

Vasos Comunicantes

ገን ፈ5

Editoras:

Paula Aguiriano Aizpurua, Elia Maqueda López, Claudia Toda Castán y Marta Torent López de Lamadrid

Consejo asesor:

Junta rectora de ACE Traductores

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, 3° 28004 Madrid

Teléfono: 91 446 70 47 Fax: 91 446 29 61

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

Diseño y concepto gráfico:

QH :: Diseño y comunicación www.disenoycomunicacion.es

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:

Carmen Montes Cano

Adan Kovacsics

Isabel García Adánez

Mariano Antolín Rato

José Manuel Álvarez Flórez

Fernando Carbajo Cascón

Anna Styczy ska

Agustín Neira

Itziar Hernández Rodilla

Nina Pantelic

Lorena Paz López

Javier Pérez Escohotado

Francisco Torres Oliver

7	Carta de las editoras Paula Aguiriano Aizpurua, Elia Maqueda López, Claudia Toda Castán y Marta Torent López de Lamadrid
9	La apuesta del contrato tipo Carlos Fortea
11	De qué hablo cuando hablo de traducir Carmen Montes Cano
33	Austria-Hungría-España Adan Kovacsics
43	Esas inmensas minorías El alemán de Herta Müller Isabel García Adánez
57	El traductor y sus enemigos Mariano Antolín Rato
71	El tabernero de Borges José Manuel Álvarez Flórez
83	Comentario a la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, de reforma de la Ley de Propiedad Intelectual Fernando Carbajo Cascón
93	La Feria del Libro de Londres: crónica de una traductora Irene Oliva Luque
97	Hablar el idioma de la fiebre Anna Styczyńska
109 125	La construcción de la trama: traducción castellana del <i>mythos</i> aristotélico en la obra de Paul Ricœur Agustín Neira ACE Traductores firma un código de buenas prácticas con la Asociación de Directores de Escena
127	Goldoni ayer, hoy y siempre Itziar Hernández Rodilla
139	Crónica sobre un taller de traducción celebrado en Tarazona Nina Pantelic
143	La figura del traductor como personaje en la novela: <i>Corazón tan blanco</i> y <i>El viajero del siglo</i> Lorena Paz López
155	La memoria y la Tela de <i>sevoya</i> Javier Pérez Escohotado
159	Entrevista a Francisco Torres Oliver



Carta de las editoras

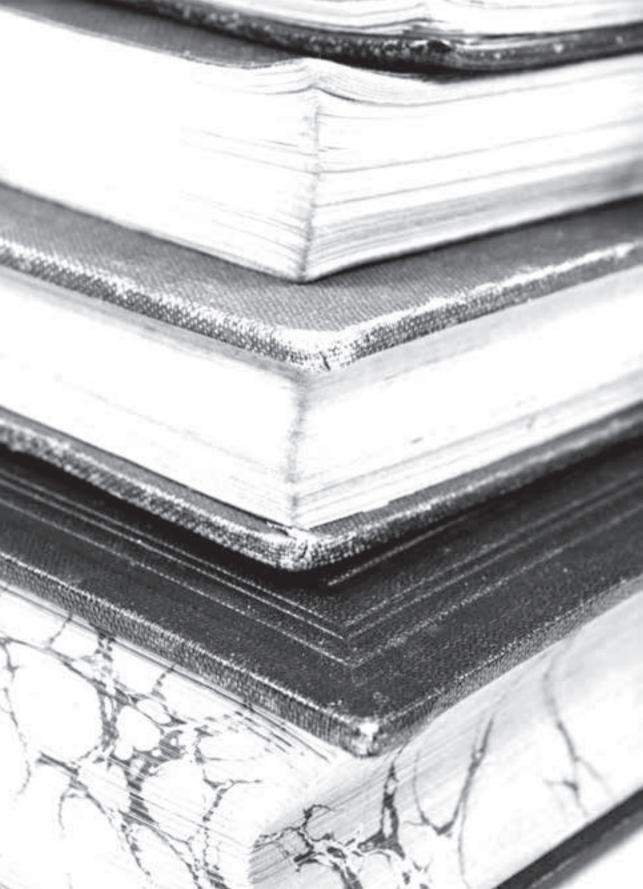
Paula Aguiriano Aizpurua, Elia Maqueda López, Claudia Toda Castán y Marta Torent López de Lamadrid.

En este mundo vertiginoso de incesantes cambios, es saludable hacer un alto cada tanto para tomar distancia de aquello que estamos viviendo. Así entrenamosnuestra capacidad de reflexión y atemperamoslos sentimientos; al fin y al cabo, esa es la lupa de la que nos valemos día a día en nuestra profesión. Nos zambullimos en el texto para entender sus motivaciones y enigmas para, a continuación, alejarnos con el fin de ver con objetividad cuanto hemos escrito.

Las editoras de este número cuarenta y cinco hemos abordado su edición lupa en mano: sumergiéndonos en los artículos, con respeto y cuidado, conscientes en todo momento de la responsabilidad que suponía este reto; y a la vez procurando publicar aquello que a nosotras mismas nos gustaría leer en ese ideal y bienvenido paréntesis, diurno o nocturno, que aprovechamos para reflexionar acerca de nuestro oficio.

Aprovechando la oportunidad que nos brinda esta carta de las editoras, nos gustaría recordar a tres compañeros traductores que nos han dejado este año: Vicente Romano, socio fundador de ACE Traductores, Manuel Serrat Crespo, cofundador del CEATL y luchador incansable por los derechos de los traductores editoriales, y Juan José del Solar, maestro de tantos, que además le rinden homenaje en estas páginas.

También queremos dar las gracias a quienes han dirigido esta revista antes que nosotras y nos han mostrado el camino, especialmente a Carmen Francí, quien durante varios años ha guiado el rumbo de estos vasos que comunican hacia fuera y hacia dentro, y que nos ha prestado toda la ayuda que estaba en su mano y ahora nos cede el relevo. Gracias a todos, socios y colaboradores externos, por vuestras valiosas aportaciones. Gracias a CEDRO por su constante apoyo y gracias al resto de la junta rectora de ACE Traductores por confiar en nosotras para este cometido y por estar ahí, sosteniendo los hilos de tantas y tantas cosas. Este número cuarenta y cinco es el fruto de todo ese trabajo invisible. Esperamos que lo disfrutéis.



La apuesta del contrato tipo

En el mes de julio de 2013, las editoriales Nórdica y Gallo Nero respondían positivamente a una propuesta de ACE Traductores para que adoptaran un contrato tipo en su relación con nuestros asociados. Iniciaban así un goteo de adhesiones —quince hasta el momento de escribirse estas líneas— que pretende ser pórtico de un nuevo esquema de relación entre editoriales y traductores.

En el fondo, la propuesta de esta asociación no hacía más que proseguir lo que había sido uno de los ejes de su trayectoria: el primer contrato tipo negociado con los editores data, si no yerro, de 1999, y ha servido de guía orientativa a muchos compañeros y a no pocos editores.

Le siguieron otros, y, sin embargo, teníamos un motivo de insatisfacción constante: los modelos de contrato no alcanzaban difusión suficiente, su uso quedaba siempre restringido al voluntarismo puntual de algunos, no conseguíamos la sistematización.

Por eso hemos puesto en marcha esta iniciativa: un contrato tipo que las editoriales adopten formalmente, con publicidad, no desde una instancia de recomendación como la Federación de Gremios, sino desde cada una de las empresas, y con voluntad de que sea un compromiso vinculante.

Se trata de un contrato que en nada perturba los elementos básicos de la libertad negocial: tarifas, regalías y plazos de entrega quedan fuera de él en su concreción —aunque no en su existencia contractual, como es lógico—, pero los numerosos aspectos de un contrato que en muchas ocasiones son objeto de enojosas disputas se subsanan aquí en un texto claro y, por primera vez, compartido.

El editor que adopta el contrato tipo asume compromisos en materia de plazos de publicación, galeradas, nombre del traductor, cesiones consentidas y avisadas, certificados de tirada y otros extremos que antes eran todo menos evidentes. En pocas palabras: cuando firmamos un contrato tipo, firmamos un contrato ajustado en todo a lo que recoge la Ley de Propiedad Intelectual.

Recoge también, y es harto importante, un procedimiento inédito de resolución de disputas: la cláusula de sometimiento al arbitraje por parte de la comisión paritaria Federación de Gremios-ACE Traductores; lo que significa que, en caso de conflicto, su solución vendrá dada por un órgano en el que estamos presentes y nadie tiene mayoría.

La actual junta rectora considera por ello importantísimo seguir extendiendo la adopción de este instrumento jurídico entre los editores. Entre todos los editores. Adoptar el contrato por parte de quienes siempre han hecho bien las cosas solamente supone que seguirán haciéndolo, pero que quien lo adopta figure entre aquellos que han sido conflictivos en el pasado es un paso adelante de capital importancia: el compromiso escrito y público de hacer mejor las cosas, la apuesta por un futuro sin conflictividad.

Adoptar el contrato supone además una señal para el resto de los editores: nadie pierde con este contrato, y todos ganan. Nadie lo adopta por un especial sentido de la moral —aunque en cierta medida esté implícito—, sino porque lo entiende como un acuerdo justo que elimina molestas diferencias. Es algo que todos los demás pueden ver, desde el pequeño editor al gran grupo.

Ya son numerosos los compañeros que han firmado contratos como este. Hasta la fecha, sin dificultades de índole legal. Seguimos vigilantes. Es obvio que el éxito de la iniciativa depende estrictamente de su cumplimiento. Por él apostamos.

Carlos Fortea

Presidente de ACE Traductores

NOTA:

El contrato tipo se encuentra disponible en formato digital en la página web de ACE Traductores (ace-traductores.org)

De qué hablo cuando hablo de traducir

Carmen Montes Cano

Licenciada en Filología Clásica por la Universidad de Granada, máster en Lengua y Cultura Suecas en la Universidad de Estocolmo. Traductora literaria desde 2000, con más de setenta obras publicadas, tanto de éxitos de ventas (Henning Mankell, Camilla Läckberg, Jo Nesbø) como de clásicos (Emanuel Swedenborg, August Strindberg, Ingmar Bergman, Sara Stridsberg, Karin Boye). Miembro de ACE Traductores desde 1999. Profesora de latín, español y sueco en diversos centros de España y de Suecia, y de Lengua y Cultura Suecas del Centro de Lenguas Modernas de la Universidad de Granada desde 1997. Desde 2009 imparte en Granada el Seminario de Introducción a la Traducción Literaria de ACE Traductores. Es miembro de Asetrad desde 2014. Ganadora del Premio Nacional de Traducción de 2013 por *Kallocaína, de* Karin Boye. Conferencia inaugural del encuentro celebrado en Granada en mayo de 2014: El ojo de Polisemo VI. Embajadores de lo desconocido. La traducción de lenguas menos traducidas.

«Me siento un ingeniero del verso y un obrero / que trabaja con otros a España en sus aceros». Como Gabriel Celaya en estos versos, «me siento una ingeniera de la traducción y una obrera que trabaja con otros la literatura en sus veneros». Por eso estoy aquí. Y porque ha querido el *fatum* de Virgilio, el öde de August Strindberg, nuestro destino que, de entre todas las obras y traductores que merecían el Premio Nacional a la Mejor Traducción de 2013, recayera sobre mí ese reconocimiento. Al destino hay que echarle una mano, naturalmente. Y el reconocimiento, como ha dicho la periodista y escritora mejicana Elena Poniatowska, ganadora del Premio Cervantes, «es solo un ratito y uno nunca consigue nada». Uno solo puede que no, quisiera yo añadir; muchos, juntos —en la asociación, en las asociaciones, en estos encuentros—, quizá consigamos algo.

El título de esta intervención, «De qué hablo cuando hablo de traducir», quería ser en primer lugar un pequeñísimo homenaje que otorgara algo de presencia a Lourdes Porta, Enrique Rodríguez-Izquierdo y Gabriel Álvarez, con quienes tanto he descubierto, sentido y vivido en Japón, un país que no he visitado todavía; es decir, un homenaje a Haruki Murakami, dado que el japonés también es una lengua menos traducida y la japonesa, una cultura no tan conocida. Es, además, un eco de *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, de Juan Carlos Rodríguez, profesor de esta Universidad de Granada, para muchos «el maestro», que se inspiró a su vez en Raymond Carver y su *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, conjunto de relatos que el maestro granadino habrá leído sin duda en la espléndida traducción de Jesús Zulaika.

«Cuando hablo de traducir», dice el título; no de traducción, que en español—como en muchas de las lenguas europeas— designa tanto el proceso como el resultado, lo que me induce a sospechar que en las conversaciones sobre el tema transitamos en ocasiones, al amparo de esa polisemia, de uno a otro de esos mundos —proceso y suceso, devenir y resultado— y que no todos nos referimos siempre a lo mismo.

Con respecto al traducir, existen verdades rayanas en el truismo que nunca se repetirán bastante. Una de mis favoritas —con la que últimamente me tropiezo en cada esquina— es que para traducir en general, sin distingos entre literatura u otro tipo de textos, no basta con conocer dos lenguas. No voy a embarcarme aquí en la empresa de pormenorizar las cualidades que se le presumen a quien se dedica a la traducción y que han de sumarse al conocimiento de dos lenguas dadas. Más bien... Voy a contar una historia.

Era yo escandalosamente joven y víctima de la consabida inexperiencia cuando Carmina Jiménez, una profesora de latín de bachillerato — esa profesora que todos hemos tenido en la juventud; la primera de la larga serie de profesores que me enseñaron, me enseñan y me enseñarán, entre otras cosas, a traducir, sin ir más lejos—, al oír las insensateces que algunos alumnos poníamos en boca de Cicerón en los ejercicios de traducción, nos decía: «¿vosotros creéis de verdad que Cicerón sería una cumbre de la literatura universal si hubiera dicho esas memeces en esos términos?». Por lo general no decíamos ni sí ni no ni blanco ni negro, pero a algunos la pregunta nos daba que pensar.

Sin embargo, ocurría también a veces en aquellas clases que el resultado sonaba estupendamente, era apropiado y literariamente aceptable —en español— o incluso bueno, el mensaje se ajustaba en cuanto al contenido a lo que quería decir Cicerón sin ser *del todo* literal; pero ¡vaya!, no era Cicerón, nos desencantaba entonces aquella profesora. Y nos abrumaba seguidamente hablándonos de hendíadis, de quiasmos, de paralelismos, de topicalizaciones —aunque no con ese *palabro*, que aún tardaría en ponerse de moda—, de trivializaciones semánticas y de vocablos cuya solemnidad aparecía elevada a infinito, o menguada o alterada o tergiversada o directamente pervertida en aquella traducción que tan bien sonaba; nos enseñaba cohesión textual, aunque ella no la llamaba así; nos hablaba de nuestras excrecencias léxicas y de nuestras cortedades y de cómo y por qué habíamos errado el tiro; nos obligaba a buscar, como Juan Ramón Jiménez, «el nombre exacto de las cosas»; nos hablaba del equilibrio entre original y traducción; nos animaba a bucear en nuestra lengua para dar en el clavo; en resumidas cuentas, nos hablaba

de norma lingüística, de *literatura*, del *sentido*, del *tono* —ese que hay quien considera inaprehensible—, y del *estilo* literario.

Para aquella buena profesora era facilísimo señalar por qué una traducción aparentemente aceptable no lo era ni tanto ni *en el fondo*, dado que *en la forma*... Ella no tenía más que comparar con el original y señalar por dónde se había descosido el traje o por dónde se le había torcido a uno el hilván.

Como en la adivinanza de la infancia, aquella maestra nos demostraba que parecía oro, pero plátano era.

Ahora, muchos años después, traduzco libros para editoriales donde, salvo error, no hay una buena profesora que distinga las hendíadis ni mucho menos que pueda señalarlas en el original. Muy en particular, si el original está en una lengua de las llamadas minoritarias como puede ser el caso del rumano, del croata, del albanés o del húngaro, y como es el caso del sueco. En todos esos casos y en otros similares ocurre, además, y con más frecuencia de lo que podría creerse, que cualquier traducción de esas lenguas al inglés, al francés o al alemán se convierte para cierto tipo de editor español en «un original», por el simple hecho de que esas traducciones le resultan inteligibles... Lo que no siempre significa, como por desgracia sabemos, que ello permita identificar lo que sí identificaba la profesora.

Cuando se trata de estas lenguas, prácticamente nadie, ni el editor ni el crítico ni el lector común es capaz de distinguir una traducción biensonante y honrada, que dice lo que el original como lo dice el original —ese «como» merecería uno o muchos capítulos aparte—, de otra igual de biensonante que exprese lo mismo de una forma distinta a la del original, siendo aquí «forma» igual a *literatura*.

El traductor debería ser —siempre— honrado, y para ello es conveniente que conozca esos recursos, que tenga conciencia de los elementos que contiene la caja de herramientas que, según la célebre metáfora a la que recurre Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*, es el lenguaje. Así podrá ser honrado traicionando el original para decir lo mismo que el autor (o casi, como advierte Umberto Eco), ejerciendo su libertad y su poder sin excederse ni quedarse corto.

De hecho, uno de los criterios a que se suele recurrir para evaluar la bondad de una traducción es, precisamente, que *suene bien*, que sea un buen texto en español. La honradez se le supone. Cuando se trata de originales cuyas lenguas no forman parte de nuestra tradición crítica y literaria, el criterio de la honradez se convierte más que nunca en una cuestión de fe. El traductor debería, por lo tanto, bruñir oro

donde hay oro y servir plátano donde plátano hay. Y para hacer eso, efectivamente, no basta con conocer una lengua extranjera.

Y es que a la traducción literaria —al resultado, no al proceso— y, muy en concreto, a la traducción de obras de cierta calidad, se le exige una serie casi infinita de prendas: las traducciones literarias deben reproducir la idea del original, su ritmo y su voz, el estado de ánimo, el tono y la melodía, deben sonar naturales sin naturalizar... Pero no es empresa fácil escribir gran literatura y, en buena ley, cualquiera debería comprender que traducir, escribir «al dictado», según unas preferencias y unas elecciones formales ajenas, lo es menos todavía. El traductor se libra, eso es verdad, de lo que Miguel Sáenz llama el síndrome de la página en blanco, y lo único que tiene que hacer es disfrutar del regalo —a veces, un infierno— de «copiar en su lengua» obras que leen miles o millones de personas, sean o no cimas de la literatura universal.

En 2011 se celebró en Madrid un seminario de traducción del sueco que incluía una sesión de trabajo con uno de los textos de Ulf Eriksson, el autor invitado. Al señalar Gemma Pecharromán, conocida traductora de sueco, que se trataba de un texto muy difícil, Ulf Eriksson respondió: «figúrate lo difícil que habrá sido escribirlo». A lo que nuestra colega replicó como un rayo, como la traductora experimentada que es: «sí, pero tú tenías elección»; respondió así, naturalmente, recurriendo al tuteo indiscriminado propio de la lengua sueca que tanto sorprende a los lectores españoles. Aunque me va pareciendo que, gracias a la traducción, ya no sorprende tanto.

Una de las principales diferencias entre original y traducción es, de hecho, que consideramos el original —y sea lo que sea «un original» en estos tiempos de *la reproductibilidad técnica de la obra de arte,* yo me refiero exactamente al original que «uno tiene que traducio»— lo consideramos, decía, incuestionable, nunca sospechoso; en tanto que, en la traducción, parece ser una verdad universal que siempre podemos señalar si está bien o mal ejecutada, ver si el texto ha cambiado, apreciar los aciertos en todas esas prendas que se le exigen, pero por supuesto, sin dejar de puntualizar la metedura de pata cometida en la línea 9 de la página 108 de una novela de quinientas páginas... Todo lo cual apoya otra verdad no menos extendida, a saber: que la traducción no puede ser sustituto del original.

Pero yo me pregunto si eso es verdad. ¿Por qué no puede? ¿En qué sentido no puede? Y, lo que es casi más interesante, ¿quién dice que no puede y por qué lo dice? ¿Quién dice qué es lo que se pierde en la traducción? Debería tratarse de alguien que conociera hasta la entraña y con la misma competencia las dos lenguas

implicadas. Y de alguien tan experto en materia de lengua y literatura que fuera capaz de detectar qué se ha perdido y quizá incluso dónde. Y convendría, sobre todo, que fuera alguien experto en traducción (aquí, proceso y resultado). Aun entonces cabría dudar, ya que cada lector lee el mismo texto de forma diferente.

Lo cierto es que, salvo en contadas ocasiones, los lectores asimilan los hitos de la literatura universal —o el éxito de ventas de turno— en su lengua vernácula, sin reparar ni por un momento en el hecho de que lo que leen es una traducción.

En *Is that a Fish in Your Ear?* (titulado en español *Un pez en la higuera,* en traducción de Vicente Campos González), un libro divertidísimo que acabo de leer, nos cuenta David Bellos que, en su *Crónica de la ciudad de piedra* (en traducción del albanés del gran Ramón Sánchez Lizarralde), Ismaíl Kadaré nos refiere cómo lo fascinó la lectura de un libro que le regaló en la infancia un familiar. El libro contaba una historia de traiciones, fantasmas y asesinatos en un castillo, de todo lo cual encontraba él ecos en la situación de ocupación bélica de la ciudad fortificada de Argirocastra donde nació. El libro se titulaba *Macbeth,* de William Shakespeare. Extasiado por aquella historia, Kadaré cuenta que releyó el libro una y otra vez y que llegó a copiar a mano lo que, sin él saberlo, era una traducción del inglés; de modo que, cuando hoy le preguntan cuál fue el primer libro que escribió, siempre contesta con una sonrisita: *Macbeth.* Con independencia de la calidad de aquella traducción, es obvio que fue decisiva para su experiencia estética y literaria.

Otro tanto puedo decir de mi propia experiencia. Cuando leí de adolescente Los sufrimientos del joven Werther (imposible localizar ni el libro ni al traductor de aquella edición), para mí era no ya un original sino, como señala Alberto Manguel, el original. Solo después tomé conciencia de que Goethe lo había escrito en alemán; intelectual y racionalmente sabía y sé que aquello no era un original, pero sentimentalmente, en mi librería interior, es y será siempre el original del romántico alemán. Por cierto que, antes de besar a su amada Lotte, ya casada con Albert, y de quitarse la vida, el joven Werther recita un poema de Ossian, paradigma de la imposibilidad de distinguir original de traducción ni siquiera para personas tan eminentes e ilustradas como David Hume, José de Espronceda o Chateaubriand, que creyeron firmemente durante mucho tiempo que los poemas de Ossian eran la traducción de una obra del bardo gaélico, y no un original de James MacPherson.

Por supuesto, no es el único ejemplo ni el de más trascendencia. «Entre la torre de Babel y la biblioteca de Alejandría» es el título de la conferencia que Alberto Manguel pronunció en 2004 en las XII Jornadas de Tarazona en torno a la Traducción Literaria, y que puede leerse íntegra en el número 30 de la revista *Vasos*

Comunicantes. Ahí nos recuerda Manguel que «la Biblia solo existe en traducción; no hay un original único. Sabemos que ciertos textos se escribieron en hebreo, otros en arameo, otros en griego y en latín. No hay una seguridad absoluta en cuanto al origen de esos textos y las versiones que conocemos son todas traducciones o traducciones de traducciones. Esto es lo que quiso decir aquel predicador, durante la Reforma en Inglaterra, cuando durante una predicación tomó la Biblia del rey Jacobo y dijo a sus fieles: «Este libro no es la Biblia». Pausa dramática: «Es la traducción de la Biblia». Pues bien, toda Biblia es una traducción». Sin embargo, todos los fieles del mundo entero la leen y la citan como si fuera un original.

He aquí algunas verdades que circulan entre propios y ajenos. Sin embargo, hay otra verdad, por menos dicha, no menos verdadera: el libro traducido es un billete poco oneroso para viajar en el tiempo y en el espacio. La literatura es una máquina del tiempo que, gobernada por el traductor, permite a los lectores visitar no ya lugares desconocidos, sino épocas pretéritas, futuras o imposibles, la historia íntima de los pueblos, la que no se cuenta en los libros de Historia, los ambientes cotidianos, lo que pensaba y sentía el común de las gentes.

La traducción nos traslada al siglo v a. C. o a principios del siglo xx, de la Suecia de Óscar II a la Grecia de Pericles, de la Alemania de E.T.A. Hoffman a la Francia de Victor Hugo o a la Rusia del zar Alejandro II; y nos permite vivir esas escenas como si estuviéramos allí y entonces.

A bordo de la literatura y guiados por la traducción de Antonio Pérez Jiménez y Antonio Martínez Díez, viajamos al siglo VI a. C., al origen del mundo según Hesíodo, y aprendemos que la Noche es la madre del Día:

En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. [En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro.] Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos. Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche. De la Noche a su vez nacieron el Éter y el Día, a los que alumbró preñada en contacto amoroso con Érebo. Gea alumbró primero al estrellado Urano con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes y poder ser así sede siempre segura para los felices dioses. También dio a luz a las grandes Montañas, deliciosa morada de diosas, las Ninfas que habitan en los boscosos montes. Ella igualmente parió al estéril piélago de agitadas olas, el Ponto, sin mediar el grato comercio.

Y de ahí, sin acelerar demasiado, nos trasladamos al siglo II a. C. y no a la Argelia ni a al Túnez actuales, sino a lo que a la sazón se conocía como Numidia. En palabras de Salustio y de la mano de la traductora (Carmen Montes Cano, en este caso y, en adelante, omitiré el nombre del traductor cuando la cita sea mía), *oímos* la advertencia que el rey Micipsa, en su lecho de muerte, hace a sus tres herederos sobre la naturaleza y beneficios de la amistad y los peligros de la guerra que temía que estallara contra Roma, de la que él había sido amigo y aliado:

Ni los ejércitos ni los tesoros son la defensa del reino, sino los amigos, a quienes no es posible obligar con las armas ni comprar con oro: se consiguen con el respeto y la lealtad. ... Así, os dejo un reino firme, si lo hacéis bien; si lo hacéis mal, endeble. Pues en la concordia crecen las cosas pequeñas; en la discordia, se arruinan las grandes.

Esto nos dice el historiador latino en el siglo 1 a. C., en La guerra de Yugurta.

Adelante, viajando a través de los siglos, irrumpimos en una carcajada cuando leemos al Molière de María Teresa Gallego en *El enfermo imaginario*, en este diálogo entre la criada, disfrazada de médico, y su señor Argan:

Toinette: ...; Quién es vuestro médico?

Argan: El señor Purgon.

T: Son todos unos ignorantes. De lo que padecéis es del pulmón.

A: ¿Del pulmón?

T: Sí. ¿Qué notáis?

A: De vez en cuando noto que me duele la cabeza.

T: El pulmón.

A: Hay ocasiones en que me dan arcadas.

T: El pulmón.

A: Noto a veces un cansancio de todos los miembros.

T: El pulmón.

A: Y hay otras en que me dan dolores de vientre, como si fuera diarrea.

T: El pulmón. ¿Toma con apetito lo que come?

A: Sí, señor.

T: El pulmón. ¿Le agrada beber un poco de vino?

A: Sí, señor.

T: El pulmón. ¿Le entra un sueñecillo después de comer y se duerme a gusto?

A: Sí, señor.

T: El pulmón..., si os lo estoy diciendo.

Y es una renovación de las carcajadas de millones de lectores a lo largo de los siglos desde el XVII. Y casi podemos sentarnos en presente en el teatrito de Versalles donde se está representando la obra en presencia de Luis XIV.

Adelante. Dejamos Francia, y Rocío Moriones Alonso nos lleva al sur de Asia con un gazal, nos da un pasaje a la India de finales del siglo xvIII, donde reina Bahadur Shah Zafar (1775-1862), el último emperador de la dinastía mogol, que reinó en la India hasta mediado el XIX, cuando los ingleses se hicieron con el gobierno. Como muchos otros emperadores mogoles, era poeta; y Zafar, su pseudónimo, aparece en el primer hemistiquio del penúltimo verso, según es tradición en la poesía urdu. La traductora nos permite asistir a este espectáculo de decadencia y ruina de un imperio, al fin de una época, y también saber del esplendor pasado:

Aquí donde hoy se extiende el desierto, hubo un día populosas ciudades.

Aquí donde hoy merodean los chacales, habitó antes el ser humano.

Aquí donde reina el terreno agreste cubierto de abrojos

Hubo en un tiempo alcázares y palacios, ruzafas y arboledas.

Aquí donde las tolvaneras azuzan el polvo del desierto

Rebosaban antaño las riquezas, y danzaban los jóvenes.

Aquí donde hoy se esparcen los guijarros, se acumulaban los rubíes.

Donde ahora hay un pedregal, hubo un día montañas de perlas.

Aquí donde se despliegan parajes inhóspitos y poblados silentes

Imperaron en tiempos pasados la animación y la algarabía.

Aquí donde hoy se ven las huellas de la gacela del desierto

Hubo otrora estetas que contemplaban espectáculos con embeleso.

Zafar, tornadizas y volubles son las circunstancias del mundo.

¡Qué estampa nos muestra ahora y qué otra nos mostró un día!

Adelante. De la India, a Italia con Carlos Fortea, cuya traducción es el billete que nos permite nada menos que viajar a la Florencia del siglo XIX de la mano de Heine, y vivir, en una de sus *Noches florentinas*, la misma sinestesia de luz sonora que el poeta, como si estuviéramos allí:

Pero qué hermosas son las italianas cuando la música ilumina sus rostros. Digo ilumina porque el efecto de la música que, en la ópera, veo en los rostros de las mujeres hermosas, se asemeja a esos efectos de luces y sombras que nos asombran cuando vemos estatuas de noche, a la luz de las antorchas. Estas imágenes de mármol nos muestran entonces, con sobrecogedora verdad, el espíritu que las habita y sus escalofriantes y mudos secretos.

Y adelante, surcando páginas, espacio y tiempo, nos vamos a la Inglaterra victoriana de los *Tiempos difíciles* de Dickens, pero con la guía de José Luis López Muñoz, a una ciudad ficticia y a este retrato nada científico pero no por ello menos exacto de la sociedad burguesa de la revolución industrial, de sus prejuicios y temores religiosos, culturales y de clase.

No. Coketown no salía tan purificado de sus hornos, en todos los aspectos, como el oro por el fuego. En primer lugar, un misterio que causaba perplejidad: ¿quiénes eran los fieles de las dieciocho confesiones? Porque, fueran los que fuesen, había que excluir de ellos a la clase trabajadora. Resultaba

muy extraño pasear por sus calles un domingo por la mañana y advertir qué pocos, por no decir ninguno, atraídos por el estruendoso repicar de campanas que volvía locos a los enfermos y a los atribulados, abandonaban sus barrios, sus habitaciones angostas, las esquinas de las calles donde holgazaneaban apáticos y desde donde miraban a quienes sí se dirigían hacia iglesias o capillas, como si se tratara de algo que no les concernía en absoluto. Y no eran sólo los forasteros quienes se percataban del fenómeno, porque existía una organización nacida en la misma Coketown cuyos miembros se hacían oír en todas las sesiones de la Cámara de los Comunes, y que reclamaban, en peticiones indignadas, la necesidad de promulgar algún decreto que hiciera religiosas a aquellas personas a la fuerza. Venía a continuación la sociedad de los abstemios, que se quejaba de que aquellos mismos individuos se emborracharan, y que procedía a demostrar, con estadísticas en la mano, la verdad incontrovertible que encerraba tal afirmación, y también probaba, en reuniones para tomar el té, que ningún incentivo, ni humano ni divino (a excepción de recibir una medalla), los empujaba a abandonar su costumbre de emborracharse. Seguían el farmacéutico y el droguero, con otras estadísticas, demostrando que las clases trabajadoras tomaban opio cuando no se emborrachaban. Y aún quedaba el experimentado capellán de la cárcel, con más estadísticas, que superaban a todas las anteriores, y en las que se mostraba que aquellas mismas personas acudían a innobles lugares de reunión, escondidos a la vista del público, donde escuchaban canciones indecorosas y veían bailes indecentes e incluso a veces participaban en ellos; y en los que A. B., que pronto cumpliría veinticuatro años, sentenciado a dieciocho meses de reclusión, sostenía –aunque nunca había demostrado ser especialmente digno de confianza- haber iniciado allí su camino de perdición, por cuanto estaba completamente seguro y convencido de que, en caso contrario, habría llegado a ser un admirable ejemplo de moralidad.

Avanzamos en el tiempo, adelante; y, con un pequeño cambio de rumbo, llegamos a la Rusia de Alejandro II con *Los hermanos Karamázov* de Marta Sánchez-Nieves y Fernando Otero, y a este retrato de la enfermedad física y moral, con ese sirviente, un muchacho que sabemos no tan joven y que duerme en un baúl...:

Era una casa vieja, lóbrega, muy espaciosa, de dos pisos y con construcciones anexas y pabellón. La planta baja estaba habitada por los dos hijos casados de Samsónov y sus familias, su anciana hermana y una hija soltera. En el pabellón estaban instalados sus dos tenderos, uno de ellos con familia numerosa. Los niños y los tenderos vivían apretados en estas dependencias, mientras que la parte superior de la casa la ocupaba solo el viejo y no permi-

tía que viviera nadie allí, ni siquiera su hija, que lo cuidaba y que, a determinadas horas y a determinadas llamadas, debía subir corriendo a pesar de una antigua disnea. Esta «parte superior» constaba de un gran número de salas solemnes y grandes, amuebladas al estilo de los antiguos comerciantes, con hileras largas y aburridas de macizos sillones y sillas de caoba a lo largo de las paredes, con arañas de cristal con fundas, tétricos espejos entre las ventanas. Todas estas salas estaban completamente vacías y desiertas, porque el viejo enfermo se encogía en un único cuarto, en un dormitorio pequeño y apartado donde le servían una vieja criada, que se cubría los cabellos con un pañuelo, y un «muchacho» en el gran baúl de la antesala.

Adelante, aceleramos un poco la máquina, no mucho; cruzamos el Atlántico con Ismael Attrache, que nos regala esta estampa de la vida cotidiana de dos hermanas neoyorquinas de clase modesta, *Las hermanas Bunner*, de Edith Wharton. El tictac de un reloj y el chasquido regular de una caladora, que podemos oír gracias a la traducción, ponen música a sus tristes vidas:

Para entonces ya no quedaba nada en los platos, la tetera estaba vacía; las dos hermanas se levantaron de la mesa. Ann Eliza se puso un delantal encima del vestido de seda negro y recogió con cuidado los restos de la comida; después, tras lavar las tazas y los platos y guardarlos en un aparador, acercó la mecedora a la lámpara y se sentó para empezar a zurcir. Evelina, entretanto, había estado deambulando por la estancia para ver dónde colocaba el reloj. En la pared, al lado de la joven y devota dama en paños menores, había una estantería de palisandro con un calado ornamental, y, después de mucho sopesar las opciones, las hermanas decidieron destronar un jarrón de porcelana roto, que albergaba unos tallos secos y que llevaba mucho tiempo ocupando el estante superior, y situar allí el reloj; el jarrón, después de posteriores deliberaciones, fue relegado a una mesita cubierta por un tapete de encaje, de color azul y blanco, en la que se hallaban una biblia, un devocionario y un ejemplar ilustrado de los poemas de Longfellow, que su padre les había regalado por sus méritos escolares.

Una vez efectuado el cambio, y estudiado el efecto desde todos los ángulos de la estancia, Evelina colocó lánguidamente la máquina de calar en la mesa y comenzó la monótona tarea de perforar un montón de volantes de seda negra. Las cintas de tela fueron cayendo lentamente al suelo, a sus pies, y el reloj, desde su altura insuperable, marcaba el tiempo al compás del chasquido desalentador del instrumento que ella manejaba.

Adelante, pisamos un poco más el acelerador y por la traducción sabemos que en la Suecia del siglo XIX las contraventanas eran de quita y pon, se encolaban en invierno y se retiraban en primavera. En *El padre*, del genial e imprescindible August Strindberg, leemos en la versión de Francisco Uriz que Berta, la hija, dice: «Allí dentro todo es tan triste..., tan horrible como una noche de invierno; menos cuando llegas tú, papá, que es como esa mañana de primavera, cuando se quitan las ventanas dobles de las casas...».

En la espléndida novela *El salón rojo*, del mismo autor, vuelven a aparecer esas ventanas, en el restaurante del teatro de Mosebacke, en Estocolmo:

Era una tarde de principios de mayo. (...) En ese momento, abrió la pared una criada que acababa de retirar la cola de las ventanas interiores: un tufo espantoso a manteca de freír, salpicaduras de cerveza, ramojos de abeto y serrín se precipitó expulsado hacia la calle arrastrado por el viento que ahora, mientras la moza aspiraba el aire fresco, aprovechó para llevarse consigo la guata de las ventanas, mezclada con lentejuelas y agracejos y hojas de flor de espino, y comenzó fuera, por los senderos, una danza a cuyos remolinos no tardaron en sumarse los gorriones y los pinzones, que, de este modo, veían resueltos sus problemas de vivienda.

Eivor Martinus, la traductora de Strindberg al inglés, cuenta en un artículo¹ que, en *El padre*, optó por omitir esas ventanas interiores, dado que simbolizan la primavera y que las nuevas generaciones suecas también necesitarían una explicación de esas ventanas de quita y pon con las que se aislaban antiguamente las casas en invierno. Se aislaban en Suecia, no en Inglaterra, explica Martinus.

Sin embargo, no podría hacerlo así en *Comedia onírica*, el primer drama europeo del teatro del absurdo y de la crueldad, donde Strindberg las convierte en un símbolo de la asfixia que le producen a Agnes, la hija del dios Indra, las relaciones matrimoniales de los seres humanos.

En una escena que transcurre en la casa de la pareja, mientras Agnes clama pidiendo aire, mientras se asfixia literalmente, agobiada por los problemas económicos —si se retiran las ventanas, como ella pretende, se va el calor—, por las tareas domésticas y por el llanto del niño recién nacido, la criada repite obsesiva y susurrante, otra vez en traducción de Francisco Uriz: «Yo pego, yo pego, yo pego...».

Esas ventanas interiores encoladas son el correlato tangible de la prisión espiritual que, según Strindberg, es la vida en matrimonio. ¿Cómo podría el lector hacer esa incursión en la vida cotidiana de un país escandinavo de hace más de un siglo o entender esa escena sin sus ventanas?

Y adelante, un poco más adelante en el tiempo y sin movernos de Suecia, sobrevolamos la región de Escania ni más ni menos que a lomos de un ganso con Selma Lagerlöf, la primera mujer que ganó el Nobel de Literatura, en *El prodigioso viaje de Nils Holgersson a través de Suecia*.

Cuando las gansas sobrevolaban una granja donde criaban aves de corral, gritaban: «¿Cómo se llama la finca? ¿Cómo se llama la finca?». Entonces, el gallo del lugar levantaba la cabeza y respondía: «Angostevik se llama este año, igual que el pasado; este año igual que el pasado».

La mayoría de las casas de labor llevaban el nombre del propietario, según la costumbre de Escania, pero en lugar de responder que era la finca de Per Matsson o la de Ola Bosson, los gallos se inventaban otros nombres que les parecían apropiados. Los que vivían en granjas pobres y huertos pequeños gritaban: «Esta granja se llama Yermogård». Y los que pertenecían a las más humildes decían: «Esta granja se llama Penurievik, Penurievik, Penurievik».

A las haciendas grandes y prósperas daban los gallos nombres garbosos, como Dichagård, Cluecaberga y Prosperiby.

Los gallos de caseríos suntuosos, en cambio, eran demasiado altivos para inventar nombres burlones. Uno de ellos cantaba y decía con tanto brío como si quisiera que lo oyeran hasta en el sol: «Este es el caserío de Dybeck, este año igual que el pasado, este año igual que el pasado».

Y, algo más allá, gritaba otro: «Este es el caserío de Svaneholm. Eso deben de saberlo en el mundo entero».

Adelante, hasta principios del siglo xx con Eduard von Keyserling otra vez de la mano de Carlos Fortea, que, en *Un ardiente verano*, nos abre la puerta de acceso a un viaje en un tren de la época, al uso del francés como signo de clase —común en toda Europa por aquella época, por otra parte— y a la vida de este joven, cuyas tribulaciones vivimos al leer:

Mi padre v vo íbamos solos en el coupé. Mi padre no hablaba conmigo, me ignoraba. Con la cabeza levemente apoyada contra la orejera del asiento, tenía los ojos cerrados, como si durmiera. Y si a veces alzaba los pesados párpados, con sus largas y curvas pestañas, y me miraba, enseguida levantaba las cejas, lo que era un signo de desprecio. Yo iba sentado frente a él, estiraba las piernas y jugueteaba con la borla del cordón de la ventanilla. Me sentía muy pequeño y miserable. Había fracasado en el examen de reválida, no sé por qué intriga de los profesores. A mis casi dieciocho años, eso era un mal asunto. Ahora decían que había sido perezoso y, en vez de tener unas buenas vacaciones con mamá y mis hermanos junto al mar, tenía que ir solo con mi padre a Fernow, supuestamente para recuperar el tiempo perdido, mientras él terminaba de hacer sus cuentas y vigilaba la cosecha. Era duro no poder estar allí con los otros; lisa y llanamente, unas vacaciones perdidas. Aún era peor tener que pasar el verano a solas con mi padre. Sus hijos siempre sentíamos gran embarazo delante de él. Viajaba mucho. Cuando regresaba, la casa adoptaba enseguida un aspecto distinto. Algo de festiva excitación afluía a la vida, como si hubiera visita. A mediodía teníamos que vestirnos con más cuidado, la comida era mejor, los criados estaban más nerviosos. En las habitaciones olía a cigarrillos egipcios y a fuerte perfume inglés. Mamá tenía manchas rojas en las mejillas, de ordinario tan pálidas. En la mesa se hablaba de cosas lejanas y desconocidas, se oían nombres de lugares como Obermustafá, de personas llamadas Pallavicini. Se hablaba mucho en francés, para que los criados no entendieran. La cosa se ponía incómoda cuando mi padre dirigía hacia uno de nosotros sus ojos azules grisáceos. Sentíamos que le disgustábamos. Usualmente, se daba la vuelta, alzaba las cejas y le decía a mamá: Mais c'est impossible, comme il mange, ce garçon! Entonces mamá se ruborizaba por nosotros. ¡Y ahora tenía que pasar un verano entero con ese hombre para mí tan desconocido, sentarme día a día a solas en la mesa frente a él!

Adelante, aceleramos un poco, volvemos a Francia, allá «por donde los Guermantes» con Proust, pero de nuevo de la mano de María Teresa Gallego, ahora con Amaya García, que nos traen esta reflexión fría y calculadora del personaje ante uno de los escándalos que más conmovieron a la sociedad francesa y europea de finales del siglo XIX: es la cara privada de un asunto público.

La señora Swann, viendo las proporciones que alcanzaba el caso Dreyfus y temiendo que el origen de su marido acabara perjudicándola, le suplicó a éste que no volviese a hablar nunca de la inocencia del condenado. Cuando

él no estaba delante, iba más allá y hacía gala del patriotismo más inflamado; se limitaba, por lo demás, a seguir el ejemplo de la señora Verdurin, en cuyo interior se había despertado un burgués antisemita y latente, presa de auténtica exasperación. A la señora Swann aquella actitud le había abierto las puertas de algunas ligas femeninas del entorno antisemita que estaban empezando a formarse, y le había servido para entablar relación con varios miembros de la aristocracia.

