

# VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores

Número 39

Primavera de 2008

**XV Jornadas en torno a la  
Traducción Literaria  
Tarazona 2007**



# VASOS COMUNICANTES



## DIRECTORES

CARMEN FRANCI  
MARIO MERLINO

## COLABORADORES

LOURDES ARENCIBIA	JOSÉ MARÍA MICÓ
CIDE HAMETE BENENGELI	OLIVIA DE MIGUEL
EDGARDO DOBRY	ALFREDO MICHEL MODENESSI
ISABEL GARCÍA ADÁNEZ	MIGUEL SÁENZ
JONIO GONZÁLEZ	ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN
ANTONIO MARTÍN	PATRICIA WILLSON
JHILDA MÉNDEZ DÍAZ	

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: lamorada@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



# S U M A

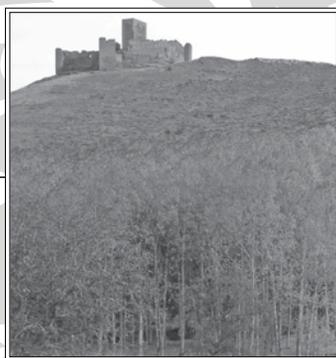
*Primavera de 2008*

PRESENTACIÓN

7

XV JORNADAS  
EN TORNO A LA  
TRADUCCIÓN  
LITERARIA

12



RESEÑAS

110

# R I O

*no harás el amor con tu (lengua) madre*

MARIO MERLINO ..... 7

*Apertura de las Jornadas*

JULIA PASCUAL ..... 12

MERCEDES CORRAL ..... 12

ISABEL RUIZ DE ELVIRA ..... 13

SUSANA CHECA ..... 13

MARIO MERLINO ..... 14

*El retorno del autor invisible*

MARIO MERLINO ..... 15

*Conferencia*

EDGARDO DOBRY ..... 19

*Debate: La profesión en el ámbito panhispánico*

LOURDES ARENCIBIA, OLIVIA DE MIGUEL, ALFREDO MICHEL MODENESSI,  
ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN, PATRICIA WILLSON, MODERADOR ISMAEL ATTRACHE ..... 31

*Debate: El castellano de la traducción (I)*

ALFREDO MICHEL MODENESSI, PATRICIA WILLSON, MIGUEL SÁENZ, ANDRÉS EHREHAUS ..... 47

*Debate: El castellano de la traducción (II)*

LOURDES ARENCIBIA, ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN, JONIO GONZÁLEZ, ANDRÉS EHREHAUS ..... 65

*Taller: El corrector frente a la diversidad y la norma*

ANTONIO MARTÍN ..... 83

*Conferencia de José María Micó, Premio Nacional a la mejor traducción 2006*

JOSÉ MARÍA MICÓ ..... 95

*Conferencia de Isabel García Adánez, Premio Esther Benítez en su primera edición*

*Nuevos tiempos, nuevas traducciones.*

*En busca de los pasajes perdidos de La Montaña Mágica*

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ ..... 99

*Libros: Cauces para la traducción del texto dramático*

JHILDA MÉNDEZ DÍAZ ..... 110



# presentación

# no harás el amor con tu (lengua) madre

MARIO MERLINO

“¿Es Kali, mi Divina Madre, de piel oscura? Aparece negra porque se la ve desde lejos; pero cuando se la conoce íntimamente ya no lo es. El cielo parece azul a distancia; pero si se mira el aire de cerca se verá que no tiene color. El agua del océano parece azul a la distancia, pero cuando nos aproximamos y la recogemos en la mano vemos que es incolora”.

(frase extraída de por ahí,  
sin referencia al traductor)

**N**O TRADUCIRÁS NUNCA TU NOMBRE EN VANO, dicen que decía Dios mientras hojeaba las páginas del universo. Y se daba cuenta de que para algunos traducir era entrar en guerra y, para otros, una manera de disfrutar con las construcciones nuevas, con el flujo sonoro de las palabras, y que lo interesante era que él mismo tuviera mil nombres y que a ningún grupo de seres humanos se le ocurriese considerar el que ellos habían elegido como verdadero. Pero esa es la teoría, es decir, la ciencia (¿el arte?) de la contemplación, ya que Dios, en el fondo de su alma (mundial y mundana) no nos quiere contentos, dijo una vez la dramaturga Griselda Gambaro, y, alejándose cada vez más de sus principios, se divierte viendo cómo la gente se aferra a una palabra como su tabla de salvación. Es que a Dios (genitivo de Zeus) le gustan los rayos y las centellas. Y todo el mundo empieza a luchar por imponer su propio nombre: “que no se dice aguacate”, que se dice “palta”. Que si Alá, que si Jehová, que si lo de más allá. La duda, tendría que haber dicho Buda, no ha de ser motivo de conflicto, sino de entendimiento, de ampliación de fronteras, pretexto para convertirse en coleccionista de palabras, cuantas más mejor. Pero los sinónimos son peligrosos, a pesar de que “dicen lo mismo con otra palabra”, distorsionan el pensamiento, sumen al individuo en el abismo irremediable de la confusión y el desbarajuste.

Y así estamos, perdidos en el abismo de la libertad. La creación reniega de mandamientos, de consignas fósiles, de tópicos (salvo que sean literarios o imágenes arquetípicas del inconsciente). Y el populacho, ni hablar: inventa palabras, escribe grafitos en las paredes (todo empezó en Pompeya o, quién sabe, en Atapuerca-vaya-nombre), crea metáforas a cada rato, se aparta de la *ratio* y está al loro por si oye a su vecino musitando algún engendro con gracia. Y qué decir de los humoristas, que se ríen (primero ellos) de las Verdades (¿serán invencundas!) de la lengua y el pensamiento. Fijaos si no: “De tanto comer cristianos, los leones se volvieron cardenales” (El Roto); “la tradición tiembla: Último gaucho era gay” (Hermenegildo Sábat, en *Poemastros*).

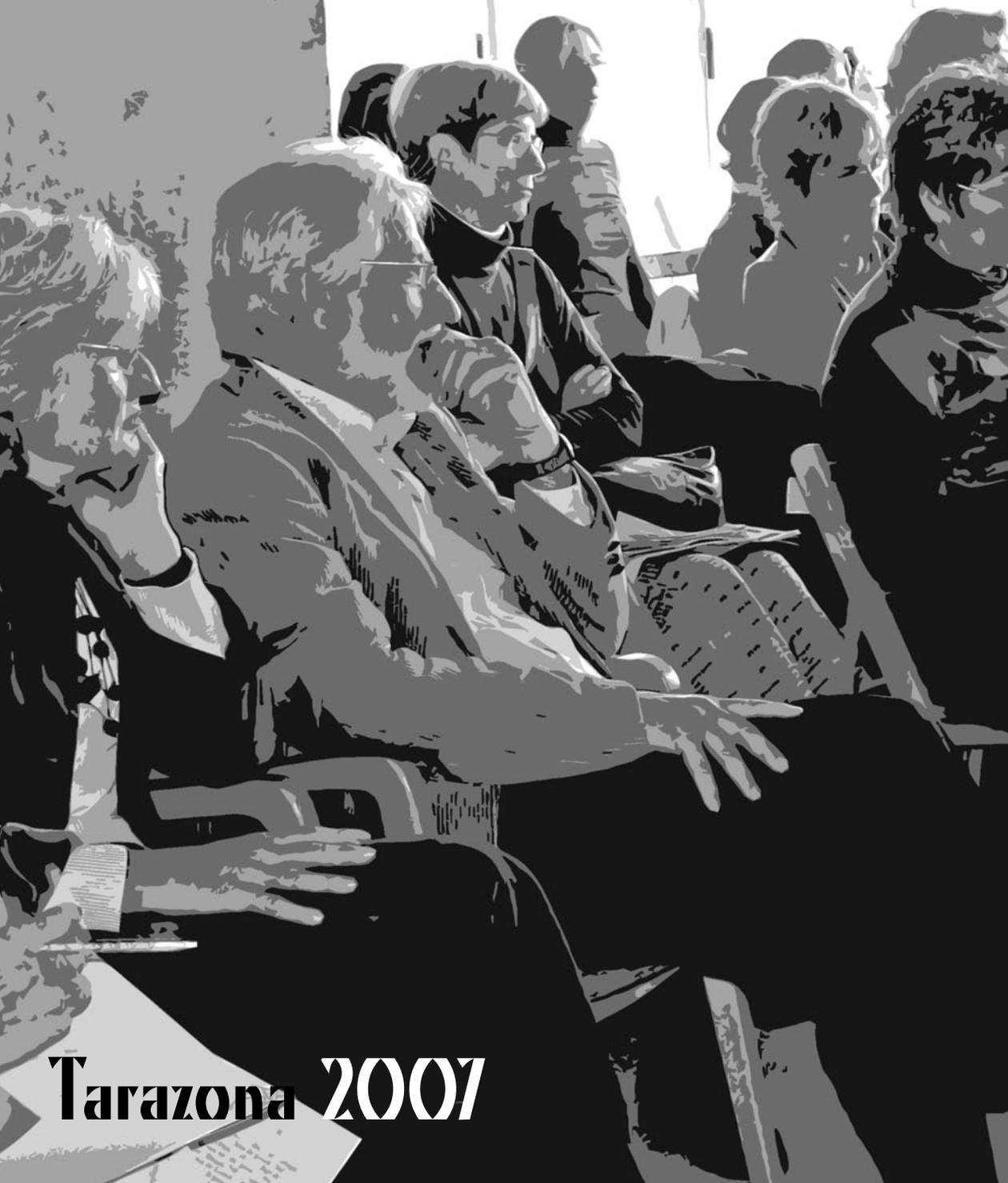
¿Qué puede hacer el traductor, que se niega a ser Dios (no sé si lo es en la intimidad), con semejante desbarro? ¿Lavarse las salpicaduras del barro ajeno? ¿Consultar manuales gramáticas diccionarios textos de autoayuda lingüística para poner las cosas en su sitio? ¿Transitar de la caótica a la cosmética? ¿O, en un acto de libertad (ay, el precipicio), chapotear en el barro, embarrarse, embadurnarse, e intentar salir airoso buscando la forma, la palabra, la fórmula que tal vez responda al deseo del original? Deseo que, por otra parte, es deseo del autor primero que se junta con el intérprete que lee. Y por fin el lector que compre el libro traducido mezclará su deseo lector con el deseo lector de quien ha traducido y con el deseo lector de quien escribe y al escribir se lee a sí mismo. Y después de la necedad de semejante juego de palabras, la inquietud no cesa: está bien traducido, así parece (no he leído el original). O: está bien traducido, responde bastante a la intención del autor (he leído el original). Pero ese sinónimo no me convence: ¿será “ensimismado” o “abstraído”? ¿“Hasta la vista” o “Que te vaya bien”? ¿“Joder” o “Vaya por Dios”? Lo siento: no voy a detenerme ahora en el contexto.

Y, como la vida misma: sobrevienen los problemas con la madre, que dice ser una pero se multiplica en senos, circunvoluciones y entresijos como María Lionza, la venezolana, fértil diosa de prados y bosques, virgen y al mismo tiempo seductora universal. Así la lengua, nuestra lengua madre, el castellano o español, que se expande, se desarrolla en diferentes países, adopta acentos, inflexiones, nuevos términos en cada región. Hubo un tiempo en España, poco tiempo después de la muerte de *yo-el-supremo*, en que cualquier desviación con respecto a la norma peninsular (que era sobremanera falo e isla) se consideraba atentado contra la pureza del idioma. “Esa palabra no se usa, eso es un americanismo”. Claro, con razón la china llora.

Mamá Castellana nos abriga, nos protege con las normas gramaticales, imprescindibles: sin reglas, no hay juego; si no hay reglas, ¿cómo haré para romperlas? Como aclara Andrés Ehrenhaus en alguna de las intervenciones que se reproducen en este número, el problema no es sólo léxico (“vale, yo como aguacate, no palta”), sino una manera de respirar, de entonar el texto, hechos que afectan a la cadencia y, tarde o temprano, a la sintaxis. Todas las reflexiones de las xv Jornadas en torno a la Traducción Literaria no enseñan ni dan recetas acerca de las mejores maneras de salirse de madre. Pero algo queda claro, a favor del abismo y la libertad en el uso de la lengua: respeta a tu madre como a ti mismo, pero mantén distancia de ella. Es decir: no cometas incesto con tu madre, porque te aísla, te condena a la reserva espiritual. Te quita el cuerpo. Querrás decir “el corpus”. Es que se me traba la lengua, madre.



# XV Jornadas en torno a la traducción literaria



**Tarazona 2007**



# Inauguración

## MONASTERIO DE VERUELA

**JULIA PASCUAL:** En primer lugar quiero presentar a los componentes de la mesa. Isabel Ruiz de Elvira, representante del Ministerio de Cultura; Mercedes Corral, directora de la Casa del Traductor; Susana Checa, representante de CEDRO, y Mario Merlino, presidente de ACE traductores.

Buenas tardes, como presidenta del Consorcio de la Casa del Traductor, puesto que desempeño debido a mi cargo de Primera Teniente de Alcalde y Concejala Delegada del área de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Tarazona, les agradezco la presencia tanto a los invitados como a todos y cada uno de los que tomarán parte en las conferencias y talleres durante este fin de semana en las Jornadas de Traducción. Sean bienvenidos a este magnífico escenario, cuna de espiritualidad, religión e inspiración para el gran literato Gustavo Adolfo Bécquer. También quisiera disculpar, en nombre del Alcalde de Tarazona, Luis María de Amonte, su ausencia. En estos momentos le hubiese gustado compartir con nosotros este encuentro, pero está reunido en Madrid.

El Ayuntamiento de Tarazona siempre ha apostado por la Casa del Traductor, única institución aragonesa y española que trata de fomentar la traducción, a la vez que actúa como catalizador en los procesos de desarrollo regional. Desde la presidencia del Consorcio y desde la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Tarazona trabajaremos por la realización de proyectos que destaquen por su labor literaria, su carácter innovador y su aportación al diálogo entre culturas. Antes de finalizar, quisiera agradecer la ayuda de todos, patrocinadores y colaboradores, gracias a los cuales se pueden desarrollar con éxito estas Jornadas. Con la labor y esfuerzo de todos ellos, esta ciudad es referente cultural y literario en todo el mundo.

Quedan ustedes invitados a disfrutar de estas Jornadas y, por supuesto, a todo lo que la ciudad de Tarazona les puede ofrecer.

Muchas gracias. Le paso la palabra a Mercedes Corral, directora de la Casa del Traductor de Tarazona.

**MERCEDES CORRAL:** Buenas tardes y bienvenidos todos a la inauguración de estas XV Jornadas en torno a la Traducción Literaria, organizadas por ACE Traductores y la Casa del Traductor.

Si estos encuentros cumplen hoy quince años, si llegan hoy al auge de su juventud y al mismo tiempo de su madurez, es porque entre todos hemos conseguido que a lo largo de estos años hayan mantenido la misma energía e ilusión que en su primera edición. La Casa del Traductor celebra esta fiesta de aniversario ampliando su espacio, si no físico, porque nuestra sede sigue siendo la misma que hace nueve años, sí mental y anímico, para dar cabida a nuestros hermanos y amigos traductores de América del Sur con los que estos días vamos a hablar en una sola lengua, la de la comprensión, para intentar acercar a los que traducimos los diferentes castellanos que conviven en el universo iberoamericano, el que hablamos y escribimos en España y los que se hablan y se escriben en los países del otro lado del Atlántico.

Hoy, en el mundo de las comunicaciones globales, donde la información se traslada en décimas de segundo de un rincón a otro del planeta, los hispanohablantes contamos con una riqueza privilegiada, la lengua que compartimos 400 millones de personas en todo el mundo.

Nuestro trabajo como traductores es hacer posible que nuestra lengua siga siendo, y lo sea ca-

da vez más, un espacio de encuentro y diálogo, de intercambio y progreso. Para ello es necesario, en primer lugar, reconocer su diversidad y, en segundo término, respetarla y compartirla. La unidad del idioma debe garantizarse precisamente por el camino del reconocimiento del valor de sus matices y particularidades. Es así como la unidad del castellano se ha convertido a lo largo de los siglos en una verdadera riqueza.

Antes de acabar quiero dar las gracias por su presencia a Isabel Ruiz de Elvira, representante del Ministerio de Cultura, a Susana Checa, representante de CEDRO, a Mario Merlino, presidente de ACE Traductores y a Julia Pascual, nueva presidenta del Consorcio de la Casa del Traductor y Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Tarazona, y justificar la ausencia, por motivos ajenos a su voluntad, de Cristina Palacín, presidenta de Cultura y Patrimonio de la Diputación Provincial de Zaragoza, y a Pilar Navarrete, directora de Cultura del Gobierno de Aragón, las dos instituciones que, además del Ayuntamiento de Tarazona y del Ministerio de Cultura, hacen posible que la Casa del Traductor siga funcionando y abriendo sus puertas a todos ustedes.

Por último, desearles a todos un fin de semana muy productivo y alegre, pues lo uno no está reñido con lo otro.

## **I**SABEL RUIZ DE ELVIRA:

Buenas tardes. En primer lugar quiero disculpar la ausencia del Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas, Rogelio Blanco, que hubiese deseado estar aquí mostrando su apoyo incondicional a los traductores y disfrutando del grato ambiente de estas Jornadas, a las que sé que es muy aficionado, pero que, por motivos de agenda, no le ha sido posible asistir.

En su nombre quiero hacer referencia a la alta consideración en que el Ministerio tiene a los traductores, cuya labor reconoce a través de dos premios nacionales, que se han fallado recientemente, el martes pasado: el Premio Nacional de Traducción y el Premio Nacional a la obra de un traductor.

Por otra parte, no puedo dejar de mencionar el que ha sido el proyecto estrella de esta Dirección General del Libro durante esta legislatura: la Ley de la Lectura, el Libro y las Bibliotecas, aprobada el 22 de junio. En ella se menciona expresamente a los traductores, considerados de pleno derecho como creadores. En su Artículo 5.3 dice textualmente:

En las campañas de promoción de los autores se dará especial importancia al reconocimiento de su labor creadora, y la de todos aquellos que, con sus traducciones, han permitido el acceso a obras escritas en otras lenguas, así como al respeto y protección de sus derechos de propiedad intelectual.

El Ministerio y, concretamente, la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, a través de la Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas, tiene muy presente el mundo de la traducción literaria. Durante esta legislatura se han incrementado considerablemente las ayudas a la traducción a lenguas extranjeras y se ha colaborado activamente en la creación de un nuevo encuentro de traductores, el Encuentro de Traductores y Escritores en Castriello de los Polvazares (León), coordinado por el profesor de la Universidad de Kiel, Javier Gómez-Montero, cuya finalidad es poner en contacto a escritores españoles con traductores alemanes. Este año ha dedicado su II Edición a la traducción de poesía.

Por supuesto, apoyamos decididamente la Casa del Traductor de Tarazona y estas Jornadas, en las que también hemos colaborado con ACE Traductores. Espero sinceramente que la XV edición de este encuentro de profesionales resulte tan fructífera y enriquecedora como han sido todas las anteriores. Muchas gracias.

**S**USANA CHECA: Buenas tardes. En primer lugar, enhorabuena a ACE Traductores por la organización de estas XV Jornadas en torno a la Traducción Literaria. Personalmente quiero expresar que, como asistente a

otro tipo de jornadas e incluso a estas organizadas por ACETT otros años, es para mí un honor estar esta tarde en esta mesa representando a CEDRO en una de las labores más importantes que se llevan a cabo como entidad de gestión, en el desarrollo de su función social, que en este tipo de acto se concreta en el patrocinio y acciones de formación, en este caso de traductores.

A día de hoy CEDRO representa a más de 10.000 autores y editores, y en su nombre realiza actividades en defensa de sus derechos y de sus obras tanto en el ámbito analógico como en el digital. Mañana tendremos un rato dedicado a CEDRO y a sus funciones; por lo tanto, no quiero robar un segundo más a la charla inaugural para hablar de este tema. Como responsable del Departamento de Socios, sí quiero expresar que estoy especialmente complacida por poder compartir este fin de semana con vosotros que, como traductores, formáis uno de los colectivos más importantes para que CEDRO pueda llevar a cabo su actividad.

Muchas gracias.

**MARIO MERLINO:** Hola, buenas noches. Como presidente de la Sección Autónoma de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores querría recordar someramente que entre la Casa del Traductor y ACETT ha habido siempre una estrecha relación.

ACETT fue creada en 1983 y las primeras Jornadas en torno a la Traducción Literaria se realizaron aquí en Tarazona a principios de los años noventa, exactamente en el 92. ¿Por qué recuerdo esto? Porque, lógicamente, con la ayuda y la colaboración del Gobierno de Aragón, la Diputación Provincial de Zaragoza, el Ayuntamiento de Tarazona y, por supuesto, el apoyo de CEDRO, que siempre está al pie del cañón para atender a las necesidades de la difusión social y cultural, en rigor, con todas las dificultades que implica desarrollar una tarea a partir del fenómeno y del oficio del traductor, hemos crecido mucho gracias a la colaboración intensa entre profesionales de la traducción. Cada institución, cada organización cultural debe tener sus responsables, sus especialistas. De nada

ganaríamos si una Casa dedicada a la Traducción tuviese al frente a un ingeniero en bobinas, un especialista en suelos o un admirador de los cielos.

Con todas las dificultades que eso implica, la relación de ACETT y la Casa del Traductor ha funcionado porque hemos aunado esfuerzos en función de ese objetivo, ir avanzando en lo que creemos que es la traducción y el libro como objeto de comunicación entre los seres humanos. La traducción es una de las formas más hermosas del destierro porque nos hace salir del yo inmutable y nos hace avanzar más allá del barrio, más allá de la parroquia, más allá de la nación, más allá de las naciones. En definitiva, el traductor, más que representante de una nación, es lisa y llanamente una *noción* o un conjunto de nociones que se enriquecen gracias a ese contacto con lenguas, con culturas extranjeras. Y destaco esto porque, justamente este año, las XV Jornadas en torno a la Traducción Literaria abarcan una visión más amplia del español, no sólo el español que se habla en la península, sino el español que se habla en los distintos países hispanoamericanos. Como si por fin, vencida esa perversa idea que tanto nos atormentó, esa patochada del “imperio-hacia-dios”, pusiéramos los pies en la tierra y entendiéramos que una lengua no es una especie de entidad inmutable a la que todos debemos obedecer y acceder, sino que crece, se desarrolla, se amplía, se enriquece a través del uso.

Por lo tanto, voy a leer ahora un texto que se llama “El retorno del autor invisible”, con un epígrafe de Gustavo Adolfo Bécquer de la “Carta sexta” que dice lo siguiente:

# EL RETORNO DEL AUTOR INVISIBLE

“¿Siente usted este profundo silencio que reina en todo el monte, que no suena un guijarro, que no se mueve una hoja, que el aire está inmóvil y pesa sobre los hombros y parece que aplasta? ¿Ve usted esos jirones de niebla oscura que se deslizan poco a poco a lo largo de la inmensa pendiente del Moncayo, como si sus cavidades no bastaran a contenerlos? ¿Los ve usted cómo se adelantan mudos y con lentitud, como una legión aérea que se mueve por un impulso invisible?”

**S**ABIDO ES DE SOBRA que la realidad supera ampliamente y en muchos y variados terrenos a la ficción. Esto, que a muchos sigue sorprendiendo aún hoy, es fruto de una verdad tan perogrullesca como definitiva: la ficción a lo sumo puede aspirar, en el rifirrafe con su prima aventajada, a ser representación de ésta. Y, en tanto representación, puede llegar a ser sublime, magistral, ingeniosísima, incluso inmejorable, pero jamás tendrá la natural crudeza y el desparpajo de su parienta. Y, sobre todas las cosas, nunca nos hará gozar o sufrir de manera tan irremisible como ella. Así, pues, volquémonos una vez más en la ficción y olvidemos la petulancia y la codicia de la realidad.

Porque la realidad, hoy, ahora, en este marco inmarcesible, y ante todos ustedes, es que ha vuelto a regresar, como le gusta subrayar a nuestro enfático periodismo, el autor invisible a Tarazona. A lo largo y ancho de la historia de las Jornadas hemos abordado desde todos los ángulos y en todas las posturas imaginables la cuestión de la invisibilidad del traductor, tanto más notoria cuanto más visibles son los autores traducidos. Puede decirse, incluso, que las Jornadas han servido a modo de antídoto de esa pócima que bebemos sin sed y que nos desmaterializa en el instante en que cometemos el original pecado de convertir el oro

(y, a veces, el latón) en bronce, como anti-alquimistas esforzados, pacientes, serios y casi nunca bien recompensados. Muchos de nosotros hemos adquirido corporeidad ante nuestros colegas, pero también ante el Otro (el editor, la prensa, el lector) en el decurso de estas Jornadas turiasonenses. Al menos una vez al año se produce el sencillo milagro y se nos ven las caras.

Ahondando en lo gótico, y nunca mejor escenificado que aquí, podemos decir que el traductor es el anti-vampiro por excelencia, pues al morder en el cuello al autor no le extrae la vida sino que se la prolonga y lo materializa en tierras remotas e inéditas que el propio autor no ha pisado ni pisará jamás. Y este traductor, que vierte en lugar de chupar, incluso a costa de palidecer, cuando se mira en el espejo ve, exactamente al revés que los vampiros, a un ser de carne y hueso, a una mujer o un hombre de contornos nítidos y número de identificación fiscal, que vive más de día que de noche a pesar de la leyenda y que aspira a seguir haciendo dignamente lo que mejor sabe hacer, en la realidad y no sólo en la ficción.

Pero hoy no estamos aquí para contar ese cuento gótico sino otro. Hoy contaremos, como decíamos antes, la breve pieza de ficción titulada *El retorno del autor invisible II*. Como es de recibo, comenzaremos diciendo que todo en ella es real salvo los nombres, que son ficticios o, por así decirlo, han sido hábilmente traducidos a fin de preser-

var el derecho a la privacidad y la intimidad de las personas y evitar posibles malas interpretaciones y maledicencias. Así, pues, es nuestro deseo que nadie se sienta aludido y, si así lo hiciere, que lo achaque sin dudarle un instante a la impericia y escaso saber ficcional de los traductores, que desde ya pedimos anticipadas disculpas y asumimos las responsabilidades que de ello puedan derivarse, sometiéndonos a los fueros que fuesen competentes y renunciando a los fueros propios si fuesen otros, tal como se señala en el pacto decimoquinto del presente contrato. Y para que conste, los otorgantes firman por duplicado ejemplar, a un solo efecto, en el lugar y fecha del principio indicados.

Dicho lo cual, pasemos a la acción.

Hemos de decir, puesto que ha corrido mucha tinta bajo el puente y que las leyes de la ficción han evolucionado mucho desde que Walpole, Ann Radcliffe o Mathew Lewis sentaron las reglas del género, que el culpable de todo es Albert Freixa. Lo cual, de entrada, descarta al mayordomo. Si Albert, culpable reincidente de organizar asimismo muchas de las citas anuales en Tarazona, no se hubiera empeñado en celebrar el año pasado en Rosario, a orillas del acaudalado Paraná, las Primeras Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria, nada de esto habría ocurrido y ahora, en lugar de este cuento, estarían escuchando ustedes las provechosas reflexiones sobre traducción y literatura de un autor de verdad. El caso es que esas Jornadas se celebraron y que en el viaje de regreso a Buenos Aires, un lluvioso día de noviembre, en un autocar o micro cargado de traductores que ofrecía como extra un autoservicio de café oscurísimo e hirviente en improbables tazas de plástico sutil, se pergeñó el proyecto que hoy y aquí es un hecho cabal, aunque gótico. En ese micro de la empresa Manuel Tienda León viajaban, entre otros nombres ficticios, Olivia de Miguel, Celia Filipetto, Susanne Lange (traductora del *Quijote* al alemán), el poeta y traductor colombiano Nicolás Suezcún y tres miembros montaraces de la Junta Rectora de ACETT. De ellos y de sus cabecitas calenturientas, quizá embriagadas aún por la ingesta de enormes surubíes a la vera del río o bien debido al alto valor calórico del café del micro, partió la idea de abrir

las Jornadas de Tarazona al panorama de la traducción literaria en Hispanoamérica y viceversa. Cuando el Manuel Tienda León cruzó la avenida General Paz y se adentró en el primero de los cien barrios porteños, el cielo se había despejado y el borrador del programa de estas jornadas estaba en marcha.

Luego pasó el tiempo, que siempre pasa. Y llegó el momento de darle vida al Golem, escribiendo en su frente la palabra secreta, la que le otorga el hálito y que sólo por esta vez y como primicia exclusiva pondremos en conocimiento de esta inestimable y discretísima audiencia: la palabra secreta es... euros (antes había que escribir pesetas). Con el euro estampado en su testa, la criatura, muy lentamente, se irguió. Los Golems, ya se sabe, son organismos frágiles y vacilantes cuyas fantásticas dimensiones necesitan de constante cuidado y planificación pero que, al contrario de lo que dicen Mary Shelley y el tópico, brindan un servicio extraordinario y quedan muy lucidos si los tratamos con cariño y esmero. ¡Y qué gusto da verlos con sus galas de domingo, un viernes otoñal por la tarde en Veruela, verdad! Con ese porte entre elegante e informal, y ese formato que no por sencillo y familiar deja de ofrecernos siempre sorprendentes novedades, visitantes de otros lares...

Pero no nos anticipemos y regresemos al autor invisible y su eterno retorno.

El caso es que desde tiempos inmemoriales, desde que el mundo es mundo y el sol sale por el Moncayo, se invita a las Jornadas a un autor de prestigio que deposite amigablemente o no con uno o varios de los traductores de sus obras a otras lenguas. El autor y sus traductores han sido y son, quizá, el plato fuerte del programa o, por así decirlo y para no abandonar tan pronto las analogías, el mascarón de proa del Golem. El autor, por supuesto, no es sólo una cara conocida sino, sobre todo, un texto, una voz. El autor es la palabra tal como ha salido del horno y antes de que nosotros, hordas subterráneas (y por eso invisibles) de sudorosos enanitos forjadores, volvamos a ponerla al rojo vivo para torcerla aquí o enderezarla allá, siempre cuidando que salga de nuestra fragua igual de afilada. Unas Jornadas sin el autor y sus traductores

son como nibelungos sin anillo, como valkiria sin cabalgata... ¡como una fiesta mayor sin Cipote-gato! Así, pues, no bien el Golem tuvo hálito, nos pusimos en busca del autor de estas Jornadas. Teniendo en cuenta el carácter panhispánico que nos animaba, nos pareció casi indispensable que el autor en cuestión fuese latinoamericano. Y enseguida se nos llenó la cabeza, esa cabecita calenturienta de la que hablábamos antes, de nombres y caras y maravillosas posibilidades. Y allí empezó nuestra particular ordalía, que por mor del género de autoayuda gótica que hemos abordado con tanto entusiasmo como resignación, podríamos denominar *100 maneras de invitar a un autor y bajar de peso sin estar a dieta*.

Sigue a continuación una lista de los autores a quienes nos dirigimos con el ferviente propósito de que pusieran voz y rostro a lo que ya era una criatura con cuerpo, sólidos pies y hábiles manos. Insistimos en señalar que, echando mano de nuestro oficio de traductores, hemos tergiversado sus nombres hasta volverlos irreconocibles, de manera que nadie se vea tentado de buscar en ellos analogías enojosas, puesto que, si las hubiere, son antes fruto del malicioso azar que de nuestra voluntad explícita. ¡Absténganse, pues, de leer entre líneas aquellos que siempre le encuentran más de tres pies a cualquier gato!

En quien primero pensamos fue en Sergio Pitol que, además de autor, es un eximio traductor mexicano, muy comprometido con nuestra feliz profesión. Pitol, allá por abril o mayo, nos contestó declinando Cortés/mente la invitación por razones de salud.

Nuestra siguiente opción fue Joaquín Salvador Lavado, alias Quino, el magistral dibujante y guionista, creador de Mafalda, una de las tiras cómicas quizá más traducidas del mundo. Quino replicó consternado que otros compromisos lo ocupaban en estas mismas fechas.

En esas estábamos cuando se nos presentó la ocasión de que inaugurase las Jornadas don Rafael Sánchez Ferlosio. Cierto es que Sánchez Ferlosio no es hispanoamericano, pero estábamos seguros de encontrar una solución a tan pequeño contratiempo. Tras descartar una nacionalización

intempestiva, en una especie de anti-operación Ronaldinho, se nos ocurrió que un excelente contrapunto de don Rafael sería el escritor y traductor argentino Marcelo Cohen, quien nos había deslumbrado en Rosario precisamente con una conferencia que continúa brillando en letra impresa en el nº 37 de *Vasos Comunicantes*.

Mientras Sánchez Ferlosio nos confirmaba su asistencia (hay que tener en cuenta que es una persona bastante mayor y muy solicitada), Marcelo Cohen nos pidió una semana de tiempo para darnos una respuesta. Puesto que ya estábamos en junio y a punto de entrar en el *maelstrom* pre-vacacional de julio, le pedimos a Cohen que, si pensaba contestar afirmativamente, se tomase todo el tiempo que quisiera; de lo contrario, que en lugar de una semana nos lo dijera en dos días. Pero Marcelo tardó una semana en decir que no. En virtud de la amistad que nos une, había intentado cuadrar —sin éxito— su agenda para estar con nosotros en Tarazona.

Sánchez Ferlosio aún no se decidía. Lejos de entrar en pánico, ese estado en el que nuestro cerebro reptil se defiende de una realidad adversa adoptando la parálisis como medida operativa, redoblamos nuestra actividad organizadora y nuestra capacidad de gestión. Del entorno de una poderosa agencia surgió la posibilidad de contar nada menos que con Mario Vargas Llosa. El tanteo y la revisión de agendas duraron otras dos o tres semanas. Lamentablemente, el autor de *La fiesta del Chivo* (que, por cierto, ha manifestado su disposición a ser nuestro huésped en próximas ediciones) también tenía, como el Dante, *la dritta via smarritta*; la misma agencia habló entonces de Carlos Fuentes.

Sí, cómo no, dijimos nosotros. *La cabeza de la hidra*. Pero Fuentes se disculpó, pues ya estaba comprometido con una institución norteamericana. Y Sánchez Ferlosio no decía ni subo ni bajo.

Pasamos a Ángeles Mastretta, a Zoe Valdés, a Marcela Serrano. Nos encantaba la idea de que el autor invitado fuese una mujer, una escritora de voz vigorosa y cristalina. Una tras otra alegaron, muy a su pesar, motivos de salud insoslayables.

A todo esto ya había pasado el verano. Los árboles, ahitos de sol, daban muestras de su cansancio estacional mediante un amplio abanico de tópicos: frondas amarillas, copas majestuosas que raleaban, hojas secas al viento. El día perdía terreno y autoestima ante el avance frío e implacable de la noche. La serena belleza del otoño, con sus ocres y dorados y sus cielos garzos, era un engañoso oasis que amenazaba con aletargar nuestros sentidos y sumirnos en melancólica molicie. ¿Y por qué no abandonarnos a la contemplación, al dulce goce de los detalles sencillos? ¿Por qué no quedarnos extasiados, como Li Bai en su barca, ante el reflejo de la luna en el salvapantallas del ordenador? ¿Por qué hacerle caso al deber, que repite sin cesar, como un despertador desbocado, *carpe diem, carpe diem*? ¿Quizá porque los idus de octubre ya empezaban a irse y nuestro Golem seguía huérfano de nombre y apellido?

Entre otras cosas, llegó el día, postergado innúmeras veces, de imprimir los carteles y los programas que algunos de ustedes tienen en sus trémulas manos, y anunciar al mundo y difundir cumplidamente la información. Ese mismo día, Mercedes Corral, directora de la Casa del Traductor, se encontraba con el diseñador gráfico en un estado intermedio entre la paciencia eterna y la desesperación y en espera de que le confirmásemos lo que no había: un autor. De pronto, sonó un móvil en el peor de los momentos: en la cola de un self-service naturista, con nuestras manos ocupadas en sostener bandejas con cremas de puerros y cuencos rebosantes de ensalada y, detrás, una ristra de clientes estresados que rabiaban por pasar a la siguiente oferta de platos y, delante, cajas de dedos veloces y sonrisa congelada y, en el bolsillo o el bolso, la típica melodía tontorrón que, como el gato negro de Poe, nos delata desde su encierro sin asomo de piedad. Mas hete aquí que, luego de echarnos encima la vinagreta de la ensalada y de derramar la mayor parte del contenido de la bandeja en el dispensador de servilletas en el esfuerzo por acallar a la pérfida bestezuela, que, en el colmo del recochineo, se daba el lujo añadido de ronronear o vibrar, no era la voz del cuervo la que nos llamaba para decirnos *Never more*, sino otra que

nos anunciaba lo que entonces nos sonó a música de las esferas: que Alfredo Bryce Echenique estaba libre y dispuesto a acudir a las Jornadas, en las que ya había participado hacía once años (¡parece mentira cómo pasa el tiempo, tan callando!) y de las que conservaba un gratísimo recuerdo.

De modo que llamamos con la velocidad del rayo a Mercedes Corral, soltando sin miramientos las bandejas y los platos y temiendo que carteles y programas ya estuvieran en imprenta sin la novedad candente de última hora. Haciendo gala de virtudes malabares que le desconocíamos, Mercedes logró introducir el dato esencial en el diseño definitivo y a partir de allí volvimos a respirar trece veces por minuto mientras disfrutábamos de nuestra crema de puerros helada con tropezones de lechuga, remolacha y unos daditos de aspecto inquietante y sabor indescriptible.

Hay quien dice que abril es el mes más cruel pero todos sabemos de sobra que ese honor le puede corresponder perfectamente, por ejemplo, a noviembre. El día 1 de noviembre, festividad de todos los santos, nos enteramos de que nuestro entrañable Golem se quedaría definitivamente sin rostro. Una compresión inusual en la agenda del admirado escritor peruano lo alejaba de Tarazona muy a pesar de todos cuantos nos habíamos entusiasmado con traerlo. Si se nos permite el chiste fácil (¡como si éste fuera el único!), Bryce venía a decirnos que no lo esperásemos en... noviembre.

De modo que aquí estamos, inaugurando una vez más estas magníficas Jornadas en torno a la Traducción Literaria en su decimoquinta edición con un invitado de honor en la mesa que tuvo tantas caras que ahora ya no tiene ninguna. El autor invisible. El autor invisible y sus traductores, más invisibles aún. Sin embargo, no es la primera vez que un autor se desmaterializa ante nuestros azorados ojos. Y aunque el más serio de los Hermanos Marx afirmara que la historia siempre se repite en forma de farsa, en este caso lo ha hecho sin duda en forma de relato gótico. El autor invisible ha regresado a Tarazona, y ésta es su atronadora voz.

Gracias. Y bienvenidos.

**CIDE HAMETE BENENGELI**

# Conferencia

## EDGARDO DOBRY

**M**ARIO MERLINO: Edgardo Dobry nació en Rosario, una hermosa ciudad argentina, la segunda ciudad en importancia. Es verdad que comparada con Buenos Aires es una ciudad provinciana pero... Edgardo Dobry nació allí y sólo por eso vale la pena. No voy a decir en qué año nació porque no nos importa. Es Doctor en Filología por la Universidad de Barcelona, ha publicado libros de poesía, como *Cinética* (Buenos Aires, Tierra Firme, 1999; Madrid, Dilema, 2004), además de *El lago de los botes* (Barcelona, Lumen, 2005).

Quienes tengan interés, pueden acceder en la mesa del exterior a la bibliografía de Edgardo. Acaba de publicar un libro de ensayo sobre poesía titulado *Orfeo en el quiosco de diarios* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007). Como crítico colabora habitualmente en periódicos y revistas de España y Argentina. Ha traducido *Cien cartas a un desconocido*, de Roberto Calasso, *Profanaciones*, de Giorgio Agamben, y la poesía de Edgar Allan Poe en colaboración con Andrés Ehrenhaus. Además, de publicación reciente, ha traducido el libro de Sandro Penna, *Cruz y delicia: extrañezas* (Lumen, 2007).

EDGARDO DOBRY: Muchas gracias a Mario, a la Casa del Traductor de Tarazona, a Andrés Ehrenhaus y, en general, a los organizadores de este evento que, más allá de su contenido cientí-

fico y profesional, es un extraordinario encuentro humano.

Voy a leer unos apuntes que he hecho para abrir la discusión, si se tercia.

Ustedes, traductores expertos, me permitirán la osadía de venir a hablarles de una de las herramientas fundamentales de nuestro trabajo, la fundamental, la lengua, y la lengua castellana en particular.

Tengo la impresión de que cuando los traductores reflexionan acerca de su trabajo hacen como los actores cuando ejecutan el aparte en una función teatral, recurso mediante el cual el actor comunica algo al público, pero también a su propio personaje. Como si en ese momento se viera el espesor de la máscara que divide al personaje de quien lo encarna. La máscara de la traducción es la lengua y la lengua tiene su espesor, rico en posibilidades expresivas, pero también en ambigüedades y zonas opacas.

La lengua castellana, como un gran campo de filiación y de proximidades, pero también de tensiones y de sordas luchas. No hay casi acto oficial con representantes españoles e hispanoamericanos —y no solamente en el ámbito de la cultura, sino en el económico, el político— en el que no se diga que la lengua nos une y nos hermana. No pongo en duda la pertinencia de esa afirmación, pero tampoco puedo dejar de pensar que el castellano es al mismo tiempo un campo de fuerzas en el que participan idiosincrasias, tradiciones e imaginarios muy diversos y que en numerosas ocasiones esas

diferencias se manifiestan no sólo en nuestra manera de traducir, sino en la actitud que, como lectores, tenemos respecto de las traducciones hechas a uno y otro lado del Atlántico.

Durante muchos años, como ustedes saben, se leían los libros que la censura prohibía a través de traducciones hechas en México y en Buenos Aires. En ocasiones he leído y he oído en los últimos años algo así como: “Debimos leer aquellos libros en esas horribles traducciones sudamericanas”. En los últimos tiempos la situación se ha invertido: son las editoriales españolas las que traducen casi todo y lo exportan también a América Latina. Y en cuántas oportunidades no me habrán dicho en Buenos Aires: “Decíles a los gallegos que a ver cuándo aprenden a distinguir el complemento directo del indirecto”.

De modo que esa misma lengua que nos une, nos vuelve a veces recelosos, irritables, incluso ingratos. Les doy un ejemplo entre mil. Hace unos años, el escritor argentino Marcelo Cohen coordinó para la editorial Norma una de los proyectos quizá más interesantes que se hayan hecho en el ámbito de la traducción en mucho tiempo, la colección “Shakespeare por escritores”, en la que se trataba de que cada obra fuera traducida por un escritor distinto, en su mayoría del ámbito latinoamericano. Formaba parte de esa colección la versión de *Pericles* que hizo Andrés Ehrenhaus en verso.

En el año 2000, el escritor y crítico argentino Carlos Gamerro publicó en el suplemento cultural del diario *Página 12* un artículo en que comentaba los libros de la colección que habían aparecido hasta entonces. Así señalaba: “Es de esperar que la publicación de *Cimbelino* de César Aira dé nuevo aliento a quienes justifican la viabilidad de un Shakespeare en prosa. La traducción de Víctor Obiols”, agrega Gamerro, “única española editada hasta ahora, ofrece una versión de *La doma de la fiera* que, tal vez por formar parte de un proyecto hispanoamericano, tal vez por tratarse de un autor de poesía en catalán, no participa del habitual provincianismo castizo de sus compatriotas. Especialmente en una zona tan delicada para el traductor como es la de la injuria”.

Es decir que, para este comentarista, un traductor español, para no ser provinciano, debería ser catalán o estar rodeado de hispanoamericanos.

Quisiera hacer un breve recorrido para tratar de aportar argumentos sobre esta situación que hoy sigue lejos de resolverse: la idea que nosotros tenemos de lo que es una lengua nacional tiene su origen en el siglo XVIII, particularmente en los estudios de Herder y de Humboldt, que serían determinantes para las ideas del primer Romanticismo alemán.

Humboldt escribe hacia 1835:

Cada lengua, cualquiera que sea, lleva en cada momento de su existencia la expresión de todos los conceptos que se pueden desarrollar alguna vez en la nación. Cada una incluso en cada momento de su vida equivale exactamente al alcance de pensamiento de la nación en ese momento. Cada cual, finalmente, en cada una de sus situaciones, forma la totalidad de una visión del mundo al contener expresión para todas las representaciones que la nación se haga del mundo y para todos los sentimientos que produzca el mundo en ella.

Y también, en uno de sus textos fundamentales, traducido como *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia en el desarrollo espiritual de la humanidad*, dice:

El estudio comparado de las lenguas explora con rigor las múltiples maneras como los innumerables pueblos dan cumplimiento a la tarea que, como hombres, les ha sido encomendada. Mas ese estudio perdería todo interés superior si no prendiese en el punto en el que el lenguaje muestra su imbricación con la formación de la fuerza espiritual de la nación. Ahora bien, la correcta inteligencia de la esencia auténtica de una nación y la trama interna de un idioma depende por entero de la consideración del conjunto de la idiosincrasia espiritual, pues el carácter de una nación sólo viene a formarse en virtud de ésta. De otro lado, el lenguaje es el órgano del ser interior. Las más fi-

nas fibras de sus raíces se hundan, pues, en la fuerza espiritual de la nación.

Si pensamos en los términos de Humboldt, en el ámbito del castellano, ¿cuál es la nación? ¿La que abarca todo el territorio de la lengua o la de cada país por separado? La cuestión de la posesión de la lengua, de la propiedad sobre el idioma tuvo un fuerte e importante momento entre finales del siglo XIX y principios del XX. Digamos, para poner fechas —ahora me ceñiré al Cono Sur para no perderme en abstracciones—, entre 1898 y 1910, entre la guerra de Cuba y el centenario de la Independencia argentina, de la Revolución de Mayo, que fue un momento muy importante para la consolidación política y cultural de la Argentina.

