

Vasos
Comunicantes

Otñoño2015

46



Vasos Comunicantes

nº 46

Editoras:

Paula Aguiriano Aizpurua,
Teresa Lanero Ladrón de Guevara,
Elia Maqueda López y
Claudia Toda Castán

Consejo asesor:

Junta rectora de ACE Traductores

Vasos Comunicantes

es una revista de
ACE Traductores

Ace Traductores
C/ Doctor Esquerdo, 33, 1º puerta 1
28028 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:

David Escanilla

QH :: Diseño y comunicación
www.disenoycomunicacionqh.es

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

Imprime: Synthesis.es

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

Colaboradores

en este número:

Beatriz Benítez Castro

Manuel Borrás

Ronald Brouwer

José Aníbal Campos

Inés Clavero Hernández

Esther Cruz Santaella

Malika Embarek López

Vicente Fernández González

Andreu Jaume

Juan Gabriel López Guix

Regina López Muñoz

Carlos Mayor

Olivia de Miguel

Laura Naranjo

Irene Oliva Luque

Julia Osuna Aguilar

Carlos Rod

Laura Salas Rodríguez

Carmen Torres

Paula Zumalacárregui

Carta de las editoras Paula Aguiriano Aizpurua, Teresa Lanero Ladrón de Guevara, Elia Maqueda López y Claudia Toda Castán	7
La traducción cuántica: <i>Alicia en el país de las maravillas</i> Juan Gabriel López Guix	9
Traducir poesía: en la cúpula de las ideas José Anibal Campos	19
Mientras, en las Rocosas Carlos Mayor	23
Código de buenas prácticas entre ACE Traductores y la Unión de Correctores Beatriz Benítez Castro	33
El ojo de Polisemo VII	37
Las mil maneras de traducir poesía Vicente Fernández González	39
<i>Ceci n'est pas un tebeo</i> Las Cuatro de Syldavia (Esther Cruz, Regina López, Julia Osuna y Laura Salas)	55
Mesa redonda: Traducir poesía y teatro, editar poesía y teatro	75
I Premio Gerardo de Cremona: discurso de agradecimiento Malika Embarek López	93
I Premio Gerardo de Cremona: entrevista a Malika Embarek	95
A cuatro manos, dos cabezas o cómo maximizar tu potencial Laura Naranjo y Carmen Torres	101



Carta de las editoras

Paula Aguiriano Aizpurua, Teresa Lanero Ladrón de Guevara, Elia Maqueda López y Claudia Toda Castán

¿Cuántas veces hemos oído últimamente que vivimos tiempos difíciles, tiempos inciertos, tiempos de cambio?

Qué duda cabe de que lo son. No nos detendremos aquí a enumerar los retos a los que nos enfrentamos en la sociedad actual, donde cada vez se presta menos atención y se destinan menos recursos a los estudios de Humanidades —en las últimas semanas hemos sabido, por ejemplo, que la Filosofía se convertirá en una asignatura opcional en la Educación Secundaria—, pero sí mencionaremos algunos de los desafíos que se nos presentan en la profesión, reflejo sin duda de lo anterior. La sombra de la precariedad se cierne sobre muchos de nosotros, tanto en forma de condiciones laborales abusivas como de tarifas que rozan lo indigno; la tecnología nos ofrece nuevas y variadas posibilidades pero también puede constituir una amenaza; la ley se incumple con demasiada frecuencia y a veces nos deja desamparados; los jóvenes cada vez tienen más dificultades para incorporarse a un mercado laboral que no siempre tiene capacidad para acogerlos...

Pero, a pesar de todo, nos preguntamos si estas arenas movedizas, este futuro impredecible y estas experiencias desconocidas no han sido ya el mal endémico de todas las épocas. Si es así, reconozcámonos como receptores de un testigo que acabaremos entregando a los que vendrán después y aprendamos a aprovechar con ilusión y responsabilidad lo que nos ofrecen estos tiempos de cambio que nos ha tocado vivir.

Con este espíritu, queremos presentaros en este número de *Vasos Comunicantes* algunas voces que pueden acompañarnos por la carretera accidentada e inestable que recorreremos todos, con el ánimo de nivelarla, o al menos de diseccionar, analizar y observar de cerca los baches. Si traducir es leer de cerca —muy de cerca— quizá también sea vivir de cerca. Vemos el mundo en las palabras que tenemos entre manos, que otros vieron ya, en ocasiones, mucho tiempo atrás. Si es cierto que los traductores habitamos esta selva de palabras de antes y de ahora, quizá podamos, por qué no, empezar a apartar las hojas de los árboles y vislumbrar las palabras que están por venir.



La traducción cuántica: *Alicia en el país de las maravillas*

Juan Gabriel López Guix

A continuación se presenta el texto ampliado de una charla organizada por ACE Traductores el 18 de junio de 2015 en la Biblioteca Francesca Bonnemaison de Barcelona. Juan Gabriel López Guix es traductor y profesor de Traducción en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha traducido *Alicia en el país de las maravillas*, obra sobre la cual ha impartido conferencias y publicado diversos artículos. A lo largo de 2015 ha publicado mensualmente un artículo dedicado a las traducciones de *Alicia* en la sección «El Trujamán» del Centro Virtual Cervantes. Asimismo, ha realizado y traducido una edición crítica de la *Alicia en Westminster* (Alpha Decay, 2009) de Saki, un conjunto de textos de sátira política inspirados en los personajes creados por Lewis Carroll. Ha participado en la obra *Alice in a World of Wonderlands* (Oak Knoll, 2015)

1. Celebraciones

ACE Traductores organizó el pasado día de Sant Jordi en una plaza del barrio barcelonés de Gracia, como parte de los actos del Día del Libro, una lectura literaria en la cual participaron diversos traductores que leyeron fragmentos de su trabajo. Mi contribución consistió en leer un fragmento de *Alicia en el país de las maravillas* y concluyó con la concurrencia cantando animadamente una de las canciones de la obra ante la sorpresa del público que nos rodeaba. Se me ocurrió entonces ofrecerme a dar una charla sobre la obra de Lewis Carroll y su traducción. Mi intención al proponerla fue que la asociación participara en las celebraciones mundiales del sesquicentenario de *Alicia*, el centésimo quincuagésimo aniversario de la primera edición inglesa de *Alice's Adventures in Wonderland*. La propuesta fue aceptada de inmediato y de este modo ACE Traductores hizo su pequeña aportación al rosario de actos y publicaciones que no han dejado de sucederse a lo largo de todo el 2015 en los más variados formatos y lugares de nuestros dos mundos (el analógico y el digital): artículos, exposiciones, congresos, seminarios, ediciones, conferencias, conciertos y todo tipo de acontecimientos artísticos y digitales. Uno de los proyectos más ambiciosos, con varios de sus 251 colaboradores procedentes de la península ibérica, ha sido el proyecto *Alice in World of Wonderlands* (<http://aliceinaworldofwonderlands.com>), entre cuyas iniciativas se cuenta la publicación de un libro homónimo, en tres volúmenes, con 188 artículos sobre diferentes aspectos de la traducción de la obra a 174 lenguas, y 207 retraduccionen al inglés de un mismo fragmento del capítulo de la Merienda de Locos con notas explicativas sobre los procedimientos de traducción.

Todo un corpus para el estudio aliciano y, desde luego, el estudio crítico más completo hasta la fecha sobre una obra de la literatura inglesa. En el ámbito hispánico celebramos además el centenario de la primera aparición de *Alicia* en castellano, publicada por entregas y de forma abreviada en un semanario infantil y juvenil de Madrid, *Los Muchachos*, entre noviembre de 1914 y enero de 1915.

A continuación se exponen y amplían algunas reflexiones presentadas en la charla dada ante un selecto público en una dorada tarde barcelonesa y en la que se comentaron y debatieron algunos problemas planteados por la traducción de la obra, así como las posibles formas de resolverlos. Traduje la obra para una edición en papel en el 2002; en marzo del 2015, con muy ligeros retoques, volvió a publicarla en formato digital ¡Hjckrrh! (<http://hjckrrh.org>), un proyecto de nombre tan impronunciable como aliciano. Con ocasión de esa publicación electrónica redacté un prólogo con algunas ideas ya expuestas a lo largo de estos años en diferentes artículos, talleres y conferencias dedicados al libro y su traducción, pero también añadí otras nuevas, relacionadas con las instrucciones contradictorias que parece dar la obra a sus traductores. Lo que sigue nace de ese aspecto nuevo que he añadido a mis reflexiones. La referencia a lo cuántico puede leerse como una *boutade* o como un intento de titular de modo atractivo una charla. Quizá haya algo de cierto en ello, pero convendría recordar que a veces una *boutade* solo lo es porque no la consideramos en serio, y que una vez considerada en serio puede convertirse en algo más que una ocurrencia. En cualquier caso, más allá del título y de las apariencias, estas páginas pretenden constituir un alegato en favor de la traducción en tanto que ejercicio de lectura crítica muy intensa o intensísima, como diría Alicia (en mi traducción). Una lectura tan intensa suele superar en profundidad la que realizan la mayoría de los lectores comunes, incluidos en ocasiones los de la lengua original.