Adelante, a Rumanía, a *Concierto de música de Bach*, de Hortensia Papadat-Bengescu, pero, naturalmente, el piloto es Joaquín Garrigós, que nos lleva de funeral, aunque con una mezcla de humor e ironía acentuada por la objetividad con que describe la escena:

La iglesia Amzei parecía estar de fiesta. Ya a las tres la gente había empezado a llegar y a las cuatro, hora de la ceremonia, la calle estaba aglomerada de coches de caballos y automóviles. Oficiaba un archimandrita. Acordándose de que era costumbre en Tecuci, en los funerales de muchachas jóvenes, Lina había contratado una banda militar y, en ese momento, los músicos estaban descansando detrás de la iglesia. Tras consultar con Elena y Nory, quienes eran de la opinión de que participase un coro en el servicio religioso, contrataron al grupo «Canto» que se unió al coro permanente de la iglesia. Un celo póstumo, provocado por la palabra probablemente enérgica de Licã, sucedió a su anterior testarudez. Debía de ser un deseo de compensación obedeciendo la norma de dar a quien ya no necesita nada.

Los vecinos llenaban el patio verde. Como el muerto no era del barrio no se sabía muy bien de quién se trataba. Unos decían que había fallecido una cantante de la Ópera, otros un diputado. Sin embargo, circulaba con insistencia la versión de que era una chica joven que habían traído del hospital, rumor difundido por quienes la víspera habían visto instalar el catafalco. Algunos añadían que se trataba de «una enfermedad contagiosa». El ataúd estaba tapado. Todos los candelabros se hallaban encendidos y poco a poco se iban acumulando las flores, traídas por elegantes damas vestidas de negro. También había allí muchos hombres escrupulosamente ataviados de luto.

Y adelante. Seguimos adelante en el siglo xx con la traducción de Belén Santana y la extrañeza y la decepción de un soldado alemán en la Francia de la época de la

Primera Guerra Mundial, en *Historia y desventuras del desconocido soldado Schlump*, de Hans Herbert Grimm (1928), ¡qué diferente del paisaje rural de su querida Alemania, qué diferentes, los hogares de uno y otro país! Los trazos macroscópicos de la Historia de la Primera Guerra Mundial son aquí, en comparación, observación al microscopio:

El 4 de octubre los trasladaron. En la estación tocaban música: sonaba como un grito de dolor anónimo, y el llanto de la gente congregada junto al tren partía el corazón. Los soldados estaban nerviosos y expectantes, el futuro los aguardaba como un terrible monstruo al que debían combatir. El viaje duró cinco o seis días. Los hicieron apearse en Libercourt. Luego marcharon por pueblos cochambrosos y se asombraron al ver las casas sobrias y las granjas tristes de los franceses. No había ni un solo jardín coqueto, como los que adornan nuestras casas. Ni una sola fachada con entramado de madera al abrigo de un enorme tilo, tal y como lo conocemos. Las ventanas eran sucios agujeros, y unos sucios peldaños conducían desde la calle hasta la cocina. ¿Y se supone que esto es Francia? Se cruzaron con viejas de barba negra con polvo de rapé en la nariz. El cielo flotaba bajo y plomizo; comenzó a caer una fina lluvia.

Dejamos la Francia que ve el alemán Schlump y vamos adelante y a la antigua Anatolia, a Turquía. Le entregamos el timón a Rafael Carpintero, que nos da la clave para hacer un doble viaje al pasado. En Paz (1949), novela de Ahmet Hamdi Tanpinar, nos lleva al Bósforo, al año 1939, más de quince años después de que se proclamara la república en Turquía. Pero, en este pasaje, hay una incursión en un pasado anterior, en el Imperio Otomano, un pasado que supone para el lector turco un viaje en el tiempo a una época en la que no había carreteras que comunicaran a los habitantes del Bósforo y el único acceso era por mar. A ese viaje en el tiempo se añade el intercultural para el lector español en esta descripción de las andanzas ya textualmente inviables de un donjuán de antaño:

Porque hacía veinte años, Tevfik Bey había sido una moda tan constante como la bahía de Bebek en el Bósforo o las fiestas en Göksu. Cuando elevaba la voz desde su barca al anochecer o a medianoche, las ventanas se abrían en silencio, se asomaban al vacío coloridas y tímidas sombras, sonaban profundos suspiros ante la proximidad del encuentro, caían flores al

agua de manos temblorosas, o bien de cabellos o ropas alisadas apresuradamente. Según contaban los rumores, como cada una de aquellas canciones y melodías eran una contraseña explícita, una especie de carta de amor con una única clave entre Tevfik Bey y las damas que abrían aquellas ventanas, que se arreglaban el pelo justo cuando iba a pasar la barca y que, en suma, perdían el sentido con la música y se volvían tan torpes como para dejar caer en su barca o justo al lado la flor que sostenían o con la que se adornaban, al día siguiente alguna de ellas inevitablemente tenía que bajar a la modista, o sentía la necesidad de ver a una vieja amiga, o al ama de leche, o a una antigua criada, o bien, y como habían acordado previamente, una de esas noches alguna de las puertas del jardín de la mansión se quedaba abierta con una fiel sirviente u odalisca esperando tras ella.

Adelante. Unos años después, década de 1940, aproximadamente. Queremos ir a Yugoslavia, un lugar hoy imposible, a la ciudad de Novi Sad, al norte de la actual Serbia, a orillas del Danubio, ese río cuyo nombre se dice en tantos idiomas. ¿Quién nos lleva? Aleksandar Tišma, en una novela titulada *El uso del hombre*. Pero... imposible; no podemos sin la guía de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pistelek, que nos permiten irrumpir en este cuadro de vida cotidiana tan singular y tan universal a la vez, ejecutado con pinceladas seguras, tan perfectas que literalmente activan los cinco sentidos. En un momento, estamos allí, las cuatro estaciones:

Vendedores de limonada junto a neveras blancas de chapa con campanillas de cristal, vendedores de helados delante de los carritos de dos ruedas con las tapas de latón brillante en forma de caracola que se estrechan en la punta y, delante de ellas, un cajetín de madera para los cucuruchos de barquillo; vendedores de refrescos con las botellas hundidas en hielo en canastas sobre el portaequipajes de sus bicicletas; los limpiabotas con sus cajas con reposapiés. Los barrenderos de las calles con la escoba, el recogedor y un cubo de basura alto y cilíndrico sobre ruedas. Un policía en la esquina, con su gorra de visera blanca, los brazos enfundados hasta más arriba del codo en blancos manguitos protectores, indicando rígida y tajantemente izquierda-derecha, delante-detrás. Escolares con sus carteras de regreso a casa, pisando charcos, elevando los ojos distraídos. Una conversación en una esquina: la mujer de alguien y el marido de alguien, mirando inquietos y a hurtadillas a los posibles curiosos. Vendedoras de flores con las cestas al brazo, de café en café. Vendedores de pipas delante de los cines. Niños vendiendo almendras en bolsitas blancas guardadas en una cartera de

documentos de piel blanda. Manadas volviendo de un partido: en filas de seis, de ocho, despechugados, las caras polvorientas y sudorosas, ondeando banderitas. Reclutas camino de la estación, cogidos por la cintura, blanden botellas verdes medio vacías y cantan con voz ronca desafinadamente. Una boda delante del registro civil: coches, la novia con velo y vestido blanco, los niños que con voz estridente gritan «¡La bolsa, padrinol», lanzándose sobre los dinares que ruedan y desaparecen bajo los neumáticos. Por la tarde, a las tres y a las cuatro, personas ligadas por un nexo invisible, hombres y mujeres camino del cementerio, a intervalos cada vez más cortos según se van acercando a la meta. Perros vagabundos, olfateando, trotando, apartándose de las proximidades humanas. Palomas en la puerta de la iglesia y en la plaza Mayor; el coronel austrohúngaro KranjČeviĆ, jubilado cuarenta años atrás, saca del bolsillo del abrigo rígido un cucurucho con pan que ha migado en casa y lo esparce sobre el sendero nevado. El cielo sobre él es gris plomizo.

Adelante, al infinito, de hecho, con otro premio nobel, el sueco Harry Martinson, avanzamos algo más en el tiempo y, en una epopeya de mediados del siglo xx escrita en el más puro estilo homérico y virgiliano, surcamos, gracias a la traducción, el espacio galáctico, entre planetesimales, constelaciones, meteoritos y campos gravitatorios, a bordo de la nave espacial Aniara, equipada con una *mima*, un disco duro externo semihumano que conserva para el viaje la memoria de la vida del hombre en un planeta Tierra desahuciado y evacuado tras un desastre nuclear. Vivimos el naufragio de la nave y la catástrofe de la Humanidad. La *mima* es el reservorio sensorial y espiritual del ser humano, su vana y flaca esperanza de lo que no es ya más. Y en el canto tercero asistimos al accidente que deja a los pasajeros de Aniara flotando eternamente en el espacio en este viaje al futuro:

Un giro abrupto por el asteroide Hondo (que así se da por descubierto) nos desvió del rumbo. Nos apartamos de la órbita de Marte y, para evitar el campo de Júpiter, entramos en la trayectoria de ICE-doce, en el anillo externo del campo de Magdalena; pero encontramos una lluvia de Leónidas y viramos hacia Yko-nueve. En el campo de Sari-dieciséis abandonamos todo intento de volver.

Girábamos ya cuando un anillo de rocas dio la imagen ecográfica de un toroide, cuyo centro vacío con frenesí buscamos y lo hallamos, sí, mas en tan obtusos ángulos que cruzarlo resultó en la avería de la unidad Saba, impactada por piedras y abundante grava espacial.

Se alejó el anillo y, despejado el espacio, era más que imposible ya el regreso.

Teníamos el morro orientado hacia Lira y un cambio de rumbo era impensable. Nos encontrábamos en espacio muerto mas, para dicha de todos, la central gravitatoria no estaba fuera de servicio, al igual que el sistema térmico y la luz, que funcionaban sin alteración.

Parte de otra maquinaria sufrió daños y otra, con menor daño, pudo arreglarse.

Decidido está nuestro destino infausto. Pero la mima aguanta (eso esperamos) hasta el fin.

Octavio Paz dijo en el discurso de aceptación del Nobel: «Un día descubrí que no avanzaba, sino que volvía al punto de partida. La búsqueda de la modernidad era un descenso a los orígenes».

Así que terminamos en Grecia, donde empezamos, con *Un melodrama (o casi)*, de Maria Efstaciadi, pero las palabras que nos llegan —un discurso de una oralidad llamativa, que también refleja mejor que la Historia el sentir de la gente— son de nuestras compañeras María Enguix y Eva Ruiz, que nos traen esta reflexión de una joven griega de hoy —muy lejos y, a la vez, tan cerca de Hesíodo—, que trabaja en una agencia de viajes:

(...) al menos que les enseñen bien nuestra historia, para entender cuál es su tierra, para sentirse orgullosos de ser griegos, nosotros que somos la cuna de la cultura universal y en lugar de darnos las gracias, nos tratan como nos tratan, para ellos somos el último mono, dicen que si Egipto y China, menuda tontería, a esos ya los tenemos calados, precisamente ése es nuestro trabajo, las hordas de chinos que llegan a nuestro país, cómo nos admiran, antigüedades como estas no se las imaginaban ni en sueños, pero cuando los nuestros regresan de visitar otros países de distintas culturas, la mayoría nos dice que como Grecia no hay nada igual, y eso es así por mucho que nos quejemos, además una vez al año nosotros también viajamos a lugares maravillosos, privilegio de nuestro trabajo, y algo de experiencia tenemos, A. se ríe cuando hablamos de estos temas, no somos el centro del mundo, dice, otros pueblos también han hecho grandes cosas, una cosa es el pasado y otra el presente, a saber con quién se junta, sólo Panos está a veces de acuerdo con ella, pero discuten sobre el tema de Serbia, y Panos, como el resto, cree que todos los extranjeros que se han ido concentrando en nuestro país nos van a devorar si nos descuidamos, no es sólo la delincuencia, podemos perder nuestra identidad griega, o lo que nos ha quedado de ella, ahora que empiezan a ser frecuentes las bodas mixtas, perderemos nuestra lengua, de hecho nuestra cocina ya la hemos perdido, la ciudad se ha llenado de restaurantes extranjeros, hay hasta etíopes, pero a A. le gusta ir a esos sitios, y en alguna ocasión ha llevado a Eleni.

De todo eso hablo cuando hablo de traducir.

Hablo de lengua. De la nuestra, que nunca terminamos de conocer lo suficiente, como seguro que hemos comprobado en algunos de estos ejemplos, cuando hemos oído a los traductores decir, con nuestras palabras, realidades ajenas, cuando no exóticas o irreales, pero no por ello inexistentes, puesto que existen en la literatura.

«Un hombre sin su lengua es como un camello sin joroba: no vale para nada», dice el joven escritor sueco-argelino Jonas Hassen Khemiri en una novela publicada en 2003, cuyo título, por cierto, habría que traducir como *Un rojo ojo*.

Y hablo de la lengua que traducimos. Hace un tiempo me llegaron unas galeradas de una novela del autor noruego Jo Nesbø, con los comentarios del editor de mesa. En un momento dado, la traducción decía: «Era lo que en noruego se llamaba mona, pero no lo suficiente como para calificarla de lo que en noruego se llamaba guapa». El editor me señaló, muy acertadamente, que mona y guapa no eran palabras noruegas... Comprendí que tenía toda la razón, que no podía yo decir ahí «en noruego» pero, al querer sustituir la expresión, me di cuenta de que me resistía. ¿Por qué? ¿Qué decía el original? Pues sí, el original decía på norsk. Y på norsk no era solamente «en noruego». Era historia del pueblo noruego hecha carne en su lengua, era un sentimiento de afirmación nacional por oposición a «en danés», que fue en Noruega la lengua oficial durante más de tres siglos; y por oposición a «en sueco», reino bajo cuya dominación también estuvo el país durante breves periodos a lo largo de la historia, el último, hasta 1905; decir «en noruego» era tanto como decir «en cristiano». Comprendí —y le agradecí mentalmente al corrector que hubiera provocado en mí aquella reflexión— que me resistía por amor y respeto a la lengua y a la cultura que traducía.

Poco después, en marzo de 2013, tuve el gusto de asistir a la defensa, en esta misma Facultad de Traducción, de la tesis doctoral de Manuel de la Cruz Recio. Me alegré y me emocioné mucho cuando, en la presentación, el doctor De la Cruz, el amigo Manuel, subrayó sin mucho rodeo —reproduzco de memoria, con su

beneplácito— el carácter creativo del traductor, la idea del traductor como creador de mundos; y que «estaba allí por amor».

Hablo de literatura. De la que hacemos los traductores porque, diga lo que diga la lápida de Franz Kafka, en Suecia es un autor de los años cuarenta del siglo xx, dado que fue entonces cuando se tradujo al sueco y cuando entró a formar parte de la tradición literaria en esa lengua y en ese país. En una obrita ensayística titulada L'atelier d'Alberto Giacometti (1958, existe traducción española de Jaime Arambide, El atelier de Alberto Giacometti, 2013), que incluye reflexiones sobre el arte y entrevistas de Jean Genet al artista italiano, este responde así a la pregunta de qué es la pintura: «Sí, tienes que hacer exactamente lo que tienes delante. Estoy de acuerdo. —Y, tras unos instantes de silencio—: Y, además, tienes que hacer un cuadro». Es, en muchos sentidos —el práctico, el teórico, el semántico, el estético, el histórico—, uno de los mejores símiles que he leído últimamente para explicar la traducción: sí, los traductores tenemos que escribir en nuestro idioma exactamente lo que tenemos en la lengua extranjera de la que traducimos; y, además, tenemos que hacer un libro que, para ser exhaustivos, forma parte de la tradición literaria nacional, puesto que la enriquece.

Hablo de un aprendizaje continuo. De aprender del mundo y de la vida en viajes solo posibles gracias a la traducción; de descubrir cómo hoy somos otros y los mismos que hace siglos o miles de años; de los conocimientos que nos son de verdad imprescindibles a los traductores; de mis colegas, que son mis maestros; de las supuestas verdades que se difunden sobre nuestro oficio, que, como señala David Bellos en el libro antes citado, muchos consideran, sin decirlo abiertamente, «a second-rate kind of thing», algo así como una cosa de segunda; cuando, en realidad, es una tarea altamente especializada que, como los hombros del joven titán Atlas, sustenta el mundo y la civilización en prácticamente todas sus manifestaciones. Especializada y no fácil, lo que me recuerda otro viaje imprescindible al *país de las maravillas*, adonde nos lleva Francisco Torres, y en concreto, este pasaje del capítulo v, «El consejo de una Oruga»:

La Oruga y Alicia se miraron durante un rato en silencio; por último, la Oruga se quitó el narguile de la boca, y le habló con voz lánguida y soñolienta.

—¿Quién eres Tú? —dijo la Oruga.

No era ésta una forma alentadora de iniciar una conversación. Alicia replicó con cierta timidez:

- —Pues... pues creo que en este momento no lo sé, señora... sí sé quién *era* cuando me levanté esta mañana; pero he debido de cambiar varias veces desde entonces.
- —¿Qué quieres decir? —dijo la Oruga con severidad—. ¡Explícate!
- —Me temo que no *me* puedo explicar, señora —dijo Alicia—; porque como ve, no soy yo misma.
- —Pues no lo veo —dijo la Oruga.
- —Me temo que no se lo puedo explicar con más claridad —replicó Alicia muy cortésmente—; porque, para empezar, yo misma no consigo entender-lo; y el cambiar de tamaño tantas veces en un día es muy desconcertante.
- —No lo es —dijo la Oruga.
- —Bueno, tal vez sus sensaciones sean diferentes —dijo Alicia—; lo que sí puedo decirle es que *yo* me sentiría muy rara.
- —¡Tú! —dijo la Oruga con desprecio—. ¿Quién eres tú?

Como en ese pasaje, muchos *usuarios* de la traducción —usuarios en sentido amplio, no solo lectores— sencillamente «no lo ven». Y como Alicia, los traductores también cambiamos de tamaño con cada libro o con cada autor, pues nuestra naturaleza es camaleónica, y cambiamos de época y de país y vamos de un mundo a otro, real o imaginario; y sí, puede ser muy desconcertante. Pero, a la insistente pregunta de *las orugas*, podemos responder con toda serenidad que somos ingenieros de la traducción y obreros de la literatura.

NOTAS:

1. Martinus, Eivor, «Tomtar och innanfönster», *Strindbergiana*, 28, Borgå (Finlandia), 2013, pp. 145-152.

Austria-Hungría-España

Adan Kovacsics

Nacido en Santiago de Chile, estudió en Austria y vive desde 1980 en Barcelona, donde se dedica sobre todo a la traducción literaria. Su labor, por la que ha recibido el Premio Nacional de Traducción del Ministerio de Cultura, se centra fundamentalmente en obras de autores austríacos y húngaros. Artículo basado en la ponencia presentada en El ojo de Polisemo, celebrado en Granada en mayo de 2014.

Antes de empezar la conferencia me gustaría decir unas palabras en memoria de alguien cuyo nombre se ha mencionado aquí, en este encuentro de traductores. Me refiero a mi amigo y maestro Juan del Solar, fallecido hace menos de un mes en Lima, Perú. Juan nos brindó a los lectores en lengua española traducciones, sobre todo del alemán, inolvidables, extraordinarias por su precisión, por su sentido del lenguaje y del estilo, de obras de Thomas Mann, de Franz Kafka, de Elias Canetti, de Joseph Roth y de tantos otros clásicos de los siglos xix y xx. Para mí, Juan encarnaba la dedicación a este oficio, podía pasarse un día entero traduciendo una sola frase hasta encontrar la solución para él satisfactoria, y tuvo que vivir momentos y situaciones difíciles, también de penuria material, por esta dedicación suya tan seria y tan concentrada y a veces obsesiva...

Como símbolo me gustaría referir que, así como otros, a la noche, nos acostamos y antes de dormirnos ponemos la radio o leemos unas páginas de una revista de viajes, de un relato de Kawakami, de una novela policíaca o de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, él leía el *Diccionario de dudas* de Manuel Seco. Fue él quien me introdujo en la traducción literaria en los dos o tres primeros años de la década de los ochenta. Vivimos cerca el uno del otro, a siete kilómetros durante un tiempo, él en Sitges y yo en Vilanova i la Geltrú, y luego a siete calles porque él se trasladó a esta ciudad de la costa catalana; y recuerdo perfectamente aquellos años míos de aprendizaje, su casa en la calle Barcelona de Sitges, donde nos reuníamos y desde cuyo terrado se veía el mar, la playa de San Sebastián...

Como vivíamos cerca, a veces coincidíamos en el tren hacia Barcelona, y nuestras conversaciones durante el trayecto giraban en torno a alguna palabra alemana de difícil traducción. Por ejemplo: zwar... Todavía, mientras traduzco, sigo recurriendo a las soluciones y a los argumentos que él me aportó. Juan creyó en mí, en mis posibilidades como traductor, aunque contemplándolo desde la distancia no acabo de entender por qué. Veo ante mí cómo quedaban mis traducciones una

vez revisadas por él: asomaban tres o cuatro palabras mías en medio de cantidad de tachones, parecían esas calles de una ciudad a las dos de la madrugada en que saludan, iluminadas, tres o cuatro ventanas y todo lo demás es negro. Juan fue un gran traductor y también un gran embajador de las literaturas en lengua alemana, y así ha sido merecidamente reconocido.

Y ahora vengo a la conferencia que nos ocupa hoy. En un principio sabía que había de acudir a esta edición del Polisemo, sabía que había de pronunciar una conferencia, la titulé «Austria-Hungría-España» con la intención de desembocar en una idea: el traductor; embajador de lo desconocido. Luego me enteré, para mi sorpresa y desazón, de que ese era precisamente el título que se había puesto a esta nuestra edición del Polisemo, que mi *finale* triunfante, con trompetas, trombones, trompas y timbales: el traductor; embajador de lo desconocido, quedaba de entrada chafado, aplastado, de manera que lo más acertado habría sido cancelar la conferencia o inventar otra, o empezar quizá por el final y rebobinar, rehacer, por así decirlo, el ovillo. O sea, comenzar por la identidad del asesino y desembocar luego en el crimen...

Pero no lo haré... Como tampoco hablaré de algo que daría mucho de sí y que es la influencia de las letras en lengua española, del Siglo de Oro, por ejemplo, o del *boom* latinoamericano, en algunos autores centroeuropeos. Ni tampoco de la influencia, a la inversa, de autores como Celan en la poesía o de Thomas Bernhard en la prosa en lengua española. Hablaré un poco de historia.

Por razones que no vienen ahora a cuento he llegado a ser traductor de obras y de autores que proceden de ese ámbito amplio que se corresponde con lo que fue, a finales del siglo XIX y principios del XX, el imperio austro-húngaro y que, visto desde una perspectiva española, se presenta como algo parecido a un espacio mítico. Un territorio regado en buena parte por el río Danubio y poblado por nacionalidades diversas, en el que se hablan lenguas también muy diversas, tributario de una administración alambicada, compleja y unificadora, la habsbúrguica; un territorio que, visto desde aquí, España, conserva todavía a veces ese aroma de lugar incomprensible y nebuloso. Se ha de decir que ese llamado imperio austro-húngaro, de hecho, duró poco más de cincuenta años. En 1867 se creó a raíz del compromiso entre Austria y Hungría una estructura estatal que se llamó doble monarquía y que se vino abajo y se desintegró por completo en noviembre de 1918, al concluir la Primera Guerra Mundial. Y se ha decir asimismo que el carácter mítico que posee es una creación del propio imperio. Según el escritor y filólogo Claudio Magris, premio Príncipe de Asturias, tal mito era la salida para la situación conflictiva en su interior, para la amenaza de su desintegración. Nunca fue tanto mito como cuando a punto estaba de descomponerse. Es más, nunca lo fue tanto como cuando definitivamente se descompuso. En tres elementos aglutinantes se basa ese mito, según Magris: la supranacionalidad, el burocratismo (la administración, el ejército, el ferrocarril), el hedonismo (algo así como el vals y el teatro permanentes). Está muy presente en numerosos autores austríacos: en Hugo von Hofmannsthal, en Joseph Roth, en Stefan Zweig, en Heimito von Doderer, en Robert Musil, en Alexander Lernet-Holenia. Y sigue vivo después de la Segunda Guerra Mundial en las llamadas «novelas de castillos» de Frisch, de Saiko, de Thomas Bernhard, así como en la obra de Ingeborg Bachmann. Y no solo en autores en lengua alemana, también en los húngaros Sándor Márai o Miklós Bánffy.

En su célebre ensayo escrito en los años sesenta, *El mito habsbúrguico en la literatura austríaca moderna*, Claudio Magris viene a decir que el mito está para sustituir la realidad social, política, histórica por una realidad ficticia e ilusoria, e indaga su presencia en diferentes autores. Lo vemos muy arraigado en *La marcha de Radetzky*, de Joseph Roth, o en *El mundo de ayer*, de Stefan Zweig.

En el momento mismo en que el imperio se desploma, se convierte en recuerdo nostálgico y a la vez en utopía. Es curioso, o quizá no, que un imperio heredero de otros imperios, pero que nunca acabó de cuajar, que desapareció sin apenas un recorrido, que se desintegró porque se impusieron las lógicas nacionales en detrimento de las supranacionales, diera pie a tanta mitología. Pero así fue. Y no se trataba tan solo de una ficción o de una ilusión. Había algo allí que se prestaba al relato mítico, a la nostalgia y a la utopía.

En diciembre de 1917, es decir, menos de un año antes del derrumbe, Hugo von Hofmannsthal publicaba el escrito *La vocation de l'Autriche* [La vocación de Austria] en un diario de Zúrich. Decía allí que «poco a poco nos vimos obligados a ver ese "conglomerado", ese "manojo de naciones" presuntamente dominado por una autoridad tiránica como la manifestación de una fuerza espiritual y como una necesidad histórica». Y recordaba los elementos esenciales de lo que denominaba la «idea austríaca»: «la reconciliación... la síntesis... la superación de aquello que se separa».

Hofmannsthal utilizaba allí el concepto de *Mitteleuropa*, uno de cuyos puntos fundamentales es el proyecto de establecer cierta armonía en Centroeuropa, de encauzar los numerosos pueblos de la región, en ese caso con la figura del emperador como aquel que ponía orden y actuaba de protector en ese batiburrillo de nacionalidades, de lenguas, de confesiones.

Todo ello se debía a que en el curso de las décadas anteriores se habían desarrollado dos concepciones diferentes de lo que son el Estado y la nación. Por un lado estaba la que se impuso en el siglo XIX, por ejemplo, en Alemania: identidad entre Estado y nación, con una lengua, en este caso la alemana, como elemento fusionador. La otra, que venía del Sacro Imperio Romano-Germánico, es la que intentó prevalecer en los años del imperio austro-húngaro: una visión dinástica, basada en una totalidad pluricultural, plurinacional, plurilingüística, que se sostenía por la legitimidad de la casa reinante. El recorrido del Estado-nación alemán en el siglo xx contribuyó desde luego a que se mirara este imperio con nostalgia, como una respuesta a la lógica destructiva inherente a lo nacional y excluyente.

Se ha de decir, no obstante, que el compromiso de 1867 entre Austria y Hungría, que dio pie a la doble monarquía, resultó fatal en cierta medida, porque de facto tendió a dar preferencia al derecho nacional sobre el derecho estatal (del Estado que no responde ni a una etnia ni a una lengua determinadas); se establecía una división de tintes nacionales del territorio en Cisleitania y Transleitania, de tal manera que un lado quedaba dominado por lo alemán y el otro por lo húngaro en detrimento de los otros pueblos del imperio, sobre todo los eslavos.

Sea como fuere, precisamente cuando se derrumbaba el imperio emergió con fuerza, como hemos visto, el mito. Y también más tarde, cuando eclosionó el nacionalsocialismo. No olvidemos que Joseph Roth escribió *La marcha de Radetzky*, evocación nostálgica y al mismo tiempo punzante del imperio, en 1930. Y en 1934, ni más ni menos que en 1934 (¡!), publicaba *El busto del emperador*, una narración que a veces posee tintes panfletarios, que gira en torno a un conde enraizado en el mundo de la monarquía austro-húngara, el cual ve con inquietud, asombro e indignación la evolución del mundo en una dirección que le parece indeseable. Decía Roth allí, en traducción de Isabel García Adánez:

Y es que por aquel entonces lo que llamaban la «cuestión de las nacionalidades» empezaba a ser un tema candente en la monarquía. Todo el mundo se proclamaba —lo quisiera o lo obligasen a aparentar que quería— hijo de alguna de las muchas naciones que había en el territorio de la vieja monarquía. Como es bien sabido, en el siglo XIX se había descubierto que todo individuo tiene que pertenecer a una nación o a una raza determinadas si realmente pretende ser reconocido como ciudadano burgués. «De la humanidad a la bestialidad por el camino de la nacionalidad», había dicho el dramaturgo austríaco Grillparzer. Justo por entonces empezó eso de la «nacionalidad», la fase previa a esa bestialidad que estamos viviendo ahora (...) Y todos

aquellos que nunca habían sido otra cosa que austríacos, en Tarnopol, en Sarajevo, en Viena, en Brünn, en Praga, en Czernowitz, en Odenburg o en Troppau, austríacos sin más de toda la vida, obedeciendo a las «exigencias del tiempo», empezaron entonces a declararse miembros de las «naciones» polaca, checa, ucraniana, alemana, rumana, eslovena, croata, etcétera. En aquella época más o menos se instituyó también el «derecho universal, secreto y directo del voto». El conde Morstin lo odiaba, al igual que el moderno concepto de «nación». Al tabernero judío Salomón Piniowsky, la única persona en el mundo a la que consideraba medianamente sensata, solía decirle: «¡Escucha lo que te digo, Salomón! Ese asqueroso Darwin que dice que el hombre procede del mono va a resultar que tiene razón. A los hombres ya no les basta con estar divididos en pueblos, ¡no!, quieren pertenecer a distintas naciones».

También es verdad que ese mito que tanto ha frecuentado la literatura, el de un Estado reacio a la lógica nacional, fue visto con rechazo o con indiferencia tan pronto como nació; ese estado idílico y modélico bajo un paraguas imperial aparecía entonces como un batiburrillo de nacionalidades que no se entendían unas a otras, como un organismo chapucero en el que, en rigor, no podía hablarse de una convivencia de diversos pueblos, diversas lenguas, diversas religiones y en el que, además, un elemento, el alemán, desempeñaba o quería desempeñar un papel hegemónico. Escuchen cómo retrata Karl Kraus en *Los últimos días de la humanidad* la figura de aquel emperador que en la obra de Roth aparece como un anciano venerable, de barba blanca, una mezcla de Dios y jefe de estación de ferrocarril. Es una canción que canta el propio Francisco José:

No os hagáis ilusiones, / no he acabado el cuplé. / Catástrofes aún quedan, ¿verdad, vuesa mercé? / Y no harán falta jueces / después de este sarao. / El humo de las ruinas / nos libra del tabaco. // Y la historia destaca mi gran berenjenal. / Da igual cómo se mire: / es el juicio mundial. / Al pueblo di mi barba, / aupé a los atontados. / De la parte más fiera / aún no os habéis librado.

El mito, viene a decir el contramito, obviaba los gravísimos conflictos sociales de la época, así como el arraigo del militarismo, el espíritu de obediencia ciega a la autoridad; elementos que estaban allí, de forma palmaria o latente en la época

del imperio. El hecho es, de todas formas, que el mito siempre está, sea como tal o como contramito.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver todo esto con la traducción? Tiene que ver porque es en la literatura donde se deposita, donde se refleja y, es más, donde se crea el mito, así como el contramito. Y ese territorio tan importante para la historia de Europa en general y, por tanto, también para la nuestra en particular quedaría envuelto en la niebla sin la traducción.

Quedaría como algo no necesitado de más aclaraciones, lejano y también disparatado, tal como aparece en las películas de Berlanga, en cuyos guiones siempre asoma la palabra austrohúngaro... En *Bienvenido, Mr Marshall*: «Es un mapa tan antiguo que todavía existe el imperio austrohúngaro». En *La vaquilla* se dice que durante el baile se interpretará el baile «Suspiros austrohúngaros». En *El verdugo*, el organista pregunta al cantante si esa noche se estrena «El idilio austrohúngaro»... En *Las pirañas*: «Este cacharro está hecho un trasto, ¡debió pertenecer al imperio austrohúngarol».

La traducción viene a despejar nebulosas, a decir al lector: compruébelo usted mismo. Ese bloque de apariencia homogénea que es el mítico imperio se deshace en realidades diversas; el traductor contribuye a descomponer lo colectivo y permite ver las individualidades. Pone a los lectores en lengua española en el mismo plano en que se encuentran los lectores alemanes o austríacos o húngaros o checos o croatas. El conocimiento ennoblece, lo demás es oscuridad. El traductor proporciona la linterna. Y con la linterna también otras herramientas que permiten conocer y estudiar ese territorio que estaba a oscuras y que, de hecho, forma parte sustancial de nuestro devenir en la actualidad, pues somos miembros de una misma comunidad.

Porque todo eso que hemos comentado del mito, de las tensiones, de lo nacional y supranacional, no es ajeno a cuanto ha ocurrido en Europa en los últimos veinticinco años...

El mito que surge de la crisis, que viene a decir que la armonía, la convivencia de los pueblos, lenguas y religiones fue posible en algún momento, y el contramito, que afirma que eso no fue así, que existían desequilibrios, que, de hecho, nunca llegaron a cuajar de verdad esa armonía y esa convivencia.

Lenguas

Según el censo de 1910, de los poco más de cincuenta millones de habitantes del imperio austro-húngaro, doce daban como su lengua habitual el alemán, diez el

húngaro, más de seis el checo, cinco el polaco, cuatro el serbio o el croata, cuatro también el ucraniano y así sucesivamente, incluyendo lenguas como el rumano, el eslovaco, el italiano, el esloveno... Llama la atención que en el censo no aparezca una lengua como el yiddish, pero es que la mayoría de los más de dos millones de judíos en el año 1910 indicaban como su lengua el alemán en los territorios pertenecientes a la parte austríaca y el húngaro en la otra.

Ese imperio era uno de lenguas pequeñas, pequeñas respecto al alemán, pero también de un alemán pequeño respecto al de Alemania. La capital del imperio, Viena, por ejemplo, hablaba una lengua que se apartaba de los estándares del idioma en la gramática, en el léxico, en la fonética. El traductor debe conocer el alemán del imperio, cuya particularidad queda patente cuando la berlinesa Felice Bauer corrige en una carta al praguense Franz Kafka y lo reprende por sus errores gramaticales. Precisamente una obra que hemos citado, *Los últimos días de la humanidad*, da testimonio, además, del especial oído vienés para los matices de la lengua hablada, que en el lenguaje estándar queda encorsetada.

Como es sabido, las lenguas europeas como las romances, eslavas, germánicas provienen de un tronco más o menos común: el indoeuropeo. Unas pocas lenguas europeas, sin embargo, no pertenecen a este tronco, entre ellas el húngaro. Se considera a su vez que el húngaro, el finés, el estonio y una serie de idiomas que se hablan en el centro y el norte de Rusia proceden de una antigua lengua común; de ahí su denominación: lenguas ugrofinesas o finougrias. Alguien podría considerar que, siendo así, un finlandés y un húngaro más o menos se entienden. Pues no, en absoluto. Creer que se entienden es como creer que un español, solo con su español, entiende el ruso porque estos idiomas están emparentados.

Una parte importante, básica, del léxico húngaro son palabras antiguas, de origen ugrofinés: partes del cuerpo, fenómenos de la naturaleza... Por ejemplo: *vér* (sangre), *szív* (corazón), *kéz* (mano), *láb* (pie), *víz* (agua), *hó* (nieve) y otras muchas. También son frecuentes las palabras de origen turco, como örök (eterno) y *sz* s (peletero), o eslavo, como *ebéd* (almuerzo) y *vacsora* (cena). O las que vienen del latín (*iskola*, escuela, o *mise*, misa) y, en particular, los calcos del alemán debidos a la influencia austríaca en la burocracia, en la tecnología, en el lenguaje científico: *pályaudvar*, un calco del alemán *Bahnhof*, es la estación de ferrocarril...

El húngaro es una lengua aglutinante llena, por tanto, de sufijos, con una gran libertad sintáctica. Una de sus características es la doble conjugación de los verbos, según tengan o no un objeto, o el uso de los prefijos verbales. El idioma pervive entre el alemán, por un lado, el rumano, por otro, y lenguas eslavas al norte y al sur, y esa situación genera cierta sensación de aislamiento, que da pie a la queja y

también a la ironía. Dice, por ejemplo, el pianista húngaro András Schiff: «Si los discursos que se escuchan hoy en día en Hungría se pronunciaran en una lengua universal entendible para muchos, se produciría un "escándalo mundial"».

El premio Nobel Imre Kertész se lamenta de este aislamiento en su hasta ahora último libro *La última posada*, que no se ha publicado todavía en castellano: «Mi desgracia es que escribo en húngaro...». Y, definiendo su posición, afirma en su ensayo *La lengua exiliada*: «El escritor del Holocausto es en todas partes y en todas las lenguas un exiliado intelectual que siempre solicita asilo a lenguas extranjeras». Lo que está diciendo, en el fondo, es que no existe la lengua que pueda expresar el Holocausto, que para eso es preciso crear un lenguaje nuevo.

El relato de Europa

Hemos hablado del mito, nos hemos referido al papel de la traducción como aquello que ayuda a combatir la niebla, la oscuridad, a confrontar ideas, a conocer su elaboración artística en la literatura, remitiéndonos al concreto, rico y conflictivo ámbito centroeuropeo.

La traducción ha sido fundamental, además, para entroncar con España, que desde finales de los años treinta hasta los setenta del siglo xx vivió una dictadura que la marginó y la aisló, para entroncarla, repito, con el discurso, con el relato de la Europa nacida después de la Segunda Guerra Mundial. No olvidemos de dónde venimos, quiénes somos, a qué mundo pertenecemos. Escribe Imre Kertész en El Holocausto como cultura:

El Holocausto es un valor porque condujo a un saber inconmensurable; por eso esconde también una reserva moral incuestionable. La conciencia universal trágica, inherente a la moralidad que sobrevivió al Holocausto, quizá pueda fecundar, si se conserva, a la conciencia europea que lucha contra la crisis, así como el genio griego que se enfrentó a la barbarie y libró una guerra contra los persas creó la tragedia griega que sirve de modelo eterno. Si el Holocausto ha creado cultura en la actualidad —cosa que ha ocurrido sin la menor duda y sigue ocurriendo—, su literatura puede inspirarse en la Sagrada Escritura y en la tragedia griega, en esas dos fuentes de la cultura europea, para que la realidad irreparable haga surgir la reparación: el espíritu, la catarsis. Es posible que consideren todo esto una utopía y digan: no hay ni rastro de ello en la vida real. Al contrario, en la vida real ven precisamente lo opuesto: las masas apáticas, las ideologías cínicas, el olvido, las masacres, la confusión. Pero los acontecimientos importantes no siempre se reflejan en la realidad inmediata contemporánea.

El trabajo que en nuestro ámbito se ha realizado por parte de quienes traducen de lenguas pertenecientes a ese fenecido imperio austro-húngaro, de llenar ese vacío que existía, ha sido ingente en los últimos años. Recordemos las traducciones de obras de Celan, Borowski, Levi, Améry, Tišma, Kiš, Kertész, Klüger, Drach, Klemperer, Konrád, Aichinger, Kaznelson, tantos y tantos testimonios, así como tantas y tantas propuestas literarias y estéticas que vienen a decir que después de Auschwitz no se puede escribir según los cánones de antaño ni como si Auschwitz no hubiera existido. Hay que ser conscientes de hasta qué punto constituye Auschwitz la base del relato europeo de la posguerra, particularmente válido a partir de la caída del muro de Berlín en 1989.

Hasta qué punto ha contribuido la traducción a dar a conocer los relatos europeos oscurecidos durante y por los años de la dictadura franquista, así como por la herencia no desaparecida de esa dictadura que se pone de manifiesto en la ceguera, en la incapacidad para mirar más allá de nuestras fronteras. Existe una literatura, surgida en ese mundo centroeuropeo, que es una escuela para afrontar con radicalidad y sinceridad el pasado y el presente europeo, y también el pasado y el presente de España.

Para disipar la niebla, despejar la vista es imprescindible el trabajo de traducción de esas obras, el trabajo, ahora sí lo diré, de los embajadores de lo desconocido, es decir, de los embajadores de la evidencia.



Esas inmensas minorías... El alemán de Herta Müller

Isabel García Adánez



Isabel García Adánez es profesora del Departamento de Filología Alemana de la UCM, traductora y Secretaria General de ACE Traductores. Texto reelaborado de la conferencia homónima en *El Ojo de Polisemo VI*, Granada, 2014.

A la memoria de Juan José del Solar

1. La lengua y la mirada

Cuántas veces no habré tenido que responder, en Alemania, de dónde soy. En el quiosco o en la modista, en el zapatero o en la panadería, en la farmacia. Entro, saludo, pido lo que quiero, los dependientes me atienden, me dicen el precio y luego, tras tomar un trago de aire: «¿De dónde es usted?». En el intervalo entre dejar el dinero sobre el mostrador y guardarme las vueltas digo: «De Rumanía». [...] Todas las veces me despiden con la frase: «Pues ya habla usted muy bien el alemán». Yo no quiero dejarlo estar pero tampoco puedo añadir nada. El corazón se me sale por la boca, quiero salir a la calle cuanto antes y llamando la atención lo menos posible, con lo cual

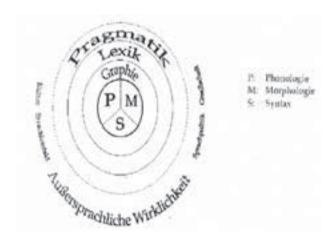
al llegar a la puerta hago justo lo contrario de lo que hay que hacer y llamo la atención¹. (p. 169)

Herta Müller, que es originaria del Bánato suabo, una parte de Rumanía donde en la Edad Media se establecieron grupos de habla alemana, conservada hasta la actualidad con las particularidades fonéticas y léxicas propias de una lengua que lleva muchos siglos aislada, rodeada de otras de distintas familias (el rumano y el húngaro, también en representación minoritaria), tematiza a menudo el sufrimiento que le causa tener que explicar una y otra vez por qué y cómo habla alemán, puesto que, en el fondo, esta explicación lleva de la mano un cuestionamiento de su identidad, si nos basamos en los fuertes lazos que existen entre la identidad y la lengua en que se expresa. En relación con esto, reivindica siempre la necesidad de que también esa identidad que presenta diferencias con respecto a la mayoría sea respetada y valorada, pues aunque Alemania, desde el punto de vista político y social, es bien diferente de la dictadura rumana de su juventud, en cierto modo también está marcada por una suerte de dictadura de la opinión pública, dictadura de lo que se considera «normal», una dictadura del estándar (va sea en el plano lingüístico, en el comportamiento, en el trabajo, en la escritura...) frente a lo que excede los límites de este.

En la escritura, siempre es difícil percibir elementos que pudiéramos llamar «típicos» del alemán del Bánato suabo, pues al margen del uso de algunos vocablos que ya están obsoletos en el alemán estándar y algunos pequeños detalles más, los rasgos característicos de su obra se deben a una voluntad de estilo, y si la temática no se puede encasillar en lo que los críticos alemanes consideran «temas de actualidad alemana» es porque está más vinculada a su propia biografía, a la experiencia de la dictadura y de la emigración a Alemania que a la reciente historia alemana (caída del Muro, reunificación, etc.). Para la autora, que expresa una opinión muy clara al respecto en uno de los artículos donde también relata su angustia cuando le preguntan una y otra vez por su procedencia sin ser conscientes de cuál es su lengua materna, «aquí, en Alemania», el problema es una vez más que impera la visión de la mayoría sobre la minoría: la actualidad alemana debería abarcar todas las cuestiones que atañen a todos los grupos de personas con diferentes orígenes y circunstancias que residen sobre suelo de habla alemana.

En el habla de Herta Müller sí se percibe cierto «acento», o cierta diferencia con respecto al estándar, y destaca por una particular pronunciación de la *erre* (más similar a la española o la austríaco-bávara, aunque no exactamente igual) pero sobre todo por la prosodia. Su melodía suena un poco diferente al estándar sin que se pueda determinar más que de manera intuitiva a qué se debe la diferencia, puesto

que la prosodia o la entonación es un rasgo suprasegmental. Todo filólogo ha tratado alguna vez los distintos niveles de la lengua (fonética, morfología, sintaxis...) y, dentro de la filología alemana, es muy frecuente explicarlos basándose en lo que se conoce como el «modelo de la cebolla»².



