crear las condiciones necesarias que permitan el desarrollo de la traducción.

En el diseño actual de las políticas culturales que afectan a traductores y editores juega un papel fundamental la configuración del régimen jurídico de la propiedad intelectual; el respeto al derecho de autor es una condición esencial para lograr una relación adecuada entre traductores y editores.

En este sentido, el marco jurídico del derecho de autor pone en relación a los traductores con su medio laboral, por una parte reconociéndolos como autores y, por tanto, como titulares de una serie de derechos morales y de explotación y, por otra parte, estableciendo las reglas que rigen la transmisión de esos derechos.

El glosario de la organización mundial de la propiedad intelectual define a la traducción como la expresión de obras escritas u orales en un idioma distinto al de la versión original. Es una constante del derecho comparado, en todos los regimenes jurídicos que regulan la propiedad intelectual, la protección de la creación como obra derivada, pues la traducción supone una fuerte impronta creativa y constituye un elemento esencial para la divulgación de la obra original.

Nuestra LPI protege tanto las obras derivadas como las obras originarias. La ley española reconoce en el artículo 11 que las traducciones y adaptaciones, como obras derivadas, también son objeto de propiedad intelectual: de este modo se reconoce el derecho de autor a los traductores.

Así pues, lo que decía ayer Eduardo Mendoza de que la traducción es un género literario es verdad en la propiedad intelectual porque el autor de la traducción tiene exactamente los mismos derechos que el autor de la obra original. De este modo los traductores son titulares de una serie de derechos morales y de explotación que tienen que ser respetados en las relaciones contractuales que contraen. Dichas relaciones contractuales se rigen por lo previsto en los artículos de la ley relativa a la transmisión de derechos y al contrato de edición. Este marco regulador pretende conseguir un equilibrio adecuado entre la flexibilidad que necesita la industria editorial para su desarrollo y por otro el debido reconocimiento y protección a los derechos de los traductores.

La Ley en su preámbulo expresa que entre los derechos y obligaciones de los autores, así como los de los cesionarios de los derechos de explotación (es decir, los editores) debe mediar un justo equilibrio de normas de derecho necesario y el principio de autonomía de la voluntad.

Esto quiere decir, y antes lo apuntaba Andrés, porque es un tema que hemos hablado Andrés Ehrenhaus, Mario Merlino y yo alguna vez, que si bien el contrato de edición es un negocio bilateral por el que el traductor cede al editor los derechos de reproducción y distribución de su obra a cambio de una remuneración, como en todo contrato en el que se da una relación privada entre dos personas, la ley no puede regularlo hasta llegar a agotar la autonomía de la voluntad de las partes porque eso iría en contra de este principio, que es uno de los principios básicos del derecho privado, la autonomía de la voluntad de las partes. Sin embargo, la ley sí establece una serie de cautelas y mínimos a este contrato. Y estas cautelas están basadas en una tendencia protectora de los derechos del autor, en este caso del traductor: de ahí el carácter tuitivo —un término que nos gusta mucho a los juristas—, el carácter protector de la LPI. Yo reitero el consejo que ha dado antes Andrés: todos aquellos que no hayan leído la LPI la lean. No hace falta que sea entera, pero sí la parte que trata del contrato de edición que son los capítulos primero y segundo del título V. Porque, además, como señalaba Andrés, está muy bien redactado y es muy comprensible, no es necesario tener al abogado al lado para que te lo explique.

Yo creo que es muy importante que todas las partes, cuando se sienten a negociar (igual que con cualquier otro contrato, incluso el del alquiler), conozcan los derechos que les asisten.

No voy a torturarlos, lo prometo, con una explicación pormenorizada de la regulación que recogen el capítulo primero y segundo del título V, pero sí me gustaría apuntar unas notas esenciales, porque además me llama mucho la atención que algunos autores los desconozcan.

Como decía, la ley establece una serie de cautelas y protecciones. Así, por ejemplo, la ley establece, como se ha señalado antes, que el contrato debe constar por escrito porque si no es nulo; que el editor no puede ceder a terceros los derechos que a su vez le ha cedido el traductor sin tener la autorización expresa de ese traductor; la prohibición de cesión de obras futuras, los derechos a terceros, la previsión de obras futuras; el derecho del traductor a revisar la remuneración que en su día se fijó si de la explotación de la obra derivan unos beneficios económicos que hacen que esa remuneración no sea equitativa en relación con esos beneficios que han devenido de la explotación, y asimismo establece una conjunto de requisitos en torno a la formalización del contrato y al contenido mínimo de este contrato. Así, se considera nulo si el contrato no expresa el número máximo y mínimo de ejemplares de que debe constar la edición, la ley y un reglamento de desarrollo regulan un procedimiento de control de tirada, de manera que el traductor tiene derecho a que se le acredite esa tirada. Tiene que constar también, por escrito, evidentemente, la remuneración del traductor y una serie de obligaciones del editor, entre ellas que la reproducción y la distribución de la obra sea en el plazo y en las condiciones estipuladas.

Y como contrapartida, porque, claro, no todo van a ser derechos, el artículo 77 regula asimismo las obligaciones del autor, en este caso el traductor.

En fin, para no extenderme más, añadiré que la propiedad intelectual establece el marco básico de actuación de acuerdo al cual se tienen que desenvolver las relaciones entre autores y editores. No obstante, en la relación contractual entre ambas partes en ocasiones se generan puntos de fricción, como ha señalado Andrés, en materia de cláusulas contractuales, ámbito de cesión de derechos, remuneraciones, control de tirada, cesión a terceros, subcontrataciones. La complejidad de estas cuestiones y las dificultades que plantean no nos pueden hacer olvidar la relación de interdependencia o dependencia mutua que existe necesariamente entre traductores y editores. Es decir que, ante la pregunta que preside esta mesa, ¿juntos o revueltos?, si revueltos significa de forma caótica, la respuesta es no; entonces tiene que ser necesariamente juntos. Por ese motivo, por esa necesidad de ir juntos, la búsqueda de soluciones no puede enfocarse desde la perspectiva de la divergencia, sino que ha de centrarse en los puntos de convergencia y, desde luego, en la confianza mutua que necesariamente debe existir entre el traductor y su editor. Debe tenderse hacia la articulación de mecanismos que equilibren la posición de cada uno en el contrato. Todo ello, por supuesto, dentro del marco regulador y de las previsiones y cautelas que establece la LPI.

Por otra parte, y para terminar, es importante que tengamos en cuenta el momento actual en que nos encontramos. En la era digital en que vivimos resulta necesario preguntarse de qué forma afectarán las nuevas tecnologías a la protección jurídica de las creaciones intelectuales y qué alcance deberá tener la propiedad intelectual en los medios electrónicos. Esta situación obliga a valorar qué aspectos de la regulación actual son acordes con el nuevo entorno digital y en qué otras cuestiones será necesario plantear una adecuación. En este sentido resulta necesario valorar la actualización de las prácticas de contratación en el sector editorial para dar cabida a nuevos modos de contratación, o bien para tener en cuenta las peculiaridades de las nuevas obras o prestaciones que surgen a partir de las nuevas tecnologías y las oportunidades de comunicación que éstas brindan, como sería el caso de la obra multimedia o el libro electrónico. Ayer el Consejo de Ministros aprobó el envío a las Cortes Generales de la Ley del Libro. En la Ley del libro ya se contempla la definición de libro electrónico. Igual que en la Ley de Propiedad Intelectual que aprobaron las Cortes en junio ya se contemplan las nuevas formas de explotación que nos trae el mundo digital, como es la puesta a disposición interactiva o la reproducción en soportes digitales. En cualquier caso, el procedimiento de adaptación a esta realidad cambiante y la inserción de la labor del traductor en un nuevo entorno caracterizado por la presencia de Internet hace aún más necesario lograr un equilibrio entre los derechos e intereses de unos y otros.

En definitiva, tanto la competitividad de la industria editorial española como el reconocimiento y dignificación de la figura del traductor necesitan de un diálogo abierto y periódico entre las partes a fin de intercambiar inquietudes y solucionar obstáculos que interfieran en el logro de objetivos comunes. Con esto quiero responder a la pregunta que Andrés nos ha hecho expresamente para que nos posicionemos respecto de si nos parece bien desde el Ministerio la articulación de estos mecanismos de diálogo. Pues sí, por supuesto que nos parece bien, nos parece estupendo; es más, yo hago desde aquí una llamada al diálogo, si se me permite y con lo cual me gustaría robarle a Andrés el papel de moderador de esta mesa. Yo creo que la moderadora debería ser yo, ahí va a estar el Ministerio por supuesto apoyando cualquier iniciativa de ese tipo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Muchas gracias. Ahora es el turno de Antonio Ávila.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Gracias Andrés. En primer lugar quiero agradecer a la Sección Autónoma de Traductores de la ACE la invitación a venir y a Mario Merlino, que fue quien me llamó hace muchos meses. Es verdad, como dice Andrés Ehrenhaus, que es la segunda vez que estoy aquí, yo creía que hacía tres o cuatro años pero resulta que no, que fue hace siete, justo recién firmados —yo creo que llevaban quince días— los contratos tipo. Después comentaré qué función han cumplido y pueden seguir cumpliendo.

Quiero dar unos datos previos, no tanto por esconder la problemática sino porque yo creo que hay que contextualizar todas las problemáticas y todas las posibles discrepancias que se puedan plantear en los diversos contextos. Y, en definitiva, hago lo que el Código Civil indica que hay que hacer cuando se interpretan las normas jurídicas. Y con eso voy a contestar la primera pregunta: estamos juntos y no puede ser revueltos. Revueltos es el caos y con el caos, a pesar de lo que decían los griegos, casi nunca llega el orden. Y es bueno ser cartesiano.

Yo sospecho que si no hubiera industria editorial no habría traductores.

ANDRÉS EHRENHAUS: Los habría, pero no remunerados.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: No, no habría traductores. Por la sencilla razón de que en los países que no tienen industria editorial la figura del traductor no suele surgir. Digamos que el traductor, al menos el traductor literario, no el traductor de oficina administrativa o el intérprete de organismos internacionales, necesita que haya una infraestructura industrial básica. Si España no tuviera la industria editorial que tiene, que es una industria, digamos, potente para lo que son las industrias editoriales, difícilmente podría tener lugar el papel del traductor porque no habría gente que contratara la traducción.

La industria editorial española es una industria profundamente desigual, es verdad que es la cuarta o quinta del mundo, pero cuando a mí a veces me preguntan en la prensa, nos dicen, y bien ¿cuánto ha facturado en el comercio interior? En el comercio interior solemos poner lo que se factura en totalidad, IVA incluido, libreros, distribuidores, editores. En total son escasamente tres mil millones de euros al año. Para que ustedes se hagan la idea del mundo en el que vivimos, eso son los beneficios de Repsol o del Banco de Santander en un buen año. Todo lo que factura la industria editorial en España no llega (porque siempre estamos por debajo, por desgracia) a los beneficios de una empresa o de un gran banco, también en España.

El caso es que la industria editorial es una industria profundamente desigual. A veces parece que el traductor es la parte débil frente al editor: hombre, depende de con qué editor se vaya a enfrentar. Obviamente hay seis o siete empresas que hacen ellas solas el 65% o el 66% de la facturación, pero el resto, el 30% restante de la facturación la hacen varios centenares, 300 ó 400 empresas que facturan menos de un millón de euros. O sea que tampoco, desde el punto de vista empresarial, son unas empresas potentes.

Yo les recomiendo vivamente que vean el número anual de la revista *Delibros,* que suele publicar las facturaciones según el registro mercantil de las diversas editoriales. Eso es lo que hay.

Es verdad que está Planeta, está Santillana, y eso son empresas grandes, o SM, pero el resto son empresas de andar por casa. Y ése es un dato que también hay que tener en cuenta.

La edición de libros y la traducción son herramientas de apertura cultural, por tanto necesariamente tenemos que ir juntos. Tenemos que ir juntos porque sin esa industria editorial probablemente la figura del traductor literario carecería de contenido; porque podría traducir en su casa, pero no tendría el soporte material para hacerlo. Y como es una industria abierta culturalmente, nada egocéntrica, sí necesita a su vez del traductor para que a esa gran masa, nosotros y los iberoamericanos, se nos den todos los tipos de literatura o de cultura que hay en el mundo y que todos seamos capaces de acceder a ella; por tanto, necesariamente, no hay más remedio que ir juntos.

Como decía Concepción Becerra, por muy distintos que sean los intereses, por muy encontrados que sean y aunque pueda en un momento determinado existir conflicto, vamos en el mismo barco y, si se hunde el barco, nos vamos a hundir todos, no creáis que se van a salvar unos sí y otros no.

Concepción Becerra decía hace un momento que durante la tramitación de la LPI han tenido en el Ministerio la sensación de ser equilibristas y estoy seguro de que, en estos momentos, las comisiones arbitrales que se tienen que componer están sufriendo presión por parte del conjunto de intereses que quieren estar presentes.

Porque esa es otra idea que debe quedar clara. Parecía que la LPI era una cosa de los editores y los autores, y eso no es verdad. Tenemos que ser conscientes de que los editores y los autores —entendiendo por autores también los traductores— en la ley de PI y en la normativa de la propiedad intelectual en estos momentos son la parte menos. En ese equilibrio que ellos no quieren perder, los que empujamos no somos nosotros, ni juntos ni por separado: los que lo hacen son las grandes operadoras de telecomunicación, las cadenas de televisión, los grandes conglomerados electrónicos. Ellos son los que están presionando y los que se han adueñado de la legislación de la propiedad intelectual por el propio desarrollo tecnológico, lo cual quiere decir que, realmente, para la defensa de los intereses, digamos literarios o culturales, es conveniente que vayamos juntos en muchos campos porque, insisto, la presión del operador de turno o la de las televisiones privadas es muchísimo más poderosa y muchísimo más fuerte.

Si yo no recuerdo mal, de la reforma nosotros sólo discutíamos un artículo y en eso estamos de acuerdo autores y editores —aunque en este caso no era un problema de traducción porque se refería fundamentalmente a los libros de texto de la enseñanza obligatoria, donde apenas hay traducción—, pero el resto de los artículos no sólo no nos afectaban sino que la lucha iba por otro camino. Y ésa también es otra idea que debemos tener en cuenta.

La propiedad intelectual ha cambiado y nuestra presencia dentro de ella no va a desaparecer, pero porcentualmente se ha reducido. Las fuerzas en lucha son otras y es conveniente conocerlo.

En tercer lugar, como decía Andrés, hay que leer la ley que a uno le afecta: eso es tan obvio… Lo que sí es verdad es que no se hace. No lo hacen los traductores, tampoco lo hacen los editores. Sólo las cinco o seis editoriales grandes tienen departamentos legales: el resto no tiene y, probablemente, la ignorancia será en todas muy similar.

Por eso precisamente era bueno firmar aquellos contratos tipo. Yo creo que España fue el primer país europeo en donde se firmaron estos contratos tipo. No fue fácil, porque los editores son gente profundamente conservadora: podrán ser todo lo de izquierdas que quieran decirse, pero desde el punto de vista empresarial son gente profundamente conservadora; probablemente (y vengo del Ministerio de Economía) sea uno de los sectores más conservadores desde el punto de vista económico que yo me he echado por cara: les da miedo cualquier novedad por el mero hecho de ser novedad.

Creo que aquellos contratos cumplieron una función importante. En primer lugar porque se difundieron. Unos los siguen más, otros los siguen menos, pero de alguna manera son como el faro que ve el buque que está lejos de la costa y sabe que la costa se le acerca. La gente decía: es que no

se firman los contratos por escrito: hombre, pues es bueno que se firmen, entre otras cosas porque qué absurdo es no poner las cosas por escrito. Los contratos verbales son, en general, lícitos en otros campos, pero como lo que importa es que sirvan como documento de prueba, lo primero es ponerlos por escrito.

Yo estoy seguro de que esos contratos tuvieron una importante función pedagógica; no sé entre los traductores, pero no tengo la menor duda de que así fue entre los editores, incluso para no cumplirlos. Porque hay algunos a los que les servía como punto de referencia para lo que ellos entendían, a veces, que podían no cumplir. No digo que eso fuera con carácter general pero, en un proceso evolutivo, incluso eso fue un elemento claramente positivo.

Hay un tema que siempre va a ser de discrepancia, pero yo creo que los editores tienen su parte de razón y lo que tiene que arreglarse es que quede transparente y claro. El editor, al final, es un empresario que cuando hace la apuesta por un libro —y por un libro que tenga que traducir— lo que quiere, lógicamente, es ganar dinero. Porque si no es así, la empresa no tiene sentido, iría a la quiebra. Por tanto, quiere rentabilizar todas las posibles formas de explotación que hay; en realidad debería haber solo una, pero hemos conseguido fragmentarlo todo y tenemos la cadena del quiosco, la cesión a los periódicos, la edición de bolsillo, rústica, los círculo de lectores… hasta ocho, nueve o diez variedades.

