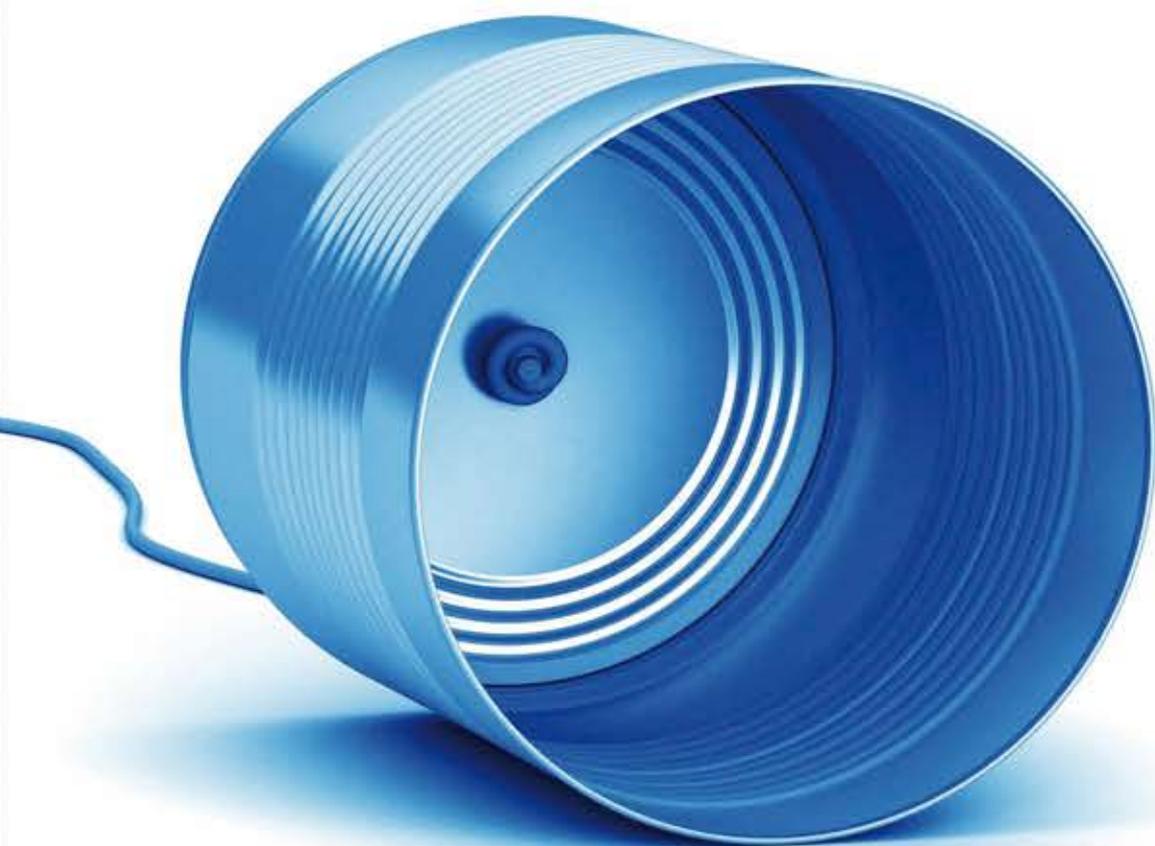


Vasos
Comunicantes

Año 2012



Dirección:

Carlos Fortea
Carmen Francí

Fotografías:

Enrique Alda
Geneviève Naud
Montserrat Gurguí
David Escanilla

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
Móvil: 676 778 759
Fax: 91 446 29 61

E-mail: lamorada@acett.org
Web: www.ace-traductores.org

Diseño y concepto gráfico:

David Escanilla | GH::DE.sign
www.davidescanilla.com

Se han utilizado las familias tipográficas:
Labrat, Cg **Geometric**, Eurostile,
Garamond, **Helvetica Inserat**
y Helvetica35-Thin

Imprime: Iberoprinter

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

Colaboradores en este número:

Elena Abos
Selma Ancira
Marta Armengol
Ricardo Bada
Elena Bernardo
Carme Camps
Rita da Costa
Amado Diéguez
Vicente Fernández
Celia Filipetto
Javier Franco Aixelá
Elvira Gallego
María Teresa Gallego
Amelia Gamoneda
Carmen Gómez
Marc Jiménez Buzzi
Adan Kovacsics
Juan Gabriel López Guix
Danièle Marcoux
Alicia Martorell
Olivia de Miguel
Isabel de Miquel
Ana María Nieda
María Pardo
Arturo Peral Santamaría
Amelia Pérez de Villar
Pilar Ramírez Tello
María Rodríguez Cerezales
Miguel Ros González
Íñigo Sánchez Paños
Margarita Santos
Carolina Smith de la Fuente
Teresa Solana
Francisco Torres Oliver
Jesús Zulaika Goikoetxea

Índice

Las voces perennes Carlos Fortea	7
Conversación entre tres Premios Nacionales de Traducción: Adan Kovacsics, Selma Ancira y Olivia de Miguel	9
La escritura de la traducción Ricardo Bada	17
Traducir a Stefan George al español. Una reflexión sobre la desconfianza del lector ante las traducciones poéticas Carmen Gómez García	25
La teoría os hará libres Javier Franco Aixelá	33
Máscaras y lenguas Amelia Gamoneda Lanza	51
vi Premio de traducción Esther Benítez Olivia de Miguel	61
Larrea era una isla, pero yo era el istmo Gerardo Diego, traductor de Juan Larrea María Rodríguez Cerezales	63
La flora ruderal Danièle Marcoux	73
Traducir y escribir a cuatro manos Teresa Solana	75
<i>The Tell-Tale Heart</i> de Edgar Allan Poe según Enrique Leopoldo de Verneuil Arturo Peral Santamaría	87
<i>Sección: El centón ></i>	
Donde dije digo dicen espetó Varios autores	101
Cómo empecé a traducir (segunda parte) Varios autores	113
<i>Sección: Del amigo el consejo... ></i>	
Alicia Martorell Francisco Torres Oliver Vicente Fernández González Juan Gabriel López Guix	121



Las voces perennes

Carlos Fortea

Durante largo tiempo, las voces sigilosas han llenado los vasos comunicantes. Han pasado los meses, y el silencio aparente ha inspirado los miedos injustificados, y ha podido llegar a parecer que los vasos se habían vaciado, o se habían vertido en ese mundo de agua que no moja que llamamos la red.

Pero las voces no se habían apagado. Sólo se habían vuelto silenciosas, esperando el momento de volver a sonar.

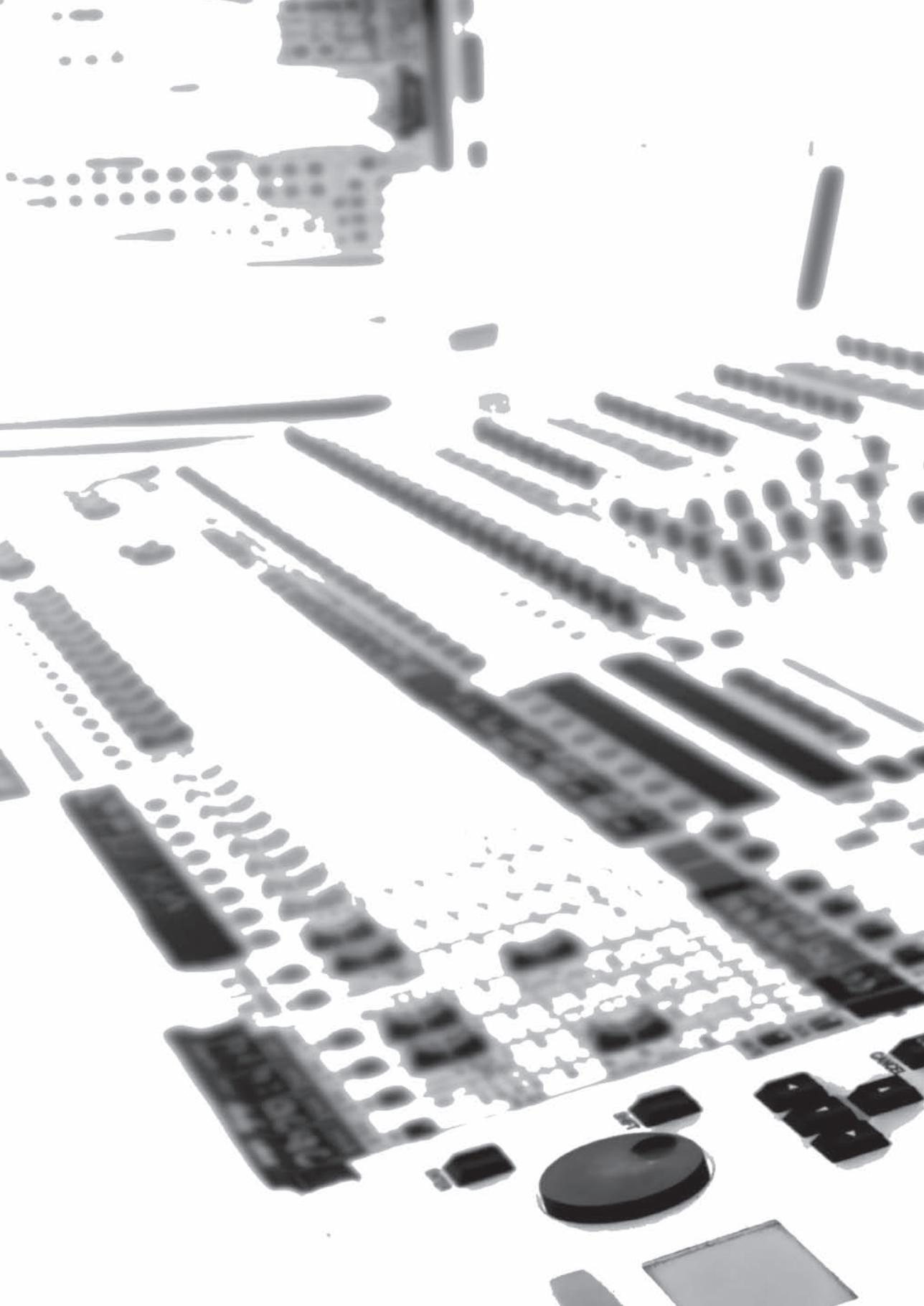
Vasos Comunicantes vuelve a las manos de sus lectores en papel y en vapor, en las bibliotecas y en la nube, en las estanterías y en las pantallas. Una vez más se revuelve el silencio para extraer sonidos, y entre la masa de las vocales y de las consonantes resuenan amigables y campanudas las voces de maestros que se fueron, dejando entre nosotros su terciopelo, su dril cuando tocaba, y sus palabras. Vuelvo a oír, en el puente que cruza el Leteo —el que ellos construyeron para borrar el efecto de sus aguas— a Ramón Sánchez Lizarralde, a Miguel Martínez-Lage, a Hernán Sabaté, a Montse Gurguí, vuelvo a verlos en el calor de la amistad y en el fragor de la polémica, en la eterna armonía de la palabra escrita.

Vasos Comunicantes vuelve a las bibliotecas, con un número más de una ya larga serie, y se bifurca en una nueva estirpe que se llamará *Cuadernos de Vasos Comunicantes*, y que dará albergue —en la red, en la nube, en la palabra pendiente— a los encuentros de los colegas, a sus voces lanzadas al viento en foros públicos, en esos lugares en que nos reunimos para hablar de las cosas del mundo, que no otras que esas son nuestras cosas.

No importa que el mundo adopte una expresión hostil, en estos tiempos de confusión, lo que importa es no caer en la confusión. Desde esta revista manifestamos nuestra determinación de mantener el valor perenne de la palabra en tiempos oscuros, la importancia de lo importante en tiempos banales, la relevancia de lo relevante en tiempos entregados a la uniformidad.

Los vasos comunican, otra vez. En absoluto como el teléfono que oculta el silencio con el ruido, sino como el acueducto que lleva el agua. No como el que ofrece la declaración inane que han dado en llamar comunicación cuando no lo es, sino con las dos direcciones que implica la verdadera palabra comunicar.

Los vasos comunican, y como siempre siguen esperando respuesta. Siguen abiertos a todas las iniciativas, a todas las propuestas, a todas las voces y a todas las palabras. Siguen atentos a lo que cocemos, nosotros, los trujamanes, los que siempre cuentan lo que cuentan otros, aunque tienen mucho que contar.



Conversación entre tres Premios Nacionales de Traducción:

Adan Kovacsics, Selma Ancira y Olivia de Miguel

En 2011, dos extraordinarias traductoras fueron galardonadas con el Premio Nacional de Traducción: Selma Ancira, a la obra de un traductor, y Olivia De Miguel, a la mejor traducción por su *Poesía completa* de Marianne Moore. Adan Kovacsics, Premio Nacional en 2010, ha trabajado con ellas en los últimos años y conoce de cerca su compromiso con nuestro oficio y con la palabra. Para este número de *Vasos Comunicantes* les ha formulado algunas preguntas...

ADAN KOVACSICS: Mi primera pregunta es, siguiendo una antigua obsesión, pues creo que hay algo particular en el recorrido existencial de los traductores: ¿cómo llegasteis a la traducción?

OLIVIA DE MIGUEL: Yo estudié filología inglesa y trabajé durante un tiempo como profesora de inglés en secundaria. Cuando vine a vivir a Barcelona busqué la forma de empezar a traducir, pero no sabía muy bien por dónde. Tuve la suerte de seguir un curso de traducción literaria en el Instituto Norteamericano que impartía el profesor Sam Abrams que fue quien pensó que tenía alguna cualidad para esta tarea y quien me «presentó» a dos escritoras muy dispares, pero fundamentales para mí como traductora: Marianne Moore y Kate Chopin. Al año siguiente pude trasladarme a Dublín donde pasé dos años magníficos y allí decidí experimentar qué era aquello de la traducción con *The Awakening*, de K. Chopin. La experiencia me enganchó. En el verano, cedí la traducción a una editorial y a partir de ahí no he parado. Este año pasado, volví a esa traducción primeriza y decidí hacerla de nuevo. Mi forma de traducir y mi idea de la traducción habían cambiado y ya no me servía aquella versión.

SELMA ANCIRA: De manera inesperada. Por un azar. Por un libro que cayó en mis manos y dio un vuelco a mi vida al descubrirme mi vocación. Comencé a traducir sin saber nada del oficio, a tientas, por una pulsión interna que no conseguí dominar. Aquella primera incursión en este arte ejerció una tal fascinación en mí, que he seguido traduciendo hasta ahora.

ADAN KOVACSICS: Para mí, y no sólo para mí, es decisivo el papel del traductor en la difusión de la literatura universal. ¿Os veis en ese papel? ¿Sois conscientes de esa contribución de la traducción? Cuando digo «conscientes» me refie-

ro a si tenéis en cuenta, al traducir o al elegir una traducción, esta idea de «difusión» de una literatura y de un autor...

SELMA ANCIRA: Sí, claro que soy consciente de la contribución de la traducción y de su importancia en la difusión de la literatura universal. Pero en lo que respecta a mi trabajo, esa «conciencia» me llega siempre *a posteriori*, cuando se comienza a hablar del libro. En general traduzco a los autores y los libros que en un momento determinado de mi vida me entusiasman, por los que me siento irresistiblemente atraída, que me resultan desafiantes, interesantes de traducir o que dicen aquello que en ese momento de mi vida me gustaría decir a mí.

OLIVIA DE MIGUEL: Por supuesto, también soy consciente de ese papel de difusores de la literatura que los traductores tenemos hasta el punto de que no podríamos hablar de literatura universal sin tener en cuenta el papel de la traducción como una actividad indispensable en la transmisión del conocimiento y la cultura. Sin embargo, para mí, eso no es decisivo a la hora de elegir traducir un texto o no, es algo que sucede *a posteriori*. Yo traduzco lo que por un motivo u otro llama mi atención y me apasiona lo suficiente como para pasar unos meses encerrada con ese objeto de deseo que es un libro. Cuando lo elijo no pienso generalmente en esa idea de difusión, soy mucho más egoísta. Lo traduzco porque para mí supone un reto de lenguaje o de estilo, porque estaba olvidado y puedo «resucitarlo», porque lo que cuenta me interesa y me gusta, porque no lo entiendo y quiero hacerlo mío, *imaginary possessions*, que decía M. Moore... en fin, porque me descubre algo. Sin embargo, a veces uno no elige el libro sino que él te elige a ti y resulta que un libro que por tu iniciativa no hubieras pensado en traducir se convierte en una cueva del tesoro; como en un viaje, uno se pone en marcha con unas metas y por el camino encuentra paisajes y caras con los que no había contado y decide seguirlos, explorarlos y, a veces, quedarse.

ADAN KOVACSICS: La posición social de los traductores y el reconocimiento de su trabajo, sin embargo, no se corresponde con ese papel y con esa importancia...

OLIVIA DE MIGUEL: Es cierto, y desde las asociaciones luchamos por mejorar su estatus, su reconocimiento y su visibilidad. En un trabajo solitario como este, un tejido asociativo fuerte es indispensable para reivindicar las condiciones económicas, la legalidad de los contratos y la visibilidad de la autoría a la que tenemos derecho, así como el papel decisivo en la transmisión de conocimientos y en la creación y uso del lenguaje que los traductores tenemos.

La conciencia de que leemos a un autor determinado a través de la voz del traductor es incómoda, molesta y rompe la ficción del original. Pone de manifiesto la realidad de Babel, la confusión y la incapacidad de descifrar y acceder al sentido de los signos ajenos sin intermediarios.

ADAN KOVACSICS: ¿Seguís un método de trabajo muy sistemático u os dejáis llevar más bien por la inspiración, por ráfagas? Habladme un poco de vuestro día a día como traductoras.

SELMA ANCIRA: Yo soy bastante metódica. Mis mejores horas son las del alba. Ahí es cuando más rindo y mejor trabajo. Pero trabajo el día entero. Desde luego, no por ráfagas. Más bien con pequeños descansos: el gimnasio por la mañana, el rato de la comida, el parque con la perra por la tarde... El resto de mi día transcurre frente al ordenador y haciendo lecturas complementarias para mis traducciones.

OLIVIA DE MIGUEL: Yo compagino mi actividad de traductora con la docencia universitaria y la gestión de un máster de traducción literaria, así que no sigo un ritmo sistemático. Necesito libros que no requieran urgencia, clásicos casi siempre, para poder organizarme sin que mis otras actividades se resientan. No me queda más remedio que organizarme mucho porque si no sería imposible cumplir plazos. Como por carácter yo tiendo a las ráfagas, me impongo una disciplina férrea y traduzco todos los días, caiga quien caiga y pase lo que pase. Me doy mucha caña y ese ejercicio me sirve para otros aspectos de la vida.

ADAN KOVACSICS: ¿En qué estáis trabajando ahora?

OLIVIA DE MIGUEL: Acabo de terminar *Six Non-Lectures*, de e.e. cummings, un autor que, sin ser uno de mis favoritos, ha supuesto un auténtico reto en lo que al lenguaje se refiere. Me ha divertido y enfadado casi a partes iguales y estoy contenta del resultado. En septiembre empezaré a traducir los ensayos de Henry James, un autor del que ya traduje algunos relatos hace años. Es un maestro del estilo con el que hay que entonar bien, que requiere paciencia, minucia, precisión y limpieza de ejecución, cosas que a mí me apasionan. Así que espero disfrutarlo si los plazos de entrega no me lo impiden.

SELMA ANCIRA: Estoy volviendo a traducir los primeros libros que traduje de Marina Tsvietáieva. Tantos años de convivencia con ella me han hecho entender que podía (debía) traducirla de una manera distinta de cómo la traduje cuando me lancé a esta aventura maravillosa que es la traducción literaria. Y estoy entregada a esa labor. Eso por el lado ruso. Por el lado griego, estoy revisando la traducción de

la *Elena* de Yannis Ritsos que hice durante mis vacaciones el verano pasado. Tengo además, en mi mesa de trabajo, las galeradas de la *Poesía reunida* de Seferis, que debe salir a principios del otoño.

ADAN KOVACSICS: Creo que hay momentos mágicos en la traducción... Cuando de pronto las piezas encajan, cuando las dos lenguas coinciden con una plenitud que va más allá de una mera equivalencia léxica, sintáctica... ¿Recordáis momentos concretos?

SELMA ANCIRA: Recuerdo varios momentos «mágicos», de una alegría casi infantil. Sobre todo con Tsvietáieva, cuando habiendo tomado alguna frase por intraducible, tras horas de hurgar en los diccionarios en busca de palabras, tras haber jugado con ellas, haberlas girado, retorcido, desmontado y vuelto a montar, logro reproducir con mi español algunos de los juegos que ella hace en ruso.

OLIVIA DE MIGUEL: Recuerdo el inicio de la *Autobiografía* de G.K. Chesterton, un párrafo larguísimo, brillante, compacto sintácticamente y lleno de ironía que quería mantener en esos términos, creo que lo conseguí. También recuerdo «La bestia en la jungla», de H. James, esa tensión de lo no dicho durante toda una vida que te obliga al traducir a elegir cada palabra que muestre esa ambigüedad. En los poemas de Moore, me ha pasado unas cuantas veces. Buscaba una equivalencia ideológica para traducir algo tan aparentemente transparente como *superior people never make long visits*, en el poema «Silence». Quería ver y oír qué tipo de personas habla de *superior people*. Creo que acerté traduciendo «La gente con clase nunca hace visitas largas».

ADAN KOVACSICS: ¿Cómo es la relación con los autores traducidos? ¿De necesaria distancia? ¿De necesario entusiasmo por su obra?

OLIVIA DE MIGUEL: Si elijo el texto suele suceder que sean autores que me gustan y, en ese caso, hay un factor de entusiasmo inicial que a mí me resulta estimulante. Si es una propuesta editorial es posible que, en un principio, sean autores que desconozco o que haya leído superficialmente y entonces me tengo que fabricar el gusto mientras traduzco. Todos los autores que he traducido me han aportado conocimientos y en todos he descubierto cosas que no sabía.

SELMA ANCIRA: Para mí, el elemento entusiasmo es indispensable. Sin eso no funciono. Casi todos los libros que forman mi biografía literaria son producto de la pasión. Cada uno responde a algo que he vivido o pensado o añorado... Traduzco lo que en un momento u otro está en sintonía con mi alma... Un vistazo a mi hoja de vida puede dar cuenta de mi desarrollo espiritual.

ADAN KOVACSICS: Ambas habéis traducido de forma muy consciente y sistemática a escritoras, a Marina Tsvietáieva, a Marianne Moore. ¿Qué significa para vosotras?

OLIVIA DE MIGUEL: Como ya he dicho antes, mi relación con los autores que traduzco suele ser de amor, interés, curiosidad, admiración o empatía, es decir, relaciones positivas. No me interesa, y además no sabría, prestar mi voz a textos que, de un modo u otro, no fueran atractivos para mí. Soy consciente de que si viviera únicamente de la traducción no podría hacerlo, pero la diversificación de mis fuentes de ingresos me lo permite; esta situación es distinta de la de los traductores todo terreno que traducen los textos que la industria editorial les propone; es distinta, ni mejor ni peor, todo tiene sus servidumbres y como dice Moore hablando de la vida universitaria «Aquí también el estudio está rodeado,/como en Oxford o Francia,/ de peligros: polilla, moho/y beneplácitos». Esos colegas que traducen cualquier texto y además lo hacen bien merecen todo mi respeto y admiración.

SELMA ANCIRA: Yo creo que cuando descubres a un autor con el que vibras, ése de quien puedes decir, «esto me habría gustado escribirlo a mí» o «si yo escribiera, lo habría escrito así», lo ideal sería traducir el conjunto de su obra. Es algo que siento de forma muy aguda sobre todo con Tsvietáieva. Su obra no resulta fácil para el lector. Ni siquiera para el ruso, ya que ella exige constantemente la colaboración del lector para que su escritura sea comprensible. Es como si llevara al lector a la mina y le dijera: «Aquí hay oro: extráelo. Yo ya me dejé la piel, ahora te toca a ti». Pero en su obra hay diseminadas palabras que son claves para entenderla, también hay frases que se repiten de un texto a otro y que sirven como puntos de referencia. Y yo sé cómo he traducido esas palabras y puedo ofrecer al lector en español, de relato en relato, de ensayo en ensayo, y hasta de poesía en poesía, los mismos puntos de referencia que ella ofrece al lector ruso. ¡Y eso es importante!

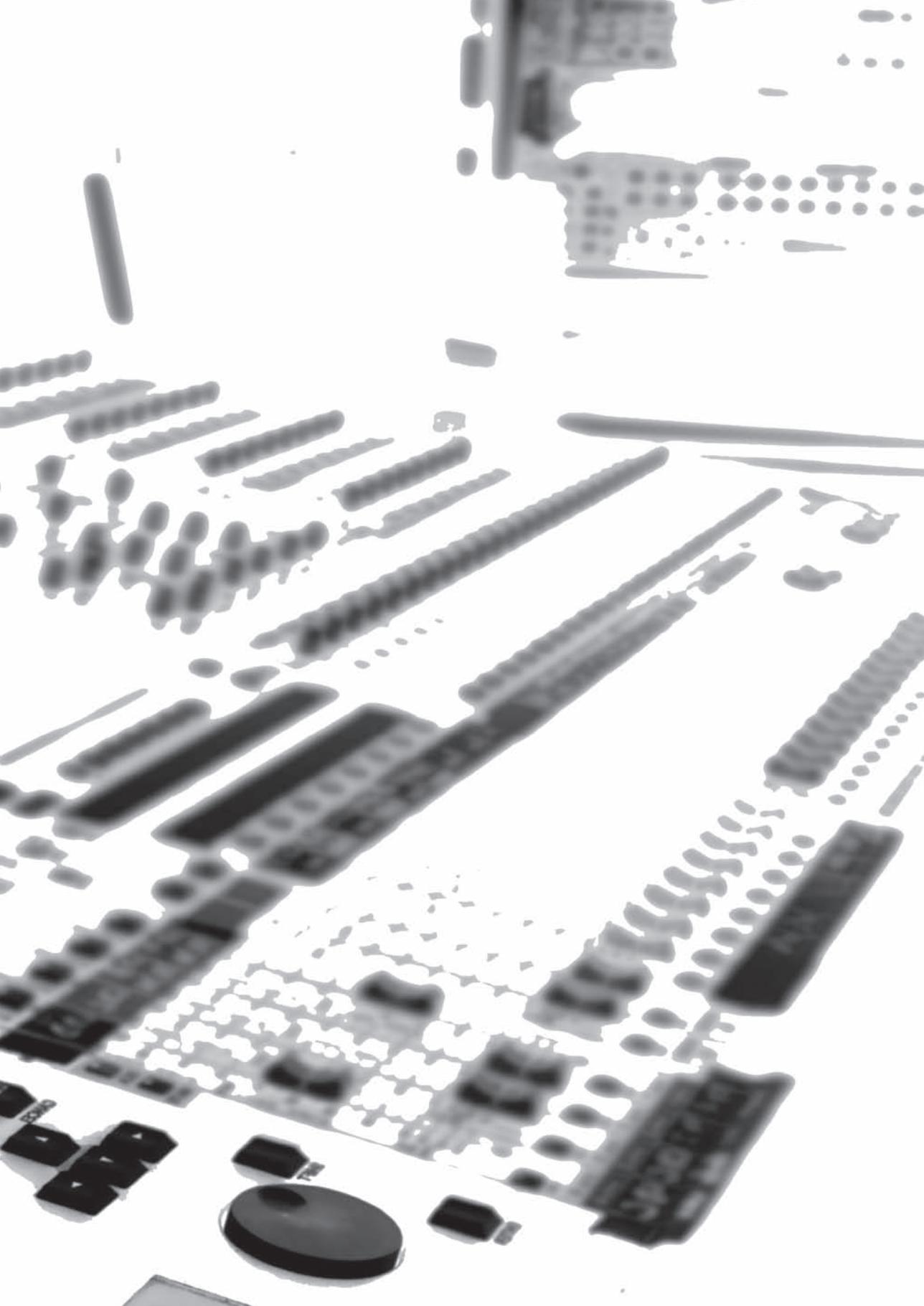
ADAN KOVACSICS: Ambas os involucráis también en otros ámbitos, que van más allá de la traducción en un sentido estricto, en la enseñanza, en actos de difusión de las obras traducidas en los escenarios. ¿Me podéis comentar algo al respecto?

SELMA ANCIRA: Yo lo único que he hecho ha sido crear un Seminario de traductores de literatura rusa. Fue una idea que surgió cuando me trasladé a vivir a Yásnaia Poliana para terminar mi trabajo con la Correspondencia de Tolstói. Ahí, en la hacienda de Tolstói se reúnen anualmente una cincuentena de escritores rusos y hablan de su oficio, comparten sus ideas, se leen mutuamente, en fin, se enriquecen. También se reúnen anualmente una veintena de filósofos, hay un encuen-

tro de profesores y académicos relacionado estrictamente con la obra de Tolstói, y otros encuentros de diversa índole, pero no había una reunión de traductores, pese a que gracias a la labor nuestra Tolstói es leído en el mundo entero. De modo que le planteé mi idea al tataranieto de Tolstói, Vladímir Ilich Tolstói, hoy director del Museo de Yásnaia Poliana. Y la semilla cayó en tierra fértil. Me dio luz verde. Yo organizo el encuentro y él pone la infraestructura. Y así, ahora ya hace siete años que cada agosto convoco a una treintena de traductores de literatura rusa del mundo entero. Ha sido una experiencia verdaderamente maravillosa. Muy enriquecedora para todos. En este oficio de solos, tres días de diálogo son una fiesta.

OLIVIA DE MIGUEL: Para mí, dedicarme a otras tareas que impliquen una relación necesaria con otras personas es muy importante. No creo que hubiera podido dedicarme a la traducción literaria en exclusiva porque hay una parte de mi personalidad muy social que necesita vaciarse, intercambiar, discutir, cosas que hay que hacer con los demás. Me encanta la docencia, disfruto mucho en ese intercambio que implica enseñar, se parece mucho a traducir en lo que tiene de deseo de dar a conocer; yo transmito a mis estudiantes un tipo de conocimiento, el placer que supone cualquier descubrimiento intelectual, el gusto por la precisión de las palabras, el deber ético de no ser aproximativos y de buscar la palabra justa, en fin, cosas que no están de moda y que el sistema trata de desterrar pero que sorprendentemente muchos estudiantes valoran y aprecian. Enseñar traducción es una especie de contrapeso a la obsesión solitaria que se apodera de mí cuando traduzco un libro. Es un camino de ida y vuelta, descubro cosas en mi trabajo solitario de traductora y luego las intento transmitir a los estudiantes.

ADAN KOVACSICS: ¡Muchas gracias por vuestras palabras! ¡Y os deseo un futuro con traducciones que os colmen y os entusiasmen!





La escritura de la traducción

Ricardo Bada

Ricardo Bada, escritor y periodista residente en Alemania. Colaborador regular de *Revista de Libros*, *Revista de Occidente*, *Vasos Comunicantes*, *ABC* y *Cuadernos Hispanoamericanos* (España), *Nexos* y *La Jornada Semanal* (México), *El Espectador*, *El Malpensante* y *SoHo* (Colombia), *El País* (Uruguay), *Etiqueta Negra* (Perú), *Aurora Boreal* (Dinamarca) y *La Opinión* (Los Ángeles, California).

En un precioso artículo, «Taller del hechicero», publicado en *ABC*, de Madrid, 10.11.2007, Jaime Siles decía:

El taller de un traductor se parece mucho al de un hechicero: no porque en aquel haya pócimas, líquidos exóticos y ungüentos, sino porque el texto traducido se metamorfosea en otro que sólo en parte mantiene las propiedades de su cuerpo, la arquitectura de sus huesos y músculos y la tersura de su piel. Telar de Penélope y fragua de Vulcano al mismo tiempo, el taller del traductor poeta es una fábrica de signos en la que nada es lo que ha sido y en la que todo está siendo lo que tampoco es. Este constante transformismo constituye el riesgo de la traducción, pero también su fiero desafío, porque el taxidermista de signos —que, en cierto modo, es el traductor— puede reproducir un gesto, una postura o un movimiento, pero nunca, nunca, la totalidad de posibilidades reunidas que todo texto poético es.

La pregunta sería: ¿Y qué sucede cuando Penélope y/o Vulcano no son «me-ros» traductores, sino, además, escritores con obra propia y notable?

Valgan esa cita y esta pregunta como introducción al hecho de que, a lo largo del tiempo, me fui ocupando de archivar en un folder virtual todo lo que encontraba acerca de libros traducidos por autores muy nombrados de nuestro idioma, y a la chita callando resulta que me encuentro ahora con una cifra enorme y el encargo de hablar del tema. ¿Pero por dónde empezar?

Se me ocurrió que una manera de sistematizar el asunto era congregarlos por grupos: poetas que hubieran traducido a poetas; poetas y escritores que hubiesen traducido sólo prosa; el batallón especial de quienes tradujeron teatro; and *last but not least*, el de aquellos que hubieran hecho a pelo y a pluma, escritores metidos a traductores todoterreno.

* * * * *

En el primer grupo podemos empezar con Arias Montano y Fray Luis de León, ambos más bien exégetas que traductores de *El Cantar de los Cantares*, y después algunos emparejamientos de lo más significativo: Hartzenbusch y Schiller; Juan Ramón y una larga lista de poetas en la que no incluiría a Tagore, cuya traducción creo que debe más a Zenobia que a él; Octavio Paz y Mallarmé; Claudio Rodríguez y Eliot (ver lo que cuenta al respecto en su libro *La otra palabra*); Barral y Rilke; Ernesto Cardenal y Catulo; Felipe Boso y su inalcanzable antología, *21 poetas alemanes*; Antonio Cisneros con la suya de poetas ingleses contemporáneos, y Bernd Dietz Guerrero con la de anglocanadienses asimismo contemporáneos; Luis Fayad —quien es casi exclusivamente narrador— y sus versiones de Heine; y Esperanza Ortega y su espectacular versión del Canto V del «Inferno», de *La Commedia* del Dante.

Rancho aparte la generación del 27, cuya labor de traducción quedó opacada por la eclosión creadora original, pero Jaime Siles la recupera en ese mismo artículo que cité al principio y del que resumo este párrafo:

Hay algunos que destacan, como Salinas, porque sus versiones pertenecen a su primera juventud y se inscriben en su pasado postmodernista; como Guillén, por la amplitud y variedad de sus intereses, y el obstinado rigor que demuestra en cada intento de versión; como Gerardo Diego, por su perfecto modo de dición y su implacable voluntad de que el texto, aun vertido, siga siendo un poema; como Dámaso Alonso, por haber sabido intuir muy pronto la significación de Hopkins, Yeats, Hofmannsthal, Lawrence y Eliot; como Cernuda, por su incesante búsqueda de modos y modelos de escritura que le sirvieran para encauzar su voz. Significativas, desde otro punto de vista, son las que de Plisner, Dubois, Éluard, Michaux, Perier, Vandercasmmen y Langston Hugues hace Rafael Alberti y que tanta luz arrojan sobre su estilo; o como las de Shelley y Housman, hechas por Altolaguirre. Otro lugar ocupan las de Alexandre y Prados: las de aquel se limitan a una sola —de Nancy Cunard—; las del segundo, en cambio, abren nuevas rutas, al incorporar relevantes parcelas de la poesía oriental y marcar uno de los caminos seguidos por el penúltimo Lorca.