Este modelo se desarrolló en realidad para explicar los factores internos y externos del cambio lingüístico, y diferencia entre los cambios que se originan en el interior, por así decirlo (por ejemplo una pronunciación distinta de un fonema que termina remodelando el sistema fonológico completo o afectando a la morfología), y los que llegan desde el exterior, desde los sistemas periféricos vecinos (por ejemplo, la introducción de palabras de otras lenguas, que pueden adoptarse sin modificación como extranjerismos, adaptarse formalmente como préstamos o conducir a calcos de traducción). Gracias a este modelo entendemos también distintos fenómenos relacionados con la lengua, no solo por qué los niveles externos, la prágmática y el léxico (que no aparece pero estaría por encima como un círculo más) son mucho más permeables al cambio, sino también, por ejemplo, por qué lo más difícil de aprender es la fonética, el nivel más profundo de la «cebolla». Y aún habría otro más que no aparece en el modelo porque no es susceptible de estudio diacrónico, dado que hasta finales del siglo XIX no se puede documentar: la entonación y el acento (en el sentido de acento de la palabra sobre una determinada sílaba), los rasgos suprasegmentales.

El ejemplo que veremos a continuación es una anécdota que probablemente haya sucedido a todo extranjero que haya ido a una panadería en Alemania (y quedémonos también con el elemento del pan). Pero, además, es muy significativo de la forma de analizar las cosas y de escribir de Herta Müller, que se fija en el detalle cotidiano, en apariencia pequeño, para extraer de él un mensaje mucho más importante y a menudo denunciar una situación estremecedora que se oculta bajo la forma de lo insignificante.



Cuántas frases comienzan desde hace ya doce años con las palabras: «Aquí, en Alemania...». Lo que más desearía es saltar a la defensiva, pero luego me contengo y digo: «Yo también estoy aquí, en Alemania». Tras mirarme con ojos incrédulos y aún más abiertos, me repiten como queriendo rectificar lo anterior: «Sin embargo, aquí, en Alemania, no pronunciamos bretzel sino breetzel. La primera e se alarga y la segunda es como si se tragase, ¿comprende? No es tan importante, pero, bueno, ahora ya lo sabe». A ello le sigue una sonrisa que yo interpreto como: «No se lo tome a mal». Sin embargo, a continuación y en un tono interrogante inequívoco viene la frase: «¿Está claro?». (p. 170)

Experiencias tan comunes como que te pregunten de dónde eres con el fin de señalar lo que no pronuncias bien y cómo deberías hacerlo son, pues, una clara muestra del trato discriminatorio del extranjero —o del que es «diferente»— en una sociedad en apariencia muy abierta y liberal, pero llena de prejuicios³. Pensando en nuestra cebolla como metáfora, discriminar a una persona por su habla, por su acento, por esa pronunciación peculiar de un fonema o esa entonación que no termina de ser igual, por rasgos que se encuentran en las más profundas entrañas del sistema, es también un símbolo de querer cambiar lo más íntimo de la persona. Herta Müller reivindica la tolerancia a nivel general a través de la reivindicación de la libertad fonética.

En lugar de eso, alcanzar la normalidad podría consistir en que los alemanes de Alemania dejasen de decir una y otra vez a los que llegan al país con un acento diferente: «Aquí, en Alemania». Podría llegar a ser normal que ese acento extranjero no tuviera que explicar de dónde procede cuando va a comprar aspirinas, que ese acento no tuviera que practicar las es para comprar bretzel, alargando la primera y como si se tragara la segunda. (p. 175)

O, formulado al contrario: invita a la rebelión contra la dictadura de la mayoría simbolizada en una pronunciación estándar que la propia mayoría sobrevalora y quiere imponer como dictado. Y su reivindicación sería válida para «todas las cebollas» actualmente con raíces en suelo alemán, es decir, las minorías de habla alemana pero también todos los extranjeros que residen allí con independencia de las causas o la época de su traslado al país⁴.

2. La escritura y la traducción de Herta Müller

Antes de comentar a rasgos muy generales la experiencia tan enriquecedora y el privilegio que es traducir a Herta Müller, es importante tener en cuenta que existe una gran diferencia entre traducir sus novelas, cuyo mérito debemos a Juan José del Solar (excepto en el caso de la última, Todo lo que tengo lo llevo conmigo, traducida por Rosa Pilar Blanco), puesto que ante estos textos el traductor se encuentra mucho más desamparado frente a metáforas que no entiende o asociaciones muy inusuales, y traducir los artículos (sobre todo en los artículos recogidos en El rey se inclina y mata), aparecidos después, en los que la propia autora explica gran parte de su método de creación y gran parte de sus símbolos recurrentes, lo que en alemán se denomina «Chiffre», es decir una metáfora o símbolo exclusivo de un autor. Además, en los artículos o ensayos, no solo contamos con la posibilidad de introducir notas explicativas, sino de añadir pequeños elementos en el propio texto que no constituyen la alteración sustancial que esto supondría en las novelas. En las novelas, donde según la propia autora el elemento ficcional es mucho más fuerte, su intención es precisamente impactar al lector con elementos que no comprende; los ensayos, a menudo conferencias reelaboradas como textos para su publicación, apuntan precisamente a lo contrario: a explicar todo aquello que en las novelas resulta muy poco transparente.

La obra de creación de Herta Müller resulta a menudo poco transparente por su propia concepción de la escritura, que tiene una función terapéutica, pues a través de la objetivación de los traumas vividos, de la verbalización del dolor, el dolor al menos llega a una esfera en que puede ser contemplado con cierta distancia y, así, aliviado. El proceso de escritura es traumático. Si sus palabras pueden tomarse al pie de la letra, la autora lo odia porque le impone un sufrimiento doble: revivir, por un lado, y buscar medios de expresión que cuesta infinitamente encontrar, por el otro. Para la autora, este camino de transformación de la experiencia en relato es muy doloroso, pero es el único posible. Para el lector, que recibe la experiencia transformada, sus textos a veces despiertan mucha extrañeza porque, de alguna forma, es necesario recorrer el camino en sentido inverso para entender metáforas y asociaciones.

Las cosas vividas suceden en un lugar concreto, uno tiene sobre la cabeza el cielo abierto o un techo cerrado, y tierra o asfalto o el suelo de una habitación bajo los pies. Uno está rodeado de horas, sus ojos ven luz o ven la noche. [...] Existen un principio, una duración y un final del correspondiente acontecimiento, como medida de referencia, se siente el tiempo, poco o mucho, en la piel. Y todo eso junto jamás sucede a través de las palabras. A lo vivido en tanto proceso no le importa lo más mínimo la escritura, no es compatible con las palabras. Lo realmente acontecido jamás se puede captar en palabras en una relación de uno contra uno. Para describirlo es necesario recomponerlo a la medida de las palabras y reinventarlo por completo. Agrandar, empequeñecer, simplificar, complejizar, aludir, elidir... una estrategia que únicamente cuenta ya con sus propios caminos y en la cual lo vivido no es sino un pretexto. Al escribir se arrastra lo vivido a un terreno distinto. Uno prueba qué palabra consigue qué. Ya no hay día o noche, pueblo o ciudad, pues lo que tiene validez ahora son sustantivo y verbo, frase principal y subordinada, el ritmo y la sonoridad, la frase y su cadencia. Lo sucedido en la realidad nos apremia como fenómeno secundario, con las palabras le propinamos una patada tras otra. Cuando ha quedado irreconocible, de repente volvemos a encontrárnoslo. Hay que demoler las presunciones de lo vivido para poder escribir sobre ello, apartarse de cualquier camino real para tomar uno inventado, porque tan sólo éste podrá parecerse al primero. (pp. 83-84)

En lo que respecta a la traducción, solo puedo hablar de la traducción de los ensayos, en los que tendríamos tres elementos en los que fijarnos: el primero serían los rasgos de estilo generales, compartidos con las novelas, y que consisten en una gran imaginación a la hora de crear metáforas, expresiones compuestas, asociaciones, etcétera, así como en el uso constante y muy intencionado de repeticiones, ya sean repeticiones innecesarias de palabras (por ejemplo, el sujeto de la frase

puede formularse en forma de pronombre y en el texto se insiste en conservar un determinado sustantivo) o repeticiones de las mismas palabras en lugar de utilizar sinónimos. Esto en parte obedece al propio procedimiento de la escritura, muy basada en la memoria, en el análisis de recuerdos y experiencias, pero pienso que también es un mecanismo que persigue crear cierta sensación de estrechez, de agobio, de falta de salida... Efectos que forman parte de la experiencia de la opresión y persecución de la autora durante la dictadura rumana y después, aunque de otro modo, en la etapa alemana. Sin entrar más en este tema, la obligación del traductor es conservar todas las repeticiones posibles a riesgo de que se acuse a su texto de repetitivo y explicar bien los motivos a correctores y editores. De nuevo, hay ciertas diferencias entre novelas y ensayos, pero en general las soluciones son muy similares.

El segundo punto está relacionado con la contraposición entre alemán y rumano, y de forma explícita solo lo encontramos en los ensayos. La autora destaca que, por la propia estructura de la palabra alemana, los términos se caracterizan por una gran precisión y por ser muchas veces meramente descriptivos, frente a los rumanos, más fantasiosos a menudo y con sonoridad distinta. Al margen de rasgos lingüísticos, para Herta Müller es esencial la idea de que cada lengua implica también una sensibilidad distinta a la hora de ver e interpretar el mundo. En esto enlaza con teorías del lenguaje en las que ahora no podemos entrar, pero nos basta con tener presente que, para una autora que concede tanta importancia a la metáfora, el hecho de que las asociaciones entre la realidad y las palabras para designarla puedan ser tan diferentes en unas lenguas y otras, abre por un lado un mundo de posibilidades expresivas; por otro lado, relativiza toda expresión, pues no se puede considerar interpretación definitiva de la realidad. Otra lengua, otros ojos, verían lo mismo de otra manera, como expone en su magnífico ensayo: «Cada lengua tiene sus propios ojos». Aquí resulta gracioso saber que, según Herta Müller, insulta mucho mejor en rumano porque es una lengua mucho más creativa, a pesar de que el alemán es su lengua materna y con la que, por lo tanto, tiene una mayor cercanía emocional. Cuando habla de su propia escritura, a menudo recurre a esta idea de la mirada, de la sensibilidad especial con que escribe debido a que se formó en dos lenguas, en alemán pero con una gran influencia del sistema periférico del rumano (volviendo a la cebolla), y quizá en esto pueda hallarse un elemento que la hace salir del estándar «alemán», como ella misma explica también en «La otra mirada».

Cada vez era más frecuente que la lengua rumana me proporcionara una palabra más sensual y más acorde con mi sensibilidad que mi lengua materna. [...] En ninguno de mis libros he escrito aún ninguna frase en rumano. Pero

es evidente que la lengua rumana escribe conmigo porque pasó a ser parte de mi forma de mirar. (p. 29)

Lo que el traductor tiene que tener en cuenta en los pasajes que comparan una lengua con otra es que, al introducir la tercera lengua, muchas veces se tiene que formular toda la comparación de otra manera para señalar el paralelismo o la diferencia. Puede ser necesario conservar el término alemán, el rumano y añadir el español, o puede que una de las dos lenguas de Herta Müller coincida con el español, con lo cual se puede reducir la explicación, etcétera. Por ejemplo, hay un pasaje en que explica que la palabra alemana para «paladar» (Gaumen) es en rumano el «cielo de la boca», algo mucho más poético, de manera que al explicar el contraste con la lengua germánica, en la traducción cabe añadir sencillamente «en rumano y en español». De acuerdo con la función de estos textos, explicar sus propios recursos lingüísticos, lo esencial es que el mecanismo le quede claro al lector español, y no suele haber problema en alargar o acortar sus explicaciones, pues esto no afecta al uso de las palabras. Lo que podemos encontrar en las novelas es que utilice calcos de traducción del rumano en alemán con el fin de producir extrañeza a menos que se conociera la palabra rumana (como sería, por ejemplo, inventar el término «cielo de la boca - Mundhimmel»), y que podrían perderse en la traducción. Este ejemplo, en todo caso, es inventado y sería necesario profundizar en el análisis, para lo cual no tenemos ahora espacio, y dado quién fue el primer traductor no me cabe duda de que todas sus soluciones son tan brillantes como el original.

En tercer lugar, dentro de los juegos de palabras de distintos tipos y que permiten mayor o menor libertad a la hora de encontrar una versión en otra lengua, merece la pena detenerse a comentar dos ejemplos: el uso de la rima y los juegos fonéticos. En una entrevista con la propia autora, reconoció (para alivio y agradecimiento de los traductores) que era consciente de la imposibilidad de traducir literalmente y que otorgaba plena libertad con tal de que el efecto buscado en el texto funcionara también en la lengua meta, y que ni siquiera deseaba recibir explicaciones detalladas sobre el cambio o el criterio con que se habían hecho.

Nuestro primer ejemplo es el uso de la rima con efecto cómico y como recurso que la propia autora dice utilizar a modo de terapia para evitar el apuro de ser reconocida como extranjera en su propia lengua materna. Vimos antes cómo es muy frecuente la pregunta por su procedencia, la admiración por lo bien que domina el alemán, y su disgusto ante este constante cuestionamiento de la identidad, esta constante insistencia en su condición de «minoría, emigrante, etc.» (de hecho, en Alemania no es frecuente que se pregunte por la procedencia a personas que

hablan con acento de una determinada región alemana o de Austria, pero sí se reconoce con cierto recelo a las minorías de países del este, sobre todo rumanos y rusos). Esta escena enlaza directamente con la que comentamos al inicio en relación con la pronunciación de las es del bretzel.

[...] en la puerta de la modista o de la zapatería suele haber, para colmo, una campanilla que pone sonido a mi estado interior. Las palpitaciones de mi corazón retumban en todo el local hasta que por fin me encuentro en la calle. Es la campanilla del dominio.

A continuación, mientras camino por la calle, me imagino cómo sería si cada cliente que me sigue o antecede tuviera que decir de dónde es. Barajo nombres de lugares y busco rimas. (p.171)

El texto original está basado en la rima de productos de uso común con ciudades o más bien pueblos alemanes, entre los que destaca una cosa: que son lugares generalmente poco conocidos que fonéticamente suenan un tanto cómicos (Lurup, Unterschleißheim, con la connotación «de abajo»...). Obviamente, para rimar en español tenemos que encontrar localidades de la zona de habla alemana, pues constituiría una aculturación introducir otras geografías, pero con sílabas que también existan en español, o no sería posible rimarlas con los productos. Ahora bien, ni los sustantivos ni los lugares originales pueden ser los mismos, lo que interesa es el mismo efecto de ridiculización de toda la escena, ridiculización que tiene por objeto ser una suerte de terapia para la persona a la que atormentan a diario señalando su condición minoritaria mediante esa tan sutil como cruel «campanilla del dominio». El resultado final, aunque sin duda se hubieran podido encontrar muchas otras versiones, es:

«Buenos días, querría tapones de cera, soy de la Baja Baviera. Buenos días, querría aspirina infantil y soy de Kiel [aquí hay una nota al pie que indica la pronunciación como i simple]. Buenos días, dos botellas de champán, soy de Aquisgrán. Querría polvos para los pies, yo soy vienés. [...] Hasta luego, soy de Bonn, ya vuelvo en otra ocasión». Me hago reír a mí misma y soy consciente de que: primero, río demasiado tarde, segundo: río a mi propia costa, puesto que tampoco me servirá de nada la próxima vez. Creo música para combatir la campanilla de la puerta, pero no logro crear una coraza que me proteja. (p. 171)

El segundo ejemplo también es muy divertido y casi se diría fruto de una así llamada «idea feliz» que bien podría no haber surgido nunca. Hablando del mismo tema, el sufrimiento que causa la marginación a los pertenecientes a minorías aunque hablen la misma lengua materna que la mayoría y, además de la marginación, el trato prepotente y la no siempre sutil invitación a adaptarse al estándar (en Herta Müller, la especial sensibilidad se debe también a la experiencia de la dictadura), retoma uno de los símbolos del sustento, de lo más básico para vivir: el pan (y enlazamos con nuestro bretzel del principio). Habla de que «le viene a la mente el famoso anuncio de pan Paech que siempre ve en el metro». El pan Paech es un tipo de pan de molde que se inventó durante la Primera Guerra Mundial, que solía venir dentro de una lata de metal y que se caracteriza por su consistencia y poder saciante, propios del «pan de munición», término con que se designa este tipo de panes, pero que se ha seguido comercializando casi hasta la actualidad y cuya publicidad se caracteriza por el uso de ripios más o menos ingeniosos. El juego del original consiste en la asociación fonética del apellido Paech con la palabra para «mala suerte»: Pech.

Así, transforma el «Paech-Brot» en «Pechbrot», en «pan de mala suerte» o «pan del infortunio», con toda la fuerza que tienen las connotaciones de «tragar» o del «alimento de primera necesidad». Además, el texto es originalmente una conferencia, de modo que el juego fonético funciona aún mejor en la lectura. ¿Qué hacer en español (aparte de añadir una nota al pie sobre el pan de la marca Paech)? El resultado final en castellano es:



¿Debería haberle dicho que el pan de «amolde» expresa para mí, y de la forma más concisa imaginable, todo lo que le hacen a la gente en las dictaduras? ¿Que, en los interrogatorios, el agente de los servicios secretos solía decirme que no olvidara que comía pan rumano? Desde luego, por entonces yo no tenía ni idea de cómo podría expresarse en una única palabra esa crueldad con que me trataban. Hasta que no llegué a Berlín y descubrí que «pan de amolde» era la palabra adecuada para la destrucción de los nervios. Me quedé atónita; la frase: «Ya me he comido mi pan de amolde» es de una claridad tan asombrosa como la de Semprún: «Patria es lo que hablamos». La expresión es tan adecuada para la descripción de la dictadura que incluso podría decirse: «Como Semprún ya se ha comido su "pan de amolde", sabe que la patria no la constituye el lenguaje sino lo que hablamos». (pp. 171-172)

Claro está que, en un caso como este, agradecemos al género del ensayo poder introducir la nota aclaratoria, fundamental para comprender el pasaje se traduzca como se traduzca, y contamos con que el público lector de este tipo de textos puede captar perfectamente la asociación del infortunio con el tener que «amoldarse» a la fuerza a los dictados del régimen de Ceauçescu en el caso de Herta Müller, a los del campo de concentración en el caso de Semprún, y, ya en términos más generales y no necesariamente tan crueles aunque no menos angustiosos, los de tantos emigrantes a la supuesta norma(lidad) del país de acogida.

Amoldar es lo que también tenemos que hacer muchas veces con la lengua cuando traducimos, pues no olvidemos que traducir puede implicar forzar la lengua, inventar palabras o construcciones. Ahora bien, en el caso de la traducción, que tiene que «amoldarse» al texto original, esto suele ser positivo porque obliga a crear y ampliar la propia lengua, y quizás sería necesario encontrar otro verbo con menos connotaciones negativas. Evidentemente, a lo que no debe uno amoldarse es a criterios mal fundamentados de un editor, a la supuesta capacidad de comprensión del lector (siempre mucho mayor de la que los editores le atribuyen), a criterios comerciales de facilitar la lectura para vender más ejemplares, etcétera. En estos casos, la metáfora del «pan de amolde» es excelente y la postura de Herta Müller acerca de las cosas que uno no debe «tragar» es un argumento de fuerza. Sobre los recursos que fuerzan o falsean la lengua al servicio del poder y la propaganda, para dominar el pensamiento de forma solapada, también suele reflexionar mucho Herta Müller (enlazando con otros autores como Viktor Klemperer, por ejemplo)... Pero esto nos llevaría ahora demasiado lejos. En todo caso, se hace patente una vez más desde qué sensibilidad lingüística tan aguda parte cada uno de sus textos, por no decir cada una de sus palabras.

3. Conclusiones

Transcurridas estas páginas, nos resulta imposible interpretar la imagen inicial como lo hacíamos al principio, y si el brillante pensamiento de Herta Müller ha despertado también nuestra sensibilidad en términos generales, ah, desconfiaremos por principio de toda palabra y de toda imagen, o al menos nos plantearemos detenernos un instante a comprobar qué es lo que vemos... y qué podrían ver otras personas. Ninguna imagen, por sencillo que sea el objeto representado, tiene por qué representar lo mismo, puesto que siempre son los ojos individuales, la mirada de cada uno y su circunstancia la que le otorga un significado u otro: positivo, negativo o neutro. Pero también tenemos que desconfiar de las palabras, pues no solo pueden ser utilizadas con malas intenciones, como ya hemos visto, sino que «no son capaces de representar lo que sucede en el interior de la cabeza» (p. 23).

Tanto más importante para leer su obra de creación es conocer, por un lado, la totalidad de las novelas pero, sobre todo, sus artículos y conferencias. A diferencia de la mayoría de autores, resulta mucho más fácil adentrarse en el universo literario de Herta Müller, en la ficción, partiendo de la no ficción, escrita a posteriori por lo general, puesto que ella misma proporciona muchas claves para desencriptar tanto los recursos de composición generales como las alusiones que se esconden detrás de cada palabra, sobre todo de las inventadas.



Volviendo a la imagen inicial para cerrar el círculo, mientras que un español conocedor del refrán «contigo pan y cebolla» (y aquí sería interesante, por ejemplo, analizar el factor generacional, puesto que el uso de refranes cada vez es menos frecuente) verá en ella algo muy positivo y, además, asociará los dos alimentos, tal vez un alemán vea la típica «comida de emigrantes mediterráneos», tan aficionados a la cebolla cruda y al ajo (lo cual da lugar a los peores prejuicios sobre malos olores, etcétera), es decir, algo más bien negativo, y luego el pan no le dirá nada;

es decir: no necesariamente hallará una unidad de significado en ellos. En tercer lugar, a la mayoría de observadores posiblemente no se les ocurra nada sino que son dos alimentos humildes, más o menos apetecibles o habituales o exóticos en su tierra. Ahora bien, también es muy posible que ciertos grupos asocien la imagen de cierto tipo de pan (el de la marcha Paech, por ejemplo, o el pan gris de la posguerra que es muy similar al de la foto, etcétcera) con épocas determinadas o determinados momentos desagradables de sus vidas, y ahí será la cebolla lo que no despierte connotaciones en su cabeza. Por otra parte, es difícil que ningún estudiante de Filología Alemana que haya pasado por asignaturas de Historia de la Lengua vuelva a ver nunca una simple cebolla como un producto de la huerta, debido a la cantidad de veces que la habrá tratado como representación de los distintos niveles en que se estructura la lengua. Y, en último lugar, quienes conozcan los textos comentados de Herta Müller o hayan grabado nuestras explicaciones en su memoria, verán en el «pan y cebolla» una metáfora sumamente siniestra de la dominación, de cómo las mayorías intentan imponerse sobre las minorías, de la importancia que tiene la lengua como factor diferenciador (para bien o para mal), de cómo la diferencia siempre está mal vista, cómo se obliga a adoptar moldes —a amoldarse— a quienes parecen no ajustarse del todo a un estándar más que discutible.

Herta Müller es muy consciente y a menudo basa sus textos en estas dos ideas: que nada es lo que parece y no hay que fiarse nunca de las primeras impresiones, pues hasta los objetos más sencillos pueden encerrar los elementos y sentimientos más retorcidos y utilizarse con los fines más perversos; y que la mayor fuerza del pensamiento reside en los símbolos, por lo que siempre subraya cómo, para decir algo de verdadero peso, tiene que transformarlo, a veces en una metáfora muy exclusiva de su propia obra y muy poco transparente si se carece de las explicaciones que ella misma proporciona en sus artículos. Pan y cebolla... Qué cosas más sencillas puede haber. Pan y cebolla como elementos de la discriminación de la diferencia. La representación de panes y cebollas como acto subversivo... Todo se debe al infinito poder de la palabra y de la imaginación. Y qué importante es aquí el papel del traductor, conocedor de dos miradas sobre las cosas y responsable de transmitirlas tratando de que se pierda lo menos posible en el camino para que el lector reciba, en especial el lector de Herta Müller, su gran lección de sensibilidad y de capacidad crítica para ver y recrear la realidad.

NOTAS:

- 1. Todas las citas están tomadas de esta edición española, de modo que se indica únicamente la página.
- 2. Aquí citado de la obra de D. Nübling, p. 2, aunque podemos encontrarlo en la mayoría de obras de Historia de la lengua alemana o de Lingüística general.
- 3. También encontramos un ejemplo en que Herta Müller señala diferencias en el uso del léxico como causa de problemas de entendimiento, aunque en principio es un caso aislado y también se debe a su postura de no utilizar el lenguaje, en general, en vano, de manera vacía, como tampoco de hablar por hablar, etcétera. puesto que es, principalmente, un instrumento para captar el recuerdo, recuperarse de traumas, etc. «El alemán es mi lengua materna. Desde el principio, en Alemania, entendía cada palabra. Todas y cada una eran palabras conocidas y, sin embargo, el mensaje de muchas frases me resultaba ambiguo. Yo no era capaz de valorar la situación, la intención con la que se pronunciaban. Buscaba un sentido a expresiones coloquiales del tipo: "¡Qué gracia!", las entendía como comentarios literales. No comprendía que eran una especie de suspiro de relleno, que en realidad no significaban nada más que "¡Ah!" o "¡Vaya!". Yo las entendía como frases plenas [...] Cada palabra pronunciada, creía yo, tiene que ser un mensaje con contenido real, de otro modo, no habría sido pronunciado» (p. XX).
- 4. La autora es terriblemente crítica al respecto en el artículo «Aquí, en Alemania», así como en «Y, aun así, nuestro corazón se estremece...», publicados en *Hambre y seda*. Sirva como anécdota que sin duda gustaría a la autora si no la conoce, que un símbolo de lo alemán por excelencia como el *bretzel* en realidad es un préstamo del latín *brachialettum* («bracito»), pasando por *brezitella*, pues la forma de la rosquilla, inventada en un monasterio, recrea los brazos cruzados sobre el pecho para rezar. Así, una expresión como «eres más alemán que un *bretzel*» sería una paradoja muy divertida que serviría incluso como insulto, haciendo gala de ironía y conocimientos filológicos.

BIBLIOGRAFÍA:

MÜLLER, HERTA, Der König verneigt sich und tötet, Múnich, Hanser, 2003.

MÜLLER, HERTA, «Cada lengua tiene sus propios ojos», «Cuando callamos, resultamos desagradables... cuando hablamos, quedamos en ridículo», «La Mirada Distinta o La vida es cual pedo bajo farola», en: *El rey se inclina y mata*, Madrid, Siruela, 2011 (trad. española de I. G. Adánez) pp. 11-40, 73-100 y 123-142 respectivamente.

MÜLLER, HERTA, Hambre y seda, Madrid, Siruela, 2011 (trad. de I. G. Adánez).

NÜBLING, DAMARIS, Historische Sprachwissenschaft des Deutschen. Eine Einführung in die Prinzipien des Sprachwandels, Tübingen, Narr, 1994, p.2.

SIGUÁN BOEHMER, MARISA, Schreiben an der Grenze der Sprache: Studien zu Améry, Kertész, Semprún, Schalamon, Herta Müller und Aub, Berlín, De Gruyter, 2014.

El traductor y sus enemigos

Mariano Antolín Rato

(Gijón, 1943). Es novelista y traductor, aparte de colaborar en distintos diarios y revistas. Ha obtenido el Premio de la Nueva Crítica de novela y, también dentro de ese género, los premios Fernando Quiñones, Villa de Madrid y Juan March, entre otros. Traduce del inglés, francés e italiano. Es premio Nacional de Traducción 2014. Ponencia presentada en El ojo de Polisemo, celebrado en Granada en mayo de 2014.

Hace unos años fui tan atrevido como para estudiar una lengua que, no por ser poco traducida, es demasiado minoritaria (Japón tiene unos 150 millones de habitantes). Me refiero claro, al japonés. Mi intento duró tres cursos. Y el resultado, como se supondrá, quedó en unos conocimientos elementales y lo que para mí supuso casi un triunfo: la capacidad para el manejo de diccionarios. Luego he continuado tratando de entender, a partir de versiones bilingües, ciertos matices de los que ya sabía por la lectura de textos teóricos sobre ese idioma. Y sobre todo perdí el miedo a unos ideogramas de origen chino, los *kanji*, y a los llamados *kanas*, característicos del japonés que funcionan como elementos silábicos.

Mi propósito inicial vino motivado por un rechazo, quizá escasamente fundamentado, de los autores de la inmensa mayoría, por no decir casi todos, de los textos traducidos directamente del japonés al español. Pues resulta que, sin tener la osadía de negar su acierto, esas versiones procedían, en principio, de misioneros miembros de órdenes religiosas. Una tradición que se ha mantenido hasta hoy y que, de modo inevitable, y en algunos casos escandaloso, deja de manifiesto su contaminación por una ideología dependiente del hábito monacal. Baste con señalar que los traductores originales justifican su trabajo aduciendo que el pensamiento de Confucio encajaba con los dogmas de la Iglesia de entonces.

El profesor García Noblejas, en sus precisos y documentados trabajos sobre la traducción del chino al español, da cuenta de que los primeros traductores fueron misioneros dominicos y jesuitas. Y cuando se ocupa de las prestigiosas versiones que Carmelo Elorduy hizo en el siglo xx de textos taoístas nos informa de que Tao, que suele traducirse por «camino», Elorduy lo da como «divinidad», o «ser supremo». Carmelo Elorduy era jesuita. Le concedieron el Premio Nacional de Traducción. Justamente, en mi opinión por falta de autoridad, pero que coincide en este caso con la de quienes sí la tienen. Comparadas con otras versiones de esos mismos textos taoístas, y en español hay unas cuantas, son las mejores. Pero el

mismo García Noblejas concluye, con su acierto habitual: «Por supuesto que toda traducción está marcada, cargada de algún tipo de ideología».

También era un jesuita del siglo xvi Francisco Javier, el primero que tradujo del japonés al español. Y siguen siendo jesuitas o ex jesuitas la inmensa mayoría de los sin duda buenos traductores del japonés al español. Con una excepción notable—ya se sabe, la excepción pone a prueba la regla—: la de Octavio Paz. Con ayuda de mejores conocedores del idioma que él, ha publicado versiones de poemas japoneses dificilmente mejorables.

Por supuesto, mi profesor de japonés había sido jesuita.

Tratando de huir de esa ideología cristiana evidente de la que partían los traductores del japonés, emprendí mi empeño con ese idioma. Mi intención, en realidad, era leer poesía. La conocía a través de versiones, no todas en español. Y me conmovió, y conmueve. Hizo que despegase y entrara en la órbita de lo que produce la gran poesía. Sin embargo, temía que estuviese afectada por un tono clerical. Algo que no era probable que les ocurriera a las versiones que también conozco, francesas, inglesas o italianas. Cuentan con una amplia tradición laica.

Uno de los problemas que planteaba el japonés —y es solo uno y de los más elementales— está en la traducción de *kokoro*. Es un ideograma que representa el corazón, como órgano fisiológico pero, también, la mente. De ahí pueden sacarse consecuencias inmediatas de lo que supone hablar con un corazón —o «espíritu» o «alma», que también lo he visto traducido así— que es mente. Parece como si ese ideograma designara algo que no existe para un occidental. De ahí, la insistencia zen de comunicarse de corazón a corazón sin utilizar palabras. Algo así como establecer una especie de telepatía en el vacío.

Y esta digresión inicial me llevará a otras. Serán el armazón de lo que siga. Mi intención es que al final construyan un discurso con sentido referido a la profesión del traductor. Eliot Weinberger, que además de otras cosas suele ocuparse magistralmente de la traducción, se refiere al traductor como «una necesidad problemática».

No hace falta, sin embargo, continuar tan a lo divino para encontrar términos de una lengua occidental que no existen en otra más o menos próxima a ella. Sucede en inglés, por referirme al idioma del que traduzco más, donde casi diariamente aparecen términos nuevos que designan técnicas, en su gran mayoría del mundo de la informática, para los que encontrar una equivalencia en español exige unos esfuerzos casi siempre sin resultado. Aunque en numerosas ocasiones han consegui-

do imponerse en ese idioma entre los usuarios del español. Y por mencionar uno solo pienso en el ubicuo «guasapear», y derivados. Hace unos días en *El trujamán*—ya se sabe, la revista digital dedicada a la traducción del Centro Cervantes—, Ramón Buenaventura escribía con mucho acierto: «Podríamos afirmar, exagerando solo lo indispensable, que vivimos en un mundo de cosas sin nombre, de objetos y acciones que nadie sabe cómo se llaman en español».

Si aceptamos, como Derrida —y resumo cometiendo una falta de respeto—, que las palabras solo se refieren una a otra, son una cadena de significantes sin atadura en lo real, la cuestión queda resuelta sin más. Pero eso no pude aplicarlo para traducir un término —y sirva como ejemplo entre otros muchos posibles con el que me encontré no hace mucho al traducir las intervenciones referidas a la evolución de las ciudades de un congreso, o similar, que tuvo lugar en el MACBA —el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona—. Aparecía repetidamente el término gentrification. Su referente inmediato es un proceso que nos está afectando en esta actualidad tan violentada como la que nos está tocando sobrevivir. Y, tanto la traduzcamos de un modo como de otro, como escribe Martín Caparrós en un artículo que leo al preparar esto, «sin palabra no deja de haber la cosa». En las intervenciones, los arquitectos, los urbanistas que realizaron su exposición en español, se limitaban a poner «gentrificación». Es un término inventado por una socióloga inglesa hace unos cincuenta años —me entero ahora por ese escritor argentino— para denominar la ocupación y renovación de unos barrios obreros de Londres por una nueva clase media. Algo equivalente a lo que pasó con el Barrio Chino de Barcelona cuando oficialmente tuvo que denominarse «El Raval». Y en casi todas las ciudades se ha dado, o se está dando, ese mismo proceso.

Internet mediante, encuentro hasta un trabajo de Luz Marina García Herrera, de 2002, titulado «Propuesta en español para el término gentrificación», que se publicó en la Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, de Barcelona. Dice: «En español se han usado distintas expresiones para denominar el fenómeno, tales como "recualificación social", "aburguesamiento", "aristocratización", "elitización residencial", y con mayor frecuencia "gentrificación"». Y continúa: «Gentrification viene de gentry, la nobleza, la elite, la clase alta. De momento, como traducción, y a reserva de mejores propuestas, se me ocurre encarecimiento». La gentrification de un barrio, pues, es el proceso por el cual ese barrio pasa de ser popular a ser de clase acomodada. Empiezan a mudarse a él personas de altos recursos que arreglan las casas o construyen nuevas de mayor tamaño y más lujo. Sube el valor de la propiedad en el barrio, y los jóvenes de la misma clase que sus pobladores «históricos» no pueden comprarse o alquilar una casa y se tienen que ir a otra parte. También aumentan tanto los impuestos catastrales que los viejos residentes no pueden pa-

garlos y se tienen que mudar, y poco a poco las casas pequeñas, baratas y probablemente descuidadas, son remplazadas por casas grandes y caras.

Y ocurre que, mientras se decide cuál es la palabra adecuada, hay víctimas de lo que aquí aún no sabemos cómo designar. O solo lo hacemos con nombres aproximados, cuando tiene una realidad efectiva. Yo opté por «gentrificación». Aunque no me atreví a dejarlo tal cual, y añadí una nota a pie de página. Sin tantas explicaciones como las que acabo de dar, por supuesto.

Hace poco me refería a la traducción de términos informáticos. Una cuestión que llevaría al dominio de la industria de un determinado país. Incluso al de la potencia destructiva que posee y hace esclavos a los idiomas del estado que la tiene mayor; su capacidad de penetración en los idiomas con menor capacidad de resistencia económica. Pero es preciso excluir de este proceso que han traído los McDonalds, los marines, y en general la «cocalización» del planeta, a las obras literarias. Aunque estén hechas con el idioma de los dominadores.

Y recuerdo aquel conocido dicho de que lo que distingue a una lengua de un dialecto es que la primera tiene un ejército que la respalde. *Mutatis mutandi*, se podría decir que la potencia de una lengua depende del respaldo militar. De ahí que el inglés se haya convertido en la lengua franca, como ocurría con el latín en aquella Edad Media a la que, algunos pensadores autorizados afirman, estamos volviendo.

Dante, que escribió en la lengua vulgar — De Vulgari Eloquentia es el título de una de sus obras—, dice: «La forma o modo de tratar la materia de la Commedia es poético, ficticio, descriptivo, abierto a la digresión, metafórico y por eso definitivo, divisivo, probativo y susceptible de ejemplos». Y dicho esto, en la famosa carta a Cangrande della Scala, lo completa con «el sentido literal debe ir por delante, por estar incluidos en él todos lo demás».

Que son los mencionados. Nada más y nada menos.

Y aquí se echa encima otro de los enemigos: la literalidad. Surge enseguida en el proceso de traslado de un idioma a otro. De modo inevitable, desde luego. La traducción supone un traslado, un cambio. Y ya desde su misma etimología. En latín, de donde se deriva el término, *traducere* es «pasar de un lado a otro». Trasladar. Una operación que exige mucho cuidado para que en el transporte no se rompa nada. O al menos se estropee, cosa inevitable como sabe cualquiera que se haya mudado de casa, lo menos posible. Y luego, al ordenar los objetos —palabras, formas de expresión, niveles de lenguaje, en el caso de traducir— sea posible reproducir el entorno del que se partió.

Que yo sepa, la única vez que una traducción fue réplica, y por tanto literal, se debió a un milagro. Pues consta que hacia el 250 antes de nuestra era, se reunió en Alejandría a setenta y dos traductores para que terminaran, en setenta y dos días, setenta y dos versiones de la Biblia, pasada del hebreo al griego. Y resultó que, al cabo de esos setenta y dos días, los setenta y dos traductores presentaron textos idénticos. Pero claro, cada uno de los traductores estuvo guiado por lo que Weinberger llama «el origen de todos los originales».

Como no es demasiado frecuente, me parece, que todos los traductores trabajen bajo inspiración divina, las posibles setenta y dos traducciones de cualquier texto no es normal que coincidan. Y menos todavía si se trata de textos que pasan por varios idiomas. Tengo noticia directa de un experimento iniciado en Nueva York y por tanto en inglés. El original se pasaba al traductor en otro idioma; en este caso fue el español. Esta versión la traducía alguien al francés, y de este idioma al alemán, al ruso... y así sucesivamente hasta completar setenta y dos idiomas. La versión setenta y uno se volvía a retraducir al inglés. El resultado consistió en un texto que no tenía nada que ver con el primero. Lamento no haber encontrado, y sé que lo tengo en alguna parte, cuál era el párrafo objeto del experimento. Seguiré buscando.

Imagino que nadie se extrañará de que haya ocurrido algo así. Las informaciones que se transmiten de uno a otro a viva voz, en trayectos más cortos, ya sufren tremendas modificaciones. No hace falta, sin embargo recurrir a esos extremos. Traducir es interpretar. Y una traducción no es inferior al original, solo es inferior a otras traducciones. Como dicen los musicólogos, ciertas versiones de obras son «de referencia», lo que no quiere decir que sean las definitivas. De ahí la necesidad de actualizar las traducciones. No porque haya que introducir términos o medios de expresión comprensibles para los lectores actuales (y entramos en el resbaladizo terreno de las adaptaciones). Es que las nuevas versiones recogen matices que han venido apreciándose a través de lecturas e interpretaciones acumuladas a lo largo del tiempo. Una especie de añadido histórico que perfila significados oscuros, u oscurecidos a propósito por los distintos tipos de censura que se imponen.

Un ejemplo al respecto en el que tomé parte activa: una vez, en un artículo del suplemento literario del diario *La Vanguardia*, señalé las censuras que se habían impuesto a varios relatos de Hemingway. Una de ellas era un cambio introducido en el relato que se titula *El viejo en el puente*. Se desarrolla durante la Guerra Civil española. Y, casi al final, dice: «Los fascistas avanzaban hacia el Ebro». Eso lo había cambiado la censura por «las tropas avanzaban».

Bien, pues después de la muerte de Franco la editorial continuaba publicando la versión censurada. Se trataba, protestaba yo, de una censura económica. Se ahorraban una nueva traducción que reprodujese el original, donde quedaba claro en estilo indirecto lo que pensaba el viejo del relato de quienes avanzaban. Tuve el enfrentamiento correspondiente con la editorial que negaba esa sumisión a la censura económica. Fue entonces cuando recurrí a muchos más ejemplos. Recuerdo que Juan Eduardo Zúñiga, excelente escritor y traductor, que había leído el artículo, se mostró muy molesto por haber tenido que leer a un Hemingway que no era Hemingway. Años después, en 2007, otra editorial puso remedio a esos desmanes publicando una buena traducción de Damián Alou.

Pero hay más censuras. Y en este caso retomo indirectamente la cuestión de la ideología a la que me referí al principio. No sé si por temor a resultar demasiado groseros, hay traductores que evitan las palabras «fuertes», y las dan con términos descafeinados.

Es el caso de la, por otra parte excelente, versión de Consuelo Berges de varios tomos de *En busca del tiempo perdido*, de Proust (o *A la busca del tiempo perdido*, en versión más reciente de Mauro Armiño). En un ensayo sobre Proust que estaba traduciendo yo se incluían, naturalmente, fragmentos de la obra. Al leerlos me entraron dudas de que el original francés contuviera unos términos tan comedidos para referirse a las diferentes clases de «mujeres de la vida» que aparecen. Consulté a Maite Gallego, que lo sabe todo del francés, los matices que diferencian los distintos grados de acuerdo con los nombres que se les da y de acuerdo con la consideración social que se les otorga a las «cortesanas» francesas. No en vano es autora de una magnífica versión de *Esplendores y miserias de las cortesanas*, de Balzac. Pues bien, ella me proporcionó un glosario completísimo que me permitió recuperar la fuerza y el atrevimiento (Proust nunca es grosero) del original. Y me atreví a corregir a Consuelo Berges. Aunque no sin señalar por qué lo hacía.

También me he encontrado esa mojigatería en otras versiones de dos de las novelas de William Faulkner que he traducido. Es un autor que impone respeto y con el que uno trataría de ser comedido no vaya a ser que se te echen encima los especialistas que escriben en español sobre él. Y es que, al menos en España, la mayoría de los «faulknerianos» solo lo conocen por traducciones, dicho sea de paso.

Apoyándome en Borges, traductor discutido de *Las palmeras salvajes*, y quizá de alguna obra de Faulkner más que desconozco, intenté seguir su observación: «Cuando traduzco a Faulkner, no me ocupo del problema de traducir a Faulkner». Hay una frase con la que se inicia el capítulo del «Seis de abril de 1928», de *El ruido*

y la furia que traduje: «Puta una vez, puta siempre, lo que yo digo». En otras versiones se usa «mujerzuela» o «ramera», cuando en el original pone whore, equivalente al «puta» español. Y después hay que tener en cuenta que el que monologa (digamos que interiormente, aunque en inglés se use stream of consciousness, traducido por «flujo de conciencia», aunque mejor aún sería «corriente de conciencia») es Jason Compson, un personaje mezquino, resentido, amargado, que muy bien puede opinar eso sobre su hermana. En realidad, esa dureza expresiva tan grosera contribuye a caracterizarlo.

Existe otro enemigo que me da la impresión de que va imponiéndose progresivamente. Se refiere a los registros idiomáticos, y podría verse como opuesto a los remilgos que acabo de apuntar. El DRAE define «registro idiomático» como «modo de expresarse en función de las circunstancias».