Yo sospecho que muchos contratos inicialmente no contemplaban todas esas posibilidades. En el año 1997 algunas posibilidades como la cesión a los periódicos prácticamente no existían y ahora es una modalidad de comercialización del libro más presente que otras.

Creo que es bueno para todos que el editor haga estas cesiones, pero creo que tiene dos obligaciones muy importantes: una es comunicar que se ha hecho la cesión. La transparencia. Porque habiendo transparencia muchos prejuicios desaparecen; y otra, por supuesto, es dar la participación económica que se haya previamente pactado, y, si no se ha pactado, pactarla inmediatamente. Yo no me preocuparía tanto de si no se ha pedido la autorización o se ha dejado de dar, porque en la propia dinámica del mundo económico en el que estamos tienes que tomar la decisión rápidamente: es un telefonazo que te dan una mañana, lo tienes que decidir en dos horas, no tienes tiempo material. Lo que sí creo es que debe dar conocimiento inmediato y, por supuesto, participación. Ya sé que ese no es el punto de vista habitual, pero yo quiero realizar la cesión y a veces eso es difícil porque la autorización lo paraliza, cuando uno lo que quiere es que se haga el negocio.

Y ese podría ser un punto de enfrentamiento posible, pero no es un punto insoluble, de eso estoy también convencido; no puede ser además un punto insoluble porque todos los contratos, no sólo los contratos de edición, sino todos los contratos en general que hagamos (el contrato matrimonial también, por ejemplo) están basados en un acto de confianza. Y tiene que haber una confianza mínima porque, si no, no merece la pena firmarlo, mejor cambiar de editor.

Por tanto, yo no insistiría tanto en el tema de la cesión sino en la parte de retribución económica y en la parte de la transparencia, porque cuando se es transparente se resuelven muchos problemas y se dejan muchos prejuicios fuera.

Una de las otras cuestiones que plantea Andrés a mí me hiere personalmente. Porque en los contratos tipo o de edición se pusieron las comisiones arbitrales porque lo pedí yo, fue idea mía. Yo vengo del mundo del derecho internacional y allí es un disparate meterse en tribunales (porque yo no me fío de los chinos, los chinos no se fían de los españoles…) y lo mejor es el arbitraje. Es un sistema caro, pero mucho más barato que el sistema judicial y a mí me parecía una buena solución. El presidente de la Federación de aquel entonces, en definitiva, la persona a la que yo tengo que rendir cuentas, también lo vio claro —o al menos se dejó convencer por mi razonamiento— y decidimos firmarlo, y por supuesto, se pidió permiso a los asociados y estuvieron de acuerdo. Pero, a la hora de la verdad, cuando hubo que aplicarlo, no han querido, siguen sin querer aplicarlo por prejuicios. Es un problema de ese conservadurismo al

que hacía referencia, que puede ser incluso propio de la condición de empresario.

Tampoco me parece que sean tantos los conflictos. Me gustaría saberlo, pero las encuestas que hacemos no detallan tanto. Estoy seguro de que si se firman unos 10.000 contratos al año, probablemente 9.000 no tengan ningún problema. Los problemas existen, pero si sólo hay un 10 % de casos conflictivos, puede deberse a las relaciones personales, las circunstancias, los golfos (que los hay por ambas partes —hay que decirlo—, no sólo hay malos editores, también hay malos traductores).

Desde luego, se podría crear esa comisión mixta y sigo pensando que es una buena solución. Me da lo mismo que la comisión sea paritaria o que deje de ser paritaria, lo que creo es que los árbitros deben ser personas sensatas y discretas y me da lo mismo que sean uno, dos o tres. Porque lo que importa es que vean los problemas y les den una solución de sentido común, que son básicamente las soluciones que se dan en Derecho.

Es posible que lo que no les gustara a los editores es que las comisiones arbitrarias fueran comisiones gremiales. Quizás eso sea un error, porque no deben ser comisiones gremiales sino comisiones de profesionales expertos. Y en cuanto se den diez o doce arbitrajes y sean buenos, y la gente vea que eso les soluciona los problemas, lo va a aceptar. No hay otro sistema mejor que el arbitraje ni más barato.

Por tanto, parece básico saber cuál es la legislación, pero eso ya depende de cada uno. O ponemos un maestro con una regla y hace memorizar la ley o difícil va a ser, excepto cuando se hacen talleres. Y, efectivamente, ACEtt hace todos los años talleres que después publica en su revista, y yo me imagino que no se leen: porque creo que la gente del mundo del libro no lee mucho de manera habitual…

El caso es que tenemos ese marco, y yo personalmente creo que el marco hay que cambiarlo. Hay que cambiarlo porque hay que flexibilizarlo. Es demasiado intervencionista, no tiene sentido en estos momentos, cuando se está desarrollando la impresión bajo demanda, decir el número mínimo y el número máximo de ejemplares. Es otro mundo mental en el que hay que situarse. Lo que sí creo es que debe haber información de lo que se está haciendo y transparencia. Yo sospecho que en el 80 ó 90% de los casos eso es lo habitual. Yo también soy autor, a mí me mandan siempre cuántos han editado y me lo tengo que creer. Me lo creo, porque si no, no firmaría con ese editor y me buscaría otro.

No me obsesionaría con el tema de las cesiones, sino con la retribución y ahora voy a hacer una última afirmación, y con eso concluyo, sobre el tema de la retribución y la idea de transparencia.

Para solucionar los conflictos, que, insisto, estoy seguro de que no son tantos, en porcentaje, sobre el número de contratos, es un buen sistema el arbitraje. Pero tal como lo diseñamos, como comisiones paritarias gremiales, no le veo salida. Probablemente la vía de profesionales pueda ser más eficaz.

En cuanto a la retribución, en 1998 se planteó si se podía pactar en el contrato tipo unas retribuciones: lo dije entonces y vuelvo a decir que no puede ser. No puede ser por la sencilla razón de que violamos las normas de la ley de defensa de la competencia y el tribunal de la competencia nos pondría una multa. Por eso no puede ser. Y ahí sí que hay una negociación bilateral entre el editor —que, insisto, los hay grandes, medianos, pequeños y pequeñísimos— y los traductores, en la que unos tienen más fuerza y otros tienen menos fuerza. Hay autores que sacan el 15% de derechos de autor y otros que sólo sacan el 3%. Y a eso sí que no le veo solución porque la negociación siempre va a ser bilateral. Y ahí depende de la habilidad y de la confianza de cada uno. Estoy seguro de que muchos de ustedes trabajarán más o menos con las mismas editoriales y esas editoriales, si uno tiene cierto prestigio, le darán mejor trato que a otro traductor que sea nuevo u otro que alguna vez presentó una mala traducción. Pero no hay más solución que ésa, es imposible otra porque las normas de la competencia impedirían las retribuciones pactadas de manera colectiva.

Sólo eso y a su entera disposición para la pelea subsiguiente.

ANDRÉS EHRENHAUS: Aquí hemos hablado de una serie de conceptos que deberíamos aclarar porque no sé si todo el mundo está iniciado en un vocabulario, que, aunque es relativamente sencillo, a veces parece separar al trabajador de la ley que regula sus derechos y obligaciones.

Por ejemplo, cuando se habla de cesiones, cuando Antonio se refiere a las cesiones, se está refiriendo a las cesiones a terceros que hace un editor que ha adquirido el derecho de reproducción, distribución y explotación de la obra del autor a través de un contrato, y ese editor cede los derechos a un tercero, es decir a otra editorial, otro canal.

Muchos de nosotros hemos experimentado esta situación con diferentes resultados, pero lo que es una norma prácticamente universal —y resulta curioso porque ése es uno de los puntos en los que la ley es absolutamente clara— es que la liquidación de los derechos devengados por esta cesión debe hacerla el tercero, quien adquiera los derechos, directamente a quien posee la propiedad intelectual, que en este caso es el autor.

Es decir, la situación típica en la que un editor, por ejemplo, Antonio, cede los derechos de una obra, de una traducción mía, a un tercero, Círculo; será Círculo de Lectores quien deba liquidar directamente al autor, a mí, en este supuesto. En este momento las cosas no son así. Por lo general, Círculo o el tercero en cuestión, transmite a quien le ha cedido, al editor que le ha cedido los derechos, esta liquidación. Y este editor en ocasiones lo transmite a su vez al autor y en ocasiones no lo hace. En ocasiones incluso se guarda el dinero. Es una realidad, esto es así. Es algo que evidentemente a nosotros no nos beneficia, pero la ley es muy clara al respecto. De alguna manera tenemos que conseguir que se respete ese derecho que nos asiste. Que no solamente satisface una curiosidad insana por saber cuánto se vende, sino que es un dinerito que nos toca.

Antonio decía que no es tan importante la autorización, es más importante la liquidación transparente. En este caso, incluso la no apropiación de una liquidación que no le corresponde al editor. Yo creo que sí es importante la autorización porque es casi la única garantía de que el editor transmita que esa cesión se va a realizar. En general, a toro pasado, ya se ha realizado. De hecho sería una pregunta casi retórica, porque al autor le conviene que se realice la cesión, pero es una manera de garantizar que el autor se entere de que la cesión se ha realizado.

A mí me parece que tenemos que interpretar la ley, en ese caso, de una manera práctica. Es decir, entender que no está impidiendo la dinámica de la cesión sino, como decía Concha, está siendo tuitiva y apoyándonos en esos aspectos donde estamos más desprotegidos. ¿Por qué? Porque la editorial hace muchas cesiones y el traductor no puede estar constantemente llamando a todas las editoriales para saber si han cedido o no han cedido sus obras.

Pero ese es justamente uno de los aspectos en los cuales podríamos ponernos de acuerdo muy rápidamente. Más difícil es, creo yo, que esa transparencia funcione de verdad porque hay un montón de editores que están acostumbrados a ser los receptores de esos derechos. Bueno, eso lo discutimos después.

En uno de los artículos la Ley habla de una cosa que mencionó Concha, de la desproporción manifiesta y la remuneración equitativa. En el caso de que una obra de un autor, de un traductor, produjera unas ganancias, unos beneficios muy por encima de las expectativas o de los supuestos iniciales y hubiera una desproporción manifiesta entre lo que ese autor ha percibido en un primer momento y las ganancias que la obra ha generado, tendría derecho a exigir una remuneración equitativa.

Muy bien, hasta aquí lo hemos entendido todos. Ahora yo quiero preguntar tanto a la legisladora como al editor qué entienden por desproporción manifiesta y qué por remuneración equitativa. Porque de la otra manera lo que estamos haciendo es poner esa interpretación en manos de un juez.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Que todavía es peor.

ANDRÉS EHRENHAUS: Que todavía es peor. Vale. Nos gustaría que nos expliquen qué quiere decir la ley en este caso.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: ¿Lo explicas tú o lo explico yo?

CONCEPCIÓN BECERRA: Casi se lo podrías explicar tú mejor, que eres profesor de Derecho.

ANDRÉS EHRENHAUS: Entendemos el concepto, pero…

CONCEPCIÓN BECERRA: Vamos a ver: yo no puedo decir: remuneración equitativa es 10 sobre 100 y desproporción es el 90%. Los dos términos, tanto remuneración equitativa como desproporción manifiesta, entran dentro de esos conceptos, hay muchísimos a lo largo de todas las leyes, de todo el ordenamiento jurídico, que se llaman conceptos jurídicos indeterminados.

Habrá que aplicar las reglas de interpretación, primero basado todo en la buena voluntad y en la buena fe. Si esa buena voluntad falla y no hay coincidencias ni acuerdos sobre esa interpretación, evidentemente no queda otro camino, salvo que se establezcan mecanismos arbitrales como señalabais antes, que acudir a un juez que interprete eso. Evidentemente, eso está así y a lo largo y ancho de todo el ordenamiento jurídico privado español hay muchos conceptos de este tipo.

Lo importante es, entiendo yo, que la LPI le da al traductor el derecho a exigir una revisión. Vamos a ver: en mi caso, mi contrato de Secretaria General Técnica no me da el derecho a exigirle nada a mi jefa, la Ministra de Cultura. Yo no puedo ir diciendo: oye, he hecho una LPI que le va a suponer al erario público tanto, revísame el sueldo; no puedo porque yo no tengo ese derecho. La mayoría de los trabajadores no tiene ese derecho, vosotros sí lo tenéis.

Si el editor no quiere allanarse a llegar a un acuerdo en esos términos, en lo que a remuneración equitativa y desproporción manifiesta se refiere, tenéis la vía del juez. El juez mira la ley y dice: este señor tiene derecho a tal y, como dice Antonio, a lo mejor el editor teme que el juez interprete peor eso que él mismo interpreta, con lo cual normalmente él se allanará a decir: oye mira, nos arreglamos con esto, ¿vale? Entiendo yo que ésa es la fortaleza de la ley.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, pero en lo concreto…

CONCEPCIÓN BECERRA: Evidentemente, Andrés, lo que la ley no puede llegar es a regular minuciosamente esto. No puede decir: para una remuneración de 100 desproporción es un beneficio de tanto. Eso no lo puede hacer la ley ni lo va a hacer por lo que te decía antes. En la propiedad intelectual nos movemos en un ámbito del derecho privado y en el derecho privado la propiedad intelectual es una parte especial del derecho civil. En el derecho privado el principio básico es la autonomía de la voluntad de las partes. Lo demás iría en contra de la libertad, no sólo de la competencia y de todas esas historias.

No obstante, la Ley establece un elemento muy potente de acercamiento de ambas partes cuando habla de las condiciones generales del contrato en el artículo 73. Éste dice: los autores y editores, a través de las entidades de gestión de sus correspondientes derechos de propiedad intelectual o, en su defecto, a través de las asociaciones representativas de unos y otros, podrán acordar condiciones generales para el contrato de edición dentro del respeto a la ley.

Es decir que la Ley ya está dando la posibilidad de que haya acuerdos de carácter vinculante sobre las condiciones generales de contratación y además dice que eso podrá hacerse, o bien a través de las asociaciones representativas, es decir vosotros dos, o bien a través de las entidades de gestión.

ANDRÉS EHRENHAUS: A las cuales ambas partes pertenecemos.

CONCEPCIÓN BECERRA: Que da la casualidad de que, en este caso, la entidad de gestión coincide. Sería más complicado si fueran dos entidades distintas. En este caso coincide, editores y autores están en la misma entidad de gestión. Con lo cual ahí está. Lo que hay que tener es voluntad de hacerlo y de acordar.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Yo diría que CEDRO está funcionando bien como recaudador y distribuidor, cada vez mejor. Y siempre a los de CEDRO les ha dado miedo meterse en estas peleas y eso es razonable.

Firmamos los contratos tipo y los negociamos precisamente en base a ese artículo.

Vamos a poner un caso práctico de lo que es la desproporción manifiesta y qué haría si yo fuera un juez al que le tocara decidir en ese tema.

Efectivamente, Concha lleva la razón. No sólo la LPI: todas las leyes están llenas de conceptos jurídicos indeterminados que son como unas válvulas de flexibilidad. Es imposible que la norma jurídica lo regule absolutamente todo. Os aseguro que si alguien fuera capaz de hacer eso sería ya la locura en grado extremo. No, tienen que funcionar una serie de conceptos que hay que interpretar con sentido común.

Supongamos que yo soy un editor X, tengo un libro traducido y me llegan dos vías nuevas de comercialización que inicialmente no tenía previstas. Por un lado *El País* —por aquello de que es el periódico de mayor difusión— se me acerca y quiere hacer una promoción del libro y se la damos. Pactamos que vamos a recibir 50 céntimos de euro por ejemplar vendido. Bueno, pues ese día de ese periódico, por las razones que sean, se venden 250.000 ejemplares. Con lo cual tenemos que multiplicar 250.000 por 50 céntimos para saber la cantidad. Pero también me lo había pedido el Círculo de Lectores, porque es el único círculo que hay en España y resulta que entre los socios del Círculo de Lectores ha funcionado el boca a boca, y he vendido 100.000 ejemplares. Y con el Círculo de Lectores yo no sé cómo estará la cosa, pero hace poco tiempo las cesiones no eran muy fuertes; creo que eso ha variado porque era una comercialización residual, era un añadido poco significativo. Supongamos que hemos vendido 100.000 ejemplares y que ahí se ha pactado que van a ser, por buscar cifras redondas para el cálculo, a 1 euro. Entonces tenemos 100.000 euros que no estaban previstos y 250.000 por 50 céntimos, 125.000 euros. Tenemos 225.000 euros que han llegado al margen de la comercialización habitual a la editorial. Previamente nosotros tenemos que tener, se supone, un contrato con el autor. Pongamos que con el autor se había pactado que se le daba un 10%. Y vamos a suponer que al traductor se le daba un 3% [*murmullos*]. Es que no sé ahora mismo lo que están dando, y eso era una cosa que teníais que hacer los traductores y que no hicisteis: un estudio económico de por dónde iban y que quedamos que se iban a publicar en la revista para tener puntos de criterio [1].