No se me olvide reseñar acá cómo es que uno de los poemas más bellos y doloridos de toda la literatura universal, la «Elegía de Marienbad», de Goethe, cuando el anciano poeta de setenta y cinco años se enamora de Ulrike, de diecinueve, y pide su mano, y ella cortésmente lo rechaza, a él, Goethe, el genio olímpico respetado

en todo el mundo, el colombiano Guillermo Valencia cometió el poemicidio de reducir a diez estrofas las veintitrés que componen esa obra de arte: nunca, jamás, se lo perdonaré.

* * * * *

El que sigue es el grupo más numeroso.

En él encontramos a Quevedo y Virgilio Malvezzi; Juan Valera y Longo; Valle Inclán y Barbey d'Aureilly; la gran sorpresa de Rubén Darío como traductor de Gorki (a todas luces del francés y por motivos crematísticos); García Morente y Stendhal; González Blanco y De Quincey; Ciges Aparicio y Anatole France; y ya mucho más cerca en el tiempo, Borges traduciendo a Faulkner, Woolf y Kafka (aunque no *La metamorfosis*, como generalmente se cree; al menos me lo negó de manera expresa en una charla que mantuvimos en Stuttgart, octubre 1982); Mario Verdaguer y *La montaña mágica*, de Thomas Mann; Dámaso Alonso y Joyce; José María Valverde como trujamán de Melville y Joyce; Lino Novás Calvo de Faulkner; José Bianco de Eliot, Sartre, Stoppard, Valéry, Beckett, Genet y Henry James (creando un título genial en castellano, *Otra vuelta de tuerca*); Carmen Martín Gaité de Flaubert; Silvina Bullrich de Graham Greene (nada menos que *El tercer hombre*); Julio Ramón Ribeyro, de manera modélica, unos cuentos de Guy de Maupassant; y el caso quizás más renombrado, el de Cortázar con sus traducciones de Poe, Defoe, Gide y la Yourcenar, y según parece, también, como ganapán y de manera anónima, *Mujercitas*, de Louise M. Alcott.

Y aún queda tela cortada para rato: Dionisio Ridruejo y Josep Pla; Andrés Bosch y Virginia Woolf amén de Mary McCarthy; Gabriel Ferrater y Mary McCarthy, amén de Beckett; Josep Carner y Tolstoi; Sergio Pitol traductor de Conrad, Henry James, Jane Austen y Gombrowicz; Quiroga Pla de Ilia Ehrenburg; Manuel Abril de Benjamin Constant; Víctor Canicio traductor de Böll y de Handke; Javier Marías del *Tristram Shandy*, de Sterne; y Luis Antonio de Villena de la prosa de Baudelaire.

No se me quede en el tintero el caso singular de la *Istoria d'Italia* de Francesco Guicciardini, publicada entre 1537 y 1540, y traducida al castellano por nadie menos que Felipe IV; lo que debe de ser, hasta donde yo sé, el único caso de un monarca reinante que se haya dedicado a trujamán: sería interesante averiguar qué honorarios le pagó el editor.

* * * * *

El tercer grupo me lleva a comenzar recomendando ver el número 32 de *Vasos Comunicantes*, donde figura un sustancioso artículo de Carla Matteini acerca de «La traducción teatral, una traición inevitable».

Y en este apartado la lista se inicia, por mi cuenta, con Larra trayendo a Scribe a los escenarios madrileños. Sigue un bache de un siglo en mi información, y a Larra le seguiría Martínez Sierra con Ibsen (aunque ¿sería Martínez Sierra o más bien su esposa, María de la O Lejárraga?, y en uno u otro caso, ¿a partir de qué idioma?, porque noruego me atrevo a asegurar que no sabía ninguno de los dos). Y continúan Eduardo Marquina con Santiago Rusiñol, Juan Chabás con Pirandello y, ya más recientemente, López Rubio con Arthur Miller, y Luis Escobar con Harold Pinter, y Max Aub y Vicente Molina Foix, así como Tomás Segovia, los tres con Shakespeare.

Por cierto que la versión de *Hamlet*, por Segovia, quedará como modélica, al igual que la del *Fausto* de Goethe, por Helena Cortés Gabaudan. A mi juicio, son las dos más perfectas, cada una en su género, que se hayan hecho en castellano de esas dos obras de la literatura universal.

No me atrevo a tanto que diría que en cualquier lengua, para ello tendría que dominar muchas; pero que los estándares que dejan balizados no son fáciles de superar, en ningún idioma, de eso sí que doy fe.

Rancho aparte es cuando los dramaturgos agarran un clásico y lo arreglan a sus hechuras propias y sin encomendarse, a veces, ni a Dios ni al Diablo. Es el caso de José María Pemán (traductor también de obras de Josep M. de Sagarra y Jacques Duval) cuando «versiona libre, en verso» el *Julio César* de Shakespeare, y es asimismo el caso de Buero Vallejo con el *Hamlet* del mismo Shakespeare, *Madre Coraje* de Brecht, y *El pato silvestre* de Ibsen. Y el de Fernando Quiñones sacándose de la manga un libreto de *Carmen* en español, que maldita la falta que nos hiciere, pero en fin, quede reseñado el intento. Como el de Cela con un Brecht *sui generis*, *La resistible ascensión de Arturo Ui*, que escribió —no se puede decir que tradujo— a partir de una traducción interlineal que le hacían de viva voz.

En este apartado, y saliéndome del marco de mi trabajo, no puedo dejar de mencionar que soy poseedor de un libro titulado *Dorf in Flammen* [=Pueblo en llamas], dizque de Rainer Werner Fassbinder, una falacia que se desvanece al abrir el volumen y constatar que se trata de alguna versión también *sui generis* de *Fuenteovejuna*, el drama de Lope de Vega: la desverguenza con respecto al Fénix es tan grande, que raya en el ninguneo. No así con Hugo Claus, que al verter para la

escena flamenca *La Celestina*, con el título *De Spaanse Hoer* [= *La puta española*], le da su crédito a Fernando de Rojas.

* * * * *

Y nos queda, por lo que se refiere a los hispanoamericanos, el grupo de los todoterreno, Boscán traduciendo la poesía de Petrarca y la prosa de Castiglione; José Ángel Valente, los poemas de Celan y *L'étranger*, de Camus; Gil de Biedma con Isherwood y Eliot; el ya nombrado Tomás Segovia con Shakespeare y la poesía de Gérard de Nerval; Ángel Crespo con dos obras de envergadura, *La Commedia* de Dante, y *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; Unamuno con el teatro de Sudermann y, según parece, de manera anónima, la primera traducción de *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, amén de poemas sueltos, del catalán, del italiano, del portugués. Y cerrando el grupo el proteico Cansinos-Asséns: *Las mil y una noches*, Tolstoi, la obra completa de Goethe, *e tutti quanti*; con razón lo elogiaba tanto el sinvergüenza de Borges, alguien así jamás le podría hacer sombra, qué se perdía con dedicarle ditirambos, eran su buena obra del día, ¡oh Georgie Boy (scout)!

* * * * *

Entre los extranjeros, y limitándome a Alemania, no quisiera dejar de mencionar a todo un Paul Celan traduciendo una novela de la saga Maigret, de Simenon, quizá por motivos crematísticos, (como Darío a Gorki), pero ¡qué lujo leer un Maigret en una prosa tan desacostumbrada!

Arno Schmidt, por su parte, fue un traductor aplicado, a quien debemos en alemán versiones impecables de Stanislaus Joyce, Edgar Allan Poe, los primeros cuentos de William Faulkner, las insuperables novelas de misterio de Wilkie Collins, una casi desconocida y formidable policial de Edward Bulwer-Lytton, *and last but not least*, un par de obras de James Fenimore Cooper: su paleta, pues, abarcaba multitud de registros.

Caso aparte es el de las traducciones alemanas de Brendan Behan y Patrick White, aparecidas bajo la firma de Annemarie y Heinrich Böll, cuando en realidad sólo son de ella, él se limitaba a leerlas y «editarlas» acá y allá, pero resulta evidente que a la editorial le convenía que el nombre de su marido figurase allí en calidad de cotraductor. Un nombre «vende» un producto, aunque no haya sido producido por él.

* * * * *

Es en verdad un tema fascinante, este de los escritores que se desempeñan alguna vez como traductores, consiguiendo a veces un resultado idiomáticamente más notable que el original, o bien siendo, en otras ocasiones, una auténtica catástrofe.

Ejemplo de lo primero lo tenemos en la traducción de *Las minas del Rey Salomón*, de Rider Haggard, vertida al portugués por Eça de Queiroz: una maravilla tal que, en verdad, debiera decirse que *King Solomon's Mines* es una pálida traducción inglesa, anticipada, de una obra maestra que se publicaría en Lisboa cinco años después.

(Otro caso semejante, entre los que conozco, es el de un libro que mejoró notablemente al traducirse, sin que fuese malo en el original. Me refiero a *Nicaragua: Ein Land wie Pulver und Honig*, de Hermann Schulz. Lo tradujo Sergio Ramírez al español, pero al que se habla en su país, hasta el punto de que siendo Sergio un buenísimo escritor, y nicaragüense, parece como que primero se publicó la traducción al alemán, para que al final pudiera escribirse el original nica: *Nicaragua: Una tierra de pólvora y miel*).

Y ejemplo de lo segundo podría ser la traducción de los Papeles póstumos del Club Pickwick, de Charles Dickens, fusilados en castellano por nadie menos que Pérez Galdós, a quien sólo se puede disculpar en razón de su juventud e inexperiencia, y tomando en cuenta que es bastante posible que en el horror resultante influyera la redacción del diario donde apareció su trabajo.

Hay otros casos en que la editorial quiere darle un especial relieve al lanzamiento de un nuevo libro de un gran autor, y elige para traducirlo a un gran autor del propio idioma. Es lo que pasó con *El amor en los tiempos del cólera*, al publicarse en Brasil.

He aquí los cinco elementos que componían la portada: 1° Gabriel García Márquez, 2° Premio Nobel de Literatura, 3° *O Amor nos Tempos do Cólera*, 4° Tradução de Antonio Callado, y 5° el logotipo de la editorial con una sola palabra que casi parece aludir al contenido prometido por semejante portada: RECORD. Con cinco elementos homologables se puede llegar a vender condones en el Vaticano.

Y además, la traducción no estaba mal, aunque encerraba fallos clamorosos, como «la papayera de la próspera población de Gayra» convertida en «a gente da plantação de mamão». A lectores no colombianos (e incluso colombianos no costños) debo explicarles que una papayera es aquello que el compositor Pacho Zumaqué, a quien consulté, me definiría de una manera tan gráfica como inolvidable: «Un combo de chupacobres». Vale decir, una banda de música con predominancia

de instrumentos de viento, y no, como tradujo Callado, la gente de la plantación de papaya.

Un gran traductor alemán, Wilhelm Muster, elogiado por Ernst Jünger, en su prólogo a una antología de cuentos de Juan Carlos Onetti dejó dicho que «Traducir no es tan sólo el traslado de un original de un idioma extranjero al propio, sino ante todo el testimonio del efecto de un original en un traductor», y añadió: «De cualquier modo, a partir del naufragio que toda traducción significa, y del mismo modo que un buscador de restos frecuentemente les saca partido, a veces se consigue volver a hacer navegar el barco, con otras planchas y otros mástiles». Está muy puesto en razón, pero luego, en su traducción del cuento «Jacob y el otro», la frase «La vida había sido siempre difícil y hermosa», que es tan difícil de ser mal traducida, la tradujo como si Onetti hubiese escrito «La viuda había sido siempre difícil y hermosa», con lo cual el naufragio fue sin remisión. Sobre todo porque aunque Muster hubiese manejado una edición con una errata (“viuda” por “vida”), lo cierto es que en ese cuento no aparece ninguna viuda, y semejante ausencia tendría que haberle puesto en guardia.

* * * * *

La magnitud del tema es tal que me doy por bien satisfecho con haber roturado el campo. Sólo me queda añadir, acerca de la traducción como «forma de ficción parasitaria» (según la califica Alan Pauls en *El factor Borges*), algo que me ha resultado evidente después de trabajar sobre el material de que disponía, y que me confirma una aguda reflexión de Novalis en el § 68 de su *Blüthenstaub [=Polen]*:

Una traducción es o bien literal o bien modificadora o bien mística. Las traducciones místicas lo son en el más elevado estilo. Presentan el carácter puro y acabado de la obra de arte individual. No nos entregan la obra de arte real sino el ideal de la misma. No existe, que yo sepa, un ejemplo completo de ella. Pero en el espíritu de algunas críticas y descripciones de obras de arte se encuentran sus huellas luminosas. Es necesario para ello una cabeza en la que el espíritu poético y el filosófico se hayan impregnado en toda su plenitud. La mitología griega es en parte una traducción así, de una religión nacional. También la Madonna moderna es un mito semejante.

Las traducciones literales lo son en un sentido ordinario. Requieren mucha erudición, pero sólo capacidades discursivas.

Para las traducciones modificadoras, si deben ser auténticas, se necesita el más excelso espíritu poético. Suelen caer fácilmente en el travestismo, como

el Homero de Bürger en yambos, el Homero de Pope, todas las traducciones francesas. De hecho, el verdadero traductor de esta especie tiene que ser artista él mismo, y saber expresar a discreción, de una u otra manera, la idea del conjunto. Tiene que ser el poeta del poeta y por lo tanto poder hacerle hablar al mismo tiempo según sus ideas y las del propio poeta. En una relación parecida está el genio de la Humanidad con el de cada ser humano.

No sólo libros, todo se puede traducir de una de estas tres formas.

Sí, la traducción es un asunto tan serio y responsable que no puede abandonarse en manos de los autores, sino de otra clase de escritores. De aquellos a quienes —por pura comodidad— seguimos llamando nada más que traductores.



Traducir a Stefan George al español.

Una reflexión sobre la desconfianza del lector ante las traducciones poéticas

Carmen Gómez García

Traductora literaria, profesora de lengua y literatura alemanas y de traducción en la UCM. Entre algunos de los autores traducidos destacan Stefan George, W.G. Sebald, Elfriede Jelinek, Marcel Beyer, Peter Hacks y, recientemente, Gustav Regler.

Es la fascinación por una obra, por un autor, por su uso de la palabra, el motivo fundamental que subyace a la complejísima tarea de traducir poesía. Fascinación que, como sentimiento en buena medida irracional, encuentra su contrapartida en la aversión que muchos traductores sentimos en momentos muy determinados hacia quien es el causante, mejor causantes, de nuestros desvelos: por un lado, nosotros mismos por haber osado, por pretender ser la voz de un artista; por otro, el escritor en sí por su forma de escribir, por las opciones que nos obliga a tomar, o incluso, en ocasiones, por aquello que nos obliga a escribir. Y si traducir literatura es un ejercicio muy arriesgado en tanto que el traductor va construyendo un camino entre dos abismos, traducir poesía es una misión calificada de imposible tantas veces que casi parece aconsejable ni siquiera intentarlo. Tal calificativo contribuye a generar tal desconfianza en el traductor que deriva en autocensura.

Desconfianza del autor, desconfianza del lector y viceversa

La desconfianza del traductor está sujeta a la desconfianza del lector, quien de antemano parte de los límites de la traducción poética; es más, se ha formado un juicio sobre si es acertada o no la decisión del traductor de rimar o no los versos, de reproducir o no el ritmo. Dicho de otra forma: si hay una modalidad de la traducción en la que se considera visible al traductor, es la traducción de la poesía, pues el lector es muy consciente, ya desde la primera toma de contacto con la obra, de estar leyendo no a un inmortal de la literatura como Shakespeare, Goethe o Baudelaire, sino a un desconocido que le sirve de filtro, del que no se fía y del que, como bien se sabe, es un traidor.

Este filtro, precisamente, confiere siempre y a priori al lector la seguridad de que la traducción es inadecuada, insuficiente, no corresponde a la calidad del autor,

por lo que al lector no le resulta tan fácil olvidarse de que es una traducción lo que está leyendo y abandonarse así a la maestría del poeta, al aura de la poesía. Él ha decidido qué poeta quiere leer, pero el traductor le viene impuesto, no lo elige y no tiene opción. Caso muy distinto es si el traductor es a su vez otro escritor —otro poeta— de nombre conocido, a poder ser del canon, en cuyo caso le otorga un voto de confianza, más aún si se trata de un autor cuyas obras le proporcionan la sensación de complicidad y empatía. El lector, pues, sabe que su propia lectura depende de la recepción, de la interpretación del traductor casi siempre anónimo, y que, al ser literatura, dicha interpretación no es la única posible.

De toda esta desconfianza, por otro lado lógica, es consciente el traductor, a su vez lector desconfiado de otras obras poéticas. Y esta desconfianza recae sobre sí mismo, formando una base sobre la que se construye el primer límite que debe superar el traductor, quien se pregunta: ¿por qué arriesgarme a llevar a cabo lo imposible? La respuesta, muchas veces, reza de la siguiente forma: por mera fascinación hacia una obra y el deseo de compartirla. La traducción va a ser limitada, y aun sin haber empezado cuento ya con el recelo del lector; pero sí, soy capaz.

¿Qué hacer en el caso de Stefan George?

Stefan George (1868-1933) creía en el valor absoluto de la palabra. El sentido religioso que confería al texto, a la poesía, estaba íntimamente ligado a la configuración rítmica y melódica de los versos, para los que empleaba vocabulario y estructuras inusuales, no manidos por el lenguaje popular. ¿Cómo traducir esta literatura, concebida para una aristocracia de iniciados, de elegidos? ¿De qué forma decide el traductor ser visible?

Surge la duda de si, más aún en este caso, no sería más sensato prescindir de cualquier afán estético y traducir con la mayor «fidelidad» posible el contenido para que el lector lo coteje con la forma original, opción rápidamente desechada en virtud de los conceptos de funcionalismo y lealtad a los que tantas veces ha remitido Christiane Nord y que parten de la función que el texto debe desempeñar en la lengua y literatura de llegada. Dicha función está determinada por la «intención receptiva» del lector (Nord 1993), de quien depende si la recepción es adecuada o no.

El texto de origen se halla inserto en un contexto social y cultural, delimitado temporal y espacialmente, que ha de ser traducido junto con la lengua. En calidad de literatura traducida, pasa a formar parte del acervo cultural de la lengua de llegada, con lo que desencadena una serie de reacciones en su cultura y pensamiento, enfrentándose a los extrañamientos o dificultades inherentes al proceso de adaptación a un nuevo contexto. Se establece así un diálogo con el lector, quien busca

la comunicación ya no con un escritor en concreto, sino con un modelo específico de sociedad, de realidad, que tematiza la literatura. El lector busca una experiencia del otro a través del texto, que, en palabras de Emilio Lledó, «hace presente [...] una peculiar forma de elaboración. Una consciencia semejante a la nuestra produjo ese objeto, a través del cual *experimentamos* una nueva configuración y sentido de la alteridad» (Lledó, [1991]1998: 19).

Por otra parte, si entendemos la literatura como el arte de la palabra, será pertinente entonces preguntarse qué rasgos distinguen el lenguaje de George para ser denominado literario; habrá que cuestionarse asimismo qué se entendía en la *Jahrhundertwende* (finales del siglo XIX y principios del XX) por poesía: «La poesía pertenece a los más elevados encantos sensitivos que se pueden provocar por medio de la palabra, esto es, indirectamente. [...] Poesía es deleite por la palabra. La poesía del propio poeta puede existir sin palabras; es un deleite por medio de una fantasía [...], es la existencia de los sentidos por medio de la palabra» (Mauthner, 1911: 163-164).

Precisamente por el papel que la belleza como categoría desempeñó en el conjunto de la obra de George, por la función que la obra de George detentó en la literatura en lengua alemana, el traductor no escoge libremente de qué modo traducir. Más aún, el lector quiere leer a George, sinónimo de esmero formal, de trabajo técnico a partir del lenguaje. El destinatario de la traducción literaria, el curioso de la poesía en otra lengua, es un grupo minoritario, exigente en su excelencia, que quiere saber cómo *sonaba* George, quiere tener su experiencia propia e individual de cómo era la literatura de su época. Se traduce para un lector en absoluto ingenuo, quien ya posee conocimientos previos que condicionan su horizonte de expectativas. Así, este lector quiere percibir por sí mismo aquello de lo que ha tenido noticia de forma teórica y que le ha empujado a aproximarse a un poeta. En el caso de George, el destinatario de la traducción quiere participar del poeta exclusivo, seducido por la belleza y por el poder del lenguaje. La desconfianza del lector bien podría cuando menos mitigarse en tanto su lectura le transmita la certeza de que está experimentando al autor de la forma más directa posible, de que el traductor ha optado no ya por la quimera de la invisibilidad, sino por pasar desapercibido, lograr (o cuando menos intentar) que el lector se olvide de que existe.

En consecuencia, en virtud de la lealtad en este caso a Stefan George y a sus postulados teóricos, a su obra, pero también al lector y a su voluntad de establecer un diálogo privado con el poeta, el traductor debería inclinarse por mantener máxima lealtad tanto al contenido, a los términos empleados, como a la forma, procurando reproducir el efecto eufónico, el *tono* de George, así como la sensación

que su lectura reporta en lengua original, esto es, buscando la reproducción de ritmo y rima. La traducción de los poemas en verso libre, la mera traslación del contenido carente de efectos sonoros contrarían cuanto George ha supuesto a la literatura, contravienen en extremo su vida y obra. George es autor de bellísimos poemas; el lector en otra lengua debería disfrutar también de su sonoridad y poder sugestivo, aun cuando la distancia lingüística que separa el alemán del español impida mantener el mismo esquema rítmico. Ha de perseguirse, en lo posible, la recreación de la sintaxis, del metro, del ritmo, de la rima, de la innovación del poeta, lo cual supone un juego de malabarismos que implica transformaciones, supresiones y adiciones.

Algunos ejemplos

En muchas más ocasiones de las que el traductor desea no es factible preservar la métrica, teniendo en cuenta la condensación propia de una lengua flexiva como el alemán. Por un lado, reproducir el sentido de un verso alemán en español requiere como mínimo dos o tres sílabas más, por lo que en el caso de la métrica georgiana, basada sobre todo en el endecasílabo, a menudo ha de emplearse el verso alejandrino, de catorce.

Wenn um der zinnen kupferglühe hauben

Um alle gibel erst die sonne wallt
Und kühlung noch in höfen von basalt
Dann warten auf den kaiser seine tauben. (George, 1928a: 98)
[...]

Cuando por las cobrizas cofias de las almenas

Comienza a borbotar el sol en los frontones
Y sólo patios de basalto izan frescores
Ya las palomas a su emperador esperan. (George, 2011: 88)
[...]

A pesar de que la métrica alemana y española sean tan dispares, los octosílabos y heptasílabos, que remiten a un estilo más ligero, más grácil, gozan de una afición tal en la poesía europea que bien puede optarse por su conservación, aun a costa

de la eliminación de sílabas o palabras enteras en español no determinantes para el desarrollo del contenido:

Das Lied

Es fuhr ein knecht hinaus zum wald
 Sein bart war noch nicht flück
 Er lief sich irr im wunderwald
 Er kam nicht mehr zurück. (George, 1928c: 126)
 [...]

La canción

Un mozo al bosque se marchó
 Aún de barba rala
 El bosque brujo le perdió
 Y ya no volvió a casa. (George, 2011: 176)
 [...]

A ello debe sumarse, por otro lado, la proliferación del monosílabo en sus versos, fruto a su vez de un conocido rasgo del estilo de George que también en alemán le hace único: la tendencia a la elipsis, a la condensación y a la concentración de palabras, lo que con frecuencia le lleva a eliminar morfemas flexivos y derivativos. Con el paso del tiempo, George abreviaba cada vez más las palabras hasta reducirlas a su raíz esencial. Así, por ejemplo, el famoso verso que en alemán reza: *Es ist worden spät* (George, 1928b: 118), de «Os llegasteis junto al hogar», acusa no sólo una elipsis del morfema de participio «ge-», sino una alteración inusual del orden sintáctico propio de la lengua alemana. En español no puede reproducirse tal elipsis, incapaz como es el español de eliminar partes de la palabra sin que ello cause un efecto no ya de asombro, sino de rechazo.

En cuanto al ritmo, cabe mantener la combinación del final tónico y átono, rima consonante y asonante, siempre y cuando esto no incomode la lectura. Hay poemas, sin embargo, en los que la totalidad de los versos termina en sílaba acentuada. Dado que este efecto en español es muy poco frecuente y puede producir cierto hastío y por lo tanto desagrado, cabría emplearlo en aquellos poemas en los

que dicha característica es imprescindible por su adecuación al contenido, como «La lucha»:

Der Kampf

Trunken von sonne und blut
Stürm ich aus felsigem haus ·
Laur ich in duftender flur
Auf den schönlockigen gott [...] (George, 1931: 36)

La lucha

Ebrio de sangre y de sol
Rauda abandono el hogar
Aguardo en fragante solar
De rizos hermosos a un dios [...] (George, 2011: 139)

Del mismo modo deben reproducirse, en lo posible, rimas, aliteraciones, etc., todas ellas estructuras sonoras que añaden algún matiz semántico o estético a los significados denotativos en tanto esto no repercuta en el sentido del poema en español. Hay rimas cuyo orden se ha alterado, bien por necesidad de la sintaxis española, bien con la finalidad última de reproducir los juegos rítmicos o sonoros del alemán.

A modo de conclusión, en el caso de George el traductor bien podría mantener fidelidad al contenido y proximidad sonora al texto original si apuesta por ser coherente con la concepción, con la intencionalidad poética del autor y con la función misma de la poesía, en la que forma de expresión y contenido son inseparables. Pese a que la invisibilidad del traductor se revela como una falacia, se trata de traducir de tal forma que el lector acuse la sensación, mediante su lectura, de haber experimentado a un poeta concreto, de haber establecido un diálogo personal e íntimo con él, de haberse dejado fascinar por una maestría formal que a su vez seduce al lector de la lengua de partida, no de que el lector se conforme con la reflexión a partir de unos contenidos expresados por un escribano desconocido en quien, por lo tanto, no tiene motivos para confiar. Cabe pensar que esta desconfianza, aun originada por la certeza de que la traducción de poesía es un ejercicio imposible, se trueque cuando menos en el beneficio de la duda, con

lo que podría ensancharse el límite que los lectores, y con ellos los traductores, se ponen a sí mismos.

Son muchos, en verdad, los límites de la traducción poética, o, por lo contrario, solo uno: el traductor, condenado por suerte a romper todas las fronteras. Y la mayor de ellas es la que constituye el silencio, el texto no traducido, la voz enmudecida de un poeta al que nadie se atreve a traducir.

Bibliografía

- GEORGE, S. (1927-1934). *Gesamt-Ausgabe der Werke*. Edición definitiva, 18 en 15 vols. Berlin: Bondi.
- GEORGE, S. (1928a). *Hymnen, Pilgerfahrten, Algalal*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 2, Berlin.
- GEORGE, S. (1928b): *Das Jahr der Seele*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 4, Berlin.
- GEORGE, S. (1928c): *Das Neue Reich*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 9, Berlin.
- GEORGE S. (1930): *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 3, Berlin.
- GEORGE, S. (1931): *Der siebente Ring*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 6 / 7. Berlín.
- GEORGE, S. (1932): *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 5, Berlin.
- GEORGE, S. (2011): «Nada hay donde la palabra quiebra». Antología de poesía y prosa. Edición y traducción de Carmen Gómez García. Madrid: Trotta.
- LLEDÓ, E. ([1991] 1998). *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa Calpe.
- MAUTHNER, F. (1911). *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Traducido por José Moreno Villa. Madrid: Ginés Carrión.
- NORD, C. (1993). *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen: Francke.



La teoría os hará libres

Javier Franco Aixelá

Traductor y profesor titular de la Universidad de Alicante. Conferencia en *El ojo de Polisemo*, Universidad de Alicante, viernes 13 de mayo de 2011

Parfraseando las conocidas palabras bíblicas, la tesis principal de mi conferencia consiste en que «la teoría os hará libres». Conuerdo con los que afirman que no es necesario saber teoría de la traducción para traducir bien, del mismo modo que no es necesario saber teoría literaria para escribir buenas novelas. Sin embargo, creo que sí es necesario saber teoría de la traducción para convertir nuestra labor de traductores en un quehacer mucho más humano en dos sentidos esenciales: empezar a saber por qué traducimos de una manera determinada y darnos cuenta de que existen muchas otras maneras posibles. Con ello conseguiríamos que la nuestra sea siempre resultado de una elección consciente y no de un impulso meramente mecánico. Con ese fin, intentaré destacar algunos de los hallazgos más interesantes de las nuevas corrientes teóricas, que han convertido a los estudios de traducción en una disciplina autónoma y esclarecedora.

* * * * *

En esta breve reflexión intentaré poner de manifiesto la relación dialéctica, de apoyo mutuo e intercomunicación, que creo deberían mantener teoría y práctica de la traducción. La idea central que sostengo radica en que el traductor sin conciencia de teoría puede ser un profesional excelente y de merecido prestigio, pero que al mismo tiempo será preso de una serie de limitaciones que cabe superar mediante el conocimiento de lo que en la actualidad es una teorización plural y sistemática en torno al fenómeno traductor. Para ello, haré repaso de la distinción entre teoría y práctica, así como de algunas ideas centrales de los nuevos estudios de traducción que pueden resultar especialmente útiles para el traductor que aspire a trascender la práctica con un andamiaje teórico capaz de hacerle más dueño de sus propios actos.

La palabra «teoría» procede del griego a través del latín, y etimológicamente quería decir algo así como «el acto de ver, contemplar o considerar». Desde ese punto de vista, que resulta bastante ilustrativo de la realidad, una teoría es una manera de ver algo, un detenerse en la contemplación con, entre otros, dos fines en parte convergentes que nos interesan especialmente aquí: entender mejor cualquier aspecto del mundo y cuestionar las verdades heredadas que cada cultura impone a sus miembros. Esas verdades suelen acogerse bajo el paraguas del sentido común

y actúan como parámetros axiomáticos a partir de los cuales interpretar lo que nos rodea de un modo que garantice cierto consenso y agilice la comunicación. Entendida así —y así es como básicamente funciona—, la teoría es un conjunto de modelos y criterios entrelazados que todos llevamos puesto. Nadie funciona sin teorías, primero porque el ser humano necesita creer que entiende los mecanismos que rigen el mundo y, segundo, porque sin ellas careceríamos de una concepción previa que nos permitiera interpretar de un modo socialmente aceptable y comunicable lo que nos rodea.

Otra cosa distinta es la conciencia individual de la teoría, de los modelos y criterios rectores por los que nos guiamos. Por poner un ejemplo sencillo, probablemente ninguno de los presentes —al menos yo no— ha estudiado ni desarrollado una teoría del saludo. Sin embargo, todos los miembros de la misma cultura compartimos de forma intuitiva un modelo y normas básicas a la hora de saludarnos. Así, sabemos que si saludamos a nuestra pareja con un beso en la boca, nos estaremos acogiendo a las pautas de comportamiento esperables en nuestro ámbito cultural, especialmente el mediterráneo, pero no sucederá lo mismo si utilizamos igual gesto con un policía que nos pida la documentación en un control de alcoholemia. En el plano intercultural, probablemente muchos de nosotros nos hemos topado con la perplejidad de personas del norte de Europa o Estados Unidos cuando como buenos latinos empezamos a repartir besos a diestro y siniestro —ahora en las mejillas— que en nuestro contexto cultural son prácticamente obligatorios si no queremos pecar de antipáticos.

Como se puede observar en este ejemplo y sucede de manera similar en casi cualquier ámbito de comportamiento humano, efectivamente existen un modelo y unas normas de raíz profundamente sociohistórica que todos conocemos y que es posible describir y explicar sistemáticamente, aunque en realidad no resulta necesario hacerlo para saludar correctamente, al menos mientras no cambiemos de entorno cultural. En el seno de cada sociedad, aprendemos casi por osmosis esas normas, que vamos integrando en nuestro subconsciente y acabamos considerando axiomas enmarcados en el sentido común. Si le preguntamos a alguien por qué le da un beso en la boca a su novio pero no a la dependienta del supermercado, nos mirará como si estuviéramos locos. Lo ha hecho porque así se hacen las cosas, porque es lo natural, porque nos lo dicta el sentido común, y porque es lo que se espera de nosotros y todo el mundo actúa igual. Eso sí, la falta de conocimientos teóricos y la fe ciega en el sentido común nos puede impedir la flexibilidad necesaria en un mundo mucho más complejo de lo que parece y jugar una mala pasada cuando vamos a implantarle sendos besos en las mejillas a la señora noruega que nos va a hacer una entrevista de trabajo. Un conocimiento explícito y crítico de lo que

podríamos llamar la teoría del saludo nos permitiría comprender y ser dueños de nuestros actos en ese ámbito. Ese conocimiento teórico nos liberaría del carácter mecánico de nuestros gestos y nos daría la oportunidad de elegir conscientemente a quién besar y dónde, además de evitar meter la pata cuando nos cruzamos con prójimos provenientes de otras culturas. Desde mi punto de vista, esta es la mayor virtud de la teoría aplicada a actividades humanas y con un fuerte componente cultural e histórico, como es el caso de los saludos o de la traducción. Realmente no es en absoluto necesario tener nociones teóricas para saludar ni para traducir de manera satisfactoria a ojos de la inmensa mayoría de los observadores. Sin embargo, esos conocimientos teóricos nos permitirían empezar a sacudirnos supuestas verdades dictadas por un sentido común y unas apariencias que ante la lupa del análisis sistemático se muestran arbitrarias y eminentemente cuestionables.