El 98 significó para España la clausura definitiva del Imperio. Para algunos de los brillantes intelectuales que formaron parte de la generación, que no casualmente lleva ese año su nombre, la lengua representó en cierto modo el elemento propicio para rehacer en el espíritu lo que se había perdido en las instituciones; es decir, la unidad de España y de sus colonias. Definir una raza es científicamente difícil y moralmente peligroso. Una lengua expresa, en cambio, según la idea romántica que hemos visto, una visión nacional del mundo. Pero esa fórmula, lejos de solucionar el problema, es la piedra de toque del debate. Una vez más, ¿de qué nación se trataba? ¿Del conjunto de los hablantes del castellano como quisieron, por ejemplo, Clarín, Unamuno y Maeztu? ¿O de la inflexión peculiar que cada uno de los países americanos le iba dando a su lengua? Esta tensión, que había atravesado todo el siglo XIX, en que se declara y consolida la soberanía de las antiguas colonias españolas en América, se hace patente con el Modernismo, el primer movimiento literario de gran relevancia surgido en América Latina. Esta corriente, que renovó la poesía en lengua castellana a principios del siglo XX, representa la aspiración de un grupo de poetas americanos a ganarse la sincronía, la contemporaneidad con las grandes literaturas europeas. Como bien escribió Octavio Paz: “Quien se declara modernista no siente que posee la modernidad, sino que aspira a ella”.

Aunque es indudable que la empresa modernista no podía hacerse sino a partir de un conocimiento profundo de las formas y las modulaciones del verso castellano, no es menos cierto que una parte de sus fuerzas iban dirigidas contra la resistencia a la modernidad, con la que en América se identificaba a España. El argentino Leopoldo Lugones realizó un esfuerzo intelectual hercúleo para demostrar en *El payador* (1916) que el castellano argentino era una lengua más viva e incluso más pura, más castiza que el castellano peninsular. Pureza romántica, opuesta a corrección normativa. Según la teoría de Lugones —interesante pero un poco forzada—, el castellano argentino se había desgajado del tronco español justo antes de la latinización del siglo XVI y de la sujeción a las normas académicas.

Nuestro castellano —escribe—, menos correcto que el de los españoles, aventájalo en eficacia como instrumento de expresión al resultar más acorde con las exigencias de una vida más premiosa que, tal y por la misma exigencia ineludible de progreso, fue desde la conquista la vida americana.

El líder y poeta principal del modernismo, el nicaragüense Darío, anota en su biografía escrita hacia 1913:

Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, y poníame al lado de Francia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aún de Portugal sobre mi cabeza.

No era una novedad: en la literatura poscolonial de la América española aparece la urgencia por buscar nuevas fuentes de influencia. Basta hojear las obras del argentino Sarmiento para seguir el curso de este movimiento: “Tenemos que ir a mendigar a las puertas del extranjero las luces que nos niega nuestro idioma”, escribe en 1842. Y aún treinta años más tarde: “La lengua de Cervantes es un viejo reloj *rouillé* que está marcando todavía el siglo XVI”. Unamuno, con peligroso sarcasmo,

quiso usar los argumentos de Sarmiento en contra de su propia causa. Dijo de él que fue el mejor escritor español del siglo XIX, pues escribía en castellano el español y si hablaba mal de España era más español aún. Ésta era la versión unamuniana, obviamente, de la visión romántica de la lengua nacional.

Hacia 1876, un compañero de generación de Sarmiento, Juan María Gutiérrez, creó casi un conflicto diplomático con España al rechazar el diploma de correspondiente que le ofrecía la Real Academia. Ustedes saben que la iniciativa de crear en Argentina, como en el resto de países latinoamericanos, sucursales, por así decirlo, de la Real Academia, trajo una larguísima polémica que en el caso de la Argentina curiosamente se resolvió en 1910. Momento en que el soberanismo del pensamiento rioplatense en contra de la herencia española empieza a competir con las ideas surgidas de la presión de la inmigración, donde una parte de la intelectualidad, temiendo que la identidad cultural e incluso lingüística de la Argentina se desintegre por las enormes masas de inmigrantes que llegaban, empieza a adherir nuevamente a esa vinculación con España que representaba la Academia.

Cuando se da la polémica con Juan María Gutiérrez, que rechaza la distinción que le quería otorgar la Academia, escribe: “Aquí, en esta parte de América, poblada primitivamente por españoles, todos sus habitantes nacionales cultivamos la lengua heredada, pero no podemos aspirar a fijar su pureza y elegancia”, parodiando así el emblema fundacional de la Academia que *limpia, fija y da esplendor*. La idea, tanto de Lugones como antes de Sarmiento y como de Juan María Gutiérrez, es que Argentina no podía sujetarse a la Academia por dos motivos: uno, político, que si la Argentina se había independizado de las instituciones de la corona española no tenía por qué seguir sujetas a una de ellas, que era la Real Academia; y luego, que la voluntad de fijar, limpiar y dar esplendor a la Academia no formaba parte de lo que Lugones había llamado “la vida premiosa de América”.

Los campos intelectuales de España y de América Latina parecían tener signos magnéticos

opuestos o, como mínimo, divergentes. Había una apariencia de atracción y afinidad, pero también, soterradamente, rechazo y oposición. Todavía hacia 1950, Borges, que había heredado de Lugones, entre otras cosas, el nacionalismo literario, reaccionaba con violencia ante las dudas expresadas por Américo Castro acerca de la corrección del castellano rioplatense. Borges escribe: “Tengo gratísimos recuerdos de España, no he observado jamás que los españoles hablaran mejor que nosotros. Hablan en voz más alta, eso sí, con el aplomo de quienes ignoran la duda”.

Por otra parte, ya que mencionamos a Borges, sabemos que las cuestiones vinculadas a la traducción lo preocuparon siempre, como no podía ser de otro modo en un autor que se creía encerrado en una biblioteca universal. En un texto temprano, de 1924, cuando Borges tenía alrededor de 25 años, empieza diciendo: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone la traducción”. Y agrega más abajo:

El *Quijote*, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador o el cajista. La *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la *Authorized Version* de Andrew Lang o el drama clásico del francés Bérard o la saga vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler.

Lo que Borges señala en definitiva es que un texto clásico propicia el juego infinito de las interpretaciones y que el texto original no se lee igual en una época que en otra. Un asunto acerca del cual él iba a ironizar en uno de sus cuentos más famosos: “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

La traducción es un reloj que fija una interpretación del original. Dentro de una misma lengua, la existencia de distintas versiones de un mismo título señala eso que George Steiner en *Después de Babel* denomina “la traducción interna”. Es decir, la necesidad de interpretar viejos registros de la

lengua propia para leer incluso a nuestros propios clásicos.

En el trasfondo de esta guerra sorda por la posesión de la mejor lengua dentro de la lengua se hallaba la lucha entre origen y proyecto, entre normativa y heterodoxia. Como América, y el cono sur en particular, carecía de pasado, la esencia de su legitimación estaba en el futuro. Todo su patrimonio intelectual radicaba en su horizonte de expectativas. España, en movimiento simétrico, se sentía llamada a cuidar la continuidad de una tradición en cuyo espejo encontraba su identidad irrenunciable. Ambos, quizá, eran depositarios más o menos inconscientes de un sentimiento que se remontaba muchos años atrás: el de la decadencia de España y todo lo español. José Cadalso, por ejemplo, había escrito hacia 1720, en una de sus *Cartas marruecas* (la XLIX):

[Los españoles] han despojado este idioma de sus naturales hermosuras, cuales eran laconismo, abundancia y energía (...) Los franceses han hermoseado el suyo al paso que los españoles lo han desfigurado.

Aunque su libro era evidente imitación de las *Cartas persas* de Montesquieu, Cadalso no se priva de atacar a los imitadores de lo francés y en cuanto a la decadencia del idioma achaca buena parte de la culpa, precisamente, a los traductores:

Los traductores e imitadores de los extranjeros son los que más han lucido en esta empresa. Como no saben su propia lengua, porque no se sirven tomar el trabajo de estudiarla, cuando se hallan con alguna hermosura en algún original francés, italiano o inglés, amontonan galicismos, italianismos y anglicismos.

Un siglo más tarde de Cadalso, en 1837, un exiliado liberal, Antonio Alcalá Galiano, publica en Londres, en inglés, un panorama de la literatura española de su tiempo en el que escribe:

Los escritores españoles que florecieron durante los primeros sesenta años del s. XVIII no

fueron más que simples traductores, hasta en sus composiciones originales. En su afán por evitar los vicios al viejo estilo cayeron en el extremo opuesto (...). Así sucedió que la literatura española quedó desnacionalizada bajo la denominación de clasicismo francés. Pero el mal no paró aquí, la misma lengua no fue menos adulterada que el estilo de los escritores. Y a medida que se difundía la lengua francesa, en consecuencia, eran más leídos los libros franceses. Los españoles aprendieron a pensar como sus vecinos y a adoptar sus formas expresivas en la formulación de sus propios pensamientos.

Como ustedes saben, el afrancesamiento es una de las grandes preocupaciones que transitan por las letras castellanas también a lo largo del siglo XIX. Por las mismas fechas en que Alcalá Galiano escribía estas palabras, algunos escritores latinoamericanos, entre ellos los fundadores de la literatura rioplatense, como Sarmiento o Alberdi, incurrieron en deliberados galicismos a manera de protesta contra lo que veían como el anquilosamiento del castellano y el normativismo académico.

Voy a mencionar solamente un caso muy sonado dentro de esta historia que es la polémica muy subida de tono que enfrentó a Sarmiento con Andrés Bello, el gran gramático y poeta venezolano que estaba exiliado en Chile. La polémica empezó como una discusión, pero se prolongó durante años en los periódicos, y básicamente oponía dos grandes corrientes: Andrés Bello decía que, precisamente por estar en formación, las sociedades americanas necesitaban de la Academia para que la lengua no se disgregara, no se perdiera, no cayera en un mestizaje progresivo, mientras que Sarmiento, que era profundamente romántico en esto como en todo, sostenía que la única autoridad que podía haber contra la lengua era la calle, la manera de hablar de la gente.

De ahí surgen los dos grandes troncos, no sólo de la lingüística sino también de la literatura americana. La literatura argentina, en cierto modo, una buena parte de la literatura argentina se va a caracterizar por captar la lengua coloquial, mien-

tras que en países como Colombia o como Venezuela se tenderá en gran medida a una gramática normativa más purista, más arcaica quizá.

La traducción fue siempre uno de los ámbitos principales donde estas tensiones se manifiestan, porque nos interroga acerca de cuál es la lengua correcta en la que debieran verse los libros extranjeros. Las respuestas, obviamente, no son perdurables, se modifican con el paso del tiempo. En Argentina, por ejemplo, durante años los traductores utilizaron lo que podríamos denominar un imaginario universal del castellano; es decir, un registro de traducción más bien neutro con escasas marcas locales. Mientras que, últimamente, de forma paralela a lo que sucede en la poesía y en la narrativa, también en las traducciones argentinas tiende a imponerse el voseo, marca inequívoca de argentinidad, aunque Argentina no sea el único país donde se vosea. Esta cuestión aparentemente menor, el usar el normativo “tú” o el coloquial “vos”, determina sin embargo una falla que recorre la literatura de la Plata. Escribir como se habla o como se escribe es el dilema que está detrás de ella.

No pocos autores han alternado entre una forma y otra como, por ejemplo, el mencionado Borges. El voseo no abunda en su obra literaria y, sin embargo, sí lo utiliza en 1925 en una traducción, publicada en la revista *Proa*, del último fragmento del monólogo de Molly Bloom, es decir, de la página final del *Ulises* de Joyce. Uno de los libros contemporáneos que más interesaron a Borges durante toda su vida.

Como señalan Nora Catelli y Marieta Gargatagli en *El tabaco que fumaba Plinio* —es una de las traducciones en España y América—, cuando Borges tradujo a Joyce en 1924 no se enfrentaba al esplendor anglosajón, sino a una tradición fracturada, lejana e insípida. Ni los clásicos del Siglo de Oro ni los modernistas fueron sus enemigos; lo eran en cambio los pesados relatos decimonónicos, la prosa rústica y convencional, la versificación rimbombante y huera. Por eso realiza a la vez dos tareas aparentemente tan contradictorias como el nihilismo y el tradicionalismo de Eliot y Joyce: ser un contemporáneo y atraer hacia sí toda la tradi-

ción clásica. ¿Cómo lo hace? Despedazando la cultura occidental y traduciendo sus fragmentos. Así, su versión del Ulises consta de una sola página. Y agregan: “La página traducida de Joyce en la que Borges no vacila ante el uso del voseo no es literal, ni siquiera completa. Transmite, sin embargo, la ansiedad, la acidez y la aquiescencia con la que se cierra la novela”.

Pero ni siquiera esto importa. Perfectas e imperfectas al mismo tiempo, las traducciones de Borges disgustan a los profesionales y admiran a los lectores.

Aquí Catelli y Gargatagli tocan un punto esencial: ¿cuál es la traducción ideal, incluso la buena traducción? No ya en el caso de los grandes escritores que, como Borges, al traducir fragmentan, seleccionan y formulan así una parte de su poética y de su proyecto literario. Me refiero al carácter utilitario y fungible de las traducciones corrientes. Durante siglos, las traducciones medias o incluso fragmentarias o falsarias obraron de correa de transmisión para mantener viva la antorcha de los textos clásicos. Los ejemplos podrían ser numerosos. Daré sólo uno.

Seguramente todos ustedes conocerán al extraordinario poema “El dios abandona a Antonio” del alejandrino Constandinos Cavafis. La escena en que Antonio, en la víspera de la batalla definitiva contra Octavio, se despide de la ciudad de Alejandría y del dios Baco, que lo abandona, aparece en Plutarco y, tomado de éste, en Shakespeare. El episodio histórico tuvo lugar en el año 30 a. C., la víspera del día en que, derrotado por Octavio y creyendo muerta a Cleopatra, Antonio se suicida. Así, este poema constituye uno de los más nítidos y crepusculares ejemplos de la forma en que un episodio de la historia es secuestrado por la poesía, cargado de una fuerza legendaria, mítica y metafórica que irradia y a la vez refleja luz a lo largo de casi veinte siglos. Plutarco escribió las *Vidas paralelas* hacia el año 100 d. C. Es decir, unos 130 años después de la batalla entre Antonio y Octavio. Una de sus fuentes fue Cicerón, quien en sus *Filípicas* había atacado duramente a Antonio. En venganza, éste lo mandó matar tras la batalla de Filipos, haciendo exhibir públicamente su cabeza y su mano

derecha. Pero Plutarco, que ya no podía temer las represalias de Antonio, hace de él un retrato peor aún que el de Cicerón. Lo muestra como un personaje rijoso, grosero y despiadado. Seguramente ateniéndose a ese perfil, George Bernard Shaw formuló el sarcasmo de que sólo el inconmensurable talento de Shakespeare podía dotar de cierta nobleza a una figura tan vulgar como la de Marco Antonio.

Durante el siglo XVI, vieron la luz diversas traducciones y ediciones de la obra de Plutarco, puesto que el Humanismo vio en las *Vidas paralelas* una auténtica fuente de inspiración. La más influyente de estas traducciones fue la del francés Jacques Amyot. Montaigne, en sus *Ensayos*, declaró que esta traducción de las *Vidas paralelas* era su breviario. Amyot fue a su vez traducido al inglés por Sir Thomas North en 1579 bajo el título *Lives of the Noble Grecians and Romans*, y fue esta versión de Plutarco la que leyó Shakespeare y la fuente de casi todos sus dramas de asunto romano y griego. En *Antonio y Cleopatra*, Acto IV, escena III, Shakespeare hace que el episodio de la despedida de Antonio de la ciudad de Alejandría se cuente a través del diálogo entre dos soldados de guardia; una información oblicua introducida por un diálogo casual que pone en duda lo mismo que está afirmando. Cavafis, por el contrario, se deshace de toda oblicuidad para meterse en la conciencia de Antonio, quien parece apostrofiarse a sí mismo en estos famosos versos:

Y sobre todo no te engañes: en  
ningún caso pienses  
que fue un sueño tal vez o que miente tu oído.  
A tan vana esperanza no descendas.

Cavafis recupera para el griego moderno un episodio legendario que Plutarco había registrado por primera vez unos dieciocho siglos antes en esa misma lengua, si es que el griego de Plutarco y el de Cavafis pueden llamarse la misma lengua. A lo largo de dos mil años había circulado por varias tradiciones europeas y se había transformado, con mayor o menor fidelidad, en varias obras inmortales. Como si fuera consciente de todas las aguas

que un poema debe atravesar para llegar a sus lectores, el estilo del propio Cavafis fue nítido y casi diría neutro, poco dado a los regodeos verbales.

El gran poeta ruso Joseph Brodsky, gran admirador de Cavafis, atribuye esta característica del alejandrino a la utilización de unos medios deliberadamente pobres. Dice Brodsky:

Así, llama verdes a las esmeraldas y describe los cuerpos como jóvenes y bellos; técnica que surge de un Cavafis que comprende que el lenguaje no es un instrumento de cognición sino de asimilación, que el ser humano es un burgués natural y que emplea el lenguaje para los mismos fines que la vivienda o el vestido. La poesía parece ser la única arma para vencer al lenguaje, utilizando sus mismos medios.

A partir de estas características, y siguiendo a su maestro Auden, Brodsky advierte también la rara traducibilidad de Cavafis: “Todo poeta sale perdiendo de la traducción —afirma— y Cavafis no es una excepción. Lo que sí es excepcional es que también salga ganando”.

Ahora bien, si Shakespeare trabajó con una traducción de una traducción para escribir sus obras de asunto romano, que forman parte de lo más glorioso de la literatura universal, ¿podemos decir que las malas traducciones hacen daño? Podemos dar ejemplos más cercanos a nosotros, como la influencia de William Faulkner en Onetti. Es más que evidente y es fundamental. ¿Alguien recuerda hoy quiénes fueron los traductores de las versiones que leyó Onetti? ¿Acaso alguna de las ediciones académicas que se hacen, alguno de los más importantes clásicos, no son en ocasiones más pesadas y menos legibles que las más improvisadas y rústicas? No estoy haciendo un elogio de la mala traducción. Estoy preguntándome y preguntándoles hasta qué punto la discusión en torno a quién traduce mejor o quién o cuál sea la traducción definitiva no esconde razones y elementos más difíciles de desentrañar que los tenidos en cuenta habitualmente. Gracias.

MARIO MERLINO: Se abre el debate. Si queréis preguntar algo, si tenéis alguna duda que des-

pejar... A mí me ha parecido muy interesante la conferencia y creo que da pie por lo menos para plantearse inquietudes, dudas, en qué lengua hablamos, qué es lo que estamos diciendo, de qué hablamos cuando hablamos del amor...

PÚBLICO (FRANCISCO LÓPEZ): (...) Las traducciones, aunque sean malas, permiten, pese a todo, que el original pase...

EDGARDO DOBRY: Yo creo que sí, lógicamente. Hay alguna página de Borges en la que él va a ver una puesta en escena de *Hamlet*, la escenografía era horrible, los actores eran malísimos, la traducción era penosa, y sin embargo salió “deshecho de pasión trágica”. Evidentemente, supongo que lo que él quiere decir es que cuando un texto es grandioso la mala traducción es una prueba. A lo que me yo me refería es que a veces pensamos que las traducciones pueden ser definitivas, cuando en realidad todo en la historia es fungible. Hasta los monumentos que quieren fijar para siempre un hecho histórico o el homenaje a una víctima, etc., después de determinado tiempo, si no desaparecen, la gente se olvida de para qué están ahí, pasan a ser un objeto más en el paisaje urbano.

Con las traducciones pasa lo mismo porque un texto es clásico en la medida en que se vuelve un objeto que puede ser reflejado a lo largo del tiempo por distintas traducciones que muestran no solamente distintos estados de una lengua, sino también distintas lecturas históricas de lo que es un clásico.

Ahora, hay algo que me parece francamente curioso y me voy a atrever a dar algún nombre propio. Por ejemplo, en España creo que no hay traducciones peores que las de la editorial Cátedra, que son traducciones académicas. No me refiero a todas, quiero decir que muchas de esas traducciones son absolutamente ilegibles. ¿Por qué? Por su voluntad de ser literales o extraordinariamente fieles o bien porque están hechas por profesores que prestan una extraordinaria atención a las anotaciones, pero que no tienen ningún oído, ninguna sensibilidad, sobre todo cuando se trata de poesía. Entonces prefieres una traducción agreste del *Don Juan* de Byron, donde se capte alguna cosa que tenga que ver con eso, y no una traducción donde

tengo veinte líneas de anotaciones pero los versos son ilegibles. No significan. Están traducidos palabra por palabra.

Aquí no me quiero meter, porque creo que es un asunto que se va a debatir durante las Jornadas, son cuestiones técnicas y yo además tengo escasa competencia en esto. Pero muchas veces, cuando pretendemos fijar la realidad, acometemos textos que, como tales, no se pueden leer.

PÚBLICO: (...) Yo creo que en parte este problema de los profesores que hacen traducciones es que en gran medida les falta el oficio del traductor. Es un oficio que a veces sólo se aprende con el tiempo...

EDGARDO DOBRY: Yo creo que sí. Por otra parte creo que, además de oficio, es una cuestión de sensibilidad.

MARIO MERLINO: Una de las cosas que has planteado en la conferencia me recuerda a la antinomia que encaraba Sarmiento cuando oponía el uso de la lengua, la recuperación de lo coloquial, frente a la lengua como una especie de bloque inmutable, la lengua entendida desde un punto de vista academicista. Otro autor romántico que, afortunadamente, recuperó ese sentido fue Esteban Echeverría con su cuento “El matadero”. Siendo un romántico anticipa lo que es el realismo en literatura.

Dejando de lado eso, hay un concepto que me parece interesante, hablando de la traducción, que es aquello que ya plantea Sterne en el *Tristram Shandy*: la literatura como conversación. No es solamente utilizar el lenguaje coloquial: es que la lectura, o el texto literario, debe sentirse como un acto de conversación con un lector más o menos anónimo. Y conversar significa despojarse de todo lo que es dureza academicista.

Fíjate en los paralelos: un crítico literario argentino como Jaime Rest hablaba también de la crítica literaria como conversación. Es muy interesante, porque también rompía con el esquema de que un crítico literario debe ser una especie de gran Mesías que indica los caminos o el futuro de la literatura. No, no, un crítico también debe conversar con el texto y transmitir esa conversación.

EDGARDO DOBRY: Sin duda es verdad. Como todos sabemos, la conversación entre amigos es el origen de la filosofía en Occidente. Platón plantea sus *Diálogos* como un encuentro entre amigos que toman vino y que a medida que se van entonando dicen las cosas más interesantes.

En el caso de América, la lengua nos une pero también nos hace a veces recelar y tomar opciones contrapuestas. Evidentemente, cuando Sarmiento dice: “Tenemos que ir a pedir a las puertas de otras naciones lo que la lengua castellana no puede darnos”, aparece una cuestión fundamental en el imaginario del escritor americano: cuál es nuestra tradición. Si un escritor español se plantea eso, la respuesta es inmediata: la tradición es la tradición española. Para el escritor americano, la tradición es la tradición universal, y eso lo dice Borges en un ensayo fundamental, *El escritor argentino y la tradición*; lo dice Henry James, lo había dicho antes Emerson y en cierto modo lo dice Rubén Darío en ese pasaje que mencioné.

La cultura americana, al haber surgido, por así decirlo, súbita, moderna y sin pasado, necesita saquear la tradición universal. Eso significa que es más pobre porque no tiene una tradición propia y más rica porque se arroga el derecho a ese saqueo. Por lo tanto, la cuestión de la renovación del castellano, que obviamente tiene que ver con la traducción, se plantea por ese lado. Ahora, el dilema entre escribir como se habla o escribir de acuerdo a una lengua más normativa creo que ya estaba en la propia España. Lo que hace Cervantes es precisamente eso; es decir, una de las cosas grandes del *Quijote* es incorporar una lengua hablada, una lengua fresca.

PÚBLICO [ANDRÉS EHRENHAUS]: *El Quijote*, además, está planteado como una traducción, no creo que sea casualidad. La gran tradición española de la que hablábamos, la del Siglo de Oro, etc., se basa en una vuelta de tuerca, en una lengua que es una lengua de la traducción...

EDGARDO DOBRY: Además, ahí aparece una de las grandes cuestiones de la cultura española, el ascendiente árabe, porque ese texto viene de ahí, que en cierto modo tendemos a negar.

PÚBLICO: Respecto al tema de escribir como se habla o escribir de forma académica, yo me pregunto si eso no se refiere más bien al hecho de escribir como tal; a la hora de traducir eso viene dado ya o impuesto por el original. Hay originales también donde se habla más como se escribe o más como se habla, se escribe más de forma académica, quiero decir. El original influye mucho en cómo se ha de hacer la traducción

EDGARDO DOBRY: Sí, lo que pasa es que, por eso, en lenguas como el castellano, que abarca un territorio tan amplio e idiosincrasias tan distintas, precisamente esto es lo que aparece. Esto se ve mucho en la narrativa contemporánea. La narrativa tiende a utilizar una lengua coloquial, incluso con un argot muy reciente. Entonces, ¿cómo se traduce esto? Si lo traduce un porteño no utilizará el mismo argot que un madrileño y ahí es donde surge el conflicto. Porque al madrileño esa traducción le parecerá incorrecta, y viceversa. Ahí hay un campo de tensiones donde se ve que a veces estamos poco dispuestos a incorporar al otro. Esto no es mi argot, pero evidentemente veo que se está haciendo un esfuerzo de traslación.

Por eso di el ejemplo del monólogo de Molly Bloom, porque lo que hace Joyce, como todo el mundo, no es solamente escribir como se habla, sino escribir como uno se habla a uno mismo, intentar reproducir el lenguaje del pensamiento, de esa corriente de pensamiento. Él dice que nadie se habla a sí mismo como habría que hablar, si uno va caminando por la calle un día en que va un poco nervioso y con la cabeza un poco caliente, se habla incluso con los términos más vulgares. Él traduce eso a un lenguaje porteño, utilizando el voseo.

PÚBLICO: Yo soy belga, soy flamenca. A mí personalmente me pasa lo mismo en el flamenco y el holandés. Podríamos decir que es una situación paralela, pero también creo que es un problema de política editorial. ¿A quién va dirigido el libro? ¿A un público más amplio?

PÚBLICO: Yo creo también que no es sólo una cuestión de cómo traducimos, sino de cómo leemos esas obras, cómo entendemos la relación de España con sus ex colonias.

EDGARDO DOBRY: Sí, yo creo que todo es política. Y es más, diría que todo es política económica también. No hay que olvidar que el castellano, la propia lengua, es una parte importante del producto interior bruto de este país. Cuando van los Reyes o los Príncipes inaugurando sedes del Instituto Cervantes por el mundo, hasta cierto punto hacen beneficencia, pero también están haciendo otra cosa.

En un momento dado, a mediados de siglo, la traducción hecha en Buenos Aires, en México, llegaba a España. Ahora se invierte un poco la cosa. Tampoco se puede decir, como te dicen más de una vez en Argentina, que es una situación de neocolonialismo. Hasta cierto punto, porque las editoriales ni se sabe a quién pertenecen. Círculo de Lectores, ¿qué es? ¿Española, alemana? No lo sabemos. Pero sí es verdad que se tiende a normativizar la traducción hecha en Madrid o en Barcelona (donde además aparece otro elemento, que son los catalanismos).

Lo que yo quiero decir es que detrás de todo el discurso de la lengua que nos hermana hay todo un campo minado. Y lo que tú dices forma parte de la cuestión: cuál es la traducción que nosotros fijamos como definitiva, como normativa. Eso dependerá de dónde se haga, obviamente.

PÚBLICO [TRADUCTORA ALEMANA]: Yo creo que no hay traducciones definitivas, hay poquísimos casos. Por eso mismo me pregunto por qué se habla tanto del producto final y no se habla más del original. Porque justamente lo que da el camino, o nos lleva al camino, es el original. ¿Y para qué vamos a admitir un grado de extrañamiento? Por ejemplo, un texto escrito en alemán, en una provincia, ¿por qué tiene que admitir luego cosas argentinas o cosas madrileñas? Las dos cosas me parecen absolutamente fuera de lugar. Hay que meterse en el pellejo del autor. Y si un argentino lee un texto alemán en castellano, ¿por qué tiene que tener un grado de extrañamiento que parece que es un texto argentino? Porque no es un texto argentino ni es un texto madrileño. Es un texto alemán vertido al español.

Yo entiendo que el español tiene que ser un español neutro —suena muy mal—, pero limpia-

do de todos estos argentinismos, madrileñismos, catalanismos... Porque si no, no suena a alemán. Tiene que sonar a alemán, pero en español.

MARIO MERLINO: Es interesante lo que planteas, pero a mí me remite al cuento de Borges "Pierre Menard, autor de *El Quijote*". La única manera de traducir el *Quijote* es escribirlo de nuevo, es repetir palabra por palabra lo que dice el original.

Es complicado el asunto, desde luego, yo tampoco estoy muy de acuerdo con el excesivo localismo, situar una obra extranjera en Madrid o en Buenos Aires. Lo que pasa es que tampoco podemos dejar de lado la voz del traductor. Cada traductor tiene una voz propia y, querámoslo o no, si cualquiera de vosotros hace una traducción de un texto y yo me pongo a traducir el mismo texto, van a salir resultados diferentes. Eso más allá del tema de los localismos, en el que podemos coincidir, pero la voz del traductor... El traductor es un autor por eso también, porque es un individuo que mira el texto, reflexiona sobre el texto de una manera determinada, que no va a coincidir con la del traductor que tiene al lado, afortunadamente. Porque si hubiese una traducción única e indiferenciada, qué aburrimiento.

PÚBLICO [ANDRÉS EHRENSHAUS]: El localismo depende del tiempo. Lo que tú hoy llamas un español aceptable, neutro, probablemente no lo era hace 50 años ni lo será dentro de 50.

PÚBLICO [TRADUCTORA ALEMANA]: Entonces se retraduce.

PÚBLICO [ANDRÉS EHRENSHAUS]: Claro, pero se retraducen los clásicos, no todo.

PÚBLICO [TRADUCTORA ALEMANA]: Sí, pero hay también literatura que desaparece, que no tiene importancia.

PÚBLICO [ANDRÉS EHRENSHAUS]: La gran mayoría desaparece, pero esa gran mayoría queda fijada en una traducción de un momento y un lugar. La elección es del traductor. Hay una tensión entre dos polos, la naturalización excesiva. Por ejemplo, traducir el monólogo de Molly Bloom como el monólogo de una porteña neurótica...

EDGARDO DOBRY: Porteña neurótica es un pleonismo.

MARIO MERLINO: ¡Ay, las redundancias...!

PÚBLICO [ANDRÉS EHRENHAUS]: ... sería una manera de aproximarse a lo que Joyce quería decir. Y el otro extremo que es hacerlo en la lengua más neutra. El traductor nunca está en un extremo u otro, siempre está columpiándose y produciendo una cosa, a mi entender, que no existe: la lengua de esa traducción en ese momento. Dentro de diez o quince años, o un poco más, esa lengua sonará artificial, más artificial aún de lo que suena hoy. Porque no es solamente el lugar, también el tiempo.

EDGARDO DOBRY: Sí, estoy de acuerdo. Yo no creo en la idea de meterse en la piel de un escritor. En primer lugar, porque me parece una imagen un poco caníbal que me da escalofrío, pero además porque creo que hay dos grandes maneras de interpretar un texto: la letra o el espíritu. Aquí aparece un problema evidente, cuál es el espíritu. Pero muchas veces la letra te lleva por caminos equivocados.

Yo me referí al *Ulises* porque creo que es visible: el *Ulises* funda una manera de concebir la novela del siglo xx, el registro de voces que tiene una ciudad en un determinado momento. Esto aparece, por ejemplo, en la literatura italiana, en Carlo Emilio Gadda. ¿Cómo se traduce *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*? ¿Cómo se traduce? Si tengo que traducirlo, ¿utilizo, por ejemplo, distintos dialectos, podríamos decir, del porteño o eventualmente del madrileño o del barcelonés? Porque si yo no tengo en cuenta eso, no estoy siendo fiel a Gadda. En Gadda sucede un asunto oscuro en una portería, donde, a través de los vecinos de ese edificio, reproduce la idiosincrasia... Podríamos decir que se trata de un caso policial cuyo verdadero asunto es la lengua. Yo me quiero meter en la piel de Gadda. Lo que hago es una nada, que es muchas veces lo que pasa con las traducciones académicas; por traducir con fidelidad lo que se consigue no es una lengua neutra sino un texto neutro.

Pienso que en ese punto hay que ser cuidadoso. Tú, como eres alemana, lo notarás cuando ves un texto alemán traducido al castellano y pensarás que se ha perdido esencia. Pero la traducción es una apropiación, es un saqueo del texto, no es un

respeto y una veneración limpia y neutra porque en muchos textos eso no te lleva a nada.

PÚBLICO [TRADUCTORA ALEMANA]: Yo creo que eso es una negociación con el autor y con el lenguaje. Y no sirve de nada una cosa literal. Esto para mí no es la lengua; la lengua es el espíritu de la lengua y el espíritu del autor. No entiendo muy bien lo que propones porque esto no puede llevar a un resultado realmente bueno.

PÚBLICO [PATRICIA WILLSON]: Nadie se pone de acuerdo en cómo traducir si no es precisando, como decía Andrés, el momento, el lugar. Además, no es lo mismo traducir para revistas que traducir libros para una editorial. Por eso quiero recordar que Borges tradujo esta página de *Ulises* para una revista.

PÚBLICO [ISMAEL ATTRACHE]: En teoría, lo neutro también tiene una ideología, una vertiente política un tanto problemática; al estar planchando la lengua, de alguna manera puedes estar quitando ciertas aristas que, en realidad, lo que están haciendo es explicar el mundo de una manera, como en el ejemplo que se ha dado de la portería de Gadda. Yo no lo he leído, pero me imagino que con esa utilización del lenguaje se está poniendo de manifiesto también toda una serie de cuestiones sociales, políticas, etc., que constituyen el propio tema del libro. Siempre hay que intentar aproximarse a ello. Quizá no haya una solución unívoca para este problema, pero es una cuestión que tampoco puede soslayarse para lograr una especie de traducción canónica, que tampoco sé si es deseable. Son cuestiones que hay que tener en cuenta.

EDGARDO DOBRY: Estoy de acuerdo.

MARIO MERLINO: Yo creo que Edgardo ha dado el ejemplo casi esencial, que es el de la poesía. Un poema en un lenguaje neutro es un poema ilegible y es mejor, si uno lo conoce, leerlo en su idioma, porque si uno lo lee en un castellano canónico o neutro, corre el riesgo de aniquilar la densidad que tiene el texto original. No tiene nada que ver con los localismos, tiene que ver con un ritmo, una voz, una respiración, que no necesariamente tiene que coincidir pausa a pausa con la respiración del autor. Es el contacto entre dos alientos.



LOURDES ARENCIBIA, OLIVIA DE MIGUEL, ISMAEL ATTRACHE, ALFREDO MICHEL MODENESSI, ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN Y PATRICIA WILLSON. FOTO: MERCEDES CORRAL

# Debate

## LA PROFESIÓN EN EL ÁMBITO PANHISPÁNICO

LOURDES ARENCIBIA, OLIVIA DE MIGUEL, ALFREDO MICUEL  
MODENESSI, ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN, PATRICIA WILLSON

MODERADOR ISMAEL ATTRACHE

**I**SMAEL ATTRACHE: Hola a todos, espero que el café que hayáis tomado os haya revitalizado sobremanera y que vengáis con ganas de polémica porque venimos a hablar ahora, engarzando con lo que decía antes Edgardo Dobry, de la política económica y el panorama de las editoriales españolas, cada vez más globalizadas. Como ese marco de los traductores literarios es cada vez más amplio y más complicado de conocer que antes, aquí lo que nos interesa es poner en común las experiencias de los traductores literarios latinoamericanos con los españoles y ver todos los puntos de unión que tenemos, conocer cuáles son sus experiencias al otro lado del Atlántico y lograr un posicionamiento frente a una industria para la que estamos trabajando todos.

Ya sabemos cómo va el tema de la deslocalización. Aquí la situación se nos puede escapar de las manos si no reaccionamos de forma asociativa. El propósito de esta mesa es hablar de la problemática laboral del traductor literario en todo el ámbito de la lengua española.

Tenemos en la mesa un excelente plantel de profesionales, que representan muy bien lo que es toda Latinoamérica. Tenemos a Patricia Willson, que es Doctora en Letras de la Universidad de Buenos Aires y ha traducido a Roland Barthes y a una serie de pensadores de mucho peso. Tenemos también a Arturo Vázquez Barrón, traductor mexicano, profesor también, que ha traducido

nombres muy importantes de la narrativa en lengua francesa, sobre todo. A mi izquierda tenemos a Alfredo Michel Modenessi, profesor mexicano especializado en la traducción de obras de teatro, un campo muy interesante del que también podemos hablar. A mi derecha está Olivia de Miguel, a quien supongo que todos conoceréis. Olivia es tanto traductora como profesora de traducción y al mismo tiempo dirige también una colección editorial y, como ella misma se define, es una auténtica mujer orquesta, con un conocimiento muy amplio de cómo se mueven los entresijos de la industria editorial. Y por fin tenemos a Lourdes Arencibia, que viene en representación de los traductores cubanos.

Antes de entrar en la cuestión de la problemática que cada uno tiene en su país, primero quería hacer un breve apunte, simplemente recalcar lo importante que ha sido toda la tradición de la traducción latinoamericana. Todos sabemos que sin las traducciones latinoamericanas, las letras españolas se habrían perdido muchas cosas o habrían llegado con mucho más retraso de lo que llegaron. Hay que reconocer lo importante que ha sido para toda la literatura en español la labor de los traductores americanos y reivindicarla. En otras mesas redondas se hablará con un poco más de detalle del aspecto lingüístico.

Va a empezar Patricia Willson, que nos va a contar cuál es la situación del traductor literario en Argentina y las vicisitudes con las que se ha en-

contrado en los últimos años particularmente. Le cedo la palabra para que os trace el panorama de cómo se viven allí las cosas.

PATRICIA WILLSON: Ante todo quería retomar la idea de Ismael y también una idea de Edgardo en la conferencia previa sobre el hecho de que para los latinoamericanos son horribles las traducciones españolas y para los españoles son horribles las traducciones de los latinoamericanos. ¿No será que siempre son horribles las traducciones que hacen los hablantes de otras variedades de la propia lengua? Por lo menos esto puede ponerse en discusión.

La traducción en Argentina tuvo períodos de acmé, de apogeo, sobre todo en las décadas del cuarenta y del cincuenta del siglo pasado. En ese momento, Buenos Aires fue una especie de meca de la industria editorial en el ámbito de habla hispana. Las traducciones que se hacían en Buenos Aires llegaban a otros países de Latinoamérica y también a España. Algunas de las traducciones fueron realizadas por Borges y otros miembros del grupo de la revista *Sur*, pero hubo una pléyade de traductores que trabajaron en ese momento en Buenos Aires.

Algunos editores actuales creen ver una recurrencia de ese fenómeno de apogeo, creen que hay un renacimiento de ese periodo glorioso de las décadas del cuarenta y del cincuenta. Efectivamente, el momento actual de la edición en Argentina es bien interesante, pero al mismo tiempo es ambivalente. En primer lugar, porque hay más trabajo editorial, lo que es debido en parte a la crisis del año 2001.

Quizás ustedes sepan que en el 2001 cayó un gobierno democrático en Argentina y hubo una fuerte devaluación de la moneda nacional. Eso hizo que la relación cambiaria entre Argentina y otros países se modificara dramáticamente. No entro en las consideraciones de tipo político, que son infinitamente más dramáticas que esto que estoy contando, pero sí insisto en que la moneda argentina se depreció enormemente y eso hizo que resultara carísimo comprar libros españoles y que, comparativamente, resultara barato producirlos en Argentina. Esto tuvo como consecuencia el sur-

gimimiento de proyectos editoriales, de nuevas colecciones dedicadas sobre todo a la traducción del ensayo: literario, filosófico; en fin, ensayos de calidad. Uno puede ver la mitad de la botella llena o la mitad de la botella vacía. Quizás en Argentina los editores se especializan en la traducción de ensayo porque casi toda la ficción contemporánea se traduce en España. Sacar de un problema virtud hizo que los editores argentinos se propusieran traducir ensayos, y también obras literarias que están en el dominio público y que, por ende, no pagan derechos de traducción.

Quiero aclarar esto que dije antes de la ambivalencia de la situación porque uno podría pensar que es una situación floreciente —en efecto, hay mucho trabajo de traducción de ensayo—, pero al mismo tiempo no hay tantos traductores en el mercado editorial argentino verdaderamente idóneos para traducir ensayo. También es posible que los editores no se preocupen por ver quiénes son los traductores que pueden afrontar este tipo de trabajo. Los trabajos se piden con plazos perentorios, breves, porque los cronogramas de publicación de traducciones son muchas veces demenciales. La nueva demanda y los plazos obligan a algunos traductores recientemente ingresados al mercado a traducir a gran velocidad, con los resultados esperables, lo cual hace que algunos editores tengan que contratar en segunda instancia a otros traductores para corregir esas traducciones porque ya no basta con la mirada del corrector; o sea, que es una situación de *boom* o de apogeo, pero al mismo tiempo con estos problemas de desacomodo en cuanto a la producción.

Otra de las cosas que me parece que ocurre en este momento es que muy rápidamente, quizás demasiado rápidamente, los editores atribuyen este problema, este desajuste, a que los traductores no están formados, a que necesitan ser capacitados. Antes de sentarme a una mesa con un editor para ver cuán capacitados están los traductores argentinos, yo quisiera discutir tarifas, plazos, contratos, etc.

Los editores sostienen que el porcentaje de incidencia que tiene una traducción en el costo total de un libro es de un 30% a un 40% y yo no les

creo. Yo creo que en ese 30%-40% hay un pequeño problema de cálculo. Lo que yo pregunto es: ¿cuáles son los gastos operativos que tienen las editoriales? Y estoy hablando de sueldos de gerentes o directores, sobre todo de las editoriales que son multinacionales, alquiler de locales, gastos de publicidad, etc. ¿Qué porcentaje de esos otros gastos operativos que no son la traducción misma inciden en la producción de un libro? Cuando el traductor pide una mejora en la tarifa es muy fácil alegar “pero la traducción nos cuesta un 30 o un 40%”. Habría que ver cómo está calculado ese costo para que se llegue a ese porcentaje que, por lo menos a mí, me parece inverosímil.

Voy a dar las tarifas, que dependen mucho de los editores y de los traductores. El traductor novel está cobrando por debajo de 30 pesos (unos 10 dólares) el millar de palabras. Las tarifas oscilan entre 30 y 40 pesos el millar de palabras en traducción editorial. Hagan sus propias cuentas; es escalofriante. Piensen que el millar son tres páginas. Créanme que 30 o 40 pesos es poco.

ISMAEL ATTRACHE: Normalmente se calcula que la media de palabras por holandesa, tal y como se mide aquí, es de 290.

PATRICIA WILLSON: Lo importante es que yo les les el cuento que se puede hacer con ese dinero en Argentina. Convengamos que por traducir un libro de 300 páginas uno cobra alrededor de 3.000-3.500 pesos (entre 1.000 y 1.200 dólares). Aquí sí voy a entrar en cuestiones económicas. El valor mínimo de un alquiler en la ciudad de Buenos Aires, para un monoambiente, está en el orden de los 500-600 pesos al mes. Depende de los barrios, estoy hablando de un barrio modesto.

El problema también es que el trabajo del traductor entraña que uno mismo tiene que procurarse las herramientas de trabajo; es decir, estar actualizado, tener conexión de Internet, etc. La conexión de Internet por banda ancha cuesta 100 pesos al mes aproximadamente. Vayan sumando... y todavía no comimos. A esto se le agrega una pequeña controversia de tipo político, en el sentido más craso de la palabra. Hay una controversia sobre la inflación entre el Gobierno nacional y el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC)

porque el Gobierno nacional sostiene que es un número determinado y el INDEC sostiene que es otro número, bastante mayor que el primero, el doble. Esta controversia, que puede parecer menor, en realidad es algo esencial porque si la inflación es del orden del 3% mensual y uno firma un contrato para hacer una traducción a lo largo de tres o cuatro meses, que cobrará luego a mes vencido o incluso después, la incidencia de la inflación es significativa. El problema es que si el Gobierno nacional no admite una situación de inflación, los editores no contemplarán el factor inflacionario en las tarifas y, entonces, en el momento en que el traductor cobra, cobra una tarifa ya devaluada.

Este ha sido mi pequeño aporte a la política económica. Les dejo algunos otros temas que pensé para comentar con ustedes. La cuestión de la traducción académica, porque tiene que ver con la situación actual de ciertos proyectos editoriales en Argentina. Se habló de Cátedra, si les interesa podemos hablar de ese tema.

Hay algo que sí me interesa resaltar. Por supuesto que esos entre 30 y 40 pesos/millar de palabras depende de quién sea el traductor, qué trayectoria tenga, pero también hay traductores que trabajan por más dinero y son aquellos que están en contacto con editoriales españolas. Estos traductores tienen ese contacto indirectamente, a través de alguna recomendación, en general. Ahí lo que ocurre es que se parten diferencias y los traductores argentinos suelen ganar menos que los traductores españoles, pero más de lo que ganaría si trabajara para una editorial argentina. Muchas veces el editor español propone un monto total por una traducción, no se calcula por palabra.

ISMAEL ATTRACHE: Sí, lo que aquí es un tanto alzado.

PATRICIA WILLSON: Efectivamente. Y uno intuye que ese total no guarda la relación entre el peso y el euro, en primer lugar. Actualmente 1 euro son 4,5 pesos. Eso, por una parte; pero, además, seguramente hay otro desajuste porque los traductores españoles ganan de por sí más. Hay un doble desajuste, el cambiario y el que proviene de las tarifas consideradas separadamente. No se me escapa que el hecho de que haya traductores

argentinos y otros latinoamericanos que trabajan para editoriales españolas contribuye a, por lo menos, tensionar las fuerzas del mercado en cuanto a oferta y demanda, capacidad de pelear tarifas, etc. Por eso me parece que la propuesta de Ismael de tratar de hacer algo conjunto es por demás propicia; la celebro y ojalá que de estas Jornadas surja algo al respecto.