Bueno, supongamos que es un 3% de esos 250.000. Y, además, el juez ha hecho una cala y más o menos la mayor parte de los contratos o lo que le dicen los peritos judiciales es que habitualmente al autor le dan el 10% y al traductor le dan el 3%. Bueno, ¿qué es abusivo? Abusivo es que yo para esos dos canales de comercialización decida darle el 7% al autor y pongamos 1,5% al traductor. No, tengo que darle el 3% y el 10% que es la producción habitual. Ahí se produce la desproporcionalidad. Los criterios están en función de cómo se funciona habitualmente.

ANDRÉS EHRENHAUS: Ahí estás alterando el porcentaje.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: No, no estoy alterando el porcentaje. Estoy diciendo que cuando se da un porcentaje claramente inferior, en vez del 10% se da el 7%, entiendo que hay una desproporcionalidad. En ese momento la hay. Al ser más bajo el porcentaje existe desproporcionalidad.

ANDRÉS EHRENHAUS: Concha, ¿estás de acuerdo con esa definición de desproporción? Nosotros lo que queremos saber es si tenemos que ir corriendo a presentar demandas de desproporción manifiesta o no. Veamos, Antonio: un traductor está sentado en su casa traduciendo —es que hay también que contextualizar la labor—. Traduce una obra, la entrega, pacta unas condiciones en un contrato privado —después vamos a hablar un poco de eso porque también es muy importante— que firman ambas partes, legal, conforme a lo que manda la Ley, y se sienta a traducir otras obras. Y al año y pico se entera de que el libro, uno de los libros que tradujo, ese libro ha vendido cifras…

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Y está en el quiosco.

ANDRÉS EHRENHAUS: Bueno, que esté en el quiosco ya es otro tema, porque ahí habría una cesión de la cual no se le ha informado.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Tenemos que hablar de eso.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero hablemos del libro en sí, se convierte en un bestseller, vende…

ANTONIO MARÍA ÁVILA: 200.000.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Es imposible, pero bueno.

ANDRÉS EHRENHAUS: El caso es que los vende. ¿Hay desproporción manifiesta o no la hay?

CONCEPCIÓN BECERRA: Si me permitís aclararlo, yo estoy de acuerdo con lo que ha explicado Antonio, salvo simplemente un matiz. El tema este de la acción de revisión de lo pactado se refiere solamente, vosotros sabéis, y si no lo sabéis os lo explico, a que a la hora de sentarse el autor con el editor, hay dos maneras de pactar la remuneración: en porcentaje sobre los beneficios o a tanto alzado. El porcentaje de los beneficios es el ejemplo que contaba Antonio. Y en la remuneración a tanto alzado, yo te doy… yo qué sé cuánto digo… 500 euros —dímelo tú—, 600 euros por la traducción de este libro y punto. Y tú me cedes los derechos de reproducción y distribución pública.

ANDRÉS EHRENHAUS: Un poco más.

CONCEPCIÓN BECERRA: Dime cuánto.

ANDRÉS EHRENHAUS: 1.000 euros.

CONCEPCIÓN BECERRA: Te doy 1.000 euros y tú me trasladas a mí los derechos de reproducción y distribución, que son los derechos que se ceden por contrato de edición. Entonces puede pasar eso que dices tú, porque cuando se pacta un pago proporcional si el editor gana más…

ANDRÉS EHRENHAUS: …el traductor gana más.

CONCEPCIÓN BECERRA: Exacto. Pero el caso es que dices, ¡anda!, pues yo he pactado 1.000 euros y ahora resulta que lo que he traducido se ha convertido en un *bestseller*. En ese caso, tú tienes capacidad de ir al editor y decirle: "Mira, a mí esto no me parece justo, a mí me parece justo que me pagues tanto". Quería solamente puntualizar que la situación esta de revisión es para cuando se pacta a tanto alzado, una cantidad a tanto alzado.

ANDRÉS EHRENHAUS: De acuerdo. Quisiera aclarar también este concepto porque muchas veces tendemos a culpar al editor de todos los males que hay en un contrato.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: El editor culpa de todos los males a los demás. No te preocupes.

ANDRÉS EHRENHAUS: Seguramente el editor culpa de todos los males a todos los demás, nosotros incluidos. Pero nosotros sólo lo tenemos a él delante para tirarle dardos. Cuando paramos de traducir, tenemos allí una foto del editor y le vamos tirando dardos, y no es así como vamos a hacer valer nuestros derechos. Porque cuando nosotros vamos a pactar un contrato, una de nuestras obligaciones es leérnoslo y la otra es entenderlo. Porque muchas veces firmamos contratos que pensamos que no son legales y son absolutamente legales. Lo único que, probablemente, son abusivos porque hemos aceptado un abuso que, en muchas ocasiones, no podemos dejar de aceptar. A pesar de que el editor es quien corre con el riesgo económico de producir una obra y ponerla en circulación, el traductor también está arriesgando: está arriesgando su fuerza de trabajo y yo creo que en ese caso está en igualdad de condiciones. Pero no lo está en cuanto a la posibilidad de negociar alguna de las condiciones que se imponen en los contratos. Por lo menos no lo está al principio de su vida laboral. Poco a poco, hay traductores que pueden ir peleando por lo que al principio son algunas migajas y después son, probablemente, tramos un poco más importantes. Pero el traductor medio, el traductor tipo, puede pelear muy poco porque se queda sin ese contrato y sin ningún otro más. Y se queda sin esa traducción y sin cobrarla. Es decir, el abuso se da ahí. Es una situación real. Es así. En cierto modo también tenemos que partir de que es así, no podemos creer que es de otra manera porque no nos vamos a comer un rosco si cerramos los ojos.

Bien, ahora seamos conscientes de que el contrato es un contrato privado entre dos partes y que nosotros tenemos la obligación de leerlo y entenderlo. Y saber —al menos, saber— qué es lo que estamos aceptando como abuso —si lo consideramos un abuso—, pero hemos de saber en qué medida se está abusando de nosotros y en qué medida no.

Muchas veces he recibido quejas de colegas completamente infundadas e injustificadas y, sin embargo, revisando el mismo contrato, encontraba barbaridades mucho mayores, por ejemplo, en

cuanto a los controles de tirada. Es decir, hay cosas que nosotros dejamos pasar y otras que no y deberíamos ser un poco más conscientes al respecto. Porque, de no serlo, perdemos mucha credibilidad delante de las instancias a las que vamos a reclamar y perdemos credibilidad delante del sector con el que queremos formar comisiones de negociación y arbitrales.

Yo creo que la confianza mutua de la que se hablaba antes se basa también en un conocimiento, en una responsabilidad asumida. Es decir, nosotros tenemos que asumir una responsabilidad si queremos poder negociar y ganar, subir algunos peldaños en nuestra relación con los editores.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Hay un tema… Digamos que en esta relación bilateral está por una parte el autor —cuando digo autor pensad también en traductor, por no repetir autor y traductor constantemente— y, por otra, está el empresario, que en este caso es editor. Lo que se le cede, en definitiva, al editor son los derechos de explotación.

Cuando voy a alguna reunión de este tipo suelo pedir a las empresas significativas, que son las que pueden, que me manden los últimos tipos de contratos o modelos que ellos tienen para examinarlos, para ver si hay alguna novedad, si hay alguna cosa. Las editoriales no suelen querer dar esos contratos porque es un mundo muy cerrado, muchas son empresas familiares, fuertemente competitivas entre ellas. A mí sí me lo dan, siempre que no se lo dé a nadie. Y lo que estoy observando —y estoy pensando en empresas muy potentes— en los últimos que he revisado es que, desde el principio, se trata de una cesión que incluye absolutamente todo. He visto contratos en los que incluso ya se está cediendo, por si el libro tuviese éxito, el *merchandising*. No sólo ya la explotación literaria por los diversos canales sino todo lo demás.

ANDRÉS EHRENHAUS: Se gana mucho dinero ahí.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Es una fuente de ingresos importante. Incluso se está cediendo eso. Por tanto, entiendo que el problema no es la cesión: creo que cada vez más los editores tienen tendencia a incluir la parte digital, cosas que después no son capaces de ejecutar porque aún no saben cómo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Las ondas hertzianas, los soportes holográficos, los sistemas de teleportación y todas esos artilugios de fantaciencia.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Porque no lo saben, es un campo de negocio completamente nuevo. Yo entiendo que debe cederse, ésa es su función, para sacar la mayor rentabilidad. El problema es que después deben tener la transparencia de ir comunicando lo que están haciendo y, por supuesto, el autor debe tener mucho cuidado en pactar las condiciones para tener la participación adecuada. Yo creo que aquí lo que conviene es que ambas partes ganen dinero. Eso sería lo interesante. Y yo quiero creer que la mayor parte está en esa tesitura, porque, a veces, las partes extremas o las golfadas —porcentajes mínimos, por ejemplo— son las que llaman la atención y la normalidad no. Lo que tiene que quedar muy claro es cuál es mi porcentaje. Hombre, aquí también hay un apuesta. Si voy a precio fijo, voy a precio fijo porque realmente no tengo fe en que aquello va a tener el mínimo éxito. Y al final lo tiene, por las razones que sea. Dices, pues bueno, vamos a revisar esto. Pero ya partes de una posición de debilidad, aunque la ley te lo permita. Tú no tuviste fe. Por eso lo habitual es que se vaya a porcentaje, y si se va a porcentaje, que lleguen nuevas fuentes de ingreso y se pacte que cuando entre el ingreso —que es posiblemente pactable y yo entiendo que la mayor parte lo podría aceptar y, de hecho, lo acepta— se comunique al autor. Pero también es lógico que el cesionario, el club de lectores, el productor cinematográfico no quieran entenderse con 50 personas sino con una sola: es que es un problema de economía procesal, de reducir costos. Y el que tiene el encargo de gestionar económicamente, y ésa es su responsabilidad, para sacarle la mayor rentabilidad, lo que tiene que tener también muy claro, y es lo que debe pactarse, son las condiciones de transparencia para que yo, el autor, no me entere cuatro años más tarde. Yo me debo enterar exactamente, primero, cuando hago la cesión. Segundo, cuando llega el ingreso. Que el editor me

lo haga saber y me ingrese en la cuenta corriente el monto indicado.

Respecto al momento de firmar el contrato… también hay posibilidad de asesorarse con gente que te dice que no firmes esta cláusula o firmes esta otra. Hay gente que profesionalmente se dedica a eso. Pero yo creo que la clave está en pactar muy claramente las condiciones y que eso sea muy transparente. Yo creo que en líneas generales, al menos las grandes empresas —que son las que se dedican a la traducción más que las pequeñas, las pequeñas están en otro mundo— suelen cumplir. Porque también aquí hay un problema: las editoriales quieren conservar su prestigio, no quedar como ladrones. No tiene el menor sentido. La gente trata de cumplir, barriendo para casa, sin duda, y lo que tiene que quedar muy claro son las reglas del juego, que están fundamentalmente ahí, más que, pese a todo, la cesión.

CONCEPCIÓN BECERRA: Yo creo que lo necesario es fijar cuanto antes unas condiciones generales como contempla el artículo 73 de la LPI que sirvan de reglas de juego. Luego, el problema cotidiano, diario, traductor/editor, eso va a ser muy difícil que una comisión te lo solucione, porque, por ejemplo, ante un traductor que hace una traducción y un editor que dice que está mal, es muy complicado que venga una comisión a revisar la traducción y a decir está bien o está mal. Yo creo que lo que tiene que hacer esa comisión es, pues, lo lógico de las comisiones: establecer reglas de juego generales donde se mueva el mundo de la traducción.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: ¿Le cedemos la palabra al pueblo soberano?

ANDRÉS EHRENHAUS: Se la cedemos. Yo creo que podemos pasar a la ronda de preguntas. Había una primera palabra pedida hace tiempo. ¿Mario? Mario Sepúlveda es abogado y asesor legal de ACETT. Estuvo sentado en la misma mesa que tú en aquella ocasión, hace siete años. ¿Verdad, Mario?

ANTONIO MARÍA ÁVILA: No te he reconocido cuando nos hemos cruzado por la calle. Sí, esta cara me suena, pero no sé de qué.

PÚBLICO (MARIO SEPÚLVEDA): Bueno, con que me reconozcas el contrato tipo ya tengo suficiente, con eso me basta. No voy a hacer preguntas por razones obvias. No voy a caer en la hipocresía ésa de opinar a través de una pregunta, sino que voy a opinar directamente.

Me preocupa una cosa. Creo que todo lo que se discute es importante: el tema de las cesiones a terceros, etc. Miles de veces he dado la lata en estas mismas sesiones acerca de esos temas puntuales y creo que son importantes, evidentemente. Es importante la revisión de la remuneración no equitativa, podemos discutirlo; los franceses lo tienen resuelto, hay porcentajes específicos que permiten resolver esos problemas. Pero son un poco el chocolate del loro, dicho directo y claramente. Son situaciones excepcionales. Incluso la Ley plantea mal el tema cuando dice que tendrá diez años para esa revisión. Es muy habitual el caso en que esto se produce mucho después. En el caso de *El señor de los anillos* se produce el boom de la obra mucho después. Lo lógico sería que se contaran los diez años a partir del momento en el que se produce el desequilibrio y no a partir del momento en el que se publica la obra. Son cosas bastante obvias que no están previstas.

Pero yo voy a otra cosa. Aquí se habla de mayor atención por los contratos, incluso hay un ejercicio de autoflagelación de los traductores: de decir no se fijan, hay que leer más la LPI… De verdad, si de algo sé es de contratos. Tengo el privilegio de contar tal vez con la mejor colección de contratos de traducción y de edición que hay en este país —gracias a la colaboración vuestra, por cierto—. Es una falacia hablar de la poca conciencia del traductor. Si yo veo que todos los contratos son iguales, ¿a qué conclusión puedo llegar? ¿Se ponen de acuerdo en no sé qué asamblea, no sé qué conspiración los autores y los traductores para firmar el mismo contrato? No. Y si hablamos de la misma editorial, también son idénticos, todos, iguales, exactamente iguales, idénticos, a ciclostil. ¿Cuál es el problema? Lo que falla aquí es el sistema de contratación, no es un problema de que se contrate mal o no. En el mecanismo que existe no se da una libertad de contratación real: no es cierto, no

la hay, para nada. Muchas veces he hablado de lo que se llama sistema de contratos de adhesión, qué puede hacer el traductor si le dicen: o lo tomas o lo dejas. Como cuando te ponen un teléfono o cuando la compañía de luz te envía el recibo: te gusta o no te gusta. Si no te gusta te quedas sin luz. Si no quieres, no tienes contrato. Esto no quita que excepcionalmente haya gente que pueda contratar. Yo hablo del 95% de los casos.

Yo respeto la autonomía privada pero no olvidemos que en el mundo de hoy, prácticamente en todos los campos se empieza a desarrollar un mecanismo nuevo, de rectificación o de protección al más débil de las partes que contratan. Se da en el tema de los consumidores, se da con el desarrollo de las cláusulas abusivas, y la LPI lo que pretende proteger es eso, a una parte débil. No es cierto que consagre la autonomía de la voluntad de las partes hasta las últimas consecuencias. Tiene un límite, pero ese límite nunca se expresará si no se cambia el sistema de contratación. ¿Y cómo se puede hacer esto? No puede hacerse a través de la contratación individual, uno por uno. Lo que hay que potenciar es lo que decía Concepción, el famoso artículo de esa ley que habla de la definición de las condiciones generales de la ley. Es decir, mediante mecanismos de contratación colectiva que potencien a las asociaciones, que potencien a los gremios, pero que, al mismo tiempo, les obliguen. El pretexto que han utilizado los gremios ha sido decir "no podemos obligar a nuestros afiliados a que acepten esto". Pues bien, ahí sí, exijo a la Administración que juegue un papel, que modifique la Ley y que esas condiciones no digan que están al libre albedrío de las partes, sino que lo que se pacte sea vinculante porque no lo es con la Ley actual. Es un mecanismo que, además, es muy sencillo, no es trasladar mecánicamente la operativa laboral, pero del derecho laboral se pueden recoger muchos mecanismos de este tipo, lo que son los convenios colectivos. Incluso cuando mi estimado amigo Antonio habla del tema éste de la libertad de competencias, tiene sus límites también. Sabemos perfectamente que, en el mundo laboral, a través de un convenio colectivo se establecen mínimos que son obligatorios para las partes, mínimos-mínimos.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: No es lo mismo.

MARIO SEPÚLVEDA: Ya sé que no es lo mismo. Pero incluso en otros campos —y tú como colega lo sabrás— los colegios de abogados establecemos mínimos que son operativos. Tarifas orientadoras, las llamamos. Usamos miles de eufemismos pero, en la práctica, si tú vas a un tribunal y exiges costas, el tribunal se pronuncia en base a las pautas orientadoras que nosotros utilizamos. Hay muchos mecanismos que permiten que realmente se produzca una aproximación.

Yo pienso que aquí hay dos grandes problemas. Primero, voluntad política para potenciar a las organizaciones y que se sustituya la contratación individual… me expreso mal: no, no se sustituye, sino que la contratación individual pase previamente por condiciones generales de contratación a través de las organizaciones colectivas. Uno.