Algunos traductores utilizan términos —sobre todo de argot, cuestión de la que me ocupo bastante— que, si bien son de uso corriente ahora, no lo eran en la época que se escribió o en la que se desarrolla el relato. El traductor aguerrido y sin prejuicios recurre a expresiones que alejan del tiempo de la narración y las circunstancias concretas en que se escribió. El efecto producido al lector advertido es de anacronismo que impide situar la época y remite a un tipo de relaciones que tienen poco que ver con las que existían entonces. Expresiones como «estar en el rollo», «coleguismo» o «que te den», las acabo de encontrar en una novela que se desarrolla en la década de 1930. Con el agravante de que ese «que te den» comparte una mojigatería como la señalada hace un momento. El *fuck you* en el original inglés es mucho más fuerte y contundente, y exigiría un «que te jodan» o similar. La cuestión me ocupa últimamente y pretendo tratar las posibles equivalencias en español de esas expresiones groseras inglesas, donde lo escatológico muchas veces sustituye a lo blasfemo del lenguaje habitual de ciertos medios sociales en España.

Nuevo enemigo al canto. La diferencias de las expresiones jergales en los distintos lugares. Se me ha acusado de utilizar argot que en Argentina o en México resulta incomprensible. La solución adecuada se me escapa. Máxime cuando no participo en absoluto de esa idea expresada por Bernard Shaw de que Gran Bretaña y Estados Unidos están separadas por un idioma común. Pues creo que es precisamente ese idioma en común el que permite establecer comunicación entre seres humanos con un tronco compartido que se ha separado al crear términos distintivos de un grupo. Aunque, siguiendo con las metáforas geográficas, prefiero ver que hay un río al que confluyen afluentes que aportan más significados o expresiones distintas. Localismos y jergas que resultan difíciles de trasladar, precisamente porque son locales.

Muchas veces, al corregir una traducción, me he encontrado buscando palabras que no pudieran ser leídas por hablantes de español de fuera de España con un sentido que mi versión no pretendía darles. La sustitución de «coger» por «agarrar» es una de ellas. Pero hay otras que no se me ocurre cómo sustituir, caso de «concha». Ni consigo evitar modos de expresión que suenen a españoles de España.

Es una cuestión que no me preocupaba hasta que llegaron las primeras críticas en periódicos y publicaciones dignas de crédito e interés de México, Argentina — Argentina sobre todo— o Chile. Y sigo sin encontrar una solución satisfactoria. En realidad, cuando era joven, e incluso de niño con los tebeos de la *Pequeña Lulú* o *Superman*, muchas de las lecturas de obras fundamentales las hice a través de versiones argentinas, mexicanas, chilenas. Ya entonces, aunque quizá no supiera formularlo, la traducción se revelaba necesaria por el motivo evidente de que el propio idioma solo ha creado, y está creando, una fracción mínima de los libros más vitales del mundo. Y nunca sentí el menor rechazo a que utilizaran términos, modismos, modos de expresión que me resultaban insólitos. No sé, incluso añadían una sensación de que la procedencia de los originales era de otro sitio donde se hablaba en un idioma distinto del que se estaba leyendo.

Posiblemente debido a eso, me gusta que en las versiones que hago de otro idioma, el lector, sin que deba enfrentarse a formas incorrectas, tenga la impresión de que aquello que se narra se está expresando en otra lengua. La búsqueda de un idioma neutro me parece una rendición sin condiciones. Un fracaso asumido previamente. Y, precisamente, he leído hace poco a un autor de éxito que decía que trataba de evitar las expresiones y formas que pudieran resultar complicadas en la traducción de sus libros a otros idiomas. Suprimía características específicas del lenguaje que son precisamente las que el traductor se esfuerza en transmitir.

Se empeñe quien se empeñe en negarlo, una traducción es una traducción, no una obra de arte. Una obra de arte es un fin en sí mismo, y tiene una singularidad que se mantiene aunque esté sujeta a cambios. De traductor en traductor. De lector en lector.

El intermediario intenta proporcionar una interpretación fiel, pero dependiente en todo momento del fin que busca la obra de arte. No se trata de crear un poema o una traducción nueva en el idioma al que se traduce. Se trata de crear una excelente traducción.

Vladimir Nabokov ha escrito, y polemizado de modo contundente, sobre sus versiones del ruso al inglés. Y debe tenerse en cuenta que la humildad no es una cualidad que se asocie con ese gran escritor. Explicaba: «El paso de mi ruso a la

estrechez del inglés, fue como ir de una casa a oscuras a otra una noche sin estrellas durante una huelga de los encargados de encender las luces de la calle por la noche». (Él, por la época en que lo escribió, me parece que decía «huelga de faroleros».) Había traducido Eugene Oneguin, de Pushkin. Acababa de ser acusado de una excesiva literalidad. Nabokov se defendió, diciendo que se negaba a cualquier adaptación, como se había hecho hasta entonces. «¿Adaptado a qué?» —se pregunta ante las críticas que le hacían—. «¿A las necesidades de un público lector idiota? ¿A las exigencias del buen gusto?». E insiste: «Mi método puede estar equivocado, pero es un método. Entre el ritmo y la razón, elijo la razón. Mi única ambición ha sido proporcionar una traducción literal».

Se ha analizado que esa excesiva literalidad de Nabokov es una consecuencia de la necesidad que tuvo, o de la elección que hizo, en el exilio americano, de escribir en inglés, y dejar de hacerlo en ruso para un público lector de emigrados muy limitado. Nabokov menospreciaba la biografía y la historia personal como explicación de un estilo. Pero la historia de su exilio no se puede pasar por alto. Para él la traducción era una opción estética que se transformaba constantemente en una ética: un esfuerzo constante de lo que él llamó «feroz fidelidad» a lo silenciado, lo perdido y lo muerto. Y de ese modo seguía el sueño utópico de las equivalencias exactas. Insistiendo en que la traducción no da al escritor extranjero una voz en el lenguaje al que se traduce. Permite que se lea en el idioma de llegada, al menos idealmente, del mismo modo que se lee en el idioma original.

Eso significa que la tarea primaria de un traductor no es meramente encontrar en los diccionarios los significados correctos —la parte más fácil—, sino inventar una música nueva para el texto en el idioma de llegada. Una música que no sea una réplica técnica del original, sino un equivalente. Pero para hacer eso es necesario un conocimiento casi tan amplio de la literatura de lo que se traduce como de aquella a la que se traduce.

Un traductor es, repito, como un actor interpretando un papel, un músico siguiendo una partitura, un mensajero que a veces codifica el mensaje. Pero encima, resulta que la traducción es una parte tan habitual e intrínseca de toda cultura que uno se pregunta si es preciso recurrir a analogías de ese tipo. Pues los traductores son los bichos raros de la literatura. Y tan raros que son invisibles. El noventa por ciento de las reseñas de libros nunca mencionan el nombre del traductor, aunque estén hablando de lo que llaman el estilo del autor; y la cifra la da Weinberger.

Un buen escritor, traductor y editor, Luis Magrinyà, se quejaba en un artículo del diario El País que tituló «Vivan las traducciones» de que en España no existía

el interés por la traducción que mostraban la crítica inglesa y americana. Y en concreto se refería a una versión reciente al inglés de *La señora Bovary*. Coincidiendo con él, recordé las múltiples reseñas que había leído sobre otra versión de la *Commedia* editada en Estados Unidos. Y muchas de ellas aparecían en publicaciones no especializadas en el oficio. Es más, ni siquiera eran revistas literarias, o no del todo. *Newsweek*, un semanario de información general, dedicaba un par de páginas a la nueva versión de la obra de Dante. Y otra revista de características un poco distintas, *The New Yorker*, nueve páginas.

A Magrinyà, coincidiendo con lo apuntado por Weinberger, le respondió una traductora americana, Margaret Carson. Decía esta autora de numerosas versiones al inglés de narradores españoles y latinoamericanos que esa atención solo se prestaba a la traducción de obras clásicas. Que el silencio era también la norma en las reseñas de su país. El traductor, como en España, era un ser invisible.

Como muchos otros, he defendido esa invisibilidad del que traduce —y todo el rato me estoy refiriendo a obras literarias—. Quien traduce debe aparecer al principio, y si es en portada, mejor, pero debe desaparecer en el encuentro entre el lector y la obra traducida. Su labor es la del mediador, el intérprete fiel, pero en ningún caso debe dar muestras de su estilo, su autoría, sus rasgos característicos.

Isaac Bashevis Singer dijo:

El traductor tiene que ser un gran editor, un psicólogo, un juez de los gustos humanos, si no, sus traducciones serán una pesadilla. Pero ¿por qué una persona con semejantes cualidades se hace traductor? ¿Por qué no se hace escritor o se dedica a un asunto donde el trabajo diligente y la inteligencia estén bien pagados?

Un buen escritor y traductor español, Justo Navarro, explicaba su decisión de hacerse también traductor. Y no solo porque siguiera una idea expresada por Borges, que comparto, de que un escritor debe dedicarse a escribir o a traducir. Justo Navarro señalaba que él no tenía bastante con su mundo, así que buscó otro: «Me di cuenta de que traducir palabras es menos difícil que traducir mundos enteros y encontrar el modo de nombrar costumbres raras y relaciones y cosas que ni siquiera existen en el mundo que nosotros habitamos».

Con respecto a esta escala de dificultad, tengo mis dudas. Una buena traducción exige una dedicación comparable a la de la composición de una obra original. Por supuesto que se parte de un texto terminado y no hay que ocuparse de la continuación. Pero la búsqueda de la exactitud, sea para expresar sensaciones, ansias,

amores o derrotas, plantea una dificultad equiparable, tanto al referirse a personajes o situaciones que uno va ideando, como a las planteadas en otro idioma. Acierta Navarro, me parece, en la necesidad de acceder a otros mundos. Contienen obras imprescindibles, ausentes en el idioma dentro del que uno vive.

Nadie puede saber todos los idiomas del mundo, ni siquiera todos los idiomas importantes, y si creemos —aunque no todas las culturas lo hayan creído— que las personas que hablan otros idiomas tienen cosas que decir o modos de decirlas que desconocemos y que queremos saber, la traducción es una necesidad evidente.

Y las culturas que no traducen se estancan, y terminan repitiéndose las mismas cosas a sí mismas.

Y volviendo a los enemigos del traductor, existe uno peligroso, que los ingleses llaman *false friends*, «amigos falsos». Pero con ese nombre no quiero limitarme a determinadas palabras que son muy parecidas entre un idioma y otro, y sin embargo tienen significados distintos. Como de todo, se ha escrito mucho sobre los errores que originan.

A veces son amigos de verdad, que quieren que la relación con el traductor redunde en una mejor versión de su obra. Y el gran traductor y reciente académico Miguel Sáenz ha dado sobrada cuenta de las reuniones organizadas por Günter Grass con sus traductores para aclarar las posibles dudas. También hay relaciones entre poetas que se esfuerzan por conseguir la versión menos mala. Es lo que analiza Francisco Uriz a partir de la correspondencia entre el sueco Tomas Tranströmer y el estadounidense Robert Bly. Durante una serie de artículos publicados en El Trujamán, nos introduce en el mundo de colaboración que aparece en el libro Air Mail, editado por Nórdica. Allí, a partir de las cartas que cruzaron los dos poetas, vemos una muestra especialmente significativa de la búsqueda de la anhelada, e inalcanzable, perfección de lo traducido.

Sin llegar a tales extremos de comunicación, difíciles de reproducir en otros casos, también existen autores que se molestan en responder a las consultas que se les hacen. No son demasiados. Al menos en mi ya larga experiencia como traductor muchos han ignorado mis preguntas referidas a aspectos concretos, en especial detalles y localismos que dudaba haber entendido bien.

Entre los escritores que se avienen a colaborar, hay sin embargo una especie terrible. La del que se preocupa demasiado de la traducción sin conocer a fondo el idioma al que le traducen. Por lo general es un escritor que tiene relaciones —íntimas en uno de los casos con los que tuve que lidiar, pues se trataba de su mujer ca-

talana— con una persona de ascendencia española que se empeña en intervenir en el proceso de traducción. Sabe, pero no lo suficiente, y desde luego mucho menos que el traductor, del idioma de llegada. En este caso, el español. Suelen suponer una molesta interferencia al no ser conscientes de esto. Conozco extremos en los que fue preciso recurrir a la propia Academia de la Lengua para que dictaminase una solución que para cualquier conocedor del español no presentaba dudas. Son famosos los casos de Anthony Burgess, Italo Calvino y hasta el mismo Umberto Eco, que se empeñan en introducir cambios. Y recientemente Jonathan Franzen, con su novela de gran éxito *Las correcciones*. Su traductor, Ramón Buenaventura, estuvo a punto de negarse a firmar con su nombre la versión erróneamente corregida que le devolvió su autor. Una de las modificaciones constantes que me comentó era el desplazamiento de algunos adjetivos que venían antes del nombre. La persona que se había ocupado de la tarea insistía en que en español siempre van detrás del nombre, ignorando la expresividad que supone el que aparezcan antes. Y que venía exigida por la versión del texto.

Hay otro enemigo, o al menos para mí lo es: la traducción de un libro que, utilizando la jerga taurina, diré que viene a contraestilo. Uno tiene sus gustos, sus inclinaciones literarias, pero le puede llegar el encargo de un libro cuyo autor escribe de un modo nada acorde con el que domina y prefiere. Y, sin embargo, después del esfuerzo que supone adaptarse a su sistema expresivo, se termina por apreciar un valor en la escritura que hasta entonces era desconocido.

Un buen traductor, José Ramón Monreal, escribía sobre el problema que le supuso traducir *Memorias de ultratumba*, de Chateaubriand. Dice:

Quien esto escribe, stendhaliano de toda la vida, sufrió al aceptar el encargo de traducir las *Memorias*, una de esas bruscas mudanzas del gusto que se producen alguna vez en la vida de todo lector. Pero pensó que puede amarse también por contraste y simultáneamente, que en el fondo eran tantas sus afinidades como sus diferencias.

Y terminó vertiendo admirablemente una prosa que no se atenía a la precisión y la exactitud. Y, conquistado por ella, reprodujo una interpretación ajustada y fiel del extenso texto que en principio rechazaban sus inclinaciones literarias.

Es algo que conozco de sobra. Me he encontrado más de una vez traduciendo novelas o relatos que exigían una renuncia a los senderos expresivos dentro de los que me desenvuelvo mejor. No diré que me conquistaron, pero por momentos la búsqueda de la equivalencia que consideraba adecuada hizo que apreciase virtudes en un estilo que, en principio, rechazaba.

Hubo un caso extremo en la novela *The Making of Americans*, de Gertrude Stein, que aquí se tradujo por *Ser americanos*. El estilo que se llamó cubista de las casi dos mil páginas de Ms Stein me tuvo agarrado muchos meses. Pero, terminado de corregir el libro, abandonar el tipo de audacias estilísticas que me mantuvieron sometido a un régimen de trabajos forzados supuso una liberación. Aunque ahí queda constancia de mi esfuerzo. No siempre bien aceptado.

Termino y no he mencionado el principal y más tóxico enemigo del traductor. Un Enemigo que se debería escribir con mayúsculas. El editor como idea general de patrono explotador. Y lo ha sido llamativamente en un caso que la reciente muerte de García Márquez me ha recordado. El traductor al inglés de *Cien años de soledad* es Gregory Rabassa. Pues bien, ha declarado que nunca cobró ningún derecho por traducir esa obra que el propio García Márquez dijo, no sé si como *boutade*, que prefería en su versión inglesa. Quizá más que como enemigo se debería considerar una enfermedad endémica de difícil curación y tratamiento complicado. Sus síntomas son las tarifas, las prisas por la entrega, el incumplimiento de las leyes.

Pero como constituye un asunto inevitablemente presente en toda reunión de traductores, estoy seguro de que se habrá tratado aquí *in extenso*, tanto en intervenciones formales, como en conversaciones más o menos privadas. Así que me lo saltaré ahora para no terminar con un tono amargo estas palabras que han escuchado con una atención que les agradezco.



El tabernero de Borges

José Manuel Álvarez Flórez

Asturiano, vive en Barcelona desde finales de los años 60 del pasado siglo trabajando como profesional de las letras. Ha traducido, además de a O'Brien (solo en algunos casos y a medias con Ángela Pérez), entre otros a Poe, Faulkner, Steinbeck, Sinclair Lewis, Tom Wolfe... Ha hecho además versiones de textos antiguos (El perro del Ulster, El libro secreto de los mongoles). En cuanto a obra propia, cuenta en su haber con Autoejecución y suelta de animales internos, Girar de anarcos, El delirio de Conan, Gas.

En 1989 Ángela, mi mujer, volvió de entregar una traducción suya a Edhasa con una propuesta de traducción para mí. En la mesa de María Antonia, la editora, había visto un libro que reconoció inmediatamente porque no estaba solo allí, sino también en mi mesita de noche. Se lo comentó a la editora y ella le dijo que me preguntara si quería traducirlo. La previno de que se trataba de un libro lleno de dificultades, que empezaban ya con aquel título intrigante, *At Swim-two-birds*.

Me había pasado el libro Eamon, un amigo irlandés con el que había hecho una versión del Ciclo del Ulster que nos había publicado Muchnik el año anterior y con el que estaba trabajando en otro libro de temática parecida. En cuanto le expliqué la propuesta de traducir At Swim-two-birds se ofreció no solo a ayudarme con la traducción sino a escribir un prólogo que emplazase adecuadamente el libro en contextoAcudí a la editorial con la sensación de que había en todo el asunto una especie de azar providencial que me había elegido como traductor de aquel libro por alguna misteriosa razón. María Antonia me explicó que no estaba a cargo suyo, sino de otro editor. Me pasó a su despacho. Era un hombre hosco que no se levantó siquiera cuando entré. Estaba corrigiendo unas pruebas y no retiró el bolígrafo de la mano para dármela. Hube de sentarme por decisión propia y no le gustó nada que lo hiciera. Me miraba malhumorado. Y no hablaba. Era como si le hubiese hecho algo o me propusiera hacérselo y él no estuviese dispuesto a consentirlo. Me puse a hablar yo para romper el hielo. Escuchó con una sonrisa despectiva lo que le expliqué de mi interés por Irlanda, de que sabía que se trataba de un libro difícil, del asesoramiento con que contaría para aclarar dudas. Le mencioné la versión del Táin que había publicado Muchnik y el libro de imramma en el que estaba trabajando con Eamon, le dije que Eamon se había ofrecido a hacer un prólogo para la edición en castellano. Esto le pareció muy mal. Me dijo que si me creía que podía escribir un prólogo «cualquiera». Pensé que no iba a darme el libro. Pero después de ese comentario y de explicarme que se trataba de un libro prácticamente intraducible, me hizo entrega de él. Con la mano izquierda, la derecha seguía con el bolígrafo. Luego apartó la vista de mí y reanudó el trabajo de corrección que yo había interrumpido, dando por terminada la entrevista. Salí de allí perplejo y afrentado. Pero con el libro, con aquel libro intraducible destinado por un azar providencial a que lo tradujera yo.

No tardé en enterarme del porqué de la actitud desconcertante de aquel editor malhumorado que me había hecho entrega del libro tan a regañadientes. La editorial había adquirido los derechos por insistencia suya. Lo había defendido a capa y espada alegando como prueba de que era un valor seguro un comentario laudatorio de Borges. Borges estaba ya divinizado, todo el mundo pensaba que no tardaría en recibir el Nobel. Una alabanza suya era prestigio asegurado y hasta quizá dinero en efectivo. Pero después de proponer el libro tan fervientemente aquel editor había ido rechazando a un traductor tras otro, como si esperase la llegada del que tenía que ser en su opinión, y que no llegaba. Tal vez el propio Borges. Finalmente, como los derechos estaban a punto de caducar, le habían obligado a dárselo a traducir a un cualquiera, a mí.

La traducción del libro fue una experiencia muy grata. Por lo mucho que me gustó el texto y porque podía desentrañarlo no solo con los diccionarios, sino con la ayuda de alguien que conocía muy bien el mundo que reflejaba O'Brien y los matices del lenguaje. Trabajé muchísimo, con los resultados económicos desastrosos que es de suponer, pero disfruté mucho también y quedé muy satisfecho del resultado. Entregué por fin la traducción. Esperé a que llegaran las correcciones. Cuando llegaron me lancé sobre ellas. Fui desbaratándolas una a una en una larga carta. Con cierta prepotencia. Provocada por una cierta decepción. Aquellas correcciones no eran lo que yo esperaba. No había ninguna en que pudiese enfrentarme adecuadamente con mi enemigo personal, se corregían pequeños descuidos y se proponían alternativas para algunas palabras. Parecían obra de un corrector normal, profesional, educado. Yo esperaba poder aplastar a un enemigo y allí no lo había. Acabé pensando que las correcciones no eran suyas. Que en un acto aún más ofensivo de desprecio se había negado a leer mi traducción.

El libro salió bien editado para los criterios del periodo; aunque la letra era demasiado pequeña, tenía tapa dura y una cubierta digna y un prólogo de Eamon obligadamente breve pero preciso e ilustrativo. Cuando leí la contraportada vi que allí estaba el texto laudatorio de Borges. Lo leí y me quedé asombrado. Borges alababa el libro, sí, pero era evidente que no lo había leído. El argumento de *En Nadar-dos-Pájaros* no es nada fácil de explicar, un crítico anglo dice del libro que es «tan deslumbrante como la aurora boreal y el doble de difícil de describir». Pero la explicación que daba Borges era disparatada, hablaba de un tabernero escritor y

una taberna y unos clientes de ella escritores también que no aparecían para nada en el libro. Las demás cosas que decía sobre él eran acertadas. Habría bastado eliminar la descripción del argumento y el comentario habría sido perfectamente válido, brillante e incisivo incluso.

Dado que es probable que la mayoría de los lectores no hayan leído el libro, probaré a hacer una descripción somera y aproximada de su contenido, con la esperanza de que sirva para demostrar que no hay ninguna taberna ni ningún borgiano tabernero en él. Hay, eso sí, un estudiante, al que Borges menciona, que está escribiendo un libro, cuyo proceso de elaboración va trufando con sabrosos episodios de su propia vida personal de estudiante en Dublín en casa de su tío que constituyen el eje sustentador de la narración. Tiene graves problemas con el argumento. Los personajes que bullen en él pertenecen a historias distintas que no parece posible enlazar en una narración tradicional. Tiene por una parte dos héroes míticos, Fin Mac Cool y el rey loco Sweeny, luego un «miembro de la clase demoníaca», el Buen Pooka MacPhelima y un quisquilloso e invisible Hado Bueno de sexo misterioso, parte todos ellos del mundo mítico y brumoso y mágico de la antigua Irlanda. Pero luego hay otros que corresponden a la nueva, personajes de novelas del Oeste que trabajan en ranchos de Dublín para un escritor que fallece súbitamente y que pasan a hacerlo luego para otro escritor de pocos escrúpulos, Dermot Trellis, que vive en el hotel El cisne rojo:

Hombre de talla media pero enclenque y sin atractivo en su persona, en parte debido a llevar más de veinte años en la cama. Guardaba cama voluntariamente y no padecía ninguna enfermedad orgánica ni de otro género. Se levantaba a veces por muy breves periodos al anochecer, a pasear por la casa vacía con sus zapatillas de fieltro o para interrogar a la sirvienta en la cocina sobre el tema de su comida o sus ropas de cama (...) no salía jamás y raras veces se aproximaba a las ventanas.

Es, como escritor, un desaprensivo, que trata a sus personajes despóticamente, obligándolos a hacer lo que le da la gana a él, sin tener en cuenta que, como el estudiante explica a su amigo Brinsley con el que departe sobre «el tema de la Literatura», es «antidemocrático forzar a los personajes a ser uniformemente buenos o malos o pobres o ricos. Debería otorgárseles a todos una vida privada, autodeterminación y un nivel de ingresos decente. Esto fomentaría el pundonor, la satisfacción y un mejor servicio». Trellis crea uno destinado a ser malo, a seducir doncellas, en especial muchachas del servicio doméstico, con el fin de escribir una

historia edificante en que reciba su justo castigo y sirva de ejemplo. Pero el personaje se enamora al poco de nacer de la primera criada que ve, a la que debía seducir, y ambos deciden en secreto casarse y llevar una vida honrada a espaldas del autor. Este crea luego una joven bella y delicada y, como la crea en esa habitación en la que vive y, aún más, en la cama, no puede resistir la tentación de forzarla dejándola encinta. Los personajes acaban sublevándose y drogando al desaprensivo para mantenerlo inmovilizado el mayor tiempo posible y poder llevar una vida libre y autónoma. El nacimiento del hijo del autor y de una de sus creaciones constituye un acontecimiento memorable al que acuden todos los personajes, el Puka y el Hado Bueno, que se proponen disputarse su alma, los vaqueros de las novelas del Oeste, un poeta social, héroe proletario del pico y la pala y de la jarra de cerveza, Jem Casey, y los dos héroes de la Antigua Irlanda a los que se encuentran en el camino y arrastran también al festival. Llevan todos ellos variopintas ofrendas y regalos para el recién nacido. Pronto se descubre que este ha heredado el don creador de la escritura, así que lo animan a que escriba un relato sobre su padre, en el que se le juzgue por sus crímenes y se le castigue como se merece. Cuando el bastardo está terminando ya su novela y es inminente la ejecución del autor, tras juicio sumario y una buena dosis de crueles torturas, el eje de realidad de la narración queda cortado porque el estudiante termina el curso al fin, aprueba los exámenes, deja Dublín, regresa a casa y da por terminada la historia.

Era evidente, pues, que Borges no había leído el libro, pero tampoco el editor que lo había recomendado y había insistido sin duda en incluir aquella descripción estrafalaria del argumento en la contraportada. Ahí está tu venganza, me dije. Se lo comenté a Eamon. Nos reímos muchísimo los dos. El tabernero de Borges pasó a salir a colación a menudo en nuestras charlas. Críticos y lectores se escandalizarían como es natural y mi enemigo quedaría en ridículo. Justicia poética. Esperamos las críticas. En vano. Apenas las hubo y las que aparecieron no solo no denunciaban el disparate sino que lo citaban o se apoyaban en él para explicar el argumento. O no habían leído el libro o si lo habían leído no se habían atrevido a decir, o tal vez a pensar, que Borges mentía.

Con esta primera edición en castellano pasó como con la primera del original, tuvo una vida efímera. Un bombardeo alemán destruyó los almacenes de Longman en que estaban los ejemplares aún no distribuidos, que eran la mayoría. Según O'Brien, cuando Hitler se había enterado de la publicación del libro se había indignado tanto que había decidido iniciar la Segunda Guerra Mundial y dado orden de bombardear como uno de los primeros objetivos los almacenes de la editorial. En el caso de la primera edición en español la destrucción de ejemplares se debió solo a la vulgar necesidad de deshacerse de lo que parecía invendible y liberar espacio

en almacén. Se habían distribuido muy pocos ejemplares, menos probablemente que de la primera edición del original. Parecía evidente que se trataba de un libro difunto. Cuando uno ve morir un libro así, en el que tanto ha puesto y con el que tanto espera hacer gozar a los lectores, procura olvidarse de él lo antes posible para no sufrir inútilmente. Tratándose de un traductor profesional es fácil olvidar, porque los libros se van sucediendo obligadamente y los nuevos permiten ir retirando los anteriores del campo de atención de la conciencia. Pero En Nadar-dos-pájaros tardó un poco más. De cuando en cuando volvía a él, bajaba el ejemplar de la estantería, lo abría al azar. Siempre con mala suerte. Tal vez un inconsciente bondadoso me guiase para que me olvidara de una vez del cadáver. Empecé a pensar que tenía partes de difícil lectura. Solían salirme sobre todo en mi melancólico tolle lege los versos de Sweeny. Me aburrían, me parecía que O'Brien se había excedido mucho en ellos y que su ironía era difícil de captar fuera del medio de la Irlanda de entonces. Leía también la cita mentirosa de Borges. Intentaba reírme de ella pero no podía. Me irritaba. ¿Por qué aquella mentira, de dónde se había sacado Jorge Luis aquel tabernero? Llegué a pensar que el culpable de todo era él, que el libro había tenido aquella triste suerte porque había nacido de una falsedad y la llevaba encima además impúdicamente en la contraportada.

Finalmente En Nadar-dos-pájaros acabó relegado a una segunda fila de la estantería por libros sucesivos.

Pasaron los años. Dieciocho. Y un buen día, me enteré de que había un joven editor en Madrid que andaba publicando a O'Brien. No solo cosas nuevas, sino reediciones de obras ya publicadas en castellano, que habían tenido en primera edición tan poca fortuna como En Nadar-dos-pájaros. Y parecía estar vendiendo lo que publicaba. Podía suceder que encargase una traducción nueva y quedase la mía definitivamente sepultada, no ya por el mercado sino por otra nueva, por otro traductor. No podía consentirlo. Escribí al editor. Me contestó enseguida. Estaría encantado de publicar mi traducción, aunque no hacía ninguna valoración de ella ni mencionaba siquiera si la había leído. Me comunicó poco después que había problemas con los derechos por un cambio de agente. Empezó a dominarme el pesimismo. Pensé que se trataba de un pretexto, que el joven editor no quería publicar más libros de O'Brien, que no estaba vendiéndolo. Luego sucedió una cosa extraña que ahuyentó un poco el pesimismo y me hizo pensar que tal vez siguiese operando en el asunto aquel azar providencial que había intervenido al principio de toda la historia y en el que hacía mucho ya que no creía. Eamon me comentó que había leído en la prensa un reportaje sobre el Bloomsday en el que se mencionaba At Swim-two-birds alabándolo mucho y se lamentaba que no se hubiese traducido aún al castellano. No me pareció que fuese yo la persona indicada para

desmentirlo, pero Eamon consideró que había que hacerlo. No tardó en comunicarme para mi sorpresa que no había sido el único. Pese a la escasa distribución y los años transcurridos el libro había tenido algunos lectores decididos a defenderlo. Investigué en la red, que cuando la primera edición de En Nadar-dos-pájaros había salido al mundo aún no existía. Descubrí bastantes menciones del libro, bastantes más de las que esperaba. Comentarios críticos, sobre todo en blogs. Los pocos ejemplares que habían conseguido llegar al mercado habían contado con bastantes lectores entusiastas. Y había además muchos que habían sabido del libro y estaban deseando leerlo, que pedían información, que preguntaban dónde se podía conseguir un ejemplar. De este lado del charco, pero sobre todo en América. Tenían que haber llegado allí muy pocos ejemplares. ¿Sería la frase de Borges la causa de aquel entusiasmo? ¡La frase de Borges! Una mentira flagrante, escandalosa, pero gracias a ella había adquirido Edhasa los derechos y había podido hacer yo la traducción. Había sido en realidad providencial. Seguía apareciendo además en la red en algunos de los comentarios sobre el libro, lo mismo que años atrás en las escasas reseñas de prensa. Pese a ser un embuste había sido importante y seguía teniendo una vigencia extraña. Era una mentira fecunda, poderosa. Había conseguido incluso trascender el marco cultural hispano, como pude comprobar con asombro. En la entrada en inglés de la Wikipedia dedicada a At Swim-two-birds se incluía traducida, pese a contradecir flagrantemente la veraz descripción del argumento que se exponía unas líneas antes. ¿La incluiría también el editor en la contraportada si conseguía resolver el famoso problema de derechos? Decidí que si lo resolvía y publicaba el libro no le prevendría. Era una pequeña travesura. Pero era también que le había tomado ya un cierto cariño a la mentira de Borges. Me inspiraba incluso cierto respeto.

El editor consiguió finalmente adquirir los derechos. En Nadar-dos-pájaros iba a salir de nuevo al mercado. Hice una lectura gozosa del texto. Todo me parecía bien ya en él, incluidos los versos de Sweeny. Había sido injusto con ellos en mi tolle lege, había que leerlos en el río del discurso, nadando en los dos pájaros. Pensé que lo que había pasado con la segunda edición del original podría suceder con aquella segunda en castellano. El cadáver podía tener una resurrección gozosa. No como un éxito de ventas sino como lo que era, un libro de culto. El optimismo aumentó al recibir mis ejemplares de la nueva edición. Todo me encantó en ella, la letra generosa, las pintas de Guinness de la portada, la tonalidad del color, el papel. Pasé a la contraportada. Esperando la cita de Borges. No estaba. Y me di cuenta de que me habría gustado que figurara allí también pese a ser mentira. Se lo merecía. Pero mejor así, mejor que la nueva edición llegara con la verdad por delante como un libro nuevo, joven, dispuesto a mantenerse en el mercado, decidido a vivir en el mundo.

A Eamon, que había ampliado ligeramente el prólogo para ponerlo al día, también le gustó el libro. Pensamos, optimistas, que tal vez no fuese más que el principio, que tras él saldría también quizás del sueño de los justos nuestra versión del *Táin*. E incluso los *imramma*, nonatos aún. Hablamos también de la cita de Borges. Cariñosamente. Le expliqué lo de que había esperado encontrarla en la contraportada y que luego había pensado que era mejor así. Sin mentiras. Observé sin embargo un cambio en Eamon. Parecía resistirse a considerar una mentira la falsedad de Borges, pese a ser tan evidente que lo era. Pese a que dieciocho años atrás nos habíamos reído de ella los dos. Sonreía cuando yo calificaba a Borges de mentiroso, pero evasivamente. Como si supiese algo más que justificase lo injustificable y lo convirtiese en otra cosa. O como si estuviese infestado por el virus, convencido también de que Borges, dada su condición divina, no podía mentir y lo del tabernero escritor y sus clientes tenía pese a las apariencias algo de cierto.

Al día siguiente recibí un imeil suyo en el que me enviaba, sin comentarios, el artículo de Borges del que la cita procedía. Formaba parte de un libro titulado *Textos cautivos*. Borges lo había publicado en 1986, solo tres años antes de que saliera *En Nadar-dos-pájaros* en castellano. Era una recopilación de viejos textos. Probablemente lo hubiese leído allí el editor malhumorado que tanto había luchado porque Edhasa comprara los derechos. Tenía un título que parecía justificar lo del tabernero ficticio: «Cuando la ficción vive en la ficción». Había sido publicado en junio de 1939 en la revista *El Hogar. At Swim-two-birds* había salido al mercado ese mismo año de 1939, en abril. Se habían distribuido muy pocos ejemplares y era bastante improbable que uno de ellos hubiese llegado a tiempo a Buenos Aires para que lo levese Jorge Luis antes de hacer su comentario.

La lectura del artículo me indicó sin embargo que Eamon tenía cierta razón, Borges no decía concretamente que hubiese leído el libro. Informaba al público argentino sobre lo que se publicaba por el ancho mundo, informándose él por reseñas de prensa y de revistas. Estaba pues disculpado, no era responsable de que se le hubiese citado fuera de contexto. Pero solo en parte, aunque no dijese que había leído el libro se había inventado al tabernero. Yo tenía razón. Había mentido.

Pero ¿por qué, para qué, cuándo? Decidí investigar. Asomarme al Borges aún no divinizado. Me zambullí en la red. Ese año de 1939 había sido el último de lo que se llama en la historia argentina la Década Infame. La que sigue a la Gran Depresión. La próspera República del Plata del primer cuarto del siglo xx, el granero del mundo, acusa la crisis general. Es un periodo allí de agitación social y golpes militares que acabarán desembocando en la subida al poder de Perón. Y es también para Borges una época difícil. Había nacido prácticamente con el siglo y en-

traba ya en la cuarentena. Y aún no había alcanzado la condición divina. Aún era humano, demasiado humano. Faltaban veinte años para que, gracias al Premio de los Editores, se le tradujese y alcanzara su obra difusión internacional y pudiese ganar dinero de verdad como escritor. Había publicado ya libros importantes y gozaba de merecido prestigio en su país y en el ámbito lingüístico hispano. Pero ni los libros publicados ni el prestigio aportaban demasiado dinero. Aunque de condición patricia, no disponía del saneado patrimonio de otros patricios como su joven amigo Bioy Casares o como las Ocampo. Entonces, tan tarde, tras la muerte de los pilares de la casa, su abuela y su padre, se ve obligado a asumir la tarea de hacerse cargo de la familia y ganarse la vida. En pleno periodo de crisis e infamia. Escribe libros, cuentos, ensayos, comentarios, artículos, traduce. Trabaja para la industria cultural como profesional de la pluma. Otro escritor amigo suyo, Francisco Luis Bernárdez, le proporciona un puesto en una biblioteca municipal del barrio porteño de Almagro. Es un alivio, se trata de un ingreso fijo y de un trabajo que le permite estar en su elemento, rodeado de libros y que le deja ratos libres para leer y escribir más descansadamente. Un día es víctima allí de un pequeño percance, se da un golpe en la cabeza con una ventana abierta que estaban pintando; el golpe le hace una herida leve, sangra un poco. No le da importancia. Pero lo intrascendente no tarda en adquirir tintes dramáticos, desencadena una septicemia que le pone al borde de la muerte. En la convalecencia, y muy poco antes de que se inventase el tabernero, afectado aún por la terrible experiencia de la septicemia, escribe un relato considerado magistral en el que la describe, El Sur.

Lo bajé de la red, lo leí. Me impresionó profundamente. Empecé a pensar que si no había divinizado a Borges era porque prácticamente no lo había leído. Mi relación con él había estado siempre condicionada por un fuerte prejuicio izquierdista. Era para mí algo así como de este lado del charco Juan Ramón y su lema: a la minoría siempre. Yo era de los de la inmensa mayoría y Don Jorge Luis el patricio, el enemigo. Eso me había impedido disfrutar de él en la época en que podría haberlo hecho más provechosamente. Me parecía en el fondo hasta un poco pecado leerlo. Un amigo ya fallecido, Santiago Noriega, borgiano fervoroso, intentó sacarme de mi inopia izquierdosa, llegando al extremo de regalarme un grueso volumen de textos de Borges. Mis convicciones eran por entonces muy firmes. Lo leí a saltos, por encima, decidido a considerarlo todo desdeñable. Tanto le indignaron a Santiago mi poco entusiasmo y mis comentarios despectivos que me obligó a devolverle el libro. Se lo devolví sin el menor pesar y hasta con cierto orgullo. Había pasado la prueba y había salido sindemne. Santiago estuvo una temporada sin hablarme.

Arrastrado por la magia de *El Sur* pasé a leer otro relato del mismo periodo, *Pierre Menard, autor del Quijote*. Me deslumbró también, aunque por razones muy distintas. Era un irónico laberinto preciosista en el que te perdías, una selva de vidas inventadas e imposibles históricos que culminaba con la burla suprema de las dos citas comparadas: una de Cervantes y otra de Menard. Leías la segunda y volvías inevitablemente a la primera a comprobar. Eran exactamente iguales. Podías hacerlo varias veces, incrédulo. Ambas decían: «(...) la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir (...)».

A continuación se te explicaba con todo lujo de detalles la superioridad evidente de la segunda cita, exactamente igual a la primera en apariencia, pero diferente y superior a todas luces, redactada, no en el siglo XVII por el «ingenio lego» de Cervantes, como un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, «(...) contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió». Y añadía: «Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas».

No solo se burlaba Borges del lector, aunque también lo hiciese, y hasta de sí mismo; lo que hacía muy en serio fingiendo bromear a través de sus imposibles personajes era una defensa clara y descarada de la *invención*.

«Pensar, analizar, inventar no son actos anómalos», decía, «son la normal respiración de la inteligencia». Inventar. ¿Y si la mentira del gacetillero apresurado no lo fuese, fuese otra cosa, contuviese una veracidad profunda? ¿Y si no fuese mentira en realidad sino invención? En el sentido de hallazgo, de encuentro, de descubrimiento, de fruto de una potencia fecunda del alma, la inventiva. Pensé en tantas otras invenciones de nuestra cultura, la Invención del sepulcro del Apóstol Santiago y, antes aún, la Invención de la Santa Cruz por Santa Elena, que aún celebra la Iglesia con ese nombre. Había que reconocer que la de Borges, aunque menos que las otras invenciones mencionadas, había tenido creyentes y había sido la principal razón de que se tradujera el libro. «La verdad, cuya madre es la historia». Tenía que admitir que la invención de Borges había hecho mucha historia y seguía haciéndola, así que tenía que contener veracidad. Si aceptaba, como habían hecho tantos, su condición divina tenía que aplicar para descubrir esa verdad las tres virtudes teologales que sirven para navegar por lo divino: la fe, la esperanza, la caridad.

Volví a leer el comentario en que figuraba el tabernero inventado, apoyándome en ellas:

He enumerado muchos laberintos verbales; ninguno tan complejo como la novísima obra de Flann O'Brian. Un estudiante de Dublín escribe una novela sobre un tabernero de Dublín que escribe una novela sobre los parroquianos de su taberna (entre quienes está el estudiante), que a su vez escriben novelas donde figuran el tabernero y el estudiante, y otros compositores de novelas sobre novelistas. Forman el libro los muy diversos manuscritos de esas personas reales o imaginarias, copiosamente anotados por el estudiante.

Seguía sin ver por dónde entrarle a aquello, pese a mis piadosos esfuerzos seguía pareciéndome lo que al principio. La mentira de un gacetillero apresurado para añadir unas líneas más al artículo y poder terminarlo. Una desfachatez, una desvergüenza. Pero apliqué cancheramente la más importante de las tres virtudes auxiliadoras, la caridad. Seguí leyendo:

At Swim-two-birds no solo es un laberinto: es una discusión de las muchas maneras de concebir la novela irlandesa y un repertorio de ejercicios en verso y prosa, que ilustran o parodian todos los estilos de Irlanda. La influencia magistral de Joyce (arquitecto de laberintos, también; Proteo literario, también) es innegable, pero no abrumadora, en este libro múltiple.

Joyce. De pronto comprendí, mi piedad se vio recompensada. Ese era el tabernero. Borges, en su apresuramiento por terminar de una vez el artículo y sin muchos datos con que hacerlo había *inventado* una Irlanda post-Joyce. Una taberna en la que había un tabernero escritor que escribía sobre sus parroquianos, que escribían también a su vez formando todos ellos una laberíntica coreografía joyciana. Había algo de verdad allí, sí. Me trajo de pronto a la memoria otro libro. *Dead as doornails* (Muertos como clavos de puerta), de Anthony Cronin. Pensé en la Irlanda post-Joyce triste, aislada, provinciana, nacional-católica, que se describe allí, en la que los discípulos acuden a la taberna del maestro ausente y beben y beben invocándolo en vano entre brumas alcohólicas. Borges se había dejado arrastrar por la inventiva pero no era la suya, no podía serlo, una inventiva mentirosa, tenía aliento veraz. Y no solo eso sino también valor profético, porque recordé de pronto otro libro que O'Brien escribiría años después de *At Swim-two-birds*, mucho después de que hubiese escrito Jorge Luis su comentario. Un libro que publicaría dos años antes de morir: *Crónica de Dalkey*. En él Joyce, tras falsificar su propio obituario

para evitar que le reclutaran y le hicieran combatir en la Segunda Guerra Mundial, había vuelto a la patria, oficiaba de tabernero, servía pintas en un pequeño *pub*. Ya no escribía.

Borges, en realidad, solo había cometido al inventarse al tabernero un par de pequeños errores que la historia, *madre la verdad*, se había mostrado muy dispuesta a exculpar. Se había equivocado por una parte de libro, y había incurrido por otra en un pequeño error cronológico también disculpable: predecir algo que en 1939 aún no sabía ni siquiera O'Brien: que escribiría un libro en el que el tabernero inventado habría de estar presente.