2. Maravillas

Me gustaría empezar repitiendo algunos aspectos parcialmente mencionados en otros lugares para subrayar, por un lado, la especificidad de la lectura que se hace desde el lugar de la traducción, desde ese «entre» inestable situado en la línea de falla de dos lenguas y dos culturas; y, por otro, para establecer el marco adecuado para entender el aspecto cuántico anunciado al principio. El título en castellano de la obra de Charles Dodgson (alias Lewis Carroll), *Alicia en el país de las maravillas*, es ya entre nosotros un título fijado y no sería exagerado decir que se ha «memizado», que se ha convertido en un meme. Podemos incluso convenir en que, desde el punto de vista formal, posee múltiples atractivos: doce sílabas en las cuales las seis primeras presentan un claro ritmo yámbico que parece invertirse y convertirse en trocaico en las seis segundas; tres sustantivos; tres vocales (las tres primeras según el orden habitual: a, e, i); tres íes tónicas. Y si a esos tres tríos añadimos otro más

formado por las tres hermanas Liddell, que aparecen en el poema inicial como Prima, Secunda y Tertia, llegamos al número doce, que son los capítulos del libro o el número de poemas y canciones que contiene. No quiero seguir por esta senda; es fácil comprender por qué la gente enloquece con estas cosas. El mundo de los alicianos está lleno de casos similares. Uno de los rasgos que pueden definir una obra clásica es su continuada capacidad para atraer todo tipo de exégesis. Como ejemplo de lo que incluye la expresión «todo tipo», cabe mencionar a Abraham Ettleson, quien demostró hace unas décadas que las dos *Alicias* eran libros cifrados con las estipulaciones del judaísmo ortodoxo. Así, leído al modo hebreo, Jabberwocky es Ykcow rebbaj; Rebbaj Ykcow es a todas luces Rabbi Jacob; si tenemos en cuenta que Jacob pasó a llamarse Israel tras su lucha con el ángel en Génesis 32, el resultado es Rabbi Israel, el fundador de judaísmo jasídico. Antes de emitir juicio alguno conviene saber también que el doctor Abraham Ettleson fue un cirujano que tuvo cierta relación con España en los turbulentos años treinta del siglo XX: se enroló como voluntario en las Brigadas Internacionales y dirigió con el rango de capitán una unidad de neurocirugía en el hospital de Benicàssim. Sin embargo, lo más conveniente es abandonar esa senda exegética y volver a la traducción al castellano.

El título tradicional castellano no se aleja de la forma más conocida del título inglés, *Alice in Wonderland* (forma abreviada de *Alice's Adventures in Wonderland*). Esa traducción despliega y enfatiza un elemento contenido en el original, las «maravillas» del *wonder*; y, al hacerlo, proporciona a la obra desde la misma portada y antes de empezar a leer sus páginas un sesgo que orienta la lectura hacia lo mirífico, hacia lo fabuloso. Lo curioso es que no parece que pueda ser de otro modo. Es tal la fuerza del título tradicional castellano que llega a revestirse de un halo de inevitabilidad y da la impresión de que cambiarlo sería como querer atrapar un bandersnatch. Sin embargo, lo cierto es que ese *wonder* permite otra posibilidad: leer la palabra no como sustantivo, sino como verbo. Con ello pasaríamos de las «maravillas» del mundo visitado al «maravillarse» de Alicia. El cambio es formidable porque supone un desplazamiento del objeto al sujeto, del mundo exterior al interior, de las maravillas al asombro y al preguntarse.

No se trata de una hipótesis descabellada, puesto que es posible encontrar una base para esta lectura en la propia textualidad de la obra. Y es en este punto donde podríamos decir que entra en juego –por lo menos, en mi caso– el factor T, T de traducción. A pesar de haber leído con anterioridad el libro en diversas ocasiones, solo cuando me puse a traducirlo me di cuenta de que el primer capítulo contenía unas repeticiones anómalas de la palabra «wonder». Hay ocho apariciones, todas ellas como verbo, a las que pueden sumarse por pertenecer a campos semánticos afines dos «curious», un «curiosity» y un «surprised», todas ellas referidas a Alicia (por cierto, de nuevo doce). Este juego anafórico puede perderse con facilidad en la

traducción si no se le concede el valor adecuado. Ahora bien, lo más importante y lo que necesariamente no se mantiene en castellano es la duplicidad que tiene el «wonder» en inglés y que convierte el «Wonderland» en un elemento bifronte. (Sería interesante averiguar cuántos lectores comunes en inglés detectan esta duplicidad. Podría ocurrir, como con la carta robada de Poe, que resulta difícil de ver porque está a la vista de todos). Añadamos ahora otra capa de complejidad recurriendo a la otra parte de título, el nombre de Alice, Alicia. Una de las etimologías propuestas para ese nombre ha sido la palabra griega *ἀλήθεια* (*alêtheia*).

Aunque ese origen ya ha sido desechado, para alguien con conocimientos del griego la relación entre ambas palabras es innegable. Y, si hablamos de conocimiento del griego en relación con Alicia (Liddell), es obligada la referencia a su padre, Henry Liddell, decano de Christ Church, el colegio donde impartió clases Charles Dodgson. Liddell fue un prestigioso helenista y coautor de un influyente diccionario que sigue utilizándose hoy en día, el *Greek-English Lexicon*, o Liddell-Scott (o Liddell-Scott-Jones-McKenzie, en su nombre actual completo). En griego, como nos ilustra ese diccionario, *alêtheia* significa «verdad»: la verdad en tanto que opuesta a la mentira en época arcaica y, en tiempos poshoméricos, la verdad en tanto que realidad opuesta a la apariencia.

De modo que, recapitulando cuanto hemos desplegado hasta ahora a partir de *Alice in Wonderland*, tanto en *Alice* como en *Wonderland*, llegamos a un metatítulo de *Alicia en el país de las maravillas*, al título que se esconde al otro lado del título: *La verdad en el país de la indagación*. No pretendo afirmar que esta sea la lectura correcta que debemos hacer del título y la obra, pero sí que estamos ante una lectura que el original permite y no contradice. Y, si además profundizamos en la oposición que nos presenta el profesor Liddell entre verdad y apariencia, podemos darnos cuenta de la existencia de cierta relación con la dualidad encerrada en «wonder»: el preguntarse por la verdad/realidad por un lado y, por otro, la aceptación de las apariencias y lo fabuloso.

3. Disyuntiva

En realidad, el traductor que se enfrenta a la obra topa con un dilema relacionado con esa dualidad que opone referencialidad y ficción. El dilema adquiere la forma de elección entre una plantilla interpretativa que no oscurece lo primero y una plantilla que lo difumina en beneficio de lo segundo; y, consciente o no, la decisión del traductor decanta su traducción hacia lo referencial o hacia lo ficticio. De hecho, el traductor se enfrenta a una disyuntiva similar a la que le plantea la Oruga a Alicia cuando le dice: «Un lado te hará más grande y el otro te hará más pequeña». «Un lado, ¿de qué? El otro lado, ¿de qué?», piensa Alicia. Y la Oruga, como leyéndole el pensamiento (un fenómeno en el que Dodgson creía), responde:

«De la seta». Traducido a nuestros términos, remitido a la traducción, el fragmento quedaría así: «Un lado te hará más referencial y otro te hará más fabulosa». Es lo que podría llamarse la disyuntiva de Neo.

Esta disyuntiva se encuentra incrustada en varios niveles de la obra y obliga al traductor a elegir, como en la película de los hermanos Wachowsky, entre la pastilla azul y la pastilla roja. Un ejemplo servirá para ilustrar estas afirmaciones. En el capítulo de la Merienda de Locos, el Sombrerero Loco y la Liebre de Marzo le piden a Alicia que cuente un cuento; ella declina la invitación y es entonces el Lirón quien debe encargarse de contarlo. El Lirón empieza a contar la historia de tres hermanitas que vivían en el fondo de un pozo muy particular, un «treacle-well». La traducción común de la palabra *treacle* es «melaza», de acuerdo con la definición que proporciona el *Oxford English Dictionary*. De modo tradicional, pues, la traducción de *treacle* ha sido unánimemente «melaza», y el *treacle-well* es un «pozo de melaza». De hecho, si se repasan las versiones de la obra, la melaza parece ser como Matrix, que nos rodea y está en todas partes.

Ahora bien, si atendemos a la primera acepción de *treacle* que ofrece el *Oxford English Dictionary* marcada como obsoleta pero en uso todavía a principios del siglo XIX, vemos que significa también una especie de alexifármaco o antídoto. De hecho, los llamados «treacle-well» son pozos cuyas aguas se consideraban curativas. Uno de ellos es el pozo de la iglesia de Santa Margarita de Antioquía, en Binsey, a escasos de kilómetros de Christ Church, un lugar visitado por Lewis Carroll y las niñas Liddell en sus excursiones. La palabra griega *φάρμακον* (*phármakon*), que quiere decir al mismo tiempo «remedio» y «veneno», podría subyacer a la réplica de Alicia cuando, al preguntar de qué se alimentaban las tres hermanas en el pozo, el Lirón le contesta que de «treacle»: «Eso no es posible, ¿sabes? —observó con mucho tacto Alicia—. Se habrían puesto enfermas». El pozo sería verdaderamente de «fármaco», de un remedio que es a la vez veneno; y las niñas vivirían en un pozo de una sustancia curativa que, en otra inversión paradójica, envenenaba. Además, que el pozo de Binsey fuera el referente oculto del fragmento, cuando tras negar la existencia de «treacle-wells» Alicia concede que quizá exista alguno, también daría sentido a la indignación con que ese reconocimiento es recibido por parte del Lirón: «¡Alguno, dice, habrase visto!».

Planteadas la situación en estos términos, la palabra inglesa *treacle* ofrece al traductor las dos pastillas de la disyuntiva de Neo. Debemos elegir entre dos plantillas interpretativas y, recordando el consejo de la Oruga, una de ellas hará la traducción más fabulosa (el pozo de melaza) y otra más referencial (el pozo de aguas curativas).

4. Cuántica

Salvando todas las distancias y haciendo todas las salvedades pertinentes, esta dualidad encerrada en el texto y que acaba resolviéndose con la intervención del traductor recuerda muchísimo –sobre todo, si se ha estado leyendo la obra de Robert Gilmore, *Alice in Quantumland* (*Alicia en el país de los cuantos*, trad. José Luis Sánchez Gómez)– la superposición de estados imaginada por la física cuántica para el mundo subatómico y las transformaciones que se producen en presencia de alguien que «lee» lo que ocurre.