Y dos: que se establezcan sistemas de solución de los conflictos. Y estoy con lo que dice Antonio, evidentemente, que el mecanismo arbitral es el único que puede existir. Doy un solo ejemplo: ese mecanismo arbitral, de un modo muy larvado, existe hoy día y se ve en la cantidad de conflictos que se empiezan a resolver a nivel de abogados de las asociaciones. O sea, lo que yo resuelvo día a día con las grandes editoriales como puede ser Planeta, incluso, más que Círculo, el mismo Urano, Random House, a través de la negociación directa. ¿Por qué? Porque, en el fondo, las diferencias no son tan grandes. No son tan grandes, lo que pasa es que no hay un mecanismo expedito, real que permita resolver ese tipo de conflictos. Pero a la hora de enfrentarnos a los problemas, la verdad que es no hay una gran diferencia.

Ahora, lo que yo francamente no veo es la voluntad. Y aquí sí que hay una gran responsabilidad de todas las partes: de los editores, en primer lugar, porque, me disculparás, pero yo creo que he repartido más contratos tipo que el Gremio —hablo de abogados de grandes empresas editoriales a los que he tenido que entregarles el famoso contrato tipo porque lo desconocían; no hablo de editoriales pequeñas sino de grandes editoriales—, no veo en él ni siquiera ese esfuerzo pedagógico. No

veo la convicción real de que sea un mecanismo que hay que emplear. Creo que hay que tener más voluntad política y creo que la Administración no debe interferir: la solución no es establecer tarifas oficiales, pero sí potenciar los mecanismos de solución de los conflictos y potenciar los mecanismos de negociación colectiva porque con la negociación individual estoy convencido de que no tiene solución el tema.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Contestaré varios aspectos y puntos. El contrato tipo se entregó a todas y cada una de las editoriales. Es obligatorio según los estatutos. El problema con las editoriales grandes es que tú lo mandas al consejero delegado y no circula, porque en las pequeñas no hay ningún problema, éstas lo siguen reclamando. Y se reparte periódicamente, se sigue mandando y siguen demandándolo, no las grandes porque las grandes no lo necesitan.

Ponías como ejemplo las tarifas del colegio de abogados: el colegio de abogados tuvo que cambiar su método porque el Tribunal de Defensa de competencia lo sancionó y lo condenó. Y tiene el ojo puesto en ello como uno de los elementos que tiene que atacar. Justo ésa fue la idea que nos sirvió para pedir que se publicara un estudio con unas pautas, unos criterios de cómo se estaba funcionando. Y nunca lo he recibido o no lo he visto, yo creo que no se ha hecho. Si el Ministerio de Cultura es capaz de convencer al Ministerio de Economía para que la LPI nos exceptúe y se pueda negociar colectivamente, no habrá ningún problema.

CONCEPCIÓN BECERRA: Siempre que vengo a un foro de éstos me llevo un montón de deberes a casa. ¿Qué es exactamente lo que dice usted que deberíamos hacer?

MARIO SEPÚLVEDA: Que puedan negociarse colectivamente los acuerdos.

CONCEPCIÓN BECERRA: Entiendo que el Artículo 73 lo dice claro, no es una negociación colectiva entendida como tal; evidentemente, porque no es una negociación colectiva. Yo comparto con Antonio el argumento jurídico de que sería imposible establecer tarifas. No hay ninguna ley que establezca tarifas, incluso la referencia que ha hecho usted antes a las tarifas del colegio de abogados no está establecida en ninguna ley. Pero el Artículo 73 da las posibilidades de acordar condiciones generales. Propicia una negociación colectiva para las condiciones generales. Y en tanto estén basadas en un acuerdo son vinculantes, entiendo yo, siempre que no incumplan lo que establece la ley.

Por otra parte, en cuanto a los contratos de adhesión… sí, es verdad, supongo que será ésa la forma en la que se contrata, pero la ley sí establece los contenidos mínimos que debe tener un contrato y las cautelas que debe tener el contrato. Y eso los contratos de adhesión, o semi-contratos de adhesión lo tendrán que respetar. Aunque en todas las editoriales se repitan los contratos, supongo que todos esos contratos que se repiten cumplirán lo que establece la ley. Porque es obligatorio.

ANDRÉS EHRENHAUS: Si no, son nulos.

CONCEPCIÓN BECERRA: Así es, si no, son nulos. Es decir, que…

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Al final todos se parecen unos a otros.

CONCEPCIÓN BECERRA: Vamos a ver: todas las cosas son mejorables. Yo soy consciente de que todo es mejorable y esta ley también. Pero yo creo que tenemos una ley de las más avanzadas en Europa en cuanto a protección del autor en general, no ya del traductor, o del autor literario o del autor musical, sino del autor en general. La cosa es primero completar los mecanismos de arbitraje, completar todo lo que haga falta. Pero con una ley podemos llegar hasta donde podemos llegar, ya lo he dicho antes, y la administración puede llegar en su función de imponer hasta donde puede llegar. Aquí estamos en un negocio privado. Yo a los editores no les puedo poner unas reglas del juego: Defensa de la Competencia me mata y yo no voy a convencer a Defensa de la Competencia de nada, ¡menudos son! Pero, aparte de eso, aunque me dejaran tampoco puedo crear unas condiciones tan estrictas y tan asfixiantes para la industria editorial que la industria editorial coja y se me vaya: la famosa deslocalización de las industrias… todo eso hay que valorarlo en el difícil equilibrio al que yo me refería antes.

PÚBLICO (HERNÁN SABATÉ): Creo que hemos estado hablando mucho rato sobre un tema que es una excepción dentro de la vida laboral de un traductor y lo que son los contratos habituales de los traductores. No es normal que se superen las previsiones de ventas.

En segundo lugar, les quiero dar un ejemplo. Hace quince días he firmado un contrato con Círculo de Lectores para hacer una traducción. Ellos me han venido a buscar, no he pedido yo trabajo en Círculo. Ellos me han llamado a mí para que les haga esa traducción. He ido, hemos comentado la obra y en el momento de hablar del contrato me han dado uno y me han dicho: éste es el contrato tipo, no se pueden negociar ni plazos, ni condiciones, ni número de ejemplares vendidos, si lo quieres es éste y el próximo va a ser igual y el siguiente también. Tú sabrás lo que quieres hacer. Y ésa es la situación.

ANDRÉS EHRENHAUS: O sea, un contrato adhesión.

HERNÁN SABATÉ: Simplemente ésta es la situación del trabajador y a partir de ahí saquen ustedes las conclusiones. Yo no les puedo decir más porque cada vez que vaya a una editorial me encontraré con lo mismo.

CONCEPCIÓN BECERRA: Bueno, pero eso en sí, ¿es malo? Quiero decir, ha dicho no se puede negociar plazo, ni condiciones, ni número de ejemplares. ¿Usted que quería, más número de ejemplares, más plazo? Es que no lo sé. Las conclusiones dependerán…

HERNÁN SABATÉ: No, la posibilidad de negociar. La posibilidad de decir: miren, en lugar de 10 años, 8 años; en lugar de 50.000, 45.000. Pero es que no dan esa oportunidad. Si quieres el contrato, ése es el que tenemos. Y no hay más.

CONCEPCIÓN BECERRA: No, si yo lo entiendo. Esto se repite en todos los ámbitos creativos…

PÚBLICO: Yo creo que el problema de fondo es la desigualdad manifiesta. Te ponen una cosa y tienes que dejarla o firmarla, no hay capacidad de negociación. Algunos afortunados pueden ejercer presión pero a costa de represalias…

ANDRÉS EHRENHAUS: Evidentemente, todo es sangrante. La lucha es sangrante. Todo se centra en lo que dijo Mario muy claramente, lo que en el fondo estamos firmando: el 98%, el 95% —ponedle el porcentaje que queráis— de los traductores firmamos contratos de adhesión. Un contrato de adhesión, para entendernos, es el mismo contrato que firmamos más veces de las que pensamos cuando compramos un electrodoméstico o cuando nos bajamos algo de Internet, cuando se nos pregunta si aceptamos o no aceptamos las condiciones o cuando establecemos un contrato con Telefónica, etc. Son contratos que no varían ni una coma. Son siempre iguales y, generalmente, si uno se pusiese a leer la letra pequeña, son de terror para el usuario. Creo que justamente las asociaciones de usuarios, de consumidores, se dedican a eso: a la lucha contra la desproporción que se manifiesta en la obligación de aceptar unos contratos en los cuales uno no tiene ninguna otra opción. Es decir, la realidad nuestra es ésa. Nos enfrentamos a contratos de adhesión y yo creo que ése el gran tema para poner sobre la mesa de una comisión arbitral.

Y por eso está tan bien que el Ministerio de Cultura esté dispuesto a participar, a estar presente o a estar cerca de discusiones de este tipo. Porque, probablemente, las conclusiones a las que lleguemos puedan cobrar después una forma dentro de un texto de ley o se puedan redactar de una manera más clara. Es lo que pasa siempre: el que sufre la situación sabe a veces más que quien la está regulando. Quizá no tenemos el cuadro general pero sí tenemos el cuadro particular.

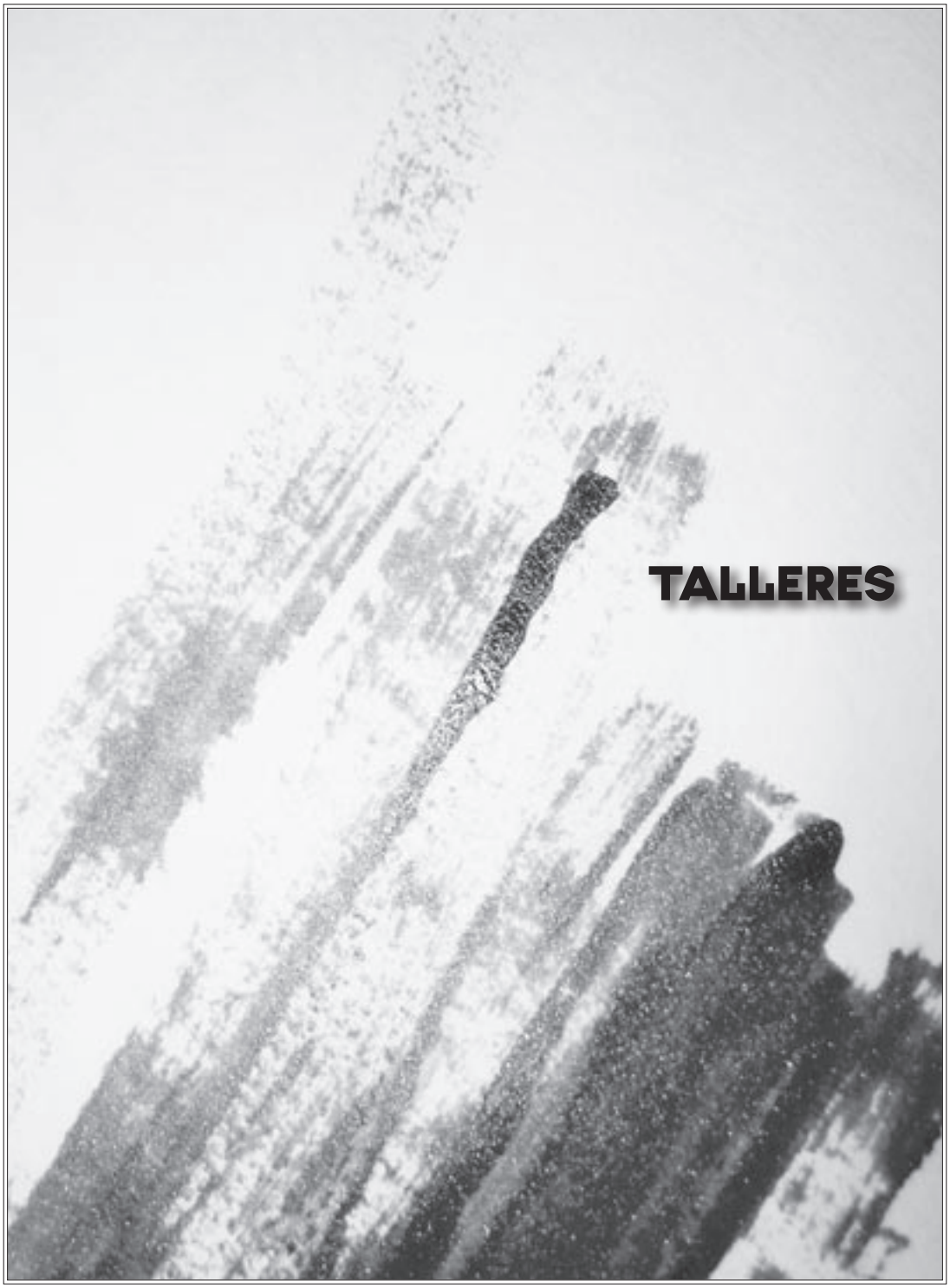
PÚBLICO (MARÍA TERESA GALLEGO): Dada la hora y que estamos a punto de levantar la sesión, tengo una última pregunta: la fecha para sentarnos a hacer las comisiones de arbitraje. Exactamente, ¿cuándo nos sentaremos ACETT y el Gremio de Editores, con la intermediación del Ministerio de Cultura? Hace años que hablamos de eso y quiero la fecha ya. A ser posible hoy.

ANTONIO MARÍA ÁVILA: Hoy es difícil. Me comprometo a trasladarlo a la Junta y trasladarlo con simpatía.

ANDRÉS EHRENHAUS: Establecido el compromiso, creo que ya es hora de que vayamos a los talleres. Y gracias a todos por la participación y la asistencia.

NOTAS

1 Nota de *Vasos Comunicantes:* el informe, de casi un centenar de páginas, se encargó a un equipo de sociólogos en 2002. Se publicó en el número 25 de esta revista una versión reducida y está colgada la versión íntegra en nuestra página web desde 2003.


TALLERES

TALLER INGLÉS-CASTELLANO

TRADUCIR POESÍA, TRADUCIR A SHAKESPEARE

PEDRO PÉREZ PRIETO

Cuando un traductor de poesía inglesa se esfuma de pronto, otro se materializa menos de quince minutos después. (María Teresa Gallego, listaccet@acett.org, 6 de noviembre de 2006).

No voy a explicar por qué este traductor de poesía se encontraba a las 12,45 del día 3 de noviembre de 2006 en el autocar que se dirigía a las jornadas de Tarazona, sería complicado. Di el sí al taller de poesía (a Shakespeare ya se lo había dado mucho antes). Pero aún tenía que decidir qué llevar para la ocasión. Eduardo Mendoza y sus traductores me sacaron de dudas cuando afirmaron que el juego verbal es lo que más les ha hecho sufrir y disfrutar. Di el sí definitivo a William y a su soneto XX, pues si de juego verbal, ambigüedad y dobles sentidos se trata, aquél es un genio y éste una muestra perfecta para sufrir y, sobre todo, para disfrutar.

El acto comenzó entregando a los asistentes una copia del documento original para que, una vez examinado, y si tenían algo que decir, propusieran la forma en que enfocarían la traducción.

Todos estaban de acuerdo en que sería en verso. Alguno lo prefería libre, otros blanco, alguno se arriesgaría a tratar de mantener la rima, incluso consonante, y bastantes no la utilizarían porque "no es necesaria", "es difícil" y "casi siempre parece forzada".

Una vez expresadas sus opiniones, expongo cuáles son, a mi juicio, las virtudes de una buena traducción de poesía y cómo ha de ser recibida ésta en la lengua de llegada.

Poesía es el resultado de expresar un estado de alma en lenguaje poético. El estado de alma, los sentimientos (contenido) son expresados con palabras (forma). Pero forma y contenido son inseparables. La inspiración, las Musas, Dios (en este caso William Shakespeare) nos dan de balde esos sentimientos que son comunes a todas las personas; mas sólo el poeta puede expresarlo en palabras, porque la poesía es efecto de las palabras.

El poeta, cuando escribe poesía, ha de elegir entre las muchas posibilidades que se le ofrecen; no así el traductor, cuya elección es más restringida aunque no por ello menos rica, menos poética.

La traducción, estamos todos de acuerdo, ha de ser equivalente y aceptable en la lengua de llegada. Me estoy refiriendo tanto al contenido como a la forma: ese estado de alma expresado en lenguaje poético con unas características estilísticas equivalentes. ¿Incluso la rima consonante? Pues sí, incluso la rima consonante. A pesar de los prejuicios existentes conviene dejar muy claro:

– La rima no es un instrumento nemotécnico inventado para que el contador de historias pueda recordarlas. La rima existe en todas las lenguas antes de que el cantor las utilice.

– No son pocas las palabras que riman en consonante en una lengua ni es tan difícil hacerlo. Desde hace muchos siglos tenemos hermosos poe-

mas con rima consonante. Ahora bien, lo que es valioso no suele ser fácil y supone cierto esfuerzo.

– ¿Que existen muchas rimas forzadas y ripios? Los casos negativos nada prueban.