ISMAEL ATTRACHE: Muchas gracias, Patricia. Después de escuchar sus cristalinas palabras al final vemos que en cierta manera navegamos todos en un mismo barco, que es la imagen que se va a trazando. Ahora nos va a contar Arturo Vázquez Barrón cómo lo viven ellos desde México. Le cedo la palabra.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Gracias, Ismael. Buenas tardes. Siguiendo un poco el panorama tan promisorio que existe en Argentina podemos ver que en México la situación realmente no es muy distinta. Tenemos muchos puntos en común con las diferencias respectivas en cuanto a tipos de cambio, etc. Empezaré por decir que, en una perspectiva global, la situación del traductor en México tiene que ver con una situación de desventaja en casi todos los aspectos. Nuestro posicionamiento en el imaginario colectivo, en el mundo de la cultura, es bastante frágil. No quisiera decir nulo, pero aquí se ha hablado de invisibilidad, hemos hablado de invisibilidad en muchos otros congresos; en México éste es un problema bastante agudo en tanto no tenemos una perspectiva desde la cual la sociedad, que es la que consume la literatura traducida, puede apreciarnos en cuanto a gremio, en cuanto a grupo, en cuanto a individuos.

La situación, para empezar, en cuanto a la traducción de ficción es bastante parecida a la de Argentina. De alguna manera, la traducción de ensayo en México es la que tiene mayor prevalencia. No repetiré lo que dijo Patricia Willson porque sabemos que es en España donde se traduce la mayor cantidad de ficción. En México tenemos, como ustedes saben, el Fondo de Cultura Económica, que es una gran editorial con mucho poder no sólo económico, sino de convocatoria, por ser una editorial estatal, pero casi no traduce literatura, ficción. Se dedica sobre todo a los textos hu-

manísticos, de ciencias sociales, etc., y hay gran cantidad de trabajo ahí. Por esa razón, el Fondo tiene un privilegio que es la pauta rectora a partir de la cual las demás editoriales suelen regirse. Si hablamos de tarifas, el Fondo de Cultura Económica está pagando ahorita —y entramos de lleno a la cuestión de los precios— para inglés y francés, que son las lenguas peor pagadas, 80 pesos mexicanos por cuartilla de 1.820 golpes.

El universo tarifario es un absoluto desbarajuste en México. Me imagino que en otras partes será igual, y estoy hablando de casi toda Latinoamérica. No tenemos criterios unificados en cuanto a la cuestión tarifaria. El Fondo tiene establecido 80 pesos/cuartilla pero no es difícil encontrar ofertas de trabajo por 30 pesos y puede dispararse hasta 250 pesos.

PÚBLICO: ¿Cuánto es en euros?

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Habría que hacer la conversión: 1 euro son 16 pesos ahorita, comprados en el banco.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Es decir, si se llega a un nivel muy bajo, que sería la mitad de lo que paga el Fondo, estamos hablando de 1,5-1,6 por cuartilla.

ISMAEL ATTRACHE: Es una página un poquito más corta que la de aquí.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Si alguien negocia algún texto de manera muy afortunada puede ir hasta 240 pesos, que quiere decir un tercio más que los 3,1 que había yo mencionado en un principio. El indicador medio sería efectivamente lo que paga el Fondo de Cultura Económica, el equivalente a 3,1 euros por página de 1.820 golpes.

ISMAEL ATTRACHE: Lo interesante no sólo es eso sino también, como contaba antes Patricia Willson, qué se puede hacer con esa cantidad. Si con eso se puede pagar un alquiler, etc.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: No se puede hacer prácticamente nada. De hecho, en México no hay traductores literarios que vivan de hacer traducción literaria. Casi todos tenemos alguna actividad paralela que nos ayuda a pagar la renta, a comprar la ropa, a ir de vacaciones, etc. Muchos nos hemos refugiado en la academia. No hay

unificación tarifaria y eso nos lleva a un problema importante que tendremos que discutir. En México estamos muy atrasados todavía en cuanto a la cuestión del reconocimiento de los derechos de autor. No hay tampoco contratos tipo; es decir, por lo general se nos contrata para vender nuestro trabajo como si fuera un trabajo de prestación de servicio. De hecho, el Fondo de Cultura lo que hace es comprar la traducción y nos niega por completo el reconocimiento de nuestros derechos sobre el texto. En ese sentido no tenemos forma de pelear todavía.

Hay una cuestión ahí que hemos discutido también en Rosario (Argentina). Nos hemos dado cuenta de que el camino hacia el reconocimiento de la autoría de la traducción es un camino largo y tenemos que llevarlo a cabo. Sin embargo, estamos todavía muy desprotegidos, muy desprovistos, sobre todo porque no tenemos en México —y en esto hay que insistir— una conciencia gremial. El asociacionismo en México es, por así decirlo, inexistente. Hay un solo antecedente de una asociación que se creó con colegas egresados del Colegio de México allá por 1984. Crearon la Asociación de Traductores Profesionales (ATP) que vivió en condiciones un poco difíciles hasta aproximadamente 1995. Esta Asociación, que es el único antecedente de asociación para traductores literarios, tuvo una característica que, en mi opinión, influyó mucho en que no pudiera sobrevivir: era una Asociación que incluía también a traductores técnicos, de texto especializado. Eso produjo en el interior de la Asociación una serie de contradicciones y de defensa de intereses que no pudimos resolver. Efectivamente, el traductor técnico tiene otros rangos tarifarios, otro tipo de contrato, etc., otras necesidades de trabajo y otras ofertas de trabajo también.

ISMAEL ATTRACHE: ¿Y a día de hoy no existe otra?

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Está la Organización Mexicana de Traductores (OMT), que existía con tres capítulos: el Capítulo del Centro, el Capítulo Oriente y el Capítulo Occidente. En la actualidad sólo sobrevive el Capítulo Occidente con sede en Guadalajara pero, de nuevo, no es una

asociación de traductores literarios. Tenemos esa asignatura pendiente.

Me gustaría tomar aquí rápidamente el camino que mencionaba ya Patricia Willson. El panorama no es promisorio tampoco en cuanto a cómo se diagnostica nuestro trabajo. Por lo general, el traductor literario no puede competir —aunque suena un poco crudo decirlo— con el corrector de estilo que contrata la editorial. Patricia Willson mencionaba algo interesante cuando decía que en Argentina contratan a traductores para que evalúen y diagnostiquen una traducción. En México, por lo general, no ocurre así.

PATRICIA WILLSON: Perdón: eso sólo sucede cuando el editor considera que una traducción, de tan mala, no es publicable. En vez de pagar mejor a un traductor para que haga bien su trabajo, con tiempo y en condiciones aceptables, se juegan a que quizás esa primera traducción en malas condiciones salga bien y no haya que volver a corregir.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: En el caso de México, eso ni siquiera ocurre. Por ejemplo, no hay un criterio que pueda quedar establecido en cuanto a la calidad de la traducción porque además ahí —sin meterme ahorita en honduras, porque creo que esto se podrá discutir—, en el mundo editorial en México la calidad de la traducción es un concepto completamente inestable. Nadie sabe establecer a partir de dónde se puede construir un concepto en cuanto a si la traducción es buena o es mala. Es una cuestión bastante complicada, y muy polémica. Ahí estamos atorados porque un proyecto de traducción, que puede ser un proyecto interesante, muchas veces se contempla desde una perspectiva exclusivamente de corrección de estilo, no propiamente traductológico. Aquí entramos en un terreno muy complicado y delicado, y por lo general el traductor no tiene forma de defender su traducción.

Para terminar con la participación creo, como Patricia Willson, que es importante tratar de encontrar caminos compartidos que nos lleven a mejorar esta situación.

ISMAEL ATTRACHE: Muchas gracias. Creo que Alfredo quería completar algo de la situación

mexicana con respecto a las relaciones con la industria.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Me resulta evidente que es un problema múltiple de relación. ¿Qué relaciones se pueden establecer entre nosotros? ¿Qué relaciones se establecen a niveles industriales, comerciales y mercadológicos? Pero también, ¿qué relaciones establecemos conceptualmente con la tarea?

Tú hablabas como partícipe de la industria en México —de la “no industria” en México— de uno de los puntos que me parecen fundamentales: de qué manera entendemos el concepto de la traducción literaria. Porque la muestra mexicana de traducción literaria es generalmente el índice de un concepto, si no marginal en un sentido social, sí marginal en un sentido laboral. Yo comencé a entenderme como traductor profesional cuando tenía 17 años, hace ya bastante, y aquello se fue transformando a pensarme más bien en lo que soy ahora, un académico de tiempo completo que investiga, publica en espacios académicos y, sin embargo, como alguien que al mismo tiempo traduce, tiene un interés en esa tarea, la lleva a cabo con suficiente frecuencia como para considerarse traductor profesional, pero no “profesional” en el sentido completo de la palabra, que es algo insostenible en las condiciones que estamos describiendo respecto de los ingresos.

PATRICIA WILLSON: Creo que sentirse traductor o no, no tiene que ver con que el dinero alcance, sino de qué forma uno, como agente social, se identifica a sí mismo con respecto a los demás. Si una parte de la propia identidad social se juega en esa tarea, no importa que alcance o no alcance el dinero. ¿Qué pone uno en los formularios? Yo pongo “traductora”. Hay algo de la identidad social que va más allá de la cuestión de ganar suficiente dinero para vivir. Si quieren, lo discutimos porque, por supuesto, es discutible.

ISMAEL ATTRACHE: Sí, pero también la cuestión del dinero no deja de tener su importancia sobre todo cuando la sensación es que estamos en una situación de “a río revuelto, ganancia de pescadores”. De lo que se trata es de poner las ex-

periencias en común para intentar que la sangría sea lo menor posible.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Es cierto lo que nos dice Patricia Willson. Yo lo comparto en lo que corresponde a la acción de la identidad. Pero hablando de una manera más generalizada respecto de cómo se piensa, cómo se entiende el traductor literario en México, en general se presta a que se entienda como “aquello que estoy haciendo como parte accesorio a mi tarea central, que es ser escritor, ser académico”. A quienes de repente se les considera aptos para una empresa que resulta, además, en muchos casos excepcional por otro tipo de relaciones que creo que tienen que tomarse en cuenta. Las aristas son muchísimas, acá hay un polígono bastante complicado que tomar en cuenta.

Una de ellas es cómo se controla el mercado. Se ha dicho que en particular la traducción de ficción, de narrativa, es un campo prácticamente copado por las editoriales españolas, incluso aquellas que tienen sus oficinas en la Ciudad de México, en Buenos Aires o en países como Colombia. Puesto que esto depende de un tipo de relación que está enteramente fuera de nuestro control, que es el de la compra de derechos. Y estos derechos se compran con enorme anticipación en el caso de los españoles, que son los que tiene el mayor cupo. Esto a su vez incide en que el mercado se contraiga en nuestros países y que resulte en el fenómeno —que es de todos conocido en estas situaciones industriales y postindustriales— de que los mercados más pequeños recurren a lo que queda por fuera, y que son autores —incluso de ficción, poesía o algún otro tipo de empresa literaria— más marginales, menos conocidos, más jóvenes. A su vez esto redundará también en los tirajes.

Esto tiene todavía otra complicación, en el caso mexicano, que estaba implícita en lo que nos decía Arturo: por ejemplo, la editorial de mayor presencia y de mayor constancia en México es el Fondo de Cultura Económica. Pero a la vez representa uno de los aspectos más controversiales de una economía como la mexicana porque es, en efecto, una institución estatal. Está subvencionada y en este caso desempeña el papel del patronaz-

go, de la agencia que permite que sucedan ciertas cosas, pero con tirajes limitados, cada vez más limitados. No hay competencia en ese sentido porque no hay necesariamente la intención conjunta de ampliar un público lector, que es de sí bastante magro, o propiciar una mayor educación no sólo en relación —ya quisiéramos— con la conciencia respecto de lo que es la traducción, sino simplemente con la conciencia de la lectura.

A pesar de que una editorial así publica importantes textos de corte literario, o por lo menos de corte humanístico y social, su distribución también resulta ser poca, insuficiente. La propia Universidad Nacional Autónoma de México produce una enorme cantidad de libros, la mayoría de los cuales permanecen en sus bodegas. Porque no existe el aparato suficiente de coordinación y distribución de esta producción, de modo que no resultan accesibles fuera de los propios campus universitarios.

No es infrecuente en mi facultad de Filosofía y Letras que, de pronto, aparezcan grandes mesas en las afueras de la propia facultad, en las cuales se estén ofreciendo a los propios estudiantes libros con 60 y 70% de descuento. Es decir, se saldan para desalojar toda la producción que se quedó trabada. Algunas de esas obras son traducciones; otras, sin embargo, son producción original de autores de la propia universidad que no encuentran sus caminos.

Hay paralelismos que deberían tomarse en cuenta como parte de estos fenómenos de mercado. Uno de ellos es que los autores mexicanos, pero también gran parte de los autores latinoamericanos de ficción —sobre todo aquellos que han logrado cierta presencia en el mercado español— en la actualidad no realizan sus contratos en México o desde México. Y si lo hacen desde México lo hacen con las editoriales españolas. Alfaguara, Anagrama son quienes más publican a los autores latinoamericanos de gran prestigio —Fuentes, Volpi, Padilla, Velasco, etc.—, cuyos agentes literarios son también españoles.

Es un índice muy claro. Es el mercado español, es la distribución española, son las editoriales de acá las que le ofrecen al autor latinoamericana-

no las mejores posibilidades de subsistencia. Y sabemos además que, a raíz de ello, varios de estos autores han consolidado su vida profesional como escritores. Algunos de ellos ocupan puestos universitarios o administrativos en el Gobierno nacional. Ahora mismo Jorge Volpi es el director del Canal 22, la televisión cultural de México, pero es un escritor que ha recibido no sólo un enorme reconocimiento sino una buena cantidad de ingresos por su amplia distribución y buen manejo industrial en estos espacios.

ISMAEL ATTRACHE: Quizá en el caso de los escritores eso les facilite la subsistencia; la cuestión es saber si ese mismo tipo de estrategias, que también se están aplicando en los traductores, nos está ayudando a la subsistencia, tanto la de aquí como la de allí, o si realmente está suponiendo una pérdida para todos.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Exacto. Es un paralelismo que conviene trazar porque puede tener otras implicaciones. Quizá no sea el momento de discutir las pero sí de anotarlas, porque hay que pensar en qué es lo que sucede —o sucederá— en caso de que se desplace parte del trabajo de literatura en España hacia la traducción latinoamericana. Si está sucediendo es en un porcentaje menor, muy pequeño. ¿Y qué implicaciones respecto del concepto de traducir? Esto es lo que yo quería aportar: son aspectos fundamentales y tienen que ver con relaciones sociales, comerciales, industriales y también relaciones de concepto. Un cambio en el concepto mismo sería benéfico porque, insisto, en especial el traductor literario mexicano —quizá hasta con una especie de arrogancia— se considera parte de una elite y no parte necesariamente de un mercado.

ISMAEL ATTRACHE: La falta de conciencia gremial parece ser un denominador común a las situaciones que estáis describiendo. También conviene ver hasta qué punto debe cambiarse.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Al menos en México es un problema bastante grave. Parece ser que está muy introyectada esta perspectiva doxológica en el sentido de ser siempre ser los segundos, etc., y ni siquiera tener derecho a pensar en una conciencia gremial.

ISMAEL ATTRACHE: Si queréis, le cedemos la palabra a Lourdes Arencibia y luego pasamos a debatir cómo nos afecta esto a todos nosotros.

LOURDES ARENCIBIA: Buenas tardes, vengo de Cuba y quisiera, antes de entrar en mi exposición, hacerles presente que, al hablar de Cuba, hay que tener siempre dos ideas en la cabeza. En primer lugar, el tamaño del país: yo hablo de la situación del traductor frente a países como México, Argentina o España, que son plazas editoriales muy fuertes y países realmente mucho mayores que el nuestro. Nosotros siempre tendemos a subrayar la miniaturización del problema por razones geográficas con un criterio objetivo.

En segundo lugar, siempre tenemos que tener presente cuál es nuestro sistema político: puesto que al ser un país donde se centraliza el papel y la función del Estado, la edición es un monopolio, de suerte que existen toda una serie de estructuras que se han creado para proteger la edición, y la gestión de la cadena de la edición, que tiene que ver no solamente con el traductor sino también con el revisor, el diseñador, el corrector de pruebas, etc., el propio editor, la impresión, la tirada, la distribución, las correcciones, están totalmente centralizadas. Y eso es muy importante porque, a diferencia de lo que ha pasado en otros países, nosotros sí tenemos una legislación. Una legislación que, evidentemente, está centralizada, dada por el sistema político. Y tenemos una Ley del derecho de autor que para los traductores fue una conquista porque en la parte preambular se declaró que el traductor era un creador en pie de igualdad con un autor. Ya eso conceptualmente es una conquista importante. Es decir, la traducción no es una obra derivada, como aparecía definida la traducción en la ley anterior, sino una recreación en pie de igualdad con la obra del autor. Sin embargo, los traductores no estamos todavía muy de acuerdo con el articulado.

Pero hay un tercer parámetro. Nosotros somos una isla, como todos sabemos, de suerte que estamos muy dependientes de la comunicación con el exterior. Eso quiere decir que la traducción siempre ha sido una necesidad porque, además, estamos insertados en una zona geográfica plurilingü-

güe. Existe un Caribe anglófono, el francófono, incluso el holandés, el de otras lenguas —mal dichas— minoritarias, como puede ser el papiamentó, etc., pero que generan obras que deben ser traducidas. O todas esas comunidades plurilingües aspiran a tener una literatura que se pueda dar a conocer y que se traduzca. Por tanto estamos en una situación multilingüe. También tenemos el vecino del norte, el inglés, con todo el peso que tiene el inglés y todo lo que irradia en lo audiovisual hoy en día. A eso se suma Brasil, que está realmente abriéndose al mundo, dando a conocer su literatura como nunca antes. Brasil no sólo se irradia en el plano cultural, sino en el económico, y eso genera cantidad de traducciones del portugués de Brasil al español. Cuba está muy necesitada y recibe por muchos lugares posibilidades de traducir; eso le ofrece una cierta ventaja respecto a Europa a través de las editoriales españolas que tienen una implantación muy fuerte en América Latina por razón de costo.

Cuba tiene una receptividad muy grande pero posibilidades muy limitadas en cuanto al desarrollo editorial interno y en cuanto a tamaño. Por mucho que quiera no puede competir con una situación de mercado de esa categoría con otros países de una proximidad geográfica y posibilidades editoriales mayores.

Volviendo a la Ley del derecho de autor y, por ende, del autor y del traductor, para nosotros los traductores tiene una limitación muy fuerte: no define lo que es el trabajo de traducción de las revistas literarias. La legislación sí nos ampara en todo lo que tiene que ver con la traducción de libros, pero sin embargo corresponde a la Unión de Periodistas legislar la traducción de revistas.

En la traducción de libros nosotros no tenemos una tarifa por palabra. A nuestro entender, un libro no puede tarifar por palabra. Porque, ¿de qué manera usted puede equiparar una traducción de poesía con una traducción de ensayo, con una de novela, mucho más extensa? La tarifa por palabra perjudica al traductor literario que traduce poesía. De manera que la clasificación nuestra es de otro tipo: por género y por dificultad de traducción. La literatura siempre ofrece mayores dificultades

que otros textos, pero hay complejidades que están muy vinculadas con las características de un género determinado.

ISMAEL ATTRACHE: Una pregunta que a mí esto me suscita entonces, ¿cómo se fijan las tarifas en Cuba? ¿Quién las regula?

LOURDES ARENCIBIA: Se fijan por un monto. La ley le da la posibilidad al traductor de discutir causísticamente con su editor las características de su obra. A ti te plantean que tú vas a traducir un libro x y tú lo ves, lo examinas, ves qué tipo de libro es y dices qué tipo de tarifa han de aplicarte. Eso tiene un techo que para nosotros es muy poco, pero ahora se está revisando y se va a subir. Pero yo les traje un modelo de contrato para que ustedes vean cómo funciona.

Por supuesto, también se plantea el problema de las coediciones, de si es una obra que se va a vender en el mercado nacional en peso cubano o si se va a comercializar en el exterior y se va a vender en divisas. La tarifa que tiene el traductor es distinta porque el costo de ese libro o la posibilidad de vender ese libro en divisas en el exterior para el editor no es la misma que si es para el mercado nacional. Todo esto está legislado. Por ejemplo, si tú das a la editorial una traducción, la editorial tiene un tiempo para publicarla; si no, te la tiene que volver a pagar. Todas esas cuestiones están legisladas en esa ley. No nos satisface para nada, es muy bonito decirlo, pero en la práctica las editoriales tratan de escaparse de eso lo más posible. Lo que pasa es que, además de la ley del derecho de autor y del traductor, nosotros tenemos una institución que se llama el Centro Nacional de Derechos de Autor (CENDA) que es el organismo donde uno puede reclamar por todos los incumplimientos de los cuales se supone que el traductor haya sido víctima y puede fallar a tu favor y en contra de la editorial o de tu cliente, el editor de revistas literarias, por ejemplo.

La tarifa sigue siendo muy baja, a nosotros no nos satisface. Todo el mundo sabe la situación económica de Cuba, pero lo importante para nosotros es que la ley está ahí ahora que somos pobres y el día en que estemos un poquito mejor también nos va a servir. Eso es algo.

También estamos colegiados, tenemos la Asociación Cubana de Traductores y de Intérpretes (ACTI). Es reciente y pasa bastante trabajo. Porque, ¿a quién colegia? A traductores que, en definitiva, pertenecen a la plantilla de un organismo determinado y que están regidos por su marco institucional, de suerte que el Colegio los respalda hasta cierto punto, pero grandes avances no les puede permitir, ni libertad tampoco. Pero también existe, pienso, esperando que algún día —todo tiene que ser en el marco institucional— existirá el trabajo de traductor por cuenta propia. Actualmente existe: en estos momentos algunos traductores literarios trabajan para editoras extranjeras, fundamentalmente para las españolas.

¿Por qué? Porque la española también está muy asentada en América Latina, aunque no lo parezca porque estamos en España. Yo siempre recuerdo al abordar este tema un seminario del Escorial donde Rodríguez la Fuente, que era el director del Instituto Cervantes, decía que la producción literaria de España se había desplazado a América Latina en razón de los costos. Todos sabemos que las mayores editoras españolas tienen filiales, están produciendo allí, traduciendo allí, imprimiendo allí y distribuyendo allí. Porque si ustedes van a la Feria de Colombia, de Chile, de México, verán grandes consorcios Norma, etc., filiales en realidad de Planeta, Anagrama, etc.

ISMAEL ATTRACHE: La cuestión que eso plantea es algo de lo que también queríamos hablar. En estos casos, ¿cuál es la ley que se aplica y cuál es la ley que rige con todo este entramado de filiales, etc.? Quizá si una editorial española está subcontratando algo y el contrato se hace desde España sería interesante saber si el traductor tiene derecho a pedir los derechos como autor que eso le reporta. Hay que saber cómo funciona la ley de propiedad intelectual en cada país y cómo puede afectar en el tema de las localizaciones.

LOURDES ARENCIBIA: Yo estuve trabajando un tiempo con una filial en América Latina que pertenecía al consorcio de Carmen Balcells. Me pagaban lo que habíamos acordado, después no se legisló más nada. *Grosso modo* se convenía una tarifa por todo el trabajo de traducción.

ISMAEL ATTRACHE: Antes de pasar a las preguntas, nos queda Olivia de Miguel.

OLIVIA DE MIGUEL: Gracias, Ismael, por darme permiso para hablar, te lo agradezco mucho. No sé muy bien qué es lo que voy a hacer en esta mesa porque soy un personaje de frontera. En la Facultad donde enseñé traducción literaria, me consideran algunos una “practicona”; en la traducción, algunos deben de considerarme una profesora universitaria que traduce; y estoy en el mundo de la edición de mesa, no de quien controla el dinero, dirigiendo una colección. Me siento en tierra de nadie, pero es una posición que me gusta bastante porque me permite tener un ojo en cada sitio y ver desde distintos puntos la situación.

Yo voy a hacer una incursión por otro lado porque, entre otras cosas, aquí conocemos todos lo desgraciaditos que somos, lo poco que cobramos y lo mal que estamos. Por cambiar un poquito de tercio y porque veo que nuestros colegas del otro lado están bastante más fastidiados que nosotros, voy a lanzar simplemente un par de ideas por si acaso alguien se engancha y nos apetece hablar del tema.

En principio, yo hablaría del estatus del traductor literario aquí. Creo que eso está en la base de todo. Es cierto que nosotros tenemos una LPI que reconoce al traductor la categoría de autor, pero creo que hace falta que los traductores nos lo creamos de una vez y tengamos conciencia de qué significa ser autor. Porque de momento estamos en la autoría autorizada por parte de los editores, correctores, todo el mundo tiene derecho a intervenir en nuestra lengua.

Desde ese punto de vista, yo querría replicar a nuestra colega de esta mañana que hablaba sobre la neutralidad de la lengua. Yo creo que los traductores tenemos que empezar a pensar que somos autores de nuestros textos y que la lengua del traductor es reivindicable; tenemos que reivindicar nuestra condición de autor. Porque si no tenemos claro eso, los editores no nos lo van a regalar.

La situación de los traductores literarios en España es de invisibilidad porque, entre otras cosas, existe la LPI que, como tal, está muy bien, pero que cuando pasamos al momento de aplicación de

esa ley, todos vemos los contratos editoriales que se hacen, totalmente leoninos, el incumplimiento sistemático, etc. La ley está, pero tendríamos que ver la aplicación de esa ley. Por otra parte, existen las asociaciones, hay una cierta tradición asociativa, pero habría que plantearse la operatividad de estas asociaciones, cómo tenemos que trabajar, qué vínculos hay que establecer, qué capacidad de presión tenemos en un momento sobre los editores, que son nuestros empleadores. No creo que jamás nadie que tenga cierto poder haya regalado nada a un subalterno. Los traductores tenemos que tener conciencia también de que en un momento, como los guionistas americanos, podemos hacer un plante, y que tenemos un cuerpo asociativo fuerte como para que nos pueda respaldar ese plante. Es decir, creo que existe la ley, existen las asociaciones, pero tendríamos que plantearnos su uso y aplicación.

ISMAEL ATTRACHE: De todas formas veo como problema la falta de información y de comunicación entre todos nosotros. Aquí vemos una serie de problemáticas que se repiten, pero si los traductores españoles por un lado intentamos unificar consignas y presionar de alguna manera, si no tenemos una vinculación con lo que pueden estar encargando las editoriales españolas en Latinoamérica, no va a ser efectivo si no está ese canal de comunicación abierto.

OLIVIA DE MIGUEL: Permíteme que disienta. Figúrate: una de las amenazas de algunos editores cuando se reivindica una tarifa un poco más digna para tu trabajo es que en Argentina traducen a dólar la página. Por tanto, esto es algo incómodo de plantear pero quiero hacerlo porque creo que hay que partir de lo que hay. La producción en América Latina es muchísimo más barata. Se está produciendo allí, distribuyendo allí, etc., como decía Lourdes. Tendremos que plantearnos la colaboración en unos niveles, pero dudo mucho que en el económico nos podamos poner de acuerdo porque nos van a enfrentar. En el momento en que un traductor aquí le dice a un editor que trabaja por x y el editor le contesta que no, que en Argentina a dólar la página, nos están enfrentando. Por tanto, a mí me encantaría que pudiésemos hacer algo,

pero, ojo, porque eso va a ser un punto importante de fricción entre nosotros. Vamos a ver qué podemos coordinar y cómo lo podemos articular.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: A mí me gustaría intervenir en este punto. Esa misma amenaza la usó muy recientemente el Fondo cuando estuvimos tratando de elevar un poco las tarifas y hacerlas pasar de 80 a 85 o a 90 la página: “Bueno, pues nos iremos a maquilar a Argentina”.

PÚBLICO: Ahí también deberíamos contar con un aliado que en cierto modo trabaja para los editores: los agentes literarios, que muchas veces insisten en negociar dos traducciones del mismo libro para el ámbito de España y para el de Latinoamérica...

OLIVIA DE MIGUEL: Tienes razón, eso es así y estaría muy bien desde ese punto de vista. Pero sacando el tema de lo estrictamente económico y profesional, podemos llegar a que haya una traducción a cada uno de los españoles que se habla. Eso plantea otro problema: ¿por qué leemos aquí a cualquier autor latinoamericano y no a cualquier traductor latinoamericano con su idiolecto propio?

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Ahí hay varios asuntos particulares que inciden. Está el del mercado. ¿Cuál es el mercado más amplio? ¿Dónde hay más lectores y dónde van a hacer mayores tirajes?

Por otra parte, este tipo de prácticas ya existen en otros ámbitos y son muy claros, como es el del doblaje de películas. Pongamos el ejemplo de Disney, que siempre en el diseño de producción y distribución de la nueva película ya ha contemplado una versión doblada al español de Centroamérica, otra más específicamente para la región del Cono Sur y otra para la Península Ibérica. Esto contempla otro tipo de operación industrial. Sin embargo, no se traduce tan fácilmente esa situación en el mundo del libro.

PATRICIA WILLSON: Sí, efectivamente. Lo que sucede es que a veces hay libros cuyos derechos de traducción fueron vendidos únicamente para el ámbito de España y las editoriales argentinas no se animan a comprar los derechos para el ámbito de América Latina porque piensan que, de todas

maneras, los libros españoles van a llegar a Buenos Aires, aunque a precios prohibitivos muchas veces. Recientemente traté de que un editor tramitara la compra de los derechos de traducción de una novela que me parecía interesantísima y me informó que ya estaban vendidos para España. Les dije que se podían comprar para América Latina y me contestaron que no valía la pena correr ese riesgo. El libro producido en España, aunque sea para nosotros caro, mientras venda unos pocos ejemplares en América Latina supone una ganancia porque, de todas maneras, la producción y la traducción ya se efectuaron en España. No se retraduce para el ámbito de América Latina, aun cuando los derechos estén vendidos sólo para el ámbito español.

ISMAEL ATTRACHE: Yo creo que es una cosa bastante llamativa. Estuve hace poco de viaje en Argentina y la tenía la sensación de que el fondo bibliográfico español de los últimos quince años estaba todo allí. Porque los ejemplares que aquí no habían vendido los mandaban para allá. También se trata de saber qué tipo de estrategias están intentando utilizar las editoriales españolas para maximizar los beneficios y hasta qué punto eso se puede controlar de alguna manera.

OLIVIA DE MIGUEL: Es que se produce allí. Por ejemplo, en la editorial en la que yo trabajo, se ha iniciado la distribución en Buenos Aires y el precio de los libros no es igual al de aquí. El libro es el mismo, pero a eso le tienes que sumar toda la distribución allí, el transporte, etc., y bajar considerablemente el precio. Es imposible producir un libro aquí y venderlo allí y obtener alguna ganancia; por tanto, hay que ir a producirlo en el lugar.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Pero estás hablando de la producción física, no de la producción editorial. Pero la traducción se ha hecho aquí.

ANDRÉS EHRENHAUS: Hay casos de obras que se han retraducido aquí o editado aquí si se producen para el mercado español y allí si es para el mercado latinoamericano.

OLIVIA DE MIGUEL: Así es.

ISMAEL ATTRACHE: En las cesiones o coediciones dentro de los grandes grupos como Planeta o como Prisa, que han ido comprando una serie

de nombres editoriales muy conocidos, pueden hacer aquí un contrato y sacar el libro allí. Entonces también nos interesa saber, tanto en un sentido como en otro, si el traductor que ha hecho algo aquí y se lo ha cedido a Lumen, que luego lo cede a Sudamericana, tiene esto recogido en su contrato.

OLIVIA DE MIGUEL: Sí, a veces sí, porque los derechos se compran para todo el ámbito de lengua española.

ISMAEL ATTRACHE: A veces. Por eso hay que leerse bien los contratos y ver qué está pasando con todo eso.

PÚBLICO: Lo de que se hagan dos traducciones a distintos castellanos también está perjudicando al traductor latinoamericano porque está perdiendo todas esas posibles ventas en España. Porque si traduce sólo para Latinoamérica el tiraje está mucho más limitado.

LOURDES ARENCIBIA: Yo creo que ese punto que Ismael ha subrayado varias veces es muy importante porque en estos momentos se están haciendo del lado de acá contratos un poco a ciegas, sin demasiados detalles sobre qué van a hacer después con tu traducción. El que eso esté ocurriendo podría tener una incidencia muy inmediata en cualquier integración de nosotros como gremio porque no sabemos qué está pasando ni de un lado ni de otro. Nosotros no sabemos qué hacen con nuestra traducción y ustedes no saben qué derechos nos asisten.

ISMAEL ATTRACHE: Esa es una cuestión fundamental que da pie a otro interrogante: el tema de los interlocutores. ¿Quién se erige en interlocutor, en representante de los traductores latinoamericanos, por ejemplo? Igual que en España a lo largo del tiempo ACETT ha conseguido erigirse en interlocutor válido frente a la industria, frente al Ministerio, etc. La forma de unificar las voces y tener una visibilidad. Cuando hablamos de esta especie de selva en que se mezclan las deslocalizaciones, etc., si no hay una voz articulada es un poco más complicado poner toda esta información en claro.

PÚBLICO: Creo que el organismo que mejor podría articular eso es CEDRO, que tiene toda una

red o al menos está en comunicación con los distintos países iberoamericanos.

SUSANA CHECA, representante de CEDRO: Es verdad que la fuerza que pueden ejercer las entidades de gestión depende de la legislación de cada uno de los países. En España, CEDRO representa tanto a los autores como a los traductores y es verdad que el 90% de sus ingresos proviene de un sistema de gestión colectiva obligatoria que es el canon, el cual no es igual en todos los países de Latinoamérica. Como *lobby*, lo que hace es trabajar para la creación de entidades de gestión colectiva porque hay países latinoamericanos en los que, desde un punto de vista formal o jurídico, está reconocido el derecho pero en la práctica no se ejercita. Con lo cual lo que se hace es formar desde técnicos que puedan ponerlo en práctica hasta entablar relaciones con las editoriales y los productores de los equipos, que son los que están grabados, para que en la práctica ese sistema exista. Luego ya, desde un punto de vista más práctico aún, trasladar sistemas que aquí se han mostrado eficaces, como pueden ser las ayudas o la actividad de la entidad de gestión respecto a los autores uno a uno, individualmente.

Así pues, hacen desde negociaciones políticas; existe un grupo de trabajo, GEDRI, de identidades de gestión, reprográficas latinoamericanas, donde lo que se hace es conceder fondos. IFRO, la Federación Internacional de Organizaciones de Derechos Reprográficos, agrupa a todas las entidades de gestión del mundo y tiene un fondo específicamente destinado a la creación y al sustento de este tipo de entidades en Latinoamérica. Se lucha para que las legislaciones sean similares y haya reconocimiento de ese derecho para los autores latinoamericanos. Hay países en los que la experiencia práctica es muy real. En México existe CeMPro (Centro Mexicano de Protección y Fomento de los Derechos de Autor), en Argentina CADRA (Centro de Administración de Derechos Reprográficos de Argentina), que ha atravesado momentos mejores y peores, en Brasil ABR (Asociación Brasileña de Derechos Reprográficos, en su traducción).

Sí que hay muchos países en los que existe la entidad de gestión y está en marcha y, como enti-

dad de gestión colectiva, se está llevando a cabo una entidad de apoyo, que quizás no es tan visible para el traductor individual, en su casa, porque el sistema está mucho más atrás, desde la creación de la entidad al reconocimiento del derecho y la puesta en práctica afectiva para que en la gestión de verdad se note algo en el día a día del traductor que CEDRO está llevando a cabo esa labor.

ANDRÉS EHRENHAUS: De todos modos, habría que aclarar al público que CEDRO es una entidad de gestión de derechos reprográficos y no es la que se ocupa, por lo menos en España, de gestionar los derechos de autor de sus homólogos latinoamericanos. Eso corresponde en todo caso a las asociaciones o a cada autor individualmente. Es decir, que CEDRO no reemplaza de ninguna manera a las asociaciones. A mí lo que me parece interesante es que a través de los homólogos de CEDRO en Latinoamérica se pueda empezar a agrupar a los autores y traductores, lo cual no les quita la tarea de asociarse luego.

PATRICIA WILLSON: Todo depende de con quién se firme el contrato de traducción. Algo que no dije es que una parte de las traducciones del campo editorial en Argentina se hace sin firma de contrato, sino con un acuerdo de palabra.

ISMAEL ATTRACHE: Me contaba antes Alfredo que en contratos que ha tenido con editoriales españolas o grupos que pertenecen a editoriales españolas en un caso ha firmado el contrato según la ley española y en otro caso a través de una filial, con lo cual se aplicaba la ley mexicana.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Ahora mismo comentaba con Arturo que una tarea que está atrasada y pendiente es la tarea de nuestra organización gremial. No podemos tratar de ligarnos con ningún organismo que nos facilite la defensa de ciertos derechos si es que nosotros mismos no tenemos... Ahí hay muchos vicios y círculos viciosos. Uno de ellos está provocado simplemente porque para tratar de consolidar una asociación gremial necesitamos un mercado de mayor fortaleza, en donde nosotros también podamos sentirnos con mayor fortaleza como gremio.

Por eso yo me refería a que uno de los puntos importantes de nuestra situación en Latinoaméri-

ca es estrictamente cómo nos concebimos como traductores. Si solamente como estos aspectos marginales de lo que podríamos llamar más bien una dedicación, no a la traducción, sino a la profesión cultural en general; es decir, ser académico, conferencista, etc. Esto es parte de los círculos viciosos que tenemos que tratar de romper y que nos corresponde a nosotros. Por otra parte está la tentación y el juego, que siempre resulta doble, acerca de cómo se deslocaliza o si se va a hacer lo que ahora se hace tanto en tantas empresas: el famoso *outsourcing*, que es la amenaza que se levanta contra el traductor español.

Yo le había comentado a Ismael un par de casos que son enteramente personales. Uno de ellos es la encomienda de una traducción en un volumen que ideó Ángel Luis Pujante, mi querido amigo en el ámbito shakespearista, que aún no ha sido publicado; una tragedia de la época isabelina que me parece que ni siquiera se había hecho en español anteriormente. Ahí hay dos particularidades. Una es que el contrato que yo firmé con Círculo de Lectores me parece que sí que estaba conforme a las leyes españolas, aunque no tuve oportunidad de revisarlo antes de venir. En este contrato no recuerdo si se me pagó a tanto alzado o si se hizo un cálculo por número de palabras que yo produje y luego se llevó a página, etc. Yo recibí un pago que me pareció aceptable, hice entrega de ese texto en 2001 y aún no se ha impreso por razones que desconozco...

ISMAEL ATTRACHE: Pero el contrato estipularía que tenían un plazo máximo para publicarlo.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: No te lo puedo asegurar. Pero una de las exigencias que no fue estrictamente contractual sino personal y verbal era que yo tradujera el texto al español peninsular. Además es un punto muy importante y tenemos que traerlo a colación varias veces. Así lo hice, quiero pensar que mi editor, Ángel Luis Pujante, es suficientemente reconocido y reconocible como para asegurar, como él me aseguró, que estaba perfectamente de acuerdo con mi texto. Tuvimos una discusión de dos o tres asuntos, pero el texto está escrito en español ibérico.



ISMAEL ATTRACHE, ALFREDO MICHEL MODENESSI Y ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN.



LOURDES ARENCIBIA, OLIVIA DE MIGUEL E ISMAEL ATTRACHE. FOTOS: MERCEDES CORRAL

Al contrario, el otro caso es el de una novela muy importante, escrita por la escritora norteamericana Susan Sontag, que llegó a mis manos y me fue encomendada por Alfaguara. Llegó a mis manos, según entiendo yo, como tercer posible traductor porque parece que a dos antes les sucedió lo que finalmente me sucedió a mí también. La idea era que el agente literario, o la propia autora, quería que esa traducción se hiciera en un español latinoamericano. De manera que yo comencé a escribir con un contrato en México con la filial de Anagrama en México por las leyes mexicanas y con un pago muy mexicano, como el que ya hemos descrito.

Cuando iba por el capítulo 6 recibí un e-mail diciéndome “para las máquinas se te va a liquidar lo que tienes, adiós”. La situación de estar trabajando en México me deja en indefensión total. Yo lo que hice fue simplemente preguntar por qué. La razón que se me dio, y no me da ningún empacho decirlo, es que la autora no estaba muy contenta con mi trabajo, cosa que me provocó algo de duda puesto que no creo que Susan Sontag haya estado suficientemente capacitada como para juzgar esto. Yo cuando menos tengo suficiente confianza en mi propio trabajo, que si bien estaba realizado con muchísima premura —puesto que ésta era una de las circunstancias—, no me parecía que tenía que ser despreciable. Me parece que, en realidad, era un pretexto que tiene que ver con mercado, comercialización e industria. Porque finalmente el

texto apareció en la traducción de un colega catalán en castellano ibérico y no, como supuestamente se me había informado a mí y al parecer a los tres traductores anteriores, con la exigencia de un español latinoamericano. En fin, lo que creo que ilustra esto es este problema fundamental: si se lleva a cabo la deslocalización de la que se está hablando, ¿en qué situación deja esto al traductor latinoamericano? Incluso en cuestiones de identidad como las que estaba manejando Patricia Willson. Yo accedí en el caso de la tragedia a hacerla en español ibérico como parte de la negociación con un querido colega y me pareció que era razonable dentro del esquema de la publicación que él estaba planeando.

En el otro caso, me parecía fantástico. Si el autor latinoamericano no tiene por qué modificar su idioma para ser leído por el lector español, el traductor latinoamericano lo tiene que hacer.

PATRICIA WILLSON: Quiero decir algo al respecto. Creo que es en este sentido en que hay que entender la referencia que hizo Edgardo Dobry hoy a la cuestión del provincianismo. España se mira a sí misma y, por tanto, es provinciana. Los latinoamericanos nos sentimos incompletos y entonces miramos a los demás, estamos abiertos al mundo.

OLIVIA DE MIGUEL: Claro, naturalmente.

ISMAEL ATTRACHE: Muchas gracias a todos por vuestra atención.



LOURDES ARENCIBIA, JONIO GONZÁLEZ, ANDRÉS EHREHAUS Y ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN. FOTO: MERCEDES CORRAL

# Debate

## EL CASTELLANO DE LA TRADUCCIÓN (I)

LOURDES ARENCIBIA, ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN, JONIO GONZÁLEZ

MODERADOR ANDRÉS EHREHAUS

**A**NDRÉS EHREHAUS: La idea de este coloquio es que se dialogue lo más posible y el público participe también bastante porque el tema de hoy y de mañana, que es similar, aunque con diferentes protagonistas, es precisamente la cara amable de la moneda de la traducción literaria en relación a la industria editorial. Aparentemente amable porque es la de la herramienta con la que trabajamos: el lenguaje. Lo que pasa es que spongo —no quiero anticipar ni desvelar quién es el asesino— que vamos a llegar a conclusiones que nos van a acercar a la responsabilidad última de que ese lenguaje que nosotros utilizamos como herramienta es también responsabilidad de la industria y, en definitiva, del mercado. Pero olvidémonos por un momento de eso y hablemos del lenguaje en sí, de la herramienta que utilizamos, que en el caso de esta mesa y de la anterior, de las personas que están participando como ponentes en las Jornadas, es muy plural. Es gente que utiliza un mismo lenguaje, el castellano, de maneras muy distintas, proviene de tradiciones distintas e incluso van en direcciones diferentes.

En la mesa están Arturo Vázquez Barrón y también Lourdes Arencibia. De todos modos os voy a recordar brevemente sus currículos.

Lourdes es cubana, profesora titular adjunta de la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad de La Habana, actual presidenta de la

Sección de Traducción Literaria de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, ensayista, investigadora y traductora. Ha impartido cursos en varias universidades: Complutense de Madrid, Salamanca, León, Pompeu Fabra de Barcelona, Los Andes de Colombia, Veracruzana de México y ha sido galardonada con varios premios literarios en Cuba y en Argentina. En 2006 fue condecorada con la Distinción por la Cultura Nacional que otorga el Gobierno de Cuba.

Arturo Vázquez Barrón es mexicano, traductor literario, titulado en el Colegio de México. Profesor en el Instituto Francés de América Latina (IFAL) desde 1979, se ha dedicado a la docencia de la traducción desde 1982. Forma parte desde hace 12 años del Comité Organizador del Encuentro Internacional de Traductores Literarios que se lleva a cabo en la Ciudad de México. Ha traducido y publicado, entre otros, textos de Roland Barthes, Renaud, Camus, Jean Cocteau, Marcel Jouhandeau, Dominique Fernández, Yves Navarre, Marie Nimier, Annie Saumont, Michel Tournier y Marguerite Yourcenar.

Y la novedad de la mesa es Jonio González, argentino. Nació en Buenos Aires en 1954 y reside en Barcelona desde 1983. Ha traducido a Silvia Plath, Anne Sexton, Charles Simic, Robert Creeley, Kathleen Raine, John Berryman, Elizabeth Bishop, etc., y prologado varios libros como la *Poesía escogida* de Blanca Varela. Como autor ha publicado, entre otros, *Últimos poemas de Eunice*

*Cohen* (Barcelona, 1999) y *El puente* (Vic, 2001; Buenos Aires, 2003). Ha sido responsable de la página de jazz de la revista *Lateral* y colabora habitualmente con *Cuadernos de jazz*. Es encargado del Departamento de Traducción de Ediciones B y, justamente, aunque a él le pese, como tal participa en esta mesa y lo hemos invitado para que encaje los golpes.

Vamos a pasar rápidamente al coloquio. Como traductores que trabajamos en un medio que pertenece a una determinada cultura hemos recibido distintas influencias y de distinta manera; es decir, lo que apuntaba Edgardo Dobry esta mañana, y que es muy interesante como trayectoria, es el hecho de que la traducción probablemente apareció antes como necesidad cultural, más que industrial, en América Latina que en España. Poco a poco, por una cuestión que sí tiene que ver con la fortaleza del mercado, se fue invirtiendo esa relación. Sería interesante ver cómo, a partir de que esa relación se va invirtiendo, se reciben tanto en México como en Cuba, y luego podríamos preguntarle a Jonio como representante de la industria editorial española, aunque él no sea español, cómo se ven las traducciones que provienen de otra área del castellano distinta de la local.