Era una noche de verano, tarde, muy tarde ya, y me hallaba bajo los efectos embriagadores no solo de la lectura de los dos relatos de Borges sino también de otras sustancias embriagantes que me había permitido consumir en cuantía superior a la habitual para celebrar la resurrección de En nadar-dos-pájaros. Empecé a pensar que había hecho también un descubrimiento o invención deslumbrante y que estaba obligado comunicársela al mundo. Pensé en Santiago. ¡Cómo habría aplaudido él mi conversión y mi descubrimiento! Pero ya no podía comunicárselo porque estaba muerto. Y pensé luego que tal vez él me hubiese inspirado desde el otro mundo también, como Jorge Luis tal vez pudiese haber inspirado a O'Brien. Luego pensé en Eamon. Tenía que llamarle inmediatamente. Darle las gracias por su ayuda, explicarle que sí, que en realidad, él y todos los demás tenían razón y yo me equivocaba. Borges, el autor de El Sur no había mentido, aunque quisiera hacerlo no podía, inventaba, profetizaba inevitablemente dada su condición divina. Empecé incluso a marcar su número de teléfono. Pero me detuve a tiempo. Eamon no era un traductor grave como yo, tenía un horario de trabajo. Despertado intempestivamente podría tardar en entender y enfadarse muchísimo con toda la razón. Eran las cuatro de la madrugada. Había que dejarlo para el día siguiente. ¿Y si se me olvidaba? Era perfectamente posible. Sucede a veces que haces a altas horas de la noche un descubrimiento trascendente, y por la mañana ya no te acuerdas. O te parece una sandez. En mi soledad, pensé luego, he visto muchas cosas claras que no son verdad. Pero luego pensé que eso era de Machado. Y recordé la anécdota. Al joven Borges, de paso por España, le hablan de Don Antonio y él comenta, con fingida inocencia: «No sabía que Manuel tuviese un hermano que escribiera también». Tal vez Antonio tuviese esa cuenta que saldar con Jorge Luis y me evocase aquello vengativamente desde el otro mundo para minar mi fe recién hallada v hacerme dudar...



Comentario a la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, de reforma de la Ley de Propiedad Intelectual

Fernando Carbajo Cascón

Doctor en Derecho y Profesor Titular de la Universidad de Salamanca, trabaja además como Magistrado Suplente de la Audiencia Provincial de Salamanca. Experto en Derecho de la Propiedad Intelectual y Nuevas Tecnologías de la Información. Artículo basado en la presentación realizada en El ojo de Polisemo, celebrado en Granada en mayo de 2014.

1. Introducción

Tras un largo y complejo proceso prelegislativo y parlamentario, plagado de propuestas y contrapropuestas por parte de los grupos parlamentarios y de las asociaciones representativas de los distintos sectores afectados, el día 5 de noviembre ha sido publicada en el BOE la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, de modificación del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, la cual entrará en vigor el 1 de enero de 2015, salvo alguna materia cuya entrada en vigor se postergará algunos meses más (cfr. Disposición Final).

Una reforma parcial —una más— a la que se llega sin consenso político y que ha venido provocada por la necesidad de incorporar al ordenamiento jurídico español dos directivas comunitarias en materia de obras huérfanas y sobre el periodo de duración de los derechos afines de productores de fonogramas y de intérpretes y ejecutantes, además de la conveniencia de realizar algunos ajustes para regular cuestiones puntuales de los derechos de autor y de los derechos conexos en la sociedad de la información, y por la necesidad de mejorar la gestión colectiva de estos derechos.

El resultado es frustrante; como suele suceder, por lo demás, con las sucesivas reformas parciales (remiendos) de la Ley de Propiedad Intelectual. Frustrante, en primer lugar, porque se limita a regular algunos aspectos puntuales cuando es acuciante la necesidad de reformar integralmente la LPI para ajustarla definitivamente a las exigencias de la sociedad de la información, buscando el mayor equilibrio posible entre los distintos intereses en juego (el de los titulares de derechos, el de las entidades de gestión colectiva, el de los usuarios comerciales y finales, y el interés general); de hecho, la Disposición Final 4ª de la Ley 21/2014 realiza un mandato

al Gobierno para que, en el plazo de un año desde la entrada en vigor de la Ley (es decir, en enero de 2016) realice los trabajos preliminares necesarios, en colaboración con todos los sectores y agentes interesados, para preparar una reforma integral de la Ley de Propiedad Intelectual ajustada plenamente a las necesidades y oportunidades de la sociedad del conocimiento. En segundo lugar, porque abunda en el error de crear un régimen jurídico para la compensación equitativa por copia privada con cargo a los Presupuestos Generales del Estado. Y en tercer lugar, porque crea nuevos problemas que podría haber evitado o abordado de una manera más equilibrada y acertada, como son el canon, el nuevo régimen de los enlaces de prensa, el uso de contenidos con fines docentes y científicos en la universidad, la lucha contra la piratería digital de contenidos protegidos o la supervisión de entidades de gestión colectiva.

2. Copia privada y compensación equitativa

Los nuevos artículos 25 y 31.2 de la LPI introducidos por la Ley 21/2014 vienen a ratificar un modelo de límite de copia privada muy restrictivo al que se vincula una compensación equitativa que se abonará con cargo a los Presupuestos Generales del Estado, en línea con la regulación introducida por el Real Decreto-Ley 20/2011, de 30 de octubre, y el Real Decreto 1657/2012, de 7 de diciembre, que eliminaron de nuestro ordenamiento el anterior modelo de canon aplicado sobre dispositivos de reproducción analógica y digital de obras y prestaciones afines, para instaurar un nuevo y extraño modelo de compensación equitativa con cargo a los Presupuestos Generales del Estado.

Con el nuevo régimen, el legislador prácticamente deconstruye el límite de copia privada y de compensación equitativa, llevando a cabo una restricción de las reproducciones incluidas en el límite legal (y, por tanto, que no necesitan autorización de los titulares de derechos) con la única y clara finalidad de justificar una drástica reducción en el importe de la compensación equitativa que procederá abonar con cargo a los Presupuestos Generales. Así, de acuerdo con el nuevo artículo 31.2 de la LPI, no necesita autorización la reproducción de obras en cualquier soporte que se lleve a cabo por una persona física exclusivamente para uso privado, no profesional o empresarial, sin fines directa o indirectamente comerciales, a partir de obras a las que se haya accedido legalmente desde una fuente lícita, entendiendo por tal, únicamente, la reproducción realizada a partir de un soporte que contenga una copia de la obra, comercializado y adquirido en propiedad por compraventa (excluyendo así la copia privada realizada a partir de soportes ad-

quiridos en préstamo público o privado o en alquiler), y la reproducción de obras realizada a partir de actos legítimos de comunicación pública salvo los de comunicación interactiva o puesta a disposición bajo demanda en Internet, que quedarán supeditados a la autorización explícita o implícita de los titulares de derechos y, por tanto, quedarán fuera del concepto de copia privada y no podrán ser objeto de compensación equitativa.

La compensación equitativa con cargo a los Presupuestos Generales del Estado se abonará exclusivamente por parte del Ministerio de Cultura a las entidades de gestión colectiva que representen los distintos derechos (autores, editores, intérpretes, productores) involucrados en la reproducción de libros y publicaciones asimiladas, fonogramas y otros soportes sonoros, así como videogramas y otros soportes audiovisuales. La cuantía de la compensación equitativa la calculará anualmente el Ministerio de Cultura, tomando como base el criterio del perjuicio causado a los beneficiarios de acuerdo con un procedimiento reglamentario que el Gobierno tendrá que establecer tras la entrada en vigor de la Ley. Para justificar una reducción en la cuantía de la compensación, el nuevo artículo 25 del TRLPI dispone que no tendrán la consideración de copia privada aquellas que sean realizadas por dispositivos de reproducción adquiridos por personas jurídicas (empresas, fundaciones, asociaciones, administraciones públicas) que no se hayan puesto a disposición de usuarios privados y que estén manifiestamente reservados a usos distintos de la realización de copias privadas, y aquellas otras realizadas por quienes cuenten con autorización (contractual o legal) para realizar reproducciones privadas en el ejercicio de su actividad. Y dispone asimismo que tendrán la consideración de copias privadas pero no darán lugar al abono de una compensación equitativa aquellas reproducciones en las que el perjuicio causado a los titulares se considere mínimo y, en todo caso, los casos de time shifting, esto es, las copias de obras a las que se haya accedido mediante actos legítimos de difusión de la imagen o del sonido para permitir su visionado o audición en otro momento temporal más oportuno.

En definitiva, se lleva a cabo una reducción hipócrita de los supuestos de copia privada (por cuanto muchos de esos actos excluidos del límite quedarán prohibidos, pero no podrán controlarse por los titulares de derechos ni tampoco percibirán una compensación equitativa por ellos) para justificar una cantidad reducida, se advierte un grave peligro de excesiva discrecionalidad de la Administración en la fijación reglamentaria de la cuantía, y se consagra un modelo de compensación diferente al modelo de canon sobre dispositivos de reproducción seguido por la mayor parte de Estados de la Unión Europea y que propugnan la Comisión y el Parlamento Europeos. Por lo demás, este modelo está en discusión por el propio

Tribunal Supremo, quien ha formulado, con fecha de 18 de septiembre de 2014, una cuestión prejudicial al Tribunal de Justicia de la Unión Europea para que se pronuncie sobre si el modelo español de compensación equitativa es compatible con el Derecho de la Unión Europea plasmado en la Directiva 2011/29/CE de derechos de autor en la sociedad de la información.

3. Uso de contenidos de prensa o información en general por motores de búsqueda y agregadores de noticias

Una de las principales novedades de la Ley es la regulación de un nuevo régimen jurídico para los materiales (texto e imagen) que acompañan regularmente a los enlaces a contenidos de prensa, información o entretenimiento en general. El nuevo artículo 32.2 del TRLPI dispone un complejo régimen normativo que incluye: i) una excepción (límite sin remuneración equitativa) para el uso de palabras aisladas (tags) de contenidos informativos por parte de los motores de búsqueda en Internet; ii) una limitación (límite con remuneración equitativa) para el uso de fragmentos no significativos de contenidos informativos (snippets) por parte de los agregadores de contenidos, quienes deberán abonar una compensación equitativa que será irrenunciable a los titulares de derechos de esos materiales (la llamada Tasa Google o Canon AEDE) a través de las entidades de gestión colectiva; y iii) un derecho exclusivo (derecho de prohibir o autorizar) sobre el uso de imágenes por parte de agregadores y motores de búsqueda (thumbnails).

Este nuevo régimen parte de la necesidad de garantizar que motores de búsqueda y agregadores de noticias puedan utilizar fragmentos de texto junto a los enlaces que establecen a contenidos de prensa, informativos o de entretenimiento de terceros en Internet, al tiempo que busca proteger a los titulares de derechos sobre esos materiales, sea en forma de derecho exclusivo que obligue a adquirir autorizaciones (en el caso de las imágenes), o en forma de derecho de compensación equitativa por el uso autorizado por ley de los fragmentos de texto de los materiales enlazados.

Aunque no puede negarse que motores de búsqueda y agregadores de noticias realizan un uso parasitario de los contenidos informativos, habría que preguntarse si la actividad de estos prestadores de servicios de la sociedad de la información causa realmente un daño que deba ser compensado o si, por el contrario, benefician con su actividad a los titulares de sitios de información al incrementar notablemente el flujo de usuarios que pueden acceder a su sitio en línea (como, de hecho, defienden un gran número de editores de prensa digital que se opusieron

a esta nueva regulación, impulsada por los grandes grupos de prensa asociados en la AEDE, por considerar que va en contra de sus intereses). La falta de reflexión puede tener consecuencias devastadoras, dado el papel fundamental que buscadores y agregadores desarrollan en la sociedad de la información: sin duda estos servicios se empobrecerán si no pueden incluir imágenes y, en algunos casos, solo palabras aisladas; muchos agregadores de noticias no podrán hacer frente a una compensación equitativa que se declara irrenunciable para los titulares de derechos (con lo cual tendrán que abonarla a las entidades de gestión, aunque los editores de prensa o responsables de sitios web de información se nieguen a percibirla); y aquellos agregadores más poderosos (como Google News) capaces de hacer frente a la compensación pueden amenazar con su cierre o restringir notablemente los enlaces a determinados sitios de información para reducir las cantidades que tendrían que abonar (por ejemplo, los diarios más populares, que quedarían fuera del agregador e incluso del motor de búsqueda, con lo que eso supondría para ellos y para el derecho mismo a la información de los usuarios en Internet).

4. Límite de ilustración con fines docentes o de investigación

Los nuevos artículos 32.3 y 32.4 de la LPI, introducidos por la Ley 21/2014, pretenden regular el uso de materiales docentes y científicos en el seno de centros docentes integrados en el sistema educativo español, universidades y organismos públicos de investigación, buscando de alguna manera pacificar el conflicto que durante los últimos años enfrenta a la entidad de gestión CEDRO con algunas universidades por el uso de contenidos de todo tipo en los campus virtuales o plataformas electrónicas de educación, y que, por el momento, se ha resuelto judicialmente a favor de la primera.

El artículo 32.3 de la LPI autoriza, sin derecho a remuneración o compensación equitativa, la reproducción, distribución y comunicación pública de pequeños fragmentos de obras ya divulgadas, y de obras plásticas o imágenes aisladas, siempre que: i) se usen para ilustrar actividades educativas tanto en la enseñanza presencial como en la enseñanza a distancia; ii) se usen con fines de investigación científica; iii) no concurra finalidad comercial; iv) que las obras utilizadas no tengan la consideración de libro de texto, manual universitario o publicación asimilada (salvo en los casos de distribución de copias entre investigadores de un mismo proyecto); y v) que se incluyan en todo caso el nombre del autor y la fuente. Por su parte, el artículo 32.4 de la LPI autoriza la reproducción parcial, distribución y comunicación pública de obras o publicaciones impresas o susceptibles de serlo siempre que: i) se realicen para la ilustración con fines educativos y de investigación científica; ii)

se limiten a un capítulo de libro, artículo de revista o extensión equivalente de una publicación asimilada, o extensión asimilable al diez por ciento de la extensión total de la obra, sea a través de uno o varios actos de reproducción; iii) se realicen en universidades o centros públicos de investigación, por su personal y con sus medios e instrumentos propios; iv) se efectúen exclusivamente para los alumnos y personal docente o investigador del mismo centro, o que solo los alumnos o el personal docente o investigador del centro tengan acceso a las copias por medio de una intranet o de un programa de educación a distancia ofrecido por el mismo centro; y v) que, en defecto de pacto entre titulares de derechos y centro (v. gr. licencias multiusuario sobre contenidos digitales) o salvo que el centro sea titular de los derechos de propiedad intelectual sobre las obras utilizadas, los autores y editores tendrán un derecho irrenunciable a percibir de los centros usuarios una remuneración equitativa que se hará efectiva a través de las entidades de gestión colectiva.

Así pues, por un lado se establece una excepción (límite sin remuneración) para el uso de pequeños fragmentos (en papel o en formato digital) de obras de todo tipo y de obras plásticas o imágenes aisladas con fines docentes o de investigación, excluyendo libros de texto, manuales universitarios o publicaciones asimiladas (cualquier material que sirva para facilitar el proceso de enseñanza o aprendizaje), y por otro lado una limitación (límite con remuneración) para usos docentes o de investigación de fragmentos significativos de obras o publicaciones impresas o susceptibles de serlo. Lamentablemente, el nuevo régimen resulta sumamente oscuro y farragoso, y plantea numerosas dudas sobre su correcta aplicación práctica (por ejemplo, cómo puede conocer una entidad de gestión qué usos de los que se llevan a cabo en las aulas y en los campus virtuales son de pequeños fragmentos y cuáles lo son de fragmentos significativos a la hora de reclamar el pago de la remuneración equitativa al centro en cuestión); con lo cual será muy probable que no consiga el objetivo perseguido, pues la inseguridad jurídica que genera no contribuirá a reducir la litigiosidad, aunque el largo plazo previsto para su entrada en vigor (5 de noviembre de 2015) servirá para que las partes puedan negociar y encontrar una solución pactada al conflicto a la vista de las nuevas condiciones incluidas en la LPI.

5. Obras huérfanas

El nuevo artículo 37 bis de la LPI autoriza a centros educativos, museos, bibliotecas y hemerotecas, así como a organismos públicos de radiodifusión, archivos, fonotecas y filmotecas, a digitalizar y poner a disposición del público mediante redes telemáticas las obras huérfanas que figuren en su colección o archivo, siempre

que se haga sin fines de lucro y para alcanzar objetivos de interés público (conservación, restauración y difusión con fines culturales y educativos). A tales fines, se entiende por obras huérfanas aquellas cuyos titulares (autores o sucesores) no están identificados o, de estarlo, no pueden ser localizados a pesar de haberse efectuado una búsqueda previa diligente y de buena fe.

Se trata de ofrecer a entidades o establecimientos de interés general la oportunidad de recuperar y poner a disposición del público parte del patrimonio cultural olvidado a través de redes telemáticas, para contribuir al objetivo de plena información de la sociedad del conocimiento y recuperación de obras casi perdidas. No obstante, se establecen una serie de cautelas para evitar la vulneración de los titulares de derechos de propiedad intelectual, consistentes en la acreditación previa del carácter de obra huérfana y en la retirada de la obra y compensación a los titulares en caso de que aparecieran posteriormente. Así, se establece la obligación de los centros beneficiarios de registrar el proceso de búsqueda y de remitir datos de la obra y el uso realizado al órgano competente que reglamentariamente se determine. Y se dispone que los titulares de derechos que acrediten su condición podrán solicitar al órgano competente que se determine el fin de la condición de obra huérfana y percibir una compensación equitativa por la utilización que se hubiera hecho de la misma.

6. Fortalecimiento de los instrumentos de reacción frente a las vulneraciones de derechos en Internet

Tras muchos años de tolerancia legislativa con la piratería, nuestro legislador —forzado en buena parte por presiones internacionales— ha decidido combatir activamente las prácticas ilícitas en Internet, tanto desde el plano judicial como desde el plano administrativo (a través del procedimiento creado hace unos años por la conocida como «Ley Sinde»).

De una parte ha modificado el artículo 138 de la LPI para ampliar el concepto de infractor de derechos de propiedad intelectual, que ya no comprende únicamente las infracciones directas de los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, sino que se extiende ahora a infracciones indirectas cometidas por quienes induzcan a sabiendas una conducta infractora, cooperen con los infractores directos conociendo la conducta infractora o contando con indicios razonables para conocerla, cuenten con capacidad de control sobre la conducta del infractor teniendo interés económico directo, o se trate de un intermediario de

la sociedad de la información (por ejemplo, una web de enlaces) cuya actuación no sea neutral, automática y pasiva o cuando, teniendo conocimiento efectivo de la infracción de sus usuarios, no actúe diligentemente para retirar la información de su plataforma digital. De esta forma, los titulares de derechos (normalmente a través de sus asociaciones o de entidades de gestión colectiva) podrán entablar medidas cautelares urgentes y acciones de cesación contra aquellos que ponen los medios para contribuir a las infracciones de derechos, aunque directamente ellos mismos no lleven a cabo actos de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación, a fin de que cesen en ese comportamiento. Por lo demás, se modifica también la Ley de Enjuiciamiento Civil (artículos 256.1 y 259.4) para, por un lado, reforzar el mecanismo de las diligencias preliminares en el Juicio Civil y permitir a los titulares de derechos obtener datos sobre posibles infractores a gran escala, sobre el origen de los contenidos ilícitos y sobre prestadores de servicios de la información que ponen a disposición del público en España contenidos digitales a gran escala, y por otro lado, requerir a los prestadores de servicios de intermediación (proveedores de acceso, redes y servicios de alojamiento) y también a los proveedores de servicios de pagos electrónicos o proveedores de servicios de publicidad y anunciantes a fin de que identifiquen a los infractores de derechos.

De otra parte, el nuevo artículo 158 ter de la LPI amplía el alcance del procedimiento administrativo de salvaguarda de los derechos de propiedad intelectual introducido en su día por la llamada «Ley Sinde-Wert», potenciando las competencias de la Sección Segunda de la Comisión de Propiedad Intelectual para lograr un procedimiento más eficaz contra la retirada de contenidos ilícitos en Internet. El procedimiento administrativo podrá iniciarse contra prestadores de servicios de la sociedad de la información que vulneren directamente derechos de propiedad intelectual de forma significativa (lo cual dependerá del nivel de audiencia en España del servicio en cuestión y del número de obras o prestaciones no autorizadas que ponen a disposición), y contra quienes faciliten la descripción o la localización de contenidos que indiciariamente se ofrezcan sin autorización (desarrollando a tal efecto una labor activa y no neutral, y que no se limiten a actividades de mera intermediación técnica), en particular quienes ofrezcan listados ordenados y clasificados de enlaces a las obras y prestaciones con independencia de que puedan ser proporcionados inicialmente por los destinatarios del servicio (webs de enlaces). La sanción irá desde la retirada de contenidos hasta la interrupción del servicio de la sociedad de la información, siempre que se pueda causar un daño patrimonial, y las multas se amplían hasta 300 000 € para los infractores, y se incluye la posibilidad de requerir a proveedores de servicios de pago y anunciantes para conseguir la eficacia de las medidas adoptadas bloqueando la financiación (follow the money).

7. Supervisión de las entidades de gestión colectiva

Uno de los aspectos más relevantes y polémicos de la Ley 21/2014 es la batería de reglas que introduce en la LPI para controlar la actividad de las entidades de gestión colectiva; sin duda una reacción frente a los escándalos producidos en el seno de la SGAE y en línea con la Propuesta de Directiva comunitaria sobre transparencia de las entidades de gestión colectiva, en el entendimiento de que estas entidades son fundamentales para un desarrollo eficiente del mercado de los derechos de autor y conexos, y del reparto equitativo de derechos entre los titulares, por lo que se hace necesario intervenir administrativamente para lograr un mayor control y transparencia de su actividad e interés de los usuarios comerciales que negocian la adquisición de licencias y de los titulares de derechos.

Entre las obligaciones más destacadas de la nueva regulación, destacan: i) la obligación de garantizar una representación suficiente y equilibrada del conjunto de los asociados en la entidad; ii) lograr una gestión libre de influencias de los usuarios (comerciales) del repertorio de la entidad; iii) establecer procedimientos para resolver reclamaciones de los socios relacionadas con el contrato de gestión, recaudación y reparto de derechos; iv) habilitar contratos de gestión de derechos con los socios por tiempo limitado, que no podrán imponer la gestión de todas las modalidades de explotación ni la totalidad de la obra o producción futura; v) establecer un procedimiento de reparto equitativo de derechos que sea proporcional a la utilización de las obras o prestaciones de cada titular de derechos; vi) la prescripción de la acción para reclamar el cobro a los cinco años desde la puesta a disposición de la obra al público; las cantidades no reclamadas se destinarán a actividades asistenciales, de formación y promoción de autores y artistas; vii) disponer de medidas de transparencia financiera y la prohibición de financiación a terceros; viii) potenciar la oferta digital de los contenidos que gestionan; ix) elaborar, presentar y auditar cuentas anuales y memoria de actividades, así como elaborar y hacer públicos los presupuestos anuales de recaudación y reparto de derechos; x) la obligación de negociar y contratar licencias de explotación no exclusivas, en condiciones equitativas y no discriminatorias; y xi) potenciar la máxima información para socios, usuarios y terceros, incluyendo, en concreto, la obligación de difundir en su web las tarifas generales, descuentos, el repertorio que gestiona la entidad (incluido el de entidades cuya representación ostenten), los contratos celebrados con asociaciones de usuarios y los sistemas y procedimientos de reparto.

Las Administraciones Públicas (estatal y autonómicas) tendrán facultades de supervisión, inspección y sanción; a tal fin se establecerá un deber de colaboración de las entidades de gestión cuyo incumplimiento acarreará graves sanciones Comentario a la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, de reforma de la Ley de Propiedad Intelectual

administrativas y, en los casos más graves, la separación de sus administradores y la intervención temporal de la entidad.

Por lo demás, se atribuye a la Sección Primera de la Comisión de Propiedad Intelectual la importante labor del control y la fijación sustitutiva de tarifas en caso de que entidades y usuarios no alcancen un acuerdo sobre el precio de licencias de explotación o las tarifas de los derechos de remuneración o compensación equitativa. Y, a fin de reducir los costes de transacción entre un usuario comercial que necesite recabar varias licencias de entidades de gestión diferentes, la Disposición Adicional 1ª de la Ley 21/2014 establece que las entidades de gestión deberán actualizar las tarifas de sus licencias y crear una ventanilla única en el plazo de cinco meses desde la entrada en vigor de la Ley para centralizar operaciones de facturación y pago, gestionada por una persona jurídica privada autónoma, y remite, en caso de no hacerlo, a la Sección Primera de la CPI para que establezca los criterios para el funcionamiento de esa ventanilla.

La Feria del Libro de Londres: crónica de una traductora

Irene Oliva Luque

(Málaga, 1982.) Traductora literaria en ciernes, estudió Traducción e Interpretación y Filología Inglesa en la Universidad de Málaga y el Posgrado en Traducción Literaria en la Pompeu Fabra de Barcelona, donde reside actualmente. Durante varios años se ha dedicado a la docencia; ahora traduce del inglés, el italiano y el francés en diversos campos. Ha colaborado en el último número de Granta en español.

En el imaginario del lector, el concepto «feria del libro» no va más allá del de una serie de casetas o puestos (que no *stands*, si con la RAE no queremos topar) dispuestos a lo largo y ancho de cualquier parque —llámese Retiro o llámese hache— o sucedáneo de cualquier capital de provincia, en los que se exponen y venden libros, los autores firman ejemplares y a lo sumo hay alguna que otra lectura o actividad similar.

Nada o muy poco tiene eso que ver con la Feria del Libro de Londres, un auténtico mercado, como los de ganado de antaño, sí, pero también en su acepción tan denostada en nuestros días: más de cuarenta mil metros cuadrados dedicados básicamente a la compra y venta de derechos editoriales, la publicidad hasta decir basta de un país protagonista —era el turno de Turquía en aquella edición— y la desorbitada y aparatosa promoción hasta en la sopa de lo digital en el ámbito editorial.

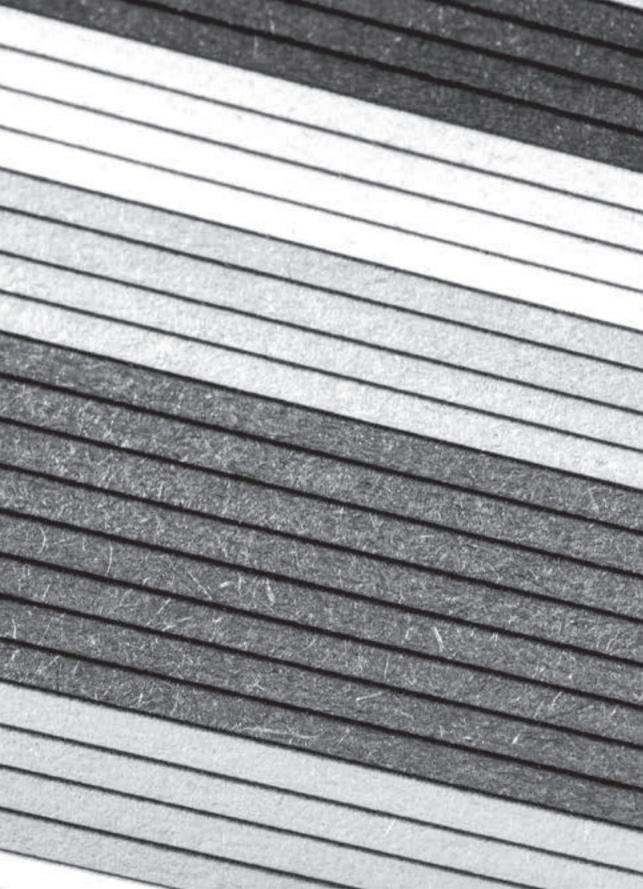
A primera vista, se nos presenta esta feria como un lugar inhóspito en el que a ningún iluso traductor se le ocurriría poner un pie si no fuese porque, casi escondida entre sus grises pasillos, los traductores británicos exhiben su propia joya de la corona: la caseta del Literary Translation Centre. Con el apoyo de diversas instituciones públicas y privadas, conjugado con una gran dosis de optimismo, buen humor y pasión por lo que hacen, los contertulios y participantes en todas las sesiones consiguen convertir ese rincón de Earls Court en un reducto analógico-literario dentro de la jungla digital circundante. Resulta sorprendente, si no chocante, ver como los traductores y la traducción, siendo parte fundamental del engranaje de la industria editorial, en una feria como esta (o probablemente en cualquier feria) quedamos relegados al último rincón al fondo a la izquierda (bueno, por lo menos a la izquierda).

A pesar de todo esto, luchando contra viento y marea, aceptando unas condiciones muy por debajo de las razonables y deseables, y a sabiendas de que su nombre podría aparecer en la portada —una práctica que parece ser habitual en editoriales norteamericanas, no así en las británicas—, pero también de que casi sería un sueño que tuviesen un contrato decente con una legislación que los respaldase (en esto y en otros aspectos los traductores españoles les llevamos bastante la delantera), repito, a pesar de todo esto, si hay algo que caracterizaba a los traductores allí presentes, nombres de la talla de Daniel Hahn, Margaret Jull-Costa, Esther Allen o Chad Post, era su pasión por la traducción y las ganas de seguir luchando por lo que consideran justo en el gremio al que pertenecen.

Como por desgracia no solo de poesía vive el hombre, son estos traductores muy conscientes del papel del traductor como activista en muchos frentes, dando visibilidad y defendiendo con uñas y dientes su labor, y a la vez innovando e ideando nuevas y muy válidas iniciativas que los traductores de otros lares no debemos envidiar, pero de las que sí debemos aprender y, por qué no, reproducir en nuestro contexto. Estas son algunas de ellas: BCLT, el British Centre for Literary Translation, con sede en la Universidad de East Anglia, ofrece apovo y consejo a los traductores literarios en todas las fases de sus carreras, así como programas como el Mentor Scheme, mediante el que un traductor consolidado apadrina a un colega emergente; o la Summer School, en la que durante varios días se abordan los entresijos profesionales e intelectuales de la labor traductora. Algo parecido o a mitad de camino entre los fantásticos talleres promovidos por ACE Traductores en colaboración con la Casa del Traductor de Tarazona o la Fundación Ayala en Granada, impartidos por traductores de renombre, y los maravillosos encuentros de El ojo de Polisemo o el recién estrenado de Salobreña; English PEN, fundación que fomenta la literatura traducida como un medio de entendimiento intercultural y de defensa de los derechos humanos, concede premios a traducciones, o más bien a las editoriales que las publican y que defienden sus mismos principios, y a través de su programa PEN Samples distingue y apoya la difusión de autores de otras lenguas que aún no han sido traducidos a lengua inglesa; Emerging Translators Network, foro virtual en el que tienen cabida todos los traductores emergentes o en los albores de sus carreras y en el que pueden preguntar, compartir y plantear todas las dudas e ideas que consideren oportunas; Free Word Centre, una asociación que organiza un programa de traductores residentes en su sede de Londres como parte de su agenda de actividades dedicadas a la traducción y auspiciadas por la Fundación Gulbenkian; Three Per Cent, página del Departamento de Traducción de la Universidad de Rochester —cuyo nombre refleja el diminuto porcentaje que el mercado editorial norteamericano dedica a publicar obras traducidas—, que

brinda una enorme cantidad de recursos a los traductores, entre los que destacan un premio al mejor libro traducido o una base de datos de todas las obras traducidas publicadas desde 2008; Open Letter es su proyecto editorial paralelo, dedicado de forma exclusiva a la publicación de obras traducidas que de otra forma jamás llegarían al mercado editorial en lengua inglesa; Finnegan's List, lista elaborada cada año desde 2011 por escritores miembros de la Sociedad Europea de Autores que incluye treinta obras de autores de distintas lenguas que han quedado injustamente olvidadas o no se han traducido todo lo que se debería; And Other Stories, una pequeña editorial arriesgada y estimulante en la que todos los actores literarios pueden participar y decidir qué y cómo se publica: traductores, editores, lectores, críticos, etc.; Words Without Borders, revista y editorial encargada de publicar literatura internacional de calidad que propicia la multiplicidad de perspectivas y voces a través de esa literatura que no tiene cabida dentro del mundo editorial más comercial. La nota discordante la pone Amazon Crossing, la marca editorial del gigante Amazon dedicada a adquirir y traducir reconocida y premiada literatura de éxito de todo el mundo. Los traductores que quieran trabajar para esta empresa han de someterse a una especie de prueba o casting para traducir una obra en cuestión. En teoría, el éxito de ventas está garantizado, por lo que la editorial propone al traductor unas tarifas más bajas para contrarrestar unos ingresos por derechos o royalties presuntamente más elevados. Una vez más el debate está servido.

Lo que resulta indiscutible es que del puesto 305 del mercado londinense del libro los traductores nos vamos cargados de kilos de ideas frescas, innovadoras recetas e iniciativas, sabrosas conversaciones con otros colegas, exquisitas listas de apetitosos libros que leer y traducir, y dulces y deliciosas palabras con las que saciar nuestro apetito traductor e incluso deleitar a los paladares y paladines más exigentes: «los traductores son los maestros ocultos de nuestra cultura».



Hablar el idioma de la fiebre

Anna Styczyńska

(Polonia, 1980.) Antropóloga social. Desde 2013 dirige el ala mexicana de la editorial La mirada salvaje, que surge en Bolivia en 2010. Actualmente trabaja en la traducción de *Beneath the Lion's Gaze*, de Maaza Mengiste, y en la coedición de la colección de ensayos Mino Bimaadiziwin (El arte del eterno renacer). *La fiebre blanca* es su primera traducción. El presente artículo es una versión extendida del «prefacio» de *La fiebre blanca*.

What's past is prologue. The Tempest, Act II, scene i Shakespeare

Everything worth translating should be translated as many times as possible, even by the same translator, for you can never step into the same original twice.

Eliot Weinberger, *Anonymous Sources*

1. No es la palabra de Dios

No todos los libros se traducen. Tampoco todos tienen el privilegio de ser traducidos a nueve idiomas. Ni mucho menos se precian de dos ediciones inglesas.

Algunos, sin embargo, tienen eso y más: contarán con dos traducciones coetáneas al español. Tal es el caso de *La fiebre blanca* del periodista polaco, Jacek Hugo-Bader.

Polaco, ucraniano, inglés, francés, húngaro, hebreo, mexicano, ruso, alemán, italiano, español¹... Más o menos en ese orden ha existido *La fiebre blanca* en el mundo.

La propuesta de traducción que quisiera presentar aquí es la del polaco al mexicano y se acaba de publicar en México². Cuando digo mexicano, claro que me refiero al dialecto español que se habla en el territorio mexicano, principalmente en el centro del país. Es una modalidad que se forma a partir del castellano colonial, pero ya ha dejado de serlo, pues a largo de los siglos ha adquirido un carácter propio, no sólo por la influencia y los préstamos de idiomas vernáculos, lenguas en contacto —náhuatl, zapoteco, maya, purépecha, inglés, entre muchas otras—, sino

también por la distintiva forma del ser mexicano que adora jugar con el lenguaje, seguir transformándolo sólo por el gusto de hacerlo. Para ilustrar mi idea, doy un simple ejemplo de la cotidianeidad: ¿Qué pasión? ¿Qué pasión te domina? ¿Qué Pachuca por Toluca? ¿Qué transita por tus venas? ¿Qué transa con la que baila y danza? ¿Qué transita? ¿Qué pasitos chiquitos con tamaños zapatotes? —todas estas frases se privilegian en el lenguaje cotidiano sobre una simple: «¿Qué pasó?».

Lo llamo mexicano porque la lengua es mucho más que el instrumento que utilizamos para comunicarnos; como sugiere Adam Gopnik³, es un lugar donde habitamos —y yo me atrevo a decir que los mexicanos habitan su español a gusto— y en donde somos ciudadanos; y como ciudadanos, somos libres de usarla, pero también de crearla; al fin y al cabo, no es que el lenguaje preceda a los humanos, sino que son las diferentes colectividades las que lo forman a través del tiempo. El uso cotidiano del lenguaje no es una cuestión de normatividad de un grupo ilustrado de gramáticos, más bien está vinculado a la necesidad y la voluntad de personas hablando sus idiolectos que eventualmente suman el colectivo creador del idioma.

Cuando traducimos, hacemos uso de nuestro idioma de igual manera que cuando lo hablamos; y esto no puede ser neutro. El ejercicio se contextualiza en cada cultura y en un momento histórico concreto. Por eso se me dificulta pensar la traducción como algo invisible y transparente o como una traición.

Desde luego no deja de ser interesante el origen de esta popularizada creencia, según la cual la traducción en sí misma es un acto de traición. Se remonta a los textos sagrados⁴ —por ejemplo, la Torá, la Biblia o el Corán—, en donde la perfecta palabra de Dios no podía aspirar a ser traducida exitosamente y, si lo era, jamás lograría llegar a ser ella misma —la palabra de Dios—, sino apenas su reflejo, claramente menos sagrado, por no decir profano.

Tanto se preocupó el mundo por la traición achacada a los traductores que mandó a algunos a la hoguera, como a William Tyndale⁵, traductor de la Biblia al inglés en el siglo XVI, cuando este idioma era considerado demasiado vulgar para ser conducto de la palabra de Dios; otros fueron apuñalados hasta la muerte, como Hitoshi Igarashi, traductor de *Los versos satánicos* de Salman Rushdie al japonés. Y había tiempos —en la Edad Media— cuando la percepción de la traducción era peor incluso que la traición; *translatio* significaba el «robo» o «traslado» de las santas reliquias de un monasterio a otro. Pasada esa época, en la Inglaterra isabelina, uno de los significados de traducción fue incluso «muerte»: ser trasladado/*translated*/ traducido de este mundo al otro⁶.

¿Y por qué hablar de la traducción como un mero reflejo, desmejorado, del original?

—sobre todo si no compartimos la búsqueda de la perfección—. ¿Qué tal si logramos ver el amor donde antes veíamos la traición? La traducción es, o en todo caso puede ser, un acto de amor. La traductora pasa meses en el escritorio, en un confinamiento voluntario, dedicándole a cada palabra una revisión, un análisis, una consideración. No somos malditas por no buscar ser perfectas. Lo que nos define es el hacer. Porque traducir también es crear, pues la introducción de otros referentes culturales, neologismos o compensaciones interpretativas para explicar el sentido de una narración a la cultura receptora suponen elementos nuevos que el original no tiene. Podríamos olvidarnos de la sacralidad si Dios no está invitado. Bien podríamos centrarnos en lo lúdico y hasta disfrutar de los errores, las nuevas creaciones, y verlos como un motor de transformación lingüística y cultural.

Y es que el mexicano constantemente crea, recrea y transforma el lenguaje para divertirse y puede ser que el lenguaje termine transformándolo a él también, y por eso todo le parece divertido o al menos, un pretexto para divertirse.

Así que si alguien todavía se pregunta qué caso tiene traducir el mismo manuscrito al mismo idioma en ocasiones diferentes, no podemos olvidar que con los buenos libros ha sido una práctica común a lo largo de la historia de las literaturas y que, además, hay tantas lecturas como lectores. Shakespeare o la Biblia son los ejemplos más sonados; de hecho, la popularización y, sin duda, la evolución de la traducción se asocian con los textos sagrados. Para dar un ejemplo, alrededor del 250 a. C. en Alejandría se reunieron setenta y dos traductores para realizar setenta y dos traducciones de la Biblia del hebreo al griego en setenta y dos días⁷. Con el mismo resultado. Casi. ¿Dan fe a este hecho? Es que Dios los guio y así es como llegaron a ser tan precisos (imagínense lo rico que habría resultado el ejercicio si Dios no hubiera sido un invitado).

En el caso del español, ciertamente, es *Don Quijote* el que ha llegado a tener múltiples traducciones. Tan solo al inglés en el siglo xVII tuvo al menos cuatro (en 1612, en 1652, en 1687 y en 1700; todas estas menos conocidas que la sexta, de Tobias Smollett, en 1755, ya con trece reimpresiones)⁸. Y no puedo dejar de mencionar otra traducción de Cervantes —no menos interesante— al spanglish por Ilan Stavans. Por cierto, Stavans sostiene que el español del siglo XIII era una modalidad que se parecía más al spanglish actual que al español moderno⁹. Y ya que estamos hablando de Cervantes, tampoco olvidemos que hasta él disfrutaba

de reproducir el lenguaje popular. En palabras de Ricardo Bada, no se le caían los anillos a la hora de hacerlo¹⁰.

Es importante recordar que en diversas épocas históricas los diferentes idiomas mostraban grados desiguales de la supuesta pureza. Lo que hoy nos parece típicamente español bien pudo haber venido de otro lado, pero el tiempo lo neutralizó, como tantas palabras árabes, griegas o fenicias. Tampoco es un secreto que una buena parte del acervo léxico del inglés proviene de otros idiomas que lo nutren.

Es importante tomar todo esto en cuenta, porque de esta manera no se nos olvida que la diversidad es algo que siempre ha acompañado al desarrollo de los pueblos y de las lenguas. La diversidad es el estado natural de las cosas.

Por eso creo que cada traductor tiene su propia respuesta a la pregunta de por qué vale la pena volver a trabajar el mismo texto, ya que ni siquiera los grandes traductores pueden afirmar que la suya es la traducción definitiva. Yo, en particular, opino que dos traducciones al español desde el polaco dejan constancia de nuestros respectivos registros de habla en tiempo y espacio, de modo que fortalecemos nuestra capacidad creativa y refrescamos los dialectos del español. El mundo hispanoparlante es tan vasto y abarca tantas expresiones lingüísticas diferentes que debemos ser capaces de encontrar sentidos y valores lingüísticos que van más allá de comunicar, pues los libros que se publican en los cuatro continentes donde se hablan españoles también son un espacio de negociación de la identidad. Sí, españoles, por muy horrible que le parezca esto a la Real Academia Española. Cuatrocientos millones¹¹ de personas no pueden hablar el mismo dialecto del español. Es interesante ponderar que alguien pueda siquiera entretenerse con esa idea, ya no se diga querer ponerla en práctica. Es igualmente interesante ver cómo las estrategias del mercado editorial pretenden secundarlo en el intento. Desde el punto de vista sociolingüístico, una imposibilidad en sí misma. Desde el punto de vista antropológico, una estrategia del imperialismo lingüístico.

Recordemos que nadie en América pidió hablar el castellano hace más de quinientos años, pero el hecho es que durante este tiempo el castellano se ha diversificado y el caso mexicano —el dialecto español con más hablantes en el mundo— se ha vuelto notable. Hasta en Argentina, el país más alejado de México en el continente, se transmiten Los Simpsons con el doblaje mexicano. Y me consta que eso no les impide reírse a gusto.

De la misma manera que nadie es dueño de una cultura o una palabra —aun si la acuña—, nadie puede ser dueño de un idioma y mucho menos podrá detener su desarrollo multilineal y geopolítico por un decreto. A estas alturas, ni siquiera podemos hablar de una rebelión lingüística, pues a nuestra lengua no la gobierna nadie y en nosotros está el arte de expresarnos, hablarnos y reflejar nuestro entorno libremente; y también así traducir. Hasta el Rabí Judá logra entender que lo que mejor define a una traducción es la propia traducción, la suya. Porque lo que defendemos en el fondo es nuestra interpretación, nuestras palabras preferidas y nuestros idiolectos tanto, o más, que las ganas de transmitir la información.

(...) In the tractate known as -curiously- Consecration (again, as in marriage), and in the course of a chapter treating the conditions of binding betrothal, the Talmud surprises us with the following: "If one translates a verse literally", says Rabbi Judah, "he is a liar; if he adds thereto, he is a blasphemer and a libeler. Then what is meant by translation?", Judah asks, and answers, not quite ethically: "Our translation!"¹²

El valor de la traducción múltiple también se define por la distancia —tanto cultural como meramente estructural— que separa un idioma del otro. Resulta evidentemente más difícil «transportar» un texto del japonés al polaco que del español al portugués. Y ya viendo esos extremos «imposibles» de conciliar, sí vale la pena preguntarse por qué se defiende con tanto esmero una sola lectura de un texto, *alias* una sola traducción perfecta —donde el lector es invisible, no proviene de ninguna cultura en particular y cuyo idioma es neutro—. Cuando nos percatamos de esta visión de la traducción, alimentada sobre todo por personas que no traducen, nos percatamos igual de que pierden fuerza sus argumentos. Que son justo esos argumentos los que son imposibles, no las traducciones. Del mismo modo que existen muchas lecturas de un libro, también existen muchas maneras de traducirlo.