La rima (consonante) no sólo actúa en el plano fónico proporcionando sonoridad, musicalidad y ritmo de timbre sino que también lo hace en el plano semántico. Al asociar entre sí dos palabras con independencia de su significado y de la intención del hablante, la rima funciona de manera similar al azar objetivo surrealista, que es definido como la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece. Para no poner siempre el mismo ejemplo de que alguien se encuentra de sopetón, al doblar una esquina, con la persona en que estaba pensando en ese momento, digamos por ejemplo que alguien está pensando que necesita urgentemente un traductor de poesía inglesa y se topa con él, acto seguido, a las 12,45 en un autocar. Son coincidencias, casualidades, pero cargadas de un valor emocional que las vuelve significativas. Además, dos palabras que riman en consonante están, con frecuencia, vinculadas semánticamente por analogía o contigüidad (*destino / camino, suerte / muerte).*

El poeta que compone con rima consonante está continuamente hallando o inventando una relación significativa entre los términos que el azar le da relacionados.

Si el traductor no utiliza (bien) la rima consonante está renunciando no sólo a diferentes aspectos del plano fónico y semántico por separado sino a las múltiples relaciones que se producen entre ambos y también con el plano morfosintáctico como tendremos ocasión de ver en el soneto xx.

Nos centramos a continuación en la estructura métrica de los sonetos de William Shakespeare y su equivalente en la lengua de llegada. El equivalente del pentámetro yámbico inglés es, sin duda, el endecasílabo castellano, que tiene el mismo número de sílabas métricas. Existe, incluso, un tipo de endecasílabo llamado "ritmicamente pleno" en el que cada sílaba par está acentuada:

Por ti la verde hierba el fresco viento (Garcilaso).

Por diferentes motivos resulta más aceptable en castellano otro tipo de endecasílabo que lleva el acento rítmico en la sexta sílaba aunque el rítmicamente pleno me es a veces muy útil como eco del original y como cambio de ritmo en momentos determinados, sobre todo en algún pareado final:

∪ — ´∪ —´ ∪ —´∪ —´ ∪ —´
y todas tú, me tienes todo a mí (Soneto 31.14).

∪ — ´ ∪ —´ ∪ —´∪ —´ ∪ —´∪
En tanto el hombre vea y tenga
aliento (Soneto 18.13)

Y también al comienzo:

∪ —´ ∪ —´ ∪ —´ ∪ —´∪—´∪
Mejor ser vil que ser por tal tenido (Soneto 121.1)

Muy adecuado, creo, para el tañer de la campana en el soneto 71(v. 1-3):

∪ —´∪ —´ ∪ —´ ∪ —´ ∪ —´ ∪
No llores más por mí cuando haya muerto

∪ —´ ∪ —´ ∪ —´ ∪ —´∪—´∪
que el son de la hosca y triste campanada

∪ —´∪ —´∪—´ ∪—´ ∪—´∪
que anuncia que este mundo vil deserto

Pero el ritmo ha de tener sentido. Todas las grandes composiciones poéticas son grandes composiciones rítmicas. Ahora bien, no todas las composiciones rítmicas son grandes composiciones poéticas. El ritmo bien empleado tiene un valor poético importante. Creo que lo que más se acerca a estos pentámetros yámbicos es nuestro endecasílabo con acento rítmico en la sexta sílaba. Con todo esto trato de decir que considero que la traducción ha de ser una recreación y que ha de estar tan cerca del original como sea posible en términos de equivalencia.

Es interesante ver cómo la lengua serbia se refiere a todo esto de una manera clara y sencilla ya que usa *prevesti* para "traducir" y "transportar". Los hablantes de serbio consideran que lo que hace el poeta es *pevati* (cantar) y que lo que el traductor hace —puesto que debe cantar también— es *prepevati,* que literalmente significa "transcantar". Por lo tanto, todo hablante de serbio sabe que el

traductor de poesía debe ser poeta, una persona que canta lo que ya ha sido cantado. Así de claro, así de sencillo.

Es evidente que la percepción del poema por parte del traductor ha de ser adecuada porque, de lo contrario, el resultado estaría alejado del original. Una consulta oportuna a las fuentes de la crítica textual o a los compendios lexicográficos del inglés moderno temprano es necesaria en este caso para lograr una traducción adecuada, como afirma Manuel Sánchez García, cuyo artículo [1] y acertados comentarios y sugerencias han tenido mucho que ver en mi última versión del soneto XX.

Comentamos a continuación el enfoque que he dado a esta versión y las estrategias de que me he servido para trasladar la complejidad de este poema prestando una atención especial al juego verbal y al doble sentido.

El soneto XX es una declaración de amor y, al mismo tiempo, una muestra de ingenio y de juego verbal. Este ejercicio de humor y de ingenio no debe hacernos olvidar los demás sonetos en los que el tema de la muerte, el paso del tiempo, el amor y la belleza están expresados de forma tan exquisita. Podría decir, alterando un poco las palabras de Bruto: *It is not that I love* Twenty *less, but that I love* others *more*. Admiro este soneto por lo que es. Veámoslo.

Aparecen en negrita aquellos términos o frases que más se prestan al juego verbal.

SONNET 20

A woman's face with nature's own hand painted,
Hast thou, the **master mistress** of my **passion**;
A woman's gentle heart, but not **acquainted**
With shifting change, as is false women's fashion:

An eye more bright than theirs, less false in rolling,
Gilding the object whereupon it gazeth;
A man in **hue** all **hues** in **his** controlling,
Which **steals** men's eyes and women's souls amazeth.

And for a woman wert thou first created;
Till Nature, as she wrought thee, fell a-doting,
And by addition me of thee defeated,
By adding **one thing** to my purpose **nothing.**

But since **she prick'd thee out** for women's pleasure,
Mine be thy love and thy love's use their treasure.

Hicimos una traducción literal. Analizamos y comentamos cada una de los términos marcados por el doble sentido; pero, dado que no dispongo aquí del espacio suficiente, me limito a señalar los diferentes sentidos de los menos obvios o de los más significativos.

Acquainted (v. 3):

a) *have knowledge of*, estar familiarizado con

b) *quaint* era una de las diferentes formas de referirse al órgano sexual femenino. Por lo tanto *not acquainted* significaría *lacks the female sexual organ*

Eye **(v. 5)**

a) ojos

b) ojo

c) eye era en la época una metáfora muy corriente para referirse al órgano sexual femenino.

d) ano

Gilding **(v. 6)**

a) making everything seem gold overlaying with gold, "dorar"

b) gild(e) era una variante de *geld* que significaba *castrate* (castrar) y su pronunciación era idéntica

She prick'd thee out *(v. 13)*

a) *She chose, she marked you*

b) *She equipped you with a prick (penis)*

Reciben los asistentes mi versión en castellano y vamos cotejándola. Comentamos las estrategias seguidas en cada caso de juego verbal. Solamente haré referencia a uno de ellos por motivos de espacio.

SONETO 20

De mujer el rostro, obra de Natura,
Tienes tú, dueño-dueña en mi pasión;
De mujer corazón por su dulzura,
Que no raya en mudable condición:

Un ojo que más brilla, que es más recto,
Capa de oro es de objeto en que se clava;
De hombre tono tal, que a
hombres, tal su aspecto,
Ojos hurta, que alma hembra pena esclava.

Primero te creó mujer Natura
Y, desvariando, mientras te esculpía
De ti me separó en la añadidura
De una cosa que a mí no serviría.

Si a su placer envergadura puso,
Mío sea tu amor, de ellas el uso.

Ya hemos visto los diferentes sentidos de ***prick'd thee out*** (v. 13).

¿Qué se puede hacer cuando ese doble sentido no existe en el término correspondiente en la lengua de llegada? Habrá que encontrarlo en el contexto, en otro nivel, en la conjunción de determinados elementos o relaciones.

Después de desechar diferentes opciones, di con esta palabra: "envergadura". Siendo la palabra clave del soneto, no podía ser de otra manera. Se encuentra en una posición central y su sonido es el eco del que procede de la rima más frecuente : -ura (Natura, dulzura, natura, añadidura). "Envergadura" era la elección natural. Aunque uno podría encontrar cierta relación entre "una cosa", *one thing (prick, penis)* y envergadura, lo que realmente hace que se produzca el juego verbal es la posición en el verso pues, siguiendo el esquema rítmico, debería llevar el acento en la 6ª silaba:

Si a su placer en**ver**gadura puso

La consecuencia es que la palabra (envergadura) que vemos, al ser leída, y debido a que el acento rítmico recae en la sílaba "ver", aparece al

PEDRO PÉREZ PRIETO. FOTO: ISABEL FERRER

mismo tiempo como tres palabras: "en verga dura". Es el resultado de la intersección de diferentes relaciones. Confluyen el nivel fónico, el semántico y el morfosintáctico. Solamente tenemos que oír con nuestros ojos como dice el pareado final del soneto 23:

O! Learn to read what silent love hath writ
To hear with eyes belongs to love's fine wit

Lo interesante es que uno puede ver las diferentes opciones al mismo tiempo, verlas y oírlas.

El poema está funcionando en diferentes niveles a la vez, y ningún comentario puede mantener todos esos sentidos concurrentes activos simultáneamente, pero sí podemos conseguirlo al leer el poema. Así que oigámoslo con nuestros ojos.

Una vez leído el poema, este traductor de poesía inglesa pidió a los participantes que hicieran su versión del soneto y se lo enviaran lo antes posible. Parece que después de cierta sorpresa y de algún titubeo inicial, dieron el sí necesario para que este taller pueda ser consumado.

NOTAS

1 SÁNCHEZ GARCÍA, MANUEL. "El juego verbal del 'Sonnet XX' de William Shakespeare y la traducción española de Gustavo Falaquera". *Anuario de estudios filológicos* (Cáceres: Universidad de Extremadura), 25 (2002), 461-73. ISSN 0210-8178.

TALLER ALEMÁN-CASTELLANO

A PROPÓSITO DE THOMAS MANN...

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ

¿Alemán? ¡Qué difícil! Claro, con esas frases tan largas... y, encima, Thomas Mann que no pone un punto hasta pasadas varias páginas... Se tiende a pensar que la gran complicación a la hora de traducir del alemán al español es la sintaxis, y se tiende a pensar también que, por tratarse de Thomas Mann, el lenguaje ha de ser cuanto más farragoso y dificultoso, mejor, ya que el humilde mortal no va a comprender nada de todas formas.

No hay nada más lejos de la realidad porque el lenguaje de Thomas Mann es muy claro y todo menos afectado, cada frase es perfecta y no sobra ni falta ni una coma. Por otra parte, las dificultades lingüísticas a la hora de traducir sus obras son similares a las de muchos otros textos y no se deben tanto a la complejidad de la sintaxis y a que ésta no tenga equivalentes en español, sino a la morfología, porque no es la frase en sí la que funciona de una manera diferente sino determinadas categorías de palabras.

Mi principal criterio de traducción es mantener la máxima fidelidad posible al original... pero sin traicionar jamás el castellano y utilizar expresiones ajenas que no nos resultan naturales (y esto no tiene nada que ver con modernizar ni con simplificar). Ser fiel al texto original no es trasplantar sin más estructuras que son perfectamente habituales y neutras en alemán pero que ningún hablante de español y ni siquiera el más refinado

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ. FOTO: ISABEL FERRER

de sus escritores utilizaría, a saber: participios de presente y pasado, adjetivos con uso predicativo, adjetivos derivados de verbos (terminados en -able o -ible), adverbios derivados a su vez de adjetivos, verbos con prefijos que describen un determinado tipo de acción, voz pasiva en abundancia, verbos sustantivados... Pienso que si, al leer, uno tiene la sensación de "¡puf! el alemán debe de ser un idioma muy difícil" y de que tendría que ser doctor en metafísica para saber si los personajes van o vienen, hay algún problema con la traducción, una falta de fluidez en el castellano (y esto no tiene nada que ver con la complejidad de las ideas que pueda expresar el texto).

He observado que estos problemas de afectación a menudo son culpa de una mala traducción de adjetivos y adverbios. Como no hemos tardado media página en encontrar el verbo principal y en castellano también hay adjetivos y adverbios, aprovechamos para conservar la estructura de la frase y nos quedamos encantados con una bella ristra de adjetivos antepuestos al nombre, cada cual con un par de adverbios derivados de verbos con preposición delante y, a ser posible, todos de más de cuatro sílabas. Y es que los alemanes, ya se sabe...

El texto que escogí para el taller parecía hecho adrede para demostrar todo esto, y también a mí me había costado casi una semana encontrar una versión convincente al hacer la traducción (y mi habitual correctora aún puso muchos peros y hubo que cambiarlo varias veces). Se trata del breve párrafo con que comienza el capítulo segundo de la undécima parte de *Los Buddenbrook*: en un par de frases coordinadas copulativas, con tres parejas de adjetivos y en el lenguaje más neutro y sencillo, Thomas Mann describe el instante en el que un viejo despertador comienza a sonar... Eso sí, lo describe con la precisión magistral que le caracteriza. ¡Qué difícil repetirlo en castellano! Y no porque desconociéramos el objeto o porque el lenguaje tuviera complicación alguna. Siempre nos faltaba algún elemento, nos sonaba mal, el resultado era demasiado poético mientras que el alemán se limitaba a describir con frialdad... o, al contrario, era tan complejo que parecían las instrucciones de uso de un reactor nuclear. Siempre "cojeaba" de algún sitio.

Nos cundió y lo pasamos bien. Al cabo de dos horas de estrujarnos las neuronas y discutir muchicientas opciones, encontramos incluso más de una traducción que nos gustaba. Curiosamente, en cada una de las dos sesiones surgieron problemas e ideas diferentes, y, además, diferentes de la versión que se leerá en la novela publicada en castellano. Una vez más pudimos comprobar que, en traducción, nunca hay una única solución y que por eso resulta difícil enseñar "qué hacer" de una manera infalible y dogmática. No obstante, saber "qué no hacer" y cómo buscar un buen camino por el que avanzar ya es una parte importante del trabajo.

TALLER

TRADUCIR LIBROS: TODO LO QUE SIEMPRE QUISO SABER SOBRE CÓMO EMPEZAR Y NO SE ATREVIÓ A PREGUNTAR

CELIA FILIPETTO

Empezar en una profesión, cualquiera que sea, resulta casi siempre complicado. Pero no imposible, aunque muchos traductores noveles puedan tener la impresión contraria.

El presente taller, dirigido a principiantes, se encuentra en la misma línea de los que presentamos en las últimas dos ediciones de las Jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarazona, junto con mi colega Silvia Komet. El objetivo principal de esta actividad fue ofrecer a los traductores que aspiran a trabajar para la industria editorial una serie de pautas para comenzar en el oficio.

Tras una breve introducción en la que hablé de mis comienzos como traductora, expuse el tipo de libros con los que conviene empezar y ofrecí una serie de consejos prácticos para enfrentarse a las dudas de traducción.

A continuación, me referí a un aspecto que los traductores principiantes no suelen tener en cuenta: la presentación de la traducción. Hice un poco de historia, expliqué cómo se presentaban las traducciones cuando escribíamos con las Olivetti, qué ocurrió cuando los traductores abandonamos las máquinas de escribir electrónicas y nos pasamos al ordenador y cómo esta nueva y maravillosa herramienta nos facilitó el trabajo, pero nos complicó la vida frente a los editores, que aprovecharon para cambiar los sistemas de cómputo. Indiqué cómo configurar el procesador de textos para obtener la famosa "plantilla imaginaria", di un ejemplo de la merma que se produce al utilizar el recuento automático de caracteres y cité el estudio de Carlos Milla y Marta Pino *De te fabula narratur: Los sistemas de cómputo y el rendimiento del trabajo de traducción en el sector editorial,* publicado en *Vasos Comunicantes* nº 34 y en www.acett.org.

Me referí a continuación a la prueba de traducción, paso prácticamente obligado para conseguir un encargo en firme. Expuse cuatro pruebas de traducción de un mismo texto, presentadas por principiantes a una editorial barcelonesa. Sigue a continuación una muestra del texto analizado. En las versiones reproducidas se marcan los aspectos mejorables y los errores.

> […] Fast-forward fifteen years, and everything has changed. The scene shifts to Rome's busy Fiumicino Airport, and I am a foreign correspondent rushing to catch a flight home to London…

VERSIÓN PRIMERA:

> Avance rápido quince años y todo ha cambiado. La escena **pasa a desarrollarse** en el concurrido Aeropuerto [**de**] Fiumicino de Roma y **yo** soy un corresponsal extranjero apresurándome a coger un vuelo a Londres **que me lleve a casa.**

VERSIÓN SEGUNDA:

Avanzamos rápidamente quince años y todo ha cambiado. La escena se desplaza al ajetreado aeropuerto romano de Fiumicino; soy un corresponsal extranjero que se apresura para volar a Londres **de vuelta a casa.**

VERSIÓN TERCERA:

Han pasado quince años**,** y todo ha cambiado. La escena se traslada al **bullicio** del aeropuerto de Fiumicino en Roma, y **yo** soy un **viajero** extranjero con prisas por coger un vuelo de vuelta a Londres.