Efectivamente, el sentido común y lo que nos transmiten los sentidos no viene constituido por la realidad misma, sino por una mera representación de la realidad, una invención interpretativa y taxonómica del continuum que nos rodea y condiciona. Podemos encontrar una forma obvia de ilustrarlo en el carácter cultural de las creencias y percepciones en las que incurrimos los seres humanos, con el ejemplo clásico de las decenas de colores distintos que perciben y expresan los esquimales donde los de clima templado sólo vemos a lo sumo blanco brillante y blanco mate. Por lo demás, los ejemplos de limitaciones y engaños de los sentidos son también múltiples. Así, los sentidos (el común incluido) nos muestran que el Sol gira alrededor de la Tierra y es sólo la teoría la que nos convence a duras penas de que sucede exactamente lo contrario. Y digo a duras penas porque ese sentido común es tan poderoso que incluso siglos después de que Galileo nos confirmara en contra de las apariencias refrendadas por la iglesia católica que es la Tierra la que gira en torno al Sol, continuamos diciendo que el sol sale o se pone. Otros ejemplos clásicos son los límites de la visión o de la audición humana, incapaz de percibir espectros luminosos como el infrarrojo o frecuencias auditivas que sí detectan otros animales y que por supuesto forman parte de la realidad, por no mencionar la necesaria parcialidad del observador obligado a interpretar los datos. Nuestra percepción intuitiva y cultural del mundo siempre es parcial y simplificada, de tal modo que sin investigación científica, sin teoría, estaríamos condenados a una especie de oscuridad perpetua dictada por tópicos consensuados a partir de las apariencias y las conveniencias sociales.

Existen múltiples clasificaciones de las teorías, básicamente en función de su grado de científicidad y del enfoque metodológico que se adopte (cf. por ejemplo Chesterman 2007). En lo que respecta a la traducción, resulta especialmente interesante detenernos aquí un momento en el primer estadio de teorización social: los

mitos, que no por constituir el modelo teórico primordial de la fase precientífica han dejado de ejercer una gran influencia en el mundo moderno, que continúa matándose por mitos y verdades reveladas. Tal como nos comenta Chesterman (2007: 5) con el refrendo de Derrida (1985), que lo considera uno de los mitos más trascendentales de la humanidad, la traducción en Occidente está tristemente lastrada por el mito fundacional de Babel, una visión del mundo tremendamente nociva para la traducción y que aún nos afecta en la actualidad. Según este mito, la necesidad misma de la traducción es nada menos que una maldición divina que sitúa nuestra actividad como un mal menor, siempre deslucido y traidor frente a la comunicación perfecta y siempre monolingüe que habría existido antes del supremo cabreo divino por la arrogancia de los seres humanos. Podría afirmarse que la traducción es incluso especialmente pecaminosa —lo que sin duda le añade atractivo—, puesto que pretende resistirse a los designios divinos. Claro que la faceta negativa del pecado original traductor consiste en que la supuesta traición a la verdad (léase original perfecto) es inmanente, en que haga uno lo que haga está condenado al fracaso, a la mancha perpetua. Como muestra del carácter cultural de los mitos, Chesterman también nos comenta que en Oriente parece existir un mito paralelo, de naturaleza budista, que asemeja la traducción a la reencarnación de las almas, con lo que traducir ya no sería consecuencia de una condena divina, sino parte del proceso natural de regeneración, un acto de renacimiento de un ser que privado del aire revivificante de la traducción perdería vida. Sin duda, cualquier traductor preferirá ser capaz de resucitar textos desfallecientes antes que matarlos a traición, y sin embargo al menos a este lado de los Urales continuamos siendo víctimas de ese pecado original que envilece nuestro trabajo.

Dentro de esta idea de clasificación de los diversas modalidades que adopta la teoría quizá la clave del desencuentro entre teóricos y practicantes radique en lo que podríamos calificar como distinción entre teoría como descripción-explicación y teoría aplicada, tal como hace Holmes (1972) en su famoso esquema global de la disciplina. Gran parte de las reflexiones sobre la traducción previas a la segunda mitad del siglo xx se han centrado en la teoría aplicada, defendiendo como axiomas maneras concretas de traducir. Afirmaciones lapidarias y contradictorias del tipo de que hay que traducir de manera que siga pareciendo el original o que no parezca una traducción, o de que la poesía sólo puede traducirse en prosa o sólo en formato poético abundan en las antologías que recogen las reflexiones clásicas. Se trata casi siempre de intentos de proporcionar recetas de aplicabilidad universal más o menos sofisticadas. Para el traductor que está buscando una guía estable en su proceder, este tipo de tesis resulta muy atractivo por su simplicidad y detrás de las quejas sobre la inutilidad de la teoría moderna de la traducción suele subyacer

la idea de que la teoría debería mostrarnos fórmulas sencillas e inteligibles que nos permitieran traducir mejor, en lugar de enfrascarse en discusiones supuestamente estériles sobre el sexo de los ángeles traductores.

En la actualidad, la faceta de los estudios de traducción más acorde con esa línea de aplicabilidad práctica gira en torno a la lingüística contrastiva, que conoció su cénit en las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En un primer momento y en clara complicidad con los objetivos de la traducción automática, esta línea de investigación contemplaba la traducción como una operación básicamente matemática y planteaba que la teoría debía buscar equivalentes fijos de palabras y partes de la oración para parejas de idiomas dados. El famoso informe ALPAC puso fin en 1966 a este enfoque simplista.

La polisemia y la consiguiente ambigüedad de las lenguas naturales se alzaban como grandes impedimentos para la existencia de una traducción perfecta del original, y esto sin contar con elementos esenciales que en la época apenas se consideraban a efectos de la traducción, como la apertura interpretativa, la historicidad y diversidad cultural que condicionan la esencia misma de la actividad traductora. Sea como fuere, la idea de imposibilidad de la lectura y la traducción perfectas es muy relevante para el objetivo que me he impuesto aquí. Resulta sencillamente imposible que la teoría de la traducción sirva para obtener una supuesta traducción universal y única que subyacería bajo cada texto original. Esa idea es también un mito y la concepción de la teoría de la traducción como un listado de recetas infalibles para resolver problemas de asimetría cultural o lingüística carece de todo sentido. Cabe hallar una buena manera de plasmar esto en la famosa definición de Levy (1967), que describe la traducción como un «proceso de toma de decisiones», un proceso de reescritura en el que nunca existe una solución única, sino una diversidad de opciones entre las que el traductor debe elegir constantemente. Si algo ha quedado demostrado en estas últimas décadas de estudios de traducción es que el concepto clave que rige la traducción es la variabilidad, que no viene determinada tanto por el original como por las necesidades comunicativas en el nuevo contexto en el que se inserta el texto traducido. Siempre es posible traducir cualquier texto de múltiples maneras distintas y las diferencias entre hacerlo de una u otra manera no tienen con frecuencia nada que ver con la competencia ni con el sentido artístico del traductor, sino con parámetros escurridizos y polémicos como las convenciones del momento y sociedad en la que se produce el acto de traducción, los objetivos del traductor o del cliente, o la relación de poder entre las dos sociedades implicadas. Así, el original actúa como punto de partida necesario, pero son las condiciones de recepción las que dictan el enfoque traductor. Por poner un ejemplo sencillo, el hecho de que la *Odisea* o la poesía rimada en general

se tradujera mayoritariamente en verso rimado en el pasado y mayoritariamente en prosa o en verso libre en la actualidad no tiene nada que ver con la *Odisea* y sí todo que ver con las condiciones de recepción de la sociedad para la que se traduce. Más allá de gustos particulares, afirmar que cualquiera de los dos enfoques es axiomáticamente superior al otro implica cerrar los ojos ante el carácter esencialmente histórico y, por tanto, cambiante de la actividad traductora (por otro lado, al igual que sucede con la producción literaria original, lo que sitúa la traducción en un plano alejado del malditismo y paralelo a las demás actividades textuales). Conscientes de esta variabilidad, la mayoría de los estudiosos hace tiempo que, como diría Dante, abandonaron toda esperanza en ese sentido y se han centrado en intentar entender mejor el fenómeno, en describirlo de la manera más sistemática posible y, a partir de su conocimiento descriptivo, de explicar las causas y consecuencias de los diversos enfoques traductores, en lugar de dictar recetas de obligado cumplimiento y éxito supuestamente seguro.

Esa descripción acompañada de una explicación de causas y consecuencias carece normalmente de una aplicabilidad práctica directa que permita al traductor delegar sus responsabilidades a la hora de tomar decisiones. La idea central aquí radica en abrir los ojos más allá del sentido común y la intuición, en hacer al traductor consciente de que siempre existen múltiples posibilidades de respuesta que históricamente han tenido unas causas y consecuencias determinadas. A partir de ahí, cada profesional debe tomar una decisión, ahora informada, por su cuenta y riesgo. La diferencia que aporta la teoría en este caso, desde mi punto de vista esencial para el traductor, radica en la toma de conciencia de su capacidad de elección. Saber que no es culpa suya si no es capaz de dar con la traducción perfecta subyacente debería resultar liberador. Una vez interiorizado el hecho de que la interpretación única no existe, se abren las puertas del libre albedrío a partir de una concepción realista del hecho traductor. Toda traducción se puede hacer de formas diversas y es el traductor el que debe juzgar a partir de su lectura, de las necesidades del cliente y de los lectores qué tipo de relación desea que guarde su interpretación con el original. Por continuar con nuestro ejemplo, traducir la *Odisea* en verso épico no es en absoluto imposible, aunque sí pueda resultar socialmente inconveniente en la España del siglo XXI. Con todo, la alternativa continúa presente y el conocimiento teórico conferiría al traductor una posición de fuerza que le permitiría argumentar más allá del «suena mal» a favor de sus opciones personales. ¿Prefiero resistirme a la muerte de la poesía épica en la sociedad occidental moderna? ¿Prefiero, por tanto, retraducir la *Odisea* en verso tradicional, para así darle al lector la oportunidad de hacer el esfuerzo de enfrentarse a un texto difícil de digerir pero que formalmente resonará con tonalidades antiguas y heroicas en

sus oídos? ¿O debo por el contrario ser más realista y buscar en prosa narrativa el máximo posible de lectores para una historia que merece ser rescatada de un más que incipiente olvido? La mayor parte de los actuales estudiosos de la traducción renunciarán de partida a resolver este dilema y se centrarán en explicar posibles causas y consecuencias para que cada uno elija en libertad.

Otra manera secular de buscar el consenso social y todavía muy vigente también son las metáforas, que nos permiten un entendimiento por analogía de objetos y fenómenos complejos que de otro modo resultarían muy difíciles de aprehender. Las metáforas están presentes en todos los planos del lenguaje y de la ciencia, desde los agujeros negros cósmicos hasta las decenas que ha merecido la traducción. Dos de esas metáforas aplicadas a nuestro ámbito resultan especialmente relevantes en el tema que hoy nos ocupa: la necesidad de que un texto traducido sea como el original visto a través de un cristal y la de nuestra actividad como puente neutro entre culturas. Se trata de metáforas especialmente perdurables y poderosas, tanto que de manera similar a lo que sucede con el movimiento de nuestra estrella, continúan ocupando el núcleo duro de la imagen social y el discurso cotidiano sobre la traducción aún cuando la teoría ha demostrado que están repletas de lacras.

La metáfora del cristal transparente como suposición y objetivo o de la identidad perfecta persiste en la actualidad con un poderío paradójicamente babélico que no deja de sorprender en un tiempo en que se supone que han caído mitos tan poderosos como el del autor. La teoría de la traducción tras los últimos treinta años de andadura sistematizadora ha dejado muy claro que una traducción no es igual que el original, que no puede serlo porque traducir acarrea una serie de anisomorfismos o asimetrías sistemáticas que imposibilitan dicha identidad. Este hecho aceptado por todos los teóricos trae consigo un refuerzo de la maldición divina que hemos comentado con el argumento de que los traductores vendemos humo, de que nuestra tarea es imposible y por tanto necesariamente imperfecta. Sin embargo, resulta que desde el punto de vista de la identidad entre lo emitido y lo recibido cualquier acto de comunicación es también necesariamente imperfecto. Uno de los anisomorfismos más interesantes que imposibilitan la identidad de mensajes es el interpretativo, una asimetría que ahora explicaré y que resulta aplicable a cualquier acto de comunicación, llámese traducción interlingüística o lectura monolingüe. El anisomorfismo interpretativo nos indica que cualquier texto, en mayor o menor medida, está necesariamente dotado de apertura interpretativa, lo que implica que no existan dos lecturas iguales. No es necesario recurrir a la literatura experimental de escritores conscientemente ambiguos como Joyce o Rulfo para demostrarlo. El hecho rutinario de que dos jueces interpreten de manera distinta la misma ley en el transcurso de un pleito que pasa del tribunal de primera instancia al de apelación

constituye una prueba palmaria de ello. Y se supone que las leyes están redactadas para que todo el mundo comparta el mismo baremo claro de comportamiento y que los jueces son profesionales de la interpretación de la ley, profesionales que, por así decirlo, se han formado todos en la misma escuela. Por supuesto, leer una traducción implica leer una lectura, lo que supone una vuelta de tuerca suplementaria y está en la base de la popular tesis de la intraducibilidad. Sin embargo, lo sorprendente es que en el imaginario social no se haya instalado también la tesis de que la lectura o la comunicación son imposibles y que leer es traicionar, ya que nunca cabe la posibilidad de entender exactamente lo mismo que pretendía el emisor de un mensaje, a poco elaborado o complejo que este sea. Nos hallamos, pues, ante la paradoja de que dos actividades —la lectura y la traducción— sujetas a la misma limitación esencial a causa del anisomorfismo interpretativo acaban experimentando suertes radicalmente opuestas en el imaginario social: la lectura sí es posible y enriquecedora, pero la traducción resultaría imposible y empobrecedora (un delicioso oxímoron, dicho sea de paso).

¿Por qué si esto es tan obvio se mantiene tan potente la metáfora del cristal? En parte, una posible explicación de la fuerza paradójica de esta metáfora radica como tantas otras veces en una necesidad social. Cuando leemos a Proust o a Mishima traducidos nuestra necesidad de goce estético y cultural nos dicta que debemos creer que estamos leyendo a esos autores y no una reescritura de los mismos que haya pasado por el tamiz de una interpretación idiosincrásica previa y de las convenciones literarias de la sociedad de recepción. Lo contrario a esta ilusión de identidad supondría renunciar a la posibilidad misma de «auténtico» acceso a la literatura universal. Dado que como hemos visto el eslabón interpretativo es inevitable, consideramos ahora sí aceptable que la interpretación proporcionada por el traductor se una a la nuestra como lectores de la traducción y que esta interpretación en segundo grado actúe como texto original idéntico a un supuesto original por lo demás intrínsecamente incognoscible.

He aquí pues un componente central de la traducción que la teoría ha sido capaz de resituar y que debería servir para mejorar la autoestima de los traductores. Desde aproximadamente los años ochenta las nuevas corrientes teóricas, los llamados estudios de traducción, han insistido en que este cilicio de fracasados natos que los traductores llevamos puesto al menos desde la época romántica es tremendamente injusto. La identidad entre original y traducción es ciertamente imposible, pero en lo esencial no más imposible que la identidad entre lo emitido y lo recibido en cualquier acto de comunicación monolingüe. Resulta pues urgente y necesario redefinir el fenómeno traductor para comprenderlo mejor y, de paso, para liberar al traductor del inmerecido lastre de traidor. Este empeño constituye

uno de los mejores ejemplos de cómo la teoría puede ser manifiestamente útil para los traductores, no susurrándoles recetas de traducción universales e imposibles, pero sí permitiéndoles andar por la calle con la cabeza un poco más alta. No hay aquí espacio ni probablemente sea el momento para desarrollar las distintas tesis que los teóricos han propuesto para redefinir la traducción, desde la idea de la teoría del escopo, que presenta la traducción como oferta de información en gran medida autónoma a partir de una oferta de información previa planteada por el original, o la provocativa tesis de la necesaria manipulación suscrita por los polisistémicos, pasando por la aplicación de la diferencia de los postestructuralistas. Sin embargo, sí podemos dejar constancia de ese empeño, con resultados que al menos nos hacen abrir un poco más los ojos si deseamos comprender qué estamos haciendo cada vez que reescribimos una novela, un certificado de nacimiento o un folleto turístico.

En esta misma línea de cuestionamiento de la relación con un original al mismo tiempo sagrado e incognoscible, y entrando de rondón en el campo de la ética, una de las aportaciones más interesantes de los estudios de traducción consiste en presentar un cuadro mucho más realista y complejo de las lealtades del traductor, que además de al autor incluyen como mínimo al cliente y al destinatario final (cf. Nord 1991). Las reflexiones tradicionales sólo tienen en cuenta la relación de la traducción con un texto original que por definición es perfecto, lo que les impide analizar —más allá de llamarlo error— cualquier comportamiento del traductor que suponga un apartamiento consciente del original para mejor cumplir los objetivos de la traducción en el nuevo contexto, ya sea por cambio de objetivos, ya por limitaciones del original.

Un muy buen ejemplo para entender la diversidad de lealtades nos lo proporciona Wagner (Chesterman y Wagner 2002) cuando plantea el dilema a la hora de traducir un curriculum mal redactado. Si la lealtad principal del traductor se dirige hacia el autor original, en su condición de experto textual más le valdrá al traductor arreglar las torpezas del autor para ayudarle a encontrar trabajo. Si, por el contrario, su lealtad se dirige principalmente al destinatario, dejará visibles esas torpezas para que el futuro patrono perciba claramente a qué tipo de candidato se enfrenta.

Por supuesto, la realidad no suele suministrarnos ejemplos tan nítidos, pero una de las cosas —en este caso herejías— que sí plantean los estudiosos actuales es la posibilidad de que el original no sea una obra maestra y que necesite revisión. Un porcentaje altísimo de los textos que se traducen de forma cotidiana está constituido por obras escritas por seres humanos eminentemente normales, cuyo principal activo no consiste precisamente en redactar de manera profesional. Si se acepta

que una traducción posee sus propias lealtades y objetivos, que incluyen pero trascienden al texto original, el horizonte de posibilidades aumenta de manera notable.

Por hablar de casos que conozco personalmente, cuando un químico o un sociólogo nos piden que traduzcamos textos suyos al inglés para publicar en revistas internacionales, uno sabe de antemano que con toda probabilidad parte del trabajo va a consistir en mejorar estilísticamente el original, algo impensable a partir de la metáfora del cristal. La posibilidad de mejora del original no supone ciertamente un comportamiento revolucionario que los teóricos hayan propuesto súbitamente, ya que los traductores llevamos siglos arreglando en el otro idioma fragmentos y hasta manuscritos enteros más o menos deleznable. La diferencia que marca la teoría consiste en aportar un cuadro mucho más realista de nuestra labor, en la que esta tarea de redacción profesional tan propia de los traductores deja de ser clandestina y vergonzante para encuadrarse en un fenómeno mucho más complejo y multilateral protagonizado por expertos textuales que trascienden el famoso «limitarse a traducir», según parece consistente en poner «mesa» donde ponía *table*.

La otra gran metáfora que domina la imagen social de la traducción y que se repite con la precisión de un reloj suizo en todos los discursos oficiales a la entrega de premios de traducción es la del puente, la de la traducción como polinizadora neutral, facilitadora del entendimiento entre culturas y arquitecta de la paz y la armonía universales. Al igual que sucedía con la metáfora del cristal, la del puente está basada en una verdad a medias cuya justificación conviene reconocer de antemano. Ciertamente, la traducción constituye el mecanismo esencial de relación intercultural y sin ella el progreso humano, tanto científico como artístico, sería prácticamente inimaginable. La traducción ha sido y es el eslabón imprescindible que nos ha permitido disfrutar de nuevos géneros literarios, enfoques filosóficos, conocimientos científicos y hasta alfabetos enteros creados *ex novo* para posibilitar la introducción de textos centrales como la Biblia. Dicho esto, el estudio sistemático de las políticas y sociología de la traducción que se ha llevado a cabo en los últimos treinta años nos indica que puestos a buscar metáforas, el movimiento de importación y exportación de traducciones se asemeja bastante más a un embudo que a un bucólico puente entre culturas. La mención de una única cifra resulta muy ilustrativa al efecto. En la actualidad, en España aproximadamente un 25% de los libros son traducciones (cf. *Libro Blanco de la Traducción editorial en España* 2010), mientras que en Estados Unidos o Gran Bretaña (cf. Venuti 1998) esa cifra ronda el 3%, y esto sin entrar en la cuestión de que el nicho cultural de superventas que adoptan tantas traducciones en nuestro país no es comparable al espacio minoritario que tradicionalmente suelen ocupar las traducciones al inglés. Por lo demás, la

situación actual no parece demasiado novedosa, ya que el carácter de lengua franca que tuvieron el latín en la Edad Media o el francés durante el siglo XIX y primera mitad del XX nos indican que esta situación de desequilibrio debe ser bastante habitual en la historia de la traducción y las relaciones interculturales. Son además múltiples los ejemplos en los que distintos estudiosos presentan el carácter estratégico e ideológico de los flujos de traducción, que distan mucho de ser casuales (cf. por ejemplo Baker 2007 sobre el conflicto palestino-israelí o Waisman 2005 sobre el cambio de autores importados tras la independencia argentina en 1816, Jacquemond 2010 sobre la política de traducción al árabe de las potencias occidentales, Antochi 2011 sobre censura y dirigismo cultural en el régimen comunista rumano, etc.). Lo cierto es que en paralelo a su carácter de puente entre culturas, la traducción también desempeña una y otra vez un papel de refuerzo de los desequilibrios globales, no está muy claro en qué medida como causa y en cuál como consecuencia inevitable. Si el conjunto del mundo alfabetizado y buena parte del analfabeto sabe perfectamente qué se come en Oklahoma el día de Acción de Gracias o si es consciente de lo heroica que fue la conquista del Lejano Oeste en comparación con la cruel carnicería llevada a cabo por los españoles en Latinoamérica, si el género actualmente de moda es la historia-ficción con tintes religiosos o si tantas otras cosas, la traducción siempre se alza como mecanismo privilegiado de transmisión de todos esos valores uniformes y globalizados.

Para el traductor, ser consciente de la posibilidad de que su trabajo actúe como correa de transmisión de mecanismos de dominación o imágenes injustamente distorsionadas del otro puede constituir un toque de atención importante. Ahora mismo, cientos si no miles de traductores actúan como voluntarios (cf. por ejemplo Granada Declaration 2010; Simon 2005; Baker 2006; Calzada 2007; etc.) trabajando para muchas ONG en defensa de los derechos de los inmigrantes o en pos de traducciones socialmente relevantes de y a culturas minoritarias. Uno de los asuntos teóricos más candentes en los estudios de traducción es el de la ética del traductor y del intérprete, con un enfoque que trasciende ampliamente la cuestión de la fidelidad. En el campo de la interpretación social o comunitaria —también una novedad por sí mismo como objeto de estudio— se está debatiendo acaloradamente sobre la supuesta neutralidad de los intérpretes en situaciones de desequilibrio de poder manifiesto, como puede suceder con las entrevistas para solicitar asilo político, en consultas médicas o en los juicios —por no hablar de los interrogatorios tipo Guantánamo—. En el terreno de la traducción escrita, existen dos grandes temas de debate, el de la oposición al neocolonialismo (cf. Venuti 1992, Cheung 2007, Zauberga 2000 et al.) a través, entre otras medidas, de políticas de resistencia a la globalización entendida como homogeneización de sentido

único, y, en segundo lugar, el debate que gira en torno a la tradicional invisibilidad del traductor (cf. Venuti 1995), con la cuestión del dilema entre domesticación o exotización en primer plano.

Junto al cuestionamiento de metáforas y verdades reveladas del que hemos visto un par de ejemplos, uno de los objetivos centrales de buena parte de los estudios de traducción consiste en la búsqueda de componentes comunes que caractericen a la traducción en su conjunto. Son lo que podríamos denominar universales o elementos al menos generalizados en la traducción. Uno de los universales que emergen con mayor fuerza entre lo estudiado hasta el momento es el de la normalización (Even-Zohar 1979, Toury 1995, Kenny 1998, Paloposki y Oittinen 2000, Olohan 2003, Mossop 2010, etc.), que no debe confundirse con la idea de mejora de originales defectuosos antes comentada. Básicamente, normalizar consiste en convertir en uso habitual o en convención aceptada lo que en el original es un intento de desviarse del uso normal del lenguaje y de las convenciones. Un par de ejemplos claros serían el ya citado de traducir en verso libre la rima clásica o hacer caso omiso de las variantes fonéticas que se apartan de la pronunciación estandarizada tan habituales en la literatura en inglés.

La teoría de la traducción parece haber demostrado de manera muy convincente que las traducciones presentan una tendencia muy marcada a la normalización en todos los planos, ya sean estilísticos, culturales o ideológicos. Elementos como los dos citados o el uso de dialectos, las palabras malsonantes, las estructuras ajenas a lo idiomático, las repeticiones léxicas, las metáforas originales, los elementos culturales específicos y un largo etcétera que en los originales, especialmente literarios, buscan quebrar los caminos más trillados suelen presentarse en las traducciones rebajados o reordenados para evitar reacciones de extrañeza o rechazo en el lector, o simplemente para ajustarse a las convenciones de la sociedad de acogida. Se trata de un procedimiento que en la mayoría de los casos es inconsciente o se justifica a partir de argumentos muchas veces basados en razones defendibles aunque expresados de manera muy impresionista del tipo «es que no sonaba bien», «no se entendería» o «no tendría el mismo efecto». Ortega y Gasset (1937) en un artículo pionero lo achacaba a un «adocenamiento» intrínseco del traductor, Kundera (Kuhiwczak 1990) califica el resultado de literatura de supermercado mientras que en las tesis modernas (Toury 1995) esta necesidad de fluidez y corrección más allá del original se suele achacar a la necesidad de aceptabilidad, esto es, de producir textos traducidos que cuenten con la aprobación del cliente, lector y agentes con capacidad sancionadora como los críticos literarios.

Lo cierto es que la normalización constituye una constante que surge sistemáticamente en los análisis de todo tipo de traducciones. Por poner algunos ejemplos que conozco personalmente algo mejor, en traducción médica del inglés al español es sistemática la preferencia por términos de origen grecolatino o tecnicismos frente a los procedentes del lenguaje general a los que los investigadores ingleses suelen dar prioridad. Conviene añadir al respecto que por supuesto no se trata de una cuestión de disponibilidad, ya que en ambos idiomas existen ambas posibilidades de manera casi sistemática. En la traducción de nombres propios, se produce una neutralización cultural casi sistemática en cuanto el traductor sospecha de opacidad en el original. En la traducción al español de variantes fonéticas y dialectales, la estandarización es igualmente constante en la mayoría de las traducciones de textos escritos, y así podríamos continuar citando un ejemplo tras otro, algunos de los cuales resultan perfectamente confesables y otros más vergonzantes.

En la teoría tradicional de la traducción, la normalización suele justificarse a partir del famoso mandato de «que no parezca una traducción», la también llamada traducción comunicativa, cuyo imperativo de fluidez continúa dominando de manera acrítica el imaginario social de la traducción óptima en la actualidad, tal como atestiguan los alumnos que entran en las aulas año tras año. Una vez más, la teoría de la traducción moderna mayoritariamente se centra en describir estos comportamientos y en tratar de explicar sus causas y consecuencias. La normalización en sus distintas variantes presenta consecuencias en principio deseables para el traductor, ya que facilita la lectura, prestigio y comprensibilidad del texto resultante, y no tan deseables si se desea obtener representaciones relevantes del original, ya que puede suponer una uniformización de las traducciones que anule componentes del original que pudieran considerarse esenciales. De hecho, una parte de los estudiosos de la traducción tienden a criticar esta manera de traducir con el argumento ya adelantado por Schleiermacher (1813) de que traducir como si la obra se hubiese escrito originalmente en lengua término elimina las diferencias existentes entre las culturas y da la impresión de que nuestra cosmovisión, tablas de valores y maneras de expresión son las únicas posibles porque los extranjeros coinciden esencialmente con nosotros, tal como demostrarían las propias traducciones.

Un traductor puede, por supuesto, continuar normalizando de manera acrítica y recibir el aplauso de lectores y editores. Sin embargo, la conciencia de esta tendencia universal en traducción le conferiría el poder de elegir, la posibilidad de ser dueño de sus actos, de resistirse de manera tan selectiva como le pareciese adecuado o aconsejable para, por ejemplo, continuar recibiendo parabienes al mismo

tiempo que transmitía una imagen del otro que marcara más las diferencias, que confiriese a los lectores una experiencia un poco más viajera en todos los planos.

Hasta ahora, hemos comentado hallazgos de la teoría de la traducción que pueden resultar especialmente relevantes para los traductores, pero en este breve análisis de la relación entre teoría y práctica es esencial mencionar también la enorme importancia de la práctica para el desarrollo de la teoría moderna de la traducción. Así, los traductores y la práctica de la traducción son elementos fundamentales para la teoría en dos sentidos: como fuente de datos y como campo de validación.

Si la reflexión sobre la traducción quiere dejar de lado el componente idealizador, impresionista y subjetivo que la ha caracterizado durante siglos, sólo la observación cuidadosa de la práctica de la traducción podrá empezar a ayudarnos a entender que parte de las explicaciones de la respuesta elegida por los traductores debe buscarse, por ejemplo, en sus condiciones laborales. Factores como los medios de documentación (especialmente patentes si comparamos la era anterior a Internet con la actual), las posibilidades de formación específica, la urgencia, las bajas tarifas o un estatus social bajo de nuestra actividad, que conlleva la contratación de traductores sin formación, ayudan a entender comportamientos que tradicionalmente se han achacado a la incompetencia del profesional sin más.

En esta misma línea, una teoría de la traducción que no extraiga sus datos de la realidad traductora está condenada a la irrelevancia de las opiniones personales. Tras siglos de reflexiones idealizadas, los últimos treinta años de estudios de traducción se han centrado en buena medida en situar el proceso inductivo en primer plano, en un intento de que generalizaciones, explicaciones y modelos se encuentren sólidamente anclados en la realidad. De igual modo, la validez de las regularidades halladas y modelos teóricos propuestos sólo se podrá defender mediante un cuidadoso cotejo deductivo con la realidad, lo que obliga al estudioso a analizar detalladamente traducciones reales para comprobar que sus características se ajustan al modelo descriptivo y explicativo postulado. Así, el movimiento clásico inductivo-deductivo que tan bien caracteriza el método científico ha ocupado la primera línea del pensamiento moderno de la traducción, algunos de cuyos resultados he tratado de mostrar hoy aquí.

Antes de finalizar esta pequeña charla, no quisiera dejar de mencionar la vertiente institucional que ha acompañado al enorme crecimiento vivido por los estudios de traducción en España. Efectivamente, desde los años noventa, la traducción ha pasado de desempeñar un papel muy marginal en la universidad española, con apenas tres diplomaturas y por supuesto sin estudios de doctorado propios,

a ofrecerse como licenciatura o grado completo en más de veinte universidades españolas, lo que también ha supuesto la oferta de decenas de masters y programas de doctorado específicos para la traducción y la interpretación. Por si fuera poco, ahora mismo se publica una veintena de revistas especializadas sólo en España, con más de 150 en el mundo. El paso de copista más o menos bilingüe a experto en mediación intercultural e interlingüística —al menos nominal— que ha supuesto la implantación de los estudios de traducción en la universidad constituye sin duda un espaldarazo a la visibilidad y al prestigio del traductor, al que socialmente se empieza a percibir con un rango equiparable al de un licenciado en filología o periodismo, algo que no sucedía en el pasado.

Esta misma integración de la traducción en el circuito investigador institucionalizado también ha aportado al traductor un metalenguaje propio y altamente desarrollado del que carecía hasta el momento. Efectivamente, conceptos como domesticación/exotización, variabilidad, normalización, lealtad frente a fidelidad, anisomorfismos, (in)visibilidad, historicidad o tantos otros que los estudios de traducción ha introducido en estas últimas décadas permiten al traductor consciente de la teoría disponer de una terminología específica y con prestigio científico a la que recurrir para explicar sus traducciones más allá del cansino y frágil «es que no sonaba bien» con el que tradicionalmente se han justificado las decisiones traductoras.

Para concluir esta reivindicación de la utilidad de la teoría para el traductor les ruego me perdonen si cuento ahora una anécdota personal, que tuvo lugar hace casi treinta años, en el neblinoso inicio de mi propia actividad como traductor. Mi primer encargo profesional consistió en la traducción de las ponencias de un congreso, creo que de jóvenes hispanistas. Los estudiosos no debían ser muy duchos porque incluso a mis veinte años ya me sorprendió cierta dejadez estilística y, sobre todo, una enorme pobreza investigadora. A modo de ejemplo un poco extremo, nunca se me olvidará la afirmación de que había quedado nada menos que demostrado que durante la Edad Media en España se había ajusticiado a entre 30 y 30.000 brujas, todo un prodigio de precisión y relevancia. Como buen seguidor de la metáfora social del cristal, intenté ser un buen traductor invisible y presentar una traducción igual de mediocre, pero como sucede habitualmente en traducción se me fue la mano hacia la corrección y la fluidez estilísticas. Por supuesto, aquello no había por dónde cogerlo ni con mis torpes e inconscientes tentativas de arreglo ni sin ellas, y al final decidieron no publicar el libro. Lo relevante de esta historia es que a los pocos días de entregar mi traducción me llamó el responsable de la editorial y antes de anunciarme que el libro no se iba a publicar me comentó, literalmente, que mi traducción estaba mejor que el original, supongo que para que no

me sintiese culpable. Por supuesto, me tomé la frase como una acusación en toda regla, me sonrojé y pensé que la había pifiado y que más me valía intentar ganarme los garbanzos con alguna otra actividad. Cuando empecé a balbucear excusas, me quedé perplejo al ver que el editor, perro viejo en el negocio, me estaba alabando. En aquel momento, no entendí cómo me podían felicitar por haber sido infiel. Con unos poquitos conocimientos teóricos, seguramente me hubiese evitado el sofoco y a lo mejor hasta podría haber actuado conscientemente para conseguir que aquel engendro alcanzase cierto grado de dignidad y coherencia al menos estilísticos y hubiera sido finalmente publicado, con lo que mis autores seguro que hubiesen quedado encantados de mi traición.

Bibliografía

- ANTOCHI, ROXANA MIHAELA. 2011. "Behind the Scene: Text selection Policies in Communist Romania. The case of Spanish and Latin-American drama a preliminary study". Leuven: CETRA, University of Leuven. (En prensa).
- BAKER, MONA. 2006. "Translation and Activism: Emerging Patterns of Narrative Community". *MR. The Massachusetts Review* 47:3, pp. 462-484.
- BAKER, MONA. 2007. "Reframing Conflict in Translation". *Social Semiotics* 17:2, pp. 151-169.
- CALZADA PÉREZ, MARÍA. 2007. "Translators and Translation Studies: Scholars as Inoculators of Resistance". *The Translator* 13:2, pp. 243-269.
- CHESTERMAN, ANDREW & EMMA WAGNER. 2002. *Can Theory Help Translators? A Dialogue between the Ivory Tower and the Wordface*. Manchester: St. Jerome.
- CHESTERMAN, ANDREW. 2007. "On the Idea of a Theory". *Across Languages and Cultures* 8:1, pp. 1-16.
- CHEUNG, MARTHA P. Y. 2007. "On Thick Translation as a Mode of Cultural Representation". En: Kenny, Dorothy & Kyongjoo Ryou (eds.) 2007. *Across Boundaries: International Perspectives on Translation Studies*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 22-37.
- DERRIDA, JACQUES. 1985. "Des Tours de Babel". En: Graham, Joseph F. (ed.) 1985. *Difference in Translation*. Ithaca: Cornell University Press, pp. 165-208; 209-248.

- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. 1979. "The Textemic Status of Signs in Translation". En: Chatman, S.
- UMBERTO ECO & J. M. KLINKENBERG (eds.) 1974. *A Semiotic Landscape: Proceedings of the First Congress of the LASS, Milan, June 1974*. Den Haag: Mouton, pp. 629-633.
- HOLMES, JAMES STRATTON. 1972. "The Name and Nature of Translation Studies". En: Holmes, James S. 1988. *Translated!: Papers on Literary Translation & Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, pp. 67-80.
- JACQUEMOND, RICHARD. 2010. "'To win hearts and minds': Western translation policies towards the Arab World". En: Boéri, Julie & Carol Maier (eds.) 2010. *Translation / Interpreting and Social Activism*. Granada: ECOS.
- KENNY, DOROTHY. 1998. "Creatures of habit? What translators usually do with words". *Meta* 43:4, pp. 515-523. También disponible en: <http://www.erudit.org/revue/meta/>
- Kuhiwczak, Piotr. 1990. "Translation as Appropriation: The Case of Milan Kundera's The Joke". En: Bassnett - McGuire, Susan & André Lefevere (eds.) 1990. *Translation, History and Culture*. London: Pinter, pp. 118-130.
- LEVY, JIRÍ. 1967. "Translation as a Decision Process". En: Varios autores. 1967. *To Honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday, 11th October 1966*. Den Haag & Paris: Mouton de Gruyter. Vol. II, pp. 1171-1182.
- MOSSOP, BRIAN. 2010. "Translating What Might Have Been Written". En: Baker, Mona; Maeve Olohan & María Calzada Pérez (eds.) 2010. *Text and Context. Essays on Translation and Interpreting in Honour of Ian Mason*. Manchester: St Jerome.
- NORD, CHRISTIANE. 1991. "Scopos, Loyalty, and Translational Conventions". *Target* 3:1, pp. 91- 109.
- OLOHAN, MAEVE. 2003. "How Frequent Are the Contractions?: A Study of Contracted Forms in the Translational English Corpus". *Target* 15:1, pp. 59-89.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. 1937 (mayo-junio). "Miseria y esplendor de la traducción". *La Nación de Buenos Aires*, pp. 125-162.
- PALOPOSKI, OUTI & RIITTA OITTINEN. 2000. "The Domesticated Foreign". En: Chesterman, Andrew, Natividad Gallardo San Salvador & Yves Gambier (eds.) 2000. *Translation in Context*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 373-390.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH DANIEL ERNST [Traducción y comentarios de Valentín García Yebra] 1813. *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Madrid: Gredos.

- SIMON, SHERRY (ed.) 2005. *Traduction engagée / Translation and Social Activism*. *TTR* 18:2 1 (Número temático). Disponible también en: <http://www.erudit.org/revue/ttr/>
- TOURY, GIDEON. 1995. *Descriptive Translation Studies - and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- VARIOS AUTORES. 2010. *Libro blanco de la traducción editorial en España*. Madrid: Acett (Sección de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores). También disponible en: <http://www.acett.org/INDICE>
- VARIOS AUTORES. 2010. “Granada Declaration Traducción/Interpretación y Compromiso Social”. En: Boéti, Julie & Carol Maier (eds.) 2010. *Translation / Interpreting and Social Activism*. Granada: ECOS. Disponible también en: <http://www.translationactivism.com/Manifest.html>
- VENUTI, LAWRENCE. 1992. “Introduction to Rethinking Translation”. En: Venuti, Lawrence (ed.) 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, pp. 1-17.
- VENUTI, LAWRENCE. 1995. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. London: Routledge.
- VENUTI, LAWRENCE. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge.
- WAISMAN, SERGIO. 2005. *Borges y la traducción. La irreverencia de la periferia / Borges and Translation. The Irreverence of the Periphery*. Buenos Aires / Lewisburg: Adriana Hidalgo / Bucknell University Press.
- ZAUBERGA, IEVA. 2000. “Rethinking Power Relations in Translation”. *Across Languages and Cultures* 1:1, pp. 49-56.

Máscaras y lenguas

Amelia Gamoneda Lanza

Traductora y profesora titular de literatura francesa en la Universidad de Salamanca. Conferencia en la entrega del Premio Stendhal de traducción 2008

El Premio Stendhal de traducción ha recaído en la obra de René Crevel *¿Estáis locos?*, traducida por Adoración Elvira Rodríguez¹. Al mérito reconocido por el jurado hay que añadir otro no menor y consistente en la introducción en el panorama español de un autor casi desconocido², y al que incluso las letras francesas rescatan raramente de un penoso olvido. La corta obra del surrealista Crevel (1900-1935) es intensa en su trabajo de revolución aplicada al lenguaje, actitud subversiva que tiene correlato en su compromiso político, aspectos ambos que —de manera conjunta o separada— pueden ser constatados en obras como *Mon corps et moi*, *La mort difficile*, *Les pieds dans le plat*, o este *Êtes-vous fous?*³

El Premio Stendhal posee —y así lo demuestran sus sucesivas ediciones— una excelencia avalada por el hecho de que el trabajo de un traductor sea juzgado por sus pares. Es pues un reconocimiento que ajusta sus criterios de estima a la labor minuciosa y problemática que todo traductor conoce de cerca, por lo que, además del reconocimiento social, es un premio que conforta íntimamente, que certifica la comprensión profunda de ese cuerpo a cuerpo con el lenguaje sobre el que reposa toda traducción de calidad.

Entre las virtudes de este premio, quizá pudiera contarse también la del nombre que lleva. Tal vez el nombre de Stendhal —uno entre el centenar de seudónimos del escritor Henry Beyle— pudiera estar evocando bajo su condición de nombre adoptado a la figura del traductor. Pues el traductor, como Henry Beyle, escribe también en la sombra y presta su escrito a otro nombre, el del autor, que es el que aparece en la cubierta del libro. Sin embargo, el juego de máscaras no parece haber estorbado en Henry Beyle la expresión del potente filtro de la realidad que su conciencia narradora imponía, ni haber impedido la implicación de la sensibilidad personal, llevada en su caso hasta el egotismo. Y así tampoco el traductor desaparece detrás del libro y del autor que le dan cobertura: la sintaxis de una lengua es el reflejo de una articulación de pensamiento, y esa articulación es, en el texto de destino, la del pensamiento del traductor; incluso los contenidos de ese pensamiento acaban por pertenecerle, pues el léxico de cada lengua recorta de manera diferente el mundo, y la traducción no lo recorta nunca exactamente igual que el original traducido.



Fotografía de Geneviève Naud

El juego de autorías que siempre pone en acción la traducción parece haber encontrado un singular reflejo en el interior del libro que tan matizadamente ha traducido Adoración Elvira Rodríguez. Quiere la casualidad —o tal vez me equivoco, y lo haya querido la sensibilidad lectora del jurado— que el texto de *¿Estáis locos?* de René Crevel sea en sí mismo un ejemplo de complejidad entre las instancias de autor, narrador y personaje. Si me permiten la jerga, diría —con Philippe Dubois— que existe desdoblamiento entre los niveles narratológicos extra e intradieético, así como entre las instancias hetero y homodieéticas⁴. Valga decir, más sencillamente, que hay desdoblamiento del autor Crevel en un «yo» narrador exterior a la historia contada y en un «tú» (o «él») que interviene en el seno de la historia y cuyo nombre es Saudade. En las últimas páginas, el narrador le pide a Saudade que se quite la máscara, y se sorprende al descubrirse debajo a sí mismo, a René Crevel (de cuya biografía, por otra parte, es posible reconocer rastros en esta novela). El libro permite que en él surja René Crevel, o, como dice Philippe

Dubois, el personaje «[Saudade] permite que el narrador (Crevel) se convierta en hijo de su obra»⁵: la obra sustituye al referente paterno, ese referente que en el caso de Crevel es un padre suicida. Ser hijo de la propia obra —y rechazar la filiación familiar— es pretensión conocida de los escritores malditos: así lo afirmaba Marcelin Pleyne de Isidore Ducasse, explicando que por ello y para ello utilizaba el seudónimo de Lautréamont. Así lo afirma también Pierre Michon de Rimbaud en su libro *Rimbaud el hijo*.

Tal vez el traductor nace también como escritor a partir de esa obra que es su propia traducción. Tal vez los traductores utilizamos para ello esos seudónimos que son los nombres de los autores de nuestros libros. Pero no parece conveniente que hoy reivindicemos ser más malditos de lo que por salario ya se nos impone. Y, además, todos sabemos que, a fin de cuentas, en un baile de máscaras lo que más interés tiene es preguntarse por la identidad que éstas esconden: leer con entusiasmo literario el libro *¿Estáis locos?* de René Crevel es preguntarse quién lo ha traducido.

Adoración Elvira Rodríguez es quien se ha internado en este baile de máscaras que es la novela de Crevel. No hay personaje que no travista —o que no «traduzca»— su identidad. Hay un Don Misterio que en realidad es un capitán caza espías; una Yolande que cambia de nombre y de apariencia cada cierto tiempo, y que no está ni muerta ni viva; una domadora de pulgas de nombre Rachel que se convertirá en Madame Rosalba, bruja adivinadora; hay una Dama del Mar que no es ni hombre ni mujer; hay transexuales, hay castrados, y una Frau Doktor cuyo rostro refleja en una mitad su vejez, y en la otra mitad una juventud recompuesta por su marido cirujano.

Este libro de René Crevel fragmenta a sus personajes del mismo modo que fragmenta la narración, y sume a unos y otra en similar extravagancia. Crevel, que no apreciaba la práctica de la escritura automática, se mostró sin embargo tempranamente partidario de las experiencias hipnóticas y de la narración onírica, que *¿Estáis locos?* finge con singular eficacia. Digo «finge» porque el entramado de esta novela —que no posee un hilo narrativo lógico— cruza la exuberancia de las imágenes y las metamorfosis del sueño con un discurso incisivo e irónico que evalúa sus propios contenidos y su propio desarrollo. Quiere ello decir que el texto con el que ha de habérselas el traductor tiene que atender a dos vertientes simultáneas, ambas dos recubiertas del «baño ácido» que el crítico Reinhard Mohr señalara como característico del surrealismo. De un lado, Adoración Elvira se ha empleado con singular tino en el trabajo sobre el léxico: un léxico variopinto, colorista, que recorre la gama de lo procaz a lo exquisito, de lo popular a lo cultivado,

de lo francamente oral a lo estilizadamente literario. La mascarada para-circense que envuelve el libro concierne también al vocabulario: las palabras se disfrazan con sufijos imprevistos, las situaciones con cancioncillas rimadas, el razonamiento se mece al ritmo de frases hechas, se espabila dándoles la vuelta, se alza en volutas elegantemente poetizadas. De otro lado, la traductora lleva con rienda firme la sintaxis que sosiega a este texto de contenido casi desbocado. La traductora es algo así como la domadora de tal espectáculo.

Afirma Adoración Elvira en su introducción que el manuscrito de la novela de Crevel apenas contiene tachaduras, y relaciona este hecho con la potente presencia de la oralidad en la obra. Una oralidad que la traducción hace suya, y que, sin perjuicio de las horas de trabajo que sin duda ha exigido, propone también a la imaginación de su lector un texto sin tachadura; es decir: leemos esta versión de *¿Estáis locos?* sin percibir el titubeo de escritura que a veces presentan esas traducciones en las que la enorme fuerza lingüística del original se transparenta entre las palabras del texto de destino provocando añoranza. El presente libro traducido convierte al castellano en una lengua que compite con los malabarismos y flexibilidades orales de la francesa, bordeando el límite de osadía verbal que por naturaleza le corresponde, pero sin dejarse invadir por regalos lingüísticos que tienen mucho de caballos de Troya. Algo que Adoración Elvira confiesa procurar y que expresa con el amparo de la conocida fórmula de Humboldt: que el texto parezca «extranjero sin producir sensación de extrañeza».

Explica la traductora que su trabajo se ha basado en la literalidad y no en la literariedad, y entiendo que ello quiere decir que se ha empleado intensamente en el traslado de cuantas vertientes significantes y formales pudieran derivarse de la textualidad francesa. El respeto de los contenidos se da por supuesto en toda traducción de prosa, pero el respeto de la forma suele sólo ser prioritario en el caso de los originales declaradamente poéticos. Sin embargo, quien se acerca a Crevel comprueba que tanto la forma como el sentido de las palabras engendran el hilo de la historia que se cuenta; la trabazón sintáctica y de contenidos no están dirigidas por una idea previa, sino por una relación afectiva con el lenguaje que le proporciona autonomía significante: las homofonías pueden crear nuevos sentidos, las rimas imprevistas desviar la narración hacia la canción, los sentidos figurados de los términos empeñarse en reclamar literalidad que haga bifurcar la historia y su relato, las imágenes porfiar en florecer y engendrar otras de manera proliferante a partir de sus términos constituyentes. Todo este juego de entremezclados niveles de significación de los que depende el armazón de sentido del texto exige una vigilancia traductora extrema. Y, además, hace entrar a este libro en la categoría de lo



poético, entendido que lo poético se produce como resultado de una generación de sentido a partir de la forma y viceversa.

La traducción de *¿Estáis locos?* encuentra soluciones de muy diversa índole para reproducir con gracia estos nudos de sentido. Es un placer desanudar aquí algunos de ellos: cuando de Mme. Rosalba —hija de domadores y experta en fieras y enamorados— dice, en francés, «que elle voue un mépris rétrospectif aux lions, ces rapins démodés à cravates Lavallière» (p. 19)⁶, el castellano escribe que Mme Rosalba «profesa un desprecio retrospectivo hacia los animales, incluyendo a esos pollos pera, pintorcillos del tres al cuarto, pasados de moda con sus corbatas Lavallière» (p. 41). Los leones pasan a ser animales para poder incluir a los pollos, esos «pollos pera» con corbata que son los *rapins*, pero los «pollos pera» no pueden dejar de ser tampoco pintorcillos del tres al cuarto por exigencias del texto que viene a continuación, y el castellano ha de registrarlos así aunque haya producido su propio juego de palabras. A partir de este caso, podría decirse que la traducción de Adoración Elvira no cede terreno ni ante el juego de palabras ni ante la pluralidad de significados.

En lo que se refiere a los juegos de palabras, los hay particularmente felices, tanto que compiten ventajosamente con el original. Por ejemplo, uno que se encuentra hacia el final de libro, en el que se lee en francés: «Tu restes en plan, tout saugrenu. Aussi sot que grenu.» (p. 144). Y al que el español responde con un «Te quedas en suspenso, te sientes ridículo. Tan ridi como culo.» (p. 157)

Pero la facilidad que la lengua francesa tiene para este tipo de juegos fónicos no siempre puede ser recogida por el castellano con todas sus consecuencias significantes, y la traducción necesita recurrir a otros procedimientos que también la honran: Adoración Elvira logra deslizarse con habilidad las explicaciones pertinentes sin lastrar el texto, y ese mal menor no empaña el resultado. Uno de los ejemplos más emblemáticos pudiera ser el siguiente: se trata de un nombre propio, «d'abord trois lettres, chacune au sommet du triangle où se tapit ce qui de la femme est le plus apprécié mais le plus calomnié, puis le substantif *corde*, comme si cette coquette entendait qu'on se pendît au sien» (p. 14) Dice entonces la traducción: «Responde al nombre de *Concordia*, otro término compuesto (primero lo que los franceses designan con la palabra *con*, tres letras, cada una de ellas en el vértice del triángulo donde se agazapa lo más apreciado y lo más calumniado de la mujer; luego el sustantivo latino *cordia*, que para ella significa simplemente 'cuerda' como si la muy coqueta pensara que todos los hombres fueran a colgarse de su triangulito» (p. 36). Como se puede apreciar, la traducción entra en el campo de la reposición de lo que en francés se halla implícito, y ésta es, qué duda cabe, una de esas tareas en cuya ingratitud la traducción afina sus armas más delicadas y dispone sus remedios más lenitivos.

Pero la abundancia de retruécanos que el texto de Adoración Elvira trata verdaderamente como propios es sencillamente asombrosa. Y lo mejor es cuando, de tan bien ajustados, parecen fáciles: Yolande, a punto de enfadarse y de soltar groserías, «monte sur ses grands chevaux, mais ce n'est pas son père, un cocher de fiacre, qui a pu lui donner des leçons d'équitation mondaine.» (p. 26) Es decir, que «se encabrita, pero su padre, cochero de caballos, no pudo darle clase de equitación mundana.» (p. 47)

La gracilidad oral del texto castellano, que se aprecia en su lectura directa, no deja sospechar las transformaciones de las que ha necesitado y que sólo surgen al comparar con el original. Leo: «Su ayuda de campo se bebe de un trago las copas de champán en compañía de Mimí Patatá, la estrella del Folies-Bergère, una antigua cantante que lleva enseñando pierna desde 1900 y que, seguro, anda ya rondando los cincuenta, pero muy espabilada, la titi, se trajina a los hombres que da gusto, y se pega unos atracones de carne fresca que no veas.» (p. 45) Y en francés: «Son aide

de camp sable le champagne en compagnie de Mimi Patata, l'étoile des Folies-Bergère, une ancienne gommeuse qu'on voit gigoter depuis 1900, qui, pour sûr, n'est pas loin de friser la cinquantaine, mais elle sait nager, la bringue, et vous retourne un homme comme un gant, s'envoie de la chair fraîche à tire-larigot. » (p. 24) El golpe seco del sable que sirve para «sabler le champagne» —o más antiguamente para «sabrer le champagne»— hace que el ayuda de campo se beba «de un trago» el champán; esta traducción es, ciertamente, la esperable, pero tiene incidencia sobre el resto del texto: en cuestiones de tragar, si en francés Mimi Patata «s'envoie de la chair fraîche à tire-larigot», en castellano opta más decididamente por lo sólido que por lo líquido: «se pega unos atracones de carne fresca que no veas», y es que quizá lo hace inspirada por el «gigot» o pierna asada que contiene el verbo «gigoter», pues «on [la] voit gigoter depuis 1900» en el Folies-Bergère, lo que en castellano viene a ser «enseñar pierna». Y aún el movimiento de «gigoter» pudiera estar en los trajines de ese «trajinarse a los hombres», que obviamente suma también cierto componente sexual procedente del verbo «s'envoyer». La telaraña de parentescos significantes no se reparte exactamente igual en francés que en castellano, pero son muchos los nudos que en ambas lenguas garantizan la solidez de la red de sentido. Y tal es la ambición de toda buena traducción.

El texto de Adoración Elvira reclama con particular insistencia esta zona de actividad creativa, y ello es particularmente perceptible en los momentos en los que, para compensar otros de menor gallardía, la traducción exhibe más vistosidad que el original: encuentro más colorido en unas «engatilladas virilidades» (p. 162) que en unas «virilités défailantes» (p. 149); así mismo, en el contexto de una grotesca operación de cirugía facial, me produce más regocijo lingüístico que al médico se le llame «apañacaras» (p. 144) que «ravaudeur des faces» (p. 129); o escucho cómo se filtra la ironía a través del juego de sonidos que describen la operación como una «redención por el acero y la cera» (p. 144), expresión que mejora la mucho más plana de «une redemption par le fer et par la cire» (p. 129).

La extrañeza que predicaba Humboldt para la traducción tiene también en este libro una segunda acepción, mucho más usual pero tremendamente valiosa a la hora de contribuir al festejo verbal que cifra su temperatura literaria: el lector se extraña de ver escritas ciertas palabras que cree conocer sólo oralmente; es, por ejemplo, el caso de «perendengues» (p. 127), o de la expresión «no se cosca de nada» (p. 73). Hay aquí una novedad que entra por los ojos y que potencia la espontaneidad oral de la escritura, esa espontaneidad que permite pasar con toda naturalidad de «tiens, comme on se retrouve» (p. 135) a «anda, qué pequeño es el mundo» (p. 149).

Hay un principio crítico —cuya veracidad ni defiendo ni contesto— que viene a decir que toda obra de calidad contiene, encriptada o miniaturizada su propia poética. En el caso de *¿Estáis locos?*, relato de enmarañada anécdota narrativa, tal poética podría servir también a la labor del traductor; dice el texto de Adoración Elvira: «Te aferras a las historias. Apretujas las palabras, te alegras al experimentar la mínima palpitación de los hechos. Como un hombre que se quisiera estrangular sólo por el placer de sentir cómo le palpita la vida bajo la piel del cuello.» Es esa vida interior de las palabras, esa palpitación que se manifiesta cuando se presiona su cuerpo lingüístico lo que dan a leer tanto el original como esta traducción. Crevel no dirige la historia sino que se aferra a ella; es el lenguaje el que la conduce, y el autor, como el traductor, se deja llevar, pues su tarea es acompañar y evidenciar esos movimientos interiores de las palabras que generan chispas entre ellas. Se diría pues que el autor Crevel se ha puesto en posición de traductor, en posición de dejar que su texto sea conducido por el lenguaje, pero, eso sí, activando y evidenciando las palpitaciones que en él advierte.

Esta posición es una posición poética, y por ello esta novela surrealista tiene carácter poético. También por ello puede decirse que la labor del traductor en general y muy en particular ésta de Adoración Elvira tienen un fuerte componente poético. Lo poético, bien los sabían los surrealistas, puede comenzar como un juego, como un juego de palabras. Pero en ese juego está implicada la vida, pues nuestro lenguaje nos significa, traduce nuestro ser. Para el poeta, para el traductor, el lenguaje no es una superficie insensible: su interior vibra con el pulso que le prestan las manos que lo escriben. Lo dicen René Crevel y Adoración Elvira Rodríguez. Éstas son sus palabras: «¿Para qué sirven las miradas, las llamas o las chispas nacidas del frotamiento entre los sonidos y entre los colores, si el misterio en sí no demuestra su esencial e inaccesible identidad con el fuego que calienta nuestras casas, cuece nuestros alimentos, sin detener nunca, en la cresta de los sueños, su baile inmaterial?» (p. 120-121) Para que así sea escriben los poetas, para que así sea traducimos.

Notas

¹ René Crevel : *¿Estáis locos ?*, Cabaret Voltaire, Barcelona, 2007.

² En castellano pueden encontrarse otras dos obras de Crevel : la novela *Desvíos* (El Nadir, 2008) y el ensayo *Dalí o el anti-oscurantismo* (José J. de Olañeta Editor, 1977-1978-2004).

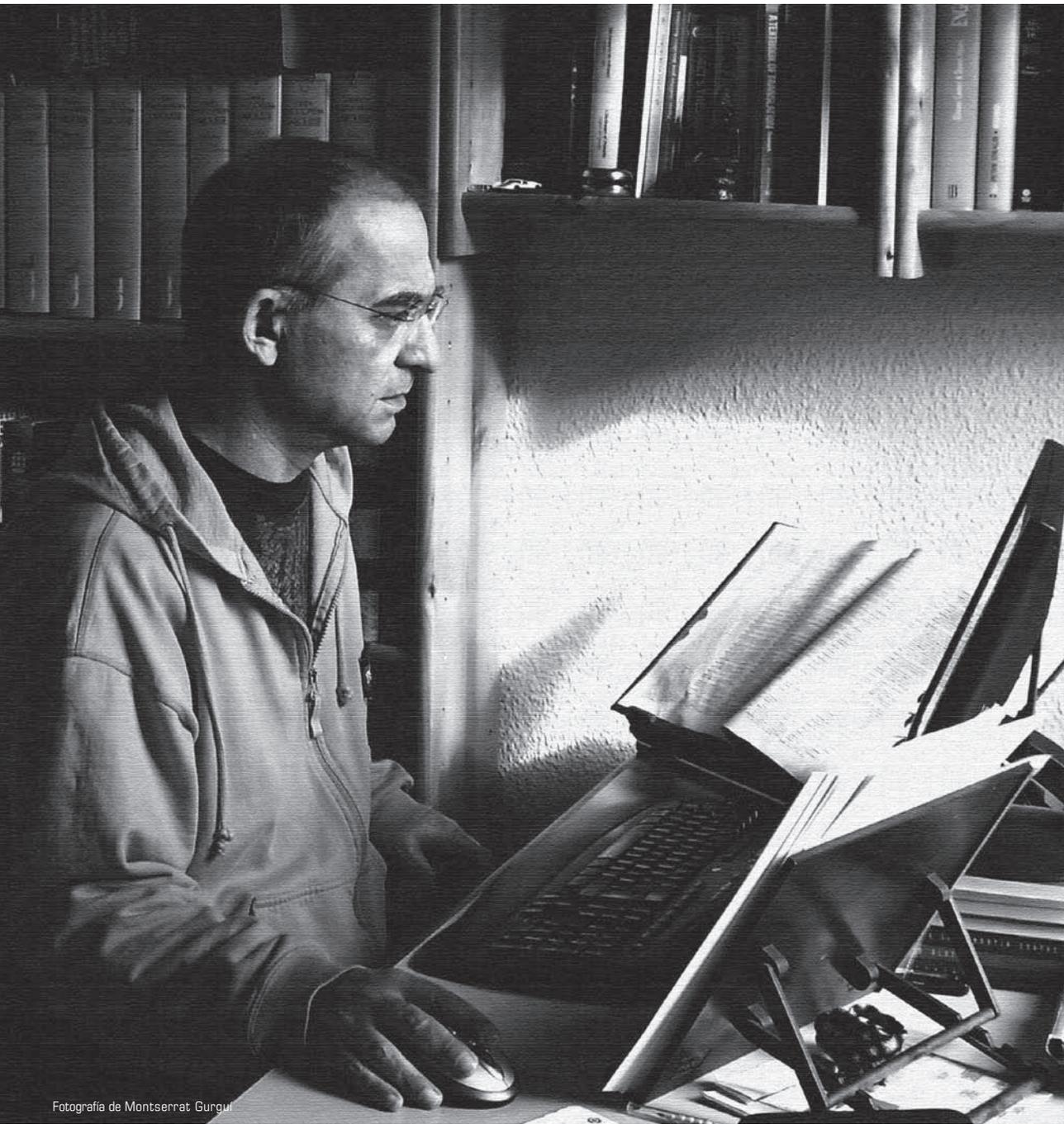
³ Todas las obras de René Crevel se encuentran en la BNS (Bibliothèque Numérique Surrealiste) accesible en la dirección www.melusine.univ-paris3.fr/CrevelMenuTextes.htm

⁴ Vid. Philippe Dubois: «L'énonciation narrative du récit surréaliste» en *Littérature* n° 25, fév. 1997, pp. 19-41.

⁵ Ibid.

⁶ Cito con referencia de página ambos textos, el castellano y el francés. El primero, naturalmente, se refiere a la traducción de Adoración Elvira Rodríguez; el segundo a la edición de Gallimard.





Fotografia de Montserrat Gurgul

VI Premio de traducción Esther Benítez

Olivia de Miguel

Acto de entrega del premio en la Universitat Pompeu Fabra, 22 de noviembre de 2011

El premio Esther Benítez de traducción fue creado en 2006 como homenaje a Esther Benítez, miembro fundador de ACE Traductores, asociación que presidió durante varios años, traductora de autores emblemáticos de la literatura universal como Pavese, Calvino, Manzoni o Maupassant entre muchos otros, y luchadora incansable por los derechos de los traductores literarios de este país.

ACE Traductores convoca el premio que se otorga anualmente a la traducción de una obra literaria de cualquier género al castellano, catalán eusquera o gallego, publicada a lo largo del año anterior a la edición del premio. El Esther Benítez tiene un significado especial para los traductores porque son ellos quienes proponen y eligen una obra que consideran merecedora del galardón y el premio se convierte así en un acto autorizado de reconocimiento y estima de los colegas por la calidad del trabajo bien hecho de un compañero de profesión.

Este año, la VI edición del premio ha recaído ex aequo en los traductores Montserrat Gurgu y Hernán Sabaté por su espléndida traducción de *Sangre vagabunda*, del escritor californiano de novela negra James Ellroy.

La relación de Hernán y Montse con este escritor viene de muy lejos, han traducido prácticamente toda su obra, y podemos afirmar que la voz de Ellroy en castellano tiene el acento, la cadencia, los matices y el color de las voces de Montse y Hernán. Juntos han traducido *Clandestino*, en 1982; *Mis rincones oscuros*, 1996; *Ola de crímenes*, 1999; *Seis de los grandes*, 2001; *Destino: la morgue*, 2004; *Loco por Donna*, en 2005; *El asesino de la carretera*, en 2008; *Noches en Hollywood*, en 2009; *Sangre vagabunda*, 2010 y *A la caza de la mujer*, en 2011.

Hernán también tradujo en solitario *Jazz blanco*, en 1992 y *América*, en 1995, así como obras de autores tan reconocidos como Isaac Asimov, Ken Follet, Stephen King o Mary Renault.

A su vez también Montse tiene una larga lista de autores a sus espaldas. escritores de la talla de Ann Rice, Nadine Gordimer, Patricia Cornwell, Somerset Maugham o Pia Fontana.

Esta mañana hemos sabido que Hernán Sabaté nos ha dejado. Sabíamos que podía suceder en cualquier momento, pero también conocíamos su fortaleza y su espíritu de lucha contra la enfermedad. Hace unos días, él mismo me decía en un acto convocado por ACE Traductores en esta misma universidad: «Hace diez años, me dijeron que me iba a morir y aquí estoy», así que confiábamos en que pudiera aguantar y estar aquí esta tarde para recoger este merecidísimo premio. Desgraciadamente no ha podido ser, pero espero que al saber de la concesión del premio haya sentido el calor, el reconocimiento y el cariño de sus colegas como un suave bálsamo en sus últimos días vividos con enorme entereza y extraordinaria dignidad.

EL INGLÉS
ell llegeix
nosaltres traduïm
vosaltres llegiu
ells fan la guerra

TRADUCTOR
PER LA
PAU
TRAVEGÍS
GUERRA

Larrea era una isla, pero yo era el istmo Gerardo Diego, traductor de Juan Larrea

María Rodríguez Cerezales

Traductora y autora de la tesis doctoral *Juan Larrea y Gerardo Diego: poesía en traducción*

La historia de la poesía de Juan Larrea es inseparable de la labor de traducción de Gerardo Diego. Esta poesía, que fue escrita en su mayor parte en francés durante los años veinte y treinta del pasado siglo, permaneció inédita hasta 1969, año de su publicación en el volumen trilingüe (francés, español, italiano) *Versione Celeste*. Las traducciones al español realizadas por Gerardo Diego y publicadas por él en la revista *Carmen* (1927, 1928) y en sus célebres antologías *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932) y *Poesía española. Antología (Contemporáneos)* (1934) fueron prácticamente la única noticia del Larrea poeta durante las décadas que mediaron entre la composición de su poesía y su primera edición en francés. La labor de este primer traductor de Juan Larrea sería secundada cuarenta años más tarde por Vittorio Bodini, Luis Felipe Vivanco y Carlos Barral, traductores y editores en Italia y España del volumen que recogió la poesía que Larrea había seleccionado para su publicación en 1936, entonces truncada y largamente postergada.

Debido a estas circunstancias, la obra poética de Juan Larrea constituye un ejemplo muy singular del papel de la traducción en el ámbito de los estudios de la recepción literaria. Gerardo Diego contribuyó con sus traducciones a difundir la poesía de un Juan Larrea esquivo a toda publicidad y voluntariamente alejado de la actividad de los círculos literarios, interesado únicamente por conocer una vivencia honda del misterio de la Poesía con mayúscula. Fue gracias a esta traducción como Juan Larrea quedó incorporado a la literatura española de su tiempo, siendo *Versión Celeste* el testimonio tardío de los comienzos de su aventura poética que vino a cubrir la laguna de los textos franceses y a ampliar el número de sus poemas conocidos hasta entonces.

Luis Álvarez Piñer, alumno, amigo y colaborador de Gerardo Diego en Gijón en los años en los que tuvo lugar su lectura y traducción de la poesía de Larrea que este le hacía llegar desde París, sostiene:

Diego tenía una convicción objetiva de la necesidad de la presencia de Juan Larrea entre nosotros. Y, en efecto, esta se hizo notar reflejada en influen-

cias inmediatas, declaradas luego o no, sobre la obra lírica de algunos de los miembros más destacados del grupo¹.

También Gerardo Diego ha sostenido que «los mejores le han leído y su influencia es mayor de lo que se cree»². Poetas como Vicente Aleixandre mantuvieron conocer mal o no haber leído la poesía de Juan Larrea negando así todo posible vínculo con ella. A propósito de esta cuestión, Piñer ha relatado una anécdota referida a la composición de *Sobre los ángeles* según la cual José María de Cossío juzgó muy larreano el estilo de los primeros poemas escritos por Rafael Alberti para este libro, con la consiguiente protesta de Alberti...³ Es conocido el juicio de Luis Cernuda acerca de la importancia que supuso la poesía de Juan Larrea para Lorca y Alberti («y hasta Aleixandre») en su descubrimiento no sólo «de una técnica literaria para ellos, sino también de un rumbo poético» que sin la lectura de Larrea Cernuda duda que hubiesen hallado⁴. Esta poesía de Juan Larrea estuvo presente entre sus contemporáneos españoles gracias a las traducciones que desde 1927 Gerardo Diego publicó, y durante décadas fueron estas traducciones las que permitieron leer la poesía de Larrea. Humildemente consciente de ello, Gerardo Diego definió su labor de traductor de Juan Larrea muchos años después como el istmo que conectó la isla Larrea con el mundo literario del que el poeta bilbaíno muy pronto había decidido desvincularse: España. «Larrea era una isla, pero yo era el istmo»⁵.

La traducción de Gerardo Diego de la poesía de Juan Larrea fue a la vez que una labor de difusión y de incorporación de esta poesía a la literatura en la que Diego desarrollaba su actividad, un trabajo complementario de su rodaje poético. Gerardo Diego sintió siempre admiración por la sensibilidad poética de Larrea. El empeño en traducir sus poemas pudo deberse, además de a su «deseo de que otros conociesen su poesía»⁶ también a su interés por transportar a su idioma las imágenes y las construcciones verbales que su amigo creaba en francés, con el objeto de desentrañarlas y conocer mejor su alcance mediante el ejercicio de lectura exhaustiva que la traducción exige. La traducción brindaba a Diego la oportunidad de explorar con detalle el modo en el que Larrea había integrado las ideas creacionistas de Vicente Huidobro y de conocer su manejo de la imagen poética, trasladando al castellano el efecto resultante de la singular combinación de los significantes y otras particularidades del tratamiento del lenguaje que hace en su poesía. Así, el traductor, además de admirar la construcción de sintagmas como el del verso *Climat de frères tendrement végétaux* podía probar el resultado que la violencia lingüística de tal construcción ofrecía en castellano bajo la formulación *clima de hermanos tiernamente vegetales*⁷.