2. El mexicano es mío

¿Por qué ha de ser más difícil imaginarse a un evenco hablar el mexicano que el español neutro?

Un indígena siberiano de todos modos nunca hablaría «castilla», como comúnmente se refieren al español los indígenas de México.

Dado el lenguaje en que desde Polonia está escrito el reportaje *La fiebre blanca*, consideré que la mejor forma de traducirlo desde México era a la mexicana.

Y ya que la traducción es un acto deliberado de la imaginación —por lo que tenemos que querer asumir ciertos lenguajes como verdaderos, aunque nunca lo fueran de hecho— propongo ejercer nuestra imaginación, sin olvidar que los evencos tampoco hablan polaco, el idioma original del libro.

Y ¡qué polaco! Lo hubiera disfrutado mi abuelo Ziutek, porque muchas de las palabras que están en el libro eran de sus favoritas (żul, dziadować, zmelenić się¹³), y no son precisamente las palabras que usan los románticos en sus poemas patrios.

¿Pero cuál es la diferencia entre escribir y traducir? ¿Por qué se vale escribir en dialectos locales, pero no así traducir?

White teeth de Zadie Smith no tiene prefacio. Smith no era una escritora conocida entonces y aun así no escribió un prefacio justificando el lenguaje en que escribe su libro; no es un lenguaje académico. No es la voz de la gente letrada: culta, rebuscada, con vocales redondas y consonantes más o menos en su lugar, como ella misma lo refiere. Un lenguaje capaz de atraer con sus hermosas metáforas, pero ausente de las calles; la voz exclusiva de la literatura. No, Smith escribió en la voz de origen, que tanto el tiempo como el esfuerzo son capaces de borrar pero, sin duda, era la voz que pensaba a Sadie cuando todavía era Sadie —una adolescente inglesa, de padre blanco y madre jamaiquina, antes de cambiar su nombre a Zadie.

```
"Jackie."
"Irie."
"Pale, sir! Freckles an every ting. You Mexican?"
"No."
"Arab?"
"Half-Jamaican. Half-English."
"Half-caste", Jackie explained patiently. "Your mum white?"
"Dad."
Jackie wrinkled her nose. "Usually de udder way roun."
```

"Cheer up, bwoy", she said in a lilting Caribbean accent that reminded Archi of That Jamaican Cricketer, "it might never happen." [(Refiriéndose al fin del mundo.)] "I think it has."

Archie who has just dropped a fag from his mouth which had been burning itself anyway, saw Clara quickly tread it underfoot. She gave him a wide grin that revealed possibly her one imperfection. A complete lack of teeth in the top of her mouth.

"Man... dey get knock out", she lisped, seeing his surprise. "But I think to myself: come de end of de world, d'Lord won't mind if I have no toofs." She laughed softly¹⁴.

Una buena parte del libro está escrita en la jerga de Londres de la clase trabajadora, otra, en una especie de *patois light*.

The harder they come, de Micheal Thelwell, una de las primeras novelas escritas en el patois jamaiquino, tiene un pequeño prefacio, pero sin hacer mención del lenguaje. Eso sí, al final hay un breve glosario. Una rebelión contra el lenguaje impuesto.

Es una novela que se escribe a partir del guion cinematográfico de Perry Henzell y Trevor Rhone, que cuenta la historia de un DJ Reggae (en el papel principal aparece el legendario Jimmy Cliff), quien llega de la zona rural a Kingston. Por azares de la vida se convierte en un paria, un pistolero de gueto. El asunto aquí es que el personaje —por fin— hablaba como habla la gente en Jamaica (*broken* o *African English o AfroJam*¹⁵ frente al *standard English*) y esto llevado a la pantalla de cine en 1972 constituía en sí un acto rebelde. La novelización de la película se publica nueve años después; y también, es un acto rebelde.

```
"What your name bwai?"
```

[&]quot;My name Dudus, mam."

[&]quot;Whe' you come from, son?"

[&]quot;Blue Bay, mam." The boy was about Ivan's age and seemed mannerly enough. He said that he came from the neighboring town no more than five miles away.

[&]quot;Who is yo' father, son?"

[&]quot;Him name Maas' Burt, Maas' Burt Thomas."

[&]quot;The same one have a boat, and sell fish a Blue Bay market?"

[&]quot;Yes'm."

[&]quot;Ah know him. You come from good people, son. But tell me somethin'—what was that name ah hear you callin' Ivan?"

[&]quot;Rhygin, mam. No so me hear the pickney dem callin' Ivan?"

[&]quot;Well", she said sternly, "him name Ivan. Ah doan want hear you call him nuthin else. All a you little bwais is too mannish." 16

El valor artístico del habla popular, sobre todo en dialectos locales $\Box\Box$ ambas representaciones de un lenguaje estandarizado tremendamente ligadas□□, a menudo se encuentra con el rechazo. Este rechazo no es sino una manifestación del colonialismo interno que nos sigue censurando a nosotros mismos, así como todas las formas que se le escapan al lenguaje culto, más aún si se trata de la literatura en papel a diferencia de la tradición oral.

No obstante, el mejor ejemplo —y este, mucho anterior—es Zora Neale Hurston, una de las primeras antropólogas del sur de Estados Unidos de principios del siglo pasado. Ella sí que era atrevida y valiente. «Jump at the sun», le decía su madre. Si no llegas ahí, al menos despegaste tus pies por un rato¹⁷.

Hurston registró fonéticamente el código que hablaban entonces los recién ciudadanos negros.

> (...) Then you must tell'em dat love ain't something lak uh grindstone dats the same thing everywhere and do the same thing tuh everything it touch.

> Love is lak the sea. It's uh movin' thing, but still and all, it takes its shape from the shore it meets, and it's different with every shore.

> (...) It's uh known fact, Pheoby, you got tuh go there tuh know there. Two things everybody's got tuh do fuh theyselves... They got tuh go tuh God and they got tuh find out about livin' fuh theyselves¹⁸.

No muchos se animaron a publicarla, y terminó trabajando de intendente, aunque también vale decir que fue su decisión, pues ya estaba planeando el tema de su próxima investigación sobre las trabajadoras domésticas. Murió olvidada y desprestigiada. Pero no por ello dejó de escribir así; en lenguaje pícaro, atrevido que no buscaba concesiones.

> Oh, dat's one of dem niggers from over the creek, one of dem Hurstons —call him John I believe. [Escribe en su autobiografía Dust tracks on a road, al introducir a los suyos, her folks]. That was supposed to settle that. Over-the creek niggers hand-to-mouth folks. Didn't own pots to pee in, nor beds to push' em under. Didn't have no more pride than to let themselves be hired by poor White trash. No more to 'em than the stuffing out of a zero. The inference was that Lucy Ann Potts had asked about nothing and had been told19.

Zora Neale Hurston fue alumna de Franz Boas en Nueva York. Hizo trabajo de campo en Jamaica y Haití, donde escribió *Their eyes were watching God* en siete semanas durante su estancia en 1937. Zadie Smith, quien se declara su hermana, dice que Zora tenía dentro de sí una confianza metafísica. Sin duda, fue esa confianza la que le permitió escribir de una manera valiente, no reprimida, no neutral, pero a la vez sin resentimientos, y que nadie practicaba en su época. Eran los tiempos cuando una mujer negra tenía los mismos derechos que un animal de granja. «De nigger woman is de mule uh de world»²⁰. Y sin embargo, escribía como quería.

«There is no agony like bearing an untold story inside you», escribió más adelante en *Dust tracks on a road* ²¹. Para mí resulta igualmente agonizante tener que contar historias en un lenguaje que nadie habla: español neutro. En cambio, el mexicano es mío. También es mío, pues. No por un accidente geográfico, sino porque yo lo asumo como tal, es mi voz adquirida.

3. De amores y texturas: el chingolés

Pero a pesar de la riqueza local de los dialectos americanos, parece que la traducción al español tiende a ser más conservadora. Nosotros en México —aun siendo polacos, o sobre todo siendo polacos— aparentemente estamos transgrediendo las normas cuando queremos publicar en el español mexicano. «Sólo rezaba que no se chingara mi *lazik* durante la noche y en medio de la taiga, y para que no fuera toparme con bandidos». Así empieza La fiebre blanca en el mexicano, pues es una traducción anunciada desde la primera frase. Sin engaños para el lector. «Chingar» — que probablemente tenga una acepción para cada acción peyorativa en que se pueda pensar desde México (molestar, importunar, ejercer violencia, tener relaciones sexuales, violar, echar a perder, perder, resultar mal, robar, matar, etc.)— aquí significa «estropearse/joderse». El verbo que usó Jacek Hugo-Bader, navala 22, no es neutro, pero tampoco es muy vulgar; es un «estropearse» familiar, informal; para ilustrarlo mejor, añado que no se debe incluir en ensayos escolares. Ahora, si hubiera usado «joder» para traducir *nawali*□, la tinta sonaría más bien al castellano o al boliviano, mientras que no hay verbo más mexicano que «chingar». Su origen es incierto, tal vez provenga del caló gitano čingarár («pelear») de acuerdo con Joan Corominas o el DRAE²³; tal vez sea náhuatl: «chingaste» es xinachtli (semilla de hortaliza) o xinaxtli (aguamiel fermentado); no deja de ser curioso que el Diccionario breve de mexicanismos registre el origen de chingar como español²⁴. Aunque la versión más interesante que encontré sobre el origen de este vocablo es del idioma kimbundu de la familia bantú, más propiamente de las palabras kuxinga y muxinga, ambos procedentes de este idioma, traído a la Nueva España por

los esclavos africanos de origen angoleño²⁵. Kuxinga y muxinga eran sinónimos de agresión moral, injuria, desprecio, maldición tanto como sinónimos de agresión física, golpes, latigazos, cuerda, etc. En cambio, El Chingolés. El Primer Diccionario del Lenguaje Popular Mexicano remite este vocablo a un origen germánico²⁶.

Pero lo más interesante de todo es que del «chingar» viene el «chingón» y el chingón ya es otra historia, es alguien muy «cabrón», alguien muy capaz, un genio, pues. Sin dejar de mencionar el chingolés, que tiene la misma raíz. Ya ni la chingan, pienso, para expresar impotencia ante tanta variedad que tiene que aprender una polaca en México. Pero sí es chingón, cómo no...

Así que vo niego que sea una transgresión escribir como hablamos de hecho, primordialmente porque, por un lado, no reconozco esa norma comercial según la cual hay que publicar en el español neutro (pero en el fondo, colonizador) y, por el otro, no me parece que la norma divisiva entre lo culto, lo literario, lo estandarizado y lo vulgar tenga fronteras estáticas. Como todas las normas, pretende regular la creatividad colectiva, y yo prefiero otra cosa para mi pensamiento. Yo cruzo la frontera sin papeles. ¡Cómo disfruto de hacerlo: hablar y escribir este lenguaje vivo que juega conmigo, que me transforma y, de repente, se me escapa para seguir una vida propia! Este lenguaje es mi norma; por el momento. Me enamoré de él desde mi primer viaje en el pesero²⁷, cuando medio abrumada por el tamaño del DeFectuoso²⁸, viajaba a ritmo de cumbia y, con una libreta en la mano, apuntaba todos los «pinches», «güeyes» y «cabrones» que el conductor lanzaba a su eterno acompañante. Iba a mi casa asombrada de cuántas cosas se podían decir con un simple «cabrón». Y eso fue mucho antes de que saliera El Chingonario. Diccionario de uso, reuso y abuso del chingar.

Puede ser que estemos cambiando las cosas, porque últimamente leí diferentes españoles en un solo libro, y fue un reportaje tremendo. Los migrantes que no importan de Oscar Martínez —muy a pesar de sus terribles historias— habla en voces centroamericanas a la par con el mexicano, tal y como se oyen en las calles, tal y como hablan los migrantes. Esa diversidad impresa —«tenés» y «tienes» en la misma página²⁹—, que inmediatamente me permite reproducir diferentes acentos en mi cabeza y darles textura a las personas que cuentan las historias, me fascinó.

Yo también así me pienso, y así traduzco. Éste es un registro del habla en México mientras yo estuve aquí de testigo.

Pero soy una pirata, hoy pretendo hablar el chilango, ayer hablaba el slang de Londres, y antes de eso imitaba la jerga de los teporochos polacos. Navego por el lenguaje como otros por las mares. A veces no regreso, pero nunca olvido.

NaciónPirata, 2014.

NOTAS:

1. Los derechos en España los adquirió una recién creada casa editorial, Dioptrías. Véase: Ediciones extranjeras de La fiebre blanca. [Página web] Acceso 20/06/2014.

http://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/biala-goraczka/wydania-zagraniczne

- 2. JACEK HUGO-BADER, La fiebre blanca, trad. Anna Styczyńska, México, la mirada salvaje/Surplus, 2014.
- 3. ADAM GOPNIK, «Out loud: translation and untranslatables», en The New Yorker, 19/05/2014. [Podcast] Acceso 19/05/2014.

http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2014/05/out-loud-translation-and-untranslatables.html

- 4. ROBERT WECHSLER, Performing without a stage. The art of literary translation, Catbird Press, North Heaven, CT, 1998, pp. 58-59.
- 5. Veáse: William Tyndale, el héroe que tradujo la Biblia. [Foro] Acceso 23/06/2014. http://www.mundohistoria.org/temas foro/historia-la-edad-moderna/william-tyndaleheroe-que-tradujo-la-biblia
- 6. ELIOT WEINBERGER, «Anonymous sources», en Esther Allen y Susan Bernofsky, op. cit., pp. 22-29.
- 7. ídem, p. 23.
- 8. Véase: HARRY SIEBER v CYNTHIA REQUARDT, Exposición digital de traducciones e ilustraciones de El Quijote. [Página web] Acceso 20/06/2014.

http://quixote.mse.jhu.edu/Translation-es.html

9. AGNES MARX y ERNESTO ESCOBAR ULLOA, «Entrevista: Ilán Stavans», en The Barcelona Review, nº40, enero-febrero 2004. [En línea]. Acceso 24/04/2014.

http://www.barcelonareview.com/40/s_is_ent.htm

- 10. RICARDO BADA, «Don Quijote en Spanglish», en Vasos comunicantes, 34, Madrid, 2006, pp. 73-74.
- 11. Véase: Lengua castellana. [Página web] Acceso 20/06/2014.

http://www.espanolsinfronteras.com/LenguaCastellana03Tabla.htm

- 12. PETER COLE, «Making sense In Translation. Towards an Ethics of the Art», en Esther Allen y Susan Bernofsky, op. cit., p. 16.
- 13. JACEK HUGO-BADER, Bid a gor czka, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2009, p. 11.

- 14. ZADIE SMITH, White teeth, England, Penguin Books, 2000, p. 273 y pp. 24-25.
- 15. L. EMILIE ADAMS, Understanding Jamaican Patois. An introduction to Afro-Jamaican Grammar, Kingston, LMH Publishing Ltd, 1991, p. 5.
- 16. MICHAEL THELWELL, The harder they come, New York, Grove Press, 1980, p. 17.
- 17. ZORA NEALE HURSTON, Dust trackson a Road, New York, HarperCollins, 1995, p. 572.
- 18. ZORA NEALE HURSTON, Their eyes were watching God, New York, Harper Perennial Modern Classics, 2006, pp.191-192.
- 19. ZORA NEALE HURSTON, Dust tracks on a Road, op. cit., p. 567.
- 20. ZORA NEALE HURSTON, Their eyes were watching God, op. cit., p. 14.
- 21. ZORA NEALE HURSTON, Dust tracks on a road, op. cit., p. 717.
- 22. JACEK HUGO-BADER, op. cit., p. 11.
- 23. El Chingonario 2. Diccionario de uso, reuso y abuso del chingar, México, Editorial Otras Inquisiciones, S.A., 2012, p. 4.
- 24. GUIDO GÓMEZ DE SILVA, Diccionario breve de mexicanismos, México, FCE, 2012, p. 44.
- 25. ROLANDO ANTONIO PÉREZ HERNÁNDEZ, «El verbo chingar: Una palabra clave», en María Guadalupe Carvajal Chávez [coord.], El rostro colectivo de la nación mexicana, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 1997, pp. 305-324.
- 26. PEDRO MARÍA DE USANDIZAGA Y MENDOZA, El Chingolés. Primer Diccionario del Lenguaje Popular Mexicano, México, D.F., Costa-Amic Editores, S.A., 1994, p. 109.
- 27. El pesero es una palabra cuasi clásica para denominar un tipo de transporte público (un poco más grande que una van) que antes costaba un peso.
- 28. DeFectuoso es una palabra de amor-odio hacia el Distrito Federal, D.F., por su tamaño, pero también por su carácter caótico.
- 29. ÓSCAR MARTÍNEZ, Los migrantes que no importan, Oaxaca, Surplus, 2012.

La construcción de la trama: traducción castellana del *mythos* aristotélico en la obra de Paul Ricœur

Agustín Neira

Traductor. Doctor en Filología francesa, licenciado en Literatura hispánica, *Maîtrise 2ème cycle* (Sorbonne Nouvelle, París). Ha sido profesor en el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la UCM y profesor tutor de la UNED.

Comentario al artículo *La potencialidad de la traición hermenéutica*, de D. Francisco Martín Díez Fischer.

L'action est le 'construit' de la construction en quoi consiste l'activité mimétique. Paul Ricœur¹

Navegando por la red, encontré su artículo, que lleva por título «La potencialidad de la traición hermenéutica», publicado en *Doletiana*², que me ha sorprendido muy negativamente por cierta displicencia del tono empleado, por cómo enfoca mi trabajo de traductor de Ricœur y por su falta de información, como veremos seguidamente, sobre términos y giros de la lengua castellana.

En primer lugar, me extraña enormemente que se convoque una jornada de traductores y filósofos, en París, el 25 de Junio de 2012, con el objetivo de debatir sobre la traducción en el mundo de *Temps et Récit*, sin la menor participación ni conocimiento del traductor español de dicho texto (y de otros muchos), bien acogidos por la crítica, por cierto³.

¿No le parece un poco raro todo esto, sobre todo, siendo usted, según dice, «representante del *Fonds Ricaur* para América Latina y miembro fundador de la Asociación Iberoamericana de Estudios Ricaurianos»?

Si bien un buen traductor debe ceñirse lo máximo posible al texto original, la solución no se encuentra en traducir palabra por palabra, como hace usted, por ejemplo, en *mise en intrigue*, sino que debe ser capaz de transmitir la esencia de la obra, la intención del autor, sin violentar la lengua de llegada. Traducir es, según dice Franz Rosenzweig, «servir a dos amos: al extranjero en su obra, al lector en su deseo de apropiación»⁴. Las mismas cosas nunca pueden decirse de igual forma

en otra lengua: simplemente, el mecanismo no funciona (Svetlana Geier). Hay que despojar a las cosas de sus nombres y bautizarlas de nuevo. Eso es la traducción.

Usted es el que está traicionando a Ricœur pues, como dice Ortega y Gasset (Miseria y esplendor de la traducción, 1937), contraviene «los bandos gramaticales» y mete «al escritor traducido en la prisión del lenguaje normal», en la copia literal del francés: mise en intrigue por «puesta en intriga».

Precisamente, ese es el factor clave para cualquier buen traductor: la duda. Esta duda es la gran aliada del traductor. Usted no se plantea cuáles son los giros idiomáticos más pertinentes en la lengua de llegada. Habla de carencia de expectativa en el término trama, de que «suele usarse» intriga para referirse a la intriga literaria... Si hubiera dudado un poco, habría investigado mejor, y no habría cargado sobre mi trabajo fallos que no existen. Más tarde leerá mis argumentos. Pero le digo enseguida que, en castellano, muy pocos críticos de obras literarias emplean el término intriga por el de historia, argumento, trama, fábula...

«Una traducción literal conduce a la extravagancia y a la zafiedad» (San Jerónimo). Puede leer, a este propósito, Traduttore, Traditore. Desde San Jerónimo hasta el chupé de pescado, de Javier Lara Santos.

Traduttore, traditore: y usted lo asume plenamente por lo que se ve. Sin embargo, antes que juzgarlo como un traidor, Umberto Eco prefiere considerar al traductor un artesano de la palabra. Por lo demás, ese adagio no tiene el significado «vulgar y peyorativo» que usted le asigna. Lo que quiere decir es que es imposible trasladar de un idioma a otro el significado de una palabra con todas sus implicaciones. Solo en este sentido se puede entender en serio el proverbio il traduttore, traditore.

Sin duda, toda traducción es perfectible. La mía, por descontado... Pero su argumento de que «ya está implantado en el castellano» no me vale. Lo sorprendente es la celeridad con que, en el mundo de la traducción, se esgrime este argumento no solo para emplear el anglicismo (o el galicismo), sino para descartar la palabra española. Como si el mero hecho de que algunos utilicen el extranjerismo fuera suficiente para esquivar el uso del equivalente autóctono.

Habla usted de «puesta en escena». Le diré enseguida que el sintagma francés mise en scène no es más que «representación», «escenificación», es decir, scénographie (Grand Robert); curiosamente la introdujo en español el teatrólogo francés Patrice Pavis (investigador teatral y creador del Diccionario del Teatro), que no hizo más que traducirlo al pie de la letra, y, «como puesta en escena, se refiere, más bien, a lo que

se entiende por escenificación» (Andrés Grumann, investigador teatral chileno). Por tanto, su ejemplo no nos lleva muy lejos.

En cualquier caso, no se deberían lanzar fácilmente al papel afirmaciones negativas sobre hechos no contrastados. No por saber sobre filosofía se sabe todo sobre la lengua. Antes de emitir juicios tan negativos, usted debería consultar e informarse un poco más; inventa la doctrina y crea términos de significado incierto.

Vayamos por partes, siguiendo su artículo.

1. El título general de la obra: Tiempo y narración (Temps et récit, en francés).

Me sorprende enormemente su manifestación de que «no es la traducción textual más adecuada». Me parece de una ignorancia supina. Narración y relato poseen una sinonimia total. Narración es relato y relato es narración. Consulte usted los diccionarios serios y los libros de literatura. Incluso en francés, aunque no tanto como en castellano. Ste-Beuve escribe: «Une narration sèche, abstraite dans son élégance». Hubiera podido escribir tranquilamente «un récit sec...» sin ningún problema.

La narración es el relato de hechos reales o imaginarios. No vamos a tratar en estas breves líneas disquisiciones diversas sobre el tema, como las que nos presentan los formalistas, los estructuralistas y otras escuelas. Hablamos de la obra de Ricœur referida al tiempo y a la narración.

El término «narratología» (y no «relatología») lo propuso por primera vez Tzvetan Todorov (1969) para denominar una disciplina, con plenos derechos, que se encargaría de estudiar cualquier relato, literario o de otro tipo, según un criterio tipológico y funcional.

El propio Ricœur engloba las «dos maneras de narrar» (la histórica y la de ficción, «los dos grandes modos narrativos», p. 196) dentro de lo que él llama «identidad narrativa». Por tanto, colocar los tres volúmenes bajo el título general de Tiempo y narración no me parece ninguna incorrección y menos un disparate. Sobre todo, porque la primera vez que tuve contacto con Ricœur (¡hace ya más de 26 años de esta traducción!) fue precisamente para consultarle el título general de la obra en castellano. Telefónicamente, le pregunté si le gustaría traducir récit por «narración» en el título global de la obra (*Tiempo y narración*) y, después de explicarle el uso de estos dos términos en español, pareció encantado.

La construcción de la trama: traducción castellana del *mythos* abistotélico EN LA OBRA DE PAUL RICCEUR

Por lo demás, también en inglés encontramos la misma traducción del título de la trilogía: Time and Narrative, y no Time and Story.

Es la primera vez que llega a mis oídos. Es cierto que, dentro del texto, también utilizo varias veces «narración» en vez de «relato». Pero no siempre. Puede usted fijarse en otros volúmenes y en otros libros traducidos.

Le ofrezco, como entretenimiento, las definiciones de diversas obras canónicas de la lengua francesa y verá cómo ambos términos muestran una total sinonimia.

a) Narration: — Exposé détaillé d'une suite de faits, dans une forme littéraire. — **Récit**, exposé... **Narrer** (*Grand Robert*). — Récit écrit, circonstancié et développé avec art, dans les ouvrages littéraires... (Grand Larousse). — **Récit** développé dans une œuvre littéraire (*Trésor de la langue française*). b) Récit: — «Relation [récit, narration] orale ou écrite (d'événements vrais ou imaginaires)». — Exposé, histoire... - Narratif — Narrer (Grand Larousse)

Y presentan numerosos ejemplos que usted puede consultar.

En español, los diccionarios de la lengua y de términos literarios coinciden en todo con los de la lengua francesa. Puede consultar los diccionarios de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE), el Diccionario de uso del español, de María Moliner, etc.

La mayoría de los analistas y escritores no hacen ninguna diferencia entre ambos términos. No vamos a remontarnos al origen y uso de los mismos, como a Miguel de Salinas (1541), que ya hablaba de «narración» como fábula o cuento. En el siglo XIX, se añade el término «historia» como fábula, cuento o narración inventada.

Vea esta curiosa cita de Borges sobre su fabulación: «Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras que la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta el infinito»⁵. Bien pudo escribir Borges «relato» en vez de «narración». Pero no lo hizo. No dirá usted que el término está mal empleado...

El propio Ricœur utiliza «narración» por «relato» en numerosas ocasiones. Le presento unos cuantos ejemplos:

- Habla de la «narration historique» (*La Mémoire...*, p. 403);
- «Témoignage par narration» (ibíd., p. 80);
- «... lisibilité propre à la narration» (ibíd., p. 305);
- «I. Présentation et narration» (ibíd., p. 307)
- «Narration suivie» (ibíd., p. 516);
- Citando a R. Barthes, escribe: «La narration historique meurt» (ibíd., p. 323);
- «... la narration y est interprétée à partir de la espérance» (Temps et récit I, p. 205);
 - «... la narration du présent» (ibíd., p. 208).

2. Mise en intrigue: Construcción (configuración) de la trama

Pienso que, en este tema de la traducción al español de intrigue, «trama», y de mise en, «configuración de, construcción de», a algunos profesores les sucede lo que Leo Trivers afirma, en The folly of Tools: mucha gente consigue mentirse primero a sí misma de forma que la información verdadera se aloja en el inconsciente y la falsa en la conciencia. Tanto utiliza erróneamente el término «intriga» que se llega a creer que significa lo mismo que historia, fábula, argumento, trama, etc.

Sin entrar en grandes disquisiciones, pues este no es el momento, el término mythos, de la Poética de Aristóteles, se ha traducido en castellano de diversas maneras: historia, fábula, argumento, trama. García Yebra lo traduce por fábula, entendida como argumento⁶, que ha servido de guía en este campo. Por otra parte, no todos los investigadores franceses traducen mythos por intrigue. Así, en «Action et mythe chez Aristote», Jean-Marie Mathieu (Université de Caen) escribe:

> Mythos (muzos) -que l'on traduit par «fable» (ainsi Hardy, 1932), «intrigue» (fort influencé par Veyne, 1971, Ricœur, 1983-1985 [en anglais, plot]), «mythe» (ainsi Bompaire, 1975), «histoire» (Dupont-Roc et Lallot, 1980) – que j'a traduit, comme on le fait communément, par «action».

Por otra parte, muchos investigadores franceses no ven muy apropiado el término intrigue que, según su criterio, solo presenta un análisis superficial de los hechos⁷.

A Ricœur no le gustaba el término «historia» por su polisemia evidente (por ejemplo, como historiografía); tampoco el de «fábula» (por désuet, según sus palabras). Entonces debemos encontrar en castellano otro término que no pierda ninguna connotación del de intrigue francés. Dicho esto, la elección de trama me parece, con toda modestia, un buen hallazgo.

Es evidente que ni el sintagma «construcción de la trama», ni tampoco el de mise en intrigue (en francés) expresan por sí mismos todas las connotaciones que los textos muestran. Es decir, «construir la trama» (o mettre en intrigue) es la operación de la elaboración (elección y disposición de los acontecimientos y acciones) de la trama. Con palabras del propio Ricœur: «L'action est le "construit" de la construction en quoi consiste l'activité mimétique» (Temps et récit I, p. 60). Pero, como es lógico, todos esos matices tan importantes se explican a lo largo de la exposición y no en un sencillo título.

No voy a insistir en el origen de este término, pues no es misión del traductor. Ni tampoco quiero hacer una exposición exhaustiva para defender mis ideas de traductor, pero voy a elucidar los motivos de mi elección.

a) Desde siempre traduzco mise en intrigue por «construcción (o configuración) de la trama» (La metáfora viva, Tiempo y narración, 3 vol., La memoria, la historia, el olvido, etc.). El mythos de la Poética de Aristóteles (mise en intrigue de Ricœur) es, con palabras del autor, «estructuración de los hechos y de los acontecimientos

en sistema», «ordenación de los sucesos», es poiesis (fabricación, construcción, creación).

Usamos el término «construcción» o «configuración», como podríamos emplear el de «creación», «invención» (descubrir y crear), «composición», «representación», «realización», «operación estructurante», «acto de configuración», etc. Son palabras o expresiones que utiliza Ricœur en numerosas ocasiones, como cuando habla, por ejemplo, de:

- «la "construcción" del mito constituye la mímesis» (La metáfora...);
- «la interpretación de la mímesis *creadora*»;
- «mímesis-creación»;
- «mímesis-invención»;
- «Es preciso restituir a la hermosa palabra "invención" su propio sentido desdoblado, que implica a la vez descubrir y crear» (La metáfora...);
- «Es inimaginable que la narración pueda prescindir de toda configuración» (Tiempo y narración);
 - «componer una historia» (En torno al psicoanálisis, p. 183);
 - «la actividad mimética construye la alquimia de las emociones» (ibíd.);
- «La única instrucción que nos da Aristóteles es la de construir el mythos (...) como el "qué" de la mímesis» (Tiempo y narración I, p. 86);
 - «construcción poética» (Temps et récit I, p. 83).

En fin, usted conoce perfectamente el tema. Pero, para llevar el agua a su molino, solo se fija en la última acepción del término «construcción», la de su uso gramatical. Lo cual indica poca seriedad argumentativa. Podríamos consultar, por ejemplo, lo que se lee a este respecto en el diccionario de María Moliner y en el Petit Robert. Redundan en lo que acabamos de exponer⁸.

Según Ricœur, el rasgo fundamental del mythos es su carácter de orden, de organización, de disposición. «Aplico el término de configuración a este arte de composición que media entre concordancia y discordancia» (Sí mismo...). «Componer una historia es, desde el punto de vista temporal, extraer una configuración de una sucesión» (En torno al psicoanálisis, p. 183). Ricœur también habla de «proceso de composición, de configuración del relato..., de dinamismo de la configuración de la trama (trame, en francés)».

Entre la «prefiguración» (mímesis I) y la «refiguración» (mímesis III, la aplicación del texto [Gadamer]), Ricœur presenta la mímesis II como «configuración» textual, momento de la mise en intrigue propiamente dicha (o mímesis-creación). La mímesis II (configuración) es la dimensión configurante o configuracional que da sentido a la experiencia temporal. Refleja la paradoja agustiniana del tiempo y combina las dos dimensiones temporales, la cronológica (lo episódico, los acontecimientos, los hechos...) y la configuradora, creando una totalidad temporal (cf. P. Ricœur, Lenguaje, texto y realidad.)

Pero no se debe olvidar que Ricœur presenta «como una única operación continua el paso de mímesis I a mímesis III a través de mímesis II (...)». Se trata, pues, «de una sola acción» (Silva Arévalo, Poética del Relato y Poética Teológica..., p. 270.) Con el término «configuración significamos», pues, todo el proceso creador⁹.

b) Vayamos ahora con intrigue (trama)

¿Por qué trama?

En francés, el término *intrigue* comprende acepciones que no tiene «intriga» en español; en nuestro idioma, significa únicamente «manejo cauteloso, acción que se ejecuta con astucia y ocultamente. Enredo, embrollo. Maquinación» (DRAE, María Moliner, etc.). En francés, tiene además otra acepción, muy importante para la cuestión que nos ocupa: «Conjunto de acontecimientos (hechos, tragedia, drama, accidente, temas, episodios, etc.) que forman el nudo de una obra de teatro, de una novela, de una película» (Grand Robert). Y también: «Encadenamiento de hechos y acciones que forman la trama de una obra de teatro, de una novela» (Grand Larousse).

Trama, en castellano, ya desde su significado primordial y físico, es casi un término literario: conjunto de hilos que, cruzados y entrelazados con los de la urdimbre, forman un tejido. Trama significa al mismo tiempo artificio, intriga, enredo, fábula (=trama argumental, DRAE, como hemos dicho) o confabulación. Trama es «disposición interna, contextura, ligazón entre las partes de un asunto u otra cosa, y en especial el enredo de una obra dramática o novelesca» (DRAE). Ningún matiz del mythos aristotélico ni, por lo mismo, de mise en intrigue de Ricœur, queda excluido de esta definición. Es más, concuerda totalmente con la definición francesa de intrigue anterior.

Cervantes dice, en cierto momento de su obra, que la historia que está creando (el Ouijote, así como «los cuentos y episodios della»), ha de ser como hilo de lino «rastrillado, torcido y aspado» (el Quijote, c. XXVIII, Libro I), es decir, una trama bien urdida. En la nota que el gran filólogo Martín de Riquer, especialista en Filología Románica y en literatura trovadoresca, escribe sobre este párrafo de el Quijote, en la edición de Planeta (Barcelona, 2005, pp. 171 y 648), leemos: «Con estas palabras Cervantes justifica la inserción en la novela de asuntos distintos a la trama principal...».

Francisco Ayala, profesor de literatura, miembro de la Real Academia Española de la Lengua, Premio Cervantes, escribió un pequeño pero enjundioso ensayo, Reflexiones sobre la estructura narrativa (Taurus Ediciones, Madrid, 1970), en el que aborda este tema que nos ocupa. Nunca utiliza el término intriga para hablar del mythos aristotélico. Sí, como es lógico, los de historia, argumento, fábula, trama.

Le cito algún pequeño fragmento: «En el género narrativo lo más frecuente es que el propio texto establezca la figura imaginaria de su lector, incorporándolo con grados diversos en la trama» (ob. cit., pp. 36-37). Como Cervantes, habla de hilos que se entrecruzan y relacionan: «En el modo como se entrecruzan y relacionan dentro del texto los hilos de los centros dinámicos de la obra (autor, fábula y lector) caben toda clase de combinaciones» (ob. cit., p. 38); «los argumentos constituyen la materia o estofa de que está tejida la vida humana» (ob. cit., p. 57).

Definiciones que concuerdan en todo con la explicación de Ricœur y el mythos aristotélico. Ricœur habla, en Tiempo y narración, p. 986, del «arte de componer artísticamente un tejido sólido con los hilos de los acontecimientos». «Todo se anuda, dice Ricœur, en el término llamado mythos».

Leyendo estas definiciones, sorprende enormemente su afirmación de que, con mi traducción, se pierde el efecto de «suspenso [suspense, decimos nosotros] y expectativa», de «maquinación secreta». ¿Y qué es entonces el «artificio», la «intriga», el «enredo» o la «confabulación», que emplea el diccionario para definir la trama, como acabamos de mostrar? Le repito una vez más: «trama» lleva en sí los dos grandes componentes de la intrigue del francés:

> 1 la intriga en cuanto tal: «Manejo cauteloso, acción que se ejecuta con astucia y ocultamente. Enredo, embrollo, maquinación secreta», y

2 la «disposición interna, contextura, ligazón entre las partes de un asunto u otra cosa, y en especial el enredo de una obra dramática o novelesca», la «estructuración del argumento».

Algunos utilizan el término «entramamiento», sugiriendo el proceso más que el acto consumado. Pero si hablamos de configuración o construcción de la trama, ya estamos indicando este proceso: estructuración de las acciones humanas, guiadas por una idea... Pues configuración es conformación, es decir, constitución, forma, organización, estructuración. Más dinamización no puede tener una palabra.

Así pues, no se puede escribir en español «puesta en historia», «puesta en fábula», «puesta en argumento» (el mise en intrigue), ni «puesta en luz» (mise en lumière), «puesta en medida» (mise en mesure), etc., y, menos, «puesta en intriga», en el sentido que le otorga Ricœur, sencillamente porque este sintagma, utilizado como hace usted, no es castellano, ni «intriga», en español, significa lo mismo que en francés, como estamos viendo. Al traducir el término intrigue (francés) por «intriga» (castellano), usted realiza una trasnominación peligrosa, una relación de contigüidad que no tiene fundamento lingüístico, pues el término castellano no es idéntico al término francés. Al tratar de reconstruir la lengua de destino manteniendo la literalidad de la lengua fuente, como ocurre en el caso que nos ocupa, está usted en un grave problema.

En resumen:

La mise en intrigue es, en pocas palabras, creación, construcción, configuración, ordenación, invención de la «historia» (llámese así, o «fábula» [=trama argumental] o «argumento», o «trama») a partir de los acontecimientos heterogéneos y diversos que nos proporciona la mímesis I (o prefiguración): estructuras inteligibles, fondo simbólico, precomprensión del mundo de la acción, etc.¹⁰. Por lo mismo, un sintagma sencillo, comprensible y plenamente castellano para traducir mise en intrigue es el que utilizamos nosotros: «construcción (o configuración) de la trama». Es curioso observar que, en la moderna literatura francesa, está de moda el término trame, que, por lo demás, siempre significó lo mismo que el español «trama»¹¹.

Hubiera bastado lo escrito, pero no puedo por menos de ofrecerle otro ramillete de citas de diversos profesores, filólogos, escritores y críticos de novela, cine o teatro que avalan cuanto venimos diciendo. Basta leer la prensa diaria o los semanarios culturales para darse cuenta de ello. Le presento en nota algunos¹².

c) Ejemplos de diacronía en el uso de «trama» e «intriga»

Para más abundamiento, puede usted consultar algunos ejemplos de la diacronía en el empleo de trama/intriga. Le ayudará la web de la Real Academia Española: Corpus diacrónico del español (CORDE) y Corpus de referencia del español actual (CREA). Podrá ver como los términos «intriga» y «trama» han significado siempre lo que venimos escribiendo. No he encontrado en esta web de la RAE ni un autor que emplee el término «intriga» como historia, trama, argumento, fábula, etc. Ni uno.

Mythos es, pues, en español, narración, relato, composición (systasis) de los hechos, «operación de la elaboración de la trama» (María Cristina Huerta), argumento (A. J. Capelete, García Yebra), fábula, historia, texto (textura, tejido...) y trama, pero no intriga y, menos, «puesta en intriga», como dice usted.

Pienso que esta unanimidad entre los expertos dota de racionalidad los argumentos que presento. Ya sé que el argumento de autoridad no está muy de moda. Pero también sé que, en la propia filosofía, este argumento goza de buena salud. Por eso he multiplicado las citas.

3. «El léxico de la incertidumbre»: amont y aval

A usted tampoco le gusta la traducción de amont como «el antes», «lo anterior«, y aval como «el después», «lo posterior». Considera mi traducción origen de «incertidumbre».

Usted sabe bien, visto su artículo, que amont es un sustantivo francés que significa literalmente «hacia la montaña». Es la «parte de un río comprendida entre un punto dado y el manantial», y no solo, como usted dice, «remontarse al origen», al manantial. Es todo el recorrido del río desde un punto dado: hacia la montaña (amont) o hacia el valle (aval). Esta es la definición literal.

Y la locución prepositiva, en amont de: «por encima de» (tal lugar de un río). En sentido figurado: «Lo que está antes del punto o lugar considerado, en un proceso técnico o económico» (traducción del texto del Grand Robert). Lo mismo se puede decir de aval, «hacia el valle», la parte inferior del río, «lo que está después del punto o lugar considerado».

Pero «el antes» y «el después» (que, por cierto, son adverbios y no preposiciones temporales, como usted dice; seguido de «de», forma expresiones prepositivas) no indican solo temporalidad, como escribe en su artículo.

Sabemos que la mímesis describe un arco por el que el texto remonta la experiencia práctica, el fondo de la vida, y retorna a ella cuando llega al lector, el «sujeto competente», en expresión de Chomsky, que completa la refiguración del relato. La idea que guía el propósito de Ricœur «es seguir el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado».

Esto es la mímesis I y la mímesis III de Ricœur, en pocas palabras. La mímesis I designa, pues, las condiciones prácticas y temporales que hacen posible la narración de la acción o construcción (o configuración) de la trama, que constituye propiamente el momento de la configuración.

Se prefigura, configura y refigura tanto el tiempo como la acción. Eso es cierto. Este «antes», como se sabe, se constituye a partir de tres anclajes: red conceptual, mediación simbólica y estructura temporal. Pero el tiempo actuado y vivido resume la primera relación mimética del relato.

Es, pues, el tiempo de la acción lo que, por la configuración, será refigurado. Por tanto, aún con una significación temporal, como usted alega, «el antes» sería una traducción perfecta del *amont* francés, a pesar de sus reticencias¹³.

Pero vayamos al análisis de la gramática de la lengua. «Antes» y «después» van sustantivados por un determinante, morfema actualizador que sustantiva el adverbio prestándole concreción. Por eso, lo escribo entrecomillado. Ya no es solo tiempo anterior lo que indica; es también lo precedente, lo situado, en el espacio o en el tiempo, antes de otra cosa consabida —en este caso, la mímesis I—, y que el contexto muestra.

Lo mismo, y con mayor razón, debe decirse de la traducción de aval por «el después», que es lo posterior, lo que ocurre después, lo que sigue a otra cosa, lo que está en la parte de más atrás de algo —la mímesis III. Al situar mímesis II entre una fase anterior (mímesis I) y otra posterior (mímesis III), sabemos perfectamente que «el antes» y «el después» son adverbios que denotan prioridad de tiempo y también prioridad de lugar.

Es decir, un espacio y un tiempo.

Dice usted que «la elección de Neira de traducir intrigue por "trama" ha determinado toda la introducción y recepción de la obra de Ricœur en el campo intelectual de América Latina y España». Y a fe mía, que me honra. Otra cosa sería si fuese un disparate, o un error, como insinúa usted en algún momento. Pero no es el caso. La mayoría de los profesores de filosofía utilizan la terminología de mis traducciones sin el menor contratiempo.

La gran traición de la que usted habla es utilizar en la lengua de llegada, el español, términos que no existen o que no significan lo mismo que los originarios. Así pues, nosotros buscamos términos castellanos para traducir las palabras francesas con la máxima fidelidad al sentido originario.

Este objetivo no nos impide ver las connotaciones que el mythos nos ofrece. Por ejemplo, que la construcción de la trama (mise en intrigue, en francés) constituye la «operación de configuración de la experiencia temporal viva» (por tanto, en cuanto fenómeno percibido por la conciencia de un sujeto dado); que, como escribe Julia Manza:

La trama (o argumento) es el material que se presenta a la lectora (o lector), a través de un discurso (o texto). Lo que el lector encuentra ante sí es el texto, y la trama es lo que ha de inferir, ha de construirla en el transcurso de la lectura. El lector, por tanto, es el que ha de darle sentido al texto en la identificación del argumento¹⁴; y que, finalmente, como hemos dicho al inicio del artículo, con palabras del propio Ricœur: «L'action est le "construit" de la construction en quoi consiste l'activité mimétique».