VERSIÓN CUARTA:

Quince años más tarde y todo ha cambiado. Esta vez la escena **se sitúa** en el bullicioso aeropuerto[**de**]Fiumicino de Roma, y **yo** soy un corresponsal extranjero que se apresura para tomar un vuelo de regreso a Londres.

En el ejemplo expuesto, vimos lo siguiente:

Fast-forward fifteen years > avance rápido quince años
avanzamos rápidamente quince años
han pasado quince años
quince años más tarde

La imagen se refiere al paso del tiempo y hace referencia al *walkman* utilizado por el protagonista. Comprobamos con los participantes la dificultad de ofrecer una versión española efectiva y económica como la frase inglesa que nos sirvió de ejemplo de lo que a veces suele perderse en la traducción.

busy Fiumicino airport > bullicioso aeropuerto Fiumicino
concurrido Aeropuerto Fiumicino
ajetreado aeropuerto romano de Fiumicino
al *bullicio del aeropuerto* de Fiumicino

CELIA FILIPETTO. FOTO: ISABEL FERRER.

En las versiones reproducidas aquí, indiqué los errores y la última sirvió de ejemplo de lo que no se debe hacer, es decir, cambiar por cambiar. El recurso es aceptable y correcto pero en este contexto no es necesario.

busy airport > adjetivo
bullicio del aeropuerto > sustantivo

Después de analizar todos los aspectos mejorables de las versiones, los errores que suelen cometer los principiantes y lo que no se debe hacer en una prueba de traducción, presenté una versión potable, con posibilidad de ser aceptada.

Avancemos rápidamente quince años y todo ha cambiado. La escena se traslada a Roma, al ajetreado aeropuerto de Fiumicino, y soy un corresponsal extranjero que se apresura para tomar un vuelo de regreso a Londres.

El siguiente ejercicio consistió en analizar una quinta versión del texto para que los participantes se ejercitaran en una de las facetas de la labor del traductor, la corrección de estilo de la propia versión. En esta parte del taller, señalamos los errores de traducción, las versiones correctas pero poco felices, de las que ofrecimos entre todos alternativas mejores, y las versiones aceptables. Para finalizar, destaqué que si la práctica hace al maestro, también hace al traductor, y que la traducción de todo tipo de textos nos permite mejorar nuestra destreza como traductores.

TALLER

TEJANOS EN BARCELONA Y VAQUEROS EN MADRID: EL USO DE UNA LENGUA NEUTRA EN LA TRADUCCIÓN

CARMEN FRANCÍ

El taller se desarrolló siguiendo como hilo conductor las más de sesenta citas preparadas para ilustrar los distintos aspectos que interesaba debatir. Es decir: los presentes se enfrentaron a diversos párrafos (presentados según el método que, en la lista de ACETT, denominamos habitualmente "sopetón") cuyo origen, autor y contexto desconocían.

Durante la primera parte del taller comentamos cuatro fragmentos escritos en variantes alejadas del castellano estándar; los talleristas consideraron unánimemente que ninguno de ellos podía ser modelo de prosa para un traductor: con lo cual, de un plumazo, rechazaron (a ciegas) a Juan Rulfo, Julio Cortázar, Camilo José Cela y Ángel Vázquez, autores de las citas debatidas. Esto dio pie a una serie de preguntas un tanto paradójicas: ¿por qué algunos autores señeros no son modelo para el traductor al español? ¿Cuál es entonces el modelo? ¿El diccionario de María Moliner o el de la Real Academia, principal argumento de los correctores editoriales, son la única autoridad en cuestión de léxico? ¿Por qué en otras lenguas no sucede lo mismo? En el caso de los traductores del inglés, ¿cómo podemos "jibarizar" las 300.000 entradas de un OED y las casi 400.000 de un Webster para que encajen con las 80.000 de un María Moliner o un DRAE? ¿En qué nos quedan esas 80.000 entradas si rechazamos americanismos y regionalismos peninsulares? Y puesto que, en opinión de gran número de los presentes, tampoco deben emplearse en la

CARMEN FRANCÍ. FOTO: ISABEL FERRER

traducción los términos o expresiones demasiado castizos o propios de la cultura española, como los taurinos, ¿en qué medida es una lengua real esa pequeñísima parcela resultante después de tanta amputación a la lengua viva? ¿El traductor debe ser guardián de la ortodoxia? ¿De qué ortodoxia?

A continuación, analizamos un par de párrafos en los que el traductor había intentado reproducir en castellano hablas alejadas de la norma: localismos, jergas, expresiones incultas. Comprobamos lo insatisfactorio que es siempre el resultado y, una vez más, rechazamos de modo unánime el recurso de traducir un habla local por otra más o menos equivalente (en definitiva: los galeses no pueden hablar en andaluz). Cosa que, no por sabida, deja de ser interesante discutir.

Reflexionamos después sobre dos prácticas frecuentes en el mundo editorial actual: la de pedir al traductor una versión en un español neutro y exportable (en el que no se emplea "coger" ni "concha", por ejemplo) o bien, tal como se ha hecho a partir de la quinta entrega de las aventuras de Harry Potter, ofrecer a los lectores tres versiones distintas del español: la primera, destinada al publico de la Península, la segunda a Argentina, Chile y Uruguay, y la tercera a México y los Estados Unidos.

Dedicamos la segunda parte del taller a localizar usos alejados de la norma en otra serie de frases procedentes de prensa catalana y de obras de autores y traductores residentes en Cataluña (pero no necesariamente catalanohablantes). En este sentido, el taller tenía como objetivo ilustrar la tesis de que, si bien la variante del castellano que se emplea en Cataluña tiene ciertas peculiaridades, no es necesariamente peor que otras ni sus características deben rechazarse de entrada en una traducción. No obstante, el traductor debe saber identificar estos usos locales para emplearlos siempre de modo consciente e impedir que produzcan, aunque sólo sea por acumulación, un efecto no deseado.

En este sentido, si bien son de gran ayuda los diccionarios de dudas de Manuel Seco y Martínez de Sousa (e incluso un curioso *Vocabulario de catalanismos o sea de numerosos errores en que suelen incurrir los catalanes por traducir al pie de la letra ciertas voces, locuciones y frases del lenguaje catalán, que no tienen exacta correspondencia en la lengua castellana, oficialmente por antonomasia lengua española,* compuesto y ordenado por Miguel Marcel Carbonell en 1885), es sorprendente que la bibliografía sobre el castellano empleado en Cataluña sea tan escasa, como si se descartara sin más reflexión, por barbarismo, cualquier uso local alejado del centro peninsular.

Así pues, con ánimo más descriptivo que normativo, comentamos una serie de usos sintácticos y léxicos, muchos de ellos calcos del catalán, pero no todos, que aparecían en las citas empleadas como material de trabajo. He aquí una exposición sistematizada de lo analizado:

– tendencia a emplear la forma más similar al catalán: "balsa" por "alberca", "terrado" por "azotea", "pila" por "montón", "diario" por "periódico", "añorar" por "echar de menos", "encante" por "mercadillo de segunda mano", "dedo gordo" por "pulgar", "azul cielo" por "azul celeste", "costilla" por "chuleta", "vigilar" con el sentido de "prestar atención", "aguantarse" por "sujetarse", "visitarse" por "ir al médico" (este uso, como algunos de los mencionados, aparece en María Moliner, pero no es frecuente), "ir" por "funcionar", "cerrar" por "apagar" (la luz, una máquina), "estirarse" por "tumbarse", "pedir" por "preguntar", "reñir" por "regañar/reprender", "torre" por "villa" o "chalet". Y, por supuesto, los "tejanos" que daban título al taller, que en otras zonas se denominan "vaqueros" o "jeans".

– términos comunes en el castellano de Cataluña casi incomprensibles en otras zonas: "apalizar", "chafardero" ("chismoso, curioso"), "repensar", "parada" (por "puesto" en un mercado). Aunque son más frecuentes en la lengua oral que en la escrita, pueden llevar a confusión: "bamba" por "zapatilla de deporte", "golfas" por "buhardilla", "granja" por "cafetería", "libra" como unidad de peso distinta, "padrina" por "abuela", "tarjeta" por "bono bus", "bikini" por "sándwich mixto", "mediana" (botella de cerveza de 33 cl.), "aparador" por "escaparate", "encantarse" por "quedar absorto", "descontarse" por "perder la cuenta".

– "girarse" por "volverse", "mirar (las noticias) de la tele" por "ver (las noticias) de la tele", "venir" por "ir" ("ya vengo" en lugar de "ya voy").

– "me sabe mal", expresión muy común en el castellano de Cataluña con el sentido del catalán *saber greu* ("apenarse", "lamentar algo"); en castellano existe, pero no es frecuente y tiene un matiz distinto. Según María Moliner, "causar enfado o disgusto".

– reducción de los pronombres y adjetivos demostrativos a dos únicas formas: la más cercana y la más lejana al hablante. Así, se emplea "esto que has dicho" en lugar de "eso que has dicho"; esta reducción, por motivos obvios, es especialmente acusada en quienes traducen del inglés.

– "más grande", "más pequeño" en lugar de "mayor", "menor".

– "hacer ver" con sentido de "simular".

– uso de la repetición para dar énfasis, muy frecuente en catalán: "pica pica", "a más a más", "patim patam", "elis elis", "bien bien", etc.

– cierta tendencia a convertir algunos verbos en reflexivos: "adelgazarse", "engordarse", "venderse" ("me adelgazo con los disgustos", "me vendo la moto"), "leerse" ("me leí sus obras completas").

– "salir a cuenta" (la expresión más habitual en otras zonas sería "traer cuenta", "tener cuenta").

– "cada" con sentido de generalización, no distributivo: "me invita cada día".

– expresiones: "a más a más", "a precio hecho", "al detall", "antes no" ("vámonos antes no llueva"), "arriba del todo", "de buena mañana", "de cada día", "de carne y hueso", "de escondidas", "de otra parte", "de otro lado", "de parte mía", "debajo / delante / detrás mío", etc. (catalanismo extendido en muchas otras zonas), "yo de ti no lo haría" (común en Argentina), "de sobras", "quedarse sin", "si más no".

– confusión con las preposiciones: "desplazarse con bicicleta" en lugar de "en bicicleta", etc.

– "tú mismo" por "allá tú", uso cada vez más común en toda la Península, introducido a través de la publicidad.

– empleo del futuro en lugar del subjuntivo: "lo siento por el profesor que *vendrá* y *tendrá* que aguantarte".

– uso del "de" partitivo: "hubo dos heridos graves y dos *de* leves".

– supresión del artículo: "la mayoría de" en lugar de "la mayoría de los…", muy frecuente en la prensa escrita.

– supresión del "de" en los "de que": "da la casualidad que", "se dio cuenta que".

– supresión de la "a" en el complemento directo de persona.

– supresión del "que" en "una vez que" ("una vez se supo la verdad…").

– mayor uso de formas compuestas por "hacer" + infinitivo: "hacer lástima", "hacer pena", "hacer vergüenza", "hacer la siesta", "hacer vacaciones", "hacer servir".

– deber + infinitivo (como recuerda Manuel Seco, "no significa necesidad, como ocurre en el español hablado por catalanes: 'Ricardo se endeuda y debe pedir prestado a todo el mundo', Goytisolo").

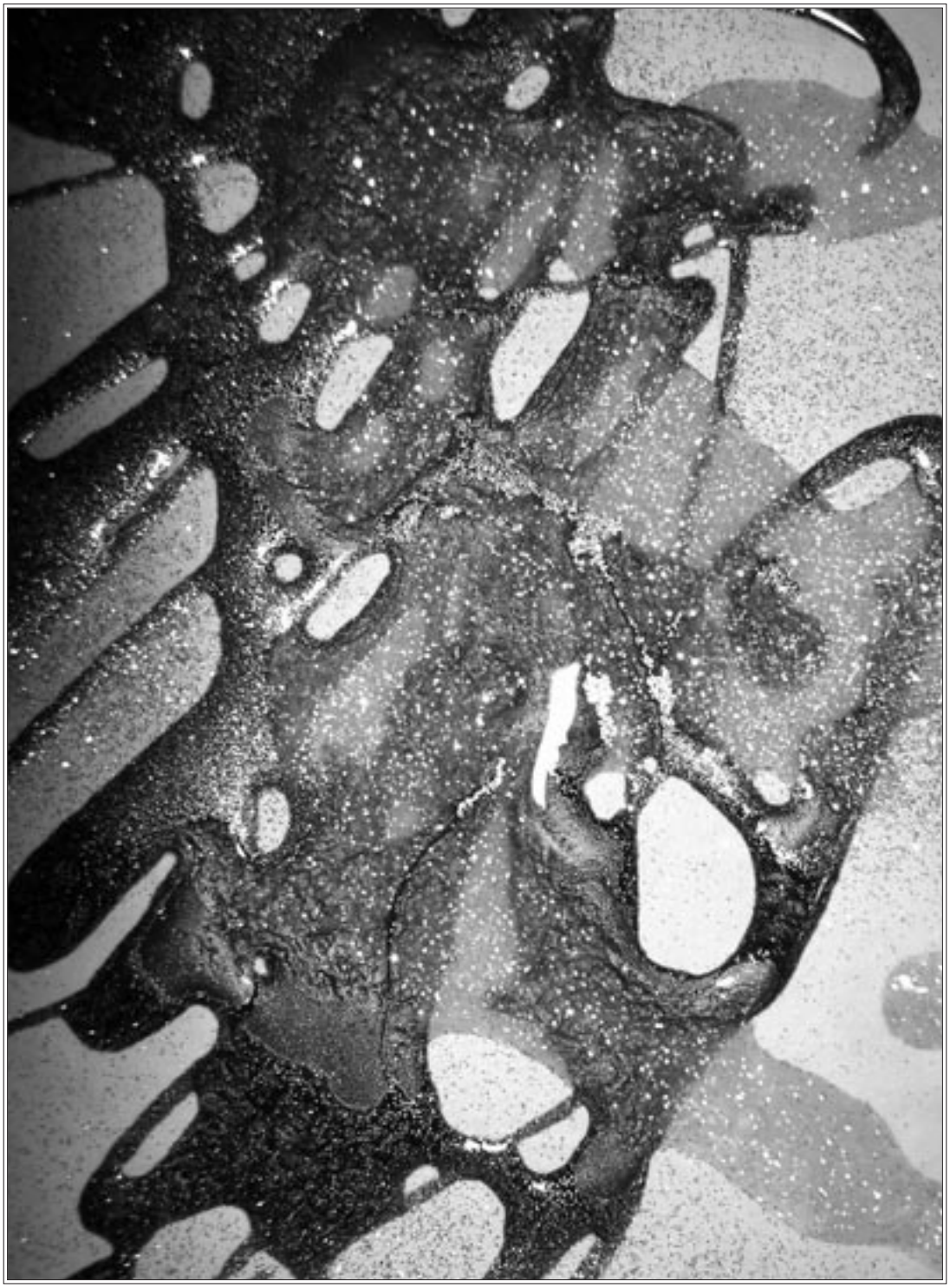
– "habían" por "había" en uso impersonal, así como "hubieron" por "hubo".

– empleo frecuente de estructuras que en castellano se consideran galicismos: "es por esto que", "fue él quien", "un cierto", etc.

– frases hechas: "dejar de pasta de boniato", "echar fuego por las muelas". Algunas veces incluso con perífrasis: "siempre tendrá un borrico al que apalizar y en el que descargar su rabia".

Por último, vimos cómo autores como Juan Marsé o Eduardo Mendoza utilizaban algunas de estas expresiones como recurso para caracterizar a sus personajes a través de los diálogos.

La participación de todos los presentes y, en especial, de talleristas de otras zonas hispanohablantes (que nos reprocharon que un exceso de sensibilidad nos llevaba en algunas ocasiones a la hipercorrección) convirtió el taller en una discusión muy amena. Agradezco a todos su presencia y sus intervenciones: confío en que el buen rato que pasamos les fuera a todos de cierta utilidad.



TALLER

CONTRATOS

CARLOS MILLA Y ANDRÉS EHRENHAUS

Desde hace alrededor de quince años el contrato de traducción regula y especifica las condiciones de nuestra peculiar interacción profesional con los editores. Pese a ser un elemento tan presente en la vida del traductor, éste sigue mirándolo con recelo, desconfiando del aparente hermetismo de tanta fórmula jurídica, temiendo trampas y ardides en cada cláusula, en cada línea. Ante lectura tan árida, tan erizada de obstáculos, el traductor opta por el camino más recto hacia la firma, que pasa por dos únicos puntos: la fecha de entrega y la tarifa.

El objetivo de estos talleres es, pues, proporcionar las claves para una correcta y ágil interpretación del lenguaje contractual y a la vez poner de relieve la trascendencia de una atenta lectura de cada cláusula, desde la primera hasta la última, ya que el contrato es un compromiso moral y económico a largo plazo entre ambas partes. Para ello, nos remitimos con especial énfasis al marco legal dentro del que deben redactarse y validarse los contratos: la Ley de Propiedad Intelectual. Dicha ley deja muy claro, por un lado, que «la propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra» (art. 2), y por otro lado que «son

CARLOS MILLA Y ANDRÉS EHRENHAUS. FOTO: ISABEL FERRER

objeto de propiedad intelectual: […] las traducciones y adaptaciones…» (art. 11).