El estudio de dicha obra en traducción suministra, en efecto, mucha información acerca del funcionamiento de la escritura creacionista. Dicha información resulta inaccesible cuando el análisis textual no considera la presencia de las dos lenguas —francés y español— no ya en el proceso de traducción que Diego llevó a cabo (donde esto es ineludible), sino en la propia escritura de Juan Larrea, «poeta español en lengua francesa» como lo designó Luis Felipe Vivanco. Esta particularidad de la poesía de Larrea sitúa a la traducción en el centro de su creación poética, hasta al punto de que, por ejemplo, la construcción de las imágenes —observable en la transformación de sus poemas de unas versiones a otras— es deudora de un mecanismo de concatenaciones nominales sucesivas que el poeta llevaba a cabo mediante la asociación de diversos significantes en las dos lenguas. Larrea empleó este recurso como parte de un ejercicio de recreación también en la poco frecuente reescritura en castellano de poemas redactados originalmente en francés. Son un ejemplo aquellos poemas en español de *Oscuro Dominio* (breve poemario compuesto en 1926/27 y publicado en 1934) que cotejados con las versiones en francés que les antecedieron muestran la existencia de un proceso de autotraducción recreativa en el filo de la escritura, es decir, puesto al servicio de la creación artística, y en el que el autor tiene la licencia de llevar la traducción más allá de sí misma. Es diferente el caso de las autotraducciones «Fecundación inmortal» y «Hacedora de ángeles»⁸, publicadas en la revista *Cruz y raya* en 1934, en el que el poeta respetó escrupulosamente los límites impuestos por la traducción.

Larrea se lanzó a la escritura en francés a comienzos de los años veinte, como hiciera su maestro Vicente Huidobro la década anterior. Los dos poetas se basaban sin duda en los mismos presupuestos teóricos sobre la poesía y la universalidad de la imagen pero las implicaciones y las realizaciones resultaron muy diferentes para cada uno. La teoría creacionista dice a propósito del valor poético de una imagen:

Il est difficile et même impossible à traduire une poésie dans laquelle domine l'importance d'autres éléments. Vous ne pouvez pas traduire la musique des mots, les rythmes des vers qui varient d'une langue à l'autre, mais quand l'importance du poème tient avant tout à l'objet créé il ne perd dans la traduction rien de sa valeur essentielle.

[...] La poésie créationniste acquiert des proportions internationales, elle passe à être la Poésie, et elle est accessible à tous les peuples et races comme la peinture, la musique ou la sculpture⁹.

Este presupuesto artístico conoció en cada uno de ellos una reflexión poética distinta. Con el francés, Vicente Huidobro ponía a prueba la resistencia de su teoría poética, buscando escribir en aquella lengua no materna imágenes plásticas, hechas de lenguaje pero no sometidas a sus leyes. Juan Larrea empeñó su alma en el cambio de lengua, quiso descondicionar su creación artística de la presión del castellano, su lengua materna, y conocer las posibilidades de creación y de asociación espontánea a las que el empleo del francés, lengua aprendida de modo consciente, le invitaba sin arrastrarlo a los usos adquiridos y a la tradición poética heredada. Huidobro empleó la lengua española en su poesía después de haber escrito en francés. No así Juan Larrea, en cuya obra poética la elección del francés tuvo un valor determinante, tanto desde el punto de vista técnico como del simbólico. De los inicios de esta experiencia son fruto los poemas «Longchamps» (1922), «Paysage involontaire» (1924) o «Position de villaje» (1926/1927) y los textos citados más arriba resultantes de la recreación de sus composiciones francesas en castellano y viceversa hasta 1926, cuando habiendo dado por terminada la fase de tanteo lingüístico decidió abandonar la alternancia de las dos lenguas y adoptar el francés como lengua de creación de su poesía. Al tomar Gerardo Diego a su cargo la traducción de su poesía, Larrea solo volvió a servirse del español en poesía en ocasiones puntuales, como el homenaje a Fray Luis de León preparado por Gerardo Diego en marzo de 1928 en *Carmen* (para el que Larrea escribió un poema —«Espinas cuando nieva»— partiendo de los primeros versos de otro poema en francés —«En costume de feuilles mortes»—) o la publicación de los poemas ya citados en *Cruz y Raya*. Es de destacar el hecho de que el poeta no quiso nunca (aunque lo consideró brevemente en 1966) abordar la traducción al castellano de su obra en verso por razones intrínsecas a su vivencia y a la concepción que de ella tenía como una experiencia que había sido culminada en 1932, el año del fin de su poesía.

Gerardo Diego y Juan Larrea, amigos desde la juventud, maduraron su espíritu poético incipiente al calor de las enseñanzas de Vicente Huidobro en los comienzos del ultraísmo. La poesía del chileno ofreció a aquellos dos jóvenes poetas una salida para una inquietud creadora que en los años diez los conducía hacia los experimentos creativos de la vanguardia. Los modos del postmodernismo les resultaban insuficientes para cultivar la poesía de un modo íntimo y creativamente satisfactorio de acuerdo con el impulso poético que sentían empujarlos hacia formas nuevas. Para Gerardo Diego, las formas tradicionales no constituían un corsé limitador, a diferencia de Juan Larrea, que se sentía aprisionado en el lenguaje y los modos poéticos heredados: Diego, con su manejo prodigioso del verso y de la forma poética, se sirvió alternativamente de las formas tradicionales y del modo

vanguardista y tomó de la teoría de la imagen creacionista la libertad que necesitaba dar a su expresión poética; Larrea, por su parte, encontró en el creacionismo la estrategia formal que buscaba para encauzar su creación y constituir su lenguaje poético. Luis Álvarez Piñer define ambas poesías del siguiente modo:

Son dos mundos líricos abismalmente separados, genuinamente diferentes [...]. Diego es un gran poeta, sin duda alguna, un poeta magistral, un lírico de orden supremo si se quiere, que a veces llega a apabullarnos con su propio dominio de la materia. Pero no le exijáis nunca una profundidad a la que no aspira y que tampoco es necesaria en la poesía. Esa hondura tan visible en lo más «duro» de Larrea nos demuestra por otra parte que no hay tal poesía «abstracta» [...] ¹⁰

Con el comienzo de la andadura ultraísta los dos poetas se sumaron gustosos a la ola que llegó arrasando los modos antiguos, y contribuyeron cada uno desde su obra a la transformación del lenguaje poético de su época. Vicente Huidobro resultó ser el poeta que proporcionó a ambos la teoría de la imagen que necesitaban para desarrollar una forma nueva y fecunda de poesía según anhelaban. Gerardo Diego, ya «ístmio» entonces, fue quien dio a conocer a Larrea la poesía de Huidobro haciéndole llegar los primeros poemas de *Poemas Árticos* que había leído en mayo de 1919¹¹. Las visitas de Huidobro a España en 1918 y 1919 habían impulsado el movimiento ultraísta (en 1919 sus poemas fueron publicados en *Grecia*, la revista de la etapa de gestación del ultraísmo junto a *Cervantes*, ambas precursoras de *Vltra*) contribuyendo a decantar en el ambiente artístico las ideas y trabajos cubistas y dadaístas que eran difundidos a través de la traducción de textos teóricos y poemas en las revistas literarias. El testimonio del poeta chileno, sumado a su genio poético, fue tanto más enriquecedor cuanto que representaba el conocimiento asimilado de las ideas que los artistas desarrollaban en París desde los días de Apollinaire y que resultaba de su colaboración estrecha con ellos. A finales de los años diez Vicente Huidobro representaba —cuanto menos en la intuición de Juan Larrea, teorizada medio siglo después en el texto de su conferencia dedicada al poeta— la posibilidad de conocer el discurrir de la corriente de la «gran poesía». Su poesía había constituido un germen del ultraísmo, de cuya actividad Diego y Larrea, una vez pasado el impulso inicial, se alejaron pronto en busca de una mayor profundización en las «posibilidades creacionistas», según el título de un conocido artículo de Gerardo Diego de 1919.

El trabajo de traducción de Gerardo Diego de la poesía de Juan Larrea constituyó, así pues, una inspiración y un aprendizaje que le sirvieron para avanzar en el desarrollo de su visión personal de la escritura creacionista. El entusiasmo que la lectura de la poesía de Vicente Huidobro causó en ellos enseguida dio lugar a los primeros intentos creacionistas de Gerardo Diego y Juan Larrea, que en 1923 fueron alabados por Huidobro como dos grandes poetas entre los escritores españoles de primer orden en aquel tiempo¹². Gerardo Diego no tardó en escribir *Imagen* (1922) y *Manual de Espumas* (1924) y, admirador siempre de la sensibilidad poética de su amigo, tradujo en los años siguientes medio centenar de sus poemas --en su mayoría correspondientes a la etapa de escritura de Larrea 1926/1927-- de los cuales publicó en traducción un total de veinte.

En las traducciones de Gerardo Diego, exceptuando la del poema «Longchamps»¹³, no se da la libertad recreativa que se observa en las transformaciones sucesivas de las composiciones de Larrea que pueden asociarse a mecanismos de traducción. A diferencia del autor, que dispone libremente y transforma sus composiciones de unas versiones a otras, el traductor poeta limita su acción a las imágenes proporcionadas por los textos que sirven de base a su trabajo. No obstante, y a pesar de que el método empleado por el traductor en sus versiones es literal hasta el extremo en ocasiones de la aberración lingüística y traductora, el examen cotejado de los textos franceses de Larrea y las traducciones de Diego sí revela una interesante recreación poética compensatoria en los textos resultantes. Como en el caso de la traducción de «Longchamps», en una traducción puntual al francés de poemas de Gerardo Diego llevada a cabo por Juan Larrea —la cual perseguía también reproducir el esquema de rimas del texto de partida— se ha observado que los textos de partida resultan «creacionísticamente enriquecidos» en las versiones resultantes¹⁴. En el caso de las traducciones de Gerardo Diego la riqueza «espontánea» que su modo literal de traducir, en contra de lo que cabría presumir, comporta en esta poesía debe atribuirse al dictado de la intuición poética del traductor en el momento de la recreación textual. Tal vez este enriquecimiento, independiente del modo empleado para traducir, no sea tal sino que más bien represente la inversión de la lógica traductora de la que habla Yves Bonnefoy cuando concluye que una traducción no es la consecuencia sino la causa del poema que está en su origen, la «forma desarrollada de lo que él no era más que en potencia», no su equivalente sino más que la obra original, no el producto de una tarea «en cierto modo ancilar, al margen de la auténtica invención», sino de la actividad primordial del pensamiento en marcha.

Estas son las cuestiones que he estudiado en mi tesis doctoral *Juan Larrea y Gerardo Diego: poesía en traducción* (Universidad Pompeu Fabra, 2011), dedicada a un

Mira este color de frase mira estos nudos de arroyo
Mira esta esperanza que cambia ante tus ojos de nivel
Y estos pliegues de esperanza que la visten

La mar vieja muchacha
Se aparta dulcemente
Su garganta se anuda pero estoy lejos
Lejos de la muerte lejos de la vida
Lejos de rodear de cuidados mis viejos huesos de pradera
Con las neblinas por todo aprendizaje

Antonio amigo mío
No habría rostros sin paisajes después de la lluvia

Notas

- ¹ *Memoria de Gerardo Diego (de los cuadernos de Luis Á. Piñer)*. (ed. J.M. Díaz de Guereñu) Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, p. 100
- ² Gerardo Diego. «Precisiones sobre Larrea». *Arriba*, 12 de junio de 1971 (recogido en *Obras completas*, (ed. José Luis Bernal) Madrid: Alfagura, 2000, tomo VIII, vol. 3, pp. 278-280, p. 280
- ³ *Memoria de Gerardo Diego (de los cuadernos de Luis Á. Piñer)*. *Op.cit.*, p. 88 nota 66
- ⁴ Luis Cernuda. *Poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1972, pp. 166-167
- ⁵ Citado en Jacinto López Gorgé. «Coloquio: vigencia de la generación poética de 1927». *La Estafeta literaria*, nº 150, 15 de febrero de 1973, pp. 8-12, p. 12
- ⁶ «Precisiones sobre Larrea», *op. cit.*, p. 280
- ⁷ De la traducción inédita «Hermano indefinido», realizada a partir de una versión antigua del poema «Sœur inachevée» (*Versión Celeste*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 186)
- ⁸ *Versión Celeste*, *op. cit.* pp. 294-294, 316-317
- ⁹ Vicente Huidobro. «Le créationnisme». *Manifestes. Altazor*. París: Champ Libre, 1976, p. 154
- ¹⁰ *Memoria de Gerardo Diego (de los cuadernos de Luis Á. Piñer)*. (ed. J.M. Díaz de Guereñu) Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, p. 66

- ¹¹ Juan Larrea. «Vicente Huidobro en vanguardia», conferencia recogida en *Torres de dios: poetas*. Madrid: Editora Nacional, 1979, p. 83
- ¹² Vicente Huidobro. «Espagne». *L'Esprit nouveau*, n° 18, París, noviembre 1923
- ¹³ Aparecido en traducción en la revista *Verso y prosa* en 1928.
- ¹⁴ Javier Pérez Bazo. «Tres poemas franceses de Gerardo Diego y el problema de la traducibilidad del texto creacionista». *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*. (ed. F.J. Díez de Revenga y Mariano de Paco). Caja Murcia, Obra Cultural, 1997 (pp. 121-152)
- ¹⁵ Versión del poema «O comme océan» (publicado en *Versión Celeste*) empleada por Gerardo Diego para su traducción.
- ¹⁶ *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo, 1932 (ed. facsímil, Madrid: Visor, 2002)



Volcán Santiago, Masaya, Nicaragua. Fotografía de David Escanilla

La flora ruderal

Danièle Marcoux

Doctora en lingüística y traducción, traductora y directora de los programas de traducción de la Universidad Concordia, Montreal

Todos los años, cuando se acercan las fiestas, miles de niños escriben a Papá Noel. ¿A qué dirección? Al polo Norte, sin duda. Sin embargo, los mayores saben que Papá Noel no existe, lo cual no les impide en absoluto perder el norte alguna vez. Pero ¿qué ocurre cuando realmente se pierde el mapa? Un ejemplo: Nicaragua, diciembre de 1972. Un terremoto destruye Managua por completo. Después, en la capital en ruinas, los habitantes se orientan mediante puntos de referencia desaparecidos. ¿Cómo lo hacen? Lo importante de esta cuestión no es tanto la anecdótica sino el paralelismo que se puede realizar con una de las principales coordenadas de la traducción: el espacio.

Durante una misión oficial en Nicaragua, una ministra del gobierno de Quebec expresó a varios cooperantes de una ONG canadiense su sorpresa, incluso su disgusto, ante la ausencia total de catastro, nombres de calles y números de portal en la Managua de principios de la década de 1980. Con tales circunstancias, ¿cómo iban a poder encaminar las ayudas a la reconstrucción que el país necesitaba con tanta urgencia? Probablemente la inquietud de la ministra se hubiera convertido en incompreensión total si un residente le hubiera dado su dirección postal: «De donde fue la Chevron, media cuadra arriba, dos cuadras al lago y media abajo». ¿Habría sido capaz de llegar cuando el principal punto de partida es el nombre de una gasolinera desaparecida durante el terremoto? ¿Habría visto en «arriba» y «abajo» la referencia al sol y a su recorrido cotidiano de este a oeste? ¿Habría sabido que el lago señalaba el norte y que el sur, el único punto cardinal que conserva su nombre propio, desemboca en el volcán? En realidad no importa. Para comprenderlo, sin duda habría tenido que situarse en el espacio y en el tiempo, dos categorías indispensables para la mente humana, es decir, habría tenido que traducir. Limitémonos aquí al vínculo entre el espacio y la traducción.

Los lugares tienen nombres. Nombres bonitos, como *rue des Capucines*, nombres imposibles de pronunciar, como el volcán islandés que cierra aeropuertos, nombres que generan polémica, como *Dorchester contre René-Lévesque*. Sí, los lugares tienen nombres y los nombres, huellas digitales de nuestra relación con el mundo. Algunas veces se trata de una marca de culpabilidad, las «Indias» de Cristóbal Colón, y otras, de bálsamo reparador, la tumba del soldado desconocido. Pero ya sea para recuperar o para herir, nombrar nunca es neutro. Nombrar implica siempre una toma de postura. Nombrar es situarse, de ahí la analogía posible entre traducción y relación con el espacio: ¿lo propio

de traducir no es reescribir un texto original dándole nuevos nombres? Así se pasa del estado de los lugares al estado de las palabras. Cada vez que se nombra un espacio, se abre a la comprensión y, al hacerlo, se expone igualmente a la crítica. Se crea un lugar en cuyo interior se representa continuamente nuestra relación con las palabras. Se traduce. Henri Meschonnic ha llamado «historicidad de traducir» al movimiento interno y plural del texto, su capacidad de desbordar sus propias traducciones y de transformarse por medio del texto que se va a traducir: «No es lo que se manipula al desplazar las partes, sino aquello que le envuelve a uno en su propio ritmo y que convierte al lector, al traductor en parte de su movimiento¹». ¡Dejémonos envolver! Imaginemos un texto que, a semejanza de una ciudad devastada, hubiera perdido sus referencias. ¿Qué haríamos entonces para traducirlo?

Para responder a esta pregunta ni nos remontaremos hasta Homero ni evocaremos las grandes distancias entre culturas alejadas. Un ejemplo trivial bastará para ilustrar nuestra declaración. En un libro de cocina mexicana, una receta de tortillas da la siguiente instrucción: «Haga bolas de masa [de maíz] del tamaño de un limón». La palabra «limón» crea inmediatamente un problema de traducción. ¿Se refiere a un limón o a una lima? La respuesta revelará mucho sobre el lugar de origen del traductor. Un español diría que sin duda el limón es amarillo y grande como un puño, mientras que un latinoamericano responderá probablemente que es verde y mucho más pequeño. La moraleja de esta historia es que la suerte de las tortillas corre el riesgo de verse comprometida por un desafortunado puñado de masa. Pero lo que resalta con el puñado cítrico es, sobre todo, ese vínculo indisoluble entre el espacio y el nombre, su capital de riesgo, que expone cualquier intento de comunicación a las intemperies críticas, a los accidentes del terreno. Aunque el grado de dificultad varíe de un texto a otro, de un contexto a otro, el principio no cambia: nombrar significa crear un vínculo entre las cosas y los nombres, un vínculo con un aspecto creador del lenguaje que la traducción no deja de iluminar. Ahora bien, quien dice creación dice también transformación. Desde este punto de vista, orientarse en un texto implica que hay que dejarse guiar entre referencias más o menos estables.

Octavio Paz ha dado un hermoso nombre para el vínculo que hay entre las palabras y las cosas: la flor saxífraga. Esperemos que la flora ruderal, que designa las especies que crecen entre los escombros, siga abriendo un camino entre el espacio y la traducción. Se podría creer que es la vía indispensable para componer con terremotos.

Traducción de Arturo Peral Santamaría

Notas

¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999 (p.183).

Traducir y escribir a cuatro manos

Teresa Solana

Traductora y escritora.

Conferencia en *El ojo de Polisemo*, Alicante, mayo 2011

Quiero comenzar mi intervención agradeciendo a la Universidad de Alicante, anfitriona de este encuentro, y a ACE Traductores que me hayan otorgado el honor de impartir la conferencia inaugural de estas III Jornadas, unas jornadas que constituyen un punto de encuentro entre alumnos, traductores profesionales y docentes. Y también quiero felicitar al comité organizador y al comité científico por el interesante programa de conferencias y sesiones que han preparado, a lo largo de las cuales estoy convencida que todos aprenderemos mucho. En otras ocasiones, especialmente durante mi etapa como Directora de la Casa del Traductor de Tarazona, he tenido la oportunidad de hablar de los problemas y desafíos a los que nos enfrentamos los traductores literarios, pero en los últimos años, mi vida ha cambiado un poco y ahora me toca hablar desde mi nueva y doble condición de traductora y escritora que se traduce a sí misma y que es traducida por otros a otras lenguas, y lo cierto es que me hace especial ilusión hacerlo hoy en este encuentro co-organizado por la asociación de traductores a la que hace tantos años pertenezco.

Sin embargo, antes de entrar en materia, me permitirán que yo también aproveche la ocasión para rendir homenaje a Miguel Martínez Lage, que durante una época de su vida mantuvo una estrecha relación con la Casa del Traductor. El otro día en Madrid, el escritor Lorenzo Silva se lamentaba ante un grupo de periodistas de que «la última tontada de Mourinho» (sic) haya acaparado más atención e interés en los medios de comunicación que la noticia del fallecimiento de un profesional de la talla de Martínez Lage, un traductor que con su oficio y su buen hacer permitió —y seguirá permitiendo durante muchos años aún— que miles de lectores puedan acceder a los principales autores anglosajones, tanto clásicos como contemporáneos. Decía Lorenzo Silva que es incomprensible que a los traductores todavía no se nos otorgue el debido reconocimiento que merece nuestro trabajo, y lo decía con ese tono indignado que adopta a veces Lorenzo cuando algo le parece injusto. Miguel y Lorenzo se habían conocido en Norwich, en una de esas escuelas de verano que organizaba Peter Bush cuando era director del Centro Británico de Traducción Literaria y en las que participaba activamente la Casa del Traductor.

Aquellas escuelas de verano, que en su día también se organizaron en Tarazona y a las que, como aquí, asistían traductores, docentes, alumnos y escritores, servían para muchas cosas: para aprender, para dudar, para debatir apasionadamente sobre traducción y literatura, y, sobre todo, para que los traductores más veteranos compartieran su saber con los más jóvenes. Servían para que algunos escritores reticentes dejaran por fin de vernos como sus peores enemigos, como esos seres malvados que destruimos sus maravillosos textos, y tuvieran la oportunidad de conocernos de cerca y entender mejor la importancia y la dificultad de nuestro trabajo. Y aquellas escuelas de verano sirvieron también para que el otro día, durante una presentación y ante unos periodistas, un escritor recordase que había conocido personalmente a un gran traductor en Norwich y, de manera espontánea, tuviera un emocionado recuerdo de reconocimiento y gratitud hacia Miguel, cuya muerte prematura todos lamentamos.

Lorenzo Silva tenía razón, porque aunque los últimos años, y gracias, en buena medida, al trabajo realizado por las distintas asociaciones de traductores, se han conseguido algunas cosas importantes —entre ellas, la famosa Ley de Propiedad Intelectual—, los traductores seguimos siendo esos seres invisibles de los que muchos sólo se acuerdan cuando detectan algún error que les hace gracia en una traducción. Parafraseando a Samuel Beckett —uno de los autores favoritos de Miguel—, en uno de los textos que él mismo tradujo en colaboración con otros cuatro traductores durante una estancia de trabajo en la Casa del Traductor, debo decirles que, desde hace bastante tiempo, tengo la impresión de que, en este país, los traductores vamos rumbo a peor. Desde luego, no ayuda la actual situación de crisis económica, como tampoco la incapacidad de las diversas asociaciones de traductores para ponerse de acuerdo y emprender de una vez por todas alguna iniciativa original, arriesgada y valiente, como han hecho los traductores de otros países. Y, por supuesto, tampoco ayudan los cambios que se han producido en la industria editorial en los últimos años, con la concentración de los pequeños sellos editoriales en manos de unas pocas y gigantescas empresas, y la progresiva sustitución de la vieja figura del editor —tacaño y avaro, de acuerdo, pero culto y amante de los libros— por la figura de ejecutivos que son iguales de tacaños y avaros, pero que, además, no sienten el más mínimo amor ni respeto por la literatura y los libros. Es cierto que hay excepciones: en mi caso, tengo la suerte de que mis editoras al catalán y al castellano sean grandes profesionales con las que se puede hablar de literatura, pero los editores de vocación cada vez lo tienen más difícil. Por regla general, estos ejecutivos que ahora dominan la industria editorial sólo respetan a los escritores superventas que les proporcionan grandes beneficios, y, en el caso de los traductores, su absoluto desconocimiento de las aptitudes, habili-

dades y abnegación que se requieren para llegar a ser un buen traductor los llevan a menospreciar nuestro trabajo, no desde el punto de vista de su discurso sobre la traducción —un discurso que han aprendido bien y que, en términos generales, es políticamente correcto—, sino desde el punto de vista, muchísimo más concreto y tangible, de la remuneración económica que nos ofrecen por nuestro trabajo y del tiempo que nos dan para traducir un libro. Cada vez son más los editores cuya filosofía es la de «Tú traduce deprisa, que después en la editorial ya lo arreglaremos», es decir, que se han apuntado a la filosofía de la chapuza. Y como efectivamente trabajando en estas condiciones tan precarias salen chapuzas, eso les sirve luego para justificar los bajos salarios que pagan y el desprecio que, en el fondo de su alma, sienten por nuestro trabajo. Un trabajo para el que, desde luego, no sólo se necesita saber lenguas, como todavía piensan algunos.

Confío que disculparán que haya empezado esta conferencia contándoles algo que todos ustedes conocen de sobra, pero les confieso que tengo puesto una especie de piloto automático y que, en mis intervenciones públicas como escritora, siempre aprovecho la ocasión para denunciar la situación al límite en la que nos encontramos los traductores de este país y para insistir en la importancia de la traducción, a ver si a fuerza de repetir y machacar entre todos conseguimos que los editores, los críticos, los escritores y los lectores cobren conciencia del imprescindible papel que los traductores literarios desempeñamos en el conjunto de la cultura y, en consecuencia, empiezan a tratarnos de una manera sino más digna, al menos más justa.

I

Es posible que al leer el título de esta conferencia en el programa, «Escribir y traducir a cuatro manos», alguno de ustedes haya pensado que hoy voy a hablarles de la interesantísima experiencia de traducir y/o escribir en colaboración con otros, pero no es así. En realidad, más que «a cuatro manos», la conferencia debería haberse titulado: «Escribir y traducir a dos cabezas», o a dos cerebros, si lo prefieren, es decir, el cerebro del escritor y el del traductor cuando confluyen en la misma persona, como es mi caso. Sin embargo, me pareció que lo de las «cuatro manos» quedaba mejor, sobre todo teniendo en cuenta que de cabezas y de cerebros, generalmente espachurrados, ya me ocupó bastante en mi nueva faceta de escritora de novela negra. Así que no se inquieten los que no son amantes de las vísceras porque aunque esta conferencia vaya de cabezas y cerebros, lo que intentaré compartir con ustedes durante los próximos minutos es cómo es la experiencia de traducirse a uno mismo —en mi caso del catalán al castellano, las únicas lenguas en las que soy suficientemente bilingüe para poder traducir en ambas direccio-

nes—, y la sensación que le produce al escritor (siendo, como es mi caso, traductor de profesión) que unas manos ajenas manipulen sus textos para darles forma en otra lengua. Finalmente, me detendré en cuáles son las principales dificultades de traducción que plantean mis novelas y cómo las abordan mis traductores.

Hace cinco años, a finales del 2006, publiqué mi primera novela en catalán, novela que, para mi sorpresa, fue inmediatamente traducida a varias lenguas con cierto éxito de lectores. Desde entonces, he publicado otras dos novelas y un libro de cuentos, y, en la actualidad, cada vez dedico más tiempo a escribir y menos a traducir, entre otras cosas porque traducir libros es, como saben, un negocio ruinoso, y porque los editores cada vez dan menos tiempo y quieren las traducciones cuanto antes, para ayer, si es posible, lo que hace difícil poder compaginar la traducción con la escritura y con participar en las actividades de promoción que exigen las editoriales. Aún así, el pasado mes de agosto lo dediqué a traducir al catalán la mitad de la última novela de la escritora Kenizé Mourad; la mitad porque había que traducir una novela de casi 500 páginas en un mes y la editorial decidió dividir la novela y contratar a dos traductores. Y en noviembre, tuve algo más de un mes para traducir las 300 páginas de la última novela de Donna Leon al catalán, lo cual resulta muy frustrante porque con tantas prisas no hay tiempo para hacer esa última lectura que normalmente es la que garantiza la calidad de la traducción.

De todos modos, debo confesarles que traducir a otros no resulta tan agotador ni frustrante como traducirse a uno mismo. El hecho de ser traductora de profesión y bilingüe —y, en este caso, el orden sí es importante—, me ha embarcado en la aventura de traducir mis propias novelas al castellano, lo cual les aseguro que es una experiencia poco gratificante y sí muy estresante. Los traductores solemos decir que somos los mejores lectores, y, desde la perspectiva de la escritora, les aseguro que es cierto. Cuando te traduces a ti mismo descubres todos los pequeños fallos del texto, todas las cosas que no funcionan desde el punto de la cadencia, de la musicalidad: una frase que no acaba de sonar bien, una repetición o una cacofonía en la que ni el editor de mesa ni tu habíais reparado, un párrafo que resulta excesivamente largo o demasiado corto, un diálogo que sobra o que falta. Y, naturalmente, la tentación de reescribir el original es enorme.

Al traducir un libro escrito por otro, uno sólo tiene que preocuparse de la traducción —¡que no es poco!—, porque el original no lo puede cambiar. Sin embargo, cuando te traduces a ti mismo hay dos textos a los que puedes meter mano, el original y la traducción, lo que inevitablemente te lleva a entrar en una especie de bucle infernal, porque uno nunca llega a estar del todo satisfecho de su trabajo y siempre cree que puede mejorarlo. Hasta que llega el momento en el que tienes

que recordar aquella frase que dice que «lo mejor es enemigo de lo bueno» y decir «¡Basta!», a sabiendas de que si tuvieras un poco, sólo un poquito más de tiempo, el original mejoraría muchísimo gracias a esa nueva lectura del texto hecha con ojos de traductor.

En ocasiones me preguntan cómo me enfrento al hecho de ser traducida a otras lenguas por otros traductores siendo yo traductora: si soy muy crítica, si estoy muy encima de los traductores, si lo paso muy mal... La verdad es que es todo lo contrario. Yo confío plenamente en el traductor y le doy libertad absoluta para traducirme como mejor le parezca según su criterio, porque él o ella es quien de verdad conoce a fondo la lengua de llegada y quien la conoce, además, con esa sensibilidad que es muy difícil de adquirir si no se ha crecido en una lengua, por mucho que de mayor luego la estudie. Es verdad que tengo la gran suerte de que mis traductores al italiano, al alemán y al inglés son buenos, buenísimos, y, a diferencia de lo que sucede cuando me traduzco a misma, al leerme en traducción siempre tengo la impresión de que el original mejora mucho, lo cual seguramente es cierto porque, en mayor o menor medida, los buenos traductores suelen mejorar los textos.

Quizás de la traducción de la que estoy menos satisfecha, aparte de las mías propias, es de la francesa, que es correcta pero que a mí me parece excesivamente literal. Y es que si alguna cosa les pido a mis traductores es que por favor no me sean fieles, sino que se las ingenien para decir lo mismo que yo digo sin sentirse prisioneros de la estructura de la lengua de partida. Por eso lo primero que les digo es que no tengan miedo a cambiar una palabra, un adjetivo, un adverbio o una frase entera para respetar la musicalidad del texto. Y es que la música, el ritmo, si lo prefieren, es lo más difícil de lograr, tanto al escribir como al traducir. Y una traducción que sea fiel a las palabras del original pero que no respete la musicalidad del conjunto, es, en mi opinión, una mala traducción o, en el mejor de los casos, una traducción mediocre.

Por otro lado, tengo también la suerte de que mi traductor al inglés es mi marido, de manera que en casa siempre estamos hablando de éste o de aquél problema de traducción, de esa expresión que no suena bien al traducirla, de ese comentario que al lector inglés le resultará incomprensible o de la última broma que se le ha ocurrido a Peter para compensar un juego de palabras intraducible o un chiste que, en inglés, no resulta gracioso. Les voy a dar un ejemplo: en la última novela que estoy escribiendo, aparece un viejo lord inglés que fuma puros habanos y que se llama «Lord Winston Ashtray». Lo de Winston, naturalmente, es por Churchill y por la conocida marca de tabaco, y lo de Ashtray porque en inglés *ashtray* significa

«cenicero». Yo creo que hay muchos lectores catalanes que saben suficiente inglés como para entender la broma, que a mi me parece graciosa, pero Peter cree que, en inglés, el apellido «Ashtray» no tiene tanta gracia, de modo que seguramente en la traducción inglesa este personaje tendrá otro nombre, lo cual, en vez de incomodarme, me parece estupendo porque me fío del criterio de Peter.

En realidad, creo que esa es la principal dificultad que presentan mis novelas a la hora de traducirlas: reflejar el sentido del humor y la ironía que hay en ellas. Y es que, aunque ciertamente yo escribo novelas policíacas, en realidad lo que hago es tomar el género negro como excusa para hacer un retrato crítico, satírico en ocasiones, del mundo que me rodea, y muy especialmente de mi ciudad, de sus clases medias y su clase alta. Los crímenes, los asesinatos y todo lo que los acompaña sólo son, en el fondo, un pretexto para contar otras historias, de modo que, en mi caso, el endiablado argot policíaco, carcelario o de los bajos fondos propio de muchas novelas negras no es un problema, sino que las dificultades se encuentran, precisamente, en la traducción del humor, la ironía, los juegos de palabras y las bromas.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que este tipo de argot apenas existe en catalán, y no porque en las cárceles catalanas no haya catalanes cumpliendo condena por robo u homicidio, que los hay (aunque por robo sólo si han robado poco), sino porque ese mundo de la delincuencia de baja estofa, de la delincuencia relacionada con las drogas, la mafia, la prostitución, etcétera, es un mundo que habla otras lenguas que no son el catalán, incluso cuando los delincuentes son catalanohablantes. La propia policía autonómica de Cataluña, los Mossos d'Esquadra, reconoce la dificultad de hablar en catalán a los detenidos o de tener que gritarle a alguien en plena calle: «Atura't malfactor!» (¡Detente malhechor!), que, por lo visto, es lo que hay que gritar en catalán, en vez de ese clásico «¡Alto o disparo!», que es lo que al final suelen gritar los Mossos, simplemente porque si gritan «Atura't malfactor!» es probable que el delincuente en cuestión no los entienda y siga corriendo.

II

Y esto me lleva a hablarles de otra de las características del lenguaje que empleo en mis novelas, que si bien en la traducción a otras lenguas sin problemas de bilingüismo no supone un problema sencillamente porque desaparece, sí lo es en la traducción al castellano, y lo es, entre otras cosas, porque, como autora, yo he decidido que así sea. Me explicaré: en mis novelas, suelo emplear un catalán popular, coloquial, que esta bastante alejado del catalán literario que encontramos en muchas novelas escritas originalmente en catalán y que, desde el punto de vista de la ortodoxia de la norma, es incorrecto. Y viceversa: en las traducciones de mis

novelas al español empleo a veces catalanismos adrede, con premeditación, nocturnidad y alevosía, para reflejar el castellano impregnado de catalán que se habla en Barcelona, especialmente entre los que tienen el catalán como lengua materna.