NOTAS:

- 1. PAUL RICŒUR, Temps et récit I, París, Éditions du Seuil, 1983, p. 60 [trad. cast. de Agustín Neira, *Tiempo y relato I*, Madrid, E. Cristiandad, 1987].
- 2. Comentario al artículo publicado en la revista Doletiana número 4 por D. Francisco Martín Díez Fischer, profesor de filosofía en la Universidad Católica de México, con el título La potencialidad de la traición hermenéutica. Puede leerse en la página web de la Universidad Autónoma de Barcelona: http://webs2002.uab.es/doletiana/
- 3. Michéle Leclerc-Olive, directora de la École de Hautes Études en Siences Sociales (EHESS) de París, donde tuvo lugar esta reunión, me comunica en un correo que nada de lo que usted expone se dijo en dicha reunión: «Nunca se habló en este foro de las críticas que el profesor Martín Díez Ficher describe sobre su traducción de Tiempo y narración; sí se dijo, por el contrario, que la diversidad de las traducciones "est avant tout accueillie comme une ressource pour la pensée avant d'être un indice d'erreur à corriger"».

- 4. PAUL RICŒUR, Escritos y conferencias I. En torno al psicoanálisis, trad. Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2013, p. 224.
- 5. JORGE LUIS BORGES, El Aleph, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 104. (Cursiva del autor).
- 6. VALENTÍN GARCÍA YEBRA, Poética de Aristóteles, Gredos, Madrid, 1974, ed. trilin-
- 7. Así, Étienne Frois escribe: «Nous adoptons entièrement sur ce point [habla de los "faits et l'intrigue" en Atigone, la obra de Anouilh] l'excellente distinction qu'établit M. Henri Gouhier dans son essai Essence du théâtre entre l'intrigue et l'action d'une pièce, la première se situant au niveau des faits bruts, et ne présentant qu'une analyse superficielle, tandis que la seconde, rendant compte du comportement des personnages et de l'esprit –et non de la lettre- de l'oeuvre, en pénètre les intentions en profondeur». Étienne Frois, Antigone. Anouilh, Analyse critique, París, Hatier, 1972, p. 36.
- 8. «Construir: "hacer" una cosa juntando los elementos necesarios [...]. Puede aplicarse también a cosas inmateriales (...). (V. IDEAR)». «Idear: "concebir (...)". Formar un conjunto de pensamientos enlazados sobre algo (...), (...) inventar [María Moliner]. -- (Fig.) Acción de componer, elaborar una cosa abstracta. V. composición, elaboración: una novela, una tesis, un poema. -- V. reunir, componer, crear, elaborar, forjar, imaginar [Petit Robert].
- 9. Podría citar a numerosos profesores de filosofía sobre este tema. Por ejemplo, Alfredo Martínez Sánchez (Universidad de Málaga); Cecilia Sabido Sánchez Juárez (Universidad Panamericana), Mito y estructuración en la Poética de Aristóteles: «La visión privilegiada que ha tenido el mythos como trama o estructuración no es gratuita. Responde a la parte más dinámica o "efectiva" del arte»; María Cristina Huerta, que habla del mythos como la «operación de la elaboración de la trama»; Patricio Mena Malet, de la Universidad Alberto Hurtado, de Chile, en su trabajo Metáfora y apertura. Reflexiones sobre una metáfora de lo posible, escribe: «Mise en se puede verter al castellano, tal como lo hace Agustín Neira, como construcción de, y en ese sentido se asegura la calidad configurante del relato»; etc.
- 10. Marc-Antoine Vallée, de la Universidad de Montreal, en L'esquisse d'une herméneutique de l'espace chez Paul Riceur. «L'acte narratif de configuration viendrait puiser en amont du texte dans des structures intelligibles, dans notre fonds symbolique et dans le caractère temporel de notre pré-compréhension du monde de l'action, les ressources nécessaires à une configuration narrative de notre expérience temporelle».
- 11. Vea esta cita reciente del profesor Briand Michel, texto publicado en Presses Universitaires de Rennes, 2013, con el título «Avant-propos. La trame et le tableau: jeux anciens et modernes du narratif et du descriptif»: «En français moderne, la trame renvoie au tissage, désignant les fils tendus qui traversent ceux de la chaîne, sur le métier, et métaphoriquement elle figure le texte, écrit mais aussi oral, comme un tissu; (...) [elle] «désigne le canevas d'une histoire, l'essentiel d'une intrigue».

- Véanse también, en este sentido, Lotmann y Teun van Dijk, que hablan de «le terme 'trame' avec lequel on a l'habitude de traduire le 'mythos' de la Poétique d'Aristote» (Centre national du livre [Francia], 2001).
- Pierre Brunel, Le mythe de la métamorphose, 1974, p. 24, escribe : «[...] mythos' désigne l'assemblage des faits — la trame narrative, dans l'œuvre littéraire — [...]».
- 12. Iris Zavala nos habla de la trama con las palabras de la protagonista de su libro E/ sueño del amor (p. 102): «No me pidas, Amparo, que aclare la trama, porque el tiempo de la revelación ya pasó. No sé cómo crees en urdir historias, si las quieres lineales, claras, transparentes. Yo, en cambio, siento placer en eludir, oscurecer, cambiar las reglas del juego, intervenir sólo para dar pistas y borrarlas».
- Juan Bonilla, en El Mundo (21.08.2013) al hablar de Leonard Elmore, escribe: «Proveedor de tramas y argumentos para el cine (...), lo único que le importaban eran las tramas, las historias».
- Santos Sanz Villanueva, en El Cultural (16.10.2013), al presentar la novela Lo que esconde tu nombre, comenta: «Tuvo críticas muy adversas por la inverosimilitud de la trama».
- Y el escritor argentino Rodrigo Fresán, al presentar su nuevo trabajo, La parte inventada (Random House, 2014), habla de la «construcción de la trama», del estilo como «parte de la trama», de la «dicotomía entre trama y estilo», y cita, a su vez, a John Banville, novelista irlandés, «uno de los grandes talentos de la lengua inglesa», Premio Booker 2005, cuando dijo: «El estilo avanza dando triunfales zancadas y la trama va detrás arrastrando los pies». Y en otro lugar: «En las buenas novelas tiene que haber una trama fuerte, pero a la vez tiene que sobrevolar la música». (Véase El Cultural, 21.02.2014.)
- 13. Puede leer, a este respecto, el trabajo de Marc-Antoine Vallée (Université de Montreal), titulado L'esquisse d'une herméneutique de l'espace chez Paul Ricœur: «Mimèsis I représente l'ensemble des composantes qui structurent notre rapport courant au temps, dans lesquelles un récit peut puiser les matériaux permettant la réalisation d'une configuration narrative (mimèsis II)».
- 14. JULIA MANZA, «Iris M. Zavala: una modernista de las Españas», en *Tinkuy*, 18, Montreal, Section d'études hispaniques, Université de Montréal, 2012, p. 105.



ACE Traductores firma un código de buenas prácticas con la Asociación de Directores de Escena

En reuniones celebradas a lo largo del presente año, ACE Traductores, representada por Carlos Fortea y Miguel Sáenz, presentó ante la Asociación de Directores de Escena de España su postura en relación con la falta de respeto a los derechos morales y patrimoniales de los traductores de teatro, y propuso la conveniencia de elaborar un código conjunto de buenas prácticas. El fruto de la negociación es el presente documento, firmado en Madrid el 27 de septiembre de 2014. Ambas asociaciones respaldan este código, también disponible en formato digital en la página web de ACE Traductores (ace-traductores.org), y animan a sus miembros a respetarlo y difundirlo en todos los medios a su alcance.

Código de buenas prácticas

para traducciones y adaptaciones teatrales

Es frecuente que en el teatro que se realiza en España, se utilicen traducciones ya existentes o expresamente encargadas a partir de las cuales se llevan a cabo «versiones». En muchos de estos casos no se menciona el nombre del traductor y su trabajo queda sin remunerar.

Por todo ello ACE Traductores (Sección Autónoma de la Asociación Colegial de Escritores) y la ADE (Asociación de Directores de Escena de España), una vez examinada la cuestión proponen el presente código.

La Ley de Propiedad Intelectual dispone que todo traductor es autor de su traducción y le concede derechos inalienables. El traductor no vende su traducción, sino que cede su utilización en condiciones libremente convenidas con el director o productor teatral.

No obstante, so pretexto de «adaptar» la obra extranjera a la escena española, se recurre a veces a una o más traducciones cuyo texto se cambia y refunde sin contar con la aprobación de sus autores (traductores), lo que constituye una explotación abusiva de un trabajo ajeno y un delito contra la propiedad intelectual. Por otra parte, hay que recordar que cuando el traductor sea además el adaptador de la obra ACF Traductores firma un código de buenas prácticas con la ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA

o colabore con otros adaptadores, deberá ser reconocido como tal y remunerado en consecuencia.

Por todo ello, a la espera de una regulación legal detallada, ambas Entidades han acordado establecer algunas normas que sirvan de guía a directores, productores, autores teatrales, traductores y cuantos participan en la puesta en escena de obras literariodramáticas, a fin de mantener el necesario nivel ético de sus respectivas profesiones.

> 1.ª De conformidad con la vigente Ley de Propiedad Intelectual, el traductor es autor de su traducción, sobre la que tiene derechos irrenunciables. Los derechos del traductor sobre una traducción no dependen de los derechos del autor de la obra original.

> 2.ª El traductor no vende su traducción sino que cede el derecho a su utilización, cesión que debe constar siempre por escrito.

> 3.ª Para adaptar, representar o publicar traducciones o fragmentos de traducciones, será preciso disponer de la autorización escrita de los traductores, con los que deberá convenirse, siempre por escrito, el reconocimiento público en la difusión y publicidad, así como las condiciones de su remuneración.

> 4.ª Las alteraciones en una traducción deberán contar siempre con el consentimiento del traductor, lo que habrá de tenerse presente al adaptarla. El traductor, caso de que se le requiera y esté de acuerdo, podrá participar en la adaptación o seguimiento de los ensayos, acordando la remuneración adecuada.

Lo que los representantes de las asociaciones antes mencionadas firman en Madrid, a 27 de septiembre de 2014.

Por ADE: Juan Antonio Hormigón

Por ACE Traductores: Carlos Fortea

Goldoni ayer, hoy y siempre

Itziar Hernández Rodilla

Itziar Hernández Rodilla, licenciada en Traducción por la Universidad de Salamanca (promoción de 2001), doctoranda por la misma universidad y traductora profesional desde 2001, ha vivido y trabajado en Alemania, Inglaterra, Irlanda y Bélgica. Trabaja como traductora a tiempo completo desde hace más de una década: primero como traductora y correctora interna en una empresa de traducción, y luego de forma independiente. Compagina la traducción editorial y la comercial. Ganó el Premio de Traducción Andreu Febrer de la Universidad de Vic en 2000. Traduce al español desde el inglés, el alemán y el italiano. Su trabajo de tesis se centra en la traducción teatral.

Llegó el día y hora señalada, fuimos allá y vi a mi buen amigo Goldoni, viejo, amable, respetable, alegre, gracioso, cortés; no me hartaba de verle. ¡Quánto me agradeció la visita! Hablamos largamente de teatro, y se complació infinito cuando le dixe que en los de Madrid se representaban con frecuencia y aplauso La esposa persiana, La mujer prudente, El enemigo de las mujeres, La enferma fingida, El criado de dos amos, Mal genio y buen corazón, El hablador, La suegra y la nuera, y otras producciones estimables de su demasiado abundante vena.

Leandro Fernández de Moratín París, 29 de abril de 1787 Carta a D. Eugenio de Llaguno

Partiendo de la traducción al español de *I due gemelli veneziani* (1747), de Carlo Goldoni, que me encargaron Distrito Teatro y El Hechizo Teatro para su estreno en el Festival de Teatro de San Javier en 2011, y que resultaría finalista del premio Max al Mejor Espectáculo Revelación en 2012, así como de la ponencia «Goldoni y sus dos gemelos... ¿vascosvenecianos? ¿Quién habrá sido el pérfido traidor? Traducción teatral: el amor requiere audacia», presentada en el I Congreso Internacional sobre Traducción e Interpretación, celebrado en la Universidad de Murcia del 10 al 12 de septiembre de 2014, es mi intención reflexionar brevemente sobre la condición de Goldoni como autor traducido.

Carlo Goldoni, genio universal

«Toda Europa está llena de mis papeles», diría un poco modesto Goldoni aun sin conocer los límites reales de su popularidad: «Las traducciones de muchas de

mis comedias al francés, el inglés, el alemán, me animan a creer haber hecho algo bastante tolerable». En efecto, ya a finales del siglo XVIII, se contaban más de trescientas traducciones a catorce lenguas diferentes; aparte de las por él conocidas, las comedias de Goldoni habían sido traducidas también al danés, el noruego, el holandés, el polaco, el sueco, el húngaro, el español, el portugués, el ruso, el serbocroata y el griego moderno. A estas se añadirían, a lo largo del siglo XIX, el armenio, el búlgaro, el checo, el georgiano, el catalán (¡!), el rumano, el esloveno y el turco. Y, después, en el siglo xx, las traducciones al albanés, el flamenco, el gaélico, el gascón y el eslovaco, aunque también al chino, el japonés, el hebreo, el árabe e incluso el vietnamita, sumando un conjunto de cerca de ochocientas traducciones y de un número no cuantificable de representaciones.

Por supuesto, estas cifras sugieren diversas cuestiones: ¿cuál era la relación de las traducciones con sus originales?; ¿cómo se representan?; ¿con qué criterios se realizan las escenificaciones de sus comedias en países de tradiciones culturales y escénicas tan diferentes? Algunos críticos dramáticos se escandalizarán por la libertad dramatúrgica y escénica de algunos espectáculos goldonianos, pero lo cierto es que esta surge bendecida, a priori, por su autor:

> Parrà facile a qualcheduno il tradurre, ma io, che ho sino ad ora settantacinque Commedie immaginate e scritte, troverei più difficile una straniera sola tradurre perfettamente, anziché nella foggia mia altre quattro comporne. Chi scrive a talento suo, soddisfa il proprio genio, e cerca di uniformarsi a quello della sua Nazione. Ma per tradurre perfettamente da lingua a lingua, conviene entrare nello spirito delle due Nazioni, conoscere la forza dell'originale, e l'equivalente della versione¹.

Así reza la dedicatoria de La sposa persiana, a su Excelencia la señora duquesa D. Maria Vittoria Sorbelloni, nacida princesa Ottoboni (Goldoni, 1969: 675), legitimando que cada país interpretara sus obras según su propio genio y, con ello, no pocas tropelías, pues la práctica teatral de la época no se preocupaba más que de la representación con un fin exclusivamente comercial y carente de toda responsabilidad literaria: los textos se modifican y alteran repetidas veces según los usos, costumbres y caprichos del teatro, el género, el coliseo, la temporada, el empresario, la orquesta, los virtuosos y hasta del público.

No es una excepción nuestro país, en el que Goldoni fue conocido, traducido y representado muy pronto, como da fe el testimonio de Moratín. A lo largo de

aproximadamente medio siglo se suceden traducciones, versiones, adaptaciones y recreaciones de sus comedias, dramas jocosos y óperas bufas. Pocas veces el nombre de Carlo Goldoni, «abogado veneciano», se reseña en la edición. Lo habitual es que no conste, o que figure un seudónimo o, simplemente, el nombre del autor que, apropiándose del argumento y transformándolo a su gusto, lo firma como propio. Tampoco son inusuales los años de ignorancia y silencio que sufriría más tarde, comenzando ya por el ámbito italiano; un cambio de fortuna debido no solo a la irrupción del Romanticismo y su teatro de leyendas, intrigas, fantasmas, ruinas grandiosas, amor, melodrama y muerte, sino también a la visión banalizadora, costumbrista y desvirtuada que se tenía de su obra.

La recuperación, ya en el siglo xx, de Goldoni se hace en España desde la profunda desinformación respecto de los nuevos análisis críticos y escenificaciones que se realizan, sobre todo, a partir del montaje de *La Locandiera* por Visconti, en 1952, quien, lejos de la tradición crítica de dos siglos acostumbrada a leer a Goldoni en clave rococó, coreográfica y acrobática, se atrevió a despojarlo de lo que la crítica francesa llamaría su «italianidad» y a imponerlo como autor realista, voz de la burguesía progresista, de claro carácter contemporáneo. Mientras tanto, en nuestro país, se seguía vinculando a Goldoni con la tradición de la *Commedia dell'arte* (Comedia del Arte), desdeñando olímpicamente sus objetivos más evidentes como reformador del teatro e impulsor de la comedia de caracteres, es decir, los fundamentos de su universalidad, de su «italianidad intemporal» como diría Roland Barthes (Barthes, 2002: 554-555).

Pero, para comprender en su justa medida todo esto, quizá sea necesario repasar someramente la biografía, la personalidad y el teatro de Goldoni.

Breve apunte biográfico

Carlo Goldoni, veneciano, nació en 1707 y falleció en París en 1793. Se le considera uno de los padres de la comedia italiana. Tras una azarosa juventud —su familia, burguesa, se arruinó; se escapó de casa con una compañía teatral; siguió a su padre, médico, por diversas ciudades—, comenzó a estudiar Leyes, aunque la pasión por el teatro seguiría caracterizando su inquieta existencia y le haría abandonar los estudios repetidas veces. Por fin, cuando su padre murió prematuramente y tuvo que hacerse cargo de la familia, terminó sus estudios en Padua y comenzó su carrera de abogado. Durante muchos años, se mantuvo dividido entre la abogacía y el teatro, sin perder nunca el contacto con este y dedicándose principalmente a la profesión legal en Pisa entre 1744 y 1748, periodo al final del cual Talía venció

a Temis, y la creación artística superó el rigor de las necesidades económicas y de un trabajo adecuado para su posición social. Volvió, entonces, a Venecia, donde redactaría en 1750 la que podríamos llamar su «poética», Il teatro comico, que marcaría el final de más de dos siglos de interpretación improvisada de la Comedia del Arte y el inicio de una dramaturgia elaborada, con el texto de cada actor escrito por completo de antemano. Si se decide por este camino es, en parte, por una búsqueda de legitimación personal de su preferencia por el teatro y su rechazo de una profesión burguesa: no habiendo nacido en el ambiente teatral, no consigue aceptarlo como es y busca hacerlo más honorable (acabará, por ejemplo, con escenas típicas de la Comedia del Arte en que las mujeres salen a la calle a ver a un hombre o los criados pegan a los amos). En 1761, invitan a Goldoni a París para ocuparse de la Comédie Italienne. Llega en 1762 y debe retomar su lucha reformadora, pues lo que los franceses esperan, en principio, del teatro italiano es aquella Comedia del Arte bufa a la que estaban acostumbrados (como hemos mencionado ya, la situación no habría cambiado apenas casi dos siglos después). Enseñó italiano a las hijas de Luis xv y en 1769 obtuvo una pensión de la corte. El hecho de que escribiese su autobiografía en francés da idea de su integración en la cultura. Pero la Revolución daría un vuelco a su vida: le suprimieron la pensión y murió en la miseria en 1793, como ya hemos dicho.

La Comedia del Arte

Ya hemos adelantado que la reforma de Goldoni se basa, principalmente, en su intención de dotar el teatro de honorabilidad y de dar a los actores un texto completo sobre el que trabajar, frente al funcionamiento de la Comedia del Arte, un teatro profesional nacido a mediados del siglo XVI en Italia, sobre la base de la improvisación por y para el pueblo. Como género, esta mezcla las tramas del teatro renacentista, tradiciones carnavalescas (máscaras y vestuario), recursos mímicos y pequeñas habilidades acrobáticas. Las obras partían de un breve argumento propuesto por el capocomico, director y primer actor de la compañía, que solía ser siempre el mismo: dos enamorados a cuyo matrimonio se oponen los padres se confabulan con sus criados para burlar a los viejos y que estos, al final, terminen como consuegros. Cuando la improvisación falla, se introducen lazzis: intermedios musicados, mimados o hablados (que se corresponderían con los entremeses de nuestros cómicos de la legua). La gloria de la Comedia del Arte, como dirá Pablo Villamar (Goldoni, 1971: 5), autor y adaptador teatral, eran sus personajes tipificados: el avaro Pantalón, el doctor pedante, el criado tonto Arlequín, el astuto y pícaro Brighella, el fanfarrón Scaramouche, la enamorada Rosaura, su sirvienta Colombina y el galán: Lelio o Florindo. Todos, salvo los enamorados, usaban máscara (media máscara, de hecho, para facilitar los parlamentos), lo que subrayaba su carácter estereotípico. Y hay otro dato importante al respecto: la riqueza de las tradiciones orales populares y la variedad de lenguas de la antigua división regional italiana, utilizadas coloquialmente por los actores en sus improvisaciones, hicieron que, en la práctica, cada máscara adquiriese un dialecto local característico: Arlequín y Brighella, por ejemplo, son de Bérgamo; y el Doctor, boloñés.

Y, contra esto, se rebela Goldoni.

La poética de Goldoni

Por un lado, da especificidad personal a sus héroes («infinitos en sus peculiaridades», Orazio, III, 9 [Goldoni, 1993: 67]), haciendo de ellos «caracteres» que permiten la identificación del público, los separa del «rol» fijo y los hace descender a un panorama civil y moral concreto: la familia como microcosmos social y el prototipo del burgués honesto, que propone bajo la falsa máscara tradicional de Pantalón. Su representación de la sociedad nace de una visión crítica y seria de la vida, y expresa una firme confianza en la fuerza de la razón. En su Il teatro comico, ya mencionado, concebido en forma de organismo teatral autónomo, Goldoni levanta una esquina del telón y nos muestra a los actores en un ensayo, discutiendo los nuevos criterios de su trabajo: el paso de la antigua Comedia del Arte improvisada a la comedia «premeditada». Nuestro autor había decidido asignar a los actores guiones escritos enteramente desde la primera hasta la última palabra («los personajes diseñados y los parlamentos escritos», Placida I, 2 [Goldoni, 1993: 45]) y tenía que convencer a sus actores de que los estudiasen de memoria: una transformación de hábitos radical y un trabajo intelectual considerable. El teatro basado en el carácter tiene otra particularidad: la moralina de la obra supera lo personal; «la comedia fue creada para corregir los vicios y poner en ridículo las malas costumbres» (Anselmo, II, 1 [Goldoni, 1993: 52]), como ya decía también Molière. Es decir, es cuestión de óptica y medida, que se traduce en la escritura teatral de Goldoni en un estilo familiar, natural y fácil, que no abandona la verosimilitud (Placida II, 2 [Goldoni, 1993: 53]); una verosimilitud que se desarrolla, asimismo, en la trama gradual, con el argumento dividido en varias escenas, de forma que se mantenga despierta la atención del espectador. Implica, por otra parte, un estilo de recitación sobrio y «natural» (frente a la cantinela estereotipada de la Comedia del Arte), y una recitación coral (el teatro como creación colectiva), que contrasta con el individualismo anárquico del actor del momento. En resumen, el personaje de Goldoni acoge las peculiaridades del individuo, analizando

la fuerza de las pasiones humanas en él, los defectos particulares; y el autor refleja la realidad, lo que permite aprender de los virtuosos cuáles son los medios con que su virtud resiste la corrupción de las costumbres, y subraya, con ello, el poder del teatro para representar un mundo de valores positivos que inspirasen al público.

La poética goldoniana nos ofrece, por tanto, la clave de la universalidad del autor. La estructura de su dramaturgia se evidencia como instrumento de educación, de compromiso humano y social, traduciendo las fórmulas didácticas en una situación escénica concreta; una vocación pedagógica que ha tenido acogida inmediata en todas partes.

La banalización de Goldoni en un ejemplo concreto

A pesar de que las primeras exportaciones de Goldoni a Europa, incluido nuestro país, consiguieron llevar consigo un estilo de interpretación y una estética propios de los nuevos ideales ilustrados, según los que el espectador inteligente «aprendía deleitándose», su recuperación en el siglo xx en España se ve limitada por un excesivo apego de su imagen a la de la Comedia del Arte.

La obra I due gemelli veneziani, traducida al español como Los dos gemelos venecianos, puede resultar especialmente esclarecedora de este fenómeno por la época en que fue escrita y por su tema, así como por la existencia de dos versiones relativamente recientes de ella en español, la del ya citado Pablo Villamar, que la estrenó en Madrid en 1970, y la basada en mi traducción de 2011.

Por su fecha de publicación, podemos deducir que la obra que nos ocupa se escribió, posiblemente, al tiempo que se gestaba el manifiesto poético de Goldoni, al final de su época pisana, cuando se plantea abandonar la abogacía y antes de volver a Venecia, lo que afectará sin duda a su concepción. Dividido entre la pasión por el teatro y el prestigio profesional, la seducción de las ganancias y la estima pública, mitad burgués, mitad artista, toma su pluma para escribir una comedia por encargo y se enfrenta a esa otra antinomia: Comedia del Arte frente a comedia literaria (de enredo). Un psicoanalista moderno no dudaría en definir esto como una admisión de búsqueda de la identidad propia a través de una escritura teatral contradictoria: tenemos ante nosotros a un escritor que aún no está seguro de si será escritor ni tiene claro qué tipo de escritor será. Algo en que hace hincapié el hecho de que para crear esta obra retoma el antiguo motivo de los dobles, en este caso, dos criaturas absolutamente idénticas que tenderían a fundirse en una sola si no las distinguiese una radical diferencia de caracteres.

Esta es la historia de Zanetto y Tonino, dos gemelos separados desde niños, que no se han visto nunca, aunque saben cada uno de la existencia del otro. Zanetto es tan bobo y pegado a la tierra como Tonino audaz y vividor. La llegada de los dos a Verona provocará mil equívocos. Zanetto viene desde Bérgamo a casarse con Rosaura, Tonino desde Venecia a buscar a su amante Beatrice. El enredo se complica con las continuas estupideces de Zanetto, a quien Pancrazio, un hipócrita enamorado de Rosaura, logra convencer de cualquier cosa con tal de apartarlo de ella. Finalmente, Zanetto muere envenenado por Pancrazio, Tonino encuentra a Beatrice y se descubre que Rosaura es hermana suya.

La tradición de la comedia improvisada asoma en el personaje de Zanetto², el gemelo necio, que podemos identificar con el criado tonto a pesar de ser un personaje burgués, al que acompaña de los recursos cómicos habituales (las extrañezas, los malentendidos), con una gama de reacciones correspondientes: la impaciencia tosca, el furor erótico, el desaliento repentino, la cobardía canalla, la desesperación grotesca... En los argumentos clásicos de la Comedia del Arte, el bufón tonto terminaba escarmentado, vilipendiado, apaleado; aquí, Zanetto acabará muriendo en escena, en un espectáculo entre lo siniestro y lo ridículo.

Por otra parte, la comedia de enredo se apoya en el trío Pancrazio-Lelio-Florindo. Pancrazio, aunque parece un carácter de concepción realmente original, sirve a una mera función teatral: los engaños que urde son solo necesarios para «dramatizar» la historia dándole un carácter sombrío. De la misma forma, los duelos, las apuestas, los fingimientos, las promesas incumplidas de Lelio y Florindo, apoyados en la arrogancia y la soberbia del primero, y la deslealtad y la ingratitud del segundo, enredan aún más la historia.

Parece que, entre el teatro literario y la seducción de los viejos métodos, el dudoso Goldoni no acaba de encontrar el espacio de un teatro nuevo, redimido de convenciones y estereotipos. Y, sin embargo, hay un personaje que inicia dicho teatro (no olvidemos que esta obra es la que marca la decisión del autor de volver a la farándula y que, un par de años más tarde, escribirá su manifiesto), y en el que parece reflejarse la identidad propia del autor: Tonino. Veneciano, gran señor, honesto e independiente, Tonino surge como reflejo de la identidad que empieza a encontrar el autor en medio de su expatriación forzada; un poco juerguista, amigo de sus amigos, vitalista y generoso, un hombre de honor que mira de frente a la vida. En cualquier caso, un individuo verosímil en medio de personajes que apenas superan los de reparto, Tonino es la prueba definitiva del camino que está tomando el teatro de Goldoni.

Curiosamente, pese a todo lo dicho, Pablo Villamar, en la presentación de su traducción, que publica en la Colección Teatro de Escelicer como «primera obra de "la comedia del arte" vertida al español», consciente de todas las cosas que alejan Los dos gemelos venecianos de la Comedia del Arte (las máscaras principales desdibujadas, la ausencia de *lazzis* establecidos, un diálogo mucho más elaborado y lejano de las repeticiones bufonescas de la improvisación, la presencia de apartes típicos de la comedia de enredo clásica), consciente, digo, de todo esto, decide que Goldoni estuvo poco acertado en esta obra y refuerza, precisamente, todo aquello de lo que hemos visto que el autor intentaba huir: da más vigor a las máscaras; añade entremeses musicados e incluso un número de acrobacias; inventa personajes; rebautiza a los gemelos llamando al tonto Tonino y dando al listo un nombre clásico de galán; hace repetitivo el diálogo para acercarlo al de «las parejas de payasos en los circos» (Goldoni, 1971: 10), elimina apartes haciendo que los actores hablen con el público como en la Comedia del Arte, y subraya las entradas de los personajes con fragmentos musicales para hacerlas más estereotipadas. La comedia le «quedó un poco larga», dice el señor Villamar, «a pesar de todo, o quizás por todo ello», justificándose en el hecho de que «por algo los comediantes del arte la improvisaban».

Más afines al nuevo teatro de Goldoni y con la intención de hacerle lo que creían justicia, el director de la versión que se estrenaría en San Javier, a la sazón uno de los productores, y su ayudante de dirección decidieron encargar una nueva traducción que respetase la intención hacia la comedia de enredo de Goldoni. Esto no quiere decir que se prescindiese por completo en la escenificación de los recursos de la Comedia del Arte, que la obra contiene en sí (recordemos que es una obra de transición): en cuanto a los personajes de Zanetto y Arlequín (este actuaba con máscara y, sin llegar a la acrobacia, daba volteretas y hacía aspavientos en escena) y al uso de la música (se respetó, si bien adaptada, la canción del original), e incluso marcando la función dramática de Pancrazio con cierto estereotipo que subrayaba su maldad en beneficio de la moralina, un poco ingenua (el malo muere), de la obra; y, a partir del juego de adaptación del dialecto veneciano de los gemelos, usando acentos españoles para subrayar las máscaras más marcadas (la de Arlequín, como hemos dicho, y las de los esbirros).

Conclusión

Me gustaría pensar que mi traducción sirvió como base para una escenificación capaz de demostrar que la pertinencia de Goldoni no es estrictamente veneciana, que su teatro es patrimonio de Europa y que podemos vernos reflejados en él y reconocerlo como parte de nuestra historia y nuestra cultura.

Las comedias de Goldoni (entre ellas, Los dos gemelos venecianos no es excepción) exaltan los valores de la familia, la amistad, el trabajo y las virtudes domésticas y civiles, a la vez que ridiculizan vicios, debilidades y manías que no se restringen a la sociedad del siglo XVIII. Mentirosos, maldicientes, impostores, avaros y parásitos encuentran hospitalidad en la escena de Goldoni, que los critica con el ánimo más de corregir que de castigar. En su teatro, la expresión de los actores representará efectivamente la cara humana de hombres y mujeres verosímiles. Sus textos propician escenificaciones que permiten lecturas desde nuestras contradicciones contemporáneas, que sugieren y provocan. No en vano, sus comedias siguen encontrando acogida en teatros de todo el mundo, y todo indica que Goldoni tiene todavía mucho que decirnos y enseñarnos hoy, no solo por el contenido y las contradicciones subyacentes en sus obras, sino por la respuesta que implícitamente puede darnos al interrogante sobre el sentido del teatro en una sociedad como la nuestra, expuesta a la incertidumbre de la cultura, la desesperanza y la esclavitud del beneficio económico.

Goldoni escribió entre dos épocas y mentalidades bien distintas, empeñado en mostrarnos la confrontación entre lo viejo y lo nuevo; para ello, se propuso escenificar la vida como teatro e hizo de este su forma de leer el mundo, como expresa en una cita ya clásica en Italia: «I due libri su'quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il Mondo e il Teatro»³, una declaración de principios que proclama desde la primera edición de sus comedias, en 1750. Sus textos dramáticos se inspiran en la realidad de todos, con el fin de crear una ficción compatible con la vida y destinada a conseguir el respeto del público, a la vez inspirador y destinatario, espectador y protagonista. Todo ello desde una perspectiva crítica, irónica y desveladora, sin obviedades y, no pocas veces, con cierta amargura y melancolía. Esto es lo que hace que Goldoni siga vivo y representable, que podamos asumirlo como nuestro contemporáneo y que no podamos sino augurarle una constante popularidad en el mundo y desear que siga siendo traducido para deleite y educación de nuestros conciudadanos.

NOTAS:

 «Parecerá fácil a algunos traducir, pero yo, que he imaginado y escrito, hasta ahora, setenta y cinco comedias, encontraría más difícil traducir una sola extranjera perfectamente que componer otras cuatro a mi manera. Quien escribe por su talento, satisface su genio y busca uniformarse al de su nación. Pero, para traducir perfectamente de un idioma a otro, conviene entrar en el espíritu de las dos naciones y conocer la fuerza del original y la equivalente de la versión» (Goldoni, 1969: 675). «Lo demás —diría, casi un siglo más tarde, Mariano José de Larra, en el diario El Español, reflexionando sobre la traducción del vaudeville francés en el teatro español— es ser un truchimán, sentarse en el agujero del apuntador y decirle al público español: "Dice monsieur Scribe", etc.» (Larra, 1836: 3).

- 2. Los personajes de la obra son: Dr. Balanzoni, abogado; Rosaura, creída su hija, después descubierta hermana de los gemelos; Pancrazio, amigo del Doctor y su huésped; Zanetto Bisognosi, gemelo necio, prometido de Rosaura; Tonino, gemelo listo; Beatrice, prometida de Tonino; Lelio, sobrino del Doctor y enamorado de Beatrice; Florindo, amigo de Tonino y, asimismo, enamorado de Beatrice; Brighella, Colombina y Arlequín, los sirvientes; y varios personajes marginales, unos con texto y otros sin él. La acción transcurre en Verona
- 3. «Los dos libros sobre los que más he meditado y cuyo uso nunca lamentaré han sido el Mundo y el Teatro» (Goldoni, 1750: 761-774).

BIBLIOGRAFÍA:

ALONGE, ROBERTO, «Visconti, dietro il paravento i pizzicotti alla sua Locandiera», en Turin D@ms Review, 6 de diciembre de 2006 [En línea].

http://www.turindamsreview.unito.it/link/locandiera.pdf

- BARTHES, ROLAND, «La Locandiera », en Théâtre populaire, septiembre de 1956, citado en Écrits sur le théâtre, París, Editions du Seuil, 2002, pp. 554-555.
- DAVICO BONINO, GUIDO, «Introducción a "El teatro cómico"», trad. M.ª Paz Bartolomé, en ADE: boletín de la Asociación de Directores de Escena, 30, Madrid, ADE, junio de 1993, pp. 40-42.
- GIL GARCÍA, TERESA, «Así se llaman las mujeres del teatro de Goldoni», en Revista internacional de culturas y literaturas, 2, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, pp. 43-49.
- GOLDONI, CARLO, «Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie», en Opere, vol. I, Venecia, Bettinelli, 1750, pp. 761-774, ed. digital de 10 de marzo de 2000. http://www.classicitaliani.it/goldoni/goldoni_Mondo_Teatro.htm
- GOLDONI, CARLO, «La sposa persiana», en Tutte le opere, vol. IX, Milán, Mondadori, 1969, p. 675.

- GOLDONI, CARLO, Los dos gemelos venecianos (1747), versión de Pablo Villamar, Colección Teatro, n.º 697, Madrid, Escelier, 1971.
- GOLDONI, CARLO, I due gemelli veneziani (1747), Turín, Giulio Einaudi editore, 1972 y 1975.
- GOLDONI, CARLO, *El teatro cómico* (1750), trad. de Ángel Chiclana, en *ADE: boletín de la Asociación de Directores de Escena*, 30, Madrid, ADE, junio de 1993, pp. 43-69.
- LARRA, MARIANO JOSÉ DE, «De las traducciones», en *El Español. Diario de las Doctrinas* y los Intereses Sociales, 132, Madrid, viernes 11 de marzo de 1836, pp. 3-4.
- MANGINI, NICOLA, «Un genio cómico universal», trad. Laura Zubiarráin, en *ADE:* boletín de la Asociación de Directores de Escena, 30, Madrid, ADE, junio de 1993, pp. 7-10.
- PAGÁN, VÍCTOR, «Los dramas jocosos de Goldoni en España», en *Carlo Goldoni: Una vida para el teatro*, Rodríguez, I. y Leal, J. (eds.), Valencia, Universitat de València, 1996, pp. 173-200.
- PAOLI, ANGÈLE, «2 octobre 1952 / La Locandiera de Goldoni mise en scène par Luchino Visconti», en Terres de femmes, 2 de octubre de 2007 [En línea].
- http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2007/10/2-octobre-1952l.html
- RUOCCO, DANILO, «La Locandiera di Goldoni messa in scena da Visconti», reseña del libro «La Locandiera» di Goldoni per Luchino Visconti, de Federica Mazzocchi, en *Amleto.tk*, 4 de enero de 2005 [En línea].
- http://www.amleto.tk/2005/01/la-locandiera-di-goldoni-messa-in-scena.html



Crónica sobre un taller de traducción celebrado en Tarazona

Ninca Pantelic (Traducción de Aida González)

Nina Pantelic nació en Belgrado y se formó en los EE.UU. antes de mudarse a España en 2007. Tiene un B.A. en Estudios rusos y de Europa del este y otro en Estudios latinoamericanos y caribeños, y un M.A. en Relaciones internacionales. Traduce e interpreta serbio, inglés y español. Actualmente reside en Zaragoza.

A medida que las hojas empiezan a caer junto con las máximas de temperatura, recuerdo con cariño esos escasos e intensos días dedicados a la traducción del pasado mes de julio. Quizás debería echar la vista un poco atrás.

Todo empezó hace unos meses cuando envié un mensaje a mi antigua profesora de interpretación a través de una red social, un mensaje que no tenía nada que ver con este tema. Ella mencionó un taller de traducción que se iba a celebrar en un par de semanas y que, en su opinión, podría ser de mi interés. En efecto, el precio estaba bien, se ofrecía la opción de alojamiento para los participantes y el lugar donde se iba a celebrar era Tarazona, una localidad preciosa que había visitado de paso hace un tiempo y a la que siempre había querido volver. Además, uno de los organizadores del taller era la Casa del Traductor, sobre la que apenas había oído hablar y de la que sabía muy poco, a pesar de que ese nombre figuraba en varias de las publicaciones que leí mientras estudiaba traducción. Lo único que conocía en ese momento era que se encontraba a una hora de distancia de mi nueva casa en Zaragoza.

Acababa de pasar la fecha límite para las inscripciones pero, con la ayuda del personal de la Casa del Traductor y, sobre todo, del principal organizador, ACE Traductores, pude ser el miembro número catorce del grupo con el que compartiría cuatro días llenos de traducción y de nuevas amistades. Durante los días anteriores al inicio del taller mantuvimos un contacto constante entre nosotros y con Ana Mata, intercambiando correos sobre cómo organizar el transporte, así como la división de compañeros de habitación y de los grupos de traducción. Los participantes debíamos dividirnos en dos grupos con el mismo número de estudiantes. Cada grupo tendría un traductor profesional al frente. Nos dieron la opción de elegir entre Gemma Rovira y Manuel de los Reyes, pero, como los dos son excelentes, basé mi decisión en la sugerencia que me había dado mi antigua profesora de interpretación y me quedé en el grupo de Manuel.

Todos llegamos el domingo por la tarde, muchos nos dedicamos a conocernos un poco antes de llegar al Seminario de Tarazona, un edificio antiguo, enorme y precioso que aún se utiliza y en el que tuvieron lugar las comidas de los siguientes tres días, que estaban incluidas en la pensión contratada.

A la mañana siguiente nos presentamos oficialmente durante el desayuno y, a pesar de que algunos ya nos conocíamos de la tarde anterior, al inicio del taller casi ninguno nos conocíamos mucho. Había alumnos de primer año de la universidad, traductores recién graduados y otros profesionales que tras una década de trabajo habían descubierto que la vida les llevaba por nuevos caminos cuando encontraron que lo que realmente les apasionaba era la traducción. La mayoría eran de España y tenían el español como lengua materna, pero yo no era la única que provenía de otro país; lo que fue un alivio, puesto que sabía que no estaría sola a la hora de traducir a un idioma que no es mi lengua materna. Simplemente iba a tener que esforzarme más.

Habían contratado transporte para que pudiéramos ir y venir del Seminario a la Casa del Traductor, aunque algunos optamos de vez en cuando por el paseo de veinticinco minutos, y a menudo nos quedábamos en Tarazona a comer o cenar para probar los platos de la zona.

Los días del taller fueron intensos, con sesiones de mañana y tarde. La primera mañana nos recibieron en la estupenda Casa del Traductor, un edificio renovado de tres alturas, que incluye aulas, un amplio salón con puertas de cristal que dan a un balcón desde el que se pude ver el pueblo y, en la planta de arriba, una zona de habitaciones privadas para futuros talleres de traducción, que aún están en las últimas fases de construcción. Tras la presentación del personal y de los organizadores, nos pusimos manos a la obra.

Cada uno de los dos grupos recibió un paquete de hojas, que eran los textos que íbamos a traducir esos días. Luego nos subdividieron en grupos de dos y de tres en momentos puntuales, dado el número total de alumnos. Pasamos los siguientes días trabajando con los portátiles, diccionarios y con el cerebro que echaba humo. Mi grupo en concreto tenía seis cuentos cortos individuales que a la vez estaban entrelazados, y trabajamos con un par de ellos en cada sesión. Manuel nos explicó datos sobre el autor para que pudiéramos entender lo que pensaba y comprendiéramos mejor su estilo al escribir. También analizamos la estructura de los cuentos en formato on line interactivo, dado que este era otro recurso al que teníamos acceso. Creo que mi compañera de traducción y yo tuvimos suerte porque congeniamos de inmediato y pasamos esos días trabajando en una cierta armonía. Durante esos días trabajamos con los cuentos, dejando por la tarde que los otros grupos revisasen nuestras traducciones hasta que terminamos. Otra de las cosas que tuvimos que aprender fue a gestionar la revisión de las traducciones de los demás alumnos, dado que para esto nos asignaron a un nuevo miembro en el grupo y, en ocasiones, uno se ocupaba de revisar la traducción de un texto que ya conocía. Sin embargo, de este modo pudimos ver el estilo de los demás participantes y tuvimos acceso al trabajo que había llevado a cabo otro de los grupos durante la mañana. Hay que tener en cuenta que por las mañanas nos enfrascábamos en nuestro propio trabajo y apenas interactuábamos con el resto.

Por las tardes la actividad era igual de frenética: recibíamos cursos intensivos sobre el mundo de la revisión, cómo se debe presentar una sugerencia sobre una traducción, cómo funciona el diseño, cuáles son las partes importantes del proceso y hasta qué punto el traductor puede influir en el producto final. En dos ocasiones tuvimos el privilegio de escuchar a gente que trabaja en el sector editorial: una de estas personas trabaja en España, la otra en Estados Unidos. También les planteamos preguntas al final. Durante la última tarde, vimos un diseño de prueba del aspecto que podrían tener nuestras traducciones, incluyendo la información sobre los autores que habíamos recabado todos juntos.

No quiero decir con esto que solo nos limitamos a trabajar. Uno de los participantes organizó una visita guiada a la preciosa catedral de Tarazona y a toda la localidad. El tercer día nos fuimos a comer con el grupo al completo y la gran mayoría, incluyendo a los profesores, nos reuníamos al final de las sesiones para charlar y conocernos todos un poco mejor, no solo como traductores sino también como amigos. La ceremonia de despedida del jueves resultó agridulce, porque habíamos vivido días muy intensos y provechosos. Nos prometimos mantener el contacto y lo hemos hecho.

Al echar la vista atrás, a menudo las mejores experiencias llegan de forma accidental. Si no hubiera enviado un mensaje a mi antigua profesora no me habría enterado de la existencia del taller y ahora viviría una vida más pobre si pienso en los contactos establecidos, el conocimiento adquirido y las amistades que nacieron allí. Si alguien me preguntase ahora si volvería a hacer el taller, mi respuesta sería sí, pero con la única diferencia de que esta vez sería la primera en inscribirme.