En las primeras décadas del siglo xx, los físicos que exploraban el ámbito de lo muy pequeño descubrieron con perplejidad que se adentraban en un territorio digno del que habita el Gato de Cheshire, un territorio muy diferente del mundo convencional donde las cosas se rigen por reglas que son precisas y permiten la predicción. Uno de los experimentos fundamentales realizado en esa época y repetido en múltiples ocasiones fue el llamado de la doble rendija, con fotones que se proyectaron sobre una pantalla a través de dos diminutas ranuras paralelas. A diferencia de lo que hace Alicia en la bifurcación en la que se encuentra con el Gato de Cheshire, el fotón lanzado contra una pantalla a través de un obstáculo con dos aberturas parecía tomar los dos caminos posibles al mismo tiempo (y creaba un patrón de interferencias típico del movimiento ondulatorio). Sin embargo, cuando se establecía un dispositivo para esclarecer por qué rendija pasaba el fotón, la pauta se alteraba y el detector solo registraba el paso por una rendija o por otra. La única manera de explicar los procesos era postular, por un lado, el principio de superposición, según el cual una partícula cuántica está en todos los estados posibles a la vez (en el experimento de la doble rendija, pasa por arriba y pasa por abajo); y, por otro, el principio de la medida, según el cual el proceso de detección obliga a la partícula a elegir un estado u otro.

A pesar de ser el único modelo que daba cuenta de los hechos, algunos físicos importantes lo rechazaron e intentaron encontrar una explicación recurriendo a variables ocultas, aún por descubrir. En Einstein, por ejemplo, provocó la famosa frase: «Dios no juega a los dados». Con ello quería decir que, para el ser omnisciente por definición, la naturaleza no podía contener incertidumbre alguna; que constituía una locura considerar que la indeterminación era una propiedad intrínseca del universo. Otro de los padres de la mecánica cuántica le contestó: «No digas a Dios lo que tiene que hacer». El Gato de Cheshire le habría podido responder: «Aquí todos estamos locos». Y es que según la interpretación de la llamada escuela de Copenhague (Niels Bohr, Werner Heisenberg), en el mundo de las partículas subatómicas un sistema está simultáneamente en diversos estados superpuestos cuando no hay observación y es la observación la que lo inclina hacia uno de esos estados.

Para ridiculizar semejante disparate, Erwin Schrödinger imaginó en 1935, setenta años después de la aparición del Gato de Cheshire, otro felino que nada tiene que envidiar a su predecesor decimonónico. En el experimento imaginado por Schrödinger, se coloca en una caja opaca un gato, un frasco de veneno y un núcleo atómico que tiene el cincuenta por ciento de posibilidades de desintegrarse y emitir una partícula radiactiva. En caso de que eso ocurra, un detector Geiger activa un dispositivo que rompe el recipiente con el *phármakon* y el gato muere. En términos cuánticos, lo que hay dentro de la caja es una superposición de estados en algunos de los cuales ha aparecido una partícula alfa (y el gato está muerto) y en otros no se ha producido la desintegración (y el gato está vivo); solo al abrir la caja se sabe si el gato está vivo o muerto. Antes, está vivo y muerto al mismo tiempo.

La afirmación de que la observación modifica los fenómenos observados permite encontrar en la mirada cuántica sobre el mundo cierta analogía con las teorías hermenéuticas que postulan la importancia del lector en la construcción de sentido. Resulta tentador utilizar esos conceptos para nuestros fines relacionados con la traducción e imaginar un baile de interpretaciones entrelazadas entre las páginas del libro por traducir, un enmarañamiento que se mantiene hasta que el traductor detiene la danza y la fija una posición concreta.

Volviendo a *Alicia* y al ejemplo mencionado más arriba del «treacle-well», podemos imaginar también nosotros un experimento mental semejante al de la doble rendija. Las dos ranuras interpretativas por las que podría pasar la «partícula» serían las identificadas en lo que antes se ha llamado la disyuntiva de Neo. El paso de «treacle-well» por una de ellas produciría una interpretación que apuesta por lo maravilloso; y, al pasar por la otra, la interpretación reflejaría una apuesta por la referencialidad. Hasta ahora las traducciones han apostado por la plantilla interpretativa de lo ficticio y lo fabuloso, y la traducción prácticamente universal de nuestra «partícula» ha sido «pozo de melaza». Un poderoso factor para ello ha sido encarar exclusivamente el libro como una obra de la imaginación y siguiendo la lectura que descompone «Wonderland» en el «país de las maravillas» en el mundo de la imaginación pueden existir, por supuesto, pozos de melaza; por otra parte, al país de las maravillas le corresponde estar lleno de objetos maravillosos.

Ahora bien, las imágenes de uniones entrelazadas del mundo de lo cuántico pueden servirnos de acicate para no dejar de aspirar nunca a la superposición ideal de los estados. Son múltiples los condicionantes que pueden obligar a decantar la interpretación en un sentido u otro (en términos cuánticos, a la descoherencia), y es habitual que en el choque del traslado entre las lenguas (en el choque de la mirada con su objeto), rasgos y propiedades inicialmente unidos se separen o se desvanezcan (o, siguiendo con la jerga cuántica, que el sistema opte por uno de los estados inicialmente superpuestos). De todos modos, si bien es cierto que la

traducción comporta un ejercicio de jerarquización de rasgos y propiedades y una elección de lo considerado prioritario o pertinente, también lo es que en algunos casos afortunados es posible «pasar por las dos rendijas al mismo tiempo». Y que, desde luego, jamás lo lograremos si pensamos de entrada que es imposible. (Me centro aquí en la «partícula» original y dejo de lado rasgos y propiedades que el traductor pueda considerar oportuno añadir al resultado final).

En el caso del *treacle-well* una solución que intenta mantener unidos esos elementos que pugnan por separarse con la intromisión del observador podría ser «pozo medicinal». «Pozo medicinal» es coherente con el nivel de la realidad, el pozo de aguas medicinales realmente existente en Binsey. Al mismo tiempo, también lo es con el nivel de la fábula: refuerza el juego semántico con la salud y la enfermedad que tiene lugar a continuación en el diálogo entre Alicia y el Lirón; y también mantiene la eme inicial, un rasgo no presente en el original, pero que tiene sentido cuando más adelante se dice que las niñas dibujaban todo tipo de cosas que empiezan con esa letra.

El caso del *treacle-well* no es un caso aislado, puesto que a lo largo de la obra abundan los lugares en los que se produce ese entrelazamiento de elementos narrativos y extranarrativos. Uno de ellos es el consejo que le da la Oruga a Alicia: *Keep your temper!*. De nuevo nos encontramos aquí con la doble rendija. La traducción «azul», por utilizar el código cromático matrixiano, da lugar a algo así como «No tengas mal genio» o «No pierdas los nervios». Aunque sorprendente por lo que tiene de exabrupto, la admonición a conservar la calma y contener los nervios es coherente dentro de la historia, puesto que el comportamiento que tiene la Oruga con ella es ciertamente exasperante (y en ese sentido la interpreta Alicia). Sin embargo, la palabra *temper* aún conservaba en el siglo XIX (además de significar el actual «genio, temperamento») la idea de justa disposición o combinación entre las partes, como ocurre en castellano en «clave bien temperado» o «acero templado». La traducción «roja», por su parte, nos remite a los debates que tuvieron lugar en el mundo de las matemáticas a mediados del siglo XIX con la aparición del álgebra de Boole y la nueva lógica. Charles Dodgson, partidario de la lógica clásica, se opuso a la nueva geometría no euclidiana que imaginaba disparates como la raíz cuadrada de un número negativo o que los ángulos de un triángulo no sumaran ciento ochenta grados. Según el álgebra moderna propuesta por Augustus de Morgan, lo importante era la lógica interna de un sistema de reglas, de modo que una misma operación podía, según los contextos, dar lugar a resultados opuestos. Y eso es justo lo que le ocurre a Alicia al ingerir un pedazo de seta. Inserto en un fragmento en que Alicia se queja de estar cambiando constantemente de tamaño, el énfasis en el mantenimiento de las proporciones se ve contradicho por el inmediato crecimiento del cuello de Alicia. Por otra parte, un elemento que contribuye a

reforzar la interpretación matemática del episodio de la Oruga es el hecho de que la palabra «álgebra» procede del título de la traducción de Roberto de Chester de la obra de Al Juwarizmi que introdujo en el siglo XII ese tipo de cálculo en Occidente (junto con los numerales indios, el cero y otros elementos). El título original de la obra (simplificado: *Kitab al jabr wa'l muqabala*) contiene la expresión *al jabr wa'l muqabala*, cuya traducción inglesa contemporánea –presente en un difundido manual de De Morgan– era *restoration and reduction* («restauración y reducción»), justamente el tema de la conversación con la Oruga y lo que le sucede a Alicia. Así, una traducción que intentara pasar también por esa otra «rendija» podría ser: «Mantén la proporción».