Por tanto, consideramos vital un detenido estudio del articulado de esta ley, que nos proporciona el discernimiento necesario para saber en qué medida una cláusula es abusiva o incluso ilícita, qué incumplimientos u omisiones implican la nulidad de un contrato, cuáles de éstos son subsanables y cuáles no, qué condiciones no debemos aceptar bajo ninguna circunstancia, qué aspectos de un contrato son más negociables y cómo deben negociarse, qué derechos son irrenunciables.

En la medida de lo posible, prestamos particular atención a los casos concretos, que exponen los propios asistentes a los talleres. Invariablemente surge un sinfín de dudas y conflictos que nos permiten ver en vivo la plena realidad de la práctica contractual en el mundo de la edición español. Entre otros temas, destacan las siempre espinosas cesiones a terceros, los impagos, las liquidaciones, la caducidad de los contratos, las cláusulas de renovación automática, los derechos, las diferencias entre tanto alzado y anticipo. A todo ello intentamos dar respuesta, procurando atender a los detalles sin perder de vista el amplio y variopinto contexto en que actuamos.

Tanto en la primera jornada como en la segunda, la exposición de los casos presentados por los asistentes y la búsqueda conjunta de vías prácticas y efectivas de resolución nos absorbió de tal modo que consumimos mucho más tiempo del que disponíamos y hubimos de ser amablemente desalojados del aula del conservatorio donde nos habíamos atrincherado para defendernos de la lluvia, el frío, la gripe, las irregularidades contractuales y demás enemigos históricos del traductor.

Pero cuando salimos en tropel a la desapacible noche otoñal de Tarazona, todos ellos (incluida la gripe) nos parecieron menos insalvables y amenazantes, y ese pequeño milagro quizá se lo debamos a las bufandas, los paraguas, los remedios de la abuela, las tertulias y talleres y la bendita LPI.

TALLER

UN AUTOR EN BUSCA DE TRES TRADUCTORES

RAFAEL CARPINTERO

La idea de este taller surgió cuando presentamos la traducción de *Me llamo Rojo* de Orhan Pamuk en el Instituto Cervantes de Estambul. El autor propuso leer un fragmento del libro tanto en el original como en la traducción, en concreto uno de los tres cuentos con los que Mariposa ilustra la pregunta que Negro, el protagonista, le hace sobre la pintura y el tiempo. A pesar de que la versión española ya había sido publicada, y, por lo tanto no había marcha atrás posible, y de que el texto lo escogió Pamuk sin dar la posibilidad de opinar al traductor, he de confesar que quedé bastante satisfecho del resultado.

Durante el turno de preguntas pudo verse que a los lectores turcos les resultaba bastante exótico un cuento sobre libros situado en el siglo XVI, por lo que cabía deducir que les sería aún más raro a los lectores de otros países sin la misma herencia cultural. De ahí que me propusiera comparar las tres traducciones que más estaban a mi alcance: la española, la inglesa y la francesa.

Había dos premisas básicas que servían de punto de partida a la hora de analizar las traducciones: 1) Como el funcionamiento morfosintáctico del turco es completamente distinto al de las lenguas indoeuropeas, existe un margen bastante amplio para las variedades de traducción sin que quepa tachar a ninguna de ellas de incorrecta; 2) El texto es un cuento, así pues un texto comple-

RAFAEL CARPINTERO. FOTO: ISABEL FERRER

to bastante simple y lineal, pero también un fragmento de una novela con el que se pretende cumplir un objetivo, responder a una pregunta, lo que da bastante para hablar sobre su función y sobre la intención del autor (y del narrador). Por otro lado, aunque la estructura y la lengua corresponden a las de un cuento tradicional, se trata de un cuento literario y el autor se preocupó de que se notara gracias a una serie de modificaciones sobre el esquema básico (especialmente al principio, donde evita las fórmulas de inicio de los cuentos tradicionales).

Una vez aceptadas estas premisas, el margen en la traducción y el hecho de que se tratara de un cuento completo, lo primero que llamaba la atención al comparar las tres versiones era un cierto proceso de "embellecimiento" en todas ellas, siendo el más notable el caso del francés y el que menos el español. Muy probablemente este embellecimiento se debe a la idea que tienen los lectores "occidentales" de lo que debe ser un cuento "oriental" y a que los traductores actuaron inconscientemente según sus estereotipos culturales. Un ejemplo muy destacable es cuando dice "decidió ganarse su corazón y habló con ella" (traducción española), que en inglés se convierte en "resolving to win her heart, he engaged her in conversation" y en francés en "résolut de séduire son coeur, par le biais de la causerie". La simpleza del original "habló con ella" (en turco llega a emplearse un esquema sintáctico conversacional al usar el verbo antes del complemento) se retuerce para darle un aire más florido. Otro tanto cabe decir de las amplificaciones (en cursiva) como "no *demasiado* lejano pero no *demasiado* cercano" o "proclamó *a los cuatro vientos"* en español, "on a suspicion *of tampering"* o "like a *common* thief" en inglés, y los dobletes en francés "*Rongé et* dévoré" o "*jeune et* belle".

Aparte de las variaciones léxico-gramaticales, otro aspecto que destaca en las traducciones inglesa y francesa, especialmente al comienzo del cuento, es el de la puntuación. Una larga frase en turco con sólo dos verbos conjugados, un condicional dependiente del verbo principal, que además es un auxiliar de significado vacío, se convierte en dos en inglés y en tres en francés. La intención del autor, que estaba particularmente satisfecho de esta frase, de sugerir que no se trataba de un cuento tradicional adaptado y de mostrar la falta de fluidez del tiempo usando un único acontecimiento, se pierde un tanto en estas versiones. Sin embargo, ¿hasta qué punto es criticable exotizar un texto de por sí exótico en la propia lengua original si así se responde mejor a las expectativas de los lectores? Resultó curioso observar durante el taller que la traducción francesa, la más embellecida y exótica, resultaba no sólo bastante legible, sino muy bonita, como cabría esperar de un cuento al estilo de los de *Las mil y una noches.* Y ahí tenemos el punto crucial de la discusión: la única referencia que los lectores (y aquí podemos incluir a muchos del original) tienen de cuentos de este tipo son *Las mil y una noches,* que forman parte de la herencia literaria universal a través de las traducciones y, sobre todo, de las adaptaciones. Cabe preguntarse si el embellecimiento del original no es sino una forma de acercarlo a las expectativas de los lectores de las traducciones. ¿Puede pedírsele al lector hispano (o francés, o anglosajón) que sea capaz de diferenciar entre los cuentos de procedencia india o persa y los árabes o turcos, mucho más sobrios? ¿O al lector turco actual? Pero, por otra parte, ¿hasta qué punto tiene derecho el traductor a manipular el original?

Un último detalle curioso que se comentó en el taller fue el hecho de que los tres traductores fueran profesores universitarios. Si le echamos un vistazo a los informes sobre la situación del traductor literario en España, y en otros países no debe ser muy distinta, podemos ver cómo una traducción, sobre todo si es de una lengua "rara", gana mucha autoridad cuando es realizada por un académico varón. En general, los hombres que traducen de una sola lengua, han traducido poco y compaginan su actividad traductora con otra actividad profesional, especialmente si es en la universidad, están mejor considerados, aunque sólo sea desde el punto de vista del prestigio. Este último hecho, que puede parecer irrelevante, tiene sus consecuencias en el embellecimiento del texto porque provoca la activación automática de una serie de conductas profesionales, como la trans-

cripción "a la árabe" de los nombres propios en el caso de Gilles Authier.

Como siempre ocurre en estos casos, el debate podría haberse prolongado bastante más pero, a pesar de lo que decía el texto que comentamos, no hay quien detenga el tiempo ni siquiera pintando. Espero que los asistentes pasaran un buen rato cuando menos.

Incluyo la primera frase del cuento en sus cuatro versiones por si las tendencias masoquistas de alguien le impulsan a compararlas:

> Her şeyin her şey tekrar ettiği ve bu yüzden yaşlanıp ölmek olmasa insanın zaman diye bir şeyin varolduğunu hiç farkedemediği ve âlemin de zaman hiç yokmuş gibi hep aynı hikâyeler ve resimlerle resmedildiği hem eski hem yeni bir zamanda, Fahir Şah'ın küçük ordusu, Selahattin Han'ın askerlerini, Semerkantlı Salim'in kısa tarihinde de anlattığı gibi, "perişan" etti. (Orhan Pamuk)

> En un tiempo no demasiado lejano pero no demasiado cercano, cuando todo se repetía de tal manera que de no ser por el envejecimiento y la muerte los hombres no habrían percibido que había algo llamado tiempo y cuando el mundo era ilustrado con las mismas historias y pinturas como si el tiempo no existiera, el pequeño ejército del sha Fahir "pulverizó" a las tropas del jan Selahattin, según se cuenta en la breve *Historia* de Salim de Samarcanda. (Rafael Carpintero)

> Once upon a time, not so very long ago yet not so recently, everything imitated everything else, and thus, if not for aging and death, man would've never been the wiser about the passage of time. Yes, when the worldly realm was repeatedly presented through the same stories and pictures, as if time did not flow, Fahir Shah's small army routed Selahattin Khan's soldiers –as Salim of Samarkand's concise *History* attests. (Erdağ M. Göknar)

> Jadis, naguère, tout n'était que répétition du même, á l'infini. En ce temps-là, s'il n'y avait eu la décrépitude de l'âge et la mort au bout, les hommes n'auraient pas eu la conscience du temps, ne voyant pas le monde passer comme il va, mais suivant la série, immuable, des histoires et des images, répétées à l'infini. Jusqu'au jour où, selon la *Brève Chronique* de Salim de Samarcande, la petite armée de Fâkhir Shah «fit mordre la poussière» aux soldats du Khan Salâhuddîn. (Gilles Authier)

TALLER

DICCIONARIOS Y TRADUCTORES O NI CONTIGO NI SIN TI

BELÉN SANTANA Y Mª TERESA FUENTES

El vínculo entre un traductor y sus diccionarios bien puede ser el prototipo de lo que se considera una relación de amor-odio: por una parte nos encanta criticar sus carencias y defectos pero, por otra, es un hecho que todos los utilizamos en nuestra labor diaria y, a pesar de los pesares, los consultamos una y otra vez, ora deseosos de encontrar "la" solución, ora como simple fuente de inspiración. El objetivo del taller sobre *Diccionarios y Traductores* que tuvo lugar en Tarazona los días 4 y 5 de noviembre en el marco de las XIV Jornadas en torno a la Traducción Literaria organizadas por ACEtt consistió en reflexionar desde la práctica de la profesión sobre lo que pensamos, esperamos y valoramos de esos enemigos íntimos llamados diccionarios, al tiempo que tratamos de despertar nuestra conciencia sobre el uso que hacemos de ellos y las posibilidades de sacarles más y mejor partido.

El taller comenzó con la recopilación de algunas frases y opiniones escuchadas durante las jornadas con respecto a lo que *pensamos* de los diccionarios. El resultado fueron sentencias del tipo "traducir con diccionarios no tiene ningún mérito", "los diccionarios nacen viejos", "las palabras que busco nunca vienen", "las definiciones son muy tontas", "las definiciones no se entienden" o "el mejor sigue siendo el de mi abuelo". A partir

MARÍA TERESA FUENTES.

BELÉN SANTANA. FOTOS: ISABEL FERRER.

de ahí cada participante expuso sus propias filias y fobias lexicográficas.

En un segundo paso y tomando como ejemplo algunos textos de contracubierta con los que las editoriales de diccionarios promocionan sus obras, nos preguntamos qué *esperamos* de los diccionarios, lo cual nos llevó a reflexionar sobre cómo interpretar la información relativa a un número determinado de entradas, la inclusión de variedades del español y la función de los sinónimos y la fraseología entre otros aspectos, procurando siempre poner ejemplos extraídos de la práctica de la traducción literaria.

En tercer lugar abordamos una cuestión fundamental: qué *valoramos* de un diccionario. En esta fase surgieron aspectos clave como las ventajas e inconvenientes de los diccionarios electrónicos, la importancia y función de los ejemplos, la cantidad e inteligibilidad de la información que se recoge en cada entrada, la utilidad de las instrucciones de uso y la tipografía empleada, etc. En cada uno de los puntos y en función de los intereses de los participantes tratamos de cruzar por unos momentos la frontera que a menudo separa a traductores de lexicógrafos con el fin de que los primeros venciesen sus posibles reticencias —no tantas como inicialmente presumíamos— y fuesen conscientes del valor del diccionario como un texto susceptible de múltiples lecturas, siempre parciales, que nosotros como traductores debemos completar. Dicho de otro modo, intentamos demostrar que tal vez no debamos pedir peras al olmo lexicográfico, sino más bien y, mal que nos pese, "frutos secos, con una semilla oval, aplastada, de ala membranosa en todo su contorno, verde al principio y amarillenta después, de rápido desarrollo" (fragmento de la definición de "olmo" tomada del Diccionario de la Real Academia Española, 2001) para luego consultar otras fuentes.

Para terminar pasamos a la acción en el taller del lexicógrafo con un ejercicio consistente en redactar, bien en equipo o a título individual, una breve definición, con ejemplo incluido, de tres palabras en español. La puesta en común de los resultados nos llevó a reflexionar de forma divertida sobre la dificultad que entraña el acto de definir y sirvió para ilustrar los distintos tipos de definición que encontramos en los diccionarios. Finalmente comparamos nuestras definiciones con las de los expertos para acabar entonando esa copla que casi todo traductor dedica a su diccionario: *Y sin embargo, te quiero.*

LUISA FERNANDA GARRIDO, PREMIO NACIONAL DE TRADUCCIÓN 2005. FOTO: ISABEL FERRER

CONFERENCIA

FERNANDA GARRIDO, PREMIO NACIONAL DE TRADUCCIÓN 2005 POR LA TRADUCCIÓN DE *EL KAPO,* DE ALEKSANDAR TIŠMA

Luisa Fernanda Garrido Ramos nació en Madrid, es licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Autónoma de Madrid, especialista en Historia Medieval de los Balcanes, y licenciada en Lenguas Croata y Serbia y Literaturas Yugoslavas por la Universidad de Zagreb (Croacia). Es además intérprete jurado por el Ministerio de Asuntos Exteriores. Empieza a traducir en 1989, tiene una treintena de libros traducidos en colaboración con su marido, Tihomir Pistelek, del croata, del serbio y del francés. Ha sido ponente en diversos seminarios, congresos y mesas redondas relacionadas con el mundo eslavo y la traducción, así como en los Encuentros Europeos del Libro de Sarajevo (Bosnia y Herzegovina), organizados por el Centro André Malraux de la capital bosniaca. Miembro activo de ACEtt, de 2003 a 2006 forma parte de la junta rectora de la Asociación con el cargo de vicesecretaria y vocal de relaciones internacionales. En octubre de 2005 recibe el nombramiento de directora del Instituto Cervantes de Sofía (Bulgaria), cargo que desempeña en la actualidad. En noviembre de 2005 le conceden el Premio Nacional de Traducción del serbio al español por la novela *El Kapo,* de Aleksandar Tišma. Es la primera vez en la historia del premio que se concede a una traducción de este idioma.

Buenos días. En la charla que voy a intentar dar ahora, quiero empezar con unas citas de Wittgenstein; la primera pertenece al *Tractatus logico-philosophicus* y el traductor es Luis Manuel Valdés Villanueva. Dice así: "de lo que no se puede hablar hay que callar". La segunda la parafraseo porque creo que es de *Investigaciones filósoficas* y no tengo más datos: "los límites de nuestro mundo son los límites de nuestro lenguaje". Empiezo con estas citas porque han marcado mi trayectoria como traductora hasta llegar a hallarme detrás de esta mesa y delante de todos vosotros. De lo que no se puede hablar es mejor callar… Casi todos los que estáis aquí sabéis lo difícil que me resulta hablar en estos momentos. No me gusta mucho dar conferencias, soy dicharachera pero detrás de una mesa me cuesta más porque pienso que es mejor callar, porque es difícil hablar bien, es difícil decir cosas nuevas delante de colegas que ya lo saben todo.

En lo que se refiere a "los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje", creo que es fundamental. El lenguaje es lo que nos permite estar aquí, lo que nos permite comunicarnos a todos. Pienso en cuándo fui realmente consciente de lo que era el lenguaje para mí y me veo desde muy pequeña. Mis padres son libreros, escritores, editores, yo nací casi en una caseta en la Feria del Libro de Madrid. Los Reyes Magos nos traían libros de pequeños y ni a mí ni a mis hermanos nos parecía raro que, teniendo una librería en la familia, los Reyes Magos nos regalaran libros. Me recuerdo, con aquellos cuentos, leyendo en un sillón, total-

mente ensimismada y desaparecida. En cuanto había un libro cerca de nosotros, los tres hermanos desaparecíamos. Éramos buenísimos, no dábamos ninguna lata. Es un recuerdo que tengo de la infancia, y ya era consciente de lo que significaban los libros, lo importante que era el lenguaje y sobre todo lo importante que era compartir todas aquellas aventuras que leía en ellos. Y la necesidad de compartirlas fue guiando mi camino hacia la traducción.