14

Wie Techn behan ist ebe den m die all novati und Ir weise Solche chen Mittel Entwi sonde Darste wir di Band :

Technik, w nach einer elektrische Neben d gleichgewich Folgen, sei e oder der Nut unverbunden Schon in der spätere Nutzu wicklungsatte erxica libres .

La figura del traductor como personaje en la novela: *Corazón tan blanco* y *El viajero del siglo*

Lorena Paz López

Lorena Paz López (1991) es graduada en Lengua y Literatura Españolas por la Universidade de Santiago de Compostela con un máster en Estudios de la literatura y la cultura, especialidad en Teoría de la literatura y Literatura comparada (USC). Es redactora jefa de *Cuadrante. Revista semestral de estudios valleinclanianos e históricos*, asistente de edición de 1616: Anuario de Literatura comparada y miembro del grupo de investigación "MIGRA: Database of Migrant Writers in Iberian Languages". Actualmente realiza su tesis doctoral sobre la novela global dentro del programa de Estudios de la literatura y la cultura de la Universidade de Santiago de Compostela. Artículo publicado en *LL Journal*.

1. Introducción

En los últimos veinte años se han venido publicando en España y en Hispanoamérica numerosas novelas cuyo protagonista es un traductor. Algunos ejemplos destacables del caso español son *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina (1991) o *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón (2005). En cuanto al caso hispanoamericano, prepondera la producción de obras de este tipo en Argentina, tales como *La traducción* de Pablo de Santis (1998), *El traductor* de Salvador Benesdra (1998) o *Historia del pelo* de Alan Pauls (2010). Son varios los motivos que podrían dar explicación al auge de las novelas que tienen como protagonistas a traductores o intérpretes: en un mundo globalizado y en constante movimiento, en el que los países están cada vez más interconectados, la comunicación juega un papel fundamental, por lo que el traductor se convierte en un elemento central de nuestra vida diaria. El desarrollo tecnológico, jurídico, político y económico, así como la aparición en el mundo editorial de los *mass media* contribuyen a una necesidad de interactuar con otras culturas en las que no siempre se habla la misma lengua que la nuestra.

En el ámbito de la traducción literaria el desarrollo de la Traductología o los *Translation Studies* son una clara muestra de la importancia que ha venido ganando el papel de la traducción en las investigaciones de los siglos XX y XXI. Por todo ello, la figura del traductor ha ido emergiendo desde la invisibilidad a la que se encontraba relegada en los siglos anteriores hasta la obtención de un reconocimiento

cada vez mayor, equiparándose a veces al estatus de creador y obteniendo también derechos mercantiles por las obras traducidas. Teniendo en cuenta que la traducción se ha convertido en una materia de actualidad y que muchos escritores ejercen también como traductores, parece lógico que estos sean los protagonistas de una cantidad considerable de obras.

En el presente estudio intentaremos abordar la cuestión de cómo influye la presencia del traductor o intérprete como personaje, y a veces también como narrador, en la novela. Para ello nos serviremos de las novelas Corazón tan blanco, del español Javier Marías (1992) y El viajero del siglo, cuyo autor es el escritor hispano-argentino Andrés Neuman (2009). Ambas novelas están protagonizadas por traductores y en ellas la traducción juega un papel fundamental, entrecruzándose con las tramas amorosas que recorren sus respectivos argumentos¹. Se tratará, pues, de una aproximación a las características particulares que confieren este tipo de personajes a las obras literarias.

2. Caracterización del personaje traductor

Existen ciertos rasgos comunes en la representación ficticia de este tipo de personaje. En primer lugar, se tiende a representar al traductor y, sobre todo, al intérprete como una persona viajera. Podríamos decir que es un personaje trashumante, que transita continuamente de un país a otro, aunque sea solamente durante estancias muy breves, y está en constante contacto con culturas diferentes a la suya. Esta comunicación intercultural puede darse de varias maneras, bien porque el personaje se mueve de un lugar a otro, porque al traducir textos de otros idiomas se empapa de las características de la cultura que los ha producido, o bien porque la labor de traducción se puede realizar en cualquier parte y eso permite a quien la ejerce cierta flexibilidad temporal y espacial muy propicia a la hora de viajar. Este último caso es el de Hans, protagonista de El viajero del siglo, traductor errante que se mueve de una ciudad a otra mientras trabaja como traductor literario: «Trabajo traduciendo, eso puede hacerse en cualquier sitio. Trato de no hacer planes y que la suerte decida» (Neuman, 2010: 119). Una visión más realista y no tan positiva es la que aporta Juan Ranz en Corazón tan blanco, traductor e intérprete de organismos internacionales que a lo largo de toda la novela presenta estos desplazamientos como estresantes y con una gran carga de trabajo.

Esta libertad temporal y espacial hace que el traductor sea un personaje cómodo para el narrador. Además, el protagonismo de un personaje que por su propio oficio es itinerante se presta a transmitir lo que Vittorio Coletti ha llamado «caratteristica transnazionale» de la novela contemporánea, la cual tiende a colocarse en una especie de «luogo intermedio, traduttivo» y refleja una aparente deslocalización de la literatura en el actual contexto globalizado². Según este autor, las novelas de Javier Marías serían algunas de las más representativas de esta característica.

Otro rasgo que debemos destacar en la descripción del traductor es su caracterización como personaje dotado de una *vasta cultura*, principalmente literaria; no obstante en otras ocasiones encontramos referencias a otras artes y disciplinas. Lo más interesante de la representación del traductor como una persona culta es la gran cantidad de referencias y alusiones literarias con las que nutre sus experiencias vitales, llegando incluso a producirse una especie de paralelismo entre la situación que vive o describe el personaje y la obra a la que alude. Ello se lleva a cabo en ocasiones mediante la intertextualidad y en otros momentos a través de la mención de un determinado escritor o de un personaje novelesco. No nos detendremos en este asunto aquí, ya que este será tema central del apartado siguiente.

Continuando con la caracterización del traductor, Dirk Delabastita, en un artículo titulado Fictional representations en el que trata el tema de la ficcionalización de la tarea del traductor, destaca que este a menudo es representado como una persona de confianza, ya que los interlocutores y los lectores no conocen la lengua del otro y se fían de lo que este les comunica. Asimismo, debe ser un individuo leal y no traicionar en su traducción (en la medida de lo posible) el significado del original. Delabastita señala que el traductor en la ficción es retratado a veces como un ser que padece el trauma de vivir bajo la presión de traducir experiencias no siempre agradables y también de tener excesiva responsabilidad, como puede ser el caso de los intérpretes o traductores de representantes políticos3. Juan Ranz ilustra muy bien las exigencias que implica su oficio a lo largo de toda la novela, ya que trabaja en varios momentos como intérprete de altos cargos políticos y reflexiona en no pocas ocasiones acerca de la labor de traductor. El protagonista de *Corazón tan blanco* no siempre se comporta como una figura leal, ya que en una ocasión tergiversa la conversación entre una adalid británica y un dirigente español. A pesar de traicionar momentáneamente la deontología de su oficio, Ranz es muy consciente de las responsabilidades y dificultades que conlleva el trabajo de traductor, y destaca:

Hay que tener muy templados los nervios en este trabajo, más que por la dificultad en sí de cazar y transmitir al vuelo lo que se dice (dificultad bastante), por la presión a la que nos someten los gobernantes y los expertos, que se ponen nerviosos e incluso furiosos si ven que algo de lo que dicen puede dejar de ser traducido. (Marías, 2009: 154)

Persona viajera, poseedora de una gran cultura, figura de confianza que debe realizar un ejercicio de lealtad y responsabilidad; son características con las que habitualmente se retrata a los traductores en la ficción. A ellas debemos añadir un último rasgo que ha sido señalado por Miguel Sáenz; se trata de la soledad del traductor:

> (...) si la profesión de escritor es solitaria, la del traductor, por lo menos el literario, lo es mil veces más. El escritor tiene que vivir para escribir. El traductor solo vive por persona interpuesta y la mayoría de las veces su vida no es más que un diálogo con los textos que ni siquiera son suyos. (Sáenz, 2013: 188)

Miguel Sáenz habla de la soledad del traductor en la vida real, pero esta soledad reflejada en la novela ofrece muchas posibilidades dentro de ella, ya que permite la introducción de numerosos pasajes introspectivos en los que los personajes reflexionan y dialogan consigo mismos mientras se encuentran solos durante sus viajes o ante el texto que deben traducir. La vuelta del sujeto y del mundo individual así como la autorreflexión son características de la novela de los últimos veinte o treinta años, que ha sido denominada «novela ensimismada» por Gonzalo Sobejano o «novela privada» por Mainer⁴. La soledad es un tema universal y atemporal, tratado desde muy antiguo, que la globalización y el auge de las nuevas tecnologías ha traído de nuevo a colación, ya que estas están directamente relacionadas con la sensación (paradójica) de la incomunicación, el aislamiento y la crisis interior que padece el individuo posmoderno; parece lógico, pues, que la literatura plasme estas cuestiones. Qué mejor personaje que el traductor, individuo cuya actividad laboral exige siempre soledad, para representar este sentimiento.

3. Intertextualidad y transducción

La novela española de las últimas décadas se caracteriza por el uso abundante de la intertextualidad, entendida esta como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1989: 10). El estudioso Sanz Villanueva, pesimista e irónicamente, resalta el uso abundante de este recurso en la narrativa actual, a la que acusa de una cierta falta de compromiso social y una abundancia de motivos banales:

(...) a ojos vistas se halla la preponderancia de un número tan limitado de esquemas narrativos que se cuentan con los dedos de la mano (...) relatos metaliterarios repletos de escritores que discursean acerca de la propia creación, que refieren las angustias de un escritor, que citan otros textos de manera velada o declarada y celebran la orgía de la inter o intratextualidad, pasto para profesores, en cuyo honor parecen escribirse muchas de las obras de ahora y no para el señor de la calle. (Sanz Villanueva, 2000: 260)

Si cambiamos la palabra escritor por la de traductor todas las novelas que estudiamos aquí encajarían dentro de esta estética metaliteraria (¿o metatraductora?). No podemos afirmar que la novela que «abusa» de la intertextualidad nace del protagonismo de los traductores, pero sí podemos considerar que este tipo de personajes se presta fácilmente a la inclusión de otros textos dentro de la obra. El personaje del traductor, conocedor de literatura, tiende a ilustrar sus reflexiones y sus experiencias vitales mediante la citación o alusión más o menos directa a los pasajes de algunas obras literarias, a personajes de la ficción narrativa, o a fragmentos de poemas. Estas alusiones y citaciones no suelen ser arbitrarias, guardan relación con la trama de la novela en la que se incrustan y, si los lectores logramos identificarlas, podemos llegar a percibir un significado más profundo de la obra que leemos.

La intertextualidad, pues, funciona como elemento enriquecedor del significado de la obra si el lector es capaz de captarla. En las novelas de las que nos ocupamos la relación con otros textos suele manifestarse explícitamente, casi siempre a través de citas, debido a que el personaje del traductor pone en evidencia, en la mayoría de los casos, el origen de la referencia. Por ejemplo, Juan Ranz en Corazón tan blanco cita un fragmento de A Grief Observer, diario del escritor C.S. Lewis, para describir la actitud que su padre tiene el día de su boda:

> Hay un escritor llamado Clerk o Lewis que escribió sobre sí mismo tras la muerte de su mujer, y empezó diciendo 'Nadie me dijo nunca que la pena fuera una sensación tan parecida al miedo'. Quizás era pena lo que se traslucía en la sonrisa de Ranz, mi padre. Es sabido que las madres lloran y sienten algo semejante a pena cuando se casan sus vástagos, quizá mi padre sentía su propio contento y también la pena que habría sentido mi madre, muerta. (Marías, 2009: 192)

Nuestro traductor utiliza una referencia literaria para explicar el sentimiento que cree que tiene su padre en esas circunstancias. Se establece de este modo un paralelismo entre el escritor Lewis y Ranz, ambos víctimas de la muerte de sus recientes esposas, y con el propio Juan Ranz, hombre recién casado a quien el matrimonio suscita reflexiones, dudas y miedos. Se refuerza así la tríada matrimoniomiedo-muerte, que será una constante a lo largo de la novela.

La intertextualidad como elemento que establece una relación paralelística entre el texto citado y la novela en la que se incluye es un fenómeno bastante frecuente⁵. Se utiliza como componente que carga de tensión la trama y suele darse en los pasajes en los que se describe la actividad translaticia, aunque no siempre es así. Un buen ejemplo lo hallamos en el capítulo cuarto de El viajero del siglo, cuando Sophie confiesa a su amante Hans que su prometido sospecha de la relación que ambos mantienen, por lo que deciden prudentemente reducir sus citas. En ese momento, sobre la mesa de trabajo de Hans se halla un poema de Heine que el narrador reproduce por completo. La composición rememora los momentos de felicidad amorosa de una pareja, como los que habían tenido Hans y Sophie, y describe también una ruptura sentimental (Neuman 2010: 444). Esta traducción sirve como vaticinio del triste final que tendrá la aventura de los dos traductores.

En ocasiones este paralelismo que se establece entre lo que se traduce y la vida del personaje traductor, expresado mediante la intertextualidad, ocupa un papel central en la novela, llegando a representarse incluso en lo que Genette denomina «paratexto», es decir, en todo lo que rodea al texto central (Genette, 1989: 11). Es el caso de Corazón tan blanco, cuyo título proviene de las palabras que Lady Macbeth pronuncia en la obra shakesperiana de homónimo nombre; concretamente se trata del momento que sigue al asesinato cometido por Macbeth tras la instigación de su mujer: «My hands are of your color;/ but I shame to wear a heart so white». Javier Marías incluye al inicio del libro esta cita y también su traducción al español. Durante una interpretación que Juan Ranz realiza para dos representantes políticos, una inglesa y otro español, tiene que traducir una cita de Shakespeare, cuya procedencia no recuerda: «The sleeping, and the dead, are but as pictures», o bien «Los dormidos, y los muertos, no son sino como pinturas» (Marías, 2009: 169). Un tiempo más tarde se acuerda de que esas palabras proceden de la tragedia Macbeth. A raíz de esta rememoración el protagonista repite a lo largo de toda la novela numerosos fragmentos de esta obra, bien mediante citas explícitas o bien mediante alusiones, algo más difíciles de identificar.

La intertextualidad que se establece en la obra de Marías, primero a raíz de la traducción y luego a través de la rememoración de la obra de Shakespeare por parte del traductor, desempeña un papel esencial en la novela. Muchos críticos han señalado el evidente paralelismo entre la situación Lady Macbeth-Macbeth, Teresa-Ranz, Miriam-Guillermo. En las tres parejas la mujer, consciente o inconscientemente, incita al hombre a cometer un asesinato. También a través de la inclusión de los versos de Macbeth se produce un desdoblamiento y confusión entre varios personajes. La repetición de una misma acción llevada a cabo por varios de ellos, tanto de la novela de Marías como de la tragedia inglesa, da lugar a una confusión y provoca desconcierto e incertidumbre, que son temas centrales de la obra⁶.

Relacionada con la intertextualidad está la aparición de lo que el teórico Doležel ha llamado «transducción» del texto literario. Esto es el proceso de transmisión y transformación de sentido en el que se prologan en el tiempo los textos, que se lleva a cabo en ocasiones a través de la intertextualidad. Según este autor la literatura sobrevive en el tiempo gracias a la transducción; este modo de transmisión puede producirse a través de la recepción crítica o a través de la adaptación literaria, entendida como el modo de procesamiento activo en el que un texto literario se transforma en otro texto literario (Martínez Fernández, 2001: 91-92). Esta última es la forma que nos interesa a nosotros, ya que dentro de la adaptación se incluye la actividad de la traducción. El traductor, a través de la mención de textos literarios dentro de la novela y mediante la interpretación que de ellos hace cuando se relata en la obra la actividad translaticia, está reviviendo esos textos y otorgándoles un nuevo significado, es decir, habla con la tradición y la actualiza. Aquí aportamos un ejemplo tomado de *El viajero del siglo*, en el momento en que Hans y Sophie revisan sus traducciones literarias:

¿Te das cuenta?, se encendía Sophie, ¡la oscuridad avivando la llama! En este poema de Shelley lo que brilla es el misterio, pero lo hace para alumbrar el pensamiento. Y el pensamiento humano, ese «human thought» al que no se lo oponen la emoción ni el amor, es a su vez alimentado por la belleza, ¿no es una maravilla? (Neuman, 2010: 305)

Este nuevo significado elaborado por el personaje del traductor será el que reciba el lector de la novela. Es decir, el traductor a través de su comentario marca una huella que afectará a la recepción de ese mismo texto por parte del lector.

La inclusión de un texto dentro de otro texto a través de las traducciones sirve, como hemos visto, para ilustrar las vivencias de los protagonistas a través del apoyo en la tradición literaria. Esta intertextualidad es, también, la forma en la

que se produce el proceso de transducción, es decir, la pervivencia del sentido de una obra insertada en una tradición anterior y al mismo tiempo la renovación de ese sentido. Asimismo, la alusión a otros textos puede funcionar como elemento creador de paralelismos y multiplicador de significados en la novela. Es interesante resaltar que el elevado número de referencias a otras obras literarias está muy relacionado con que el protagonista de la novela sea un traductor ya que, como habíamos apuntado en el inicio, este es un personaje que por su trabajo y por su habitual carácter de persona culta se presta mucho a la aparición de la intertextualidad.

4. Reflexiones derivadas del personaje y/o narrador traductor

En los libros protagonizados por traductores encontramos que a menudo la traducción ocupa un lugar central en las reflexiones de los personajes; son numerosos los momentos en los que el traductor hace referencia a su trabajo y reflexiona sobre él. En ocasiones este se convierte en una especie de obsesión que no deja en paz a los personajes, como ocurre en Corazón tan blanco:

> (...) cuando comprendo no puedo evitar traducir automática y mentalmente a mi propia lengua, e incluso muchas veces (por suerte no siempre, acaso sin darme cuenta), si lo que me alcanza es en español también lo traduzco con el pensamiento a cualquiera de los otros tres idiomas que hablo y entiendo. (Marías, 2009: 132-133)

Tanto Juan Ranz como Hans coinciden al retratar el oficio translaticio como un proceso complejo, que va más allá de la concepción arcaica de la traducción como mero producto, como resultado de un traspaso mecánico de información desde una lengua A hasta una lengua B. El traductor debe hacer el esfuerzo de comprender profundamente el significado del texto que está traduciendo, para luego intentar verterlo a otra lengua procurando que este significado se asemeje lo máximo posible al del texto inicial. En el caso de la traducción literaria el proceso se complejiza mucho más, pues, como todos sabemos, en la literatura hay numerosos recursos fónicos, acentos, rimas que dificultan la adaptación, por no hablar de la belleza de la escritura, que deberá conservarse siempre.

En El viajero del siglo la traducción literaria ocupa una posición privilegiada, ya que es uno de los temas más tratados en la obra, llegando incluso apoderarse en parte de las tertulias que tienen lugar en la casa del señor Gottlieb. En una ocasión, durante una de estas reuniones de intelectuales, el profesor Mietter, uno de los contertulianos allí presentes, afirma que no existe traducción literaria posible, pues esta siempre será infiel al sentido del original. La postura que defiende el profesor y la utilización no casual del término «infiel» nos remite a las «bellas e infieles» traducciones de la Francia del reinado de Luis XIV. Durante los siglos XVII y XVIII se consideraba que la vida social francesa y sus costumbres habían alcanzado una perfección tal que los elementos procedentes de otras culturas debían suavizarse y modernizarse. Entre estos elementos están las traducciones, las cuales debían manipular el original purificándolo de todo elemento extravagante o vulgar. Mietter representa una concepción anticuada de la traducción que se contrapone a la visión muy actual para la época (recordemos que la novela se ambienta en el siglo XIX) del traductor Hans. El protagonista responde al profesor con una intensa defensa de la traducción, afirmando que un poema traducido puede llegar a mejorar la calidad del original. Hans aboga por la moderna consideración de la traducción literaria como una obra en sí, que han defendido no pocos autores⁷, y asevera que «ni siquiera el original tiene un sentido único, leerlo es también traducirlo» (Neuman, 2010: 317).

Esta concepción de la traducción (sobre todo la literaria) como proceso complejo y no como producto está muy influida por las teorías que han venido desarrollando desde las últimas décadas del siglo XX los *Translation Studies*. Estos estudios ponen de relieve la dificultad de este proceso traductológico, así como el carácter de producto original de la obra traducida y la importancia de la función cultural que esta desempeña. No hay que olvidar tampoco que los escritores de los libros de los que nos ocupamos son o fueron también traductores, por lo que en varios momentos estos personajes ficticios se nutren de la experiencia real de quien los ha creado⁸.

Los personajes traductores tienden a desmitificar el carácter científico, exacto y fiable de la traducción, presentándola siempre como una actividad llena de dudas y de vacilaciones. Insisten en que no existe la traducción definitiva y subrayan el carácter engañoso de la lengua. El intérprete de *Corazón tan blanco* tergiversa la conversación entre dos jefes de Estado con lo cual no dispone de la lealtad que se espera en su oficio y transmite cierta desconfianza a los lectores. En el caso de la novela de Andrés Neuman, su protagonista, Hans, se ve obligado a modificar sus traducciones de los poetas libertinos franceses con el fin de que la editorial para la que trabaja no tenga problemas con la censura. Se expresa así la paradoja del traductor, quien es a la vez un elemento central en la comunicación, capaz de modificar y tergiversar discursos a su manera, y también un personaje con poca consideración social. Podríamos interpretar esta «caída del mito de la traducción»

representada en la novela a través de las reflexiones de los personajes como un reflejo de la incertidumbre posmoderna, del sentimiento de duda y del relativismo que caracteriza la existencia del ser humano actual.

Los traductores, como artesanos de la lengua que son, muestran siempre una gran sensibilidad hacia ella que se deja ver en numerosos comentarios a lo largo de la novela. El acento y la entonación de determinadas hablas o idiomas extranjeros, por ejemplo, son particularidades de la lengua a las que en traductor presta importante atención, así como los diferentes registros que se utilizan. En ocasiones el traductor no solo percibe ciertas peculiaridades lingüísticas, sino que realiza además comentarios y apreciaciones acerca de determinadas palabras y expresiones que le suscitan cavilaciones:

> (...) solo nos sentimos respaldados de veras cuando hay alguien detrás, lo indica la propia palabra, a nuestras espaldas, como en inglés también, to back, alguien a quien acaso no vemos y que nos cubre la espalda con su pecho que está a punto de rozarnos y acaba siempre rozándonos, y a veces, incluso, ese alguien nos pone una mano en el hombro con la que nos apacigua y también nos sujeta. (Marías, 2009: 171)

Rita de Maeseneer señala, en su artículo dedicado a estudiar la traducción en Corazón tan blanco, que este tipo de sensibilidad ante la lengua es propio «de personas cuyo instrumento de trabajo es el idioma», tales como profesores de lengua, periodistas o traductores. De Maeseneer parece estar acertada, pues, aunque no siempre con la misma intensidad, en las dos novelas aquí estudiadas se hace hincapié en este tipo de cuestiones. En El viajero del siglo la atención que el traductor presta a la lengua es representada como algo puramente anecdótico, que prácticamente solo significa que quien trabaja con la lengua es conocedor de esta. Sin embargo, en Corazón tan blanco estas reflexiones son de índole más significativa y trascendental. Juan Ranz discurre constantemente acerca del idioma, de las palabras, de sus significados, de sus usos y, sobre todo, de su poder. Toda la novela se basa en el poder de acción de la palabra, es decir, en su performatividad9:

> «Traducibles palabras sin dueño que se repiten de voz en voz y de lengua en lengua y de siglo en siglo», pensé, «las mismas siempre, instigando a los mismos actos desde que en el mundo no había nadie ni había lenguas ni tampoco oídos para escucharlas. Pero quien las dice no se soporta, las ve cumplidas». (Marías, 2009: 369)

Son las palabras las verdaderas protagonistas de esta historia, pues es a través de ellas que se instiga a las personas a cometer actos que no siempre llevarían a cabo de no haberlas escuchado. Y son esos actos ocultados durante años lo que Juan Ranz descubrirá, queriendo unas a veces y otras veces no, a lo largo del desarrollo de la trama. La relevancia de la palabra que transmite la obra no sería posible, o por lo menos no sería tan verosímil, si su protagonista no fuese alguien que dominase perfectamente el lenguaje como es un traductor.

NOTAS:

- 1. Entenderemos la labor de la traducción en un sentido amplio, que engloba también lo que llamamos interpretación o traducción simultánea. Esta última es la profesión desempeñada por el protagonista de Corazón tan blanco.
- 2. VITTORIO COLETTI, Romanzo mondo: la letteratura nel villaggio globale, Bolonia, Il Mulino, 2011, p. 65.
- 3. DIRK DELABASTITA, «Fictional representations», en Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Londres y Nueva York, Routledge, 2009, 2^a ed., pp. 109-112.
- 4. Mª DEL PILAR LOZANO MIJARES, La novela española posmoderna, Madrid, Arco/ Libros, 2007, pp. 200-208.
- 5. En la mesa redonda que tuvo lugar en Líber en el 2007, titulada «Novelas con traductor: el traductor como personaje literario», algunos traductores como Gemma Rovira y Daniel Najmías destacaron el interés que suscita la relación que se establece entre la novela misma y la novela que se está traduciendo. Concretamente estos estudiosos se referían a los libros Oxígeno, de Andrew Miller, y Willenbrock, de Christoph Hein. El texto se encuentra publicado en el número 40, año 2008, de esta misma revista.
- 6. Este aspecto ha sido señalado y analizado por Rita de Maeseneer en el artículo «Sobre la traducción en Corazón tan blanco de Javier Marías», en Espéculo, nº 14, 2000. [En línea] Acceso 07/06/2013. http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/jmarias.html
- 7. Algunos estudiosos que han teorizado acerca de la cuestión de si la figura del traductor puede equipararse a la del autor y la obra original a la traducida son, como señalamos en otro apartado, Octavio Paz, George Steiner y Walter Benjamin.

- 8. Javier Marías recibió el Premio Nacional de Traducción en 1971 por *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, del inglés Laurence Sterne. Por su parte, Neuman ha realizado la traducción al español de *Viaje de invierno*, cuyo autor es el alemán Wilhelm Müller; también ha vertido a nuestra lengua desde el inglés la novela *El hombre sombra* de Owen Sheers.
- 9. Entendemos el término «performatividad» como el enunciado que constituye en sí un verdadero acto y que tiene como finalidad modificar la situación de los interlocutores.



La memoria y la tela de sevoya

Javier Pérez Escohotado

Escritor y profesor en el Máster de Traducción Literaria del IDEC / Pompeu Fabra, ha publicado, entre otras obras, *Antonio de Medrano, alumbrado epicúreo. Proceso inquisitorial (Toedo 1530), Crítica de la razón gastronómica* y *El mono gastronómico* (de inmediata aparición).

Para Juan José del Solar Bardelli, in memoriam

El reciente libro de Myriam Moscona, *Tela de sevoya*¹, permite ejercitar no solo una actividad literaria, de crítica literaria, sino que, aprovechando sus ecos, ofrece una excusa oportuna para evocar el recuerdo y el trabajo de un traductor extraordinario: Juan José del Solar Bardelli, muerto recientemente en su Lima natal, y que, como vamos a ver, tiene alguna relación con «la lengua salvada», con el judeoespañol o ladino que Myriam Moscona rescata en su obra.

Juan José del Solar era literalmente un ser solar, y no es un mero juego de palabras. De vez en cuando, a lo largo de los años en que vivió en Sitges o Vilanova, nos contaba que uno de sus sueños consistía en huir del invierno, rodar por el mundo deteniéndose solo en aquellos países y ciudades en que fuera verano. Las demás estaciones no le producían mayor entusiasmo. Era un ser movido interiormente por el sol: el amigo Solar.

La memoria, los recuerdos, parece que también lograran guardarse de un modo similar al de la cebolla, que parte de una semilla, un minúsculo bulbo, y va desarrollándose de manera envolvente, capa tras capa, hasta cerrarse con una quebradiza película externa que protege, como un celofán, el regalo final del alimento. El recuerdo, además, para aislar cada capa de contenido, debe llevar también una ligerísima, transparente y frágil tela a la que se refiere Myriam Moscona en el título de su obra. Asimismo, las cebollas y los recuerdos viven enterrados en la tierra, protegidos por ella, pero un día alguien los desentierra, los arranca, y va descubriendo, una tras otra, las sucesivas capas de su memoria. Muy a menudo también, los recuerdos producen nostalgia o, como la cebolla, provocan las lágrimas, como en este caso, por la pérdida irreparable del amigo y el traductor.

Tela de sevoya proviene de un refrán de los judíos sefardíes: «El meoyo del ombre es tela de sevoya». La obra debe leerse como una novela, aunque, en realidad, es el resultado misceláneo de una crónica de viaje en busca de los ancestros; una serie de ensayos sobre los judíos de origen español y su lengua; relatos biográficos, ima-

ginados y recreados, y algunas letras del sensitivo cancionero sefardí. Si tuviéramos que determinar el primer motor de esta obra, diríamos que es la recuperación no solo de la memoria personal de la autora, de los sefardíes y sus descendientes, sino, sobre todo, la reivindicación y la recuperación del judeoespañol, también conocido como ladino, esa lengua que han mantenido los judíos que fueron expulsados de España en 1492 y que Myriam Moscona nos devuelve conservando intacto el temblor de su propia música, de su ensimismada poesía.

Myriam Moscona es una periodista, escritora y poeta mexicana (1955), de origen búlgaro y sefardí, accidentes estos que comparte con Elias Canetti, autor que autoriza la implicación de Juan José del Solar en este comentario. En 1948, los padres de Myriam Moscona emigraron a México huyendo de las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, en la que Bulgaria, hostigada por los nazis y en un difícil equilibrio entre Alemania y la URSS, había protegido a sus ciudadanos, fueran judíos o no: todos ciudadanos, todos búlgaros. Sus padres provienen del mismo lugar en el que nació Canetti, Rustschuk, en el bajo Danubio, hoy Ruse, conocido como «la pequeña Viena». Y ahí empiezan las coincidencias, los experimentos con la verdad y la fabulación. Las abuelas de Moscona hablan ladino; sus padres, en cambio, el búlgaro, lengua que usan «para decirse secretos y dejarnos [a los niños] fuera de la conversación». En casa de los Canetti se habla ladino; el búlgaro corresponde al entorno, y sus padres, que habían vivido en la gran Viena, hablan entre ellos el alemán, aunque también lo usan como un modo de mantener cierta intimidad y distancia respecto a los demás. Ambos comparten el ladino como lengua potaje, como lengua aglutinante y familiar. El padre de Elias Canetti muere en Manchester en 1912 cuando el escritor solo tenía siete años. El padre de Moscona muere en 1963, cuando ella tiene ocho años. La salvación, la supervivencia, queda bajo la tutela de los abuelos y abuelas, y de las madres: Matilde Arditti, viuda de Jacques Elias Canetti, y Lydia Yosifova o Moscona, cantante de ópera. Matilde Arditi se llama también la mujer de un tío materno de Myriam Moscona, Emilio o Milcho, que llegó a México en 1959. Incluso, coincidiendo con la concesión del premio Nobel a Elias Canetti, se recrea la confidencia de que este mismo tío pudo compartir pupitre con el escritor en el lejano Rustschuk, lugar de asentamiento de los Canetti y de los Moscona-Yosifova.

Tela de sevoya, de manera cómplice, utiliza los recuerdos de infancia de Canetti para sujetar el propio pasado de la familia de la autora; así, Canetti, sobre todo su Lengua absuelta, se convierte en un referente literario imprescindible para leer y entender la obra. Este es el primer tomo de las memorias de Canetti, que Genoveva Dieterich, con más acierto, tradujo como Lengua salvada para la obra completa, cuya traducción dirigió el propio Juan José del Solar, que había sido nombrado por Canetti –yo vi la carta en que se lo proponía– algo así como el albacea literario de las traducciones al castellano de sus obras. Según nos contaba el propio Juan, Canetti podía entender las traducciones de sus obras al castellano y en más de una ocasión sugería términos alternativos o realizaba observaciones puntuales. Tiempo antes de conocer yo a Juan José del Solar, ya había leído otras obras del mismo Canetti traducidas por él, por ejemplo, *La conciencia de las palabras*, en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica, o los *Cincuenta caracteres (el testigo oidor)*, en la mítica colección Maldoror de la editorial Labor. Luego vendría –ya en Barcelona– lo de ponerle cara y cuerpo al traductor que había servido tan eficazmente a un autor como Canetti y otros, imprescindibles para un joven en 1974.

Si Juan José del Solar salva para los lectores a Canetti, Myriam Moscona, por medio de su *Tela de sevoya*, nos devuelve y a la vez nos enfrenta al ladino, por si acaso habíamos echado en el olvido la existencia de esa lengua o la de aquellos a los que los Reyes Católicos expulsaron. Esta obra rescata para los españoles —y para todos los lectores en castellano— aquella lengua que ha resistido a todas las desgracias, incluso a la peor, que es el olvido. Mimado y cultivado en espacio familiar, el judeoespañol ha sobrevivido hasta hoy, aunque esté tocado de muerte; por eso, el rescate de *Tela de sevoya* tiene más mérito. Por cierto, también México, ahora aproximadamente hace setenta y cinco años, salvó de la muerte a muchos exiliados españoles de la Guerra Civil: el barco *Sinaia*, por ejemplo, atracó en el puerto de Veracruz el 13 de junio de 1939 con 1599 exiliados. Este doble regalo desde México exige doble gratitud.

Por su parte, Juan José del Solar nos devuelve en castellano parte de la producción de un descendiente de aquellos expulsados en 1492, cuya lengua familiar fue también el ladino, que hablaban todos en casa. La formación literaria de Juan José del Solar, su don de lenguas, su agudo olfato, su finísimo oído de «testigo oidor» nos permite a los lectores no ya conocer la memoria personal de Canetti, sino el pensamiento y la densidad de una obra mucho más compleja, que mereció el Nobel de Literatura en 1981. Ambos desde América, Myriam desde México y Juan José del Solar desde Perú, contribuyen a descubrirnos dos mundos, dos culturas que tienen en su origen una común conexión sefardita. De la misma manera que Myriam Moscona revive intensamente el judeoespañol, la obra de Canetti sigue viva y accesible en las traducciones de Juan José del Solar. A partir del *boom* de la literatura hispanoamericana, muchos lectores tuvimos la sensación —y en esta ocasión se repite— de que desde Hispanoamérica se nos devolvía un castellano enriquecido que en la Península había podido quedar anquilosado. Ahora también,

desde allí, Myriam Moscona nos devuelve el judeoespañol, casi ya olvidado, y Juan José del Solar nos convida de nuevo a volver sobre Canetti en ese pasado común sefardita.

NOTAS:

1. MYRIAM MOSCONA, Tela de sevoya, Barcelona, Acantilado, 2014.



Entrevista a Francisco Torres Oliver

Francisco Torres Oliver (Villajoyosa, Alicante, 1935) estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid y se especializó en literatura fantástica anglosajona. Se lo considera uno de los introductores de la novela gótica en España. Aunque ha traducido obras de todo tipo, se ha centrado especialmente en obras de género fantástico. En el año 1991 recibió el Premio Nacional de Traducción de Literatura Infantil y Juvenil por el libro Los perros de la Mórrígan, de Pat O'Shea (ed. Siruela). En el año 2001, le fue otorgado el Premio Nacional a la Obra de un Traductor de España, como reconocimiento a toda su trayectoria profesional. El consejo editorial de Vasos Comunicantes le agradece enormemente que se haya tomado el tiempo de contestar a las siguientes preguntas.

¿Es vocacional la traducción literaria?

La mayoría de las veces, así es. Sé de algunos traductores que ya a temprana edad, cuando estudiaban bachillerato, soñaban con ser traductores, y miraban con reverencia los nombres de los traductores en la ficha técnica de los libros. Años más tarde, he visto con satisfacción sus nombres en ese lugar, rubricando un trabajo competente.

Otras, se trata más bien de una seducción. Suele ocurrir. Conozco de cerca el caso de un escritor, con varias novelas publicadas y años de colaboración en revistas y prensa diaria, que tuvo que traducir del francés al español una novela de un colega suyo, a petición de este. Al terminar, estaba entusiasmado; juró que encontraba más gratificante traducir una historia que inventarla, y que para él había sido un descubrimiento maravilloso. Estaba feliz. No ha abandonado su profesión de escritor, pero lleva ya varios libros traducidos, y continúa haciéndolo siempre que puede. No digo su nombre, pero es buen amigo mío.

Lo cierto es que es una tarea apasionante.

¿Ha tenido el privilegio de poder elegir qué traducir?

La verdad es que sí; aunque no siempre. Y, efectivamente, es un privilegio. Pero en mi caso no tiene mucho de excepcional. Aunque he traducido de todo a lo largo de los años, mi preferencia se ha inclinado, cuando podía ser, por la literatura fantástica; y los editores para los que he trabajado lo han tenido en cuenta por lo general, quizá porque querían contar con alguien que estuviese familiarizado, o se sintiese a gusto, con el libro en cuestión. Una medida a todas luces acertada.

¿Qué papel cree que ocupa la literatura fantástica en el canon? ¿Ha cambiado, en su opinión, en los últimos años?

Digamos que en el devenir de la literatura, la narrativa fantástica ha tenido una importancia variada, y casi siempre ha ido entrañada en las demás formas de expresión literaria, desde tiempos remotos. Creo que no es este un lugar adecuado para debatir el tema. Lo que puedo decir es que finalmente adquiere espacio propio cuando el miedo, o el terror (que es el núcleo de lo fantástico), alcanza la consideración de categoría estética, lo que ocurre en la segunda mitad del siglo XVIII. Y sí, ha cambiado mucho. Cambió en el XIX, con la llegada del realismo; cambió en el xx, en contacto con la ciencia-ficción; y ha cambiado últimamente, influida por el cine.

Y, aunque en los foros académicos se le ha solido asignar una segunda fila en el escenario de las letras, la literatura fantástica ha ejercido siempre una enorme atracción sobre los lectores y sobre la mayoría de los escritores; ni siguiera los más excelsos han dejado de probar alguna vez su genio en el terreno de lo fantástico.

¿Qué supuso para usted traducir Alicia anotada?

Fue una especie de inmersión doblemente gratificante. Por un lado, me brindó la oportunidad de adentrarme en el mundo de Carroll como no lo había hecho antes como lector. Y además, con la enorme suerte de poder hacerlo de la mano del desaparecido Martin Gardner.

Pero dicho esto, confieso que fue al mismo tiempo una aventura que me hizo sudar tinta. El texto era al principio aparentemente fácil, y el quid estaba en encontrar un tono suficientemente poético, convincente y dúctil que permitiera trasladar los quiebros y piruetas lingüísticas sin que perdiesen eficacia. Después, sobre todo en la segunda parte (A través del espejo), los escollos se fueron volvieron más numerosos y endiablados: cada figura, cada retruécano, cada paronomasia (¡!), era una desesperación; me producían un sentimiento de impotencia. Había veces en que me quitaban literalmente el sueño, me tenían despierto en la cama. ¿Qué hacer? Procuré evitar las notas a pie de página; no me gustan en un relato de ficción, y no por lo que dice Umberto Eco. En fin, el trabajo avanzaba, por decirlo de algún modo, palmo a palmo. Después de entregar la traducción, la vida me pareció risueña.

¿Destacaría alguna dificultad en concreto en la traducción de Alicia?

Dificultades hubo infinitas. Y dudas: por ejemplo, la traducción de algunos nombres. Estuve dudando bastante tiempo, mientras trabajaba, si traducir o no Tweedledum y Tweedledee. Por último, zanjé esta situación de perplejidad haciéndome una pregunta elemental: ¿para quién había escrito Carroll este cuento? Pues eso: la traducción debía ir destinada a la misma clase de lectores; o sea, a todas las Alicias españolas de ocho a doce años. Después, dejaría que viniesen los críticos y los exégetas a crucificarme como es preceptivo.

De los autores importantes que ha traducido, ¿cuáles han sido los que más le han aportado personalmente?

Lo diré con relación a los libros. Hay al menos media docena que me impactaron en su momento, y creo que han influido en mi manera de pensar y de ver las cosas. Ninguno fue escogido por mí, razón por la que estoy enormemente agradecido a los editores. El primero fue un encargo de Jaime Salinas, Jude el oscuro, de Thomas Hardy; es una novela fatalista, trágica, de gran humanidad, y un grito contra la falsa conciencia victoriana; no es de extrañar que un obispo la quemara y le mandara por correo las cenizas. Después está Melmoth el errabundo, de C.R. Maturin, encargo de Juan Antonio Molina para Nostromo. Se trata de una novela atormentada y terrible que deja traslucir en numerosos pasajes las angustias de su autor. El tercero no es de ficción; es un ensayo y se titula Mitos y símbolos de la India, de Heinrich Zimmer; me pidió su traducción Jacobo Martínez de Irujo para Siruela, y fue como un regalo: me devolvió a mis tiempos universitarios, y a mi antigua devoción hacia «el pensamiento de la India», para decirlo con un título de Albert Schweitzer. Más tarde, en el año 2000, Luis Magrinyà me hizo otro regalo: me encargó la traducción de Dos años al pie del mástil para su colección de Alba Clásica. Tampoco es novela; se trata de un diario, y está escrito con gran sobriedad y sencillez. Le hace a uno sentirse en la cubierta de un velero como ninguno de cuantos libros se han escrito sobre el mar. Y para no alargarme, citaré por último Frankenstein, o el moderno Prometeo, encargo de Carmen Criado para Alianza Editorial. Es un libro que invita a reflexionar sobre docenas de cuestiones, literarias, humanistas y filosóficas; una novela que todavía me hace pensar.

¿Qué papel cree que desempeñan las asociaciones en el oficio del traductor?

Las asociaciones de traductores son absolutamente vitales. No creo que haya que insistir sobre este punto, porque todos sabemos lo que sucedía en otro tiempo y, por desgracia, tiende a reproducirse de cuando en cuando. Sin la cobertura de una asociación, trabajando en aislamiento, el traductor se encuentra indefenso frente a una empresa con pocos escrúpulos. Eso por lo que respecta a sus derechos. Pero además, e igualmente importante, es la ayuda que las asociaciones pueden proporcionarle en su tarea, la información que le hacen llegar, las facilidades que ponen a su disposición para su progreso y perfeccionamiento, y la ayuda que pueden prestarle en momentos de apuro.

Ya somos más de 21.900 socios

¿Conoces las yentajas de ser socio de CEDRO? LE 5 LUTO.

- No tiene cuota de ningún tipo.
- 2 Es un contrato no exclusivo.
- 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.
- Disponibilidad de un servicio jurídico y de licencias para proteger y defender sus derechos reprográficos.

ASOCEDIO Asóciese online en: http://asocedro.cedro.org



www.cedro.org

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

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

VASOS COMUNICANTES

desea ofrecer a todos los interesados la oportunidad de exponer sus investigaciones, reflexiones y experiencias sobre la traducción editorial. Quienes deseen conocer las condiciones para publicar un artículo deberán ponerse en contacto con

Marta Torent: mtorentldel@acett.org Paula Aguiriano: aguiriano.paula@gmail.com

VASOS COMUNICANTES

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

Derechos de autor

Los textos publicados en VASOS COMUNICANTES están sujetos a una licencia de **Creative Commons**, según la cual dichos textos pueden copiarse, distribuirse y comunicarse públicamente, siempre que se haga referencia a la fuente y al 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 de promover aquellas actividades e iniciativas que pudieran contribuir a la mejora de la situación social y profesional de los traductores, al debate y a 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, ACE Traductores 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 asociación de ámbito estatal y puede pertenecer a ella 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 600 socios.

Más información:
Web: http://ace-traductores.org/
Fb: ACE Traductores
Tw: @acetraductores