Para acabar, mencionaré sólo de pasada un último grupo de ejemplos en los que las traducciones tradicionales muestran un énfasis excesivo en lo ficticio frente a lo referencial (de lo azul frente a lo rojo; o de la apariencia frente a lo real, en los términos del diccionario Liddell-Scott): las canciones. Las versiones tradicionales solo las tienen en cuenta en tanto que textos, no en su plenitud musical. «Twinkle, Twinkle, Little Bat», en el capítulo VII, es una parodia de la muy conocida canción «Twinkle, Twinkle, Little Star», cuya melodía fue compuesta por Mozart. Otras son menos conocidas: «Turtle Soup» («Sopa de tortuga»), cantada por la Tortuga al final del capítulo X, se basa en «Star of the Evening», de James M. Sayles, una canción que las niñas Liddell cantaron a Carroll el 1 de agosto de 1862, según queda registrado en el diario del escritor. «Will you walk a little faster» («Anda un poco más aprisa»), cantada por la Tortuga y el Grifo al principio de ese mismo capítulo como acompañamiento de la danza de los bogavantes, se basa en «Sally come up!», una canción que Carroll escuchó cantar a las tres hermanas en un día de lluvia en que no pudieron realizar la proyectada excursión en bote por el Támesis que hicieron al día siguiente, el 4 de julio, y que convertiría al oscuro profesor Charles Dodgson en el mundialmente famoso Lewis Carroll. Por supuesto, excepto en el caso de la primera canción citada, acceder a la información sobre las otras melodías fue una tarea de enorme complejidad en los tiempos anteriores a internet (e incluso en los primeros años de nuestra actual época digital). En la actualidad, ya no resulta difícil localizar versiones de esas canciones. Una traducción que no se limite solo al plano básico de la narración deberá tener también en cuenta las canciones, más allá de lo que cuentan y de su forma poética, como composiciones musicales susceptibles de ser cantadas.

5. Conclusión

La mecánica cuántica es un territorio en el que se superan con creces los disparates y absurdos del país imaginado por Lewis Carroll y en el que da la impresión de que el maravillarse no tiene fin. Por ello no parece fuera de lugar el recurso a imágenes

y conceptos propuestos por ella. Además, el recurso a la ciencia resulta de lo más pertinente al analizar la obra del matemático Charles Dodgson. En cierto modo, la oposición entre la física clásica y la física cuántica recapitula la oposición entre la geometría euclidiana y la geometría no euclidiana combatida por Dodgson. Y es que las segundas parecen contravenir todas las reglas de las primeras. Ofrecen una visión del mundo repleto de pasmosas maravillas pero regido, al mismo tiempo, por una lógica implacable. Tan implacable que, en la obra de Robert Gilmore citada más arriba, un cartel anuncia: «Todo lo que no está prohibido es obligatorio».

Algunos de esos conceptos e imágenes parecen ser útiles para añadir nuevas metáforas a la reflexión sobre la traducción. Los he utilizado aquí, aplicados al caso de *Alicia*, para ilustrar el modo en que las traducciones tradicionales de la obra, atrapadas en una plantilla interpretativa compartida por todos los lectores (en términos de la teoría de la recepción, un horizonte de expectativas), han privilegiado unas lecturas sobre otras, y para subrayar el papel que puede desempeñar la traducción a la hora de dar nueva vida a obras clásicas sacándolas de los trillados caminos de la tradición.



Traducir poesía: en la cópula de las ideas

José Aníbal Campos

José Aníbal Campos es licenciado en Filología Germánica por la Universidad de La Habana, ha sido profesor de dicha universidad y allí también cofundó y codirigió el Taller Permanente de Traducción Literaria de la cátedra «Alejandro y Guillermo de Humboldt». Desde 1999 ha traducido, entre muchos otros, a autores como Stefan Zweig, Hans Magnus Enzensberger, Ingeborg Bachmann, Uwe Timm, Hans Sedlmayr, Hermann Hesse y Pascal Mercier. En el año 2000 recibió un premio del Ministerio de Cultura de Austria por la divulgación de la literatura austriaca contemporánea. Esta conferencia se pronunció en el acto de entrega del Premio de Traducción de Poesía Jordi Domènech, que tuvo lugar el 26 de mayo de 2015 en Barcelona.

A modo de introducción

Entre 2004 y 2009 viví en la Galicia profunda. Si algo me costó tiempo y esfuerzo entender fue la célebre retranca gallega. La revelación me llegó una noche de un modo nada místico, en medio de un desafortunado jolgorio familiar, ante una mesa enorme, en la que todos se intercambiaban frases referidas a comida que provocaban las carcajadas de los implicados, con la única excepción del invitado foráneo, que observaba el espectáculo con desconcierto, incapaz de comprender por qué hablar de fabes o butelos daba pie a tales risotadas. Una buena amiga se me acercó entonces y me dijo al oído: «¿No entiendes nada, verdad? A partir de ahora, léelo todo en clave de sexo». Aquella fue una de las más sabrosas y concretas lecciones de traducción que he recibido a lo largo de mi vida. Y yo pretendo ahora hacer algo parecido con vosotros. Así que, diga lo que diga, leedlo todo, por favor, en clave de traducción.

Digamos que todo empieza quizá con un cosquilleo, con una sensación extrañamente placentera a la altura del estómago o en las ingles, con una leve palpitación que, no por inquietante, resulta menos agradable: el tacto fugaz de una *text-tura*, la visión de una forma voluptuosa o turgente que se desliza por un instante fuera del manto que la recubre, la aprisiona y le da forma; un tono que devuelve a nuestro oído un placer vagamente conocido, pero sepultado ahora entre los pliegues brumosos de la memoria.

Estamos ante un cuerpo: su visión va despertando y conectando con nosotros, como leves pulsaciones sobre el teclado de un piano, como suaves golpes sobre un xilófono, los puntos hasta entonces aislados que preceden al goce. Es un cuerpo

exótico que todavía viste los atuendos típicos de su latitud de origen; un cuerpo que, tras un primer repaso de la mirada, tras una —digamos— *lectura* primera, nos invita a que lo desnudemos.

(Y fijaos que no importa tanto si se trata o no de una figura de aspecto triste o alegre, de un cuerpo de erguida majestuosidad o de recogida modestia; tampoco importa si su expresión es diáfana u oscura. El deseo, como se sabe, jamás nos llega a través de nociones preconcebidas de lo bello —toda noción de belleza, a fin de cuentas, es individual, algo que construimos con lo que vamos sacando del cajón de retazos de nuestros anhelos—; así que pudiera decirse que el cuerpo que ahora nos seduce consigue engatusarnos casi más por lo que somos que por lo que él mismo aspira a ser).

Pero ¿cómo empezar a desnudar ese cuerpo deseado? Bien haríamos, de entrada, en prepararnos para unos prolongados preliminares. Haríamos bien en iniciar un paulatino acercamiento de estudio minucioso: escuchar una y otra vez lo que nos dice (aguzando el oído para escuchar lo que nos quiere decir), examinar sus curvas y hendiduras, estar atentos a sus discrepancias, mientras intentamos un primer roce que nos permita una proximidad mayor, que nos ofrezca, quizás, un primer beso de comunión (¿o, acaso, un primer verso?), y corresponda, pues, desabrochar un primer botón, deshacer un primer lazo y dejar que la fragancia de ese primer fragmento de piel nos inunde; una primera fragancia que nos incita y que puede provenir de cualquier parte: que puede anidar en lo más alto, en una cabellera frondosa, u ocultarse en algún rincón de un cuello que todavía lleva el regusto salobre de una playa lejana; que puede acercarnos el olor penetrante de unas axilas sudorosas y excitadas o ser la emanación casi nacarada de una entrepierna ya húmeda y anhelante. Porque son a veces el olor y el sabor de ese primer beso (¿el primer verso?) los que desatan el impulso que da paso a otras fricciones, con las que se inicia el acto definitivo de *pro-creación*. Una mirada, un breve gesto, el rictus de unos labios deseosos son capaces de despertar en un segundo la vorágine de un deseo irrefrenable.

Llega el momento de explorar más en serio. Si estuviéramos hablando de un poema —del cuerpo de un poema—, diríamos que ese primer verso que nos incita (¿o era un beso?) es el punto erógeno de ese cuerpo invitándonos a explorar sus otras profundidades, esos sitios recónditos donde se oculta la savia vivificante que uno anhela beber y compartir.

Porque es esa la sensación impetuosa que nos arrastra cuando estamos ante el cuerpo deseado que queremos desnudar: el anhelo de *com-partir*, *co-partir*: el deseo de partir y de partirse en pedazos, de desmenuzarse con plena voluntad de entrega; las ganas de arrancarse las vestiduras mientras se escarba la superficie del

otro cuerpo para incitarlo a hacer lo mismo: a desvestirse, a desgranarse, a partirse y multiplicarse. Fusión y fisión multiplicadoras es lo que ocurre cuando nos entregamos a la vorágine del amor. (¿También cuando traducimos?).

Hay cuerpos, sin embargo —como poemas hay, si estuviéramos hablando de poemas—, que se nos resisten, con los que tardamos algo más en llegar a las esencias (ya sea por una arritmia de las pulsaciones, por una diversidad en la abundancia de flujos vitales, por una acumulación de experiencias dispares, insólitas o traumáticas). Cualquier resistencia requiere de una habilidad especial del «desnudador» o la «desnudadora» de cuerpos.

Si aquí estuviésemos hablando de poemas, desnudar un cuerpo como *La fuga de muerte* de Paul Celan, por ejemplo, requeriría del arduo intento previo por imaginar en nuestra boca el sabor de una «leche negra» matutina que quizá nunca hayamos probado; en ese caso, el regalo de la entrega necesita antes una prueba amarga, nos pide pasar la lengua por las cenizas de unos cabellos que hasta entonces solo habíamos visto como imagen de una digna senectud, pero que aquí nos reclaman el esfuerzo supremo de tragar el regusto del pelo quemado; lo que habíamos aprendido sobre el arte de la fuga (quizás oyendo placenteramente a Bach) ha de ser desmontado casi a martillazos, como el niño que, en su afán por descubrir lo que se oculta en un artefacto de apariencia perfecta, rompe con placer casi perverso el juguete recién recibido a modo de regalo en busca de unas entrañas que desea comprender.