En este desgranar seguiré con un recuerdo de juventud. El primer libro que deseé traducir fue la novela *El derviche y la muerte* del escritor bosniaco Mesa Selimović. Es un libro que tuve que leer para mi examen de literatura serbia en Zagreb y me gustó mucho, muchísimo, y en ese momento decidí que tenía que traducirlo. Desgraciadamente, se me adelantaron; el libro lo tradujo Pilar Gil, que ahora traduce del polaco. Por eso la novela constituye mí primera emoción en lo que se refiere a traducción y mi primera decepción porque no lo pude traducir yo.

Mi primera traducción fue *Paisaje pintado con té.* Empecé a traducirlo en 1989 en colaboración con una profesora serbia de español. Y poco a poco voy anticipando que mi pasión también ha sido traducir a medias. En este caso empecé con Marina Ljujic y en el verano de 1990 fui a Belgrado, donde ella vivía, para finalizar el libro. En Belgrado, en la antigua Yugoslavia, en ese momento ya sonaban los tambores de guerra y se notaba. Atravesé todo el país en coche, fue una experiencia dura; los que estábamos allí sabíamos que iba a pasar algo, mientras que el resto del mundo no sabía nada porque acababa de empezar la primera guerra del Golfo. Una amiga mía y yo, ambas españolas, nos tuvimos que ir antes de lo pensado porque había empezado lo que históricamente —y de esto no hace ni 16 años— se llamó la Revolución de las Barricadas en Croacia, que fue prácticamente el inicio de la guerra en la antigua Yugoslavia, y ante la posibilidad de que se cerraran las fronteras nos marchamos antes de terminar el libro. Cuando salimos y llegamos a Italia, en Europa reinaba la normalidad más absoluta en lo referente a Yugoslavia porque la noticia era la guerra del Golfo. De ese libro, de *Paisaje pintando con té,* una de las cosas que más recuerdo, sobre todo como traductora principiante, son las horas y horas que pasé debatiendo con un grupo de amigos si el autor decía realmente lo que quería decir. El autor escribía que —es un ejemplo, no es literal— el sol nacía por el Este. Sin embargo, todo el contexto que rodeaba la frase hacía suponer que lo que quería decir en realidad era que el sol salía por poniente. Recuerdo horas y horas de discusiones y análisis con amigos españoles, dándoles el párrafo, cambiando los sujetos, los complementos, etc., para llegar a la conclusión de que si el autor ponía que nacía por el Este, daba igual lo que yo pudiera pensar que se escondía tras la frase.

Entre ese libro y el que voy a comentar ahora hay más, pero, para no extenderme demasiado, me limitaré a recordar sólo algunos.

Ahí está *El sabor de un hombre.* El original se llama *Hambre divina.* Los editores pensaron que *Hambre divina* no decía tanto como *El sabor de un hombre* y tenían razón. Fue una traducción muy importante en mi vida porque con ella empecé a traducir con Tihomir Pistelek, mi marido. Todos los libros son nuestros, de los dos, y la experiencia de traducir a medias para mí es fundamental. Traducir a medias, como traducimos nosotros. Es una de las preguntas más frecuentes y me da un poco de vergüenza repetirme, pero lo haré porque gracias a ese trabajo estoy aquí: el primer paso consiste en traducir el libro al español, el segundo es la lectura, yo voy leyendo en español y él va cotejando el original en croata o serbio. Esto supone doble trabajo porque primero traducimos y luego leemos juntos el libro varias veces, pero supone una experiencia muy rica porque se aprende mucho. Siempre digo también que nos peleamos. Cuando empezamos, por ejemplo, con *El sabor de un hombre,* Tihomir sabía muy bien español, pero quizá no sabía tanto de los trucos de la traducción. Entonces era muy fácil porque yo le decía: "No, no, esto es así". Y él contestaba: "Ah, bueno, bueno, si tú lo dices". Claro, ahora con *El Kapo,* ya no es "si tú lo dices", ahora es "pero es que aquí tendría que ser un indefinido", y yo: "Pero cómo sabes tú lo que es un indefinido, si vosotros no tenéis indefinido".

Hay peleas, por una coma podemos estar media hora, pero cuando al final sale la coma, sale bien puesta y el intercambio que ha generado es muy provechoso.

Otra cosa interesante es que cuando cerramos el ordenador, dejamos de traducir, es como si no nos hubiéramos peleado duramente, como si no hubiéramos reñido ninguna batalla, y nos vamos a cenar o nos vamos a hacer la compra. En fin, no ha pasado nada.

El sabor de un hombre fue el primer libro con el que empezamos a utilizar este método y también fue un libro duro. Yo traducía con un barreño al lado y cada tanto vomitaba porque algunos pasajes resultaban duros y me producían náuseas. Al lector no suele ocurrirle, pero no hace falta que os diga la lectura en profundidad que hacemos los traductores. Y después estuve tres meses sin comer carne, no pude. Cuando lo acabamos sentí un gran alivio, pero según va pasando el tiempo y lo recuerdo, me doy cuenta de que está dentro de mí, pese a lo mal que lo pasé traduciéndolo, y de que me ha llevado a reflexionar sobre tantas cosas… La autora es Slavenka Draculic, croata, vive en estos momentos en Suecia, es una autora muy premiada en Europa. Es un libro realmente bueno que nunca olvidaré, aunque quizá no sea la obra literaria cumbre de su carrera como autora o de la nuestra como autores-traductores, pero es un libro que dejó huella.

El siguiente libro que también ha dejado huella es *Crónica de Travnik,* de Ivo Andrić, el único escritor de la antigua Yugoslavia que ha ganado un Premio Nobel. En estos momentos se lo disputan serbios, croatas y bosniacos porque nació en Bosnia, en Travnik, de familia croata, pero en el período de entreguerras él era un "yugoslavista" convencido. Entonces vivió en Belgrado y fue diplomático en Madrid, donde existe una placa conmemorativa en su honor. La verdad es que, como traductora, si alguna vez he deseado algo después de *El derviche y la muerte,* ha sido traducir a Andrić. Es un escritor maravilloso. Así que *Crónica de Travnik* fue un libro que peleé mucho, tuve que convencer al editor de que éramos su mejor opción, sin rebajar el precio. Creo que conseguí emplear todos los argumentos que he ido aprendiendo en esta asociación para convencer al editor de que sería una estupidez que se lo entregaran a alguien que no fuera de lengua nativa española, que además trabaja con un nativo de lengua original. *Crónica de Travnik* fue una traducción amada, deseada, mimada, arriesgada, fue un libro por el que sentimos un amor ilimitado realmente, y lo seguimos sintiendo. Fue un libro que nos ayudó a saber mucho más de Bosnia de lo que ya sabíamos y también creo que fue un libro en el que se demuestra —es otra cita que voy a parafrasear— que hay que conocer el pasado para conocer el presente. Creo que *Crónica de Travnik* es fundamental para quien quiera conocer cómo ha llegado la antigua Yugoslavia a ser en estos momentos Eslovenia, Croacia, Serbia, Montenegro, Herzegovina, Macedonia, etc.

Otro libro también muy importante es *El jardinero de Sarajevo,* de un escritor joven, Miljenko Jergovic, un escritor croata que nació en Sarajevo en el seno de una familia croata. El libro en el original se llama *El Marlboro de Sarajevo.* Para evitar la publicidad de tabaco en España decidieron cambiarle el título. Lo publicó una editorial que no puso mucho cuidado en la edición y salió con muchísimas erratas, mal corregido y por eso me duele, pero es precioso. Son relatos de la guerra y cada línea de traducción suponía una emoción contenida muy intensa. Era un libro con el que cada noche me iba a la cama con un nudo en la garganta. Hay un cuento en particular que se llama "El hurto", un cuento por el que se me saltaban las lágrimas tras cada frase.

Otro libro menos emotivo pero muy interesante es *La Plaza de Dante,* de un escritor serbio, de Dragan Velikic. Es una suerte de libro de viajes que recorre el territorio del antiguo Imperio austro-húngaro, que también comprende lo que era la antigua Yugoslavia. Fue un libro muy difícil porque tenía muchísimas citas y había que documentarse mucho. Tardamos más en documentarnos que en hacer la traducción y luego, en la página de créditos pusimos los nombres de todos los traductores que nos habían ayudado porque tuvimos que coger citas de obras ya traducidas. Luchamos duramente para conseguir este derecho. En

la editorial alegaban que no podían ocupar media página con esto, total, que más daba. Nosotros insistimos, habíamos cogido citas de obras de colegas y tenían que figurar. En ese libro hicimos algo que se comentaba ayer en esta mesa: muchas preguntas al autor. Hicimos dos rondas de preguntas; a la mitad del libro le mandamos cuarenta y a la otra mitad otras cuarenta. Había frases en las que no se entendía muy bien si el sujeto era el sujeto o era el complemento directo. Es una cuestión lingüística: en serbio, el masculino inanimado es igual en nominativo y en acusativo (pues hay declinaciones) y entonces la frase tenía sentido siendo sujeto o complemento, pero no quería decir lo mismo. Creo que el autor nos dijo: "En realidad me da lo mismo, poned vosotros lo que queráis, está muy bien". Y luego otro aspecto muy interesante de este libro es que descubrimos que la ópera *Norma* era de Bellini y no de Verdi. El protagonista adoraba a Verdi y se había comprado una báscula de pesarse que se llamaba *Norma* solamente porque era *Norma* de Verdi. En realidad nos lo descubrió una amiga, Almudena Aguilar, que siempre lee nuestras traducciones antes de que les demos el visto bueno. Ella fue la primera que nos lo descubrió: "Oye, ¿pero *Norma* no es de Bellini?", nos preguntó. Y nosotros nos planteamos qué hacer, si enmendarle la plana al autor directamente, o quién sabe, porque y si salía por ahí que Verdi tenía una operita llamada *Norma,* que había estado oculta durante mucho tiempo y no lo sabíamos. Total que le mandamos la pregunta y el escritor se llevó las manos a la cabeza porque él había estudiado musicología, y efectivamente, *Norma* era de Bellini. De manera que el libro traducido al español era el único corregido. Lo habían traducido al alemán, al inglés y a otros idiomas y en ninguna versión habían hecho la corrección, lo que es lógico, puesto que el autor lo pone así. Sin embargo, en español él nos autorizó expresamente a que lo cambiáramos. En Serbia, el libro llevaba ya tres ediciones y *Norma* seguía siendo de Verdi. Él avisó a su editor y le rogó que lo corrigieran. Luego tuve oportunidad de estar con él en varios congresos de traductores en Belgrado y lo iba contando por toda la ciudad, entusiasmado con la anécdota.

Y llegamos a *Laúd o cicatrices,* de Danilo Kiš. Danilo Kiš es uno de los escritores más importantes de la antigua Yugoslavia; criado entre tres religiones: judía, ortodoxa y católica, es una de estas mezclas apasionantes que produce la región. En Francia y en Inglaterra se le conoce mucho. En España se le conoce menos, pero es un escritor absolutamente revolucionario en sus métodos, en su forma. Cuidaba tanto la forma como el contenido, de una manera minuciosa. El libro que tradujimos también era de relatos, y en él aparece uno titulado "La deuda", un cuento muy bonito en el que demuestra cuánto le debemos todos a Ivo Andrić, lo que para mí es todavía más emotivo. Es un cuento del que dices: "¡Qué suerte haber podido traducirlo!".

Y henos aquí con *El Kapo,* de Aleksandar Tišma, el autor que nos ha traído a esta sala. Tišma, como Kiš, vivió en Novi Sad en la provincia autónoma de Voivodina. Hablaba serbio y húngaro con facilidad, además de alemán, francés, etc. Era el traductor de Kertesz al serbio y sobre todo era un gran escritor. Cuando firmamos el contrato para traducir *El Kapo* y hablamos con Tišma, estaba muy contento de que fuéramos nosotros, porque el primer libro que había salido de Tišma en castellano había sido traducido del francés y él no estaba muy contento de que no lo hubieran traducido de la lengua original, cuando ya había traductores. Tuvimos la oportunidad de hablar con él, de comentarle un par de cosas por teléfono, pero a los pocos meses falleció. Fue una gran pérdida. Y fue duro también. *El Kapo* es un libro con el que nosotros nunca pensamos ganar un premio, la verdad, porque es un libro difícil. Yo creo que para él, como escritor, también fue difícil. Para nosotros, como traductores, fue muy difícil y creo que para el lector también es muy difícil. Pienso que es un libro difícil al empezar, pero luego, según vas avanzando, te identificas con él y, nosotros, como traductores, al finalizar el libro, acabamos totalmente inmersos en el mundo agobiante de Lamian, el protagonista. Esto fue bueno porque contribuyó a que la traducción saliera desde dentro. Un *kapo* era un prisionero de los campos de concentración judíos que colaboraba con

los nazis. Es decir, un prisionero que estaba especializado en maltratar a sus propios compañeros prisioneros. Este *kapo* podía ser un comunista, un delincuente común o un judío. Tišma, desde su condición de judío, fue un escritor valiente e hizo un libro magnífico en el que la culpa de Lamian, del *kapo,* se mete por los poros, por los huesos, y la vas sintiendo de una forma indescriptible. Nos exigió mucha minuciosidad, mucho detallismo.

De Tišma, además de *El Kapo,* que ha sido el libro premiado, también quiero señalar otro libro titulado *A las que amamos.* Es un libro cortito, de ciento veintitantas páginas y casi perfecto, no voy a decir perfecto, pero casi perfecto porque en él la sordidez se convierte en belleza. Es un relato inquietante sobre el mundo de la prostitución en la posguerra que Tišma trata con ternura y sobriedad. Se desarrolla en Voivodina, en Novi Sad, pero podía haber sucedido perfectamente en cualquier ciudad europea después de la posguerra. Cuando se tiene la fortuna de poder traducir autores así y llegar a una compenetración tan profunda con él, es un placer poder decir: "¡Qué suerte hacer este trabajo!". Creo que la suerte que hemos tenido Tihomir y yo en la traducción se debe sobre todo a que casi todos nuestros autores son muy buenos. La antigua Yugoslavia es un lugar que da escritores muy buenos.

Y con ellos y el premio nacional de traducción, hemos llegado a estas decimocuartas Jornadas. ¡Decimocuartas ya! Creo que he faltado a dos nada más, y me gustaría hacer un breve repaso. En mis primeras Jornadas aprendí lo de la "mesa camilla" (véase la intervención de Eduardo Mendoza). Ya se había hablado aquí porque estaba Claude Bleton, que ha sido durante mucho tiempo director de la Casa del Traductor en Arlès. Él nos contó aquí, junto con Luis Mateo Díez, sus dificultades a la hora de traducir "mesa camilla" o "jamón serrano". A lo largo de todas las Jornadas tuve la suerte de conocer a muchos traductores, muchos están aquí, de muchos de ellos soy muy amiga; otros los conocí simplemente. Ahí están Jordi Fibla, José Luis López Muñoz, Teresa Garulo, Maite Gallego Urrutia. Hay muchos nombres, no me gustaría olvidar ningún, pero son tantos que es imposible; aquí está Mercedes, y Pilar Jimeno, con la que también he practicado el placer de traducir a medias; y estaba Esther Benítez, y Vicente Cazcarra, no sé cuántos os acordáis de él, pero Vicente fue presidente de la asociación, era traductor de ruso. Cuando hablo de Vicente me emociono mucho, fue un traductor magnífico, un buen compañero y nos enseñó mucho a todos. También está Ramón Sánchez Lizarralde, un gran luchador por nuestros derechos. En la junta en la que estaba Ramón se consiguió el contrato tipo: a veces nos parece que no sirve para nada, pero sirve y lo tenemos. Y, además, como miembro de la junta también he estado en reuniones internacionales, en CEATL He tenido la posibilidad de ver que muchas de nuestras asociaciones hermanas han traducido nuestro contrato tipo. Creo que fuimos una de las primeras asociaciones que conseguimos dar expresión escrita a un contrato que ha servido de modelo. Luego lo habrán desarrollado o adaptado, pero es importante tenerlo y ser conscientes de que está ahí y de que lo podemos utilizar. Siempre tendremos que negociar con editoriales más o menos tirada, derechos a terceros, etc., pero el contrato es una guía que le debemos a compañeros que han trabajado antes en esta asociación y en la junta.

Voy a acabar recordándoos a todos, el premio es de todos, es nuestro. Yo creo que cada premio es para uno, pero si no fuera por la Asociación y por todo el esfuerzo que invierte día tras día y año tras año, difícilmente habríamos conseguido tantos objetivos. Gracias a todos.

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 socios@cedro.org
93 272 04 45 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 FRANCÍ
c.franci@acett.org

ace traductores

CEDRO
CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS
REPROGRÁFICOS