Por ejemplo, en México hay una tradición traductora muy fuerte, sobre todo como apuntabais antes, ensayística —efectivamente, lo que más se necesita a finales del siglo XIX y principios del XX es la formación de las ideas en países que son muy jóvenes—, y luego se va invirtiendo la tendencia y las traducciones sobre todo en ficción empiezan a provenir de la metrópolis, de España. ¿Cómo recibe el lector mexicano, y sobre todo el lector especializado —porque un traductor es un lector especializado—, las traducciones que vienen de la península?

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Habría que empezar tal vez diciendo que esta diferenciación que haces entre el lector común y el lector especializado es pertinente. Me gustaría primero centrarme en el lector común de tal manera que, si planteamos una perspectiva amplia, una especie de panorámica, lo que podemos ver es que las traducciones foráneas, sobre todo las que vienen de

España, se perciben con desconfianza. Hay un juicio apriorístico, que no deja de ser interesante, que plantea sin más que las traducciones españolas son malas, así de plano. Es casi un juicio a rajatabla que se oye por todas partes. Esto no deja de ser interesante en el sentido de que refleja una forma de pensar la traducción, una forma de calificar las traducciones concretas, independientemente de que se tengan elementos concretos, objetivos o verificables en cuanto a la calidad de las mismas. Ése es un asunto independiente. Pero la idea general, lo que prevalece es la descalificación.

ANDRÉS EHRENHAUS: Por parte del público general.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Sí. El lector de traducciones, en caso de que en México podamos hablar de una entidad, de un concepto de lector de traducciones —porque eso habría que discutirlo también—, si existen lectores de traducciones en un sentido bermaniano, digámoslo así, en cuanto a si están en condiciones de apreciar un proyecto de traducción, conocerlo, observarlo, etc., se plantean por lo general que las traducciones que vienen de España están mal hechas. Hay una especie de desconfianza en cuanto al léxico, por ejemplo. A la gente no le gusta leer localismos, no le gusta tener frente a sí un texto que le resulta ajeno, lo sienten demasiado localista, demasiado extraño, sin tener realmente una idea muy clara en cuanto a si la traducción en sí misma es buena o es mala.

Este planteamiento se hace también para las traducciones que vienen de Argentina.

ANDRÉS EHRENHAUS: Son malas también.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Son malas.

ANDRÉS EHRENHAUS: Efectivamente.

PÚBLICO: Los libros escritos en español...

ANDRÉS EHRENHAUS: Son malos también.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Lo interesante, que hemos estado platicando en las diferentes sobremesas, comidas, cenas, etc., es precisamente que uno de los puntos álgidos de estas dos mesas, ésta y la de mañana, radica en el hecho de la gran riqueza de la literatura escrita en español. Plantea una diversidad de registros, de horizontes léxicos, expresivos, estilísticos, muy amplia, y eso, a pesar de ser un consenso, la gente no se lo plantea en

el ámbito de la traducción. La literatura traducida parecería no atenerse a esa misma medida. Para la traducción, parecería que el deseo es llegar a cierta neutralidad, a una especie de *koiné* de un registro general, aplanado, planchado, que pudiera estar exento de todo tipo de peculiaridades dialectales.

Entonces, a mi entender, hay una contradicción ahí que valdría la pena observar, diagnosticar, analizar, precisamente porque no se mide con la misma vara a la literatura original y a la literatura traducida. Habría que ver cómo funciona ese prejuicio con respecto a la literatura traducida, por qué no se plantea un estigma a los diferentes registros de la literatura que se escribe en todo el mundo hispanohablante, pero sí se plantea a las traducciones que vienen de fuera.

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿Qué hace el editor mexicano que encarga una traducción de una novela más o menos contemporánea, no de un clásico, que va a tener un lector medio? ¿Qué le pide al traductor mexicano?

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Neutralidad.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero neutralidad mexicana.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Precisamente ése es el dilema en el que nos meten. Curiosamente un editor pide neutralidad, pide registros abstractos, desprovistos de matices vernáculos, de iconografía, de topografía, etc., pero al mismo tiempo nunca especifica ni aclara qué es lo que entienden por lengua neutra. Yo me imagino que no lo hacen porque definir eso es bastante difícil, si no imposible. No todos los editores tienen este planteamiento pero, por ejemplo, el Fondo de Cultura, si hablamos de la gran producción editorial a partir de libros traducidos, el criterio es absoluto en ese sentido. Hay que tender a un español neutro que se pueda entender en todas partes, independientemente de cómo sea el texto de partida. A mí me gustaría aquí hacer un planteamiento que considero polémico y vale la pena discutir.

Esta desconfianza que plantea el texto con muchas marcas dialectales tendría que verse desde dos puntos de vista que no son forzosamente lo mismo. Uno es un problema editorial, es una exigencia que proviene del mercado y el otro tendría

que ser un problema de tipo traductológico. Lo decíamos hace un momento y creo que valdría la pena tratar de diferenciar muy bien los dos ámbitos.

ANDRÉS EHRENHAUS: Claro, y ahí entra la lectura especializada.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Exactamente. Porque una cosa es una exigencia editorial de aplanar el texto, de tratar que el texto sea un producto vendible en todas partes, y que pueda llegar a públicos lo más amplios posibles, y otra cosa es la exigencia que plantea el texto de partida en función de sus características peculiares de estilo, topografía léxica, iconografía, riqueza, etc.

ANDRÉS EHRENHAUS: Entonces el lector especializado, no delante de la exigencia editorial, sino delante del texto en sí que tiene que traducir, ¿cómo reacciona? Aquí hay un amplio espectro de posturas que acaban mezclándose bastante, pero digamos que parten de planteos distintos. Está el traductor que se quiere acercar lo más posible a lo que el texto sugiere y, por lo tanto, tiende a ser muy localista, lo cual acota un poco el público pero a la vez lo acerca mucho a la intención de la obra, y el traductor que lo plantea como un aporte a un cuerpo más universal y entonces se plantea una traducción neutra que tampoco existe. ¿Qué hacen los traductores mexicanos?

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Tú hablas de lector especializado. Yo creo que en el ámbito mexicano no se ha reflexionado lo suficiente, incluso en el ámbito de la traducción literaria, sobre esta cuestión traductológica; es decir, las necesidades del texto de partida. En todas partes hay formas de traducir, formas generales de traducir que dependen del tiempo, del lugar, etc. En México me parece que hay una tendencia en este momento, y que tiene que ver con una idea general de lo que es la buena traducción, y es precisamente volver a domesticar el texto, a volverlo legible, que fluya, que parezca que está escrito en muy buen español, como dirían los franceses...

ANDRÉS EHRENHAUS: Que no parezca una traducción.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Que no parezca una traducción. Entonces la idea de que la buena traducción es aquella que se lee como si no

fuera una traducción es el lugar común más extendido en México, incluso entre los traductores. Yo creo que sí puede haber un planteamiento divergente, provocador, polémico, y es el hecho de que una traducción no forzosamente tiene que leerse como un original. Ésa es otra posibilidad. Y habría que ver ahí todas las riquezas de un proyecto de traducción que podría considerarse como viable también.

ANDRÉS EHRENSHAUS: A mí me parece un punto muy importante, podemos subrayarlo: ¿una traducción se tiene que leer o no como una traducción? ¿El lector tiene que percibir o no que es una traducción lo que tiene entre manos? Luego lo debatimos.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: En ese sentido el debate está abierto. Además es una discusión histórica que lleva mucho tiempo y creo que vale la pena discutirlo porque, cuanto más pasa el tiempo, los conceptos se vuelven más complejos, en unas ocasiones hasta contradictorios. Creo que la discusión de este tipo de cuestiones es fundamental. No podemos realmente basar el diagnóstico de una traducción, su evaluación, en decir si es buena o si es mala solamente sobre si parece que está bien redactada en la lengua de llegada. Ahí hay algo que a mí en lo personal me resulta muy incómodo de entrada.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Suponiendo que el original esté bien redactado en la lengua de partida. Lourdes, ¿la situación en Cuba es parecida con respecto a la extrañeza frente a las traducciones?

LOURDES ARENCIBIA: Sí y no. Lo que pasa es que yo quisiera irme por un análisis un poco más arriba. ¿Por qué? Porque si nosotros vamos a analizar lo que pasa en cada uno de nuestros países, casi tendríamos que analizar veintiuna situaciones de traducción. A mí me parece que habría que partir de la actitud del traductor latinoamericano o de cualquier otra zona hispanoparlante frente al fenómeno de la universalidad del español y de la cultura hispánica. Porque a mí me parece que ahí es donde está el quid de la cuestión.

Ustedes me van a permitir leer una cita de la que quiero partir para mi análisis: “Ni en el más delirante de mis sueños llegué a imaginar que po-

dría asistir a un acto para sustentar la edición de un millón de ejemplares de una obra literaria”, empezó diciendo Gabriel García Márquez ante el IV Congreso Internacional de la Lengua Española, el 20 de marzo de este año.

Hoy las Academias de la lengua lo hacen como un gesto hacia una novela que ha pasado ante los ojos de cincuenta veces un millón de lectores. Aunque se está refiriendo naturalmente a la descomunal tirada de *Cien años de soledad*, hecha para esa ocasión, el Nobel latinoamericano y universal apunta con sabiduría de visionario que no se trata ni puede tratarse de un reconocimiento a un escritor. “Este milagro es la demostración irrefutable de que hay una cantidad enorme de personas dispuestas a leer historias escritas en lengua castellana”, dice el Nobel, y traducidas, digo yo, en español. De que hay millones de lectores de textos en esta lengua española esperando “hambrientos este alimento”. “Una descomunal muchedumbre”, una comunidad que si viviera en un mismo pedazo de tierra sería uno de los veinte países más poblados del planeta. Una gigantesca cantidad de personas que han demostrado tener el alma y la mente abiertas para llenarse con mensajes en castellano.

¿Qué quiere decir esto? Esto es una prueba palpable de la universalidad del español y de la cultura hispánica por ende, de la que todos los que estamos aquí formamos parte. ¿Qué pasa? Que cultura y lengua no es lo mismo. Hay fenómenos de la lengua que no están culturizados y hay fenómenos de la cultura que no están verbalizados. Y me parece que si nosotros profundizamos en esta afirmación, nos damos cuenta de que ni existe un español único, ni en España ni en ninguna parte, ni puede haber una traducción única de ese español. Porque si nosotros analizamos un poco, a partir de esta afirmación, a qué español nosotros traducimos, nos damos cuenta por lo menos de dos características.

Una que sería bueno tener en cuenta y buscar, y otra que tendríamos que observar con cierta curiosidad y cierto detenimiento. El primer rasgo: el español es una lengua mestiza. No solamente el español de América, el español de España es una lengua mestiza, y esa noción de mestizaje no pue-

de simplemente aplicarse al traductor latinoamericano y no al traductor de español *tout court*, como dicen los franceses.

En segundo lugar, otra característica, pero que sí tendríamos que evitar, es una tendencia a la occidentalización de nuestra lengua. Una tendencia que se manifiesta de muchas maneras. En Latinoamérica se manifiesta con relación al español castellano y quizás al español en sentido general. En un sentido más universal se puede manifestar con respecto a Occidente y respecto a la lengua inglesa. Nosotros tendríamos que ver y asimilar un poco esta reflexión que a veces manejamos con demasiada amargura, a veces, de uno y otro lado con relación al inglés, al inglés británico y al inglés norteamericano. ¿Acaso nosotros podemos negar la existencia de ese desgajamiento del inglés británico, que puede haber sido una lengua “pura” en algún momento —no hay lenguas “puras” en ninguna parte— y con relación al inglés actual, que además ha permeado todos los planos de la cultura, ha permeado todas las ciencias, la tecnología, la literatura, todo? Y sin embargo no hacemos la reflexión que estamos haciendo actualmente con el español. A mí me parece que nosotros tenemos que verlo de una manera distinta: ¿cuál es la actitud que tiene el traductor de español frente al fenómeno de la universalidad de la lengua española y de la cultura española?

Indiscutiblemente, eso que decía Arturo, que es una gran realidad, a nosotros nos pasa también con el español de España, un español donde de repente te hablan de “gilipollas”. ¡Nosotros no decimos “gilipollas”! Sentimos una sensación de extrañamiento igual o parecida a la que pueden experimentar ustedes, o vosotros, a partir del encuentro en una obra literaria con determinados términos o palabras, mejor dicho, que son de uso común en el español de un país determinado.

Me he ido abriendo a esta reflexión porque hace unos años, durante un evento en México —y Arturo es testigo—, yo estaba absolutamente en contra del exceso de localismos en una traducción americana. Y Arturo me dijo una palabra que para mí ha sido clave, fue iluminadora. Me decía: “Pero, Lourdes, ésa es una cuestión política”. Y yo

me puse a reflexionar y me dije que esto es un fenómeno complejo que no se puede simplificar a partir de posturas. Hay que verlo de una forma dinámica porque se comporta dinámicamente. Si nosotros, como traductores latinoamericanos, queremos entrar en el mercado de la traducción en español, tenemos que llegar a un español que, sin ser neutro —por Dios, yo no estoy a favor del español neutro— tenga un índice de comprensión lo más amplio posible sin excluir el uso de determinados localismos. Pero “determinados” no quiere decir una proliferación tal que uno tenga que manejar un diccionario para poder entender de qué estamos hablando, que no pierda el color, pero que tampoco se haga un español ininteligible también para un hablante español, que procede de otras zonas geográficas. Nosotros hablamos muchísimo de la tarea del traductor. La tarea del traductor latinoamericano es buscar una avenencia entre esas dos posiciones porque hay que satisfacer al lector, al lector hispanoamericano y al lector hispánico, a los dos hay que satisfacerlos. Al hispánico lo satisfacemos como español que le sea inteligible, que no tenga que estar con un diccionario en la mano, y al latinoamericano lo satisfacemos también sin perder el color local, el color de esa cultura, pero un color que puede estar dado con pinceladas, no con una brocha gorda.

Entonces sí, por favor, ésta es la tarea del traductor, este es el reto del traductor, buscar la avenencia. A mí me parece que tenemos que ir por ahí y no mortificarnos tanto porque nos digan que las traducciones de los latinoamericanos no sirven. Para nosotros tampoco sirven algunas españolas porque también está expresado en un español que nos resulta extraño. Y sin embargo habrá un hispanohablante que es el de todos los días, el de su cuadra, el de sus vecinos, el de su región. A nosotros nos pasa lo mismo, pero hay que buscar una avenencia.

ANDRÉS EHRENHAUS: Perdona, Lourdes, que te interrumpa, es que lo que estás diciendo es una declaración de intenciones. Pero ¿cuál es la situación real de la traducción cubana actual? ¿Cómo se traduce?

A nosotros nos dicen que el traductor cubano busca así de espontáneamente el castellano ibérico. Y quizá es una cuestión política, como dice Arturo, no rechazo para nada ese juicio suyo, porque puede ser que sea cierto. Yo les traía cosas de Goytisolo y de autores latinoamericanos, pensando que tendríamos la posibilidad de proyectar, que ni los entiende un cubano, ni los entiende un colombiano, etc., porque tiene una cantidad tal de localismos locales que uno tiene que decir “bueno, así hablan allá y vamos a ver qué dice”. Ni lo entiende un traductor de ninguna lengua absolutamente, porque está tan lleno de colores que para traducirlo hay que ver cómo aproximarse a ese texto, porque no es nada fácil.

Pero en principio en Cuba se tiende a un ideal de castellano peninsular.

LOURDES ARENCIBIA: Nosotros sabemos perfectamente que aspirar a una lengua neutra es un disparate, además es un crimen. Eso no existe en parte alguna, eso es autodestruir nuestro discurso, no es eso. Es que sabemos que una de las tácticas e incluso de las estrategias de un traductor es hacer su traducción lo más válida posible para un público que es su lector. Por ejemplo, existe la palabra “maíz” y es de dominio público para todos los hablantes de Hispanoamérica y además una variante local no viene en el original, viene en la palabra maíz, en la lengua de partida. ¿Para qué nosotros nos vamos a empeñar en poner “elote”, por así decir? Si nosotros ponemos “elote”, si podemos dar el color de que esa narración ocurre en México, a partir de quizás otros elementos nosotros tendríamos que hacer un balance, establecer un equilibrio entre cuánto le añadimos de localismo, hasta el punto de hacerla difícil de entender. Y ahí a mí me parece que si uno pone “maíz” y no pone “elote” no pasa nada, porque el otro lo entiende divinamente.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, pero a mí me sorprenden porque generalmente, cuando los traductores discutimos en estos términos y en términos de lenguaje, nos ceñimos a quizás lo menos importante para nuestro trabajo diario, que es el léxico. Es decir, entre “elote” y “maíz” probablemente la elección no sea tan difícil. A mí me sor-

prende cuando hablamos de que los latinoamericanos se ven obligados a traducir en un ideal o lo que se supone que es un ideal de castellano peninsular, cuando el ritmo, la cadencia, la sonoridad con que se hablan el castellano en las diferentes regiones y países es completamente diferente. La sintaxis ya es distinta, la música es distinta, las cosas suenan diferentes aunque tengan las mismas palabras.

LOURDES ARENCIBIA: Esos son los rasgos que guardo, que trato de conservar. A eso le doy prioridad.

ANDRÉS EHRENHAUS: En general, la discusión se centra —y también con los editores— en una cuestión de léxico.

JONIO GONZÁLEZ: Sí, pero va muchísimo más allá, el léxico sería lo más fácil.

LOURDES ARENCIBIA: Los editores suelen fijarse más en el léxico.

ANDRÉS EHRENHAUS: Por eso, a eso iba. ¿Cuál es la postura de los editores?

JONIO GONZÁLEZ: Primero quería hablar de la desconfianza, pues todos desconfían del traductor español, pero la desconfianza es mutua. Cuando te llegan traducciones de Argentina —en nuestra editorial llegan básicamente de Argentina—, hay veces que uno siente que no hay por donde pillarlas, no hay por donde empezar a trabajar. Pero lo curioso es que la desconfianza también es mutua dentro de España. Una traducción hecha en Madrid se considera llena de madrileñismos; otra hecha en Cataluña, que está llena de catalanadas. Esa polémica que se establece entre la península y los distintos países de Sudamérica también en muchísima menor medida se establece en España.

Respecto de eso y de la universalidad, yo creo que está muy bien hablar en teoría y, como decía Andrés, como declaración de intenciones. Pero si una editorial va a vender 30.000 ejemplares en España y 3.000 en toda Sudamérica, obviamente va a tratar de satisfacer ante todo a aquellos lectores que van a comprar su obra. Eso es así y no hay vuelta de hoja.

Por otra parte, hubo épocas en que España no era la principal potencia editorial; estaba en México y estaba en Argentina. Si ni México pensaba cómo se iba a recibir esa traducción en España y

en España se recibía muy bien entre otras cosas porque aquí había lo que había y no se podía leer, ni el argentino pensaba cómo se iba a leer esa traducción en Ecuador, porque esos países como mercado no existían. Del mismo modo, en México no pensaban cómo lo iban a leer en Guatemala porque un libro publicado en México, que igual vende 2.000 ejemplares, en Guatemala igual vende 500 o menos y no interesa.

Por eso digo que es muy complejo. Si fuese tan sencillo como el tema del léxico, como poner “elote” o poner “maíz”, con un programa informático pico y ya está, me cambia “elote” por “maíz”. Hay un problema que tiene que ver con estructuras, con sintaxis, con una concepción del lenguaje y que el lector español lo percibe como extraño. Y es muy distinta la actitud del lector español; lo que le perdona o lo que le acepta a un traductor de otra lengua castellana, aunque tenga que ir veinte veces a un diccionario o doscientas va, lo sigue considerando ajeno, mientras que la traducción es algo de lo cual se apropia la propia lengua. Es decir, el castellano se apropia de una obra escrita en otra lengua y, como se apropia, “la hago mía en mi lengua”. Por tanto, el lector quiere leerla en su propia lengua.

Por otra parte, creo que hay un tema que no se ha mencionado y me parece que estamos metiendo todas las traducciones y todos los estilos en el mismo saco, pero hay una serie de gradaciones. Por ejemplo, este problema en el ensayo, sobre todo en el ensayo científico, se nota muchísimo menos, entre otras cosas porque el castellano no ha generado ensayo científico de envergadura. Por lo menos de unos años para atrás el ensayo era traducido, quienes establecían la terminología eran los ingleses o los franceses y lo único que se hacía era adaptar. Por lo tanto era muy difícil que un argentino, un mexicano o un colombiano decidieran que determinada palabra o terminología científica, incluso histórica o sociológica, se podía traducir de una manera o de otra.

Y luego está, en esa graduación, llegar a lo más extremo, donde entra el léxico de manera absoluta y que define la obra, que son aquellas obras, por ejemplo, policíacas o de género, donde hay

mucho argot y donde ese argot es absolutamente intransferible. Perdonen que haga un aparte, pero a veces tratamos al lector como si fuese el máximo exponente de la inteligencia y otras veces como si fuese un subnormal. Damos por supuesta una serie de cosas del lector, que no sabemos si el lector realmente piensa así. En general, en una traducción, en aquellas cosas en que uno no tiene que recurrir al diccionario porque hay una cosa que se llama contexto y por el contexto lo saco. Yo, como tantos, desde que era niño leía traducciones españolas y había cosas que entendías más o menos, pero lo sacabas. Pero imaginemos que nos viene una persona en una situación determinada de una novela, que habla de determinada manera, y un personaje le dice al otro: “Ah, es que ése es un sifrino”. No sabemos qué es un sifrino, pero supuestamente con esa palabra venezolana nos quieren decir que es un pijo. Vale, ¿cómo defino yo qué es un pijo? Porque un pijo en Venezuela es un sifrino, pero un pijo no significa nada. En Argentina será otra cosa, en Uruguay otra. Quiero decir que cuando nos topamos con el léxico y cuando hay determinadas literaturas, como por ejemplo, la novela negra, básicamente, y otras donde el léxico es muy importante porque tiene que ver, no solamente con la descripción de una sociedad, sino con el modo con que se está describiendo esa sociedad, necesariamente alguien tiene que perder. Pierde el autor, el lector o pierden algunos lectores. Yo no es que quiera justificar a la industria editorial española, que es la que me da de comer, pero en este caso es imposible contentar a todo el mundo, o decidir hacer un porcentaje de localismos, vamos a poner un 50% español, un 30%...

LOURDES ARENCIBIA: No, no hay que llegar hasta ese plano.

JONIO GONZÁLEZ: Los localismos los pide la propia obra, pero también los pide el mercado para quien va dirigida la obra.

ANDRÉS EHRENHAUS: Yo me imagino que cuando te llega una traducción con un diálogo donde se dice que “ése es un sifrino”...

JONIO GONZÁLEZ: Tacho y pongo “pijo”.

ANDRÉS EHRENHAUS: Exacto. Pero, claro, el problema con los diálogos es que la manera, no las palabras, de entablar un diálogo es distinta.

JONIO: Sí, exactamente. Muchas veces, sobre todo si es gente del bajo fondo, todos parecen paletos andaluces hablando. También es complicado incluso para la propia España dar el tono de lo que se quiere reflejar. Por ejemplo, cuando se intenta reproducir el léxico de una pareja de negros del Harlem hablando, muchas veces se opta —y es una mala opción a la que se recurre cuando alguien habla con un acento de otra lengua— a decir “dijo con acento francés” o “dijo con un fuerte acento alemán”.

ANDRÉS EHRENHAUS: “Dijo como un negro de Harlem”.

JONIO GONZÁLEZ: Quiero decir que cada libro, cada obra, cada género tiene sus problemas que exigen soluciones puntuales, pero también hay un marco general al que hay que atenerse. Un marco general que está dado, entre otras cosas, por cuál es el público de esa obra, etc. Crudamente no vamos a tratar del mismo modo ni al público, ni al traductor ni a la traducción de una novela negra que de una novela rosa, por ejemplo. La dificultad de una novela rosa puede ser equivalente a traducir la novela negra, entre otras cosas porque es un público muy específico, muy de género, que va a buscar algo muy específico y al que no se lo puede engañar, porque sabe muchísimo más que el editor seguramente y muchísimo más que el traductor porque se ha leído todas las novelas. Por lo tanto hay una serie de características de ese género que tienes que manejarlas para no traicionar al lector.

Me perdí un poco, ¿por dónde iba? Qué curioso, lo que acabo de decir es un ejemplo: si se tratara de una traducción para España habría dicho: “me he perdido un poco”.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, lo que le pasa a Jonio es algo que está pasando en los últimos tiempos y es que está desapareciendo el corrector de estilo. ¿Tú has traducido poesía?

JONIO GONZÁLEZ: Casi no.

ANDRÉS EHRENHAUS: Lo propongo como ejercicio. En el caso de la poesía que, primero, tiene un público muy minoritario, tiene una inciden-

cia en el mercado muy baja —a ningún editor, salvo en el caso de algunos poetas especialísimos, se le ocurre que va a ganar dinero con una edición de poesía—, la actitud que tiene el traductor frente al texto y cómo lo va a traducir, cambia. Porque evidentemente lo que se está planteando en ese caso es una especie de contribución a un cuerpo mucho más universal. Jonio ha traducido en más de una ocasión poesía, además de ser poeta. Creo que Lourdes también.

LOURDES ARENCIBIA: Sí, pocas veces.

ANDRÉS EHRENHAUS: La actitud es completamente diferente, pero uno se planta de otra manera frente a la poesía.

LOURDES ARENCIBIA: Sí, bastante diferente.

ANDRÉS EHRENHAUS: Es curioso que cuando no tenemos la presión de la industria encima, nos planteemos la traducción de otra manera también. Es decir, que de alguna manera todos estamos trabajando con un peso encima o alguien que te agarra las manos. Yo no sé, Jonio, si quitándote la máscara de editor y poniéndote la de traductor de poesía podrías suscribir las mismas palabras que dijiste antes. Es decir, ¿pondrías “pijo” en vez de “sifrino”?

JONIO GONZÁLEZ: A ver, yo no era traductor profesional. Traduje a los poetas básicamente porque había determinadas afinidades. En ninguno de los poetas que traduje me encontré con este tipo de problemas. Pero es cierto que hay una tendencia en el traductor sudamericano a engalanar más, a tener una actitud distinta ante la lengua. También es cierto que he leído traducciones de poetas *beatnik* hechas en Argentina, donde se emplea el voseo. Y realmente la forma chirría... es tremendo.

LOURDES ARENCIBIA: Es otra cosa.

JONIO GONZÁLEZ: Es cierto que yo puedo interpretar al poeta, desde qué realidad me está hablando, desde qué mundo, qué es aquello a lo que quiere aludir, y yo para acercárselo de otra manera más cruda al lector creo que recurriendo al voseo lo hago de forma más efectiva. Lo que pasa es que me parece absolutamente increíble Gregory Corso hablando de vos, lo cual es un problema añadido en el caso de Argentina, donde hay cierta

esquizofrenia innata porque en la escuela te enseñan a hablar de una manera y en la calle se habla de otra.

Pero incluso se da aquí con traductores latinoamericanos que llevan mucho tiempo, que tienen dos lenguas: la lengua que se traen y la lengua de la que se han impregnado después de años de convivencia forman una especie de mezcla realmente extraña.

Pero volviendo a la poesía, en mi caso creo que sí, y en el caso de muchos traductores de poesía que conozco, hay una voluntad dada o una tendencia, no sé si inconsciente muchísimas veces, de recurrir a una lengua más peninsular.

ANDRÉS EHRENHAUS: Ahora cuando decías la extrañeza que produce Gregory Corso hablando de vos, se me ocurre que no es menos que la extrañeza, que sin embargo aceptamos sin rechistar, por lo menos yo que vivo en Cataluña, de un vaquero diciéndole a un indio: “Però com? Vosté parla la meua llengua?” Sin embargo, es una convención que estamos absolutamente dispuestos a aceptar; en cambio, nos chirría muchos más lo otro.

JONIO GONZÁLEZ: Creo que nos metemos en otro terreno complicado que es el doblaje y no es lo mismo.

LOURDES ARENCIBIA: El audiovisual es algo increíble.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Efectivamente, la desconfianza es mutua —empezaré recuperando esto—, es una guerra de todos contra todos. Toda traducción foránea, ajena, nos resulta incómoda, nos plantea un reto de desconocimiento y nos hace sentir cierta incomodidad. Y esto es un fenómeno muy propio de cada uno de nosotros como hablantes. Tenemos al mismo tiempo una especie de seducción por las hablas ajenas, pero al mismo tiempo hay una especie de rechazo a lo que no suena como lo que nosotros decimos. Es una experiencia de todos los hablantes, desde que somos jóvenes, en cierto modo. Lourdes, la cuestión de la avenencia de la que hablas, fíjate, yo creo que no estamos realmente en posiciones contrarias. La cuestión de la avenencia, sin embargo, me resulta un poco incómoda tal vez en el sentido de que no puedes, creo yo, describir objetivamente hasta dónde llega

la avenencia, porque él te hablaba de porcentajes... ¿Cómo puedes establecer hasta dónde llega la avenencia y dónde deja de llegar para poder introducir en tu texto localismos o no?

LOURDES ARENCIBIA: Pero es que eso tiene que ver con el talento del traductor. Vamos a suponer que estamos hablando de un género donde no interviene el problema de la avenencia, como en una traducción de poesía. Habrá un acercamiento mejor y otro peor y aquello te sonará efectivamente a aquel poeta y podrás recuperar todos sus valores, su tono, su musicalidad interna y todo lo demás, y habrá otro que no da pie con bola y nunca escucharás la voz de ese original a través de esa traducción. Es un problema de hacer una traducción buena o de hacer una traducción mala.

Yo tuve una experiencia con un traductor escandinavo. Él no estaba buscando el castellano ibérico y estaba hablando conmigo, que era una latinoamericana, y me porfiaba. No sé si todos ustedes habrán leído *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa. La primera frase del libro es “cuatro, dijo el jaguar”. Bueno, el sueco estaba empeñado en cambiar el jaguar por otro animal porque decía que allá no existía el jaguar y no sabían qué animal era. Yo le dije que no podía hacer eso porque, en primer lugar, el jaguar para América Latina es un animal mítico, no lo puede trocar por otro: tiene una connotación especial y además a ese personaje le dicen el jaguar porque tiene justamente las características de ese animal para la cultura, en este caso peruana. Y me quería decir que no, que allá no existe el jaguar, que para qué iba a ponerlo si nadie entendería de qué animal estaba hablando. Eso no puede ser. Busque usted de qué manera pone jaguar en sueco porque la realidad es que es importante en este caso.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Ahí, Lourdes, estás tocando otro problema porque estás hablando de la traducción hipertextual en su sentido etnocéntrico. Son las famosas violencias de Vinay y Darbelnet, que recomiendan cambiar un beso en la boca por uno en la mejilla, cambiar un jaguar por un tecolotito, etc. Son adaptaciones absolutas que tienen que ver además con una noción canó-

nica de la traducción en Occidente porque durante mucho tiempo se ha traducido así.

LOURDES ARENCIBIA: Por supuesto.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Precisamente es la idea de la buena traducción. Hasta ahora no hemos podido establecer criterios realmente objetivos, o que sean tal vez descriptivos, respecto a qué es una buena traducción. ¿Cómo defines ese concepto? Es por completo inestable en el tiempo y en el espacio. No hay forma de decir qué es una buena traducción con respecto a qué criterio. La cuestión de las adaptaciones absolutas no la tocamos, no vamos por ahí. Yo creo que la apuesta tendría que ir más bien en el sentido de reconocer que el mundo hispanohablante es un mundo diverso, polimorfo y que tiene una riqueza y una vida que es verdaderamente indomable. Creo que ése es uno de los rasgos más pertinentes de nuestra lengua, de un concepto en abstracto porque cuando hablas de regiones tienes que vértelas con formas de expresión que están vivas ahí en ese lugar. Creo que eso podría enriquecer mucho nuestra cultura de la traducción. Y creo, efectivamente, que la tendencia opuesta a tratar de estandarizar, neutralizar, amansar, domesticar el texto es sobre todo un problema editorial que no es de origen traductológico.

ANDRÉS EHRENHAUS: No en su origen, pero sí en su final. Y propone un empobrecimiento de hecho.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Yo creo que sí.

PÚBLICO: Se dijo esta mañana la palabra “neutro” como algo negativo. Me gusta mucho más la palabra universal, que se está usando esta tarde. Yo creo que habría que intentar también tirar por ahí puesto que muchas veces, ¿hasta qué punto el localismo no está reñido con el original? No dónde se va a recibir esa obra sino hasta qué punto... Es lo que decías del “vos”. Por ejemplo, un pescador de Hamburgo no puede decir “mirá que sos pelotudo” porque es de Hamburgo, porque tampoco puede decir “Virgen de la Macarena”, porque si te pones en ese plan en vez de comer arenques tiene que comer pescaditos fritos. Quizá perdemos un poco de vista el texto de referencia, el contexto, hasta qué punto a veces se nos impo-

ne... lo universal, pero para que no se contradiga con el resto de elementos de la novela, no sólo lingüísticos sino también locales, de paisajes, de costumbres, de épocas. Defender lo español... yo defendiendo lo universal madrileño...

ANDRÉS EHRENHAUS: Es el universal de tu barrio.

PÚBLICO: Creo que una clave importante es el propio texto original y el propio contexto de todo eso. Quizá lo más importante es no ser incoherente con todo eso que nos rodea, que no es poco. Parece que es el cuarto concepto del que se está empezando a hablar, que es ese texto del que se parte, que es representante de una cultura. Hay que acercarlo, pero tampoco lo podemos acercar tanto.

ANDRÉS EHRENHAUS: Aquí volvemos a lo del principio. ¿Queremos que ese texto del que partimos sea reconocible o queremos disimular que se trata de una traducción?

EDGARDO DOBRY: Que fluya.

ANDRÉS EHRENHAUS: Que fluya. ¿Qué quiere decir que fluya? Que fluya el dinero. Me parece muy válido.

LOURDES ARENCIBIA: Ése es el criterio que vale.

PÚBLICO (JULIA ESCOBAR): No hay nada más artificial que una traducción que fluye. Es una cosa que requiere un artificio, un esfuerzo de neutralidad, de lavar la lengua, que cuesta mucho trabajo. Es evidente que el escritor, el autor, se puede permitir cosas en su propia lengua que no se puede permitir el traductor en su propia lengua porque el traductor está lastrado por la lengua de partida y la cultura que subyace y es totalmente diferente. Si leemos traducciones antiguas, mexicanas, argentinas, etc., vemos que eran lo más parecidas a un español universal que las que ahora se hacen. Ha pasado algo que ha hecho que los traductores de cada país se hayan vuelto más localistas que nunca. Habría que analizar si estamos haciéndolo bien o lo hacían bien ellos y lo que hay que hacer.

JONIO GONZÁLEZ: Yo creo que en el fondo estamos hablando de los 30.000 ejemplares contra los 300 y de quién corta la tarta y quién decide qué traducción es la que vale. Es un problema

económico. Como dicen los catalanes, quien paga manda. No sé en el caso de México, pero en el de Argentina eso coincidió en gran medida con la crisis económica, con el hecho de que la industria editorial argentina se fue al pozo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, pero de lo que habla Julia es de traducciones del s. XIX, principios del XX.

JONIO GONZÁLEZ: Sí, podían haber sido hechas aquí, totalmente.

PÚBLICO: ¿De qué hablamos cuando decimos que el texto fluya, que sea legible? Yo digo que el texto fluya pero con los valores estéticos y semánticos del original, que en los libros traducidos debe haber señales de que sí se trata de literatura traducida, que haya una gran diferencia entre lo escrito al español y lo traducido al español, pequeñas regularidades que copien, por ejemplo, el orden de las palabras del original, etc.

ANDRÉS EHRENHAUS: La analogía es muy buena. Imaginemos un original en el que el texto fluye, pero lentamente, con meandros, se detiene, forma piscinas, a veces se empantana y finalmente acaba llegando al mar. Imaginemos otro que es todo lo contrario, es vertiginoso, rápido, lleno de rocas, hay saltos, etc., el agua va muy rápido y llega al mar también. El problema es que para la industria editorial que fluya quiere decir que circule siempre a una velocidad estable hacia delante, que no se detenga.

JONIO GONZÁLEZ: Que no plantee conflictos al lector.

LOURDES ARENCIBIA: Ésa es la idea.

PÚBLICO: Que se lea bien en español, eso es admisible, pero que se respete el original.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero ¿sí el original va así? Si el original tiene saltos, tiene piedras, etc., te los tendrás que encontrar. El editor te pedirá que los limes.

JONIO GONZÁLEZ: No en todos los casos, creo que aquí se está generalizando.

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿Por qué estoy generalizando? Porque precisamente el libro que sostiene la industria editorial, aparte del libro de texto, es la novela novedad, el *best seller* que se vende rápido, se consume rápido y ese *best seller* se supone

que se tiene que leer rápido también. Si ese *best seller* está escrito con la mayor riqueza verbal, al editor no le importa. Ese *best seller*, que es el que lo va a sostener, se tiene que leer rápido y vender rápido.

JONIO GONZÁLEZ: Ese tipo de libro es la negación del lector. Pero es que el lector a veces también se quiere negar como lector. Quiero decir que todo aquello que se le puede suponer al lector de esfuerzo, de completar la obra, todo aquello que es teoría, en la práctica, a la persona que se va a la playa con una novela de Michael Connelly no le interesa ese conflicto. Yo quiero que me den una historia, que la historia me atrape, que la lea como si no estuviese traducida, me da igual que sea Connelly o quien sea. Luego, si la novela es buena, volveré a leer a otro Connelly, a otro Grisham, etc. Juan Goytisolo dijo una vez: “No van a conseguir que hable mal de Arturo Pérez Reverte”. De algún modo es lo mismo. Yo trabajo en una editorial súper comercial. Si podemos tener un sello literario que vende 700 ejemplares es gracias a que tenemos otros que venden 30.000. Yo no digo que esté bien ni mal, y seguramente esté mal, pero es así.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Yo no digo que esté bien ni mal, yo digo que es un problema diferente. Son dos cuestiones distintas y merecen cada una un ámbito de observación y de análisis diferente y propio. En el sentido en que uno plantea problemas traductológicos, que son apasionantes, interesantes, polémicos, que no están resueltos y que no van a quedar resueltos en mucho tiempo tal vez, y el otro es un problema de interés editorial.

JONIO GONZÁLEZ: Por eso digo que no se puede meter todo en el mismo saco.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Si el texto va dando trompicones a cada rato en el original entonces eso se contrapone a la idea de que fluya. Porque la idea de un español fluido que se deje leer bien, etc., tiene que ver más con una idea muy escolar de lo que es escribir bien. Por lo menos en México eso es lo que se aplica como criterio. Los editores están, por desgracia, muy imbuidos de esta idea de lo que es la buena escritura. Es una idea muy elemental, bastante escolar en el sentido de que sea pulcra, de que esté en buen español, etc.

Ésa es la realidad con la que tenemos que pelear. A mí en lo personal me ha tocado traducir textos muy difíciles sintácticamente, en concreto de Annie Saumont, en los que tuve que pelear para poder hacer que el editor respetara una sintaxis completamente innovadora y dislocada, porque si no, no era Annie Saumont, y no está escrita en buen español porque tampoco está escrita en buen francés. Pero la realidad es que el editor va por otro camino, va por un camino paralelo.

PÚBLICO: La tendencia es creer que el lector español es tonto y no va a entender. Y ese miedo hace que todo tenga que estar planchado.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Puede ser, puede haber también un criterio de rentabilidad o de falta de interés y de sensibilidad.

JONIO GONZÁLEZ: Por eso decía que aquí estamos oscilando entre el lector como receptor de la inteligencia absoluta y el lector como subnormal. Realmente nadie sabe lo que es el lector. En última instancia, el lector es el que compra los libros, nada más. Hoy hablábamos de libros que han vendido igual 500.000 ejemplares y que un día, ya con los fotolitos inusables, imposibles de volver a emplear, a un editor se le ocurrió volver a leer la traducción y se dio cuenta de que era espantosa. Pero además con páginas mal compaginadas, un desastre, y llevaba vendidos 500.000 ejemplares. Quiero decir que en última instancia los libros mal traducidos se venden igual. Lo que pasa es que es cierto que se trata de hacer bien las cosas.

Hay otro fenómeno que tiene que ver con la globalización, los blogs de Internet de aficionados a determinados géneros que condicionan mucho la acción de los editores. Es cierto, para el tipo de novela comercial los editores cada vez consultan más ese tipo de página web y se meten en las listas de los lectores de esas páginas web para ver cuáles son las tendencias, qué es lo que les gusta, qué es lo que critican de algunos autores o libros, etc., y eso luego se traduce en cómo se encara el producto.

PÚBLICO: Yo me he sentido desde el principio tocado por muchos lados y voy a ver cómo lo simplifico. Para empezar, me ha llamado la atención cuando se hablaba de la neutralización, pero no se ha hablado de obras literarias. Porque neu-

tralizar las diferencias puede ser un crimen. Desde luego, si es una obra literaria, no tiene ningún sentido: ¿cómo haces una lengua literaria que sea neutra? Si es una obra marcada, etc.

Segunda idea: Lourdes ha dicho que el español es una lengua mestiza. Yo soy docente de lengua española de la Facultad de Traducción de Soria. A mí me parece fundamental que para que no se dé esa extrañeza y esa molestia porque hablan distinto de como hablo yo, hay que empezar cambiando a los hablantes, para que sepan, como dice Lourdes, que el español es una lengua mestiza. Mejor dicho, el español no es una lengua, son 24.000, porque la lengua esa que decimos “el español” es una lengua histórica, pero luego tiene las lenguas funcionales de cada sitio. Y hablar de una lengua estándar es hablar de algo inexistente, pero por lo menos los discentes tienen que saber, de aquí, de allá, de cualquier lado, que cuando queremos hablar, como estamos hablando aquí, nos entendemos todos. Yo me he dado cuenta de que tú eres mexicano, de que ellos dos son argentinos de procedencia, pero podrían ser uruguayos, tampoco se diferencian tanto, ¿no?

ANDRÉS EHRENHAUS: Huy...

PÚBLICO: Pero ocurre que cuando está hablando aquí lo disimula porque lleva mucho tiempo en España, sabe muchas palabras españolas y ya tiene una especie de interlengua que maneja. En este caso es un interlecto y hay que hablar de interlecto y de traducción interlectal. Traducimos interlectalmente, oímos hablar en cubano y lo traducimos al español de España si estamos aquí, lo entendemos perfectamente. Y lo otro es la visión del turista, que va a un sitio y dice que no se entera de nada porque se fija sólo en lo extraño. Pero la mayor parte es igual, la sintaxis es admirablemente igual, la morfología tiene el voseo y la pronunciación el yeísmo y el seseo, que es bastante universal. Pero bueno, lo que no puede ser es decir que el yeísmo es un error y que el seseo es un error, sino que tiene que ser “yo hablo la lengua que él habla a su manera”. Y así pasa también en España porque cada uno se cree que el otro habla peor. Todos hablamos bien, no igualmente bien, pero aceptablemente bien y nos entendemos, y la diferencia

es aceptable. Porque sólo así tendrá que hacer luego el traductor menos historias para traducir esa especie de esperanto que es el español neutro. Es un esperanto, es algo descafeinado, pero de lo que aquí estamos hablando no es un español neutro, es el español que hablamos todos los días con alguna pequeña modificación. Cuando yo voy a Argentina, a América, quiero hablar de ustedes pero me sale el vosotros. Pues bueno, todos lo entienden, les suena a español litúrgico pero lo entienden. Porque la liturgia de antes decía “vosotros” en lugar de “ustedes”. Éstas son cosas que pasan, pero la extrañeza... En la enseñanza se explica que cuando llega una palabra nueva tengo que incorporarla a los sinónimos que yo tenía. Porque saber eso no ocupa lugar. No vas a hablar en argentino si no eres argentino, pero sí entenderlo.

La lengua nuestra son muchas lenguas pero maravillosamente es una. Ésta es más o menos la idea que yo quería decir. Para que las cosas funcionen hay que enseñar desde pequeños que hablamos muchos idiomas que son uno solo, que formamos comunidades de hablantes diferentes, pero una comunidad lingüística muy homogénea a pesar de todas las circunstancias.

ANDRÉS EHRENHAUS: Eso es lo que apunta Lourdes precisamente.

PÚBLICO: Pero cuando empezó a haber culbrones venezolanos en la televisión, a mí me dijo mi suegra: ¿por qué no les ponen subtítulos?

LOURDES ARENCIBIA: Pero lo del audiovisual es otra cosa, es una locura.

ANDRÉS EHRENHAUS: Ahora, mientras tú hablabas, decías que la sintaxis es la misma, pero fíjate en una pregunta muy sencilla la cantidad de variantes, por ejemplo, que podemos representar los que estamos en la mesa. Lourdes diría: “¿qué tú dices?”. Jonio y yo diríamos: “¿pero qué decís?”, probablemente Arturo diría: “¿qué estás diciendo?” y un español diría: “¿pero qué me dices?”. La sintaxis es la misma, pero la cadencia, la sonoridad, los acentos...

JONIO GONZÁLEZ: La iconografía.

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿Qué es lo que se acentúa? En cada caso es distinto, pero lo hemos entendido.

PÚBLICO: Son variables.

LOURDES ARENCIBIA: Variables diatópicas, sí.

PÚBLICO: Me parece gracioso aquello que decía Jonio: “quien paga manda”. Por ejemplo, no sé si la Real Academia... Antes la Academia era absolutamente conservadora; ahora cambia y es todo lo contrario. ¿Por qué pasa eso? Porque evidentemente hay un momento en que la Academia se da cuenta de que si sigue normativizando se queda sin clientes. Si sigue sin incorporar la lengua que se habla, también se va a quedar sin clientes. Lo que quiero decir es que —y en esto estoy de acuerdo con el docente— hablar del castellano como lengua universal y como lengua viva es un discurso de buenas intenciones; hagámoslo donde sea necesario, pero no aquí, porque parece que todos fuéramos tontos. El castellano es una abstracción. Cada uno habita en su lengua y yo pienso que no hay que ir al ejemplo extremo del *argot*. En Argentina se toma el colectivo y en Madrid se coge el autobús. Y si a un argentino le dices: “¿te coges el autobús?” te dice: “prefiero otra cosa”. En el fondo la cuestión de la neutralidad es imposible, falsear totalmente lo que puede ser una traducción que signifique algo. Yo trabajo en editoriales... Está desapareciendo incluso la noción de biblioteca... Los libros se reciclan.