Algo hay de destrucción en todo acto de entrega amorosa. *Ab-negación*, ese negarse a uno mismo es lo que se pone en juego en el momento en que uno se entrega al acto amoroso: renuncia que aguarda la renuncia de la otra parte, indagación táctil, olfativa, palatal, auditiva, en busca de las esencias de ese otro al que queremos regalar las nuestras.

Y no todo viene siempre a pedir de boca. En el apareamiento real casi nunca las cosas resultan como nos quiere hacer creer cierto didactismo. ¿Quién no ha vivido esa angustia dilatoria que nos ocasiona un cierre de sujetador que se niega a abrirse? ¿O la que depara una cremallera que se atasca? ¿La de un botón que se resiste a salir de su ranura? ¿La pernera de un pantalón pegada como ventosa a un tobillo en el momento menos oportuno? A veces se trata de un tipo de cierre nuevo, desconocido; otras veces es torpeza momentánea; en la mayoría de los casos, al menos la primera vez (y el descubrimiento de un cuerpo —o la traducción de un poema, si estuviéramos hablando de poemas— ocurren siempre por primera vez), no es más que la dificultad de acompasar los ritmos de dos cuerpos que hasta entonces se ignoraban.

Cuando más tarde quedan superados los escollos de la primera colisión, cuando logramos por fin yacer desnudos (nosotros y el cuerpo «contrario») empieza lo tan

anhelado: los transvases de salivas, los ensayos de distintas posturas *sin-tácticas* (¿o diríamos, acaso, *sin-táctiles?*), los encabalgamientos, las mutuas penetraciones, los chasquidos de una fricción continua y cada vez más acelerada que va limando lo que aún queda de basta desarmonía, el encuentro de un ritmo acompasado y recíproco, la correspondencia telegráfica de gemidos, palabras susurradas, reclamos; los intentos por asir un fragmento de cuerpo que huye; la resistencia necesaria, el autocontrol (porque, digámoslo sin melindres: tan funesta es la eyección anticipada del placer en una cópula, como la enunciación precoz de un verso en la traducción de un poema, si estuviéramos hablando de poemas).

Y es en esa mutua exploración extrema donde no solo nacen las nuevas criaturas que poblarán nuestro universo, sino donde se afianzan nuevas formas de entender los cuerpos, nuevos modos de abordar el apareamiento. El apareamiento del que surgen los nuevos moldes con los que pensar el amor, las nuevas maneras de acercarnos a los otros, nuevas palabras con las que arrullarlos o apelar a ellos. Los *Ungeföhle* se tornan «insentimientos», un *Herz* se vuelve un «palpitar» para evitar una asonancia o un efecto banal, un *Meister aus Deutschland* puede llegar a convertirse en un «experto alemán» con el mero propósito de iluminar una idea que otros amantes dejaron en la sombra.

Y así hasta llegar a ese instante supremo de la explosión, el momento de los ojos cerrados, los puños apretados, la boca abierta para el grito de entrega definitiva y el sosiego que le sigue. La nueva sesión de breves caricias que revisan y examinan lo que ha quedado después de tan agotadora batalla de fricciones.

Llega entonces el momento de vestirse de nuevo: de vestir el cuerpo ajeno y de vestirnos nosotros con los retazos de aquellas nuestras vestiduras, ahora intercambiadas, los retazos que quedaron tras los desgarrones de aquellos preliminares. Toda cópula (y por tanto toda traducción de un poema, si estuviéramos hablando de poemas) es el preámbulo de ese infinito *patchwork* de materias y de ideas que es el mundo de los hombres. Los implicados se llevan consigo texturas e hilachas antes desconocidas en su modo de vestir o de concebir una tela. Se van pegando los retazos sobre el cuerpo del que hemos gozado, y al mismo tiempo ese cuerpo nos regala pedazos de su ropa que ahora incorporaremos a nuestro viejo cajón de los anhelos.

Es la hora de pasar la hoja, atravesar el umbral de la puerta y entrar en la habitación siguiente, donde nos espera, quizás, ¿el siguiente cuerpo, el siguiente poema?

¡Muchísimas gracias!

© Café Central (Barcelona) / José Aníbal Campos

Mientras, en las Rocosas

Carlos Mayor

Carlos Mayor traduce libros. También escribe artículos y da clases. En junio del 2015 viajó al Banff Centre de Canadá para traducir la última novela de Toni Morrison, *God Help the Child*, que Lumen publicará en España en el 2016. Por su cabeza han pasado muchas cosas y se acuerda de unas cuantas. Se acuerda de que ha traducido a autores contemporáneos como Doris Lessing, Tom Wolfe, Andrea Camilleri, Alan Moore, Art Spiegelman, Bruce Chatwin y Paolo Giordano, y clásicos de Thomas Hardy, Vita Sackville-West, Saki, Emilio Salgari, John Steinbeck, Carlo Collodi y Rudyard Kipling. Y también a bastantes otros escritores tirando a malos. Se acuerda, no se acuerda. Se acuerda de los lugares en los que tradujo los libros que le han enseñado algo.

«Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola».

José Emilio Pacheco

Las batallas en el desierto

Aún hace frío. Febrero. Una mañana, temprano, una señora sabia se pone cómoda en un estudio insonorizado, aclara la voz y empieza la grabación del audiolibro de su undécima novela: «It's not my fault. So you can't blame me. I didn't do it and have no idea how it happened».

Ese mismo día, o tres meses después, a primera hora de la tarde, un señor alto de Barcelona llega a un campus situado en el valle del río Bow, en mitad de las montañas Rocosas (facción canadiense, negociado de Alberta). Se instala. Decide reconocer el terreno, acercarse al pueblo vecino por el sol y sin apuro. Coge el camino que pasa al lado del cementerio. Se topa con un pedazo de uapití, un *Cervus canadensis*: los cuernos, la mirada, la impavidez. Peligro. De puntillas, sigue. Una vez en Wolverine Street cruza Grizzly, gira a la izquierda en Otter y sigue por Buffalo hasta Bear. Quince minutos. La biblioteca, el ayuntamiento, el cine, la oficina de correos y la calle principal. Ocho mil habitantes a mil cuatrocientos metros de altura.

Mientras, Ned Corbett se despierta en el mismo lugar una mañana de 1933. Ha amanecido, el cielo está algo nublado. Es una sensación peculiar. Empezar algo. Plantar. Allí, en mitad del primer parque nacional de Canadá, se funda ese día lo que con el tiempo se conocerá como el Banff Centre, un lugar que tiene como misión inspirar la creatividad y que acoge todos los años a miles de artistas e investigadores. Allí se aíslan o participan en programas multidisciplinares. Música, danza, periodismo literario, vídeo, artes plásticas, un festival de cine y literatura de montaña, ópera, teatro... y traducción.

En paralelo, el señor alto de Barcelona y unos cuantos recién llegados más se conocen y se presentan. Aquí un inglés, aquí un polaco. Aquí un palestino y una eslovena, aquí una china. Muy buenas. «Hombre, un traductor catalán». (El señor de Barcelona, que no está pasando por una etapa muy catalana, sonrío). Aquí un croata, aquí una chilena y una alemana. Katherine Silver, la directora. Y puñado y medio de traductores de los tres países norteamericanos, que juegan en casa: Canadá, México, Estados Unidos. Raíces en Albania, en Israel, en la República Dominicana, en Egipto, en Serbia. Mañana empezarán a llegar algunos de los autores a los que están traduciendo. Ellen Elias-Bursac, Mónica de la Torre, Maryse Warda y Hugh Hazelton asesoran.

Toda esa gente se acuerda, no se acuerda. Es gente que traduce libros, que ha venido a traducir libros: novelas, un tebeo, poemarios, memorias y una historia para niños sobre un elefante. Del francés, del inglés, del español, del alemán, del albanés. El traductor pseudocatalán abre bien los ojos. El programa se fundó en el año 2003. Se llama Centro Internacional de Traducción Literaria de Banff (CITLB, o también BILTC, por sus siglas en inglés) y es muchas cosas: mitad residencia, mitad burbuja; mitad programa de conferencias, mitad grupo de trabajo de traductores con sus autores; mitad campamento de verano, mitad taller de varias semanas de duración; mitad casa del traductor, mitad centro cultural en plena naturaleza, y mitad panacea universal. Cuatro y mitad.

En ese preciso instante, en su casa de Grand View-on-Hudson, en Nueva York, la señora sabia concede una entrevista: «No descubrí por qué escribía hasta más tarde, no llegué [a los libros] como escritora, sino como lectora, y no existía ninguna historia así. En la literatura, las niñas negras normales y corrientes eran siempre motivo de burla, y eso cuando existían, y yo tenía ganas de leer una historia en la que el racismo hiciera daño de verdad y pudiera destruir a una persona».

El tiempo cambia muy rápido en las Rocosas. Junio debería ser un mes frío y lluvioso, podría incluso nevar, pero este año hace calor, casi no queda nieve en las montañas. Sol, viento, las nubes vienen y van a diario y el paisaje cambia todas las tardes en la terraza del MacLab, el mejor restaurante del campus, donde el traductor semicatalán cenará más de una vez una hamburguesa de bison con unas *fries* que no serán de patata, sino de boniato (o camote, o papa dulce, o batata, que la cosa no queda clara). En la terraza, junto a la hoguera (hace calor, pero no tanto).

A su espalda, Tunnel Mountain, una montaña sin otro túnel que el de su nombre y una cumbre desde la que hay una panorámica formidable del centro, del pueblo de Banff y del valle del río Bow, incluidos los *hoooods*, chimeneas de hadas, columnas mágicas. Tótemes (así, en plural). El túnel se proyectó en su día, pero no llegó a hacerse realidad, solo sirvió para rebautizar lo que los indios llamaban la montaña del Búfalo Dormido.