Aunque hace un momento les he dicho que yo utilizo la estructura de la novela negra como excusa para hacer un retrato crítico de mi sociedad, lo cierto es que no es casualidad que haya elegido hacerlo a través del género negro, un género popular que, si por alguna cosa se caracteriza, es por la complicidad que crea con el lector, ofreciéndole paisajes que le son conocidos y personajes y situaciones que reflejan el mundo en que vive. Ahora bien, es imposible alcanzar esa complicidad con el lector si uno se aferra a ese catalán culto y exquisito, es decir, de diccionario, que encontramos en muchas novelas catalanas contemporáneas pero que, en la vida real, está ausente de los diálogos que podemos oír en la calle entre personas que no se dedican al mundo de las letras. Y es que, en Cataluña, la distancia entre la lengua literaria y la lengua que se habla en la calle es mucho mayor que en el caso de otras lenguas, entre ellas el castellano.

No sé si se habrán dado cuenta, pero hay muchísimas novelas catalanas contemporáneas en las que las clases populares no aparecen y cuyos protagonistas son gentes de rancio abolengo que pertenecen a esa burguesía catalanoparlante de clase alta, o que son profesores universitarios, artistas o escritores, es decir, que son miembros de lo que podríamos denominar «la élite cultural», y que, por tanto, aunque se expresen en un catalán muy alejado del que se habla en la calle, pueden resultar resultan creíbles. De hecho, hay muchas novelas que, al leerlas, una tiene la impresión que han sido escritas únicamente con la idea de impresionar a los críticos y poner de manifiesto cuán inteligente y culto es el escritor y cuán ignorante el lector, que se ve obligado a leerlas diccionario en mano. No es que esté en contra de tener que recurrir al diccionario, ni mucho menos, pero, en mi opinión, el futuro que tiene una literatura que resulta incomprensible para sus lectores es más bien negro. Afortunadamente, en los últimos años esta tendencia a la pedantería por parte de los escritores catalanes ha ido cambiando, aunque muchos todavía se resisten a incorporar el catalán popular en sus novelas, entre otras cosas por la actitud casi unánime de los críticos: las novelas, dicen, tienen que depurarse de barbarismos, calcos sintácticos y expresiones que no sean genuinamente catalanas, y quien no lo hace —o no permite que lo hagan sus editores— es un mal escritor. La reproducción del catalán popular o coloquial sólo se tolera en los diálogos, y mejor aun si los barbarismos o las expresiones no catalanas adaptadas fonéticamente al catalán se ponen en cursiva para que quede claro que el autor sabe que eso está mal escrito y, de paso, para que el lector lo aprenda si es que no lo sabía.

Hay una cosa que hay que tener en cuenta, y es que el «catalán popular» no es el catalán propio de las clases populares, sino un catalán impregnado de castellanismos. No es un sociolecto, porque funciona transversalmente. Todos sabemos cómo y por qué se ha producido ese trasvase de palabras y expresiones castellanas en la lengua catalana. Fruto de la buena convivencia en unos casos, de la imposición del castellano en otros, la cuestión es que, nos guste o no, este trasvase que algunos denominan «contaminación» —una palabra que a mi me parece perversa aplicada a las lenguas— ya forma parte de la historia del catalán. Es la huella que nos ha dejado la Historia, sobre todo entre las clases populares catalanoparlantes que, durante la dictadura franquista, no tuvieron la opción que sí tuvo la burguesía barcelonesa de enviar a sus hijos a algunas pocas escuelas selectas, toleradas por el régimen, donde podían aprender a leer y escribir en catalán. Unas clases populares que, no hay que olvidarlo, decidieron continuar hablando en catalán a pesar del ambiente hostil y represivo de la dictadura, en la mayoría de los casos sin saber ya leerlo ni escribirlo, sencillamente porque era su lengua, la lengua que habían aprendido en casa. El suyo también fue un esfuerzo heroico en lo que concierne a la supervivencia del catalán, porque si de los hombres y mujeres de letras únicamente hubiese dependido, hoy en día seguramente tendríamos una magnífica literatura escrita catalán —que la tenemos—, pero una lengua muerta. Y menospreciar a todas esas generaciones de catalanes porque su catalán no es como decidieron que tenía que ser el catalán un grupo de sabios eminentes encabezados por Pompeu Fabra es, al menos desde el punto de vista de la gratitud en lo que concierne a la supervivencia de la lengua, injusto.

De modo que la decisión de incorporar ese catalán popular, mestizo, en mis textos no es sólo una decisión literaria, es también una decisión política. (Aunque no olvidemos que, en última instancia, exigir la pureza de la lengua y aferrarse con uñas y dientes a la ortodoxia también es una decisión política porque las lenguas son una convención, no una ley matemática).

En mi caso, como no me gustan las cursivas y en algunas novelas he elegido a un narrador en primera persona que es un hombre de clase media que vive en el popular barrio de Gracia, todo el texto está salpicado de ese catalán popular e impuro que tanto disgusta a los críticos. Impuro porque es un catalán que, después de siglos de convivencia con el castellano, se ha impregnado de palabras y expresiones castellanas, del mismo modo que el castellano que se habla en muchas partes de Cataluña, entre ellas Barcelona, está en mayor o menor medida, salpicado de catalanismos. Seguro que todos ustedes saben, porque es uno de los ejemplos que suelen citarse, que los catalanes no *echamos* la siesta sino que la *hacemos*, y es que los catalanes le sacamos mucho jugo al verbo *hacer*: las señoras, sobre todo las de una

cierta edad, no nos teñimos el pelo sino que nos *hacemos la cabeza*, y tampoco nos depilamos sino que nos *hacemos las piernas*. Por contra, a veces los catalanes «nos damos una ducha» (mientras que, al parecen, en buen catalán hay que ducharse a secas), o vamos a las tiendas *dels xinos* en vez de las tiendas *dels xinesos*, y a menudo compramos *algu*, en vez de comprar *quelcom* o *alguna cosa*, que es la manera correcta de decir «algo» en catalán. Y es que ya lo decía el filólogo catalán Martín de Riquer con ese sentido del humor que lo caracteriza: el catalán es una lengua muy difícil porque se dice *algu* y se escribe *quelcom*.

III

En Cataluña, la preocupación por la pureza del castellano y el catalán está presente en las dos comunidades, tanto entre los catalanoparlantes como entre los castellanoparlantes (me refiero, naturalmente, a las elites culturales, porque a todos los demás me temo que, muy sabiamente, el tema les importa un comino). Es una idea comúnmente aceptada que las lenguas no deben mezclarse en aras de su preservación, y que, cuando se habla en castellano, hay que hablar en buen castellano, del mismo modo que, cuando se habla catalán, hay que hablar en buen catalán: por eso en castellano tenemos que decir que vamos a «echar la siesta», no a *hacerla*, y, en catalán, que vamos a ducharnos y no a *darnos una ducha*. Hay una preocupación excesiva a mi modo de ver por purificar la lengua de barbarismos y evitar lo que algunos denominan la contaminación.

Viene a cuento en este punto recordar el lema de la Real Academia Española, academia que, como saben fue creada en 1713, en el Siglo de las Luces (a imitación de la Academia Francesa creada por el cardenal Richelieu en Francia) con el objetivo de «fijar las voces y vocablos de la lengua castellana en su mayor propiedad, elegancia y pureza». Su lema en cuestión lo dice bien claro: «Limpia, fija y da esplendor». Y su emblema, ese crisol puesto al fuego sobre el que reza la leyenda, abunda en esa idea de la limpieza, de la purificación a través del fuego. Personalmente, a mi ese emblema me recuerda más al fuego purificador de cuerpos y almas de los oscuros años de la Inquisición que a las Luces de la Ilustración, tal vez porque no se trata de una antorcha que ilumina, de esa «luz, más luz» que reclamó Goethe en su lecho de muerte, sino de un fuego que destruye.

Y es que la pureza, como concepto simbólico, ha estado asociada al fuego y a la destrucción desde tiempos inmemoriales. Recordemos las vírgenes ofrecidas ritualmente como tributo a los dioses en algunas culturas antiguas, los miles de hombres y mujeres purificados en las hogueras de la Inquisición, los crematorios en los que los nazis se deshacían de los judíos para preservar la pureza de su raza

mediante la llamada solución final, y, más recientemente, lo que ha sucedido en Serbia y la apelación de sus dirigentes a la pureza de la raza pero también de la lengua (y recuerden que el carnicero Milosevich se jactaba de ser poeta).

La idea de la pureza ha pasado también a la lengua, a la castellana pero también a la catalana: se trata limpiarlas y fijarlas, de destruir lo que las hace impuras para preservar su esencia original y, como reza el lema, darles esplendor, olvidando que, como muy bien decía Francisco Ayala, esa supuesta pureza de los orígenes en realidad nunca existió, porque las lenguas y las reglas que las acompañan sólo son una convención establecida por nosotros para facilitar la comunicación, no para entorpecerla. Y, como toda regla, puede cambiarse.

En este sentido, creo que a los escritores no se nos puede, no se nos debería pedir que nos autocensuremos: debemos poder utilizar todos los registros y recursos a nuestro alcance. Y, desde luego, lo que no se nos puede pedir es que expulsemos a las clases populares del ámbito de la ficción literaria porque no podemos reproducir su manera de hablar, o que nos obliguen a deformarles la voz hasta tal punto que a los lectores le resulte imposible el ejercicio de suspensión de la incredulidad que siempre requiere la literatura.

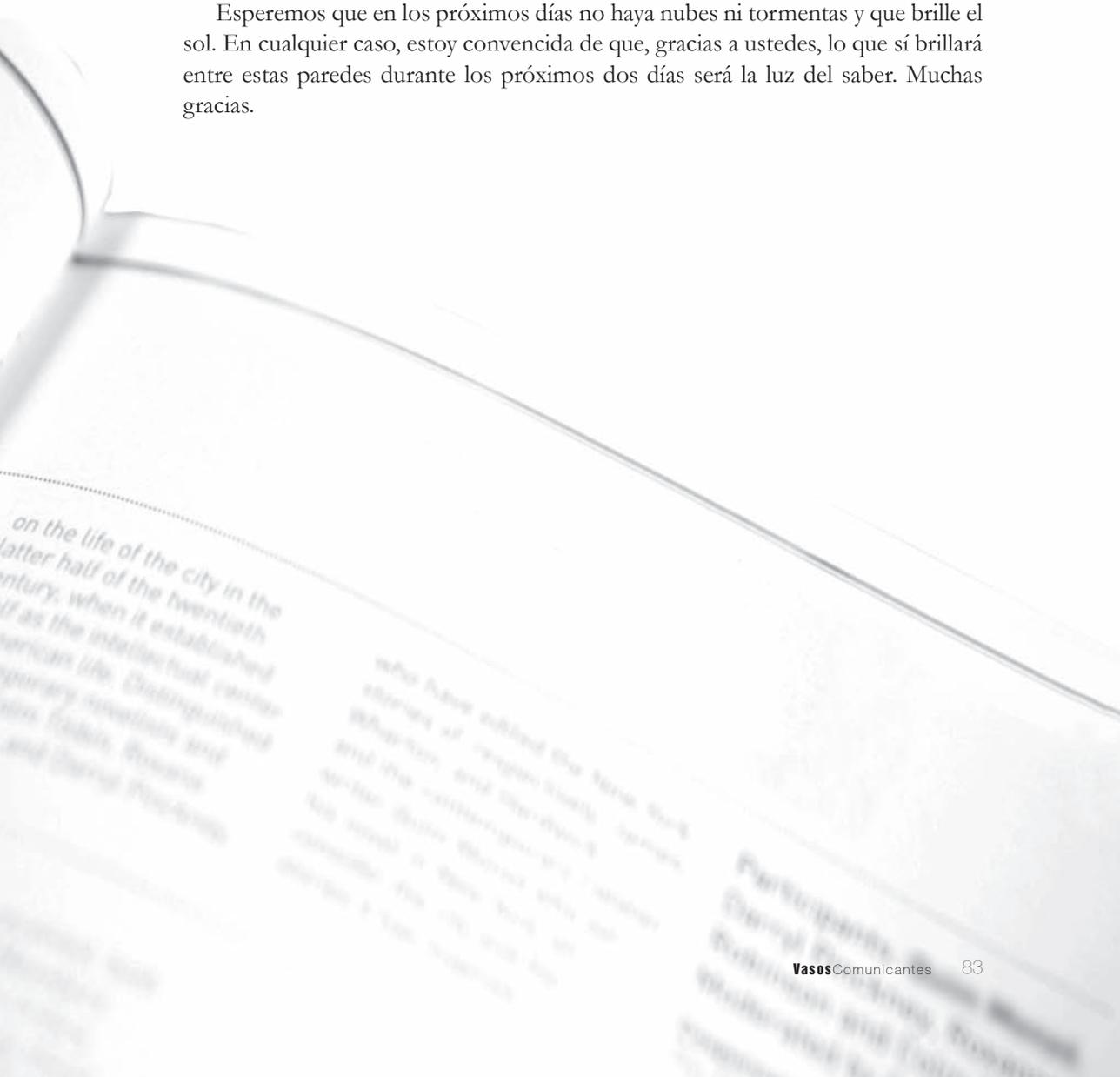
Exigirles a dos lenguas que diariamente están en contacto que no se mezclen, que sus hablantes no hagan juegos de palabras con ellas, que no las adapten fonéticamente e incorporen expresiones y palabras de la una a la otra, y que todo eso después no se refleje en la literatura, es como pedir que las razas no se mezclen y que las culturas vivan de espaldas las unas a las otras para no contaminarse. Es una manera de entender la vida que no comparto y, por tanto, así lo reflejo en mis textos. Lo cual no quiere decir que quienes se dedican a este oficio de traducir no deban conocer la norma: deben conocerla mejor que nadie para poder transgredirla, si es que desean hacerlo, con pleno conocimiento de causa, no por ignorancia. En mi caso, y como soy consciente de que mi posición es minoritaria, cuando traduzco los textos de otros me atengo escrupulosamente a la norma, o al menos lo intento, porque me parecería una falta de respeto hacia el autor que traduzco imponerle mis ideas a través de mi traducción.

Para terminar, y para alejarnos un poco de tanta solemnidad, me gustaría contarles dos anécdotas divertidas relacionadas con la traducción de los títulos de mis novelas. ¡Y es que a los editores les encanta cambiar los títulos de las novelas! La primera tiene que ver con el título de mi segunda novela, *Atajo al paraíso*, que el editor alemán quería titular *La muerte baila sardanas*, aunque, en la novela, las sardanas no aparecen por ninguna parte... Naturalmente, me negué, porque una cosa es

acceder a cambiar un título para atraer a más lectores, cosa a la que no me niego en absoluto, y otra hacer el ridículo...

La segunda anécdota que quería contarles tiene que ver con el título de mi última novela, que en catalán se titula *Negres tempestes* y que, en español, titulé *Negras tormentas*. El editor español, asesorado por los comerciales, quería titularlo *Negras tempestades*, sin caer en la cuenta que *Negras tormentas*, al igual que *Negres tempestes*, hace referencia al himno anarquista: *Negras tormentas agitan el cielo, nubes oscuras nos impiden ver...*

Esperemos que en los próximos días no haya nubes ni tormentas y que brille el sol. En cualquier caso, estoy convencida de que, gracias a ustedes, lo que sí brillará entre estas paredes durante los próximos dos días será la luz del saber. Muchas gracias.





The Tell-Tale Heart de Edgar Allan Poe según Enrique Leopoldo de Verneuil

Arturo Peral Santamaría

Traductor del inglés y del francés, profesor en la Universidad Pontificia Comillas

1. Poe y su difusión en España a través de Baudelaire

Edgar Allan Poe fue un autor atípico en las letras norteamericanas en el siglo XIX. Como afirma Pérez Gallego (1992: 133), se trata de un autor inclasificable, distinto a los demás escritores del «Renacimiento americano» por su temática y estilo, más acorde con el romanticismo gótico.

A pesar de ser un autor contracorriente, en Europa tuvo una gran acogida gracias al trabajo de traducción y difusión que hizo Charles Baudelaire, que descubrió sus relatos breves en 1846. El escritor francés se sintió inmediatamente atraído por la temática y estilo del autor norteamericano. Paul Valéry rastrea la influencia de Poe en la obra de Baudelaire en sus *Estudios Poéticos* (1995: 179-182) y la describe como un auténtico «intercambio de valores».

En 1845 aparecieron diversas traducciones de Poe en revistas francesas. Baudelaire leyó la traducción de Isabelle Meunier, y se sorprendió mucho al leer las historias de Poe. Sintió una identificación inmediata con su forma y temática. Hacia 1848, el poeta francés empezó a traducir los cuentos del escritor norteamericano. En su prefacio a la obra *Écrits sur la littérature* de Baudelaire, Jean-Luc Steinmetz (2005: 18) recoge el fragmento de una carta de Baudelaire dirigida a Théophile Thoré en la que declaraba que tradujo a Poe porque «se parecía a mí; la primera vez que abrí un libro suyo, vi con espanto y arrebató, no sólo temas soñados por mí, sino frases pensadas por mí y escritas por él veinte años antes»¹.

Baudelaire tardó diecisiete años en traducir a Poe, cuyos cuentos aparecieron en 1857 en tres volúmenes de relatos: *Histoires extraordinaires*, *Nouvelles histoires extraordinaires* y *Histoires grotesques et sérieuses*. Escribió además cuatro artículos sobre Poe que acompañaban a las traducciones. De los cuatro artículos, destacan *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* y *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. En ellos, Baudelaire plasma una imagen idealizada de Poe; según Rodríguez Guerrero-Strachan (1999: 30), «lo que busca Baudelaire no es al Poe real, al autor que escribió los cuentos y poemas, sino la figura literalizada en la cual reflejarse y con la que pueda afirmar su propia estética».

La imagen de Poe es la que se infiere de sus obras y no de su vida». Baudelaire describe al autor estadounidense como un poeta maldito que recurre al alcohol como parte de su método literario y que se representa a sí mismo en los personajes de sus ficciones. Lo muestra como un genio desde la infancia, como una mente privilegiada pero incomprendida. Intenta convertir a Poe en estandarte de su propia concepción del arte, del escritor moderno, modelo de la vida bohemia.

La imagen que forja Baudelaire y sus traducciones son de vital importancia para comprender la recepción que hubo en toda Europa y en España en particular durante el siglo XIX. Gracias a la difusión que tuvo en Francia, las editoriales de otros países se interesaron por Poe y se lanzaron a publicarlo. En España empezó a ser traducido en 1857, cuando apareció una versión anónima de *Three Sundays in a Week* en la revista *El Museo Universal* con el título de *La semana de los tres domingos*. Aunque esta traducción parece ser una adaptación a partir de la versión inglesa (Lanero y Villoria, 1996: 96), en el periodo que nos ocupa la mayoría de las traducciones de los relatos de Poe se hicieron a partir de la versión francesa de Baudelaire. John Eugene Englekirk (1934: 23) apoyó esta teoría y para demostrarla comparó los títulos de los cuentos en versión inglesa, francesa y española:

TEXTO DE POE	TRADUCCIÓN DE BAUDELAIRE	TRADUCCIÓN DE VERNEUIL
<i>The Murders in the Rue Morgue</i>	<i>Double Assassinat dans la rue Morgue</i>	<i>Doble asesinato en la calle Morgue</i>

La primera traducción de cuentos de Poe en la que se aclara que es una versión directa del inglés es la de Pedro del Prado Torres, que publicó *El mundo pintoresco* en 1860. A partir de este momento, muchas ediciones subrayaron el hecho de que eran traducciones directas. Sin embargo, siguieron apareciendo traducciones mediadas, es decir, traducciones realizadas a partir de la traducción francesa y no del texto original en inglés.

Las traducciones de Poe en el siglo XIX tienen las siguientes características generales:

1. Ninguna fue publicada más de una vez. Cada editorial se encargaba de producir su propia traducción (Lanero y Villoria, 1996: 109).

2. Comparten el objetivo de Baudelaire de «bien suivre le texte littéral», pero cuando la conversión literal resulta rara, la parafrasean libremente (Englekirk, 1934: 30).

3. En cuanto a la puntuación, las traducciones tienden a hacer frases largas y complejas: «En los párrafos que Poe o Baudelaire dividen en cinco o seis frases —ya que Baudelaire respeta profundamente cada coma, cada dos puntos, cada punto— el artista español caracteriza su versión reduciendo el pasaje al mínimo de miembros separados» (Englekirk, 1934: 30)².

4. Según Lanero y Villoria, son traducciones vulgares, sin apenas valor literario.

5. Siguiendo lo expuesto por los dos autores antes citados, «parece que el lema de sus traducciones españolas ha sido: no te metas en dificultades; si algo te presenta algún problema, suprímelo» (Lanero y Villoria, 1996: 129).

2. Verneuil, traductor de Poe en el XIX

La traducción que nos hemos propuesto estudiar es una publicación de 1887 firmada por el traductor Enrique Leopoldo de Verneuil, editada en Barcelona por el impresor Daniel Cortezo, titulada *Historias extraordinarias*, que recoge el estudio completo de Baudelaire sobre Poe y once cuentos ilustrados por F. Xumetra. Forma parte de la colección «Biblioteca de Artes y Letras».

A diferencia de otras versiones del siglo XIX, la traducción de Verneuil se ha reeditado en varias ocasiones durante el siglo XX. La última vez que apareció fue en 2004 en la editorial Akal.

Hemos conseguido reunir pocos datos biográficos sobre este traductor. A través de la consulta de los fondos de la Biblioteca Nacional hemos logrado elaborar una lista bibliográfica de obras traducidas por él, aunque es posible que la lista no sea exhaustiva. Incluye más de treinta publicaciones aparecidas durante un periodo de treinta y dos años (entre 1868 y 1900). En este lapso de tiempo tradujo obras de algunos de los escritores más influyentes del siglo XIX. Su obra podría dividirse en tres bloques:

- Traducción de obras literarias. Este bloque se puede dividir a su vez en tres subgrupos:

- Autores franceses: Alexandre Dumas (con títulos como *El camino de Varennes*, *El Caballero de Casarroja* o *La Condesa de Charny*), Honoré de Balzac (traduce *Los Chuanes* en *La comedia humana*), Pierre de Sélènes (*Un mundo desconocido: dos años en la luna*), y Émile Zola (*París*).

- Autores ingleses o norteamericanos: Charles Dickens (de quien tradujo *El hijo de la parroquia*, que no es otra historia que *Oliver Twist*, y *La niña Dorrit*), Edgar Allan Poe (*Historias extraordinarias*), Thomas Mayne Reid (*La cautiva blanca*, *Un caso de represalias*).

- Autores de otras nacionalidades: E. T. A. Hoffmann (*Cuentos fantásticos de Hoffmann*), Giuseppe Garibaldi (*Roma en el siglo XIX*) y Leon Tolstoi (*Ana Karenina*).

- Traducción de obras científicas. Este apartado también se podría dividir en tres bloques siguiendo la estructura del apartado anterior, pero parece más conveniente realizar una clasificación basada en los campos científicos: obras de ciencias naturales (*Los percursoros del arte y de la industria: revelaciones de la naturaleza*, de J. G. Word, así como obras como *Las maravillas de la vegetación por Fulgencio Marion*, *Las maravillas de la electricidad por J. Baille* y otros títulos incluidos en la colección de obras científicas llamada *Las maravillas de la Naturaleza, de la Ciencia y del Arte: colección de obras científico-recreativas de los más ilustrados autores extranjeros*), obras de Historia (la *Historia de los griegos: desde los tiempos más remotos hasta la reducción de Grecia a provincia romana*, de Victor Duruy, la *Historia de los Estados Unidos: desde el primer periodo hasta la administración de Jacobo Buchanan* de J. A. Spencer y H. Greclay).

- Obras de posible autoría propia. Sólo aparece una: *Historia biográfica de los Estados Unidos*, publicada en Barcelona en 1885.

Partiendo de esta lista bibliográfica, Verneuil parece haber sido un traductor activo que se enfrentó a obras importantes de temática variada y en diferentes lenguas³. Además publicó varias de sus traducciones en la Biblioteca «Arte y Letras» de Barcelona (Cotoner Cerdó, 2002: 17-27), editorial dedicada entre 1881 y 1890 a la publicación de obras de interés cultural tanto nacionales como internacionales (de hecho, publicó más obras extranjeras que españolas). Dentro del catálogo de esta editorial, Verneuil tradujo las dos novelas de Dickens antes citadas, *Ana Karenina* y los relatos de Hoffmann y de Poe.

3. La traducción de Verneuil: ¿traducción mediada o compilada?

Para la elaboración de este artículo, sólo hemos estudiado *The Tell-Tale Heart*, uno de los relatos más famosos de Poe que aparece en la traducción de Verneuil. Al analizar en profundidad su traducción y al compararla con el original y la versión francesa, encontramos ciertas evidencias que sostienen la hipótesis de que se trata de una traducción mediada a partir de la versión de Baudelaire. Tomemos, por ejemplo, la primera frase del relato:

VERSIÓN ORIGINAL	TRADUCCIÓN DE BAUDELAIRE	TRADUCCIÓN DE VERNEUIL
<p>True! —nervous—very, very dreadfully nervous I had been and am; but why <i>will you</i> say that I am mad?</p>	<p>Vrai ! — je suis très nerveux, épouvantablement nerveux, — je l'ai toujours été ; mais pourquoi prétendez-vous que je suis fou ?</p>	<p>¡Es verdad! Soy muy nervioso, espantosamente nervioso; siempre lo fui, pero ¿por qué pretendéis que esté loco?</p>

Se puede observar que la versión de Verneuil tiene la misma estructura que la de Baudelaire y opta por las mismas soluciones que el traductor francés (*will you say* se convierte en «pretendéis», calcando el verbo francés *prétendre* utilizado por Baudelaire).

A pesar de que se observan coincidencias sintácticas mucho mayores entre la versión de Baudelaire y la de Verneuil, es posible que el traductor español accediera al texto original inglés, por lo que sería una traducción compilada, que según Raquel Merino Álvarez (2004: 242) es una traducción realizada mediante el uso de más de un texto original. Dos son los fenómenos que nos hacen plantearnos esta hipótesis:

1. Baudelaire divide en dos el sexto párrafo del relato de Poe. Sin embargo, en la versión de Verneuil la división que realiza el traductor francés no aparece, por lo que se acerca en este caso al texto original.

2. La frase «For his gold I had no desire», aparece en la versión de Baudelaire como «De son argent je n'avais aucune envie». Verneuil, alejándose de la versión de Baudelaire, no habla de dinero o de plata, sino de oro.

4. Las modificaciones en la versión de Verneuil

No obstante, hay un fenómeno interesante que se puede observar en la versión de Verneuil. A lo largo de su traducción se producen un sinnúmero de modificaciones que alteran el sentido del texto original y que atenúan curiosamente los elementos más importantes de la obra. Estas omisiones y las modificaciones producen cambios enormes en el efecto que tiene el relato en el lector. Los cambios se perciben sobre todo en cuatro niveles: los elementos de horror, el narrador, el ritmo y el trato con el lector. Los cuatro niveles están ligados, pero vamos a intentar analizar los cambios que se producen en cada nivel.

4.1 Los elementos de horror

En la versión de Verneuil desaparecen con frecuencia elementos importantes para el tono misterioso del relato, como en la descripción del ojo del anciano. El texto original afirma que «[the eye] had a film over it». Más adelante, justo antes del asesinato, vuelve a hablar del ojo, y esta vez en la versión de Verneuil figura que el ojo «estaba cubierto de una especie de velo hediondo», lo cual no hace pensar en una catarata u otra enfermedad que genere una película sobre la superficie del ojo, sino que el anciano se cubría el ojo con una tela horrible. Así, el ojo sólo es descrito por su color y su parecido con el de un buitre. La combinación de una omisión y de un cambio de este tipo modifican el clima del relato.

Otras omisiones también hacen referencia a elementos terribles, como las palabras «hearkening to the death watches in the wall», o, como dice Baudelaire, «écoutant les horloges-de-mort dans le mur».

4.2 El narrador

El narrador parece un personaje diferente en la versión española. No hay duda de que padece un trastorno mental que él mismo interpreta como un desarrollo extraordinario de los sentidos. Sin embargo, cuando llega la idea de matar al anciano, en la versión de Verneuil la idea es concebida y después no puede ser desechada, mientras que en la versión original y en la traducción de Baudelaire la idea

entra en su cabeza y después le ronda o persigue. En el texto español el narrador concibe por sí mismo el crimen, mientras que en las otras versiones parece que es algo externo que se apodera de él. Más adelante, durante la noche del crimen, el asesino afirma en la versión de Verneuil que sus sentidos estaban más desarrollados que nunca. En el texto original la afirmación es menos rotunda: «sentía» que sus sentidos estaban más desarrollados que nunca. La versión española muestra, por tanto, un asesino mucho más seguro de sí mismo, hablando de hechos y no de percepciones. Más adelante, en el séptimo párrafo, el narrador declara en la versión original que sentía «a chuckle at heart», es decir, que en su interior se estaba riendo. En el texto de Verneuil, no obstante, la risa adquiere forma física, se refleja realmente en sus labios y no en su corazón. Poe nos muestra al final del relato a un asesino nervioso que se expresa con frases cortas; su expresión corporal el día del crimen es muy violenta (jadeos, gestos violentos, grandes pasos, espumarajos, maldiciones). La versión de Baudelaire es bastante fiel al original, mientras que la de Verneuil nos muestra a un asesino más moderado (respiración fatigosa, gestos vivaces, vueltas por la habitación). Podemos observarlo en el siguiente cuadro (se corresponde con el penúltimo párrafo)⁴:

<p style="text-align: center;">VERSIÓN DE POE</p>	<p style="text-align: center;">VERSIÓN DE BAUDELAIRE</p>	<p style="text-align: center;">VERSIÓN DE VERNEUIL</p>
<p>No doubt I now grew very pale; —but I talked more fluently, and with a heightened voice.</p>	<p>Sans doute, je devins alors très-pâle ; —mais je bavardais encore plus couramment et en haussant la voix.</p>	<p>Sin duda palidecí entonces mucho, pero hablaba con más viveza todavía, alzando la voz,</p>

<p>Yet the sound increased—and what could I do? It was <i>a low, dull, quick sound—much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton.</i></p>	<p>Le son augmentait toujours, — et que pouvais-je faire ? C'était <i>un bruit sourd, étouffé, fréquent, ressemblant beaucoup à celui que ferait une montre enveloppée dans du coton.</i></p>	<p>... lo cual no impedía que el sonido fuera en aumento. ¿Qué podía hacer yo? Era <i>un rumor sordo, abogado, frecuente, muy análogo al que producía un reloj envuelto en algodón.</i></p>
<p>I gasped for breath—and yet the officers heard it not. I talked more quickly—more vehemently, but the noise steadily increased.</p>	<p>Je respirai laborieusement. —Les officiers n'entendaient pas encore. Je causai plus vite, — avec plus de véhémence ; mais le bruit croissait incessamment.</p>	<p>Respiré fatigosamente; los oficiales no oían aún. Entonces hablé más aprisa, con mayor vehemencia; pero el ruido aumentaba sin cesar.</p>
<p>I arose and argued about trifles, in a high key and with violent gesticulations, but the noise steadily increased.</p>	<p>— Je me levai, et je disputai sur des niaiseries, dans un diapason très-élevé et avec une violente gesticulation ; mais le bruit montait, montait toujours.</p>	<p>—Levantéme al punto y comencé á discutir sobre varias nimiedades, en un diapasón muy alto y gesticulando vivamente; mas el ruido acrecía.</p>
<p>Why <i>would</i> they not be gone? I paced the floor to and fro with heavy strides, as if excited to fury by the observation of the men—but the noise steadily increased.</p>	<p>— Pourquoi ne <i>voulaient-ils pas s'en aller</i> ? — J'arpentai çà et là le plancher lourdement et à grands pas, comme exaspéré par les observations de mes contradicteurs ; — mais le bruit croissait régulièrement.</p>	<p>¿Por qué <i>no querían</i> irse aquellos hombres? Aparentando que me exasperaban sus observaciones, dí varias vueltas de un lado á otro de la habitación; mas el rumor iba en aumento.</p>

<p>Oh, God! What <i>could</i> I do? I foamed—I raved—I swore! I swung the chair upon which I had been sitting, and grated it upon the boards, but the noise arose over all and continually increased. It grew louder—louder—<i>louder!</i></p>	<p>O Dieu ! que pouvais-je faire ? J'écumais, — je battais la campagne — je jurais ! j'agitais la chaise sur laquelle j'étais assis, et je la faisais crier sur le parquet ; mais le bruit dominait toujours, et croissait indéfiniment. Il devenait plus fort, — plus fort ! — toujours plus fort !</p>	<p>¡Dios mío! ¿qué podía hacer! La cólera me cegaba; comencé á renegar; agité la silla donde me había sentado haciéndola rechinar sobre el suelo; pero el ruido dominaba siempre de una manera muy marcada...</p>
<p>And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not?</p>	<p>Et toujours les hommes causaient, plaisantaient et souriaient. Était-il possible qu'ils n'entendissent pas ?</p>	<p>Y los oficiales seguían hablando, bromeaban y sonreían. ¿Sería posible que no oyesen?</p>
<p>Almighty God!—no, no! They heard! —they suspected!—they <i>knew!</i>—they were making a mockery of my horror!—this I thought, and this I think.</p>	<p>Dieu tout-puissant ! — Non, non ! Ils entendaient ! — ils soupçonnaient ! — ils <i>savaient</i>, — ils se faisaient un amusement de mon effroi ! — je le crus, et je le crois encore.</p>	<p>¡Dios todo poderoso!— ¡No, no! ¡Oían! ¡Sospechaban; lo sabían todo; divertíanse con mi espanto! Lo creí y lo creo aún.</p>
<p>But any thing was better than this agony! Any thing was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer!</p>	<p>Mais n'importe quoi était plus tolérable que cette dérision ! Je ne pouvais pas supporter plus longtemps ces hypocrites sourires !</p>	<p>Cualquiera cosa era preferible á semejante burla; no podía soportar más tiempo aquellas hipócritas sonrisas.</p>

<p>I felt that I must scream or die! —and now— again!— hark! louder! louder! louder! <i>louder</i>—!</p>	<p>Je sentis qu'il fallait crier ou mourir ! — et maintenant encore, l'entendez-vous ? — écoutez ! plus haut ! — plus haut ! — toujours plus haut ! — <i>toujours plus haut !</i></p>	<p>¡Comprendí que era preciso gritar o morir! Y cada vez más alto, ¿lo oís? ¡Cada vez más alto, <i>siempre más alto!</i></p>
--	---	--

4.3 El ritmo

El ritmo del relato es otro nivel que sufre modificaciones. El ritmo está ligado a la voz del narrador, que se manifiesta en la longitud de las frases, la puntuación y las cursivas (elementos que influyen en la entonación con la que debe leerse la obra).