Por ejemplo, el voseo a veces puede no sonar bien. En esos casos conviene buscar otra solución. Al igual que el futuro, que en Argentina se conjuga perifrásticamente: “mañana voy a ir al cine”. En Argentina misma hay traductores que prefieren la forma perifrástica y otros que no. Para hacer una lengua universal, acabarás inventando una lengua que no usa nadie.

ANDRÉS EHRENHAUS: Le cedo la palabra a Lourdes por alusión.

LOURDES ARENCIBIA: Quizá yo no me he sabido expresar o tú no me has entendido. Mi concepto de universalidad no es ése, no es que haya un español al cual hay ser avenente para que todos los hablantes de español lo entiendan. No, mi concepto de universalidad es que el español hoy en día está hablado por un número tal de habitantes de procedencia diferente que hay que bus-

car la manera de hacernos entender por todos de alguna manera y que el talento del traductor está en tratar de hacer su español lo más fluido posible, no buscando una entelequia que no existe y no puede existir, porque estoy de acuerdo contigo en que sería una fabricación totalmente artificial y que acabaría por no satisfacer a nadie, sino que fuese realmente accesible a la mayor cantidad de hablantes. Yo iba a decir otra cosa con relación a esto que decía Arturo. Si nosotros vamos a buscar, por ejemplo, acercarnos a un criterio de lo que sería una buena traducción, ¿cuál sería esa idea de buena traducción? Si nosotros tomamos una obra cualquiera, una obra literaria, y la traducimos así en varios países hispanohablantes sería una traducción diferente porque tendríamos la sintaxis, la forma de hablar, los estilos, la musicalidad, el léxico, etc., ¿cuál sería la perfecta para nosotros? ¿Qué idea nosotros tenemos de lo que es una buena traducción hecha en México frente a esa misma traducción hecha en Colombia, frente a esa misma traducción hecha en Cuba, etc.? ¿Sobre qué nos basamos para decir me gusta la argentina, para mí es la mejor, me gusta la mexicana, para mí es la mejor; me gusta la española, para mí es la mejor? ¿Me gusta la que hicieron en Salamanca, en Aragón, en León, y para mí es la mejor? El problema es que el crítico de traducciones no existe. Todavía nosotros no hemos podido crear ese oficio que nos permitiera irnos acercando a una idea de lo que sería correcto en español, para todos los hispanohablantes, correcto para nuestros españoles. ¿Qué pasa? Nosotros tenemos críticos de arte, críticos deportivos, musicales. No tenemos críticos de traducción. Entonces, ¿qué nos autoriza a nosotros a decir que una traducción hecha en Colombia es mejor que la de México? ¿En qué nos basamos? ¿En que cada uno de ellos la haya hecho conforme a su sintaxis, léxico, estilo, localismos, etc.? A mí me parece que eso es una figura que nos falta en la profesión y que sería bueno que alguna vez tuviésemos, porque ni siquiera la tenemos en las editoriales. No cesamos de quejarnos del trabajo del corrector de pruebas, del editor, del revisor, porque siempre piensa que nuestra traducción es mala. Y estoy hablando de un país y dentro de una misma editorial del mis-

mo país. Y sin embargo siempre tienen millones de cosas que decirnos de nuestra traducción, de esa comunicación. Entonces, ¿qué pasa? No tenemos realmente muchos referentes en cuanto a lo que sería una buena traducción. Pero, cuidado, es que nosotros tenemos la tendencia a pensar que nuestra obra, nuestra creación tiene que ser perfecta. Yo creo que ninguna creación humana es perfecta. Eso mismo es aplicable a la práctica, a la música, a otras obras del ser humano. Si nosotros fuéramos a pensar que la cultura francesa sólo es Rimbaud, Baudelaire, Flaubert, etc., ¿dónde dejamos el resto? Hay buenos y malos traductores, buenas y malas traducciones en todas partes, con todos los países, con todas las lenguas. El español no es una excepción. Ni ningún país hispanohablante es una excepción con relación a los demás. Lo que pasa es que de alguna manera nosotros tenemos que llegar a criterios de aceptabilidad. No me refiero a estadísticas; yo detesto el 20% y el 15%, ¿a quién se le ocurre eso? Eso no se le ocurre ni al que asó la manteca, como decimos nosotros. ¿Cómo vamos a saber que tenemos que poner un 20% de localismos contra un 80% de cosas aceptables para todo el mundo? Eso es un disparate. No me refiero a eso. Me refiero a un balance. Si en un momento determinado el léxico, para buscar una equivalencia, no es la mejor solución, vamos a poner nuestra avenencia en otros aspectos que sí son básicos. Pero somos profesionales, si no ¿dónde estaría el ideal del buen traductor, la habilidad de nosotros como traductores? ¿Acaso no se nos ha pedido muchísimos acercamientos al original de otros tipos? ¿Acaso no se nos ha pedido que lo respetemos, que respetemos el estilo, etc.? ¿Por qué no se nos va a pedir con relación a la lengua de llegada un mejor acercamiento?

En México, por ejemplo, a mí me encanta leer la revista *Traduic*. Está en un español fabuloso, yo creo que lo puede entender cualquier hispanohablante. Y no tiene nada de neutro, ahí dice lo que tiene que decir, porque además son artículos de distintos autores que han sido evaluados por el comité de redacción de la revista. A mí me parece que ésa es una revista que puede circular en el mundo hispanohablante con muchísimo prestigio.

No quiero hablar de neutros, detesto esa palabra, para mí es un español fluido e inteligible para cualquiera. El de África Ecuatorial puede leer *Traduic* encantado de la vida.

PÚBLICO: ¿Qué características tiene, según tú, el lenguaje de esa revista?

LOURDES ARENCIBIA: Yo creo que tiene que ver un poco con lo que todos hemos aprendido en la escuela cuando nos enseñaron español. Porque el español tiene reglas gramaticales, sintácticas, nos enseñaron preceptiva literaria, estilística, una serie de cosas aplicadas a nuestra lengua. Claro, estamos hablando del habla, no de la lengua, y no hay nada más dinámico, más cambiante que el habla y más legítimo además, porque todas las lenguas han transitado por esa historia, han sufrido esas transformaciones, esas modificaciones. Pero es verdad que en una etapa de esa modificación resultan más inteligibles a otras comunidades de la misma lengua. De verdad, es un problema de política porque hoy en día el criterio de los editores es puramente económico. Venden el libro a la mayor cantidad de receptores, no a los colombianos, no a los mexicanos, no a los cubanos, no, no.

PÚBLICO: Lourdes, pero no creo yo que por mucho que quieran vender los editores vayan a rechazar una traducción buena por eso.

LOURDES ARENCIBIA: Claro que no. Pero ¿cuál es su criterio de una buena traducción?

PÚBLICO: No la vigilan, no les importa que sea buena o mala.

LOURDES ARENCIBIA: Ésa es otra cuestión del análisis, es decir, hacer bien o mal su trabajo por motivaciones puramente económicas y sin importarles la calidad del producto.

PÚBLICO: Si les das una buena traducción, la aceptan.

LOURDES ARENCIBIA: Yo pienso que sí, pero habría que ver cuál es su criterio de una buena traducción.

PÚBLICO: Hay instrumentos universales, como el Diccionario Panhispánico de Dudas, vamos avanzando.

PÚBLICO: Me da la sensación de que el interés por la idea de lengua universal, que es imposible, únicamente es económico porque lo ideal sería

que hubiera cinco, diez, veinte traducciones y que cada una siguiera su propio cauce. Que hubiera una mexicana, una argentina y una colombiana. ¿A quién no le interesa? Al editor, supongo.

JONIO GONZÁLEZ: Fíjate que *Harry Potter* tiene edición mexicana, edición argentina, colombiana y española.

LOURDES ARENCIBIA: Pero son los grandes escritores y es un criterio económico.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Durante la comida hablábamos con Jonio del caso de la traducción argentina del *Ulises*. Durante mucho tiempo fue la única traducción que existió, llegó un momento en que cayó en desgracia. Se hicieron dos o tres traducciones aquí.

JONIO GONZÁLEZ: Y luego se la reivindicó.

LOURDES ARENCIBIA: Y las traducciones envejecen también.

JONIO GONZÁLEZ: Esto a mí me lleva a insistir una vez más en que los editores no son solamente fenicios, también publican buenos libros. Cuando uno recibe una buena traducción y cuando uno encara la traducción de un libro, no trata igual a un autor que a otro. Se ve cuál es el público que va a recibir un libro y a partir de ahí —que obviamente es el aspecto numérico del público, los euros que se van a obtener con eso— se deriva el tratamiento que se hace del texto. No es que se dé basura sistemáticamente.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Es peor todavía. Basura a los desgraciados.

JONIO GONZÁLEZ: No se da basura nunca. Hoy comentábamos acerca del tema de los géneros que hay lectores totalmente fieles, leales, instruidos por los menos en su ámbito, a los que no es fácil engañar y no quieren gato por liebre. Y estamos hablando en lo que supuestamente en un ámbito académico, etc., se tilda de basura. ¡Bah! Esto es novela rosa, esto es *thriller*, esto es ciencia ficción, por ejemplo.

Entonces, si aquí solamente estamos hablando de traducciones, de Joyce, de alta literatura, me parece perfecto, pero se trata de dos ámbitos de la discusión distintos. En uno el sujeto de la discusión es el traductor y en el otro, en la práctica, el sujeto de la discusión es el público, el lector. El

traductor tiene que ser fiel al autor, pero también tiene que ser fiel al público.

ANDRÉS EHRENHAUS: El editor tiene que ser fiel al público.

JONIO GONZÁLEZ: Y el traductor también. Es el intermediario.

ANDRÉS EHRENHAUS: No creo que haya alguien que traduzca no pensando en el lector.

JONIO GONZÁLEZ: Sí que lo hay.

ANDRÉS EHRENHAUS: No piensa en el mismo lector quizás. La cuestión está en quién es el lector.

ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN: Ahí entramos en un terreno de arenas movedizas muy complicado. El texto pragmático tal vez sí tenga que pensarse en función de un público lector al que está dirigido, pero ¿la literatura realmente está dirigida a un público específico? ¿El autor escribe sus textos pensando en sus lectores? Yo creo que obedece a pulsiones mucho más complejas que solamente pensar en sus lectores y en ese sentido está toda la intencionalidad estética de la obra en sí misma. Efectivamente, hay que hablar de literatura y yo no sé si realmente un escritor de literatura tenga como pensamiento central en el proceso creativo a sus lectores. Más bien él quiere decir cosas y las quiere decir como las quiere decir. A partir de todo lo que es él y de todo lo que tiene en su sensibilidad y en su capacidad creativa. En ese sentido creo que el traductor, sobre todo el de literatura, se debe más propiamente al texto que a sus lectores.

JONIO GONZÁLEZ: Por eso establecí esa diferencia, que en la práctica es así.

PÚBLICO: Lo único que quería decir es que el mundo de la literatura está lleno de autores que se han dedicado a escribir, han tenido éxito y siguen diciendo lo mismo que decían. Eso es una cosa que estamos viendo todos los días. Incluso el autor que tiene algo que decir inevitablemente queda influido por la recepción. Sabemos de autores que quizá podían haber llegado a ser maravillosos pero que, por tener un primer éxito enorme, a partir de ese momento son incapaces de seguir diciendo lo que tenían que decir porque les ha influido sobre todo la recepción de su obra.

ANDRÉS EHRENHAUS: Claro, han dejado de buscar porque han encontrado.

PÚBLICO (PATRICIA WILLSON): Hoy a la mañana se comentó sobre el pedido de una traducción que respondiera a una variedad dialectal, o que tratara de eliminar los localismos. Yo te pregunto, Jonio: ¿a tus traductores españoles les das directivas de que quiten los localismos españoles si sabes que tus libros van a circular también por América Latina?

JONIO GONZÁLEZ: No.

ANDRÉS EHRENHAUS: No. Les dicen que eviten los catalanismos sobre todo, ¿no? Hay muchos catalanismos que están incorporados.

JONIO GONZÁLEZ: Tú me haces esa pregunta, pero dime qué tipo de libro es.

PÚBLICO (PATRICIA WILLSON): No sé, uno que vaya a circular por América Latina.

JONIO GONZÁLEZ: Pero es que no es lo mismo, depende del tipo de obra que sea.

PÚBLICO (PATRICIA WILLSON): Una novela que tenga diálogo, por ejemplo, de género policial o de otro tipo.

JONIO GONZÁLEZ: Se va a hacer pensando básicamente en el público español.

PÚBLICO (PATRICIA WILLSON): Lo que yo siento es que se han planteado aquí dos aspectos distintos: el económico y el literario. En el plano económico, mientras manden los números, mientras en los aspectos editoriales manden los números, no digo que todos los libros sean basura, muy lejos estoy de eso. Para nosotros es muy difícil, como latinoamericanos, encontrar ese 10 a 1, un criterio de calidad.

ANDRÉS EHRENHAUS: Lo que pasa es que los editores españoles trabajan con traductores españoles que son latinoamericanos y creo que en cierta medida eso hace una diferencia. Estoy de acuerdo contigo, comparto la visión, pero creo que la traducción española ha cambiado mucho en gran medida porque el traductor español no es solamente español y el editor español no es solamente español. Jonio es el guardián de la ortodoxia de Ediciones B. A mí me han contratado editoriales para que desargentinice textos.

PÚBLICO: ¿Como quien desactiva minas?

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, sí. Y los he desargentizado porque sólo yo y los otros traductores argentinos podíamos hacerlo. Porque sólo nosotros detectábamos los argentinismos más recónditos.

PÚBLICO: A propósito de la fluidez en la recepción. *El libro de Manuel*, de Cortázar, es muy complicado. Para un argentino es menos difícil, para un español es muy difícil, hasta tal punto que una estudiante que ha hecho el estudio de la traducción al alemán ha encontrado más fácil entenderlo en alemán. Eso ya significa muchísimo, el trabajo que ha hecho la traductora para homogeneizar de manera que a los alemanes les resulte fácil. Pero es que es no sólo a los alemanes, sino a una chica española, que no era precisamente bilingüe, que había estado un año en Austria le resultó más fácil. He analizado yo la traducción al francés, no es más fácil para mí que el español porque estuve once años en Argentina, pero en realidad la traductora, que es de la tendencia de que la traducción al francés tiene que ser literatura francesa, ha hecho lo mismo. Y es una buena traductora pero ha pensado sobre todo en el lector francés y eso que dice que lo consultó con Cortázar.

ANDRÉS EHRENHAUS: Es que la tradición traductora francesa es naturalizadora y es una influencia fuerte y muy cercana.

PÚBLICO: Aquí estamos hablando del español, que es un idioma enorme, pero incluso a pequeña escala... se plantean los mismos problemas. Hay programas de televisión donde subtitulan el dialecto de al lado. Se puede poner énfasis o bien en la unidad o bien en la diversidad. Yo creo que

aquí hoy ha quedado demostrado que el español es, a pesar de todo, un idioma donde predomina la unidad. Creo que es un problema de distancias. Aquí todos hablamos un español culto, entonces las distancias entre el mexicano, cubano, español, son mínimas. En cuanto al léxico me ha llamado la atención “de suerte que”, “ahorita”, “acá”, pero por lo demás yo creo que nos hemos entendido muy bien. Ahora, los bajos fondos en las novelas negras, por ejemplo, la distancia es mayor entre el culto y el bajo fondo que el culto madrileño y el culto mexicano. En esos casos muy concretos que son unas novelas y otras muy concretas, puede que haya un problema. Claro, una novela escrita en porteño va a ser difícil en España. Pero creo que hay muchas obras, ensayos, todo tipo de novelas... Interesa marcar la diversidad por razones ajenas a la lengua. Eso es así en todos los idiomas. Me da pena, porque creo que en el fondo nos entendemos todos en un nivel bastante elevado.

PÚBLICO: Los lectores españoles estamos bastante más acostumbrados a la lengua iberoamericana, debido al *boom* de la literatura iberoamericana, que los iberoamericanos respecto a la literatura española. Creo que podemos ser perfectamente sensibles a las traducciones hechas por los iberoamericanos sin ningún problema. Creo que el lector está ya educado.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, sin duda. Se lee con mucha más sorna el español de Latinoamérica. Mañana seguimos con esta discusión apasionante y oiremos nuevas voces.



MIGUEL SÁENZ, ANDRÉS EHRENSHAUS, PATRICIA WILLSON Y ALFREDO MICHEL MODENESSI. FOTO: MERCEDES CORRAL

# Debate

## EL CASTELLANO DE LA TRADUCCIÓN (2)

ALFREDO MICHEL MODENESSI, PATRICIA WILLSON, MIGUEL SÁENZ

MODERADOR ANDRÉS EHRENHAUS

**A**NDRÉS EHRENHAUS: Alfredo Michel Modenessi es doctor en Literatura Comparada y profesor de la Universidad Autónoma Nacional de México (UNAM), traductor y adaptador teatral, único miembro mexicano de la Internacional Shakespeare Association. Ha pronunciado conferencias e impartido cursos en Estados Unidos, España y Argentina. Ha publicado en Oxford, Cambridge, Routledge, Arden Shakespeare y Círculo de Lectores de Barcelona. Su libro *El teatro norteamericano: una síntesis* aparecerá en 2008. Para la UNAM ha escrito el prólogo a *Macbeth* y prepara su traducción anotada del *Love's Labour's Lost* (*El vano afán del amor*). Su versión de *La comedia de los errores* se halla actualmente en cartel.

Patricia Willson es traductora titulada del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. En ambas instituciones ejerce como docente e investigadora. Por su libro *La constelación del Sur. Traductores y traducciones de la literatura argentina del siglo XX* (Siglo XXI Editores, 2004) mereció el I Premio categoría Ensayo del Fondo Nacional de las Artes. En 2005 recibió en Madrid el I Premio Panhispánico de Traducción Especializada por el *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, de Michael Payne, que fue el compilador, originaria-

mente publicado en Blackwell y en versión castellana en Paidós (Buenos Aires). Ha traducido entre otros a Paul Ricoeur, Slavoj Žižek, Luce Irigaray, Roland Barthes, Richard Rorty, Mary Shelley, Jack London y Flaubert. Desde 2004 coordina en Buenos Aires el seminario permanente de Estudios de Traducción. Hasta octubre de 2008 ocupará la Cátedra Mercator de la Universidad Erlangen-Nuremberg en Alemania.

Miguel Sáenz es traductor literario y de organismos internacionales. Entre sus autores figuran destacadamente Thomas Bernhard, Bertolt Brecht o Günter Grass, y, entre sus traducciones, *El rodaballo* de Grass, *El castillo* de Kafka, *Berlín Alexanderplatz* de Döblin, *Hijos de la medianoche* de Rushdie, *Austerlitz* de Sebald, *La vida es un caravasar* de Emine Sevgi Özdamar y *La historia interminable* de Michael Ende.

Hechas las presentaciones vamos a pasar rápidamente al debate. Lo que podemos hacer es retomar el hilo que señalaba Alfredo ayer en una de sus intervenciones. Era como si estuviésemos erigiendo dos pilares que aparentemente no acababan de encontrarse.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Como te he dicho antes, me parece necesario hacer un deslinde en esta discusión. Arturo mencionaba que en México hay una condena apriorística a la traducción hecha en España o en Argentina. Yo pienso que no, que hay una condena apriorística a la traducción. Porque tampoco es que a los traductores

mexicanos los lectores mexicanos los admiren y digan: “Ah, no, es que si está hecha en México la traducción es muy buena.” Y no. Creo que todos los que ejercemos en algún momento, por alguna razón, en mayor o menor medida, y nos llamemos o no nos llamemos profesionales de la traducción, según el criterio que apliquemos para ello, tenemos clara una cosa: el texto funciona, gusta, tiene buenas críticas, se vende por millares o millones, el escritor es bueno. Si pasa lo contrario es porque el traductor es malo. Esto es algo con lo que nosotros hemos aprendido a vivir. No me parece una condición connatural a la tarea y ello me lleva a pensar que hemos insistido demasiado en hacer debilidades de lo que son potenciales fortalezas. Convertir en flaqueza aquello que en realidad puede constituir lo que nos hace fuertes, lo que nos da sustancia. Porque en el último de los casos somos los insustanciales.

A mí me gusta discutir el tema de la invisibilidad más allá de la invisibilidad práctica. Pero ahí es donde creo que pueden empezar ciertos deslindes. Es decir, acá en la primera mesa en la que participé me quedaba claro que estábamos hablando del área visible y práctica de las cosas. Cómo nos manejamos en nuestros países, qué implicaciones tiene esto en la práctica, en la cotidianeidad laboral, etc. Sin embargo, aquello no deja de tener resonancias respecto de qué español utilizamos, si hay aceptación o no.

Ayer se manifestó con toda claridad en lo que nos decía Jonio González que el que paga, manda; aunque eso también tiene sus aristas y habría que revisarlas más adelante. Pero creo que habría que establecer ese primer deslinde. Uno de ellos, sin duda, es cómo nos relacionamos y cómo los de este lado y los de aquel lado del Atlántico podríamos entender —tomando por principio esa frase “el que paga manda” y entendiendo “el capital sólo tiene por identidad y nación el capital”, como ha dicho incluso Cortázar— la necesidad y, sobre todo, la oportunidad, el potencial que reuniones como ésta y el conocimiento que empezamos a establecer en Rosario el año pasado, de establecer los nexos a fin de que si allá la identidad y la nación son el capital, acá la identidad y la nación no son

ni España, ni Argentina, ni Colombia, ni México, sino que son la traducción y el traductor. Y como ente específicamente inscrito en un mercado, entorno laboral, etc.

En otro plano de cosas está ya lo demás. Ya podemos hablar de la diversidad del castellano, nuestros enfoques y maneras de abordar el trabajo de la traducción; establecer quizá diferencias que nos interesan teóricamente, producir, como decía Patricia, discurso. Pero empezar por articular sin confundirnos. Digo que hay un potencial de oportunidad histórica porque se ha manejado y se ha dicho claramente que en términos estrictamente pragmáticos, mercadológicos, económicos existe la amenaza: “Si tú sigues así, me llevo mis cosas a otra parte”. Y esa otra parte históricamente va a rechazar que se las lleven para allá. Están dadas ciertas condiciones de un lado y ciertas condiciones del otro para que suceda lo que sucede tradicionalmente cuando se dan estas cosas: que esa nación que se llama capital se aproveche de la población del otro lado, las ponga en conflicto y siempre salga con ganancia de pescador a río revuelto.

Si tenemos la voluntad de hacer una oposición inteligente en términos prácticos, claros, pragmáticos a ese tipo de iniciativa, habría que empezar a hacerla. Y habría que empezar las tareas en el lado que corresponda en cada momento.

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿Y cuáles te parece que son?

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Como señalaba yo ayer, queda claro que en nuestros entornos carecemos de organizaciones y de una asociación defensiva equivalente a la que ustedes tienen, podrían tener o desarrollar aún más. Ese es el capital no económico, sino gremial, intelectual y profesional con el que parece que se cuenta más de este lado. Allá lo que ellos quisieran es aprovechar nuestro capital intelectual, que es valioso, con una preparación y capacidad suficiente, pero que carece de organismos de defensa.

ANDRÉS EHRENHAUS: Eso justamente corre a favor del capital.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Claro, pero ahí hay puntos que se pueden articular y se pueden utilizar de una u otra vía. Hay otro problema evi-

dente que señalaba Jonio. El convencimiento del mundo editorial español de que la traducción producida en Latinoamérica no tiene necesariamente que ajustarse a los criterios lingüísticos que más convengan al mercado primordial de sus lectores. Ahora, una cosa es clara: si llegase a suceder y se hiciese esta imposición, muy probablemente resultaría.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Muy interesante esto que planteas. Desde aquí no se percibe esa posibilidad. Creo que uno de los objetivos principales de estas Jornadas consistía en abrir la mirada del traductor que trabaja en España y que está sujeto a los condicionantes del mercado español por encima de todas las cosas. Abrir la mirada al otro castellano supone abrir la mirada a otras personas, porque es un castellano que usan personas para trabajar y es un mercado laboral potencial enorme.

Ahora, cuando estabas planteando todo esto, yo pensaba: ¿podría el mercado llegar a especializarse de tal manera que el traductor acabase siendo latinoamericano y en España fuésemos correctores de ese producto bruto que nos llega?

PATRICIA WILLSON: Pero mejor pagado.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Yo creo que de uno y otro lado se tendrán que generar esquemas de organización y de flujos laborales, pero lo que siempre se puede buscar son las mejores condiciones para que esto no coarte la creatividad, el pensamiento, la libertad de acción. Sí me parece claro que el aprovechamiento es viable. Si lo permitimos juntos, será también nuestra responsabilidad.

PATRICIA WILLSON: Yo voy a referirme a un caso concreto (sin dar nombres) para marcar el revés de la trama. Recientemente hubo unas jornadas en Buenos Aires donde participaron editores y traductores. Y uno de los editores independientes dijo que él a sus traductores, argentinos, les recomendaba que produjeran traducciones en mexicano clásico, en lo posible el mexicano de Alfonso Reyes. O sea que no les basta con que uno tenga que escribir como Jack London, como Flaubert, sino también hay que escribir como Alfonso Reyes. Alfredo me decía que, en principio, es discutible que el mexicano de Alfonso Reyes tenga algún vi-

so de clasicismo. Pero lo que quiero decir es que los mercados nacionales latinoamericanos son tan pequeños que los editores buscan exportar los libros que producen. Y, por lo tanto, ellos ven la perspectiva desde el 1 al 10, no del 10 al 1 como la veía ayer Jonio, si ustedes recuerdan. Se esfuerzan muchas veces por dar pautas —que es de lo que yo quiero hablar— al traductor para producir eso que normalmente se llama español neutro a falta de un nombre mejor.

Hay editoriales —la mayoría de las que exportan libros en el ámbito latinoamericano y español— que dan a sus traductores pautas escritas de traducción. Gabriela Villalba, una joven investigadora de Buenos Aires, está haciendo una investigación sobre las pautas de traducción editoriales y es un material muy importante, además de interesante. Lo que marca es que las editoriales no tienen muy claro qué es esto del español neutro e insisten en los ejemplos de rigor. Por ejemplo: no debe decirse “chica” sino “niña”; no se dice “malla” sino “bañador”, etc. Hay una serie de pautas en las que además se desliza la normativa peninsular. Por ejemplo, “el diccionario de la Real Academia dice que tal nombre debe ser transliterado de tal manera”, cuando no responde en absoluto al uso en ningún país latinoamericano.

Lo que observó Villalba es que, sin embargo, esa pauta no es pareja para todos los géneros literarios, sino que es más laxa; los editores serían más permisivos para la filtración de variedades locales del castellano, cuando se trata de géneros “menores”. En este caso los géneros menores serían la literatura infanto-juvenil, la literatura erótica, la literatura gay con discurso “camp” podría ser también. En fin, la hipótesis exploratoria sería que, para los casos de literatura consagrada o canónica —estoy hablando de ficción—, los editores serían más rigurosos, más exigentes y más taxativos. En esos casos exigen al traductor que evite los localismos.

Yo recuerdo que en la primera novela que traduje, un *best seller* del inglés, me dijeron no pongas “vos”, no cambies los nombres propios, evita los argentinismos, todo lo demás lo podés cambiar.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Incluida la trama.

PATRICIA WILLSON: De hecho, lo hice en algunas partes que entorpecían la intriga novelesca. Además me dieron dos meses para terminarla y escribieron mi apellido con una sola “e”.

Lo que quiero decir es que hay diferencias entre géneros literarios. Esta investigadora hizo, además, entrevistas a traductores de literatura infanto-juvenil y ahí claramente hay cierta laxitud en la cuestión de los localismos. Se admite en la literatura escrita para niños que haya localismos. Yo creo que tiene que ver con que la distribución de esos libros es más local, con que esos libros no van a ser reseñados normalmente, siguen un circuito menos prestigioso, etc.

ANDRÉS EHRENHAUS: No sólo. Ayer se hablaba de los doblajes de Disney y del caso de Harry Potter que, como es un fenómeno tan potente, con un mercado enorme y otro potencial más grande, aún se traduce para las tres variedades.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Sería interesante saber si en el caso de Disney se producen guiones de doblaje independientes y si en el caso de Harry Potter lo que ha sucedido es simplemente una adaptación del texto traducido en España a las características lingüísticas de Centroamérica al norte y de Centroamérica al sur.

PATRICIA WILLSON: El caso de Harry Potter es un caso entre la marea de trabajo...

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero es una excepción que confirma la regla porque precisamente es tan potente como artículo de venta que las reglas son otras.

PATRICIA WILLSON: Además algunos editores ni siquiera quieren llamarlas “pautas”, dicen “recomendaciones” o “sugerencias para el traductor”. Según si la editorial se ve a sí misma como más o menos progresista usa palabras más modalizadas: “Se sugiere a los traductores que...”, “Se pide a los traductores que...”

Uno tendría ganas de decir: “bueno, yo voy a escribir mi lectura de este texto y, por supuesto, la voy a escribir como me dé la gana”. Lo que sucede es que eso forma parte muchas veces del contrato. Por ejemplo, en algunos contratos que se firman en Argentina el editor se reserva el derecho a modificar la traducción y, en ese sentido, aunque uno

no obedezca las pautas, luego el editor las repone en el texto que uno traduce. La verdad es que es mejor saberlo de antemano. No sé si aquí a los traductores españoles se les dan pautas de traducción. ¿De qué tipo?

PÚBLICO: Los que somos de Cataluña no podemos utilizar localismos y nos lo dicen.

ANDRÉS EHRENHAUS: Y son explícitos, está especificado.

PÚBLICO: Claro que te dan pautas. No me refiero a las literarias, pero las demás sí. Y si va a Sudamérica, también.

PATRICIA WILLSON: Las pautas que yo he visto en Argentina tienen que ver con “la Real Academia dice”... Como si fuera la última instancia.

PÚBLICO: Pues aquí es “Planeta dice”...

ANDRÉS EHRENHAUS: Como dijo Edgardo Dobry ayer, ahora la Real Academia dice todo. Además admite cosas que uno prefiere olvidar. Ya no es la máxima referencia. Recuerdo que una de las obsesiones de los editores hace años en Barcelona era corregir “por lo tanto” por “por tanto” porque “por lo tanto” sonaba tan catalán que...

MIGUEL SÁENZ: Mi problema es que he asistido a las mesas anteriores y casi todo lo que tenía preparado para decir se ha dicho ya, pero no me resigno. Además, me encuentro en una mesa que no es la mía. Ésta es una prolongación de la mesa de ayer por la tarde, que era sobre la profesión, los malos editores, las pautas, etc. Yo he venido a hablar de literatura y de los distintos castellanos.

En este sentido, creo que se está partiendo de una premisa falsa, que solamente ayer Antonio Martín, en su taller sobre la corrección de estilo, mencionó. Estamos hablando de un español de España y de un español de América, y eso no es exacto.

En segundo lugar, mi intervención empezaba con una alusión a Chile, que es el gran ausente en estas Jornadas. Tengo un amigo chileno llamado Eduardo Labarca, ex traductor del Organismo Internacional de Energía Atómica, como fue Cortázar, y ha escrito una novela que se llama *Butamalón*, palabra que, para los que no sepan mapuche, quiere decir “un gran malón”. Y al menos los ar-

gentinos que hayan leído *Martín Fierro*, que no son todos, sabrán que un “malón” es una correría de indios. La novela trata de un traductor que está vertiendo al castellano una obra de un historiador americano sobre Juan Barba, un dominico que se fue con el capitán Orellana a Chile a luchar contra los mapuches al lado de los españoles, llegó al convencimiento de que los mapuches tenían razón y se cambió de bando. Bueno, pues yo me sentía un poco como Juan Barba.

Por eso me parece que esta mesa está desequilibrada. Aquí tenemos a Argentina, a México, a Cataluña (con Andrés) y luego a mí, que soy mucho más partidario de América Latina que de España. Sin embargo, en estos días me he dado cuenta de que los latinos no necesitan que los defiendan nadie, porque se defienden muy bien solos, de manera que quizá sean los españoles los que necesitan que se les eche una mano.

En cualquier caso, no me resisto a leer un par de frases de Labarca que, en un momento dado, dice por boca de su protagonista:

Refresquen el idioma, airénlo, depúrenlo de tanta basura que encima le han amontonado. Denle una patada a la gramática, a los manuales de estilo, a los glosarios, a las instrucciones para el traductor perfecto. Sáquenle la lengua a la Academia y a volar, a volar.

Luego evoca su lengua materna y dice:

Mamá, hable usted por mí hoy, usted que creó para mí los significados, usted, mi diccionario eterno.

En cuanto al idioma español, me remito a un libro de Gregorio Salvador: *El reino de Cervantes*. En él se dice que eso de español de España y español de América es sencillamente inexacto. Sí es verdad que Inglaterra y los Estados Unidos son dos países separados por el idioma, la realidad es que España y los países de Hispanoamérica están unidos, sobre todo, por la lengua. Y es una lengua muy cohesionada, la más unitaria de todas las grandes lenguas del mundo. Todo lo más —dice

Gregorio Salvador— se podría hablar de un español castellano y un español atlántico.

El primero es el de la mitad norte de la Península Ibérica y el de la Altiplanicie Mexicana, las zonas interiores de Centroamérica, la Cordillera Andina, etc. Y el segundo el del sur de la Península Ibérica, las Islas Canarias, el Caribe, y todas las tierras litorales de América, tanto las del Pacífico como las del Atlántico. Las variedades dialectales de esos dos españoles, que son muchas, son todas inteligibles entre sí. Y la dualidad de hablas norteña y meridional de España se repite en todo el continente americano, en todas sus tierras altas y bajas. Si se trazan las isoglosas dialectales, se ve que, afortunadamente, no coinciden con las fronteras nacionales. No hay un español de España, no hay un español de América.

Y cuando se habla de Alfonso Reyes, no me extraña nada que se recomiende a la gente que traduzca como él. Jamás he oído a un español que dijera que Alfonso Reyes no escribía y traducía maravillosamente. De forma que no creo que haya habido en España prejuicios contra las traducciones mexicanas, teniendo en cuenta además que muchas de las traducciones que nos llegaban de México estaban hechas por Jorge Guillén, Manuel Azaña, León Felipe y otros muchos españoles. Y a este respecto quisiera poner un buen ejemplo: una traducción publicada por la editorial mexicana Joaquín Mortiz de *El tambor de hojalata*, de Günter Grass. Llevamos medio siglo leyéndola en España y en América Latina, pero la hizo Carlos Gerhard, un catalán exiliado a México después de la guerra civil española.

Y quisiera también romper una lanza por la Real Academia Española, porque hablamos de una Academia que ya no existe. La Academia ha cambiado mucho y ya no es aquella madre o madrastra tiránica sino que se ha convertido en una mamacita, en una viejita simpática que ya no manda nada, sino que recomienda, aconseja o sugiere con timidez. Yo había leído siempre con fruición al mexicano Raúl Prieto, que escribía unos libros preciosísimos atacando a la Academia. En uno de los últimos, el lema de la Academia, “limpia, fija y da esplendor”, aparecía sustituido por el de “pudre,

chinga y jode todo”. Sin embargo, la Real Academia Española nos da hoy el *pan hispánico* nuestro de cada día y está muy dispuesta a escuchar. No tiene la culpa de lo que hacen los perversos editores.

Antes de que se me olvide, quisiera decir también que, en mi opinión, la historia de las relaciones entre los traductores españoles y los de América Latina se divide en dos partes: una, la anterior al artículo de Marcelo Cohen, publicado en el nº 37 de *Vasos Comunicantes*, y otra la posterior. A mí me parece que en ese artículo se dijo ya todo lo que se podía decir, y además con esa ironía y esa autocrítica argentinas que me parecen maravillosas.

Los prejuicios se caracterizan precisamente por ser pre-juicios, por no basarse en un razonamiento. Cuando hablamos de las traducciones hechas a un lado y al otro del Atlántico se nos olvidan muchas cosas. Se nos olvida, por ejemplo, que una mala (o buena) traducción española podía estar firmada por el cubano Lino Novás Calvo, o una buena (o mala) traducción argentina por el español Ricardo Baeza. Es decir, que una traducción no es mala porque esté hecha en este país o en aquel. En todas partes hay traducciones buenas (que son raras), traducciones malas (que abundan) y traducciones pésimas (que, afortunadamente, vuelven a ser raras). Lo difícil es determinar los criterios para distinguir.

Hay un ejemplo conocido, al menos por los profesionales, que es el de *La metamorfosis* de Jorge Luis Borges. La traducción de Kafka hecha por Borges tuvo muy buena acogida tanto en España como en Argentina, a pesar de que el propio Borges aseguró que no era suya. La gente no le hizo caso y creo que incluso Marietta Gargatagli la citó una vez como muestra de la “infidelidad creadora” de Borges... Hasta que a alguien (me parece que fue Fernando Sorrentino) se le ocurrió leerse despacio la traducción de *La metamorfosis* y llegó a la conclusión de que esa traducción no la había hecho Borges; es más, no la había hecho, casi con seguridad, ningún argentino. Y desde entonces esa traducción se cayó porque ya no era de Borges.

Los prejuicios son terribles. Una vez pensé escribir un artículo que se llamaría “Pibes, boludos, chavales y gilipollas”. En él —a pesar de que Andrés dice que el mayor problema es la sintaxis— pensaba llegar a la conclusión de que todos los problemas que tienen los argentinos con el español castellano se reducen básicamente a dos palabras: “chaval” y “gilipollas”. Y los que tienen los españoles con el español argentino al “pibe” y el “boludo”. Pues bien, yo creo que en los miles de páginas que he traducido en mi vida jamás he escrito la palabra “chaval” ni la palabra “gilipollas” y quizá por eso no tenga peor fama en América Latina. En cuanto a “boludo”, Ivonne Bordelois ha escrito muy atinadamente sobre su ubicuidad; sin embargo, a un lector español, si ve en una traducción argentina “boludo” (en menor medida, “pibe”), le dan también estremecimientos.

(Hace poco me decía Malika Embarek que los españoles nos equivocamos igualmente al creer que la palabra “mucama” es un argentinismo. “Mucama” es árabe, árabe puro, y quiere decir la que administra, la señora de la casa, el ama de llaves... Un nombre muy digno para designar a la sirvienta o criada).

No voy a remitirme ahora a la época inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, en la que el lector español, con negra ingratitud, se quejaba de unas traducciones latinoamericanas que, sin embargo, mantenían en España la antorcha de la cultura. Luego se ha pecado también de ingratitud en Hispanoamérica hacia los editores españoles porque ¿quién recuerda aún, por ejemplo, que Gonzalo Losada, gallego hasta la médula, creó Losada, una de las editoriales más emblemáticas de Argentina? Y hay muchos otros casos.

De modo que a veces manejamos conceptos confusos. Borges tiene un texto muy bonito, que no se ha citado aún, pero viene a cuento:

¿Qué zanja insuperable hay entre el español de los españoles y el de nuestra conversación argentina? Yo les respondo que ninguna, venturosamente por la entendibilidad general de nuestro decir. Un matiz de diferenciación sí lo hay. Matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer

la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria.

MICHEL MODENESSI: Como tú has dicho, Marcelo Cohen en ese artículo lo dice todo y lo dice muy bien. Y tú también has dicho muy bien una serie de cosas que creo que son pertinentes en relación con lo que yo estaba diciendo antes. Si nos vamos a dedicar, a interesar en los asuntos prácticos, políticos, de atención inmediata, que sí están encima de la profesión, entonces que se planteen y que se hagan. Acá entonces ya podemos movernos hacia otro lado. Pero de todas maneras hay un peligro en dos cosas que detecté ayer. Una de ellas —desgraciadamente, con Lourdes Arenchibia no he tenido la conversación suficiente fuera de este recinto— es que ella estaba planteando, en atención exclusivamente al mercado, una especie de fórmula para facilitar las cosas, suavizar la lectura, que igual puede ser aplicable a aquello que tú estabas diciendo. Pero finalmente, así es como en el mercado mismo se está definiendo y así es como va a funcionar en ese mercado. Pero esto no tiene por qué aplicarse más allá. Si, como bien dices, Miguel, nos dedicamos a la traducción literaria y nos centramos en estos problemas más importantes, deberíamos ante todo preguntarnos: ¿Cuándo la literatura le ha dicho al lector: “tú, contento, siéntate ahí, estate cómodo y lee fluidamente”? Yo creo que Joyce nunca se lo planteó cuando estuvo haciendo todas las porquerías que hizo. Digo porquerías porque no me gusta personalmente Joyce, pero lo respeto... aunque no mucho.

ANDRÉS EHREHAUS: Tú dices moralmente, las porquerías morales.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: No, no, yo no soy tan cura. A lo que me refero es que no hay tal cosa. Hay un principio muy claro y además los traductores le hemos dado vueltas y vueltas, que si el respeto, el original, etc. El original te está poniendo tantas trampas... ¿Cómo no se las vas a poner tú a tus lectores? En el último de los casos estás ofreciendo efectivamente lo que tú puedes ofrecer respecto de ese texto y cuanto más inteligente seas respecto de ese texto creo que podrás ofrecer más.

Se nos nubla el panorama con esto de que si el español de acá, etc. Otra vez, ¿vamos a estar atendiendo todo el tiempo al dinero que manda? Curiosamente en México el dinero que manda dice “háganlo a lo Alfonso Reyes”, pero atiende las normas de la Real Academia, y acá la Real Academia es más políticamente correcta que lo que nosotros creemos allá. Esto es parte de procesos históricos que nos mantienen en el estatuto de ver hacia arriba donde acá ya está más horizontal el asunto.

PATRICIA WILLSON: Las Academias nacionales de letras no son así.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Y pretenden establecer normativas. Aquí es donde está el problema. Incluso cuando se habló ayer de lo perfecto, la buena, la mala, etc., yo de repente me imagino una competición de gimnasia traductoril donde te califican por aparatos: tienes rimas asimétricas: 9,2, en el verso de equilibrio te sacaste 9,4, y el campeón de esa traducción es... Por eso decía que lo que pensamos como debilidades son nuestras fortalezas. El que se cayó en verso de equilibrio pero lo hizo bien en trama asimétrica, para cambiar de estilo, tiene la oportunidad de hacerlo de nuevo o lo hace el otro. Las traducciones se hacen por docenas y van y vienen...

ANDRÉS EHREHAUS: Propongo una cosa. Edgardo hizo alguna referencia al pasar, en el artículo que Miguel recomienda de Marcelo también se menciona y Alfredo en Rosario también habló de ello. Hay una colección que planteó la editorial Norma, que es un grupo editorial colombiano, de traducir toda la obra de Shakespeare, incluida la poesía, por escritores...

PATRICIA WILLSON: ¿Por qué no decir traductores?

ANDRÉS EHREHAUS: Vale, sí. Pero como el traductor es un escritor...

PATRICIA WILLSON: No, no fue eso. No me contestes de mala fe. Ésa no fue la intención.

ANDRÉS EHREHAUS: Lo he hecho para defender a mi amigo. La colección es una idea de Marcelo Cohen y la dirigió como buenamente pudo porque el planteo era que cada una de las obras y cada uno de los libros identificables de poesía lo

tradujera un autor, en su mayoría de origen latinoamericano.

PATRICIA WILLSON: Pero no únicamente.

ANDRÉS EHRENHAUS: No únicamente. Hay cuatro o cinco obras traducidas por españoles o traductores que residimos en España. Me parece muy interesante, y a pesar de que a Miguel no le guste que se miente el mercado, es interesante que esta colección haya sido un fracaso editorial, sobre todo en España, que es aparentemente el gran mercado de lectores. Por ejemplo, uno de los casos más resonantes de esta colección es el de la traducción de *Cimbelino* por César Aira. César Aira es un escritor, pero empezó siendo un traductor con un cuerpo de obras muy importante. Tradujo el *Cimbelino* al castellano rioplatense; es decir, se hablan de vos básicamente. Este es el extremo, encontramos también la traducción que tiende a eso que Patricia mencionó, el español neutro, que se llama así por falta de un nombre mejor. Sin embargo, cuando empezó a salir y ya había unas cuantas obras traducidas, Marcelo me dijo que por qué no tanteaba el mercado editorial local —cuando Norma no tenía todavía un pie, como ahora tiene en España— para ver si algún editor se interesaba por la colección. Fue imposible interesar a algún editor, no sólo por cuestiones comerciales, no les interesaba como proyecto intelectual, cultural.

PATRICIA WILLSON: Les parecía que no era viable.

ANDRÉS EHRENHAUS: No, no tenía ningún sentido. Sin embargo, es uno de los pocos intentos de ofrecer lo que Miguel llama la inteligibilidad de nuestra lengua.

PATRICIA WILLSON: Además porque la traducción de las obras de Shakespeare de Astrana Marín ya estaba muy sobrepasada. Eso también me parece que debe de haber intervenido en la creación de la colección.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero no es sólo Astrana Marín, también Pujante tiene casi todo Shakespeare traducido. Hay mucho Shakespeare traducido. Aquí la intención era otra, no era traducir a Shakespeare, sino, con la excusa de un autor incontestable, un clásico que necesita ser traducido

cada tanto, ofrecer toda la amplia variedad del espectro castellano.

PÚBLICO: Sin embargo, cuando la gente cita en español a Shakespeare, cita literalmente la traducción de Astrana Marín. Nadie ha conseguido prender tanto en el imaginario y la tradición literaria.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: A mí me parece también que al hacer este tipo de consideraciones tenemos que crear algún contexto o introducirnos en el marco histórico. El marco histórico del trabajo de Astrana Marín es y fue apropiado para que se convirtiera en el traductor canónico de Shakespeare en el español. En la actualidad es otro asunto, lo que se impondría sería la diversidad e incluso en España esta gran diversidad. Aunque Luis va a la cabeza porque es a quien Espasa Calpe le encomendó la sustitución del trabajo de Astrana. Por cierto, si alguien quiere un dato de lo que se decía el otro día, muchas de las versiones individuales de obras de Astrana Marín, que ya no se encuentran en las librerías de España, están en las librerías de México porque allá sí se venden. Es como el depósito de esa basura.