Una charla de orientación para los recién llegados. Los peligros de las Rocosas. Los animales. Los responsables del Banff Centre recomiendan llevar spray antiosos si se pasea por la montaña. Y, sobre todo, no subir en solitario a Tunnel Mountain. Nunca. Como mínimo en grupos de cuatro, para hacer ruido: «Nunca ha habido problemas con grupos de cuatro o más personas». ¿Y de menos?

Y, mientras tanto, Jessica Moore sigue cantando y tocando el banjo, aunque aún no ha empezado: «Three white owls above the lake / frost at the edges at the end of the day. / The world is still as the dark closes in / on the most beautiful place that I've been».

Los traductores de libros se preparan para empezar a trabajar al día siguiente. Se acomodan. Deshacen la maleta. Antes han recogido el carnet de residente en el centro, el carnet mágico que les permitirá comer en los restaurantes, ir al gimnasio

y a la piscina, sacar libros de la biblioteca, asistir a conciertos y a conferencias y muchas cosas más. (Becas). Es el carnet de artista. Lo dice bien clarito, no hay confusión posible: «ARTIST CARD». Los traductores de libros toman aire de las Rocosas. Se sienten artistas.

Al mismo tiempo, en Grand View-on-Hudson, Toni Morrison (*for it is she*) añade: «Sé cómo seguir escribiendo eternamente. Creo que no podría haber permanecido aquí, en este mundo, si no tuviera una forma de concebirlo. Es cuestión de control. Nadie me dice qué tengo que hacer. Es algo mío, algo libre, una forma de pensar. Es conocimiento puro».

En ese momento, en el campus maravilloso, el artista protocatalán, emocionado, se instala en una biblioteca acristalada con vistas a las Rocosas, enhebra la aguja y recupera la traducción que en febrero empezó con prisas para pedir la beca a tiempo: «No es culpa mía. No pueden acusarme. Yo no hice nada y no tengo ni idea de cómo pasó». Desde entonces ha oído a la autora leer ese fragmento y el énfasis de su voz conduce a un ligero cambio. Añade dos palabras. De momento se queda en: «No es culpa mía. A mí no pueden acusarme. Yo no hice nada y no tengo ni idea de cómo pasó». Y siguen unas pocas páginas más. A pesar de las prisas de febrero, no están tan mal. Quizá no es mala idea ser más primario, pensar con las tripas. Con el segundo cerebro.

Al día siguiente, un miércoles de primavera fresco y seco, al principio de una tarde en la que una vez más la luz se hará la remolona hasta después de las once, al artista geocatalán le toca romper el hielo y dar una charla sobre el trabajo que tiene entre manos. Sobre cómo empezar a traducir un libro más que es un libro distinto, sobre los dos cerebros, sobre el proceso. Sobre la lectura. Se lanza. A su lado se sientan los autores canadienses Madeleine Thien y Rawi Hage y su traductor al polaco, Krzysztof Majer. Una mesa redonda. Se lee, se detalla.

Madeleine lee de *Dogs at the Perimeter*, que será *Obstawić granice psami*. Rawi lee de *Cockroach*, que será *Karaluch*. Ella cuenta que, en el caso de su libro, en ningún país se ha mantenido el título literal de la novela, e incluso algunos traductores le han pedido si tenía a mano algún título descartado que les pudiera servir (Krzysztof, por su parte, ha añadido un verbo para matizar el sentido). Él cuenta que, en el del suyo, en todos los idiomas se ha mantenido el mismo título (*Karaluch*, *Kakerlake*, *Le cafard*), menos en español, donde en lugar de *Cucaracha* se prefirió *El ladrón de intimidades*.

Los problemas que encuentra Krzysztof al traducir del inglés al polaco coinciden en muchos casos con los que encuentra un traductor español (o circuncatalán) al traducir del inglés: «Do miast wdarła się dżungla, lecz teraz wygłodniali ludzie na powrót ją karczują. Znów odzierają drzewa z kory, by zaspokoić głód. James od czasu do czasu szpeci mury czarnym pisakiem – kreśli khmerskie słowa, khmerskie litery – Sorya Dararith James. Jeśli podażyysz jego szlakiem, nigdy

nie będziesz mieć pewności co do kierunku. Nigdy nie będziesz wiedzieć, czy zmierzasz w dół, ku końcowi, czy też może cofasz się, wciąż od nowa, do samego początku». Las dudas repetitivas sobre la elisión del pronombre personal y sobre los tratamientos (el momento más indicado para saltar a lo informal) tienen soluciones muy similares en español.

Mientras tanto, en un jardín de la Ciudad de México, una mañana de verano, o quizá en otro lugar una madrugada invernal, José Emilio Pacheco empieza a escribir *Las batallas en el desierto*: «Me acuerdo, no me acuerdo; ¿qué año era aquél? Ya había supermercados pero no televisión, radio tan solo». Y recuerda, recuerda, y cuenta una infancia en la que los niños jugaban a árabes y judíos en el recreo, batallas en el desierto, y la obra se publica el 7 de junio de 1980.

En el ínterin, cinco años después, nace en Palestina Shadi Rohana, su traductor al árabe. Es el 20 de octubre de 1985 y Rimbaud habría cumplido años. Al mismo tiempo, y en este caso contemporáneamente, nace en Quebec Myriam Legault-Beaugard. Es el 20 de octubre de 1985 y Rimbaud habría cumplido años. En las Rocosas, mientras Shadi traduce a Pacheco, Myriam vive en una coincidencia y a la

El lago Louise. Fotografía: Carlos Mayor



vez escribe en francés versos de Rachael Boast: «Et changer autre fois, tout en me demandant si allaient correspondre nos correspondances».

(¿Y tú? ¿Para quién traduces? ¿Quién va a leerlo?)

Mientras, a su ritmo, el artista antes conocido como traductor sigue leyendo sobre su autora. Otra novela: *Home*. Una tesina: *Taking a Bit of Foreskin with Him to Jesus: An Intersection of Black and Queer Signs in the Novels of Toni Morrison*. Porque sí. Con la suerte de poder leer a fondo a una autora así. La suerte de traducir por cuarta vez a un premio Nobel.

Y Jessica Moore habla de su versión inglesa de *Réparer les vivants*, de Maylis de Kerangal. ¿El verbo del título será un *mend*, un *fix*, un *patch up* o un *repair*? Habla de párrafos como éste: «L'anglais incrusté dans leur français, constamment, pour tout et pour rien, l'anglais comme s'ils vivaient dans une chanson pop ou dans une série américaine, comme s'ils étaient des héros, des étrangers, l'anglais qui allège les mots énormes, "vie" et "amour" devenant *life* et *love*, aériens, et finalement l'anglais comme une pudeur». Habla sobre las miradas, los ojos, la traducción de la mirada. «English embedded in their French. [...] English like a show of reserve».

«La auténtica traducción precisa una vuelta a lo preverbal», dice John Berger. Unos metros más allá, Ani Gjika traduce la poesía de Luljeta Lleshanaku del albanés al inglés. «Vështirë për ta besuar / se në fillesë ishin disa mbrëmje romantike / me grerëza në retinë / e me magmën e kuqe të qirinje, / që derdhej dekadente si mbathjet / në një shandan argjendi», lee Ani. «It's hard to believe / there were a few romantic evenings / when I was conceived, a buzz in the retina / and a red panty-like magma / decadently spilling / over a silver candlestick», escribe Ani.

En ese momento, Toni Morrison toma aire y afirma que la raza no existe, que la raza es una persona, cada persona. Y al mismo tiempo, y ahora sin cambiar de párrafo, en su novela todo se tambalea. Mentiras, abusos, niños con cicatrices. Una paliza, un atracón. La cosa se complica para la protagonista, para Booker, para Rain y para el traductor protoartista, que busca inspiración en Alejo Carpentier: «Todo el que tuviera sangre africana en las venas, así fuese cuarterón, tercerón, mameluco, grifo o marabú, debía ser pasado por las armas». Puede que algo sirva.

Consejo de guerra. ¿Qué va a ser esto? Se debate si el traductor es artista o no es artista. El quid. Saltan chispas. ¿Se deja de ser artista según lo que se traduzca? Castaño oscuro. Tigres, leones. ¿Y si lo dejamos en artesano?

En ese instante, quizá, tomando un vino en la terraza del MacLab o dando un paseo por Banff, Trevor Cole accede a que Rachel Martínez, su traductora a un idioma que él desconoce, cambie el nombre de la protagonista de su novela. Y, de paso, también el título. Juego de palabras. Y todo encaja. El artesano bibliocatalán siente envidia al verlos. Títulos: *Practical Jean* se convierte en *L'Eugénie pratique*.

(«You don't have a practical gene in your body, Jean» o «Tu n'as pas le génie pratique, Eugénie»). Lo mismo que un tiempo atrás (pero contemporáneamente, por descontado) Nike se transformó en Reebok en su traducción de *Les maux d'Ambroise Bukowski*, y tiro porque me toca.

(Pero ¿no se detecta a un buen traductor por cómo sabe explicar su trabajo, su metodología?)

A la vez, una mañana de 1884, el presidente del Ferrocarril Canadiense Pacífico, George Stephen, encariñado con un asentamiento en pleno valle del río Bow, en auge gracias a la vía férrea y al turismo que llega por ella a tomar baños termales, se atusa los bigotes, bien poblados, y se acuerda. Se acuerda del condado escocés de Banffshire, donde nació. No se acuerda. Se acuerda del día en que emigró a Canadá a los veintiún años. Y decide bautizar el pueblo con el nombre de su lugar de origen. Cuatro años después, cuatro días antes de su cincuenta y nueve cumpleaños, se inaugura en ese rincón de las Rocosas canadienses el lujoso Banff Springs Hotel, anunciado como el mayor hotel del mundo.