El análisis de la puntuación es de especial interés en el caso de Verneuil. Baudelaire suele respetar de forma literal el uso de la puntuación de Poe. Si no es posible, intenta compensarlo para mantener un ritmo adecuado al propósito del original, que presenta ciertos rasgos de oralidad. En la versión de Verneuil, en cambio, las frases se alargan y se unen entre sí mediante conjunciones copulativas o signos de puntuación («» y «»).

Los puntos y aparte no suelen sufrir modificaciones en esta versión española, excepto en dos casos. En el primero de ellos, Verneuil divide el cuarto párrafo en dos; del segundo caso hemos hablado anteriormente (véase punto 4).

En cuanto a las rayas utilizadas por Poe (que figuran también en la traducción de Baudelaire), en la versión española aparecen con forma de coma, punto o punto y coma; solamente en el penúltimo párrafo mantiene algunas rayas.

Todas estas alteraciones en la puntuación modifican significativamente el ritmo de lectura del relato. Así, en momentos en los que la lectura del original o la de Baudelaire debería ser una lectura de elementos cortos de pocas palabras bien divididos por una pausa lo suficientemente larga, la versión de Verneuil tiene un ritmo más lento y descriptivo. Esta variación rítmica influye directamente en el efecto del relato en el lector.

Poe utiliza las cursivas como recurso para enfatizar algunas palabras. En la versión de Baudelaire nos encontramos el mismo recurso de forma fiel al original. Sin embargo, Verneuil elimina este recurso excepto al final del cuento, aunque de una forma que podría considerarse arbitraria. Se pierde, por tanto, el ritmo ascendente del relato original, en el que cada vez aparecen más palabras o frases en cursiva, dando intensidad a la obra.

4.4 El trato con el lector

Como ya se ha dicho anteriormente, Poe escribe el relato como si el asesino se dirigiera constantemente al lector, aumentando así su interés por la historia y la verosimilitud de la narración.

Muchas de las omisiones en la traducción de Verneuil hacen desaparecer frases en las que el narrador se dirige al lector para atraer su atención:

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN DE BAUDELAIRE	VERSIÓN DE VERNEUIL
<p>But you should have seen <i>me</i>. You should have seen how wisely I proceeded—whit what caution—with what foresight—with what dissimulation I went to work!</p>	<p>Mais si vous m'aviez vu ! Si vous aviez vu avec quelle sagesse je procédai ! — avec quelle précaution, — avec quelle prévoyance, — avec quelle dissimulation je me mis à l'œuvre !</p>	<p>¡Si hubiérais visto con qué buen juicio procedí, con qué tacto y previsión, y con qué disimulo puse manos á la obra!</p>

También convierte preguntas retóricas en afirmaciones, como en el siguiente fragmento:

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN DE BAUDELAIRE	VERSIÓN DE VERNEUIL
Ah! — Would a mad- man have been so wise as this?	Ah ! un fou aurait-il été aussi prudent ?	¡Ah! Un loco no hubiera sido tan prudente.

Estas omisiones y modificaciones cambian el efecto del relato en el lector, ya que los recursos retóricos de contacto entre el narrador y el lector o el supuesto público al que se dirige desaparecen.

5. Conclusiones y posibles nuevas vías de investigación

Con este artículo no pretendemos criticar la obra de un traductor anónimo; nuestro propósito es analizar los cambios que se han producido a nivel textual y, desde el punto de vista del efecto del relato, intentar determinar las fuentes utilizadas para su creación y reflexionar sobre las políticas editoriales españolas.

Los cambios que aparecen en la versión de Verneuil no se le pueden achacar exclusivamente al traductor. En la creación y en el contenido de un libro intervienen muchas personas y con frecuencia los cambios no se deben exclusivamente al traductor, sino también a correctores y editores. Las políticas editoriales con frecuencia tienen un gran peso en el contenido de los libros, tanto originales como traducidos.

Después de analizar la obra de Verneuil y de compararla con la versión original escrita por Poe y la versión de Baudelaire, no resulta demasiado claro que se trate de una traducción mediada, ya que presenta elementos que parecen provenir del original inglés y otros de la traducción francesa. Podría ser interesante analizar otras traducciones de Verneuil para intentar averiguar si la tendencia se repite en otras traducciones.

Las modificaciones y omisiones que hemos estudiado en los cuatro niveles descritos (elementos de horror, el narrador, el ritmo y la relación con el lector)

alteran el relato, cambian su ambiente, su tono y las características del narrador. Se podría decir que la traducción suaviza la obra de Poe y lo convierte en un relato menos inquietante.

Una interesante investigación podría surgir de la comparación del resto de los relatos para averiguar si las modificaciones son sistemáticas a lo largo de toda la obra o si sólo se producen en ciertos cuentos.

Es posible que estos cambios se produjeran con bastante frecuencia entre las traducciones que se han hecho de Poe en España. Quizá el hecho de suavizar su contenido y de reducir los elementos más góticos de su obra contribuyera a su enorme difusión. Podría tratarse de una política editorial para acortar las distancias entre el público español y Poe.

Como ya hemos apuntado antes, a pesar de que esta traducción muestra ciertas deficiencias, ha sido publicada varias veces a lo largo del siglo xx y, por ello, hay que valorarla como una versión muy difundida. Lo más probable es que algunas editoriales sigan publicando esta versión, ya que así no se ven en la obligación de pagar derechos de autor a un traductor que realice una nueva versión. Las editoriales podrían optar por publicar ediciones facsímiles o introducir un estudio preliminar describiendo el interés que tiene hoy en día publicar una traducción decimonónica de los cuentos de Poe en vez de editar libros antiguos con la ortografía actual sin hacer referencia alguna a la fecha original de publicación.

Bibliografía

- COTONER CERDÓ (2002). «La biblioteca «Artes y Letras», primera aproximación. En *Quaderns. Revista de traducció*, nº 8. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona (pp. 17-27).
- ENGLEKIRK, John Eugene (1934). *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York: Instituto de las Españas.
- GUERRERO-STRACHAN, Santiago (1999). *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel (2004). «Progresión metodológica en un estudio descriptivo de traducciones. Los Cuentos de la Alhambra de Washington Irving en español». En Bravo, José María (ed.) *A New Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid (pp. 231-264).

PÉREZ GALLEGO, Cándido (1992). *Literatura norteamericana: una visión crítica*. Madrid: Palas Atenea.

VALÉRY, PAUL (1995). *Estudios literarios*. Madrid: La balsa de Medusa.

STEINMETZ, J. (2005). «Préface», en *Écrits su la littérature*, de Charles Baudelaire. Paris: Livre de Poche (pp. 7-55).

Textos comparados:

POE, Edgardo (1887). *Historias extraordinarias* [con prólogo de Carlos Baudelaire, traducción de E. L. de Verneuil]. Barcelona: Biblioteca de Arte y Letras.

POE, Edgar (1972). *Histoires extraordinaires*. [Édition présentée par Michel Zérafra. Traduction de Charles Baudelaire] Paris: Le Livre de Poche.

POE, Edgar Allan (1938). *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. [introduction by Hervey Allen] Nueva York: Random House.

Notas

¹ «Parce qu'il me ressemblait; la première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais DES PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant».

² «Where Poe or Baudelaire —for Baudelaire has the deepest respect for every comma, colon and period— divide a paragraph into five or six sentences, the Spanish artist characterizes his version by reducing the passage to the minimum of separate members».

³ No podemos saber qué lenguas dominaba Verneuil; probablemente su lengua de trabajo principal fuera el francés, y quizá supiera inglés. Sin embargo, estamos convencidos de que muchas de sus traducciones se realizaron a partir de versiones francesas, ya que era un fenómeno bastante habitual en el siglo XIX.

⁴ La división en unidades no se corresponde a los originales, sino que ha sido deliberado para facilitar la comprensión del ejemplo y la comparación intertextual.

El centón Donde dije digo dicen espetó

Centón compuesto con las intervenciones de los socios de ACE Traductores en la lista de distribución en mayo de 2012

Elena Abos:

Al hilo de las disputas con los editores respecto a la corrección, me gustaría saber vuestra opinión sobre las acotaciones de los diálogos. Estoy traduciendo unas novelas juveniles de una autora que usa casi exclusivamente *said* («dijo») en todos los diálogos, pero luego se enrolla un montón con detalles que no aportan nada en las acotaciones. Yo traduzco el «dijo x» tal cual, pero la editora piensa que eso es repetir mucho la palabra «dijo» y quiere cambiarla por «exclamó», «afirmó», «espetó» y compañía. Yo me resisto, pero en la última novela, con la excusa de las prisas, no me llegaron las galeradas y me los cambiaron todos. Ahora estoy con la siguiente novela de la misma autora y yo sigo con mis «dijo». Incluso si no fuera una traducción y no hubiera original que seguir, tampoco usaría otros verbos para darle variedad a los diálogos, porque las acotaciones están tan recargadas que cuanto más ligerito el verbo, mejor. Así se lo he dicho a la editora, que responde con un «bueno, quizás tengas razón», pero me temo que se va a repetir la jugada. A mí me parece un caso de sobretraducción y no me parece que se pueda cambiar sistemáticamente un verbo neutral por uno marcado. ¿Qué os parece?

Celia Filipetto:

Que hojeen las novelas de García Márquez. Si no recuerdo mal, utiliza *dijo* invariablemente o casi.

María Teresa Gallego:

Aquí entran dos cuestiones. Una la de las repeticiones: en principio si el escritor repite, el traductor debe repetir (y no veas lo que repite Balzac, un poner, y tengo que insistir muchas veces en que se respeten esas repeticiones). Pero también es cierto que hay lenguas que admiten sin problemas las repeticiones y en cambio en otras suenan mal. Ahí entra nuestro sexto sentido, nuestro oído y nuestro sentido común para establecer un ten con ten (un ten con ten entre lo mítico y lo real, que decimos en mi casa porque es una frase que sirve para todo y queda muy vistosa) y saber cuándo debemos respetar las repeticiones del escritor (si es rasgo de estilo o toque característico) o si es sencillamente que esa lengua funciona así y en cambio en castellano sí crearía rasgo de estilo donde no lo hay en el original.

Dicho lo cual, la segunda cuestión es que muchos editores y correctores tienen una patología neurótica, por no decir paranoica, con las repeticiones, los adverbios en -mente, los gerundios y alguna cosilla más. Y lo cercenan todo mecánicamente sin pararse a pensar con dos dedos de frente.

En este caso, y dado que supongo que en inglés se puede decir algo que no sea *said*, y de hecho se dice, no veo por qué tienes que andar poniendo otras cosas si el escritor no las pone. Porque es que, además, «exclamó», «espetó» y «afirmó» añaden algo. No son equivalentes a «dijo». Y ese algo lo añadirías tú, sería interpretación tuya. No es misión nuestra interpretar intenciones del autor del libro.

Pilar Ramírez Tello:

En inglés, a pesar de tener otros verbos, utilizan casi siempre el *said*. No creo que sea un rasgo de autor, sino una característica del idioma, y lo más habitual es traducirlo por distintos verbos en español, ya que en nuestro idioma sí queda algo simplón repetir el «decir» constantemente. Dicho lo cual (ejem), si a ti te parece que cambiando el verbo se recarga mucho la cosa, la decisión es tuya, Elena, que eres la que conoce el libro y el estilo de la autora.

Y, ahora que lo pienso, en inglés muchas veces se puede sustituir el «decir + la Biblia en pasta» que suelen poner en las acotaciones por un verbo en español que resume perfectamente la cantidad de aditivos y conservantes que le echan al inglés. No sé si me explico...

Ya me callo. Cómo se nota que hoy no estoy nada inspirada.

Amelia Pérez de Villar:

Mi opinión coincide con estas dos últimas. Al cien por cien con la exposición teórica de María Teresa y al cien por cien con lo que expone Pilar, que es en la práctica el pan nuestro de cada día.

Yo también cambiaría alguno que otro, Elena, sin despeñarme (es que en estos momentos estoy padeciendo tu misma dolencia y cual dama decimonónica me encuentro al borde del desvanecimiento con las malditas repeticiones estas, vacías de todo cuerpo y alma posible).

Jesús Zulaika:

Uno de los encantos de la narrativa en inglés hoy día, a mi juicio —y no sólo de la narrativa; aunque en otros géneros se dé con menos frecuencia—, es la uti-

lización exhaustiva —a veces casi exclusiva— de ese *say* o *says* o *said* que tan poco gusta a tantos.

Es un rasgo de la narrativa anglosajona moderna —sobre todo norteamericana—, y no nace de la desidia, ni de una concepción perfunctoria del oficio de escribir, ni de un bagaje cultural pobre de los autores en cuestión (léanse a modo de botón de muestra apabullante de lo contrario las críticas, los artículos, las reseñas literarias en periódicos y revistas de estos mismos autores, verdaderos dechados de riqueza léxica —amén de los ensayos de índole humanística de muchos de ellos—). Al parecer, la obligada alternancia de *decir* con otros verbos de significados o matices diversos han llegado a juzgarla un recurso facilón y han acabado por relegarla —de momento— al desván de los olvidos.

Su opción obedece a una deliberada simplificación de lo superfluo. Decir «respondió» o «replicó» no añade nada al verbo «decir». Ni «espetó» ni «zanjó» modifican necesariamente el valor expresivo del sobrio y neutro «decir» (si el autor no ha juzgado necesario emplear un verbo *realmente modificador* de sentido —porque, como dice Elena Abos, a veces incluso lo explica a continuación en las acotaciones entre guiones—).

¿Hay que sacralizar la variedad léxica *per se* en la traducción al castellano, en un caso tan concreto en el que la intención de la reiteración se hace tan evidente, tan desnuda, tan *literariamente* pertinente. (De nada vale ante ella la imputación cegata de que nos condena a una roma monotonía.)

En castellano, la belleza del *said* transmudado en «dijo» (una y mil veces sucesivas) sale incólume del tránsito. Así ha sucedido con Carver, por ejemplo. Y con Ford. Y con Barthelme. Y con tantos otros... En castellano ya no chirría, ya *suenan* a lo que tiene que sonar: a literatura anglosajona (le guste o no a un lector concreto). Lo cual es magnífico.

No se debe cambiar nunca, en suma.

Es estilo.

Y el estilo es sagrado en un autor. Lo más suyo.

Y no en vano se lo han apropiado varias generaciones de escritores. Todos han dado en lo mismo, y lo han convertido en un rasgo de identidad que a muchos nos deleita.

Si a ti no te deleita no pasa nada. Ellos sólo te exigen respeto.

Pilar Ramírez Tello:

Es muy interesante lo que cuentas, Jesús, aunque no acabo de verlo demasiado claro. Afirmar algo tan categórico como «no se debe cambiar nunca, en suma», me parece exagerado. De hecho, poco se puede afirmar categóricamente en traducción. En mi opinión (que más humilde no puede ser), en castellano no se percibe con la misma normalidad una sucesión de «dijo» que en inglés una sucesión de *said*, pero quizá sea cosa mía. Y traducir no es calcar, siempre hay una transformación, que no por ello falta de respeto o traición (horror, volvemos a lo mismo de siempre).

Isabel de Miquel:

Oh, qué bien, Pilar. Estoy totalmente de acuerdo con que no se percibe igual la repetición de una palabra en inglés que en español. Cada idioma tiene su ritmo, sus sonidos, su melodía.

Íñigo Sánchez Paños:

Y su genio.

Pilar Ramírez Tello:

Es que es tan difícil encontrar el punto justo entre la naturalización y todo lo contrario... Y hay tantos enfoques distintos... ¿O nadie ha oído eso de que el lector en español debería sentir lo mismo que el lector del otro idioma ante el texto original? ¿Sentir lo mismo pero teniendo presente que se trata de una traducción? ¿Sentir otra cosa distinta? ¿Y qué leches es eso de sentir? En fin, que comprendo lo que dices y, hasta cierto punto, lo comparto. Solo quería comentar que no hay una única solución para todos los problemas.

Jesús Zulaika Goikoetxea:

También yo creo que es muy interesante lo que dices, Pilar.

Ahora bien:

Se sabe que el idioma es inglés, y que lo que se cuenta sucede en Detroit, Providence, Connecticut, Indiana, Nueva York, Pittsburgh, San Francisco, Chicago, Kansas, Seattle, Utah...

Se sabe que el autor sabe «preguntó», «aventuró», «propuso», «aseguró», «declaró», «terció», «proclamó», «matizó», «concluyó», «descartó», «aseveró», «desveló»..., y cuantos verbos uno pueda querer que sepan.

Pero el autor, en uso de su libertad creativa, ha querido decir «dijo» y no otra cosa. Ése es mi punto. ¿Dónde está eso de *calcar* si ponemos «dijo»? Calco es otra cosa harto distinta.

¡Claro que no se percibe con la misma normalidad en castellano! ¡Por supuesto! Es una traducción de otra lengua, otra cultura, otro mundo, otra manera de vivir y de narrar... Y (por verse abocado a leer dijo dijo dijo dijo dijo dijo —con las intercalaciones que se quiera—) a nadie se le deberían caer los palos del sombrero ni nadie tendría que rasgarse la camiseta.

Tal vez no me he expresado bien en mi correo anterior. Pero me reafirmo en que uno no debe arrogarse el derecho de optar por ninguna alternativa de su cosecha (de la retahíla que he mencionado arriba, por ejemplo) porque sí, porque se le sale del sayo y porque le peta.

Si uno quiere variedad en esto y en otras cosas nuestras, que lea a Martín Santos, a Ignacio Aldecoa, a Martín Gaité, a Mateo Díez, a Muñoz Molina, a Almudena Grandes, a Mendoza, a María Dueñas o a cualquier escritor español que escriba en castellano. Ellos le proveerán de ese genio autóctono que no se ha de buscar en aquellos que coincide que son de fuera.

Elena Bernardo:

Con todos los dependes del mundo por delante: a mí me parece que se puede encontrar un término medio. De «dijo» a «espetó» hay todo un trecho y tal vez sea un exceso. Pero alternar «dijo» con unos neutros «contestó» y «respondió», e incluso con «replicó», no me parece mal.

Aunque en inglés una sucesión de *said* no cause extrañeza, en español una sucesión de «dijo» sí que la causa.

A veces la traducción permite ir más lejos e incluir otras formas (razonó, afirmó, explicó, comentó... la lista puede ser muy larga).

Pilar Ramírez Tello:

Curiosidades de la vida, acabo de encontrarme en la otra cara de la moneda: traducir *she chirps* por «dice ella alegremente». Nunca digas de este agua no beberé ni a este whisky no le pondré diéresis.

Carme Camps:

Muchas veces, al traducir del inglés, me encuentro con el problema contrario al de la repetición del *said*: utilizan muchos verbos que de por sí ya conllevan un

matiz, como tu ejemplo de *she chirps*, pero que en español no siempre suenan bien y tienes que añadirle algún adverbio si quieres conservar el matiz.

Elena Abos:

Escribo rapidillo entre dos clases, pero al leer vuestros mensajes y darle vueltas al tema, lo que se me ocurre para justificar mi decisión de no traducir «decir» por otros verbos es algo tan subjetivo como la naturalidad de la lectura. El lector del inglés, creo yo, no nota ese *said*, no lo computa siquiera. Si la repetición del «dije» va a hacer que el lector español se fije en él, tal vez sería mejor alternar de vez en cuando con un verbo neutro como «preguntó». Digamos que esto es discutible, pues a mí al menos no me rechina la sucesión de dije, pero bueno.

Eso sí, lo que no me parece aceptable es sustituirlo por verbos mucho más cargados, como «espetar» y similares, que suponen un mucho de interpretación por mi parte y dan una importancia que no tiene a un simple *said*, que la mitad de las veces está ahí simplemente para que sepamos quién habla, no cómo habla ese quién.

Perdón por la redacción con prisas. Esta noche, más.

Pilar Ramírez Tello:

Sí, sí, tienes toda la razón. Sin embargo, a veces se puede poner, por ejemplo, un «insistió» en vez de un *he said insistently* (ejemplo sacado de la vida misma). Vamos, que un «espetó» quizá encaje si el original tiene un «say» más algo que le dé ese matiz.

Celia Filipetto:

¿Siente el lector de Ohio lo mismo que el del Bronx cuando leen los cuentos de Carver?

¿Y el lector afroamericano siente lo mismo que el hispano cuando leen a Mark Twain?

¿Y el lector argentino de más de cincuenta años que lee un cuento de Cortázar siente lo mismo que el lector de Murcia, España, de la misma edad?

Rita da Costa:

Coincido punto por punto con Elena. El sábado pasado, en el Polisemo celebrado en Barcelona, Alberto Manguel vino a decir aproximadamente (corregidme

si deliro, por favor) que, si *El Quijote* se hubiese escrito originalmente en inglés, no empezaría con su célebre y elaborado circunloquio. Que, por decirlo de algún modo, la cultura protestante cristalizó en un lenguaje mucho más sobrio y despojado que allí donde se impuso la tradición católica con su alambicada retórica. Y en esas andamos.

Más que la decisión estilística premeditada de un autor o corriente literaria anglosajones, esa reiteración del verbo *to say* en las acotaciones de los diálogos es quizá un rasgo lingüístico propio del inglés, como lo son entrecomillar los diálogos o describir con profusión de detalles hasta el más mínimo ademán o gesto de los personajes. Esos rasgos no siempre son enteramente trasladables al castellano, ni falta que hace, a no ser que queramos que se noten las costuras del tapiz, por volver a Cervantes. Que a veces sí, queremos que se noten, pero no siempre, o sólo en contadas ocasiones (hablo por mí).

Dicho de otro modo: si leo a Martin Gaité, Almudena Grandes o Mendoza en inglés no me extrañará que empleen *said* en casi todos los diálogos, por más que el original recurra a un amplio abanico de verbos.

Jesús Zulaika Goikoetxea:

Voy a sintetizar lo que pienso sobre el uso de *said* en los diálogos anglosajones y no volveré a dar la lata:

No es «un rasgo lingüístico propio del inglés» sino «un rasgo estilístico» de ciertos autores contemporáneos. Una de las pruebas de que no es un rasgo propio del idioma inglés que me viene ahora a la cabeza es la recomendación que con afán didáctico se viene haciendo encarecidamente a los novicios de no utilizar más que el verbo *to say* en los diálogos. (No es que lo siga todo dios en plan borreguil, faltaría más, pero se trata de un consejo que ha llegado a ser de dominio público entre los aspirantes a novelistas.)

En siglos pasados en los que por aquellos pagos imperaba ya la moral protestante y calvinista, en los diálogos se utilizaban muchos y variados verbos para denotar lo que una persona expresaba por la boca. El escueto *to say* no cabe achacarlo, pues, a la austeridad exacerbada que llevaba aparejada cierta interpretación de la Reforma. Es en un tiempo relativamente reciente —véase la Generación Perdida: Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Fitzgerald— cuando los novelistas norteamericanos adoptan consciente y deliberadamente este recurso expresivo.

Porque eso es lo que es. Un recurso expresivo —me apresuro a recordar— que empezó resultando árido y romo también para sus conciudadanos.

Y es que con él, además, se logra un efecto hermoso (a mí me lo parece, al menos). En inglés y en cualquiera de las lengua que conozco. En castellano no se pierde nada respetando los *say*, *says* y *said*. Se gana. A quien le resulte tedioso al principio dejará de parecérselo cuando caiga en la cuenta de que así lo ha querido el autor y acabe accediendo a ese sonsonete preñado de *animus* narrativo.

Más:

Es cierto que en la literatura de gran consumo y destinatarios no demasiado *exigentes* si el lector se topa con veinte páginas seguidas en las que no se lee más que *said* pensará que el traductor es un patoso de tres pares, y le entrarán ganas de correrlo a gorrazos (porque los lectores medios —quien más, quien menos— conocen verbos variados y vistosos que les gusta ver reproducidos en las novelas que tienen entre manos).

Y si alguien piensa que esto último me lo dicta un espíritu elitista es que no me conoce en absoluto.

Elena Abos:

Sigo dándole vueltas a esto y otras cosas relacionadas con el espíritu de las lenguas y la traducción, y me preguntaba si la sucesión de «dijos» realmente molesta o al menos funciona de una forma diferente a la de los *said*. He hecho una cata totalmente aleatoria y nada científica de unos cuantos libros que tenía a mano. Los ordeno por frecuencia de «dijos», de mayor a menor y a ojo:

Juan Marsé y García Márquez (80-90%) < Mújica Láinez (50%) < Millás (20%) < Landero (10%).

O sea, hay de todo. Y yo supongo que ningún editor querrá cambiarles los verbos a los dos primeros, pero ya sabemos que las traducciones se miden con distinto rasero y eso es lo que me molesta. Si una traducción quedase ortopédica por el uso repetitivo de «dijo», que en inglés es natural, pues vale, no me parecería mal alternar con otros verbos neutros. Siempre que ese fuera el caso. Más bien creo que se trata de un caso de los que comentaba alguien antes, que el corrector o el editor de mesa se ponen las gafas de detección y buscan los «dijo», los adverbios en -mente y otros enemigos personales para eliminarlos de las traducciones. No me parece bien.

Y al hilo de esto, hay otra cosa que me tiene un tanto soliviantada últimamente. Busco libros para leerles a mis niños (4 y 7), o para que el mayor lea solo, y me cuesta encontrarlos con un vocabulario sencillo para primeros lectores. Es verdad que al crecer en Alemania y hablar español prácticamente solo conmigo, su vocabulario es más reducido de lo habitual. Pero también me parece que en general los libros para niños pequeños en inglés están escritos de una forma más sencilla que los españoles. Y que sus traducciones al español. (Sí, estoy generalizando en exceso, debería investigar esto un poco en serio.) Y eso no significa que traten a los niños como tontos, sino que logran contar buenas historias que enganchan a la lectura y perduran como clásicos, sin exigirles un gran esfuerzo de interpretación y sin tanto afán didáctico. Por supuesto, el nivel va cambiando cuando hablamos de libros para niños mayores. Me refiero únicamente a los que no saben leer y los primeros lectores.

Un ejemplo. Roald Dahl comienza una de sus historias con «Sophie couldn't sleep». Traducción: «Sophie no podía conciliar el sueño». Es solo una frase, pero es la primera de la novela. Roald Dahl no se distingue por usar un vocabulario culto. Bueno, no me quiero enrollar, es un tema que a mí al menos me daría para mucho. Creo que el afán de enriquecer el vocabulario o tal vez el acto reflejo de embellecer la prosa de la traducción tiene como consecuencia una dificultad añadida a los niños. Claro, estarán los niños buenos lectores que ni lo notarán y aprenderán palabras nuevas. Pero los que tienen dificultades, como los míos, se encuentran con obstáculos añadidos que no les ha puesto ahí el autor, sino el traductor o el editor. Y eso me mosquea :-). Y no creo que ni siquiera se logre el supuesto objetivo. No creo que los adolescentes españoles, gracias a estas bonitas palabras desde su más tierna infancia, alcancen un nivel de lectura superior a los anglosajones.

Históricamente la literatura infantil ocupa una posición periférica dentro del sistema literario (todavía es así, me parece) y eso hace que el traductor, el editor, se hayan tomado y muchos se sigan tomando unas libertades con el texto original que no se toman con la literatura considerada seria. Esto incluye modificar el contenido para adecuarlo a la idea que se tiene de la infancia, con afán didáctico o cualquier otro motivo. Esto ocurrirá con otras literaturas periféricas para adultos, como las novelas rosas o cualquier otro tipo de literatura considerado de menor valor. Bueno, no me enrolló más, que la literatura infantil es mi tema y podría estar aquí hasta mañana.

María Teresa Gallego:

De acuerdo en todo en la primera parte. (Era yo la que decía que los editores y correctores de algunas editoriales tienen una patología que los lleva a quitar con el piloto automático puesta toda repetición, adverbio en -mente, gerundio e incluso muchos tropos. Curiosamente no los molestan las voces pasivas y los «abrió sus brazos», «se rascó su cabeza» y «se lavó sus pies» y si tú no los pones te los ponen ellos. Y que quieren a toda costa planchar la lengua de la traducción, porque piensan que así se venderá mejor el libro, sin importarles un bledo el nivel del texto del escritor.)

Pero, en cuanto a la segunda parte, esa pauta de planchar la lengua la aplican muchas editoriales, y en mayor grado aún, a las traducciones de libros para niños. Muchas veces se le dan al traductor pautas para que simplifique, elimine palabras que no sean muy cotidianas, etc. Lo cual, por supuesto, es una aberración desde mi punto de vista... (La literatura infantil también es «mi tema favorito», o uno de ellos.)

Me consta que muchas veces se le dan al traductor de libros infantiles pautas para que simplifique la lengua de esos libros al traducir. Y me parece un crimen de lesa infancia.

Por supuesto, hay que tener en castellano el tono que tenga el libro original. O sea, no complicarlo cuando es deliberadamente sencillo. Y no infantilizarlo y abobarlo cuando no lo es. Pero eso es ley para todas las traducciones, sean para adultos o para niños. Por lo demás, me parece que la tendencia actual de algunas editoriales es precisamente la de simplificar, no la de complicar (y aquí enlazamos con los correctores asesinos, que muchas veces obedecen órdenes).

Personalmente he leído mucho como madre y ahora como abuela —no me gusta dar a leer un libro traducido a un niño sin haberlo leído antes yo y haberle dado «el visto bueno» a la traducción—. Y, aunque de muchos de esos libros no conocía la lengua original... bueno, en realidad de todos, porque los libros cuyo original es francés, mi hija los leía y mis nietos los leen en francés, y no traducidos, no he notado en todos estos años esa tendencia a embellecer la lengua en las traducciones. Doy por hecho que habrá de todo, como siempre, pero la verdad es que, de notar algo, más bien he notado lo contrario, no tanto en las traducciones de literatura infantil, sino en eso que está cada día más de moda, el «libro bienintencionada y deliberadamente didáctico», que es una especie nefasta de la que creo que hay que huir como de la peste.

Dicho lo cual, los niños, o al menos eso es lo que me dice mi experiencia, no rechazan los libros en que haya palabras que no conozcan, sencillamente, preguntan. Y, también en eso me dice mi experiencia, que esas preguntas son una de las

cosas que con mayor naturalidad desembocan en conversaciones con los niños en que, tirando de un hilo, se acaban por devanar auténticos tapices.

El libro de los libros, que para mí es *Alicia en el País de las Maravillas*, nunca me pareció una lectura difícil ni para mí ni para «mis niños» (en cualquier caso, siempre había y hay un adulto a mano, para las preguntas y para devanar la madeja y llegar al tapiz, pero aquí ya me estoy yendo por otros derroteros que sobrepasan el tema que estábamos tratando).

Isabel de Miquel:

Elena, yo tenía la misma preocupación cuando mi hija era pequeña y le leía en voz alta. Con pocas excepciones, el lenguaje de los libros infantiles me parecía, o tremendamente descuidado o artificiosamente formal, con palabras y expresiones que ningún niño de cinco años conocía ni tenía por qué conocer. Esto me obligaba a «adaptar» los cuentos a medida que se los leía. Como ya hace muchos años, no recuerdo ejemplos, pero con algunos libros me indignaba. ¿Es porque tenemos poca tradición de literatura infantil? No lo sé.

Años más tarde escribí una carta al colegio protestando por las lecturas recomendadas. Los libros los había elegido con extrema crueldad un comité formado exclusivamente por enemigos del placer de leer. Querían asegurarse de que ningún niño leyera jamás fuera del colegio. Y a fe mía que cosecharon bastantes éxitos. Mi hija estuvo años huyendo de la lectura; me costó convencerla de que no todos los libros eran tan soporíferos (con ese afán didáctico y moralizante) como los que le hacían leer. Espero que el comité en cuestión ya se haya jubilado. Los que tenéis hijos en edad escolar podréis decir si el panorama está mejor ahora.

Margarita Santos:

Elena, ¡qué interesante esa comparación que haces con la frase de Roald Dahl! Es posible que tengas razón. Precisamente los libros para niños de Roald Dahl se caracterizan por su lenguaje sencillo y coloquial, como si te lo estuviera contando un adulto que te conoce, digamos. Pero ¿qué adulto diría «no puedo conciliar el sueño»? Yo, desde luego, no.

Curiosamente a mí me pasó lo contrario, el editor me simplificó el vocabulario de una traducción para niños. El problema es que el original era bastante complejo, era una parodia de las novelas policíacas y estaba pensado para que los padres lo leyeran con sus hijos. Pero no era del inglés.

Creo que no están bien ni una cosa ni la otra. Parece que por que sea literatura infantil da igual cuál sea el estilo original del autor. De esa forma, al final todos los libros terminan sonando igual, sean de Roald Dahl, al que pasan por un rasero de «embellecimiento» o de Kestutis Kasparavicius, que es el autor que me simplificaron y que no se caracteriza por escribir de forma tan simple como Roald Dahl. En original son completamente diferentes, pero estoy segura de que en las traducciones al español sonarán por un estilo.

Íñigo Sánchez Paños:

Ah, la traducción de la literatura para niños y jóvenes... (¿otro tema posible?) No sé hasta qué edad puede ir ahora todo eso. Me pregunto si la preadolescencia llega más o menos hasta los 13 o 14 años, como antes, o si ya no es así. Pero no es la cuestión.

En cualquier caso, la traducción de esa literatura es (hoy) la eterna despreciada: si el editor averigua que el traductor es bisoño, no tiene el más mínimo reparo en endilgarle precisamente un libro para niños, que es una de las traducciones más difíciles que haber pueda. Y, entre unos y otros, lo llenan de diminutivos y de sandecitas, como si los niños fueran imbéciles. Y, peor aún, como si lo que leyeran a esas edades no repercutiera hasta el catafalco. (Aquí también cabría decir que hay lenguas en las que el diminutivo circula mejor que en otras.)

Afortunadamente, aún quedamos en pie generaciones que nos hemos leído cuentos y libros —traducidos o no— en una lengua como Dios manda. ¿Tendremos que arrebuajarnos en las trincheras?

Amado Diéguez:

Muchas gracias por tan interesante diálogo a los que habéis intervenido. Me aclaráis algo que siempre me había intrigado.

El centón

Cómo empecé a traducir (segunda parte)

Hace ya algunos años pedimos a los socios de ACE Traductores que nos contaran cómo empezaron a traducir; con sus respuestas, publicamos un Centón en el número 38 de *Vasos Comunicantes*. Ahora hemos querido formular de nuevo la misma pregunta, pero sólo a quienes se han iniciado en estos últimos tiempos y por ello restringimos la encuesta a los menores de treinta y cinco años.