ANDRÉS EHRENHAUS: Tú decías que todo el mundo cita a Shakespeare a través de Astrana Marín: para citarlo sí, pero Shakespeare es un autor de teatro y el teatro se representa y se representa localmente.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Por eso decía yo que el ejemplo del género dramático puede ser de lo más ilustrativo. Ahora mismo tengo en cartelera *La comedia de los errores*. Esta comedia ha gozado de entre trescientos y cuatrocientos espectadores por función, que es un número muy bueno no sólo porque es gratuita y al aire libre, sino porque de veras ha prendido en cuanto a su difusión de boca, lo que llamamos publicidad de boca. Pero, ¿qué sucede con este texto? Sucede que funciona dramáticamente. No voy a ilustrar demasiado qué estrategia funciona aquí o acá, pero lo que les puedo decir es que tiene momentos en los que hay un claro mexicanismo, porque en el último de los casos yo estoy traduciendo no sólo en México sino que mi público es mexicano, pero por otra parte algo que me está dictando ciertas

cosas es que acá Shakespeare me está haciendo una broma. Esta broma depende de un juego de palabras muy oscuro que incluso ya no hace reír a un público inglés.

Uno de los principales problemas del director de habla inglesa de la obra original de Shakespeare es cómo diablos hago funcionar esto sin que tenga que cambiar el texto sagrado. Debilidades, fortalezas. A mí como traductor me importa un comino si aquel juego de palabras sólo me significa filológicamente —y para ello tengo que tener el conocimiento filológico, por supuesto—: a mi público le tengo que dar otro tipo de solución y esa solución es, en algunos casos, macabramente mexicana. Si yo se la leyerá a ustedes probablemente no se reirían porque son juegos de palabras incluso cantinflescos, pero obscenos con un registro eminentemente mexicano.

Ahora, dentro del mismo universo textual —y estoy hablando de *La comedia de los errores*, no estoy hablando de algo un poco más complejo— hay momentos en los cuales, si yo les leyese el texto, probablemente todo el mundo entraría en consonancia con él y no tendríamos ningún problema en comunicarnos porque es el registro que el propio Shakespeare está utilizando para lograr otro tipo de efecto dramático. Es otro texto respecto de Shakespeare, por supuesto, porque es el mío. Yo estoy produciendo a partir de Shakespeare y en eso me considero un traductor.

A lo que me refiero principalmente es a la eficacia dramática. Yo creo que eso afectó en algunos de los casos de Norma a la recepción, cuando menos en mi medio.

MIGUEL SÁENZ: Es que no sólo es eficaz en México, es eficaz en España. Yo he visto en Madrid *El cántaro roto* de Kleist en puro mexicano y funcionaba maravillosamente. Y, sin ir más lejos, la semana pasada estaban representando, también en Madrid, una obra de Chejov, *El tío Vania*, en la versión de Daniel Veronese, titulada *Espía a una mujer que se mata*. Al público madrileño —en el que habría también, sin duda, argentinos— que Elena Andreyevna o Ivan Petrovich se vosearan no le causaba ningún trauma y aplaudió durante veinte minutos al terminar la representación.

De manera que en todas partes funciona lo que es bueno.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero, perdón, funciona en escena.

MIGUEL SÁENZ: Entonces mi pregunta es: ¿por qué si se acepta que *El tío Vania* hable argentino en un escenario no se acepta que *La señora del perrito* de Chéjov hable en un libro con “acento” porteño? Tal vez el lector español lo aceptaría, pero el editor español cree que no.

PATRICIA WILLSON: Yo creo que la cuestión del soporte es fundamental. Efectivamente, el teatro es para representar, pero también hemos leído muchísimo teatro. En general, los historiadores de las traducciones teatrales dicen que hasta la década de 1950 se publicaban traducciones para ser leídas sin ningún problema. Fue después de esa década cuando empezaron los gobiernos nacionales a tener que subvencionar traducciones teatrales para que circularan. Sí como piezas que están en la casa del teatro de los respectivos países, pero no como libro. Todos, Eugene O’Neill, Tennessee Williams, el teatro del absurdo, los hemos leído y, además, cuando no teníamos edad para ir a una representación teatral si no veníamos de una familia de intelectuales.

Realmente, lo del teatro leído y lo del teatro representado son dos cuestiones distintas. Me parece que el traductor teatral, cuando ese texto va a ser representado, tiene en cuenta un sinfín de cuestiones. La verdad es que lo del voseo me parece aquí emblemático porque creo que en la representación hay toda una serie de cosas que hacen que, aunque se utilice determinada variedad local, el texto funcione.

PÚBLICO: Me gustaría decir una cosa sobre la representación de una obra rusa en una versión argentina. ¿Por qué se soportó el voseo? Porque eran muy buenos: el director era muy bueno, los actores también, y porque no parecía ruso, parecía argentino. Era como una transposición y el espectador lo acepta porque es un conjunto muy logrado. Pero si yo parto de la base de que quiero ir a ver una obra rusa, no acepto eso.

MIGUEL SÁENZ: A eso tengo que decir que todo mi O'Neill lo he leído en argentino, todo, absolutamente todo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero tú eres un lector especializado.

PÚBLICO (ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN): Es muy importante pensar en lo que dice Patricia en cuanto al soporte. Además, habría que plantear un concepto muy importante, que es el proyecto de traducción ¿Cómo el traductor se plantea traducir el texto? ¿Para qué? ¿Cuál es su intención? Porque el teatro puede traducirse sólo para que se lea o puede traducirse siguiendo la idea de Schleiermacher: ¿vamos a llevar al espectador/lector hacia el autor o vamos a llevar al autor hacia el lector/espectador? Allí hay una opción de libertad en cuanto al proyecto de traducción. El traductor puede decir qué es lo que quiere hacer con el texto.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Yo percibo que hay un problema con todo esto: pensar o imaginarse el teatro escrito como si fuera cualquier tipo de texto escrito, como si funcionara efectivamente como un texto para leerse, tal como leemos cualquier otro tipo de texto o cuando leemos narrativa, que es lo que generalmente sucede.

Uno de los asuntos que discutimos los traductores de teatro es que la dramaturgia es una especie particular de escritura. A partir de la consolidación de la cultura de la imprenta y en ciertos momentos de la historia de la dramaturgia, hasta unos cincuenta años atrás, hay una especie de convencimiento mutuo del productor de dramaturgia y del público lector de que se trata de un producto como libro. Esa porción —y la podemos discutir también en sus particularidades— responde a estas premisas, pero lo demás no. Incluso en los últimos cincuenta años hay una producción particularmente especial, que es la metadramatúrgica, la posdramatúrgica, etc., donde el texto teatral ya no responde a estas premisas. Era fácil leer a O'Neill y prácticamente en cualquier traducción porque O'Neill te escribe, antes de *Deseo bajo los olmos*, dos páginas sobre cada una de las cosas que han de estar en el escenario, según él. Lo mismo hace Strindberg. Williams ponía en los contratos, y no sólo para los montajes traducidos, sino para los

montajes en lengua inglesa, que no podías tocar una sola coma y que tenías que seguir todos y cada uno de los elementos escenográficos. ¿Sabes qué, Williams? Guárdate tus obras, que las sigan montando solamente en Inglaterra. ¿Por qué? Porque el teatro no es eso, ni lo ha sido históricamente.

Hay una opinión que creo que es muy válida que compartimos los practicantes del teatro: el dramaturgo acostumbra a escribir más de lo necesario y uno de los principios casi automáticos es: “¿dónde vamos a empezar con las tijeras?”. Esto no es ni invasión, ni intrusión ni nada. Es en la naturaleza del fenómeno teatral y yo no dejaría de equiparlo con la traducción en muchos sentidos.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero eso es trabajo del director en todo caso.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: No, no. Ahí está el traductor y dramaturgista.

PÚBLICO: Quiero hacer dos observaciones. Una: hasta ahora hemos hablado de traducciones y no de traductores. Estamos entre nosotros y, puede que me equivoque, pero puede que no nos reconocamos... ¿Entendéis a qué me refiero?

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, que los traductores son personas.

PÚBLICO: Sí. Y la otra observación es que soy de Hungría, vengo de un país que tiene el tamaño de Andalucía. Acabo de traducir *El Farama*, que está lleno de extremeñismos, de dialecto extremeño. Cuando la correctora de estilo me devolvió el texto, me tachó muchas cosas porque me dijo que nadie me iba a entender. Hungría tiene diez millones de habitantes y, si queremos, podemos plantear el mismo problema de variantes de la lengua: parece absurdo, pero es así. Cada país puede tener el mismo problema. Creo que el traductor es quien tiene la responsabilidad, tiene que tener ese sentido del equilibrio.

ANDRÉS EHRENHAUS: A esa conclusión estamos llegando.

MIGUEL SÁENZ: Yo quería apuntar lo que han dicho Alfredo y Patricia Willson: no es lo mismo traducir para leer que traducir para representar. Incluso el propio Borges cuando traduce *Julio César* y escribe en *El hacedor* un pequeño relato que se llama “La trama” y dice así:

Para que el horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos descubre entre las caras y los aceros de Marco Junio Bruto a su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: “¡Tú también, hijo mío!” Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito. Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvencción y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leer las): “¡Pero, che!” Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

Pues aquí Borges está traduciendo a Shakespeare y lo traduce muy bien porque dice en un contexto concreto (y para ser oído, no leído): “¡Pero, che!” Lo que no sería admisible es que un traductor español dijera, “Tú también eres Bruto” porque sería una mala traducción que sacaría de contexto al espectador. Borges, traductor de Shakespeare.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Sí, pero en un montaje argentino Julio César no le diría a Bruto: “¡Pero, che!”, excepto si el montaje tuviese esa intención, si el diseño del montaje tuviese ese tono paródico.

ANDRÉS EHRENHAUS: Borges tampoco lo tradujo bien porque un argentino hubiese dicho: “¡Pará, che!”

ALFREDO MICHEL MODENESSI: A lo que voy es que en el caso del texto dramático, éste te da una serie de variables que te indican: acá no necesitas el “¡Pero, che!”. Vas a trabajar con un lenguaje que, probablemente, no va a tener este tipo de marcas. Sin embargo, no tiene por qué llevar ciertos prejuicios, que era una de las cosas que yo señalaba en Rosario. Como el prejuicio de tantos latinoamericanos que traducen a Shakespeare. Empiezan a ver si conjugan bien el vosotros o no lo conjugan bien, etc. Pero, ¿por qué? Lo he dicho muchas veces, no tiene por qué hablar como si fuera desde un púlpito del siglo XVI. No tiene por qué hacerlo y, sin embargo, tampoco tiene por qué volverse localista si no lo necesita.

Por el proyecto mismo de la traducción que he mencionado antes, por el formato de producción que íbamos a utilizar, porque era teatro al aire libre, porque el público que iba a venir no pagaba, muchos simplemente iban a pasar por ahí, parecía necesario utilizar un lenguaje obsceno mexicano.

ANDRÉS EHRENHAUS: Claro, ahí tenías el mismo público que Shakespeare.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: En algunos sentidos, sí; pero, al mismo tiempo, es un público al que tienes que cautivar también con un lenguaje que no necesariamente esté marcado dentro de la misma obra. Me parece que se toma demasiado en cuenta lo que es una paranoia editorial. Parte de la articulación de la que yo estaba hablando tendría que surgir de darles las evidencias a estos editores que dicen: “No, es que mi mercado es ibérico y no me van a aceptar fácilmente tal cosa”. Habría que decirles: “Disculpa, esto que estás escuchando, ¿te parece que no es aceptable? Ahí están las muestras”.

PATRICIA WILLSON: Yo quisiera agregar algo a lo dicho por Alfredo. En primer lugar, me parece que tal vez lo que deberíamos analizar es la autocensura del traductor, hasta qué punto uno mismo debería traducir sin siquiera pensar qué va a opinar o qué medidas va a tomar sobre mi texto el editor, cómo uno mismo opera sobre el propio texto autocensurándose.

ANDRÉS EHRENHAUS: Esto es lo que decíamos ayer de las manos que te aferran, que son unas manos imaginarias.

PATRICIA WILLSON: Por supuesto. Voy a dar un ejemplo que está en las antípodas del teatro porque el teatro nos lleva a otros problemas. Aún en los textos ensayísticos, aquí se dijo que los textos ensayísticos *a priori* no pueden causar demasiado problema. A veces en los textos ensayísticos un latinoamericano se encuentra con citas filosóficas o de textos filosóficos y hay una apelación en una segunda persona. El traductor latinoamericano usa el “vosotros” y el mensaje que está transmitiendo es que la tradición escrita prestigiosa tiene la norma peninsular, ¿por qué no el “ustedes”? Uno mismo a veces se autocensura en el texto sin necesidad de que ninguna voz exterior *a priori* nos diga nada. Y

el caso del ensayo, que parece más impoluto, más alejado de estos problemas de las variedades dialectales, tiende estas trampas al traductor.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: La asunción del coloniaje, “ésta es mi autoridad”. Por eso yo decía que no tenemos que hacer a Shakespeare como en el siglo XVI.

PÚBLICO (ARTURO VÁZQUEZ BARRÓN): Lo decía en el sentido siguiente, que además coincide con lo que estás diciendo: hace poco nos encargaron traducir una obra de Michel Tremblay. La idea se planteaba muy interesante porque era un texto dramático lleno de localismos, de quebequismos, cuya eficacia teatral estaba basada en los juegos de palabras, en una interculturalidad que tenía que ver con el público. La traducción tenía que optar por un proyecto; es decir, o mexicanizabas de alguna manera para que tuviera la misma eficacia teatral y dramática, o bien dejabas el texto para que tus espectadores se trasladaran a Quebec y pudieran más o menos ver qué pasaba allá. Eso lo negociamos con el director, ni siquiera fue una decisión entre nosotros. A eso me refería con el proyecto de traducción, puedes optar.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: En su naturaleza el trabajo teatral es así, pero hay otra cosa respecto de estas paranoias. No confiamos en la ficción. También en Rosario se mencionó muchas veces. Los traductores literarios estamos involucrados en contratos de ficción y, como decía Greta, un buen actor te saca adelante cualquier ficción por estúpida que sea. No tenemos por qué aceptar esa estupidez ni el nivel de algún arte que sea solamente oropel, pero seguramente lo hemos vivido. Incluso quizá hayamos estado con la boca abierta y después pensado: “¡pero qué estupidez me estás diciendo!”, que de hecho es una broma dentro de una obra shakespeariana.

No sé si me permiten leer un fragmento de una obra de Marlowe sin decirles ni de dónde viene ni quién tradujo ni nada. Es un texto que nos va a remontar a la experiencia de la lectura, pero que un actor suficientemente capacitado va a hacer vivo frente a un público y lo va a hacer vivo, no hay problema, por más que esto sea elaboradamente literario. Dice:

Para mí poetas vanos, ingenuos fatuos, músicos que al tañido de una cuerda puedan inclinar al rey a mi placer. La música y los versos son su dicha. De noche, pues, mascaradas italianas, dulces discursos, comedias, escenas alegres. De día, cuando juntos hagamos un paseo, mis pajes vestirán ropas de ninfas, mis siervos, sátiros que pacen en el prado, con pies de cabra danzarán extraña ronda. Aquí y allá un niño hermoso, una italiana, sus cabellos vuelven oro el agua con un roce, brazaletes de perla en sus brazos desnudos y en sus manos traviesas una rama de olivo que oculta lo que los hombres aman ver, mientras baña y ríe en una fuente. Ahí cerca asoma Acteón entre las frondas y la diosa iracunda lo vuelve un cervatillo que escapa perseguido por lebreles hasta ser su presa y semejar que muere. Tales son los deleites de su majestad, mi soberano.

Está hablando Gastón acerca de Eduardo 11. No creo que el texto tenga marcas de origen y lo que sí le ofrece prácticamente a cualquier actor que tenga la suficiencia para decir estos versos es la oportunidad de hacer una de las grandes maravillas de nuestra experiencia cultural, que es la representación viva. Este es el tipo de paralelismo que yo quisiera establecer respecto de los traductores. Es decir, en analogía llevamos a cabo una tarea parecida y uno de los hilos conductores de la misma es nuestra capacidad de ejecución de un texto, narrativo, ensayístico, poético. Los recursos que se requieran en ese momento serán éstos, no otros. Acá no hay marca dialectal.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero hay una marca formal muy clara y una pauta formal.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Hay una pauta formal, pero además es inteligible en todos...

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero además hay una respiración muy reconocible.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Porque está escrito para actores.

ANDRÉS EHRENHAUS: Y porque son casi alejandrinos y digamos que esa respiración está incorporada a nuestro acervo cultural.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Y será lo que le pidas al lector. Eso está escrito tomando en cuenta la respiración actoral...

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿Cuál es la prueba definitiva de que una frase con la que estás enredado funciona o no? Por lo menos para mí, es leerla en voz alta. Si se lee en voz alta y suena, lo más probable es que esa frase, párrafo, etc., esté bien y funcione. La respiración, a pesar de que es un condicionante de los textos dramáticos, también es un condicionante de todos los textos.

PATRICIA WILLSON: Depende de los textos. Flaubert leía en voz alta sus propios textos, los hacía pasar por la prueba de la declamación o la vociferación. Hay textos que piden ser leídos en voz baja, para uno. Los textos que tienen marcas tipográficas, o cuya puesta en página posee rasgos particulares.

ANDRÉS EHRENHAUS: Siempre hay una voz.

MIGUEL SÁENZ: Yo quisiera volver sobre la cuestión del español neutro, que me parece que se quedó un poco en el aire. En cierta ocasión, hablando con el traductor argentino Nicolás Gelormini (Peter Handke, Andreas Maier, Adorno), le dije que no me gustaba la expresión “español neutro” y él me dijo: “Para mí el español neutro es un español sin rasgos dialectales”. Me quedé pensando que quizá habría que añadir algo: “...sin rasgos dialectales indeseables en el contexto”.

Por otra parte, quisiera decir también que todos tenemos el reloj un poco atrasado. España está sufriendo en estos momentos un fenómeno sensacional: una inmigración masiva. Es ya un tópico hablar de la influencia de las telenovelas en la unificación del idioma, pero es que ahora *El derecho de nacer* está en las calles. El español que se habla en España es, cada día más, un español panhispánico. En Madrid basta ir a la Puerta del Sol para escuchar media docena de españoles distintos, pero perfectamente inteligibles, entendibles, como diría Borges. Afortunadamente, al menos para los españoles, muchos de los problemas que estamos debatiendo se están resolviendo solos... a pesar de los editores, de los traductores y de la Real Academia Española.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero es que el editor es de oído lento.

MIGUEL SÁENZ: El editor es a veces sordo porque le falta la confianza: siempre parte de la base de que el lector es tonto. En estas Jornadas se ha hablado mucho de la corrección de estilo y yo quisiera citar el caso de Thomas Bernhard. En Francia ha tenido un éxito extraordinario, en Italia también y lo mismo en el ámbito hispánico, donde se ha convertido en un escritor de culto. ¿Por qué? Porque hubo editores que comprendieron que el hecho de que una frase ocupara tres páginas y media era parte del estilo bernhardiano. Si se cortaba el texto en veintidós pedazos, como se ha hecho en Estados Unidos, Bernhard no funcionaba. Los editores deberían confiar más en el lector... y en el traductor.

PATRICIA WILLSON: Yo, para abonar lo que dice Miguel, recuerdo una frase de ayer de Jonio González que decía el lector es el que compra el libro.

MIGUEL SÁENZ: Lector no es el que compra el libro. Lector es, por ejemplo, el que está en Cuba, donde un solo libro lo leen más de doce personas. Es posible que, para el editor, lector sea el que paga, pero para nosotros debería ser el que lee.

PATRICIA WILLSON: Si no, no existirían las bibliotecas, no tendrían razón de ser.

Lo que quería agregar sobre el español neutro es que, por lo menos en Buenos Aires, hay academias de enseñanza del español neutro. Como parte de estadías lingüísticas en Buenos Aires, se ofrecen cursos en los cuales se promete enseñar español sin rasgos dialectales.

ANDRÉS EHRENHAUS: Es un fenómeno latinoamericano. En toda Latinoamérica se ofrece al turista, generalmente norteamericano, la academia de español neutro. Ahora estuve en Guatemala y también pasaba.

MIGUEL SÁENZ: En Barcelona hay muchos argentinos que están enseñando español a los catalanes.

ANDRÉS EHRENHAUS: Hay argentinos que están enseñando catalán a los catalanes.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Eso es una exageración del espíritu argentino. Pero el español

neutro existe en tanto lo intentemos neutralizar y, por ejemplo, en las conversaciones que sostenemos en ocasiones acá buscamos acercarnos a estos equilibrios. Esto no quiere decir que se imponga o se requiera como el instrumento de trabajo porque, además, el insumo del trabajo tampoco va a tener siempre las mismas características. No puedes hacer esto. Me imagino toda la literatura escrita así, en la misma banda, en la misma frecuencia, ¡qué cosa horrenda!

PATRICIA WILLSON: Para volver al tema que trajo Miguel sobre los españoles que fundaron editoriales en Argentina, hubo un canario que fundó la editorial Tor en Buenos Aires a principios del siglo xx. Yo recuerdo que ayer se dijo “los editores no somos filisteos”, únicamente. Torrendell, que era un canario que llegó a Argentina y fundó la editorial Tor, era efectivamente un filisteo. Se decía que vendía libros al peso; toda una serie de estrategias de ventas absolutamente inéditas en la época. Y, sin embargo, muchos leímos en traducciones de la editorial Tor...

MIGUEL SÁENZ: Había un problema y es que los libros de Tor se deshacían, uno empezaba a perder las páginas.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero eso no era un problema para el editor, Miguel.

PATRICIA WILLSON: Y el papel se volvía amarillo, se deshacía. Pero, efectivamente, mucha gente leyó esas traducciones. Hay editores que publican esas traducciones que, de alguna manera, son generadoras de discurso, pero nunca de manera mecánica. No es que se lea determinada traducción de Faulkner y se escriba como Onetti; sin embargo, la influencia está y el mismo Onetti la reconoce. Por una serie de mecanismos que sería interesante indagar, esas traducciones —que a veces tienen circuitos completamente comerciales, que son completamente descuidadas— generan discurso, nueva literatura.

MIGUEL SÁENZ: Mi intervención original, que no tenía gran cosa que ver con lo que he dicho, acababa con lo que Marcelo Cohen llamaría un ataque de fundamentalismo andaluz. Citaba a Rafael de León, un poeta que no es de los grandes,

pero tiene una “Glosa de la soleá” muy relacionada con eso de la telenovela en la calle:

A mi [lengua] mare de mi alma / la quiero desde la cuna, / ¡por Dios! no me la avasalles, / que mare no hay más que una / y a ti te encontré en la calle.

Sin embargo, ahora no quiero acabar así, sino con otra cita (otra más) de Borges. En *El idioma de los argentinos* Borges dice (aunque con gramática discutible) algo que me gusta mucho: “El deber de cada uno es dar con su voz. El de los escritores más que nadie”. El de los traductores, diría yo, es dar con la voz del escritor al que traducen.

ANDRÉS EHRENHAUS: Alfredo, ¿te gustaría ir redondeando ideas? Creo que hemos llegado a ciertas conclusiones muy ideales, o muy idealistas, pero creo que tiene que ser así. Hay que forzar, estirar; sí, hay unos límites, pero hay que tratar de atravesarlos.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Si no miras al punto más lejano —quizá como al conducir, si no miras cien metros adelante y sólo estás viendo al auto que está delante de ti— tienes más riesgo de pegarte y, por supuesto, jamás vas a desarrollar otro sentido de la conducción o el gusto por la carretera, qué sé yo. Hay que ver mucho más allá.

A mí me parece que lo que yo estaba planteando, el punto de articulación se ha dibujado. Hay un riesgo, y aquí no quiero ser tan paranoico como los editores, de que sigamos abrumados y sigamos considerando debilidades lo que son fortalezas. La propia naturaleza efímera del trabajo es una fortaleza del mismo y no podemos seguir considerándolo una debilidad, como tampoco todas estas otras que nos pueden preocupar de más. Pero sí es claro que hay un riesgo en caer en ello y hacer el juego del editor hasta el punto de que la propia literatura que más nos interesa, el trabajo que no sólo hacemos por la plata, sino por la plata interior, se convierta en objeto de transacción de este “facilitale, que fluya”. A mí me parecía muy adecuado lo que decías ayer: fluir, fluye, con cuánta piedra en medio, con cuántos rápidos y con cuánto empantanamiento, eso te lo dicta ese texto. Yo diría,

con Miguel, que encontremos la voz y que cada quien introduzca su propio vicio en las cosas, desde mi propio vicio, en el aquí y ahora, en este presentismo que para mí está tan ligado a la práctica de la traducción. Conocer esa historia y manejarla como parte de tu producción.

Finalmente sí, encontrar la voz del autor pero ser la de uno mismo en medio, en esta alteridad mediata, que es lo que a mí más me emociona y apasiona. En el último de los casos, yo veré *La comedia de los errores* en sus últimas representaciones y, ¿sabes qué?, cruz, sanseacabó, que venga la siguiente. Si es *La comedia de los errores* para otro formato y para otra cosa, entonces tendré la oportunidad de otra producción. Eso es lo fantástico, defendámoslo y veamos los aspectos más prácticos y encontremos los puntos de consenso en los que podamos establecer esa identidad común y esa nacionalidad común frente a la otra, que es agresiva.

PATRICIA WILLSON: La idea de que el traductor es lector soberano del texto que va a traducir. Por lo menos tendríamos que intentar al enfrentarnos a un texto defender lo que uno lee, decir “yo leo esto, esto es lo relevante”. ¿Cuál es la idea de relevancia? ¿Qué significa la relevancia? Es aquello que para mí debe estar en mi traducción del texto fuente porque constituye parte esencial de mi lectura; es decir, la voz del escritor, la voz diferencial del escritor respecto de otros escritores, aquello que lo hace único. Uno tiene que confiar en la propia lectura. Por eso, el traductor literario tiene que ser un lector omnívoro, realmente gran lector, y sentirse seguro de la propia lectura y, por ende, después poder escribirla. En el momento de la interpretación literaria, el traductor tiene que sentirse soberano, establecer una relación personal: ¿qué leo yo en este texto? Después vendrán las consideraciones de tipo social, histórico, pero en el momento en que traducimos somos ciegos a esas consideraciones de tipo social y estamos frente a frente con el texto. Eso es lo que me pasó siempre que traduje.

Y además debo decir otra cosa impresionista e intransferible, no sé si vale para los demás, pero yo he sentido el momento en que en una traducción mía conseguí una frase dichosa, lograda. Lo

he sentido y lo sentí como lo puede sentir un escritor en esa combinación de lectura y reescritura del texto fuente. La traducción también procura esos estados de cierta felicidad, aparte del relato de la penuria, de cómo se sufre y todo lo demás, procura esos estados de felicidad y relación intensa con el texto que se está traduciendo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Ayer en una mesa durante la cena hablábamos del sufrimiento y yo creo que, más que sufrimiento, es esfuerzo. El sufrimiento no es garantía de calidad ni de excelencia, pero el esfuerzo quizás sí. Y el rigor.

Uno de los aspectos que nos saltamos un poco, que se recalca poco, es históricamente el papel del traductor. Estaba muy bien en lo que señalaba nuestra colega húngara: estamos hablando de traducciones pero no de traductores. Ahora, realmente, el traductor es el autor de la traducción. Históricamente no lo era tanto porque el traductor lo que traducía era “lo que debe decir un texto”. Era una traducción más de ideas porque los textos en determinada época debían decir esto y no esto otro. Y aunque el autor hubiese dicho lo otro, en esta época se debe decir esto o debemos interpretarlo así. Ahora la traducción, yo creo que felizmente, ha ido fijándose cada vez más en aspectos formales, que es lo mejor que nos puede pasar. Ahora es la forma lo que más nos ocupa. Esto, aunque parezca paradójico, es una enorme libertad. Ya no nos tenemos que ocupar de las ideas porque basta con ser fieles al texto, interpretar bien, que está al alcance de casi cualquiera. El gran reto del traductor es un reto formal. Eso es una gran noticia. No suframos, esforcémonos. Esa tarea es una tarea magnífica.

PÚBLICO (MERCEDES CORRAL): ¿El traductor de novela rosa también?

ANDRÉS EHRENHAUS: El traductor de novela rosa también.

PÚBLICO (MERCEDES CORRAL): Por otra parte, hay traductores que se supone que son buenisimos y que formalmente parece que su traducción es perfecta, pero desvirtúan el texto completamente. Y lo sabemos.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero tú lo has dicho, Mercedes. *Parece* que son buenisimos.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Yo creo que es cuestión de no ceñirse a normativas superficiales o demasiado simples. Es más, no ceñirse a normativas. Y que el texto sea tu norma, que el texto mismo produzca en el ejercicio la norma que tú vas a utilizar o lo que tú te vas a plantear como norma. Porque hay profundidad de conceptos más allá de lo que a veces en las escuelas se nos plantea. La semántica es un aspecto nada más, pero la significación del texto, de ese espacio de ejercicio artístico de uno y de otro lado puede llevar o conducirte a aquello que semánticamente no sea “lo que dijo el autor”. Si quieres saber lo que dijo el autor, te lo puedo explicar en otras dos páginas. Puedes ir a una clase y lo discutimos también, pero la significación de ese momento —y yo siempre pongo el ejemplo dramático— va más allá. Decía yo: una broma eficaz. Una broma eficaz basada en un juego de palabras obsceno que, de hecho, no tiene demasiada resonancia. Conociste el texto, lo sabes juzgar, pero no hay mayor implicación temática, en esa semántica lo que sí quiere mi autor es, además, dibujar un personaje que tiene esta agudeza lingüística, esta velocidad mental para dejar al otro boquiabierto o callarlo de plano (lo que no pudo hacer Juan Carlos ayer). Callarlo de plano con un juego de palabras inteligente. ¡Ah! Pues entonces prodúzcase un juego de palabras más inteligente. Lo pones a prueba, funciona, etc.

Un ejemplo que les he dado a mis colegas argentinos sobre *La comedia de los errores*. Uno de mis Dromios es argentino. Es un actor argentino vecindado en México que empezó a tener ciertos problemas con una de las versiones que hice. Hay seis tratamientos de este texto. En una de las versiones que llevaba el cuarto tratamiento empezó a tener dificultades rítmicas y el director se devanaba los sesos. Yo le dije que en primer lugar los Dromios no se parecen nada, los Antifonos no se parecen nada; de hecho, el Dromio de Siracusa y el Antifono de Siracusa son bajitos y los de Éfeso son más altos. De todas maneras la gente entiende perfectamente que son gemelos, la magia del teatro funciona. Uno de los Dromios es argentino, ¿qué vamos a hacer? Aprovecharlo. Vamos a traerlo para marcar las diferencias. Finalmente, uno creció en

Éfeso, otro en Siracusa. ¿Qué problema hay en que el tipo tenga un acento distinto? E incluso terminé escribiéndole una broma argentina. En algún momento, cuando están uno a cada lado de la puerta y el Dromio de Siracusa está usurpando el lugar del Dromio de Éfeso de la casa, le preguntan: “¿Y tú quién eres?” “Pues un portero temporal de nombre Dromio”, dice el mexicano. Y se vuelve el Dromio argentino y dice: “Mirá que sos pelotudo. Primero me afané el laburo y hoy no más me sacás el nombre”. Y los argentinos lo entienden muy bien; los mexicanos, probablemente, no entienden nada; no sé si alguien entendió esto en general, pero el público mexicano no entiende nada y se muere de la risa. ¿Por qué? Porque simplemente aquel hizo un descubrimiento teatral, una ruptura de ficción, en la cual —ya sabíamos que era argentino— evidenció esto todavía más. Lo podemos discutir, no nos vamos a quedar aquí, hay quien diría: ¡oye, pero cómo traicionaron a Shakespeare! ¡Es que esto no es Shakespeare! ¿Qué pasa con Shakespeare? Perdóname, tengo cuatrocientas personas muriéndose de risa ahí, a mí no me vas a decir que no es Shakespeare. Mi hija es la frase que más recuerda y no la entiende para nada.

ANDRÉS EHRENHAUS: Ojo con Shakespeare... Pepys cuenta en sus *Diarios* que fue a dos, tres o cuatro representaciones de diferentes tragedias y los comentarios eran “es un bodrio, nos aburrimos soberanamente”.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Pepys escribe estas cosas más adelante, en el siglo XVII, después de la destrucción de los teatros.

ANDRÉS EHRENHAUS: Bueno, los *Diarios* cubren una época muy extensa. Pero más que nada es para demostrar que tampoco...

ALFREDO MICHEL MODENESSI: No, no. Uno no tiene por qué tener el cartel universal. Éste es uno de los problemas con Shakespeare y con los canonizados. No los puedes tocar, no les puedes hablar, no puedes tener una interlocución con ellos. Es estúpido. A mí me pasó con *El vano afán del amor*, *Love's Labour's Lost*, cuando se iba a hacer la cartelera y se iba a poner tal cosa de William Shakespeare, a pesar de que mi título a mí me encanta, el primer anuncio que se hizo de la obra fue

*Trabajos de amor perdidos*, que es el título de Astrana Marín, y sin consultar. Lo que me perdieron fueron mis trabajos de amor en buscarme un título que me gustara.

PÚBLICO (EDGARDO DOBRY): Creo que con el clásico por excelencia estamos dispuestos a aceptar todo tipo de versiones... Los clásicos están para hacer experimentos.

Otra cosa sucede con autores menores, que están hechos para ser traducidos una única vez. Entonces, a veces, nuestro imaginario de lector ve al traductor como una especie de intruso, cuyo abordaje no está dispuesto a tolerar salvo que se asimile

Ahora mismo en Barcelona se intenta hacer una versión libre de Josep María de Sagarra de *El avaro* de Molière. Nadie se va a rebelar, porque los clásicos están hechos para eso.

Quisiera hablar también de los críticos literarios. Muchas veces, o por ignorancia o por no meterse en fregados, no mencionan que están reseñando una traducción. Andrés Ehrenhaus, en el programa de BTV, mencionaba siempre al traductor en sus críticas.

PATRICIA WILLSON: A menudo lo que ocurre en la crítica cultural, al menos en la Argentina, es que cuando hay comentario de las traducciones es para sancionar al traductor. En todo caso es mejor que no digan nada. Leí una vez una crítica sobre una traducción de una novela de Norman Mailer que se detenía en la traducción de una pa-

labra y que sancionaba al traductor a partir de la traducción de esa palabra y creía ver en ella la ideología del traductor.

ANDRÉS EHREHAUS: Es que la crítica de la traducción en general es eso. Cuando yo mencionaba al traductor en las reseñas de libros era siempre para elogiar al traductor. No porque fuera hipócrita, sino porque buscaba traducciones que me gustaban. Porque, claro, no tiene ningún sentido recomendar un libro que está mal traducido. Es lo mismo que recomendar un autor que no te gusta. Uno tiene que recomendar lo que está bien, que es mucho mejor señalar lo que está mal, evidentemente, porque para señalar lo que está mal ya está la maledicencia generalizada y, sobre todo, los malos críticos o los pretendidos críticos de la traducción, la gente que cree que hacer crítica de la traducción es encontrar justamente el gazapo. Cuando todos sabemos que los gazapos son una condición ineludible de las traducciones.

ALFREDO MICHEL MODENESSI: Y de la escritura en general.

PÚBLICO: [Intervención sobre el lector medio, que ignora que la obra que lee haya salido de las manos de un traductor.]

PATRICIA WILLSON: Pero eso es quizá porque cuando éramos niños y no sabíamos que leíamos traducciones, leíamos completamente felices; tal vez la gente quiera volver a ese estado primigenio.



# Taller

## EL CORRECTOR FRENTE A LA DIVERSIDAD Y LA NORMA

ANTONIO MARTÍN

# A

NTE DE ENTRAR en el problema concreto del corrector frente a la diversidad y la norma, en el taller de Tarazona nos ocupamos de aclarar qué se entiende por corrector, cuáles son los límites de su trabajo e incluso para quién trabaja.

Digo “aclarar” porque no siempre coincide lo que se espera del corrector con lo que hace. A lo largo de estos quince años de profesión he comprobado que se sigue sin saber muy bien qué hace ese tipo al que le dan los papeles y los marca en rojo. Hay definiciones de lo más variado (acertadas, tópicas, exóticas) pero, como sigue sin existir un reconocimiento oficial y administrativo de nuestra profesión, los correctores seguimos perteneciendo al limbo de trabajadores de la edición a quienes se les reserva todo tipo de tareas, incluidas las de la corrección. He puesto mi confianza y mi esfuerzo en UniCo (la Unión de Correctores<sup>1</sup>) para conseguir el reconocimiento y difusión de este oficio. Por eso agradezco en nombre de esta asociación la oportunidad que nos brinda ACETT para dar a conocer nuestro trabajo.

Este desconocimiento se suele suplir con algunos tópicos sobre lo que debería hacer un corrector, tópicos que pueden llevar a enturbiar las relaciones con quienes demandan nuestros servicios. Por eso es fundamental sentar algunas bases para establecer buenas relaciones con quienes somos compañeros de viaje en la publicación de

un texto, especialmente con nuestros compañeros más cercanos, los traductores, quienes también están en primera fila, limpiando y fijando el texto.

La relación amor-odio con los profesionales de la traducción —y en este caso, especialmente, con los traductores literarios— se sufre a diario y se teme especialmente al término de cada trabajo. ¿Cómo puedes dejar la criatura que acabas de traducir en manos de un corrector, tras haber pasado semanas o meses intensos hasta que el texto por fin cobra forma? Descuida: el temor a un amor no correspondido (“¿Sabrá este corrector por qué he dejado la palabra ‘glamourosa?’”) es mutuo (“¿Sabrá este traductor que la editorial solo admite ‘glamurosa?’”). En esta ocasión quiero aprovechar esta oportunidad para contar la versión del otro lado, la del corrector, para favorecer la mutua comprensión, para que el traductor sepa que su criatura y su cuidado nos preocupan tanto como a él.

### QUÉ NO HACE EL CORRECTOR

Para entender nuestro trabajo es mejor saber primero lo que no hace un corrector.

Una buena noticia: *nadie corrige estilo*. Los correctores de estilo llevan la pesada carga de este nombre, que poco les ayuda en su trabajo: confunde a colaboradores y se hacen pocos amigos. El “estilo” del que se pueden ocupar los correctores hace referencia a las normas de la casa editorial para la que trabajan ocasionalmente: el libro de estilo. Su trabajo, entre otras tareas, consiste en adaptar el

texto a esas normas. Si la casa editorial solo acepta “glamurosa” en vez de “glamourosa”, el corrector se empecinará en marcarlo las veces que aparezca. Pero *nunca* toca el estilo. Analizar el estilo literario de un autor para modificarlo, equilibrarlo o conseguir que se mantenga en su línea puede ser en todo caso una tarea propia del agente literario, quien, en sustitución de la figura del editor clásico, repara, recorta y peina el estilo de su autor. Un corrector de estilo no considera como error que un autor repita una palabra o una frase al comienzo de cada párrafo, si tiene una intención clara o es un rasgo de estilo literario. Una de las pocas ocasiones en las que se solicita una intervención de *estilo* puede referirse a la necesidad de unificar el *estilo* de un texto (artículo, presentación, informe, etc.) escrito por varios autores. En esta ocasión, los autores son conscientes de la intervención de un corrector y podrán revisar las pruebas. Y no es el trabajo ideal para un corrector, porque ¿cuál es el estilo que hay que unificar? Les aseguro que a un corrector de estilo lo que menos le apetece es volverse loco tratando de *arreglar* el estilo de nadie.

*Un corrector no mejora ni enriquece el texto.* Su función es corregir: quitar errores. “Enmendar” no significa *mejorar* si no “reparar los daños”. Por lo que se deduce que el texto tiene un estado o forma ideal que el corrector trata de reestablecer. Los aciertos de las correcciones permiten que la lectura fluya sin obstáculos, ayudando al autor/traductor a transmitir la idea que se trataba de expresar en el texto. Hay correctores a los que se contrata para clara y abiertamente *mejorar* el texto, pero ésa es otra historia de los arrabales de la profesión y de la edición.

Un corrector no corrige para lucirse ni marca los errores por alguna intención aviesa: es su trabajo. Si trasladáramos nuestra profesión al mundo del automóvil, somos lo más parecido al cinturón de seguridad: evita impactos y daños graves. Y se debe usar al volante, no porque el conductor sea un suicida en potencia, sino para evitar males mayores en caso de que haya un impacto. El corrector hace su trabajo para evitar impactos al lector, no al autor/traductor, por eso sus marcas y sus cambios no tienen el burdo propósito de evaluar ni el texto

ni los conocimientos de quien lo ha redactado o traducido. Si tiene la mala suerte de toparse con marcas llenas de signos de exclamación o comentarios jocosos sobre su persona, no lo dude: ése no es un corrector profesional. Hay varias razones para demostrarlo. La primera es todo lo que he señalado antes. La segunda es que, para un corrector de estilo, el tiempo es oro: las tarifas con las que vive, el ratio euros/hora por millar de matrices, no es muy alto, por lo que no puede permitirse perder el tiempo escribiendo notas, y todavía menos para menospreciar a ningún otro profesional. Así que por eso se marcan los errores: es nuestro trabajo, nunca una llamada de atención. En otras ocasiones un corrector amateur, o la persona que le han encargado corregir el texto y no es corrector profesional, puede sufrir una variante de *horror vacuú*: necesita marcar el texto para demostrar que él ha pasado por allí, aunque en realidad la página esté perfecta y sin una errata. Reconozco que este tipo de corrector o seudocorrector es irritante porque únicamente sirve para manchar texto y hacer perder el tiempo a profesionales de la edición que precisamente andan escasos de ello. *El corrector profesional no se luce.* Y la peor manera para lucirse es señalar errores donde no los hay (comas opcionales, el punto de una *i* sospechosamente ligero de tinta, puntos en aparente cursiva, etc.).

*Un corrector no revisa una traducción.* La calidad del trabajo de un profesional de la traducción solo puede ser evaluada por otro traductor<sup>2</sup>, capaz de cotejar el texto original y el traducido. Un corrector de estilo sólo corrige el texto final.

*Los correctores no solo trabajan para traductores.* Ni solo para editoriales. La corrección, cambiando de nombre y con algo de camuflaje, se ha extendido a otros sectores —donde se vive mejor, por cierto— aunque sea bajo otros nombres (*asesor lingüístico, consultor lingüístico*). Y en el mundo editorial no solo corrige novelas. Éste es uno de los tópicos más extendidos, ya que va unido a la idea de que *libro* suele ser sinónimo de *novela* (la *sinécdoque siniestra* de la que habla J. A. Millán<sup>3</sup>). Un corrector corrige novelas, libros de texto, manuales, proyectos, balances y todo texto que llegue a sus manos —incluidas las cajas de galletas del desayuno

no, porque para ser corrector hay que ser además lector compulsivo—. De estos textos, tan sólo una pequeña parte son traducciones. Y puede que el corrector lo sepa sólo por sentido común, ya que no siempre se lo informa de este hecho (cuál era el idioma original, quién lo ha traducido). Nuestro trato con el traductor y con el texto traducido dependerá en buena medida de la relación que permita nuestro cliente, sea editor o intermediario.

*Un corrector no corrige contenido.* Si un corrector encuentra gazapos, anacronismos, errores de sentido o contra las leyes físicas elementales, se debe a que ha podido detectar errores que alcanza con su cultura general, que se presupone amplia. Todo texto que pretenda un mínimo de rigor debe ser examinado por un especialista de esa área, y a él se le debe encargar la revisión técnica, un papel que en muchas ocasiones ostenta el propio editor.

Con esta enumeración, a primera vista, puede parecer que los correctores deben encargarse de poco. Por eso es esencial aclarar cuáles son sus limitaciones y responsabilidades, ya que el trabajo de corrección exige una lectura con atención constante a múltiples elementos de la forma y contenido del texto. Añadirles cualquier otra tarea extra, como las señaladas antes, puede entorpecer y perjudicar al desarrollo de su trabajo. Por poner un ejemplo, el conductor que transporta mercancías debe estar atento a la carretera, al cuadro de mandos del camión, al GPS, a los controles de la carga, a la comunicación con la radio, ¿puede además ir calculando una factura con fiabilidad, sin descuidar ninguna de las otras tareas? Puede, ¿quién asume el riesgo de lo que pueda pasar?

Entonces, ¿qué hace el corrector?

Exponer con detenimiento el trabajo, la metodología y recursos del corrector ocuparía más de lo que se requiere en este artículo, por lo que me centraré en las líneas generales de su trabajo.

Hay dos tipos de corrector: el de estilo y el de pruebas<sup>4</sup>. Para ambos su objetivo principal es el lector: el corrector debe facilitarle la lectura del texto mediante la supresión de errores —tanto la simple errata que puede distraer su atención como aquella que cambia el contenido de una frase—, la adecuación a la norma, y mantener las convencio-

nes establecidas en el manual de estilo de referencia. Un trabajo aparentemente ingrato para quien pretenda trascender, pues su labor principal es precisamente no dejar rastro. Se trata de un trabajo de *supervisión* desarrollado en paralelo con el proceso de producción del libro o del documento; esto es: un control de calidad.

Para los correctores de estilo es esencial leer en profundidad el texto para comprenderlo, para tratar de entender cuál es la idea del autor, saber a qué tipo de lector se está dirigiendo y saber así si su mensaje va a ser recibido con claridad. Al mismo tiempo corrigen todos los posibles errores de ortografía, sintaxis, morfología, léxico y aquellos que afecten a las normas de estilo de la casa editorial. En ocasiones, el cliente (que puede ser el editor, un publicista, un redactor jefe o el responsable del departamento de comunicación) puede sugerir tareas extra que acaban convirtiendo nuestra profesión en la de “manipulador de textos”. Y no lo digo con mala intención: todos esperamos que nuestro carnicero tenga el título de manipulador de alimentos, no para que *manipule* la calidad de la carne, sino para que sepa tratarla con los procedimientos reglamentarios y con las condiciones higiénicas suficientes para que sea comestible sin riesgo. Del mismo modo, cuando se prevé que algún texto no va ser digerible, se llama a un corrector de estilo para que lo acondicione: el texto que no cabe en la caja de composición; el texto que es excelente pero no se ha adaptado al público al que se dirige; etc. Claro que este tipo de intervenciones en los textos de literatura son raras y perseguidas por ley. En los casos en los que los editores o clientes compran textos (“contenidos”, los llaman), la intervención posterior de su autor y/o traductor puede limitarse o suprimirse previo acuerdo (como en la compra de texto para la elaboración de un folleto publicitario, un catálogo o un balance).