Entretanto, los artistas del circo internacional de tres pistas pasean hasta el Banff Springs Hotel, desayunan, comen, cenan, debaten, pasean, suben montañas y traducen cada día en un rincón distinto del paraíso. Por las noches beben vino y, alguna vez, leen. Leen en corrillo, en grupo, en muchos idiomas. Y se acuerdan. Noches de lectura de poemas, traducciones propias o ajenas, sueños, autotraducciones y reflexiones. En árabe, en español, en polaco, en serbio, en francés, en chino, en inglés, en hebreo o en alemán.

Mónica de la Torre lee traducciones de Google ingeniosas, maravillosas y sorprendentemente poéticas. Trevor Cole lee con muchísima gracia un pasaje de la novela que está escribiendo. Hugh Hazelton lee un poema gráfico, un poema piramidal: «skyskyskyskyskyskysky». Daniel Hahn lee un fragmento de una obra de Jonathan Coe en el que el escritor protagonista trata de redactar una escena erótica con resultados desastrosos.

Muchas de las lecturas son bilingües o incluso trilingües. Veronika Rot lee un poema de Jana Putrle Srdić en el original esloveno y en la traducción de Barbara Jurša para A Midsummer Night's Press. Ellen Elias-Bursac lee un cuento de la recopilación *Zagreb Noir*. Myriam Legault-Beauregard lee: «A taxidermy of the moonlight, is that what translators do?». Gonzalo Vélez celebra su beca y lee: «La maquinaria tiene una mecha pequeñista».

Mientras, el 26 de enero del 2014, muere José Emilio Pacheco, escritor y traductor de Beckett, de Eliot, de Benjamin, de Capote, de Pinter y de Faulkner.

Más mesas redondas. Al mismo tiempo que él mismo, Marco Antonio Rodríguez se autotraduce. Mientras. De español dominicano a inglés del Bronx. Un traductor que es actor, director, dramaturgo, ajustador de sobretítulos, que no

traduce nada más que sus propias obras de teatro, con un proceso muy particular en el que desempeña muchos papeles. Sublime. «¡Rompan filas punto com, que llegó el bacano que faltaba! ¡Dímelo, papachísimo!» *Barceló con hielo* es *Barceló on the Rocks*. El ritmo, el humor, pim, pam, todo está ahí. «Weeepa! Make way dot com! The master blaster's in da house, yo! Waddup, my papachi pops?».

(Pero ¿es la palabra? ¿Es la frase? ¿Dónde está todo? ¿Cuál es la clave? Quizá la experiencia. ¿Lo que no es palabra? Lo que se huele pero no se toca).

En ese preciso instante, la novela en cuestión, esa novela, la novela de las diez paginitas diarias, coge carrerilla: «Me niego a que mi vergüenza me avergüence, sabes, la que me ha tocado vivir y se corresponde con el ninguneo y la moral degradada de quienes insisten en el más simplista de los sentimientos humanos de inferioridad e imperfección únicamente para disfrazar su propia cobardía haciendo ver que es idéntica a la pureza de un banjo». Y así, y sin cambiar de tipografía, Jessica Moore aprovecha y saca el banjo, ahora sí, y canta a renglón seguido: «Et si je deviens un loup lointain et gris j'aurais de la chance, / car les loups lointains peuvent traverser les grandes distances».

Mientras tanto, otra noche de lectura. El artesano de Barcelona saca de la chistera un par de trujamanes. Hay vino. Katherine Silver lee fragmentos de su traducción de *El sueño de mi retorno*, que acaba de salir: «I experienced a sensation of drowning, suffocation, though it wasn't air I was lacking but something else, because then I realized that it had never been anything but bluster, my true intention had never been to kill said two-bit actor but rather to prove who knows what to myself and Mr. Rabbit about how I could be as brave and resolute as he, about how nobody was going to make a mockery of me without paying with his life, a mockery of the magnitude this Antolín character had made of me could only be paid for with his life, as had now happened without me being able to do anything to fix it». Y reflexiona sobre la práctica de la traducción a partir de la práctica de la meditación. Y reina una vez más.

Al mismo tiempo, aunque por cortesía un poco después, Susanne Lange, traductora de *El Quijote* al alemán, lee el poema univocálico *ottos mops*, del austríaco Ernst Jandl, ocurrente y perruno: «ottos mops trotzt / otto: fort mops fort / ottos mops hopst fort / otto: soso / otto holt koks / otto holt obst / otto horcht / otto: mops mops / otto hofft / ottos mops klopf / otto: komm mops komm / ottos mops kommt / ottos mops kotzt / otto: ogottogott». Y *l'show-show d'otto*, la traducción francesa de Alain Jadot: «l'show-show : wow-wow / otto : o trot show-show / l'show-show o trot / otto : bono bono / otto boss' têt / otto coco solo / otto : oho show-show / otto photo d'toto / l'show-show : no no / l'show-show d'otto toc toc / otto : bo l'show-show / l'show-show go dodo / l'show-show d'otto crott' / otto : gros mot». Y la inglesa *fritz's bitch*, de Brian Murdoch: «fritz's bitch itches / fritz: quit bitch quit / fritz's bitch quits it / fritz: nitwit / fritz picks chips / fritz picks dips /

fritz listens / fritz: bitch bitch / fritz wishes / fritz's bitch twitches / fritz: sit bitch sit / fritz's bitch sits / fritz's bitch is sick / fritz: shitshitshit».

Y ahora, en la primavera del 2012, llega a BILTC Eugenia Vázquez Nacarino para traducir a Cynthia Ozick. Andan por allí, entre pinos y abetos, Margaret Atwood, Hélène Rioux y Alexandre Sánchez.

Algunas tardes, esas tardes largas del verano del norte, el artesano cardiocatalán se sienta en un banco y lee a la orilla del Bow. Un buen día empieza *Globetrotter*, de David Albahari, que además de escritor es traductor de Bellow, de Pynchon, de Atwood, de Shepard, de Naipaul y de Nabokov.

Mientras, en 1994, David Albahari, que acaba de abandonar Belgrado para trasladarse a Calgary, pasa unas semanas a dos horas de allí, en el Banff Centre, con una beca. Se sienta en un prado del parque nacional con un cuaderno amarillo y un bolígrafo, o quizá con una hoja de papel y un lápiz, y empieza a escribir una novela.

Sigue la lectura. *Globetrotter* es un libro sobre la identidad por encontrar, sobre el exilio flotante. Es un libro escrito en un solo párrafo y poblado por tres personajes.

Al mismo tiempo, en el año 2001, David Albahari publica *Svetski putnik*, una novela ambientada en el Banff Centre. Sus tres personajes son el pintor de Saskatchewan, el nieto de Ivan Matulić y el escritor serbio Daniel Atijas, que se plantea escribir una novela sobre su estancia en el Banff Centre. Son tres hombres perdidos en un sitio perdido, pero perdidos en compañía; en mala compañía, pero compañía al fin y al cabo.

En el 2011, David Albahari regresa al Banff Centre. Ellen Elias-Bursac participa en BILTC ese año y va a traducir *Svetski putnik* al inglés en el mismo lugar donde transcurre la acción. El autor va a colaborar con la traductora: *Globetrotter*. (Y escriben: «Love is untranslatable, unless replaced by pure energy, such as: waves lapping at the toes of the Banff translators»). En un momento dado, escriben David y Ellen, los tres protagonistas deciden ir de excursión. No tienen claro si dirigirse a Johnston Canyon o coger uno de los senderos próximos a Canmore. Al final se decantan por subir a Tunnel Mountain. «Nunca ha habido problemas con grupos de cuatro o más personas».

Mientras, en otro mundo pero en el mismo sitio, otras tres personas deciden subir a esa montaña: la traductora de Martín Adán al alemán, la traductora de Martín Adán al inglés y el traductor de Toni Morrison al español. «Nunca ha habido problemas con grupos de cuatro o más personas».

Al cabo de unas horas, escriben David y Ellen en serbio y en inglés, bajan solo dos de los tres personajes perdidos. El otro ha desaparecido para siempre.