Los testimonios directos son de gran utilidad y permiten, asimismo, concluir que, si bien ahora son más los traductores que han pasado por facultades que forman específicamente en traducción, en líneas generales poco es lo que ha cambiado: el azar y los contactos personales parecen seguir siendo la principal vía de acceso a la profesión.

Elvira Gallego:

Yo entré en la traducción literaria porque me recomendó mi profesor de italiano de la carrera, que por aquel entonces trabajaba en Alianza Editorial. Se puso en contacto conmigo y me dijo que estaban buscando un traductor de inglés al español para una novela actual (*chick lit*) y me dijo que si estaba interesada. Yo no tardé ni medio segundo en responderle que por supuesto, y entonces me puso en contacto con Javier Setó, me hicieron una prueba y me contrataron para traducir la novela. Desde entonces, traduzco todos los años algún libro para ellos (de la misma colección que el primero que traduje).

Enviando CV a otras editoriales, incluso de puerta en puerta, no he conseguido nada en absoluto. Es decir, que mi carrera como traductora literaria comenzó gracias a mi profesor, a quien estaré eternamente agradecida.

Marc Jiménez Buzzi:

Tengo 35 años, supongo que todavía «entro». Recibí mi primer encargo de traducción literaria gracias a la recomendación de un colega. Ahora que lo pienso, desde entonces todos los trabajos (salvo uno o dos, a lo sumo) me han llegado de la misma manera. El simple envío de CV nunca me ha abierto ninguna puerta. Incluso alguna editorial a la que había mandado ya mi CV no me ha ofrecido la posibilidad de hacer una prueba de traducción hasta que un colega al que ya conocían me ha recomendado.

María Pardo:

Acabo de ver tu correo de esta tarde. En estos momentos ya hace un par de años que no hago traducción editorial (a excepción de una mala experiencia el año pasado que acabó en impago por parte de la editorial), pero me dediqué a ello durante tres años seguidos.

Empecé un poco por casualidad, la verdad es que como en la mayoría de los trabajos que he tenido. Supongo que estaba en el lugar correcto en el momento correcto... y también tuvo algo que ver la poca profesionalidad de alguna editorial.

Te cuento. Cuando se creó la editorial El Andén en Barcelona, hace unos años, una amiga de un amigo empezó a trabajar allí de secretaria. Poco a poco fue metiendo a todos los amiguetes traductores que tenían ya un cierto bagaje. Yo le envié mi flamante CV de recién licenciada en Traducción con experiencia en casi nada y, como era de esperar, pasó sin pena ni gloria por las manos de los diversos editores. Unos meses más tarde, recibí una llamada de El Andén. Querían traducir un par de libros al gallego, y mira por dónde, pues tenían mi currículum por allí... bueno, ya veían que no tenía mucha experiencia, pero claro, es que el plazo para pedir la subvención se acababa al día siguiente, y nada, pues que si me iba bien, me pasase esa tarde a firmar el contrato, que normalmente hacían una prueba de traducción y esas cosas, pero claro, dadas las circunstancias, pues no pasaba nada si por una vez se saltaban esas formalidades. Que me pagarían una tarifa un poco más baja y andando. Coincidió con que justo el día anterior se me había acabado el contrato en la ONG en la que había estado trabajando aquel último año, y la verdad es que la oferta me pareció un caramelito. Sin saber muy bien si me estaban ofreciendo unas condiciones dignas (ni idea de la existencia de ACE Traductores por aquel entonces), simplemente consulté la tarifa con otra amiga traductora que hacía tiempo que trabajaba para ellos, y me dijo que no estaba mal, que no era mucho menos de lo que le pagaban a ella. La verdad es que en defensa de la editorial he de decir que el contrato era totalmente legal y que, viéndolo en perspectiva, la tarifa no era buenísima, pero tampoco irrisoria. Eso sí, cobré por los pelos, creo que estuve entre los últimos pagos que hicieron antes de quebrar.

Unos meses después, cuando acabé con los dos libros que me habían encargado, la situación de la editorial ya no estaba como para esperar más encargos (como mucho daba para cruzar los dedos para que te pagasen). Y justo en aquel momento me encontré, también por casualidad, con una excompañera de trabajo de otro sitio, que también estaba trabajando de secretaria en una editorial que empezaba. Me dijo que le enviase el CV, porque justo en ese momento buscaban traductores, y allí

fui encadenando un libro con otro durante un año y pico. Tampoco conocía ACE Traductores, y como en la carrera poco me habían hablado de mis derechos como traductora, durante todo ese tiempo no vi ni un solo contrato, ni tampoco ningún tipo de *copyright* de la traducción al lado de mi nombre en la contraportada de los libros que se publicaron. En un momento dado la editorial cambió de manos, y el nuevo jefe demostró ser un impresentable con los pagos, así que aproveché que me acababan de llamar de una de las editoriales surgidas de las cenizas de El Andén (vía la secretaria del principio de todo), y tuve la suerte de que entre los libros que me encargaron había una tetralogía de fantasía (tochos de más de 500 páginas) que me dio de comer durante más de un año. Cuando se acabó la tetralogía se acabó también el presupuesto de la editorial para traducciones, así que en cuanto me ofrecieron otro trabajo (de nuevo en una ONG), la traducción editorial se quedó aparcada. Eso fue hace unos dos años, y en este tiempo he continuado traduciendo, pero básicamente otro tipo de documentos para clientes que ya tenía.

En fin, en resumen, que viví casi exclusivamente de la traducción editorial durante tres años seguidos, y partía de cero en el mundo de la traducción en general. La verdad es que ahora ya no es así por diferentes razones, una es que los clientes para los que trabajaba ya no hacen encargos porque están en las últimas, y otra es que al tener otro trabajo, tampoco me he matado a buscar editoriales para las que traducir. Pero he de decir que sí que he enviado cartas a unas cuantas, e incluso alguna propuesta de traducción con un primer capítulo traducido. Muchas me responden amablemente, pero después nunca más se supo, otras ni eso. La verdad es que no creo que hubiera llegado a entrar en este mundillo si no hubiera tenido a una conocida dentro.

No sé si era esto lo que buscabas con tu pregunta, creo que te he descrito bastante bien mi caso individual... por si necesitas más datos para la «estadística», soy licenciada en Traducción e Interpretación y tengo 31 años.

De hecho es algo que no sé si ha cambiado, pero en mi época siempre nos quejábamos de no tener una asignatura que nos preparase para la selva laboral... que nos hablasen de asociacionismo, de los procesos para darse de alta como autónomo y otras batallas con hacienda, de los contratos, de cómo hacer facturas, de los impagos y medidas recomendables para evitarlos...

Siempre que conozco a alguien que está comenzando lo primero que le recomiendo es que se haga miembro de las asociaciones, yo me hubiera evitado muchas tomaduras de pelo si las hubiera conocido desde el principio, o si en su momento me hubieran insistido en la importancia de formar parte.

Aunque yo herramientas para buscar trabajo en el sector editorial tampoco es que conozca muchas, quizá me vendría bien asistir al curso...

Margarita Santos:

Yo tengo 33, qué ilusión entrar todavía en vuestra encuesta, jajaja.

Pues yo he tenido claro que quería ser traductora literaria desde que leía libros de Barco de vapor y me daba cuenta de que en la contraportada decían que el autor o autora eran de Suecia, Alemania, etc., y luego al principio decía «traducción de: Menganita». Creo que con 12 años ya pensé que sería una profesión maravillosa.

Después descubrí que existía la carrera Traducción e Interpretación, pero no aprobé el examen de acceso en la Universidad de Salamanca, y entré en Filología Inglesa. Cuando acabé Filología volví a intentar entrar y ya me aceptaron. Me llevé una decepción, porque en Traducción e Interpretación la salida de la que menos se hablaba era la literaria. Aun así, continué (mal no me iba a venir), intentando hacer todas las asignaturas de literaria posibles.

Siempre he intentado hacer todo lo que caía en mis manos relacionado con la traducción literaria. He hecho dos cursos de traducción literaria por Internet, de Cálamo y Cran y otro organizado por la Universidad Felipe II.

Pero lo que me abrió las puertas al primer libro fue aprender una lengua exótica. Cuando estaba en el último año de Traducción en Salamanca ofrecieron una plaza de Erasmus en la Universidad de Kaunas, en Lituania. No sé por qué, pero de repente sentí unos deseos enormes de ir. Creo que, aunque no me lo reconociera ni a mí misma, lo que más me atraía era aprender lituano. Casi no tuve que mover un dedo para ir, todavía hoy pienso que fue el destino :). El responsable de Erasmus de nuestra facultad sabía que me interesaba y me llamó por teléfono, aunque yo ni había rellenado los papeles (ni yo ni nadie, al parecer, jajaja). Un mes más tarde estaba en Vilnius aprendiendo lituano en un curso intensivo de verano para estudiantes de Erasmus. El idioma y el país me gustaron tanto que me quedé tres años más, con una beca de doctorado para dar clases de español en la universidad.

Cuando llevaba dos años en Lituania descubrí un libro de un autor lituano de literatura infantil en un escaparate de mi pueblo, en España. Me quedé a cuadros, claro. Lo curioso es que en el «título original» sólo había caracteres chinos. No salía de mi asombro, y la librera me recomendó que escribiera a la editorial, preguntándoles. Así lo hice, y me contestaron que lo habían traducido

del inglés, pero que una editorial china tenía los derechos del libro. Y me pidieron mi currículum, por si acaso les interesaba para futuros proyectos de ese idioma.

Unos meses después, participé en un taller de traducción literaria para traductores del español al lituano. Me interesé por el taller y escribí preguntando si podría participar, aunque fuera de oyente. El director del taller se interesó mucho por mí y me pidió que tradujera algo del lituano al español. Al final el director del taller resultó ser mucha palabra y poca acción, pero el taller fue interesante.

Como la editorial seguía sin dar señales, decidí escribirles hablándoles del taller, y les envié los cuentos que había traducido para dicho taller. Eran unos cuentos precisamente del mismo autor de quien ya habían publicado un libro. No me contestaron, pero unos meses más tarde me escribieron diciéndome que les habían gustado mis cuentos y preguntándome si me gustaría traducir otro libro de ese autor. ¡Casi me da un telele! Jajajaja. Todavía no estaba muy claro, querían ver mi currículum y pensárselo. Pero unas semanas después me confirmaron que lo podía traducir.

El caso es que de esa editorial no he vuelto a saber nada más que saludos que me devuelven cuando yo les escribo. Pero fue gracias a ese primer paso que he metido un poco más la naricilla en la profesión. Más o menos un mes después de traducir el libro tuvo lugar la feria del libro en Vilnius. Allí conocí de casualidad al escritor que había traducido y resultó ser un cielo. Estuvimos hablando un buen rato y después comenzamos a tener contacto por email.

Casi dos años después de aquel primer libro (yo ya no vivía en Lituania), me escribe el escritor y me dice que la editorial mexicana que suele publicar sus libros se ha interesado en su último trabajo, y que él les ha dicho que conoce a una traductora fantástica del lituano al español y que les había dado mi contacto. Como ya dije, un cielo de hombre, porque él no habla ni palabra de español, ¡no podía saber si mi traducción era buena o mala! Yo no podía aguantar la impaciencia, así que escribí a la editorial yo misma, al contacto que me dio el escritor lituano. Me contestaron inmediatamente, que muy interesante que traduzca del lituano, pero que ahora mismo están con otro proyecto del alemán, que si quiero hacer la prueba. Me mandaron el primer capítulo. No me dijeron de qué autora alemana se trataba, sólo que era una autora reconocida. Por supuesto, pensé en Cornelia Funke, porque es la única autora alemana del género fantástico que conozco, pero ni en mis mejores sueños pensé que sería una novela suya. Una semana más tarde me escriben diciéndome que mi prueba era la que más les había gustado y que si

quería traducirlo, que era el primer libro de la nueva trilogía de Cornelia Funke. Para mí aquello fue una bomba :).

Desde aquel primer libro, a principios de 2010, he traducido para esta editorial mexicana dos libros más de Funke y un libro del mismo autor lituano.

Así que creo que he conseguido meterme en la profesión a base de constancia, de un poco de ayuda de buenas personas, y de ser muy, muy pesada :).

En cuanto a la segunda pregunta, si en la carrera me prepararon para encontrar trabajo en una editorial... Creo que no mucho, la verdad. Pero creo que las cosas están cambiando y ahora sí les hablan más de la realidad de las editoriales, los contratos... A mí nunca me dijeron que tenía que firmar un contrato. De hecho, para la primera traducción no hubo contrato. Me mandaron una factura para que la firmara y a correr. Lo que sí hice fue preguntar a Carlos Fortea, que había sido mi profesor de literaria del alemán, si la tarifa que me ofrecían era normal, porque yo no tenía ninguna referencia. Así que un poco de ayuda sí que he recibido. También fue Carlos quien me habló de ACE Traductores y me aconsejó que entrara. Y fue él también quien me animó a perseguir mi sueño cuando hablé con él muy desanimada al principio de la carrera. Le dije que en el discurso de bienvenida a los alumnos habían dicho que sólo un 1,5 % (el porcentaje era algo similar) salían de la carrera para dedicarse a literaria. Nunca olvidaré lo que me respondió, completamente serio: «¿Y por qué no vas a ser tú parte de ese 1,5%?» :).

Desde entonces, siempre he tenido esa frase en mente en momentos de desánimo.

Marta Armengol:

Mis disculpas por demorarme tanto en responder al llamamiento. La verdad es que llevo muchos meses inactiva en la lista. He pasado dos años en Estados Unidos estudiando, durante los cuales no he ejercido. Pero me gusta estar al tanto de lo que se cuece gracias a vosotros, y participar en medida de lo posible.

Llegué a la traducción literaria casi por casualidad. Un amigo había publicado recientemente con una pequeña editorial, y sabía por el editor que necesitaban un traductor del alemán. Sabedor de mi conocimiento de idiomas y mi sensibilidad literaria, mi amigo pasó mi currículum al editor.

Así fue cómo me encontré traduciendo mi primera novela con diecinueve años (ahora tengo veinticinco), sin tener ni idea de lo que hacía. Ahora leo esa traduc-

ción y me muero de la vergüenza. Cobré una cantidad misérrima incluso para los escándalos que se comentan en la lista. Pero yo era una niña tonta y no sabía lo que hacía. Con los años (traduje tres novelas más para él) el editor acabó demostrando sobradamente ser un impresentable con una profesionalidad comparable con la de un alcornoque. Uno de los motivos por los que quiero que me trague la tierra cuando pienso en mi primera traducción es que nunca pasó por las manos de un corrector. Tal cual estaba en el documento de Word que yo mandé, tal cual lo mandaron a imprimir.

En las novelas siguientes, a pesar de que lo que este señor me pagaba seguía siendo de reír para no llorar, y a pesar de que seguía siendo una pardilla redomada, fui ganando más confianza y, aunque sospecho que fueron igual de poco corregidas, las miro y el deseo de que me trague la tierra es ligeramente menos intenso (quizá solo hasta las rodillas).

El año que le entregué la última traducción y terminó mi relación con este editor (después de muchos meses, tuve que amenazarle con emprender acciones legales si no me pagaba) cursé un diploma de posgrado en traducción literaria. Lo hice porque, a pesar de mi experiencia, traducir me encantaba, y sentía que necesitaba una cierta legitimidad, digamos, institucional, si quería seguir ejerciendo.

En ese sentido, el curso sólo me sirvió para confirmar lo que ya había aprendido a golpe de morrazo con los textos originales, y me dio la seguridad de saber que nadie tiene la verdad absoluta, y traducir literatura no es más que adentrarse en la negrura con un farolillo e intentar tender el hilo por el laberinto con toda la sinceridad y pasión que uno pueda. Ahora tengo mi título, pero creo firmemente que a traducir se aprende leyendo. Y traduciendo, por supuesto.

Muchas gracias por darme la oportunidad de contar mi historieta.

Miguel Ros González:

Hace unos meses escribí un trujamán sobre cómo empecé a traducir. Ahí está el enlace: <http://cvc.cervantes.es/trujaman/>

Luego, a esos dos libros de los que hablo en el truja, se sumó un tercero que Turner me encargó tras hacerme una prueba de traducción, tan simple como eso: envié un correo a la editora, Pilar Álvarez, me mandó la prueba, la hice, le gustó y me encargó un tocho de 450 páginas. Dadle ánimo a los traductores in pectore, que a mí en la universidad no hacían más que repetirme que traducir libros era muy complicado, que tal; pero leñe, alguien tiene que hacerlo.

Ana María Nieda:

Pues en mi caso empecé por casualidad, porque era poco selectiva con los trabajos con tal de hacer cv e intentar abrirme camino en esto. No sirvió de mucho, empecé con La Factoría de Ideas (fue justo tras la lesión que me hizo plantearme abandonar la danza y desde que dejé de trabajar para ellos, como en 2008 o 2009, hasta noviembre del año pasado no volví a tocar la literaria porque a pesar de mandar mi cv a diestro y siniestro no hubo manera y creo que es prácticamente imposible hacerse un hueco, sinceramente).

En cuanto a la aportación de mi carrera en TeI a la traducción literaria, nula o casi: lo poco que nos contaban en clase Íñigo (Sánchez Paños), Manuel Mata (en «Traducción y Profesión» aunque su clase me solía pillar mal de hora e iba poco) y Juan Ortiz a quien le he perdido la pista y me encantaría hacer algún curso o seminario que imparta porque en muchas cosas tenía más razón que un santo y era de las clases que me gustaban (no era la alumna modelo, trabajaba a la vez que estudiaba y la mitad de las veces se me hacía insoportable ir a la universidad (le tengo tanta manía que incluso he rechazado un par de ofertas de profesora en otras universidades privadas).

Carolina Smith de la Fuente:

Bueno, pues aunque terminé los estudios en el 2007 y mi objetivo siempre ha sido la traducción de libros, no me puse «manos a la obra» hasta el 2010. Me preparé un Excel con editoriales y empecé a mandar currículos. No recuerdo cuántos correos envíe, pero serían unos treinta. Apenas conseguí respuestas (ni negativas) así que me desanimé un poco y no continué.

Para mí esto es una carrera de fondo, así que hasta que me vuelva a animar a buscar (de manera activa) una editorial que me quiera estoy intentado adquirir más experiencia como traductora, especializarme en los campos que quiero, asistir a charlas, conferencias, cursos (por ejemplo, en el 2008 asistí a un curso de traducción literaria en la London Metropolitan University y para los próximos meses tengo en mente un curso de escritura creativa) o apuntarme a la presección de ACE Traductores.

Lo que quiero decir, es que no, aún no he conseguido traducir libros pero eso no me preocupa (demasiado), ¡espero que aún me queden muchos años de profesión!

Del amigo el consejo...

Iniciamos en este número una nueva sección en la que nos proponemos reunir a unos pocos traductores y pedirles que respondan al mismo cuestionario. En esta ocasión, las preguntas eran cuatro: la primera, que nos recomendaran un libro sobre traducción; la segunda, que nos hablaran de una traducción favorita (sin perjuicio de todas las demás de los amigos); la tercera, que nos contaran cuál es su diccionario preferido (si es que eran aficionados a utilizar diccionarios), y, en cuarto lugar, que nos expusieran la búsqueda más extraordinaria que habían tenido que realizar.

Aquí tenemos las respuestas:

Alicia Martorell, traductora española de ensayo y Humanidades en lengua francesa, además de profesora de traducción en la Universidad Pontificia Comillas de Madrid y traductora-intérprete jurada. Ha traducido, entre otros autores, a Jean Baudrillard, Fernand Braudel, Samir Amin, la marquesa de Châtelet, Roland Barthes, Paul Zumthor, Simone de Beauvoir y Julia Kristeva. En 1996 recibió el Premio Stendhal de traducción por *Atlas*, de Michel Serres.

1. Un libro sobre traducción

Tengo que decir que no soy muy propensa. Yo, que me vuelvo loca leyendo ensayos sobre los temas que me comen el cerebro, muy pocas veces (por no decir ninguna) me he sorprendido a mí misma devorando un libro sobre traducción. Habría que pararse a pensar por qué...

Voy a citar uno que no está especialmente destinado a traductores, pero que reflexiona sobre las fronteras en la traducción de los términos conceptuales: *Vocabulaire européen des philosophies (Dictionnaire des intraduisibles)*, dirigido por Barbara Cassin.

2. Una traducción favorita

Una traducción que me marcó bastante, aunque quizá no se ajustaría realmente a los parámetros actuales, es la de *La Biblia en España*, de George (¿Don Jorgito?) Borrow, traducida por Manuel Azaña.

De las más actuales, me gustó mucho la traducción de Rafael Carpintero de *Me llamo Rojo*, de Orhan Pamuk, porque cada palabra es un ladrillo para reconstruir un universo y eso no es posible sin una investigación minuciosa y coherente detrás.

3. Un diccionario

Yo no soy muy de diccionarios, me van más las obras de consulta. Y eso que los he coleccionado durante años, pero es que antes era muy difícil acceder a obras de consulta y nos conformábamos con lo que había. Lo cierto es que ya casi no los uso, salvo algunos muy especializados (como el Cornu de lenguaje jurídico francés, el de Cátedra de arquitectura o el Laplanche de psicoanálisis) y los diccionarios enciclopédicos, que casi colocaría en la categoría de obras de consulta.

Y ya no conservo ninguno bilingüe, con dos excepciones que son mi recomendación absoluta: uno de latín y uno de griego.

4. La búsqueda más rara que he hecho en mi vida

Todos los días hacemos búsquedas raras, me costaría recordar alguna especial. Estoy convencida de que hay que enfocar cada búsqueda casi como un trabajo de investigación, así que de muchas de ellas conservo bibliografía, notas precisas y conclusiones por escrito.

Algunas recientes o más laboriosas: una muy precisa sobre fabricación de cerámica árabe y una bastante particular sobre la topografía de Teherán (que necesitaba para entender bien los movimientos de los personajes en una novela policiaca) que culminó en un precioso Google Maps con itinerarios y chinchetas (virtuales).

Me rechiflan las investigaciones sobre ortotipografía (transliteración, uso de mayúsculas..) y sobre bibliografía.

Francisco Torres Oliver, traductor de Charles Dickens, D. H. Lawrence, Daniel Defoe, H. P. Lovecraft, James Hogg, Jane Austen, Lewis Carroll, Thomas Hardy, Thomas Malory, Arthur Machen, M. R. James y Vladímir Nabokov. Premio Nacional a la obra de un traductor en 2001.

1. Un libro sobre traducción

Hoy existen muchos y es difícil escoger. Para mí, un libro de lectura obligada es el breve ensayo de Schleiermacher, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, sobre el que Ortega llama la atención en su famoso y no muy ponderado artículo, «Miseria y esplendor de la traducción», y que el profesor García Yebra tradujo hace mucho tiempo, y más tarde puso al alcance de todos en una impecable edición bilingüe (edición que merece una lectura reflexiva, además, por dos razones añadidas: la

nota del traductor que precede al texto, donde muestra con ejemplos cómo hay algunos que se apropian con todo desparpajo del trabajo de otros; y el *comentario* que lo sigue, que es como una luz móvil que va iluminando distintas partes del discurso).

2. Una traducción favorita

He leído docenas de traducciones que me han parecido admirables. Un libro que me hizo pensar largamente en la labor del traductor fue *El Don apacible*, de Mijaíl A. Shólojoy, (traducción de José Laín Entralgo). Pero eso queda muy atrás en el tiempo. El último que me ha hecho disfrutar de manera especial es *La otra Venecia*, de Predag Matvejevic (traducción de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pistelek). Lo he leído ya dos veces, y todavía lo sigo teniendo a la vista, en una esquina de la mesa. Es de una prosa sencilla y llena de encanto. Me apresuro a añadir que no sé croata, y que casi nunca leo cotejando la traducción con el original. Pero sin duda es el traductor quien hace posible que yo goce de la belleza del texto. Ese es el milagro, ¿no?

Dos amigos se pasean por la Feria del Libro, y se detienen ante una caseta. Y uno le dice al otro:

—¡Mira: un libro de Edgar Poe! Yo he leído un verso de este señor.

—¿Tú? ¿Un verso?

—Sí, *El cuervo*. ¡Qué bonito!

—Bueno; bonito de verdad lo es en inglés.

—¡Cómo! ¿En inglés?

—Claro. Poe lo escribió en inglés.

—¿Que lo escribió en inglés? ¡Vaya, qué misterios tiene la vida!

3. Un diccionario

Nunca uno; es muy útil tener varios. Yo he tenido siempre a mano, para las traducciones inglés-español, el diccionario Larousse, de R. García-Pelayo, el Martínez Amador, y el Velázquez. Además, naturalmente, es de inmensa ayuda algún diccionario de la lengua original; en el caso de la lengua inglesa, el *Webster*, por ejemplo; o el *Oxford English Dictionary*...

Hoy los traductores cuentan con un instrumento de posibilidades incalculables, como es internet. Es un instrumento que vale para todas las lenguas, para todas las

materias, y a todos los niveles. Y siempre a velocidad vertiginosa; o sea, se acabó tener que ir a la biblioteca con un repertorio de consultas apuntadas en el cuaderno. Y aquí es donde yo pierdo rueda, y me quedo atrás. En esto, será mejor que aconseje otro.

4. La búsqueda más rara que has hecho en tu vida

No he hecho ninguna búsqueda que pueda calificar de «rara». O no me acuerdo de ninguna. Bien me habría gustado, cuando traduje la *Historia de la brujería*, de Donovan, acudir a un conventículo para que las asistentes me aclarasen algún término; pero a esos sitios hay que ir montado sobre una escoba, y yo todavía no he aprendido.

Sí recuerdo que, con la *Historia general de los piratas*, de Defoe, tuve que frecuentar el Museo Naval; incluso su biblioteca. Una de las veces, al no encontrar lo que buscaba, pedí información a un oficial, que se ausentó y regresó con otra persona que se puso contentísima de poder ayudarme; me facilitó toda suerte de detalles sobre «balandras», como la que Barbanegra utilizó en sus andanzas por el río Charleston. No fue una búsqueda rara. Sin embargo, me dejó un grato recuerdo y me inspiró una gran simpatía por el Museo Naval que aún me dura.

Vicente Fernández González, traductor literario de obras escritas en griego moderno. Ha obtenido en dos ocasiones el Premio Nacional a la mejor traducción: en 2003 por *Verbos para la rosa*, de Zanis Jadsópulos, y en 1992 por *Seis noches en la Acrópolis*, de Yorgos Seferis. Ha traducido a Cavafis, Costas Tsirópulos, Cristos Valavanidis y Costas Mavrudís, así como las antologías *Once poetas griegos* y *Nueve maneras de mirar el cielo*.

Actualmente da clases de traducción de griego en la Universidad de Málaga

1. Un libro sobre traducción

Dos libros. Uno que leí el verano del noventa y dos, y que creo que dejó una impronta en mi sensibilidad para con la traducción y en mi manera de entender la traducción: *The Translator's Turn*, de Douglas Robinson. Y uno muy reciente, una pequeña gran obra: *En pocas palabras. Apuntes de un trujamán*, de Salvador Peña.

2. Una traducción favorita

En mi adolescencia fui un voraz lector de novelas de Julio Verne; no recuerdo tener conciencia en esa época de que los textos que me fascinaban eran versiones

castellanas de las novelas francesas de Jules Verne. La primera obra traducida que leo en la que tengo conciencia plena del hecho de la traducción es *La interpretación de los sueños*, de Sigmund Freud, en traducción de Luis López-Ballesteros, publicada en tres tomos por El Libro de Bolsillo de Alianza Editorial (Madrid, 1966). Me llamaron la atención — nunca lo he olvidado — las preliminares «palabras del Dr. Freud sobre la versión al castellano de sus *Obras Completas*» en las que el fundador del psicoanálisis confiesa su deuda con López-Ballesteros: «Me admira sobre todo cómo no siendo usted médico ni psiquiatra de profesión ha podido alcanzar tan absoluto y preciso dominio de una materia harto intrincada y a veces oscura». Poco después, en 1971, ya en Madrid, en primero de Filosofía y Letras, leí los *Cuentos* de Edgar Allan Poe, en dos volúmenes, también en El Libro de Bolsillo de Alianza Editorial, en traducción de Julio Cortázar. Nunca me he parado a pensar si se trata de una *buena* traducción, se trata simplemente de una de mis lecturas favoritas, que desde entonces nunca ha dejado de acompañarme. Ya con cierta conciencia de traductor, en los años ochenta leo en Alfaguara *Hijos de la medianoche* de Salman Rushdie, y me siento cautivado por la traducción castellana de Miguel Sáenz. Mi traducción favorita, hoy, tal vez sea el *Quijote* griego de Melina Panayotidu (Δον Κιχότε ντε λα Μάντσα. Μέρος Ι. Ο ευφάνταστος ιδαλγός Δον Κιχότε ντε λα Μάντσα, Atenas, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2009), cuya lectura, con «mi ejercicio congénito del español», me está revelando, a pesar del dictamen de Borges, variaciones bien distintas a «las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista».

3. Un diccionario

Uso muchos diccionarios, viejos y nuevos. Me gustan los diccionarios. El que más me sigue ayudando a escribir es el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, especialmente su primera edición.

4. La búsqueda más rara que has hecho en tu vida

Quizá las organizaciones que operaban en Jerusalén durante la Segunda Guerra Mundial —un verdadero laberinto—, en la traducción de *Ciudades a la deriva*, de Stratis Tsircas. En todo caso, la búsqueda que más me tortura es siempre la de la expresión, la del estilo.

Juan Gabriel López Guix, traductor del inglés y del francés. Se dedica sobre todo a la traducción de narrativa, ensayo y divulgación científica, así como a la traducción para prensa. Entre otros autores, ha traducido libros de Julian Barnes, Joseph Brodsky, Douglas Coupland, David Leavitt, Lewis Carroll, Michel de Mon-

taigne, George Saunders, Vikram Seth, George Steiner, Saki y Tom Wolfe. Es profesor en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona.

1. Un libro sobre traducción

Más que mencionar un libro, quisiera presentar en contra de tantas opiniones que identifican traducción y fracaso un fragmento de Filón de Alejandría (en traducción de José María Triviño) que narra el agradecimiento de los judíos helenísticos por la traducción de la Torá al griego, concluida según la leyenda el 8 de tevet del 3515 (246 a. e. c.) en la isla de Faro:

Tal es la razón por la que hasta la actualidad todos los años tiene lugar una celebración y una general reunión en la isla de Faro, rumbo a la cual atraviesan el mar no sólo judíos sino también muchísimos otros para honrar el lugar donde por primera vez se encendió la claridad de esta traducción, y para dar gracias a Dios por este viejo y renovado beneficio. Luego de las plegarias y acciones de gracias, unos instalan sus tiendas junto al mar y otros se echan sobre la arena en compañía de familiares y amigos, convencidos de que para la ocasión la playa resulta un lugar mucho más suntuoso que las bien dispuestas salas de los palacios.

La extendida actitud de soberbia ante la traducción que la considera *per se* como un acto fallido o vergonzante podría considerarse como una especie de equivalente cultural del delirio infantil de omnipotencia. Lo debemos todo a la traducción. El próximo 8 de tevet se celebra el 21 de diciembre del 2012.

2. Una traducción favorita

1) La traducción de la novela *Four letters of love* de Niall Williams, que realizó Ana María de la Fuente. Su título en castellano me pareció tan sorprendente como (en apariencia) sencillo: *Amor en cuatro letras*. Y creo que el resto de la novela está a la altura de la lucidez traductora expresada en esas cuatro palabras. 2) *Alicia en Pall Mall*, un texto breve de Saki publicado por la Casa del Traductor-Centro Hispánico de Traducción Literaria como primer número de la colección Cuadernos de Tarazona. Fue una traducción colectiva que clausuró una maravillosa experiencia

académica e inició la carrera profesional de un grupo de excelentes traductores. 3) En general, las primeras traducciones de antiguos alumnos que aparecen un día con un ejemplar justificativo de regalo.

3. Un diccionario

Todos los disponibles. En los últimos veinte años no sólo hemos vivido una multiplicación exponencial de las capacidades lexicográficas, sino también de las capacidades documentales en general. Gracias a las nuevas tecnologías, tenemos a nuestra disposición una cantidad de bases de datos y materiales documentales con la que jamás pudieron soñar (salvo en la ficción) las generaciones anteriores. Estas nuevas herramientas invitan a la retraducción de los textos valiosos de la cultura.

4. La búsqueda más rara que has hecho en tu vida

Muchas quizá parezcan raras, vistas desde fuera del ámbito de la traducción. Una de ellas podría ser, en los tiempos anteriores a Internet, las esporádicas «visitas de campo» a El Corte Inglés, ese macondiano lugar donde los nombres cuelgan de las cosas en etiquetas.

Ya somos más de 21.000 socios

¿Conoce las ventajas de ser socio de CEDRO?

1. No tiene cuota de ningún tipo.
2. Es un contrato no exclusivo.
3. Percepción anual de las cantidades que le corresponden por los usos de sus obras que gestiona CEDRO.
4. Sus obras son reproducidas de forma controlada a través de las licencias de uso.
5. Acceso a servicios complementarios de forma gratuita o con descuentos, gracias a la tarjeta miembro de CEDRO.
6. Disponibilidad de un servicio jurídico y de licencias para proteger y defender sus derechos reprográficos.



www.cedro.org

Sede de CEDRO
c/ Miguel Ángel, 23, 4.º
28010 Madrid
Tel. 91 308 63 30
Fax. 91 308 63 27
socios@cedro.org

Delegación de Cataluña
c/ Pau Clarís, 94, 2.º A
08010 Barcelona
Tel. 93 272 04 45
Fax. 93 272 04 46
cedrocat@cedro.org

¿Qué es CEDRO?

Asociación de autores y editores de libros, revistas y otras publicaciones, nos encargamos de defender y gestionar de forma colectiva los derechos de propiedad intelectual.

¿Quién puede asociarse?

Todas las personas físicas o jurídicas que sean titulares de derechos de autor sobre al menos una obra impresa o digital.

Asóciense online en:
<http://asocedro.cedro.org>

ASOCEDRO

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

Carlos Fortea, fortea@acett.org

o

Carmen Francí, c.franci@acett.org

VASOS COMUNICANTES

no se hace responsable de las opiniones de los colaboradores, que no representan a la revista o a ACE Traductores.

Derechos de autor

Los textos publicados en **VASOS COMUNICANTES** se pueden copiar, distribuir y comunicar públicamente, siempre que se haga referencia a la fuente y el autor.

¿Qué es ACE Traductores?

ACE Traductores

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 seiscientos socios.

Más información: <http://www.ace-traductores.org/>