El corrector de pruebas se enfrenta a una corrección en la que ya no pueden quedar errores propios de la corrección de estilo, por lo que el corrector de pruebas no lee en profundidad: *escanea* las palabras en busca de erratas, limpia, normaliza y unifica. Comprueba que la corrección de estilo se ha ejecutado correctamente en lo que afecta a

la ortografía, sintaxis y morfología y normas de estilo. El corrector de pruebas tiene una visión del documento donde ya se tienen en cuenta los elementos de composición y localizadores externos al texto (estilos, jerarquías de títulos, numeraciones, sangrías, filetes, fuentes, etc.). Después de que se haya redactado o traducido el texto, tras revisar la traducción y el contenido, luego de sufrir la corrección de estilo, después de haber sido com- puesto y maquetado, ya no se deberían encontrar problemas como los de una puntuación opcional (esas comas que tanto gustan a algunos correctores amateurs), ni un gazapo o un error de léxico... pero se encuentran. Al corrector de pruebas se le suele atribuir la responsabilidad de dar el visto bueno para lanzar el texto a la imprenta y por eso el texto, tras pasar por sus manos, debería quedar im-poluto. Es cierto, pero en el caso en que el texto no haya sido sometido a ninguna de las anteriores revisio- nes, es casi imposible que antes de imprenta, sólo un par de ojos sea capaz de resolver en una sola lectura y en los estrechos márgenes de las pruebas de imprenta todo lo que se debió resolver antes con un equipo de profesionales. No es imposible, es irresponsable.

#### LA CARRERA HACIA EL CONTEXTO

Los textos no suelen llevar un informe de tra- zabilidad ni declaración de intenciones ni normas que los regulan. Por este motivo, lo que el autor/ traductor quiere transmitir al lector debería de estar muy claro para el corrector —que es un primer lector—, y más aún para el editor. Se puede averi- guar “lo que quiere decir el texto” y “cómo debería decirlo” (e incluso “lo que dice *realmente* el texto”) cuando al menos aparece con claridad uno de los siguientes puntos:

1. las intenciones del autor
2. las intenciones del editor
3. las normas de la casa editorial
4. el estado del texto
5. el público al que se dirige el autor.

Para llegar a cada uno de estos puntos hay que saber si:

1. Lo que nos cuenta el autor es lo mismo que nos ha proporcionado el traductor; y seguirá siendo lo mismo a juicio del editor y del correc- tor. Siempre que se parte de un texto redactado con claridad, tanto formal como de contenido, no suele haber problemas (p.e.: un texto de nutrición norteamericano, basado en reglamentos de sus instituciones sanitarias y con recetas elaboradas con productos autóctonos, ¿puede editarse direc- tamente o necesitará una adaptación?).

2. El motivo de editar el texto es acorde con la línea editorial, que también conoce el resto de pro- fesionales que tratan con el texto (autor, traductor, corrector), aunque estos puedan compartirlo o no. (p.e.: la edición de libros de texto de ciencia para editoriales religiosas).

3. Se siguen las normas editoriales (el manual de estilo propio o normas de presentación de ori- ginales). No habrá conflicto siempre y cuando: a) no haya incoherencias internas entre puntos de esas normas; b) no se presenten graves contradic- ciones con otras normas principales (diccionarios, gramáticas, enciclopedias); y c) todos dispongan de la misma versión de esas normas. (p.e.: ¿se han tenido en cuenta los últimos cambios de la RAE?).

4. El texto es legible para todos (en un forma- to conocido, común y accesible), el original está completo (sabremos si llegarán o no añadidos o enmiendas posteriores), y si el texto presentara al- gún problema o característica particular todos los profesionales del texto deberían saber cuál es, por qué y cuáles son sus límites y responsabilidades (p.e.: si parte del texto se presenta en griego clásico ¿todos tienen que tener instalada esa fuente? ¿Tam- bién debe traducirse y corregirse?).

5. Todos conocen las características del recep- tor del texto: edad, registro lingüístico, interés en el contenido, contexto cultural, etc., (p.e.: al editar una novela clásica, para estudiantes de secundaria, ¿se ha considerado adaptar el vocabulario, incluir un glosario, ilustraciones, etc., para mejorar la re- cepción?).

Estas cinco pautas acaban por configurar una parte del *contexto* que rodea al texto. Luego ve- remos cómo conformamos la otra parte del con- texto. Son estas pautas el referente principal para

dilucidar cualquier otro problema que no se haya podido prever con antelación. Pero como los que intervienen en el texto no suelen coincidir en estos cinco puntos, se confía en su profesionalidad y en la buena comunicación para hacer lo posible por solventar los problemas que vayan surgiendo. En este tipo de discusiones, que suelen ser un intercambio de puntos de vista con el apoyo de una buena argumentación, se acaba por necesitar un punto fijo, una norma clara y concisa que sirva de cimiento para la solidez de la argumentación.

Es aquí donde comienzan los problemas...

#### ABOGADOS DEL LENGUAJE

Hay una gran similitud entre el Derecho y la normativa lingüística, por la necesidad de precisar y acotar el contexto. Del mismo modo que hay una constitución española, estadounidense, francesa, etc., a partir de las cuales se desarrollan las restantes leyes (código civil, penal, comercial, etc.), aparentemente, en asuntos de lenguaje tenemos una gramática (y sus interpretaciones) que podría servir de *constitución* lingüística. Al igual que la Constitución, como ley arbitraria y común, toda normativa está sujeta a un tiempo y un lugar que va variando a lo largo del tiempo, y adaptándose, transformándose, ampliándose con enmiendas y eliminando leyes obsoletas. Pero a las normas lingüísticas, aunque no son propiamente leyes, ni se eligen democráticamente —¿tendría sentido un referéndum sobre ortografía?—, también les afecta el paso del tiempo y las transformaciones sociales y culturales del lugar donde habitan los ciudadanos de esa lengua, por lo que también acaba por depurarse. Uno de nuestros principales problemas es el reconocimiento de la *autoridad*, ya que en asuntos de lenguaje, por desgracia, no es fácil aplicar una reglamentación de categoría científica, clara y demostrable. En nuestro caso, a falta de una política lingüística, la autoridad principal se le atribuye a la RAE, guste o no. Ahora bien, la idea de *justicia*, que sigue un procedimiento bien definido en Derecho, es difícil de aplicar en nuestra materia: no hay jueces ni jurados del lenguaje, pero sí quienes tratan de defender que una propuesta se ajusta con

más rigor que otra en rápidos sumarios, sobre el papel con marcas en rojo y comentarios al margen.

En gramática no hay una relación jerárquica estricta entre normas, pero desde luego no cabe la posibilidad de que un punto de una norma editorial contradiga una norma fundamental de la gramática, como una norma del código de comercio no puede contradecir la Constitución.

Desde este punto de vista, los correctores actúan como abogados del lenguaje. Y digo abogados, porque la parte del juez corresponde al editor o cliente. Los correctores deben conocer —y debe ser un conocimiento que se actualice— el conjunto de normas que afectan al contexto concreto del texto que corrigen. Así podrán decidir y demostrar si lo *correcto* o *incorrecto* lo es en función de las normas que pueden aplicarse sobre ese caso y en ese contexto concreto, según los cinco puntos anteriores. Para poder corregir, para aplicar cierta *justicia* al texto, es fundamental que en este caso se reconozca que la normativa que se está aplicando es la *autoridad*. Y conseguir el reconocimiento de esa autoridad es uno de los trabajos más complejos.

Es aquí entonces donde aparece el problema de las variantes y la norma.

En primer lugar, la norma, esa constitución que debe dar solidez a nuestra argumentación recae sobre la gramática española. Disponemos de varias gramáticas, como la de Alarcos, Bosque, Bello, Seco, etc., pero solo hay una autoridad de referencia por acuerdo mayoritario —que no legal—: la que ofrece la Real Academia de la Lengua en acuerdo con las otras veintiuna academias. Esta gramática parece ampliarse y enmendarse con cierta rapidez durante los diez últimos años (y estamos a las puertas de la nueva reforma que vendrá en el 2009): la gramática de Alarcos, la nueva ortografía, la gramática descriptiva auspiciada por la RAE y dirigida por Bosque, y la aparición de los diccionarios panhispánico de dudas y del estudiante, y sus actualizaciones en red. Semejante colección de cambios en tan breve espacio de tiempo ha generado incomodidad, para algunos hablantes, por lo que parte de esa normativa deri-

vada (normas editoriales) se ha resistido a reconocer algunos de estos cambios (el reconocimiento de “elite” como palabra biacentual, la supresión de la tilde diacrítica en los pronombres demostrativos o en el adverbio “solo”, etc.). El corrector, al igual que el traductor, se encuentra entonces con el enfrentamiento no deseado entre la normativa general y la específica. El contexto que se trató de acotar antes debe depurarse ahora aún más para saber algo más de las características del texto y de la normativa que puede llegar a regirlo con más rigor, o justicia.

#### LAS VARIANTES

Un poco más de contexto.

Y aquí llegamos al título de este artículo, que aparentemente hace referencia sólo a las variantes *geográficas* del español. Por ello es preciso recordar antes todas las variables que se deben tener en cuenta siempre que un profesional del lenguaje necesita contextualizar a fondo un texto.

Las variantes del español, como las de cualquier otro idioma, se pueden representar en estos cinco grandes grupos:

*Variantes geográficas:* desde el punto de vista tradicional —y con cierto rancio sabor— estas variantes se han dividido en el español de España y el de América y otros de menor alcance (Filipinas, Guinea), subdividido a su vez en variantes regionales. Esta división no es muy acertada si tenemos en cuenta que estos países acotan espacios de distintos tamaños y densidades de población, con diferentes culturas y recursos; que la presencia y consolidación del idioma español en estos espacios se debe a razones y evoluciones distintas en ritmos y lapsos de tiempo también diferentes; que el sustrato lingüístico y el contacto con otras lenguas es incomparable, por lo que las tendencias fonéticas, morfológicas y semánticas varían enormemente. Por todo ello, hay diferencias reconocibles no sólo entre el mexicano y el castellano, sino también entre el mexicano del D.F. y el de Sonora, el porteño y el argentino, el madrileño y el murciano.

Así pues, la pregunta para un corrector es: ¿cuál es contexto geográfico del autor y cuál el

del público al que se dirige? ¿Es preciso *adaptar* o aclarar algún término, expresión o referencia cultural?

*Variantes por registro:* la división clásica ha establecido las variantes culta, común y vulgar, aunque no resulta fácil distinguir los límites entre unas y otras. Lo que un corrector debe tener muy en cuenta es que estas variantes no presentan un orden jerárquico. El *Informe en el expediente de la Ley agraria*, de Jovellanos, no es el máximo exponente del castellano, modelo para todo escrito. Es una obra administrativa redactada con ejemplar cuidado, desde luego, pero cada contexto necesita mantener el registro más adecuado para facilitar la comunicación con su público receptor<sup>5</sup>. Un ejemplo: la colección Letras Hispánicas, de la editorial Cátedra, tiene correctores... y la revista *El jueves* también.

La variante culta, académica o solemne aparentemente posee un riguroso cuidado en la expresión: uso de términos aceptados, precisión en las acepciones, construcciones bien estructuradas y organizadas respecto al argumento, etc. La aparición de rasgos de otras variantes, ya sean geográficas o de uso no afectan ni deslucen un discurso en registro culto. La común o coloquial viene a ser esa gran fase intermedia en la que el discurso utiliza un amplio y variado léxico, aunque con los términos más comunes para que su comprensión se asegure el alcance de la mayoría de los lectores. Tampoco presenta el estricto rigor ni el cuidado (ni el artificio) de la lengua culta ni se presenta con el claro y evidente descuido del registro vulgar, donde el rasgo principal es la dificultad de facilitar la comunicación por falta de claridad y concreción, léxico reducido y empleo de fórmulas y latiguillos como modo de suplir ambigüedades.

El choque entre un registro y otro es un recurso literario y cinematográfico frecuente (el ejemplo sin duda es el clásico *Pigmalión*). Pero para el corrector de estilo, atendiendo siempre al lector, la atención debe centrarse en la adecuación del texto al registro de su público y en el *equilibrio*.

También conviene aclarar aquí que la labor del corrector cuando trata de adecuar un texto a *su* público, se refiere al público que el autor y el editor

han elegido, no se confunda esta labor con un ejercicio de adaptación de texto *para todos los públicos*. La edad y entorno social y cultural del público dan la clave para asignar el nivel de registro apropiado. Un libro de Astronomía para adolescentes no presenta ni la forma ni el registro de un libro de estudio de la misma área para universitarios. El manual de una impresora no puede estar redactado como una novela, ni un texto administrativo (que deben comprender todos los ciudadanos) puede ser el discurso para la entrega del Nobel. El registro culto (y en concreto el literario) es una variante, pero reitero que *no* es modelo y ejemplo que todo texto deba alcanzar, como se nos ha enseñado tradicionalmente. Precisamente la inclusión de otros textos que no sean literarios en los corpus de textos para la elaboración de diccionarios nos permiten ampliar y alcanzar una mayor variedad de términos y acepciones, tal y como demostró Manuel Seco con su *Diccionario del español actual*.

El *equilibrio* antes mencionado es otro de los objetivos del corrector de estilo. No se trata de evitar que no se mezclen los registros en un mismo discurso, sino que no interfieran uno en otro. Todo texto suele tener un registro o una tendencia de registro dominante que debe procurar mantenerse a lo largo del discurso. Un corrector debería advertir al editor en el caso de que, por ejemplo, se encontrara un texto cuyo discurso serpentea por las primeras páginas con un registro abiertamente coloquial, para cambiar más adelante al registro culto y acabar volviendo al primero.

Es difícil encontrar términos y acepciones vulgares en el DRAE. La razón suele ser que se trata de palabras de vida corta y no llegan a fijarse. Sin embargo el diccionario de Seco sí que registra muchas de estas entradas, por lo que suelo tenerlo como segunda referencia para dudas con palabras castellanas, junto al VOX y el CLAVE.

*Variante por especialidad:* ¿cuántas especialidades podemos llegar a encontrar? Cada rama de conocimiento y cada sector profesional tiende a especializar su vocabulario para acotar con más detalle sus términos de trabajo. Con el paralelismo del Derecho propuesto más arriba, la gramática/constitución en estos casos no varía, pero sí

requiere un código especializado. En los casos de los manuales de estilo para textos de Medicina, Farmacología, Química, etc., el detalle que se alcanza es mucho más exhaustivo de lo que se puede encontrar en la gramática y diccionario de la RAE. El uso de los prefijos y sufijos en Química se rige por el mismo procedimiento gramatical, pero en ese contexto no se permiten ambigüedades ni variantes: el error y la errata pasan de ser un mero problema lingüístico a un error de composición que puede acarrear daños graves en la salud. Cabe resaltar que estos manuales especializados de las categorías científicas, a pesar de ser variantes que tienen por encima la «legislación» de una gramática, suelen ser de uso internacional (*The ACS Style Guide*, por ejemplo, si hablábamos de Química). Al igual que los traductores, los correctores también recurren a los glosarios, ya que el DRAE no suele incluir terminología especializada.

El corrector que se enfrenta a estos textos debe asegurarse de que ya han sido revisados por un especialista. De hecho, esa primera lectura experta más la de un corrector de estilo pueden ayudar a tener la certeza de que, tal y como se está expresando lo contenido en el texto, es rigurosamente cierto y comprensible. Y para facilitar su comprensión, las variantes geográficas y de registro pueden ayudar a conseguirlo siempre que sea ese el propósito del autor y del editor: está en manos del corrector secundar ese objetivo.

Uno de los casos más interesantes respecto a la necesidad de rigor científico y expresivo es el que se conoce como el caso Sokal<sup>6</sup>, quien puso al descubierto precisamente la falta de rigor, el descuido en la revisión y si este descuido era intencionado o no.

*Variante por uso y soporte:* el propósito de un texto (divulgativo, informativo, positivo, persuasivo, etc.) condiciona sus propiedades: la longitud de las frases, el registro, el ritmo, el orden. La publicidad exige síntesis; un informe debe ser aséptico y objetivo; un artículo de prensa exige un orden en la presentación de los elementos; etc. Además, en casi todos estos casos la presentación del texto en un soporte determinado (libro, folletos, carteles, impresos, web, etc.) también condi-

ciona su lectura, y por lo tanto su redacción y su corrección<sup>7</sup>. Uno de los ejemplos más evidentes es el de los textos para páginas web, donde no sólo cuenta la síntesis, sino la estructura en la presentación de los elementos y la amplitud de recursos diacríticos (mayores que en el texto impreso). La prensa *en papel* frente a la *digital* supone el enfrentamiento de dos modos de lectura: una cuyo soporte reposa en nuestras manos (y es automático: funciona en cuanto se abre), y otra que requiere alimentación eléctrica y una pantalla. El lector en papel le hará frente a cualquier tipo de texto por extenso que sea, pero la lectura en pantalla sigue exigiendo rapidez por la fatiga, y esto condiciona al texto. El espacio reservado para un artículo o la caja de texto asignada en los textos de los libros editados pueden limitar el trabajo del traductor y del corrector: “¡Que quepa!” suele ser la máxima y no se admite reducir el cuerpo de la fuente ni otros artificios que afeen la composición. El corrector debe saber qué uso y soporte tendrá el texto para entender la exigencias que se le presentan.

*Variante temporal:* ¿cuándo se escribió el texto? Algo que puede resultar tan evidente puede ser determinante para adecuar o adaptar un texto. Cuando se valora el momento en el que se escribe un texto es cuando se tienen en cuenta los neologismos. Existen distintas razones para aceptar o no una palabra (como las hubo con los primeros teléfonos... móviles, celulares o portátiles, que las compañías de teléfonos siguen llamando “terminales”) pero sólo tras un lapso de tiempo sabremos cuál resultará la elegida. La sociedad cambia y se adapta, rechaza, adopta o repara términos: “un servidor” tiene ya varias acepciones (quizá una sola cuando se dice “su seguro servidor”), aunque su acepción informática no será recogida hasta la próxima vigésimo tercera edición del diccionario de la RAE. La influencia de otras culturas, por ejemplo la norteamericana, permite que no sea necesario traducir el nombre del equipo Red Sox por los *Medias rojas* como podíamos encontrar en artículos, novelas o series de televisión de la década de 1980. Por eso, a la hora de corregir el texto de una reedición necesitamos saber si ha habido también una nueva traducción o se ha considerado la

actualización de los términos que entonces eran neologismos de dudosa recomendación.

Por otra parte, el banco de datos de la RAE, con el CREA y el CORDE, ofrece las herramientas fundamentales para encontrar el significado y el contexto de los términos que pueden haber sido expurgados de la 22ª edición de DRAE por arcaicos o faltos de uso.

Estas cinco variables, sumadas a los anteriores cinco puntos de vista (intención del autor, del editor, etc.), nos dan un amplio espectro para acotar el contexto y así refinar nuestra capacidad de decisión. Contextualizar es rápido; es fácil decir que es mero sentido común, es cierto: por eso debe tenerse siempre en cuenta e incluso anotar el resultado para comprobar si estamos en lo cierto cuando hablemos con nuestro cliente, con el traductor o con el maquetador.

Las normas que vamos a aplicar están en función de este contexto.

#### LA NORMA RAE

Como ya podemos apreciar, el corrector no se limita a aplicar las normas de la RAE a rajatabla. Y habría que hacer un largo inciso sobre lo que se considera la norma de esta institución y lo que representa, pero, a grandes rasgos, se puede decir que la RAE defiende un modelo de español estándar con unos criterios sintácticos, morfológicos y ortográficos comunes para las variantes del español.

Tomemos el caso de la enseñanza del español como lengua extranjera (ELE) —que también atiende a las variables de registros y variables de usos (español para niños, español para los negocios)—. También sigue el modelo propuesto por la RAE y ha resuelto el problema de la autoridad con menos discusiones —como se puede observar en cualquier lista o foro en internet dedicado a nuestro idioma—: la enseñanza de español en Argentina incluye las normas estándar más las variantes argentinas como podrían ser el voseo, los giros porteños y hasta alguna palabra de lunfardo. No hay problema en ello. No hay discusión sobre la RAE. Todos entendemos muy bien a Viggo Mor-

tensen. Un estudiante de español en Buenos Aires puede hablar con cualquier zapoteco, asturiano o chicano, que le entenderá sin problemas, aunque con alguna excepción: cuando confiese ser un *canalla* o tomarse el *choripán en el carrito*<sup>8</sup>. De estas, tan solo la segunda palabra aparece en el DRAE, lo que no es impedimento para que se use o se comparta. De hecho, es frecuente que nos topemos con términos que nos resultan completamente desconocidos y no porque sean de ninguna variante geográfica ajena: leamos una novela de Juan Madrid, de Ricardo Menéndez Salmón, o paseemos la vista por el mencionado *Informe en el expediente de la Ley agraria*, leamos a Berceo o a Boscán. ¿No nos toparemos con algún término con el que dudemos y tengamos que abrir el DRAE? ¿Y si no aparecen algunas por ser términos arcaicos (variante temporal), términos especializados (variante de uso) o términos cultos o vulgares (variante de registro)? No se suelen tener en cuenta estos casos cuando se plantea el *problema* de la variante —que no sea geográfica— frente a la norma. Pero la acción es la misma: lo que no se encuentra en el DRAE se busca en otras autoridades sin mayor reproche a la RAE.

Existe el temor a que la evolución (que no corrupción) de nuestra lengua acabe dando lugar a distintos idiomas o que la diferencia entre las variantes acabe por limitar la fuerza (cultural, económica y social) que supone un idioma que agrupa a distintas naciones y a 400 millones de hablantes. Por este motivo surgen iniciativas para cohesionar nuestra lengua (la RAE fue en su momento una de ellas) y tender hacia un único modelo. Pero la tendencia es el policentrismo; se ha abandonado la vieja idea de que el español originario de España es el ‘auténtico’ o más ‘puro’ para abordar la propuesta de *buscar la integración respetando la diversidad*<sup>9</sup>. Va a ser difícil. Y puede serlo más si sólo se atiende a la variante geográfica.

Podría llamar la atención la dificultad que puede tener un corrector español para corregir un texto mexicano (para su distribución exclusiva en la república mexicana) puesto que se encontraría con demasiados términos desconocidos y tendría que recurrir constantemente al *Diccionario del español usual en México*<sup>10</sup>. Esta es la razón básica

por la que son los correctores locales los que corrigen los textos de su variante, y por este motivo, esa variable es la que menos problemas proporciona. De todas las variables, la geográfica determinará —sobre todo— la contratación de uno u otro corrector según su nacionalidad.

Tradicionalmente, si la variable geográfica no fuera relevante —en el caso en que el editor pretenda distribuir el texto en otras zonas del español— seguramente tendrá que recurrir al uso de un español neutro o estándar. Y esta es realmente, dentro de la variante geográfica, la que presenta una verdadera complejidad: conseguir que los términos utilizados sean comunes en todas las variantes; no usar términos cuyas acepciones sean susceptibles de originar ambigüedades, malinterpretaciones o simplemente sean malsonantes o inadecuadas para el registro que se esté utilizando. Ese es el registro más costoso y complejo.

Por cierto, esto no afecta a la literatura: no hay adaptaciones al español neutro, excepto en algunos casos de literatura infantil y juvenil. Pero sí se produce un fenómeno interesante: por una parte, por regla general *no* se interviene en los textos de creación (ficción o ensayo, películas o series) de autores en español, independientemente de cual sea su variable geográfica: no cabe la posibilidad de leer una *Rayuela* en mexicano o castellano, ni una versión de la película *Nueve reinas* en colombiano u hondureño... ni aún menos en español estándar; por otra parte, *sí* que cada vez es más frecuente que se adapten las traducciones, por el momento, de productos multimedia (documentales, series, películas, videojuegos). Así, se presupone que los productos de fabricación *interna* —hispanoamericana— se pueden expandir con su propia variante entre ese mercado *interno* del español, pero los productos *externos* —anglosajones, franceses, alemanes, etc.— se doblan o subtitulan para cada una de las variantes. Es decir, el *Chapulín colorado* se emitió en España sin subtítulos, pero *Los Simpson* o *Los Soprano* se emiten en castellano, mexicano y argentino. No se considera que una traducción, pongamos, colombiana hubiera satisfecho a los receptores de cada variante.

¿Y por qué no una versión neutra? ¿Por qué la industria del cine —bastante más poderosa que la de la lengua— no economiza recursos y se limita a una versión neutra para todos? Quizá por la sencilla razón de que los textos en español neutro no alcanzan la expresividad y el detalle que se consigue en cada una de las variantes.

Ésta es una de las razones por las que la tendencia hacia el *neutro* como una variante común es imposible... a no ser que un rico intercambio cultural transforme ese neutro en un idioma *panhispánico* en el que todos estemos al corriente de las expresiones comunes y cotidianas típicas de Medellín, Xalapa y Murcia, hasta el punto de que las lleguemos a usar cotidianamente en uno o en otro lugar. Ese sueño me parece aún más imposible.

El registro de todas estas variantes, recogidas en una nueva versión del diccionario de la RAE o en la Wikilengua son unas herramienta de gran valor, como los son el CREA y el CORDE, fundamentales para los profesionales del lenguaje. Y es así como hay que considerarlas, como herramientas, no como la constatación de un idioma común panhispánico. Es obvio: ningún hispanohablante es capaz de entablar una conversación con cualquier otro usando aleatoriamente registros de cualquier variante geográfica: ningún salmantino dirá “pura vida” espontáneamente. Pero la existencia de este registro, de estas herramientas, tiene una función vital para nuestra lengua: la cohesión. Permite a los hablantes sentir su idioma como una lengua común, compartida y heterogénea, donde ya no quede excluida ninguna expresión por parecerse poco o nada al antiguo canon de *pureza*. La norma general —sintaxis, morfología— no se altera: los plurales se forman igual en Madrid que en Tijuana, y el sistema de concordancias no varía entre la Córdoba argentina y la española.

Aún queda mucho trabajo por hacer: la introducción de términos y acepciones es trabajo interminable al reconocerse la evolución y viveza de nuestro idioma. El fondo documental se enriquece; la norma se mantiene, se amplía y se detalla cada vez más.

Lo que necesitamos los correctores (al igual que traductores, redactores y periodistas) es que estos grandes diccionarios indiquen cada vez con más detalle qué término se acepta como correcto, en qué forma y en qué lugar. Por ejemplo, “chófer” y “chofer” no es una palabra biacentual, como (por fin) se reconoció en España con el caso de “élite” y “elite”. “Chófer” está tildada en castellano, pero en México y Argentina “chofer” no se tilda por ser palabra aguda terminada en *r*, según la pronunciación de cada zona. No basta con incluirla en el apartado de *biacentuales*. La norma no debe cambiarse: debe *ampliarse*. Y los registros, sean el DRAE, el Panhispánico, el del estudiante o el que venga, necesitan cada vez más la indicación específica del uso concreto en su variante geográfica. Si bien podemos encontrar en el DRAE “**chilango**, ga. adj. coloq. Méx. Natural de México. U. t. c. s.”, podrán comprobar que la mencionada “chófer” simplemente se registra como una biacentual más sin localización alguna.

Entiendo que esto se puede malinterpretar. Al admitir tal cantidad de registros donde se admiten como correctas expresiones que se restringen a un espacio muy reducido, la norma puede parecerse relajada y poco estricta. O peor aún, inútil cuando buscamos una respuesta rápida, clara y sencilla. Mientras se van mejorando los diccionarios, el corrector debe ahondar más en todas las otras variables que contextualicen con más precisión el discurso. Un corrector no puede limitarse solamente a la aprobación o no de un término por su aparición en el diccionario de la RAE. Como en el símil del Derecho, el corrector, abogado del lenguaje, debe recorrer todas las variables para acotar el alcance de su intervención y entonces decidir si un uso es correcto o incorrecto. Lo que no resuelve la RAE debe encontrarlo el corrector en la normativa que siga jerárquicamente en ese contexto: los manuales de dudas, el diccionario específico del área, el manual de estilo de la especialidad y las normas de la casa editorial. Y debe dejar constancia a su cliente o editor de las autoridades que ha utilizado en su trabajo, puesto que ésta será la línea de argumentación y defensa de sus correcciones más allá de la variable geográfica.

## NOTAS

- 1 [www.uniondecorrectores.org](http://www.uniondecorrectores.org)
- 2 Para más detalles sobre quién debe revisar una traducción:  
[http://www.lisa.org/globalizationinsider/2005/04/la\\_norma\\_europe.html](http://www.lisa.org/globalizationinsider/2005/04/la_norma_europe.html)
- 3 <http://jamillan.com/librosybitios/blog/2007/06/la-sincoque-siniestra.htm>
- 4 Definiciones de esta profesión en <http://www.uniondecorrectores.org/>
- 5 Postura que se defiende en el excelente ensayo sobre la lectura de Daniel Cassany, *Tras las líneas*. Anagrama, colección Argumentos. Barcelona. 2007.
- 6 Véase *Imposturas intelectuales*. A. Sokal y J. Bricmont, Barcelona, Paidós, 1999, trad. de Joan Carles Suix y en catalán por Empúries: trad. de Anna Casassas Figueras, 1999.
- 7 Ésta es la tesis defendida por Cassany en su libro citado en la nota nº 5.
- 8 Un hincha del club de fútbol Rosario Central, un sándwich de chorizo y un chiringuito, respectivamente.
- 9 Leonardo Gómez Torrego en *Comunica*. 10/03/02
- 10 Luis Fernando Lara, *Diccionario del español usual en México*. México. El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. 1996.



JOSÉ MARÍA MICÓ

# Conferencia

JOSÉ MARÍA MICÓ

PREMIO NACIONAL A LA MEJOR TRADUCCIÓN 2006

**L**AS DE PERO GRULLO suelen ser verdades como puños, y la tarea de la traducción se puede definir con una formulación elemental: *traducir literatura es traducir literatura*. Tal aseveración es más compleja de lo que parece y esconde en realidad el germen de una operación ambiciosa y trascendental que muchos escritores y traductores antes que yo (y en esta misma revista, sin ir más lejos) han glosado y defendido convenientemente: *traducir literatura es crear literatura*. Pero se trata de un ideal que también esconde la trampa de la desilusión, porque a veces no pasa de ser una actividad vocacional con difícil acomodo en las leyes y en los caprichos del mercado cultural o editorial. En cualquier caso, mis primeras experiencias de traductor fueron vocacionales y casi secretas: un soneto de Shakespeare, por devoción; un poema de Housman, por desafío; dos sonetos de Auden, por encargo; seis motetes de Montale, por capricho; y una novela de Josep Piera, por amistad.

Fue mi admiración de lector por Ludovico Ariosto, combinada con razones de carácter filológico, la que me llevó a traducir las siete extraordinarias *Sátiras* que el autor del *Orlando* compuso entre 1517 y 1525 y que, a pesar de que influyeron mucho en los poetas españoles del llamado Siglo de Oro, no se habían traducido nunca a nuestra lengua (Barcelona, Península, 1999). Después de-

cidí traducir la poesía de Ausiàs March (Páginas del Cancionero, Valencia, Pre-Textos, 2004), pero el azar que me ha traído a estas Jornadas y a estas páginas tiene que ver, obviamente, con el *Orlando furioso*<sup>1</sup>.

No será necesario recordar una vez más la indiscutible verdad sobre los libros traducidos que Cervantes pone en boca de uno de los amigos de don Quijote (“jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento”, I, 6), pero tal vez resulte aleccionadora la lectura de otro pasaje menos frecuentado —salvo por los traductores— en que el propio Caballero de la Triste Figura conversa en la imprenta barcelonesa con un traductor del italiano (II, 62):

—¡Cuerpo de tal —dijo don Quijote—, y qué adelante está vuesa merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el toscano *piace*, dice vuesa merced en el castellano *place*; y adonde diga *più*, dice *más*, y el *su* declara con *arriba*, y el *giù* con *abajo*.

—Sí declaro, por cierto —dijo el autor—, porque ésas son sus propias correspondencias.

—Osaré yo jurar —dijo don Quijote—, que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. [...] Y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea

loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen.

Don Quijote se hace eco de un prejuicio humanístico contra la traducción de poesía en lengua vulgar, pues deja expresamente fuera, como dignas de todo elogio, las versiones “de las reinas de las lenguas, griega y latina”. Ese prejuicio perdura hoy bajo diversas formas que a veces rozan el ridículo, como cuando, para preciarnos de eruditos o por no parecer ignorantes, citamos obras literarias extranjeras en su lengua original, que tal vez no dominamos y que posiblemente hemos leído en el castellano del traductor de turno. Por tanto, empezaré por confesar públicamente mi pecado de traducción de “lenguas fáciles”, y concretamente del catalán y el italiano, dos de las lenguas más próximas geográfica e históricamente a la española. Esta labor, que parece estar en las antípodas de la investigación filológica monolingüe, forma parte a mi ver del mismo horizonte, del mismo paisaje y del mismo designio, porque toda traducción poética comparte el propósito más noble de la filología, que es el de entender y dar a entender los textos, y la ambición más alta de la creación, con la peculiaridad o la ventaja de ser una ambición secreta y servil, consagrada a la reconstrucción, es decir, a la recreación de una virtualidad literaria ajena. Si, como escribió Octavio Paz, “aprender a hablar es aprender a traducir”, los textos literarios sólo pueden cobrar su sentido pleno cuando son reiterada e incansablemente traducidos a través de las generaciones.

En este punto es necesario establecer una distinción entre dos conceptos manejados por la teoría de la traducción y que el lector puede ver tratados en el importante estudio de Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*; me refiero a los conceptos de reversibilidad y de equivalencia funcional. La reversibilidad, tal vez factible en textos no literarios y próximos en el tiempo, es prácticamente inalcanzable en textos poéticos, sobre todo si pertenecen a épocas remotas. Imaginemos a Camões devuelto al portugués a partir de la traducción latina que de algunos de sus sonetos hizo Vicente

Mariner, o a Marcial re-latinizado a partir de una décima de Quevedo. El resultado sería absurdo, y aunque tal vez conservase una parte esencial de la información semántica, las pérdidas *poéticas* serían irreparables. Sin embargo, Quevedo tradujo a Marcial en redondillas, quintillas y décimas porque ésa era la mejor manera, y tal vez la única, de naturalizarlo como poesía epigramática para sus contemporáneos. ¿Habría hecho mejor calcando artificiosamente la métrica cuantitativa de su modelo? Al mismo Quevedo se ha atribuido alguna vez, creo que por error, una traducción parcial del *Cant espiritual* de Ausiàs March en la que, evitando la transposición en endecasílabos, se opta también por la redondilla, decisión muy efectiva para aproximarla al tono de la poesía religiosa barroca.

Con el fin de que la gran literatura del pasado siga siendo literatura para nosotros, debemos aspirar a la máxima reversibilidad posible del sentido literal y a la máxima equivalencia funcional de los elementos estilísticos, metafóricos, retóricos, versificatorios y aun culturales, porque el texto de los clásicos goza del privilegio de la perennidad, pero cada época necesita sus traducciones.

La primera traducción del *Orlando furioso*, y también la más afortunada editorialmente, fue la de Jerónimo de Urrea (1549). El “capitán” Urrea, aludido para mal en el *Quijote*, eliminó buena parte del canto tercero (el de exaltación de la familia d’Este), desvirtuó episodios importantes (entre ellos el del viaje de Astolfo a la luna) al suprimir por motivos religiosos varias octavas con alusiones al arcángel san Miguel o a san Juan Evangelista, dulcificó las críticas ocasionales a los españoles y, sobre todo, añadió no pocas octavas (especialmente en el canto xxxv) para incorporar a su versión un elogio de diversos próceres de los que Ariosto no tuvo noticia. Hoy esa conducta nos sorprende, pero era bastante común y respondía al deseo interesado de *traducir* de manera efectiva el elemento panegírico que contenía el original. Además, tanto la atenuación de las implicaciones religiosas como la hispanización de los temas y de los personajes se dieron en otras traducciones del *Furioso*, como en la versión, también en octavas, de Hernando de Alcocer (1550) y en la prosificación de Diego

Vázquez de Contreras (1585), elogiada por Alonso de Ercilla precisamente porque el traductor había acertado a quitar “las cosas licenciosas y las imperitinentes para nuestra nación”.

No se conocen traducciones de los siglos XVII y XVIII, pero a lo largo del XIX aparecieron varias, tanto en verso (de Augusto de Burgos y de Vicente de Medina y Hernández) como en prosa (de Manuel Aranda y Sanjuán y de Francisco J. de Orellana). La última traducción versificada, publicada en 1883, fue la del incansable Juan de la Pezuela, conde de Cheste, quien suprimió el largo y divertido episodio de Astolfo y Giocondo (es decir, casi todo el canto XXVIII), mientras que la pudicia o el nacionalismo le inspiraron otras muchas censuras menos llamativas y más estratégicas.

De eso hace más de ciento veinte años, y hoy todas esas traducciones, en verso o en prosa, tienen un indudable interés histórico y filológico, pero no literario, y ni siquiera nos aseguran la comprensión literal y completa del texto de Ariosto. Además de las censuras o modificaciones arbitrarias que las hacen inútiles para un lector de hoy, los dos traductores más destacados, Jerónimo de Urrea y Juan de la Pezuela, fueron víctimas de lo que podríamos llamar la superstición de la forma. La conservación o el calco escrupuloso de las rimas en disposición idéntica a la original (es decir, la octava con rimas consonantes *ABABABCC*) no es garantía alguna de fidelidad, y aun puede suceder lo contrario, pues suele obligar a decir cosas que el autor nunca dijo. Pondré un par de ejemplos tomados literalmente al azar, con la única prevención de que procedan de episodios importantes.

En la isla de Alcina, Ruggiero se topa con unos personajes monstruosos que son la representación alegórica de los pecados (*Orlando furioso*, VI, 62).

Chi senza freno in s'un destrier galoppa,  
chi lento va con l'asino o col bue,  
altri salisce ad un centauro in groppa,  
struzzoli molti han sotto, aquile e grue;  
ponsi altri a bocca il corno, altri la coppa;  
chi femina è, chi maschio, e chi amendue;  
chi porta uncino e chi scala di corda,

chi pal di ferro e chi una lima sorda.

Por mor de la rima, Urrea convierte la lentitud del asno y el buey (v. 2) en “corredor, suelto venado”; el conde de Cheste transmuta los tres tipos de aves del verso 4 (avestruces, águilas y grullas) “en gimios y en raposas”; después conserva algo del paralelismo del v. 5, pero a costa de decir absurdamente “éste un cuerno, botella aquél destapa”, y los monstruos del pareado, provistos en Ariosto de garfios y escalas de cuerda, van en Pezuela “vibrando un asador, de un perro encima”.

En otro pasaje del *Orlando*, un viejo ermitaño quiere aprovecharse de Angélica, a la que ha dormido con una pócima (VIII, 49-50):

Egli l'abbraccia et a piacer la tocca  
et ella dorme e non può fare ischermo.  
Or le bacia il bel petto, ora la bocca;  
non è chi 'l veggia in quel loco aspro et ermo.  
Ma ne l'incontro il suo destrier trabocca;  
ch'al disio non risponde il corpo infermo:  
era mal atto, perché avea troppi anni;  
e potrà peggio, quanto più l'affanni.

Tutte le vie, tutti li modi tenta,  
ma quel pigro rozzon non però salta.  
Indarno il fren gli scuote, e lo tormenta;  
e non può far che tenga la testa alta;  
Al fin presso alla donna s'addormenta;  
e nuova altra sciagura anco l'assalta:  
non comincia Fortuna mai per poco,  
quando un mortal si piglia a scherno e a gioco.

Ariosto ensarta maliciosamente una serie de alusiones sexuales basadas en el contraste entre el *destrier* (“corcel”) y el *rozzon* (“rocín, jamelgo”): el ermitaño quiere y no puede, porque el cuerpo no le responde (“non può far che tenga la testa alta”). Urrea dice las dos veces *rocín* e intenta compensar en las rimas, aun a costa de convertir “quel loco aspro et ermo” en un “vallejo” y el “per poco” en un “por poquito”, el humor que se le escapa por la otra vía. La metáfora zoológica desaparece por completo de la traducción del Conde de Cheste, para quien el ermitaño “en vano se revuelve y se atormenta”.

Imagine el lector cuál puede ser el saldo de estas leves y alevés infidelidades en una obra de casi cuarenta mil versos. Ariosto ya no era Ariosto, y urgía recuperar en castellano y, con ello, devolver a la literatura española uno de los textos más influyentes de la literatura universal, que fue inspiración y ejemplo para maestros como Cervantes, Góngora o Lope de Vega. Más allá de la increíble riqueza y variedad de los episodios, convenía preservar también la legibilidad de la narración, la musicalidad del verso y la agilidad de la ironía, tres de las grandes virtudes del *Orlando furioso* que, por una razón u otra —alguna vez por impericia de los traductores, pero sobre todo por la misma evolución de la lengua y por las transformaciones de la sociedad literaria—, se habían difuminando o desvanecido. Como mínima muestra de mis opciones de traducción, doy aquí la versión de las recién citadas octavas de Angélica y el ermitaño:

Él la abraza y la toca, y ella duerme  
sin poder hacer nada. Como nadie  
lo ve en aquel lugar desierto y yermo,  
la besa ora en el pecho, ora en la boca.  
Mas su corcel tropieza en el intento,  
porque el cuerpo gastado no responde:  
no le permite obrar su edad anciana,  
y menos puede cuanto más se afana.

Lo intenta de mil modos, pero el pobre  
jamelgo ya no está para dar saltos.  
Tensa la rienda, le sacude el freno,  
mas no consigue que alce la cabeza.  
Al fin junto a la dama se adornece,  
y aún ha de sucederle otra desgracia,  
que la Fortuna, cuando prende a alguien,  
no lo quiere soltar sin ensañarse.

Después de muchas reflexiones y probaturas, opté por una traducción en estrofas de ocho endecasílabos: sueltos los seis primeros, y en rima asonante o consonante los dos últimos, para que el pareado de cierre —además de otras asonancias ocasionales en los pasajes más elaborados y aliterativos— garantizase la función cohesiva y estructurante de la octava, de gran importancia en el compromiso lírico-narrativo del *romanzo* ariostesco. A juzgar por lo que hicieron Urrea, Alcocer y Vázquez de Contreras, en el siglo XVI sólo eran concebibles las dos soluciones extremas: o la octava con rimas *ABABABCC* o la prosificación, pero hoy podemos buscar otras fórmulas que, evitando las tergiversaciones de las rimas forzadas, preserven la condición poética del original. Creo que la misma fórmula aplicada al *Orlando* valdría para la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, que anda entre nosotros bastante desvalida y que algún día habrá que traducir como merece.

Sea como fuere, no me cabe duda de que, con el pasar de las generaciones,

Forse altro tradurrà con miglior plettro.

## NOTAS

- 1 Recojo aquí, con novedades, modificaciones y matices, algunos párrafos de los lugares en que he tratado con más extensión de este asunto: la nota introductoria a mi traducción del *Orlando Furioso* (Madrid, Fundación Biblioteca de Literatura Universal, Espasa-Calpe, 2005) y el monográfico que coordiné para la revista *Ínsula* sobre La traducción poética en España (septiembre de 2006).

# Conferencia

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ

PREMIO ESTHER BENÍTEZ EN SU PRIMERA EDICIÓN

NUEVOS TIEMPOS, NUEVAS TRADUCCIONES

EN BUSCA DE LOS PASAJES PERDIDOS DE *LA MONTAÑA MÁGICA*

**A**NTES DE ENTRAR EN materia quiero reiterar una vez más el gran honor que supone haber sido hermanada así con Esther Benítez, tan importante para todos nosotros como traductora y como persona. Recibir el reconocimiento de los propios compañeros, que son quienes mejor conocen las dificultades y logros de una traducción, pueden juzgarla con los ojos más críticos y, en realidad, serían los únicos con derecho a opinar sobre el trabajo, me llena de satisfacción y también de tranquilidad. Ya se sabe que uno nunca termina de estar conforme y no hay versión definitiva que no hubiera podido retocarse por enésima vez. Muchas gracias a todos.

No quisiera hablar directamente de mi traducción, pues todo comentario sería inevitablemente subjetivo, y con las traducciones sucede lo mismo que con los hijos (en su defecto, con las mascotas): el propio siempre será el más listo, el más bueno, el más guapo y el que mejor se comporta... por el simple hecho de que es tuyo, claro. La versión de uno siempre le parecerá la mejor de todas las versiones posibles y, además, con una diferencia abismal respecto a cualquier otra.

Tampoco creo que tenga demasiado sentido trazar comparaciones con distintas traducciones de un mismo texto con el simple objeto de elegir cuál gusta más a cada cual, y menos aún que deba justificarse la elección alegando que las otras ver-

siones son peores. Con todo, en el caso de *La montaña mágica* es interesante cotejar las dos traducciones que se han hecho en España, porque entre ambas distan unos setenta años (la de Mario Verdguer es de 1934) y las diferencias son reveladoras de la manera en que se leyó la novela entonces y se lee ahora. Suele decirse que cada época tiene su traducción y que ésta refleja la distinta recepción de la obra, la distinta sensibilidad con que el lector o el traductor —de quien también suele decirse que es el mejor lector— se acercan a ella. Lejos de valoraciones y de criterios subjetivos, las traducciones de *La montaña mágica* constituyen un muy buen ejemplo, en primer lugar, de este cambio de sensibilidad entre la España de la década de 1930 y la del siglo XXI; en segundo lugar, de cómo ha cambiado también la recepción de la literatura y el pensamiento alemán en general y de la obra de Thomas Mann en concreto.

El interés por realizar nuevas traducciones de muchas obras de Mann se debe a que las anteriores ya han cumplido más de cincuenta años, un período suficiente como para que sea apreciable cierto cambio de enfoque. *La montaña mágica* se antojaba una novela más que adecuada para conmemorar el cincuentenario de su muerte, con motivo del cual también se han publicado numerosos nuevos estudios y ediciones especiales en Alemania, porque, además, circulaba el rumor de que en la primera traducción había fragmentos censurados o que, por lo que fuera, estaba incompleta.



ISABEL GARCÍA ADÁNEZ

Al publicarse la nueva traducción en 2005, la prensa ha subrayado en frecuentes ocasiones que ahora podía leerse el texto entero en “versión restaurada”, y esto es cierto y muy importante, pero también hay que matizarlo muy bien, puesto que las diferencias entre ambas traducciones no radican en el hecho en sí de incluir pasajes que faltaban, sino en la naturaleza de los pasajes supuestamente “censurados”, elididos, simplificados o quizás simplemente olvidados. Desde un punto de vista cuantitativo, la cantidad de texto es casi anecdótica: en total serán tal vez cinco o seis páginas de las mil cumplidas que tiene la novela; no incluirían episodios nuevos ni contenidos nuevos en un sentido estricto. Sin embargo, veremos cómo su ausencia es muy sintomática de la lectura de entonces y nos proporciona una clave fundamental acerca de cómo se entendió la obra de Thomas Mann. Tirando de estos pequeños hilos que faltan, un elemento de análisis objetivo en cualquier caso, desenredaremos una madeja bastante más grande.

La situación de traducir un texto desde cuya primera publicación ya han transcurrido más de ochenta años (la novela es de 1924) no es comparable a la de abordar “con la pintura todavía fresca” la obra de un autor que tampoco ha completado aún su trayectoria. Para empezar, no es posible reconocer temas que son constantes en toda su obra, pues tal vez ni el propio autor lo sepa, captar que ciertos términos despliegan a veces todo un abanico de connotaciones o encuadrar un texto dentro del contexto de la obra completa, ya sea de creación o también cartas, anotaciones, diarios, etc. (en el caso de Mann, llevaba diarios muy detallados de los que incluso dejó por escrito el deseo de que no se publicasen... hasta diez años después de su muerte). En el caso de *La montaña mágica*, lo mucho que nos ha aportado el paso del tiempo no tiene punto de comparación con la posible ventaja de la inmediatez y frescura de traducir a un autor contemporáneo vivo (¿se habría prestado Mann a responder a las dudas de sus traductores? Con seguridad habría dado una respuesta muy educada, pero no consta en ninguna parte que tuviera relación alguna ni conociera siquiera sus traduccio-

nes, al margen de que su relación con España era inexistente en todos los aspectos).

En general, el traductor que se acerca ahora a un texto ya clásico o canónico cuenta con un ingente aparato bibliográfico y toda suerte de fuentes y estudios filológicos, historiográficos, etc. en todos los idiomas, ya sean sobre el autor, el texto concreto, la obra completa o sobre todo el período y la tradición de pensamiento con la que entronca. Casi todo lo que el traductor ya ve con mayor claridad gracias a la distancia, puede ser, además, consultado y fundamentado, lo cual le proporciona una gran seguridad a la hora de tomar decisiones. Esto tiene, además, una particular importancia en la recepción de la literatura alemana en España, puesto que ambos países pertenecen de entrada a tradiciones culturales y de pensamiento muy alejadas entre sí, y, si algo caracteriza su relación, es la falta de fluidez y el desconocimiento mutuo, mayor que nunca en el siglo XIX y hasta bien entrada la segunda mitad del XX. La idea que ha primado durante mucho tiempo acerca de todo el mundo alemán en España era un tanto “nebulosa” —un país de filósofos, muy difíciles todos, en un idioma que no pone puntos con palabras compuestas complejísimo, etc.— y los conocimientos eran muy incompletos, puesto que, además, la inmensa mayoría de los textos de filósofos y poetas desde finales del XVIII hasta el presente ni siquiera había pasado nunca de los Pirineos aunque fuera en versión original, tampoco se habían traducido y, aun así, no hubiera existido la distancia suficiente como para estudiarlos y darse cuenta de que formaban una red muy extendida. Dicho abismo intelectual y cultural entre ambos países afecta en un grado más que considerable a la interpretación de la obra de autores como Thomas Mann, puesto que en muchos aspectos puede considerarse heredero de ese siglo XIX, del Romanticismo alemán, sus estructuras de pensamiento, sus grandes “traumas”, por decirlo así, y también de su principal recurso literario: la ironía.

Thomas Mann es el gran maestro de la ironía, eso sí, de la ironía entendida a la manera romántica alemana: como reflejo de antidogmatismo y no necesariamente ligada a lo cómico, y eso que

es bastante más divertido (siempre dentro de una gran sutileza, por supuesto) de lo que piensa un público convencido de que la filosofía y los Premios Nobel, tanto más los nórdicos, son gente muy, muy seria, sin espacio alguno para la sonrisa. En realidad, más bien sería al contrario: la ironía como forma de la resistencia al dogmatismo por principio son los principales indicios de inteligencia y modernidad de una obra.

La idea de ironía o distanciamiento irónico, articulada de manera teórica por Friedrich Schlegel y cuyos principales representantes en el XIX serían Jean Paul o Heinrich Heine, está estrechamente ligada a la tradición de pensamiento que impregna toda la filosofía alemana desde el paso del XVIII al XIX hasta bien entrado el XX y que apenas ha aflorado en los países no protestantes: la dialéctica, que también se remonta, por ejemplo, a la filosofía de Fichte y pasa por Hegel y más tarde, en nuevos términos, por Marx. Y si esta tradición de pensamiento dialéctico resulta tan ajena a España es porque, al igual que el propio Romanticismo, es consecuencia directa del principio sobre el cual se cimenta el protestantismo, es decir: el pensamiento libre y la fe en la capacidad de juicio individual. Ahora bien, si una tesis, una “verdad” es fruto del pensamiento y el pensamiento es tan libre como infinito, no podrá existir nunca ninguna verdad definitiva en la que el movimiento se estanque, sino que todo obedecerá a un proceso dialéctico en el que a toda tesis, a toda supuesta “verdad”, se le opone necesariamente un contrario, una antítesis igualmente (o igual de poco) “verdadera”, y será el choque entre ambas lo que permita llegar a una síntesis, que, a su vez, podrá verse como tesis para enfrentarle una antítesis, y así sucesivamente.

Por otra parte, en el Romanticismo alemán se hace cada vez más patente que, llevado a sus últimas consecuencias, este pensamiento libre supone para el hombre la perdición e incluso la locura: el hombre que profundiza demasiado en su propio interior, el que es demasiado genial y lleva su libertad intelectual demasiado lejos, termina perdido en las tinieblas del intelecto y se deja llevar por la fantasía y la ensoñación, alejándose para siempre del mundo real. Este tema de la incompatibilidad

de la vida con el arte es constante en la literatura alemana de todo el Romanticismo, especialmente en Tieck, Hoffmann y aun en el último Goethe, y culmina de un modo tan evidente como genial en la obra de Thomas Mann (en especial en *Los Buddenbrook*, *La montaña mágica* o *La muerte en Venecia*). En todos sus escritos e incluso en su biografía está constantemente presente esta absoluta incompatibilidad, consecuencia de la propia condición de genio, y palabras como, por ejemplo, “sueño”, “evasión” o “música”, que no dicen nada en España, poseen una carga simbólica que se remonta a todos estos conflictos metafísicos.

El genio romántico, pues, con su sensibilidad a flor de piel, el hijo del hombre de la Ilustración que se creía el centro del universo, sigue considerándose a sí mismo como lo más grande, pero es consciente de que lo contrario también es posible: es, a la vez, lo más pequeño, una mota insignificante en el gran ciclo de la naturaleza y la Historia, donde su paso no tiene repercusión alguna y donde a una mayor genialidad corresponde un mayor aislamiento del mundo. Deja de creer, entonces, en la forma artística cerrada y en el arte como representación de una verdad única, y lo que busca recrear es precisamente esa quiebra, ese momento en el que la ilusión se rompe de alguna forma (por un comentario autorial, una cita, una palabra de otro registro, por el contraste entre elementos, etc.), obligándonos a tomar distancia con respecto a lo que considerábamos grandioso y creíamos como “verdad”, volver al mundo real y emitir un juicio propio. Mann hace esto constantemente, pero es ahora y no en los años treinta del siglo pasado cuando alcanzamos a comprenderlo en toda su dimensión.

Pasemos ya a algunos de los famosos fragmentos suprimidos en la primera traducción que tanta curiosidad despiertan. Incluimos siempre el texto original, aunque no para cotejar las traducciones y ver cuál se ajusta o cuál nos gusta más, sino para ver los cortes y de qué manera se produjeron<sup>1</sup>. Es importante subrayar que no existe ninguna certeza sobre quién eliminó los pasajes y que no hay por qué responsabilizar al traductor, también pudo ser el editor o tal vez la persona encargada de convertir

el manuscrito en libro impreso, pues no olvidemos que, en la década de 1930, Verdaguer escribiría a mano y él mismo u otra persona mecanografiarían el texto, si no lo compusieron directamente en la imprenta (de hecho, en la traducción anterior hay numerosos errores resultantes de haber leído una palabra por otra o cambiado las letras). Es posible que haya elisiones por distintas causas, incluso algunas por puro despiste, pues en frases de quince líneas, ¿quién no ha olvidado media subordinada alguna vez? No obstante, el tipo de elemento que se elimina se repite de manera tan sistemática que no deja de resultar un tanto sospechoso.

En nuestro primer ejemplo, ni siquiera es necesario saber alemán para ver que falta un párrafo completo.

ORIGINAL p. 923 (cap.: “Fragwürdigstes”)

Dem pantomimisch so Angeredeten wurde nicht wohlher davon. Wir liessen ihn sich bei seinen Vorsätzen des Durchleuchtungslaboratoriums erinnern, doch diese Ideenverbindung reicht keineswegs hin, um den Zustand seines Gemüts zu kennzeichnen. Vielmehr gemahnte dieser ihn selbst sehr lebhaft an die eigentümlich und unvergesslich aus Übermut und Nervosität, Wissbegier, Verachtung und Andacht gemischte Verfassung, worin er sich vor Jahren befunden, als er sich, etwas bekneipt, mit Kameraden zum ersten Mal angeschickt hatte, ein Mädchenhaus in Sankt Pauli zu besuchen.

VERDAGUER, p. 924 (cap.: “Dudas supremas”)

A pesar de esa pantomina, Hans Castorp no se sintió muy tranquilo.

G. ADÁNEZ, p. 984 (cap.: “Cuestiones hartamente cuestionables”)

A pesar de toda aquella pantomima, Hans Castorp no se sintió más tranquilo en absoluto. **Para hacernos una idea de su estado, podemos recordar cómo se sintió la primera vez que entró en el laboratorio de radioscopia, la tarde de**

su primera consulta, pero esta asociación es muy insuficiente. Más bien se diría que reinaba en su interior una mezcla de nerviosismo y soberbia, curiosidad, desprecio y devoción, un cúmulo de sentimientos muy particular que le trajo irremediablemente a la memoria la noche en que, animado por algunos compañeros y un poco achispado, había visitado por primera vez una casa de citas en el barrio de Sankt Pauli.

Aunque una de las dudas de los lectores españoles sea siempre hasta dónde llegó el “conocimiento” de la dama rusa de felinos andares, este fragmento como tal no es tan relevante dentro de la obra y su eliminación no indica sino una mojigatería mayúscula. Cierto es que, si el lector desconoce que el muchacho ya viene iniciado en ciertas experiencias de la vida, se inclinará a pensar que el pobrecito ingenuo se retira a su cuarto después de subir la escalera con Madame Chauchat, donde se corta la escena, mientras que, a la vista del dato de las correrías por el barrio de farolillo rojo de Hamburgo, es más lógico pensar lo contrario (y aquí resulta curioso comprobar que los lectores más jóvenes del siglo XXI, acostumbrados al hiperrealismo y lo explícito de las escenas de amor, piensan que subir juntos una escalera no significa absolutamente nada, ni siquiera tienen dudas al respecto). En cualquier caso, si Mann hubiera creído necesario para el transcurso de la novela dar más detalles, sin duda lo habría hecho.

Bastante mayor repercusión que esta anécdota tienen los cortes en la descripción final de una batalla muy sangrienta de la Primera Guerra Mundial, la última vez que vemos a Hans Castorp para no saber nunca más de su destino. De las cinco páginas suprimidas que hemos calculado en total en toda la obra, tres pertenecerían a esta escena, si bien lo que faltan no son párrafos tan delimitados, sino que se han entresacado frases o fragmentos de frases a lo largo de varias páginas. Se trata de una descripción muy larga de una violencia tan explícita que puede llegar a herir la sensibilidad, faltaban escasas páginas para terminar la novela y el traductor, el copista o el editor, quien fuera debió de pensar que eran preferibles dos páginas a

cinco o seis de cuerpos volando por los aires en las explosiones y soldados tirados por el barro. Al fin y al cabo, “era todo igual”, y bien desagradable, por cierto. O tal vez estaba cansado sin más y, como no “se decía nada nuevo”, aceleró y dio por zanjado el asunto.

ORIGINAL p. 980-984 (capítulo: “Der Donnerschlag”)

Wo sind wir? Wo verschlug uns der Traum?  
[...]

Schon überfluten sie unser gepeitschtes Regenland, die Chaussee, den Feldweg, die verschlammten Äcker; wir schauende Schatten am Wege sind unter ihnen. Am Waldesrand wird immer das Seitengewehr aufgepflanzt, mit gedrillten Griffen, das Zink ruft dringend, die Trommel klopft und rollt im tieferen Donner, und vorwärts stürzen sie, wie es gehen will, mit spröden Schreien und qualtraumschwer die Füße, da die Ackerluten sich bleiern an ihre plumpen Stiefeln hängen.

Sie werfen sich nieder vor anheulenden Projektilen, um wieder aufzuspringen und weiterzuhasten, mit jungsprödem Mutgeschrei, weil es sie nicht getroffen hat. Sie werden getroffen, sie fallen, mit den Armen fechtend, in die Stirn, in das Herz, ins Gedärm geschossen. Sie liegen, die Gesichter im Kot, und rühren sich nicht mehr. Sie liegen, den Rücken vom Tornister gehoben, den Hinterkopf in den Grund gebohrt, und greifen krallend mit ihren Händen in der Luft. Aber der Wald sendet neue, die sich hinwerfen und springen und schreiend oder stumm zwischen den Ausgefallenen vorwärts stolpern.

Das junge Blut mit seinen Ranzen und Spiessgewehren, seinen verschmutzten Mänteln und Stiefeln!

VERDAGUER, p. 971-972 (capítulo: “El trueno”)

¿Dónde estamos? ¿Qué es eso? ¿Dónde nos han transportado los sueños? [...]

Ya inundan el terreno, el camino, los campos esponjosos... Nosotros, las sombras espectadoras al borde del camino, nos hallamos entre ellos. Todos se echan de bruces bajo los proyectiles silbantes, para saltar luego y reanudar su carrera hacia adelante. Caen, baten los brazos, heridos en la frente, en el corazón, en las entrañas. Están inmóviles, con el rostro hundido en el barro y ya no se mueven. Pero el bosque envía otros que saltan y avanzan, tropezando con los que no se levantan.

¡Bella juventud, con sus mochilas y sus bayonetas!

G. ADÁNEZ, p. 1043-1046 (capítulo: “Estalla la tempestad”)

¿Dónde estamos? ¿Qué es esto? ¿Adónde nos ha transportado el sueño? [...]

Ya invaden los campos convertidos en barro, la carretera, el camino de campaña... Y nosotros, la sombra al borde del camino, estamos entre ellos. **Con gesto resuelto, van clavando el fusil en el suelo para ayudarse; el redoble del tambor, como un trueno de fondo, marca el paso: los silbidos no cesan, se lanzan a la carga hacia donde pueden, con gritos desgarrados y la sensación de tener los pies de plomo, ya que el barro de los campos queda adherido a sus gruesas botas.**

Se echan al suelo esquivando la lluvia de metralla para, de inmediato, ponerse en pie de un salto y seguir corriendo, **con salvajes gritos de valor juvenil, al saberse ilesos.** Y les disparan y caen, agitando los brazos, heridos en la frente, en el corazón, en el vientre. Yacen con la cara hundida en el barro, inmóviles. **Yacen boca arriba, con la espalda levantada por la mochila y la nuca empotrada en la tierra, braceando en el aire.** Pero del bosque siempre surgen otros que se echan al suelo y se levantan de un salto y corren..., o avanzan en silencio, tropezando con los cuerpos de los caídos.

¡Ay, todos esos jóvenes con sus mochilas y sus bayonetas, **con sus abrigo y botas cubiertos de barro!**

Si un autor que, en más de mil páginas, tiene pensado y calculado hasta el último adjetivo y no ha puesto una palabra de más ni de menos, quiere dedicarle tanto espacio a algo y contarlo de esa manera, es evidente que hay un motivo muy bien fundamentado. El tema de la guerra y la violencia es uno de los *leitmotive* de la novela, la Primera Guerra Mundial supuso todo un replanteamiento de muchas de las ideas de Mann (que, a raíz de ello, interrumpió la escritura de *La montaña mágica* durante varios años y escribió las *Confesiones de un apolítico*) y, además, ese final es esencial por cómo contrasta con todo lo anterior. Sería necesario profundizar mucho más al respecto, pero baste aquí una breve pista: un aspecto muy cuidado y muy bonito es el tratamiento de los colores, simbología estrechamente ligada a los temas principales de la novela y de casi toda la obra de Mann. Casi todo es blanco (recordemos el maravilloso capítulo “Nieve”, pp. 682 y ss.); en muy contadas ocasiones, Hans Castorp se retira a reflexionar a un rincón cubierto de flores azules, en una más que evidente referencia a *Enrique de Ofterdingen* de Novalis; en muy contadas ocasiones, aparecen gotas de sangre sobre el blanco (por ejemplo, en la hemorragia nasal que tiene Castorp en el rincón azul, recordando su primer amor, p. 172), igual que en *Perceval*. Y, en muy contadas ocasiones, en mitad del blanco, de la total ausencia de forma y de formas en lo alto de la montaña, en el deseo de dejarse llevar por todo y morir, aparece la imagen de un caballero negro con gola almidonada a la española como símbolo del máximo rigor y la obligación moral de seguir con vida y volver a hacer algo útil en el mundo real<sup>2</sup>. Sin embargo, en las páginas finales de la novela, todo se mezcla en el barro, todo es gris sanguinolento; todos los colores, todos los elementos que han estado chocando entre sí durante mil páginas y todas las aventuras de la mente quedan reducidas al “cuerpo a tierra” de los soldados, una masa de color pardusco. Cortar esta escena para ahorrarle crudeza no es una mera cuestión de que el lector termine la novela de una vez y sufra menos viendo menos barro y menos sangre: eliminar ese color de la paleta supone romper también toda una constelación de símbolos y

temas que llega mucho más lejos. Ahora bien, en la supuestamente impenetrable nebulosa del pensamiento alemán, ¿quién se detenía, en la década de 1930, y encima en España, a reflexionar sobre estas cuestiones puramente visuales de la obra? Sin embargo, ahora es muy difícil que pasen inadvertidos motivos que estamos habituados a analizar.

A diferencia de estos dos casos de eliminación tan concretos, en la traducción anterior se simplifica, se elide, se traduce sin precisión o quizás se olvida sin más —eso sí: sistemáticamente— la traducción de todo lo que serían gestos y lenguaje no verbal. Todo es, a lo sumo, “encogerse de hombros”, cuando hay numerosos gestos que acompañan, complementan o contradicen el discurso de los personajes, por ejemplo: echar algo hacia atrás indicando desprecio, gestos de seducción como adelantar un hombro<sup>3</sup> o dejar caer los párpados, gestos de aburrimiento como hacer dibujos con el bastón en el suelo en medio de una discusión filosófica de alto nivel, gestos de estupor como taparse la cara para evitar ver algo, de disgusto o de asco, como fruncir el labio (típico del médico), de firmeza y autoridad, como el famoso “¡Punto redondo!” de Peeperkorn, o gestos de extremo nerviosismo y rabia como el que sigue:

ORIGINAL p. 957 (capítulo: “Die grosse Geiztheit”)

“Darf ich mir die Erkundigung erlauben, ob Sie mit Ihren Schlüpfgrigkeiten bald zu Rande zu kommen gedenken?”

Herr Settembrini hatte es gefragt, und zwar mit Schärfe. Er hatte gesessen, mit den Fingern auf dem Tisch getrommelt und den Schnurrbart gedreht. Jetzt war es genug. Seine Geduld war zu Ende. Aufrecht sass er, mehr als aufrecht: sehr bleich, hatte er sich sozusagen im Sitzen auf die Zehen gestellt, so dass nur noch seine Schenkel den Stuhlsitz berührten, und so begegnete er blitzenden schwarzen Auges dem Feinde, der sich mit geheucheltem Erstaunen nach ihm umgewandt hatte.

VERDAGUER, p. 952 (capítulo: “La gran irritación”).

—¿Puedo informarme de cuándo terminará usted con sus equívocos?

Settembrini hizo esta pregunta con un tono mordiente, mientras golpeaba con los dedos sobre la mesa. Había terminado su paciencia, estaba pálido y miraba a su enemigo con ojos brillantes.

G. ADÁNEZ, p. 1019 (capítulo: “Hipersensibilidad”)

—¿Se me permite saber cuándo terminará este galimatías? —preguntó Settembrini en tono mordaz. **Llevaba rato tamborileando con los dedos sobre la mesa y retorciéndose el bigote. ¡Ya estaba bien!** Su paciencia se había agotado. **Se había erguido en su silla, más que eso: muy pálido, todo su cuerpo estaba en tensión en la silla, sólo sus muslos rozaban aún el asiento; y, en ese estado,** volvió sus ojos negros echando chispas, se enfrentó a su enemigo, **que se volvió hacia él con fingido asombro.**

El lenguaje gestual no aparece por escrito hasta la literatura realista de finales del XIX, y Thomas Mann, como buen heredero del XIX con clara inclinación a llevar el realismo hasta lo grotesco, sobre todo en *La montaña mágica* y en *Los Buddenbrook*, era muy consciente de lo que hacía. En la actualidad, el lenguaje no verbal está a la orden del día y estamos más que saturados de consejos sobre cómo seducir con la mirada y el gesto o cómo no movernos en una entrevista de trabajo si pretendemos que no se note que estamos muy nerviosos y no nos interesa nada lo que nos están contando. De manera automática sabemos que no sólo es relevante lo que alguien “dice”, sino “cómo lo dice”, en qué tono y con qué cara, pero esto no era así en la época en que se escribió la novela, y si el lector alemán probablemente no prestaba atención a esos detalles, el responsable de la versión española pudo ir un paso más lejos y considerar que, como entorpecían a la hora de llegar a “pero qué es lo que dicen”, era más práctico quitarlos. O

él mismo pudo atender tan sólo al “qué dicen” y ni se preocupó de traducir lo demás (lo cual a veces también resulta bastante difícil).

Incluso dando por válida la hipótesis de que, mojugaterías al margen, muchos de estos fragmentos podrían faltar por descuido, si uno se despista es porque el objeto a tratar no le parece digno de atención. ¿Cuál es, pues, el denominador común de estos pasajes que no merecieron atención y no importó eliminar en la primera versión? No hay que devanarse los sesos demasiado para darse cuenta de que siempre están relacionados con el cuerpo, una palabra que, por otro lado, se repite mucho y en lugares tan claves como, por ejemplo, la última frase de la novela:

“Las aventuras del cuerpo y del espíritu que te elevaron por encima de tu naturaleza simple siempre permitieron que tu espíritu sobreviviese lo que no habrá de sobrevivir tu cuerpo. Hubo momentos en que la muerte y el desenfreno del cuerpo, entre presentimientos y reflexiones, hicieron brotar en ti un sueño de amor. ¿Será posible que de esta bacanal de la muerte, que de esta abominable fiebre sin medida que incendia el cielo lluvioso del crepúsculo, surja alguna vez el amor?” (1048)<sup>4</sup>.

Un lector con la sensibilidad del siglo XXI no tardará en percibir *La montaña mágica*, entre otras muchas facetas, como una novela sobre el descubrimiento del cuerpo, es más, la imponente aventura filosófica e intelectual se debe, en gran medida, a que los nuevos descubrimientos y experiencias relacionados con el cuerpo que tiene Hans Castorp en el Berghof hacen tambalearse sus esquemas una y otra vez, creando constantes nuevas antítesis que mantienen un proceso dialéctico en movimiento. Esta esfera del cuerpo, por supuesto, no sólo abarcaría lo fisiológico: la enfermedad, la sexualidad o la relajación de los modales (una anécdota graciosa es que a Hans Castorp le cuesta años descubrir lo cómodo que es apoyarse en el respaldo de las sillas en lugar de sentarse tieso como una vara), tal vez lo único en que se fijaba el lector de los años treinta, sobre todo el español, también educado en

la negación de cuanto fuera “físico”. Entendiendo por cuerpo todo lo que no es mente-intelecto-espíritu, también entraría aquí todo lo relacionado con la percepción a través de los sentidos frente a la intelección puramente racional. En efecto, Hans Castorp aprende a mirar el mundo con otros ojos, a percibir la belleza, a fundirse con el paisaje (además, hay varios capítulos con la palabra “sentido, sensible” en el título), y no olvidemos la importancia de la música en toda la obra de Mann, aunque este tema nos llevaría ahora demasiado lejos, o la simbología de los colores a la que aludimos antes. Por último, a la metafísica y el enfoque espiritual del mundo se opone la observación científica: el estudio del hombre en tanto “cuerpo concreto y objetivo”, susceptible de ser explicado desde la física, la química y la biología (hoy añadiríamos, sin duda, la neurología).

Thomas Mann, al igual que su personaje, estaba fascinado por los nuevos descubrimientos científicos de su tiempo porque constituían el polo opuesto a la idea romántica de que las grandes pasiones del hombre son el centro y motor del universo y opuesto también al concepto de “genio” tocado por un don especial y casi mágico (sus hijos llamaban a Mann “el mago”, por cierto). ¿Qué sentido tenía torturarse tanto, por ejemplo, por amor, cuando, en realidad, el amor tan sólo es consecuencia de un subidón de hormonas? Dicho de otra manera: ¿cómo podía ser ese subidón de hormonas al mismo tiempo el sentimiento más profundo de una persona y la fuente de inspiración de la literatura universal? En la novela hay numerosos ejemplos y Castorp, para su enorme sorpresa, aprende que la carne de gallina que se le pone al tener delante el brazo desnudo de Madame Chauchat obedece a un mecanismo mecánico del bulbo piloso, que las seductoras curvas femeninas son vulgar tejido adiposo, que la nieve, tan mágica y tan hermosa, es una acumulación de incontables cristallitos hexagonales, o que las lágrimas se componen de agua con unas pocas sales y proteínas (uno de los momentos más conmovedores de la novela es la escena de la muerte de Joachim, donde hasta Hans Castorp pierde la compostura y llora... y Mann enseguida introduce el comentario irónico

de la composición química de ese profundo dolor, pp. 786-787). La declaración de amor en francés la noche de Carnaval es una suerte de manual de anatomía subido de tono (pp. 490-497) y, cuando Hans Castorp se queda dormido estudiando libros de anatomía, genética, fisiología y embriología, en su cerebro se agolpan imágenes de protocélulas, células, organismos y hasta del sistema solar junto con una imagen erótica de su amada que le lleva a plantearse la cuestión esencial de “¿qué es la vida?” (pp. 396-414).

A comienzos del siglo XXI, las descripciones de los inventos ultramodernos de la novela, por ejemplo el laboratorio de radioscopia o el cinematógrafo (en una escena con una maravillosa reflexión sobre el cine y la percepción del tiempo: pp. 458-460), nos parecen muy divertidas por lo “primitivo” de la técnica de entonces, así como los modernísimos manuales científicos que lee Hans Castorp y que Mann reproduce probablemente de manera literal, están más que superados. Ahora bien, por mucho que hayan avanzado la técnica y la ciencia o sepamos que las entidades más elementales no son las células ni mucho menos y hablemos de quarks, supercuerdas y *feedback* neuronal, las preguntas que no acertamos a responder son exactamente las mismas: ¿Qué es la vida? (un frenesí, eso está claro). Ahí no hemos avanzado absolutamente nada... o, formulado a la inversa: Thomas Mann ya se había adelantado, como mínimo, hasta nuestro tiempo. En 1924.

Se ha dicho de la traducción nueva que “moderniza el lenguaje decimonónico” y esto también requiere una matización muy importante. Para empezar, no tiene ningún sentido decir que el lenguaje original es decimonónico, puesto que el alemán, a diferencia del inglés, por ejemplo, no ha cambiado apenas desde tiempos de Goethe. No hay nada que modernizar. Ahora bien, sí es cierto que la nueva versión “suena” mucho más moderna... frente a la traducción de 1934, pero no sólo por determinados giros o formulaciones del castellano, que ha cambiado bastante más (entre otras cosas, está mucho menos afrancesado), sino también porque se ha leído y vertido con una sensibilidad mucho más moderna. Es el texto de Verdaguer

el que, en comparación, nos resulta decimonónico, aunque esto no debe entenderse como una crítica: es un hecho, evidente e inevitable por las razones que hemos visto, y no debe considerarse mejor ni peor. La propia sensibilidad de la España de los años treinta (y aún de bastantes décadas después) está mucho más cerca del siglo diecinueve de lo que estaba Thomas Mann, y cabe imaginar que también en la Alemania de entonces debieron de pasar por alto muchos matices e incluso los distanciamientos irónicos de muchos pasajes. Seguro que esta lectura también fue bastante más “decimonónica” de lo que era la obra, pero no podemos probarlo, mientras que en una traducción siempre queda una huella de cómo entendió la obra una época en general y un traductor en particular. Ahí está la gracia.

El lenguaje en el que se virtió al castellano el texto de Mann por primera vez refleja esta sensibilidad que de por sí ignora todo lo que no es un mensaje verbal complejo y a ello se suma la visión que se tenía en general de la literatura alemana: pura filosofía, puro verbo y puro intelecto, discurso denso y sesudo hasta no poder más, tan sólo penetrable por unos pocos bienaventurados con varias tesis doctorales en la obra de Schopenhauer. Y, sí, Schopenhauer (y muchos más) está ahí, como también hay pasajes en ese lenguaje sofisticado hasta lo barroco, a veces un tanto oscuro, pero no hay que olvidar que, cuando Mann los escribió así, es por algo, y que, además, siempre concurren con otros muchos registros del lenguaje y muchos otros tipos de discursos, pues en *La montaña mágica*, ya sea al nivel de una misma frase o entre escenas, personajes, etc., es constante la dialéctica entre elementos de distintas esferas, entre lo espiritual (en un sentido muy amplio, como hemos visto) por una parte y lo material-físico-fisiológico o como quiera llamarse por la otra. Evidentemente, cuando una cámara sólo muestra un primer plano de alguien pronunciando una conferencia, toda nuestra atención se centrará en él y entenderemos sus palabras como una verdad absoluta y única; si, por el contrario, alejamos el objetivo y, además del conferenciante, vemos al vecino de mesa haciendo una pajarita con el programa del congreso y al

público luchando por no dormirse, nuestra interpretación de la escena será distinta y ese discurso perderá su apariencia de verdad absoluta para convertirse en algo relativo dentro del conjunto, por más que las palabras originales sean las mismas.

La nueva versión no es, pues, tan diferente por ser cinco páginas más larga, sino por estar hecha con un conocimiento y una conciencia de muchos factores que tan sólo la distancia y el paso del tiempo han hecho posibles, e intenta hacer justicia a esa constante dialéctica mediante una mayor diferenciación de los distintos registros lingüísticos (vulgar, coloquial, simplemente neutral, elevado, muy elevado o exageradamente elevado con un propósito determinado...), con muchos más matices en general y, por supuesto, sin neutralizar todo lo que es irónico. En realidad, esto es ser mucho más fiel al texto original, pero ya sabemos que la fidelidad es un argumento que no conduce a ninguna parte. En el fondo, uno puede estar convencido de ser muy fiel a lo que ve en un texto, pero, ¿cómo ser fiel a elementos que uno no ha visto y ni siquiera sabe que existen?

Al tener el objeto demasiado cerca y no estar acostumbrados a mirar de otra manera, antes sólo se vio la “tesis”, lo sesudo, el supuesto “mensaje de la palabra”, la novela como mera aventura espiritual de Hans Castorp y verdadero desafío para el intelecto del pobre lector. Y es cierto que *La montaña mágica* es un desafío para el intelecto del lector, pero no porque necesite leerla con un diccionario, un busto de algún filósofo ilustre en la mesilla y un lápiz para marcar dónde queda el verbo principal, sino porque tiene que realizar su propia síntesis a partir de las infinitas tesis y antítesis que encuentra. Porque ya no puede creer sin más lo que “dice” el autor, ya que Mann jamás dice nada a modo de dogma, sino que obliga a reflexionar sobre qué “puede significar” todo lo que nos cuenta. No en vano, explica muy bien en la primera y última páginas de la novela que toda esa aventura de Hans Castorp no es más que una “historia”, un cuento que él quiere contar de una determinada manera y que, una vez contado, no repara en dejar abierto diciéndonos adiós con la mano. Y esto es tremendamente moderno, por no

denominarlo incluso posmoderno (al fin y al cabo, la ironía es el reflejo de la crisis de la Modernidad). Nos demuestra una vez más que cuanto se diga de la genialidad de Mann es poco y que, como buen clásico, *La montaña mágica* puede leerse una y otra vez y siempre quedará algo nuevo y diferente por descubrir.

#### NOTAS

- 1 Los números de páginas que indicamos corresponden a las ediciones recogidas al final en la Bibliografía. La negrita es mía e indica los pasajes que faltan en la traducción anterior. Cuando sólo aparece un número de página entre paréntesis, es de la nueva traducción.
- 2 Sobre esto no pude resistirme a escribir un artículo para un congreso. Cfr. I. García Adánez, “Negro riguroso, honor y sangre... La imagen de España en *La montaña mágica* de Thomas Mann”, en *Estudios Filológicos Alemanes* 8, Sevilla, 2005, pp. 229-242.
- 3 Aquí tendríamos uno de dichos ejemplos de “traducción imprecisa”, del capítulo “Mynheer Peeperkorn”:

VERDAGUER (p. 575): “Se mostró enamorado de toda su sociedad femenina, sin preferencias y sin conceder la menor atención a las personas. [...] Dijo a la señora Stöhr galanterías tales que ella, vulgar por naturaleza, comenzó a mover los hombros más exageradamente que de costumbre y lanzó gritos que parecían de loca.”

G<sup>a</sup> ADÁNEZ (p. 839): “Se mostró enamorado de todas y cada una de las féminas que le rodeaban, sin discriminación de ningún tipo [...] deleitó los oídos de la Stöhr de tal manera que la vulgar señora casi se descoyunta el hombro de tanto adelantarle con gesto seductor y casi enloquece por completo con sus coqueteos.”

- 4 Bien evidente es en este final la función del tema de la guerra en la obra y la repercusión de recortarlo.

#### OBRAS CITADAS DE THOMAS MANN

- Der Zauberberg*, Frankfurt, Fischer, 2004 (facsimil de la edición original de 1924).
- La montaña mágica*, traducción de Mario Verdaguier, Barcelona, Edhasa, 1997 (col. bolsillo nº 126).
- La montaña mágica*, traducción de Isabel García Adánez, Barcelona, Edhasa, 2005 (col. bolsillo nº 233).

#### PARA LEER MÁS

- DOWDEN, STEPHEN D., *A Companion to Thomas Mann's The Magic Mountain*, Nueva York, Camden House, 1998.
- KOOPMANN, HELMUT (ed.), *Thomas Mann Handbuch*, Frankfurt, Fischer, 2005.
- KRÜLL, MARIANNE, *La familia Mann*, traducción de Adán Kovacsics, Barcelona, Edhasa, 1992.
- KURZKE, HERMANN, *Thomas Mann. La vida como obra de arte. Una biografía*, traducción de Rosa Sala, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.
- LLINÉS HELLER, Luis, *Thomas Mann*, Madrid, Síntesis, 2006.

#### Y PARA VER

- BRELOER, HEINRICH, *Los Mann*, serie-documental (315 min), 2002.

# R E S

utilidades, libros, revistas

## LIBROS

### Cauces para la traducción del texto dramático

Ezpeleta Piorno, Pilar, *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Madrid, Cátedra, 2007, 432 páginas.

Es indudable que este libro está llamado a convertirse en una referencia obligada para todo traductor de teatro, no sólo porque intenta brindar una nueva perspectiva desde la que observar el texto dramático, sino porque —haciendo uso de las aportaciones de la lingüística, la sociolingüística, la semiótica teatral y la traductología contemporáneas— intenta proveernos de las herramientas necesarias para desentrañar su enrevesado mecanismo comunicativo. Y es que, como señala su autora, el teatro es quizás “una de las formas más complejas de arte debido a los múltiples canales de comunicación que utiliza y a la enorme variedad de normas estéticas a las que pertenece”.

La autora une al resultado de su trabajo de investigación doctoral, *El análisis del texto dramático para la traducción: el caso de Shakespeare*, el de otros trabajos realizados individual y colectivamente, tanto en relación con el estudio de la obra shakesperiana como en relación con la traducción y la teoría de la traducción, así como su experiencia docente en el ámbito de la traducción literaria y teatral, para presentarnos un texto que se erige como magnífica respuesta a la necesidad de sistematizar y ordenar todos los aspectos que deben tomarse en cuenta en la traducción del teatro. Señala la autora que la traducción del texto dramático no sólo exige comprender lo que se dice y cómo se dice, sino que esta labor exige del traductor conocer en profundidad la naturaleza del texto al que se enfrenta. Traducir un texto dramático implica, además de la compleja actividad traslatoria —más que la mera transcodificación de una lengua a otra—, resolver problemas de índole lingüística y extralingüística. Problemas que nos dejan postrados ante la naturaleza del discurso teatral, del

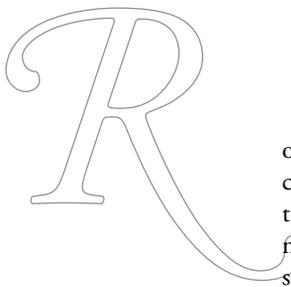
# E Ñ A S

discurso escénico; un discurso que exige, en su traducción, la representación de sus rasgos esenciales como discurso fugaz, efímero y mortal: *el texto que traducimos es para ser dicho y escuchado*, un texto que necesita de un espectador que valide su existencia.

El libro se presenta en dos grandes partes; una, la primera, que trata sobre el teatro y el drama y en la cual se exponen los rasgos propios y característicos del género y del discurso dramático. La autora se pasea por el panorama de los estudios teatrales con intenciones de poner en relieve los conceptos y momentos claves que puedan tener relevancia para la total comprensión de su propuesta y evita caer en una descripción pormenorizada de su historia. La segunda parte, titulada “Del texto dramático y la traducción”, se centra en los aspectos fundamentales que se deben tomar en cuenta en la traducción del teatro para, finalmente, proponer un modelo de análisis con fines traductológicos. Para diseñar este modelo de análisis toma de la traductología las dimensiones del contexto de Hatim y Mason (1990) y el modelo de análisis textual de Christiane Nord (1991). Por otra parte, del ámbito de los estudios dramáticos, toma el modelo de análisis de Keir Elam (1980), así como la teoría del drama de Manfred Pfister (1991) y el análisis del discurso dramático de Vomala Herman (1995).

Con el propósito de sustentar la naturaleza única y particular del texto dramático, Ezpeleta señala una serie de dualidades que conforman la base distintiva para determinar las categorías de análisis y diseñar el modelo de trabajo. La primera dualidad está conformada por la permanente referencia a dos sistemas comunicativos: uno externo (autor-público) y otro interno (personaje-personaje), lo que hace imprescindible la consideración de elementos extratextuales (históricos, culturales o ideológicos), relacionados con el mundo real, y elementos intratextuales, relacionados con el mundo de ficción. La segunda dualidad viene dada por los sistemas lingüísticos: el texto dialogado y el paratexto, que generan una infinidad de formas de semantización del texto dramático. Y, por último, la tercera dualidad que viene dada por la convergencia del lenguaje literario y el diálogo.

Gracias a su experiencia en el Instituto Shakespeare y a su formación en el campo de la traductología, la doctora Ezpeleta posee un envidiable perfil que le permite abordar este estudio desde la convergencia de estas dos áreas. No es fortuito entonces que la obra shakespeariana sea el eje fundamental sobre el que giran los análisis a lo largo de todo el libro. No obstante, así lo advierte en la introducción de la obra, debe reconocerse la pertinencia de los textos shakespearianos por el “lugar privilegiado que



ocupan en el canon”, además de que su complejidad y variedad los convierte en textos ejemplares para mostrar de manera más clara las dificultades a las que se pueden enfrentar los traductores en su labor.

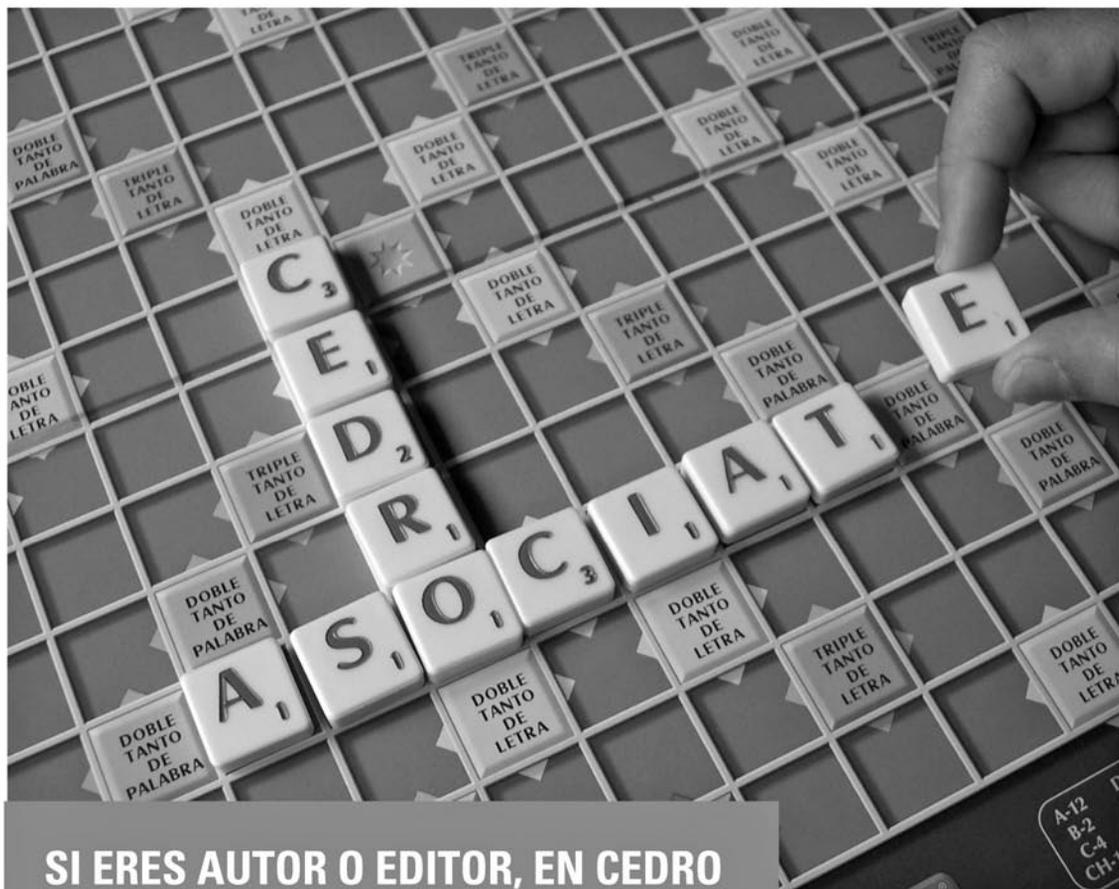
El objetivo fundamental de este trabajo es ofrecer un modelo de análisis “integral e integrador”, aunque muchos lectores pudieran sentirse defraudados al no encontrar en él un manual para traducir obras de teatro. Los textos objetos de estudio son fundamentalmente extractos de algunas obras de Shakespeare, entre las cuales se encuentran *Hamlet*, *The Tempest*, *Richard II*, *Coriolanus*, *The comedy of Errors* y *Henry V*, además de otros textos incluidos con la intención de cubrir un espectro más amplio en el trabajo: *Oleanna*, de David Mamet, *Who's Afraid of Virginia Woolf*, de Edward Albee, *Waiting for Godot* y *Endgame*, de Samuel Beckett, y

*Betrayal*, de Harold Pinter. En realidad, el modelo, más que ofrecer una técnica infalible para traducir obras de teatro, lo que intenta es llamar la atención acerca de los rasgos característicos del discurso teatral que deben tomarse en cuenta cuando se traduce. Es probable que, aunque parezca demasiado exigente, se echen de menos las soluciones de los problemas presentados; es decir, traducciones definitivas como tales; conclusiones a las que se llegaría después de aplicado el modelo de análisis, pero es evidente que eso formaría parte de una investigación más empírica que no se enmarca dentro de este tipo de trabajos. No queda más que recomendar ampliamente su lectura y esperar que este libro dé paso a otros de índole similar que ayuden a iluminar el camino del traductor dramático.

JHILDA MÉNDEZ DÍAZ

## FE DE ERRATAS

En la página 42 del número 38 de *Vasos Comunicantes*, en el artículo *Editores, correctores, traductores y otros muchos avatares*, firmado por María José Furió, donde dice: “Planeta contaba con tarifas claras para el trabajo de editing —unas 50.000 / 10.00 pesetas”, debe decir: “...unas 50.000 / 100.000 pesetas”.



## 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](http://www.cedro.org)

91 702 19 39

93 272 04 45

[socios@cedro.org](mailto:socios@cedro.org)

[cedrocat@cedro.org](mailto:cedrocat@cedro.org)

**CEDRO**

CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS  
REPROGRÁFICOS

## ¿Qué es ACE Traductores?

**A**CETT 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](mailto:mmerlino@ya.com)**  
 o con CARMEN FRANCI  
**[c.franci@acett.org](mailto:c.franci@acett.org)**