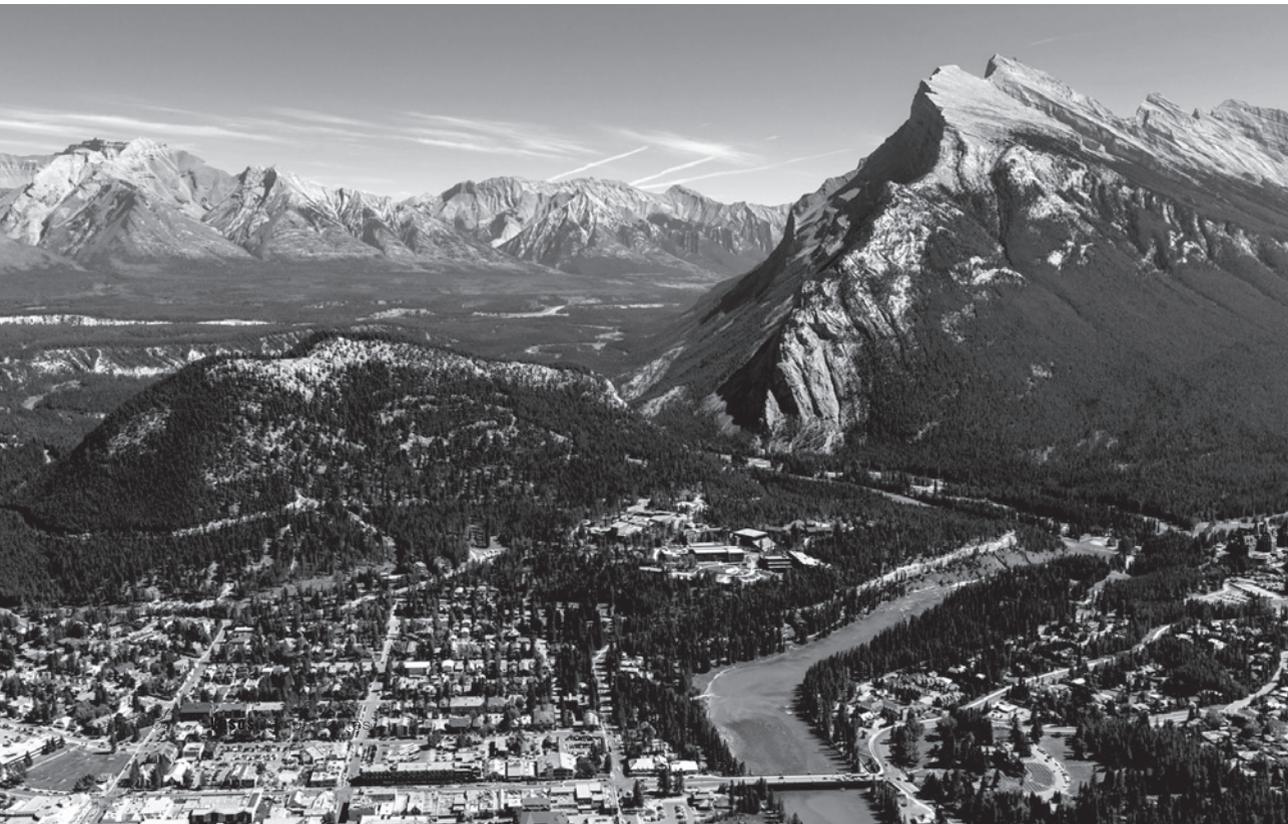
Al cabo de unas horas, en ese otro mundo, bajan de Tunnel Mountain tres traductores de libros. Tres de tres.

Entonces, lejos de la Rocosas, la señora Morrison dice que todo lo que ha escrito es un avance hacia el conocimiento. Y queda claro que cuanto más sabe menos le hace falta decir. Más es con menos.

Mientras, en las Rocosas, la traducción. La traducción que no quiere ser invisible. No se deja. En Banff, mirando la poca nieve que queda en las cumbres, un puñado de artistas, artesanos y profesionales pare, una tras otra, traducciones autobiográficas.

Y el profesional charnego reflexiona sobre la experiencia de creación y de ilusión que ha vivido. Se acuerda, no se acuerda. Ha sido una lección de colaboración y de humildad para ser mejor traductor, mejor lector y, por ende, mejor persona. Y con él la protagonista de *God Help the Child* se crece, cambia, avanza. Hasta aquí lo que traduce por hoy. Punto de libro. Fin del capítulo. Mañana más.

Vista de Banff. Fotografía: Don Lee, The Banff Centre, 2012



Código de buenas prácticas entre ACE Traductores y la Unión de Correctores

Beatriz Benítez
Presidenta de UniCo



UniCo afrontaba un 2015 cargado de proyectos entre los que destacaba la firma del Código de buenas prácticas entre traductores y correctores convenida con ACE Traductores, una asociación a la que UniCo se siente muy afín.

Fue un código largamente esperado, que por fin vio la luz el 29 de enero, fecha en la que los presidentes de las asociaciones, Carlos Fortea, en nombre de ACE Traductores, y Beatriz Benítez, en representación de UniCo, firmamos una lista de cinco intenciones básicas, que a partir de ese momento se convertían en fundamento para la colaboración entre los profesionales de ambas especialidades.

Queremos pensar que, hasta ese momento, habían sido las malas lenguas las que se habían ocupado de poner «barreras» a ese tándem de traductor-corrector: acordar los términos del Código de buenas prácticas se logró sin problema alguno y en un ambiente de cordialidad que, debemos reconocer, siempre ha presidido la relación entre nuestras asociaciones. Este código se centra en el logro de la calidad del trabajo de ambas figuras, partiendo del respeto mutuo por la profesionalidad y sin perder de vista como referentes al lector y a la cultura.

Sabedores de que no siempre la colaboración entre traductores y correctores es fomentada por nuestros proveedores de trabajo, tanto ACE Traductores como UniCo queremos insistir en los beneficios que supone una colaboración transparente y leal entre los responsables de dos de los momentos más relevantes del proceso editorial: la traducción y la revisión de estilo.

El fin común es lograr la excelencia de los textos, pero ¿cómo alcanzamos esa meta? Es indispensable que traductores y correctores compartamos nuestros elementos de trabajo: buenos informes de corrección, la valoración de la dificultad que cualquier texto puede entrañar, el intercambio de recursos y fuentes documentales, y así un largo etcétera. Las que menciono son solo un puñado de medidas sencillas y al alcance de todos.

Además, facilitar la comunicación entre el traductor y el corrector redundará en la rapidez con la que se ejecute el trabajo y eso, a su vez, puede acortar los plazos de entrega, circunstancia que beneficiará los bolsillos de todos al liberar más tiempo

para aceptar nuevos encargos. La confianza entre dos profesionales que trabajan de la mano solo puede dar buenos frutos.

Convencidos de lo positivo de este código, las dos asociaciones no solo nos comprometemos a ponerlo en práctica en el momento del desarrollo de nuestro desempeño profesional, sino que lo ampliamos a nuestras relaciones con los editores. El objetivo de esta práctica se desplaza, pues, de la relación traductor-corrector hacia un nuevo modelo traductor-corrector-editor, a fin de que este último se implique también en la nueva propuesta.

La valoración que desde UniCo hacemos de este código, pasados unos meses, es altamente positiva. Durante unos días, y tanto en el seno de la asociación, a través de su foro interno, como en las redes sociales, o en la revista de UniCo, *Deleátur*, el tema ocupó un espacio muy valioso. Las reflexiones se sucedieron, así como el relato de diferentes experiencias profesionales de los distintos socios, que vieron con buenos ojos la iniciativa.

Además, como primera iniciativa de concienciación, organicé junto a Marta Torent López de Lamadrid (vocal de ACE Traductores) el taller «Meterse en harina: traducir y corregir literatura», que se desarrolló a finales de septiembre en el Centro Cívico Villa Florida de Barcelona. Contó con la asistencia de trece traductoras y en él pudimos hacer un primer acercamiento a la corrección literaria, no sin antes haber puesto en común la forma de trabajar de un traductor literario y todo lo que ello supone. Como siempre suele suceder en este tipo de actividades, el debate y las disquisiciones de las participantes, que eran alumnas muy meticulosas, nos dejaron sin tiempo para hacer todos los ejercicios que habíamos preparado. Pese a ello, su valoración fue positiva y en muchas de ellas quedaron las ganas de seguir investigando ambas profesiones, que era uno de nuestros propósitos.

Me gustaría añadir que UniCo acogió con especial interés el código en un año en el que celebra el décimo aniversario de su fundación. Un acuerdo de este calado supone recoger el fruto de muchos años de esfuerzo, callado y constante, que ve la luz de la mano de otros profesionales que ya cuentan desde hace tiempo con un reconocimiento social por el que todavía luchamos los correctores. Firmar este código ha supuesto para todos reconocimiento (de los traductores y los correctores), afirmación de la profesionalidad (de los traductores y los correctores), compromiso (de los traductores y los correctores) y colaboración, ayer, hoy y mañana.

Sin prisa pero sin pausa, UniCo sigue con el compromiso bien presente, consciente de la responsabilidad que ello supone y con ganas manifiestas de que este haya sido tan solo el primer paso de un camino largo que podamos recorrer juntos los traductores y los correctores.



CÓDIGO DE BUENAS PRÁCTICAS COMPARTIDAS ENTRE TRADUCTORES Y CORRECTORES

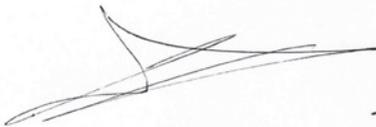
Convencidos de que la colaboración y el mutuo entendimiento entre traductores y correctores son fundamentales para el respeto y aprecio del trabajo de cada uno de nuestros sectores profesionales y, sobre todo, para la calidad de la obra publicada y el consiguiente servicio al lector y a la cultura, UniCo (Unión de Correctores) y ACE Traductores (Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores de España) suscriben el siguiente código de buenas prácticas, aplicable al sector de la traducción editorial:

1. ACE Traductores y UniCo procurarán por todos los medios a su alcance que se establezca contacto directo entre corrector y traductor a lo largo del proceso editorial, habida cuenta de que la experiencia demuestra que tal medida elimina malentendidos y mejora el desempeño de ambas partes.
2. A fin de facilitar la labor del corrector y de transmitirle los criterios aplicados, el traductor debería poder remitir el texto de la traducción junto con un documento en el que señale los criterios adoptados, así como las dificultades o especificidades del texto, que pudieran inducir a confusión. Puede incluir,

además, la terminología específica o fuentes documentales de referencia para compartir el mismo contexto de trabajo.

3. El corrector llevará a cabo la primera revisión diferenciando con claridad las correcciones de las sugerencias al traductor o de las dudas suscitadas por el texto.
4. El traductor y el corrector discutirán los aspectos dudosos, de forma que a partir de ese debate surjan las soluciones óptimas para texto.
5. En caso de discrepancia definitiva, el corrector asume que el traductor tiene derecho a tomar la última decisión, como autor del texto traducido.

Con la firma de este documento, ACE Traductores y UniCo se comprometen a difundir este código entre sus socios, a los que recomiendan expresamente su aplicación, y a abogar por este compromiso ante los editores, para que estos se involucren en esta iniciativa y faciliten el contacto entre estos profesionales.



Por ACE Traductores

Carlos Fortea



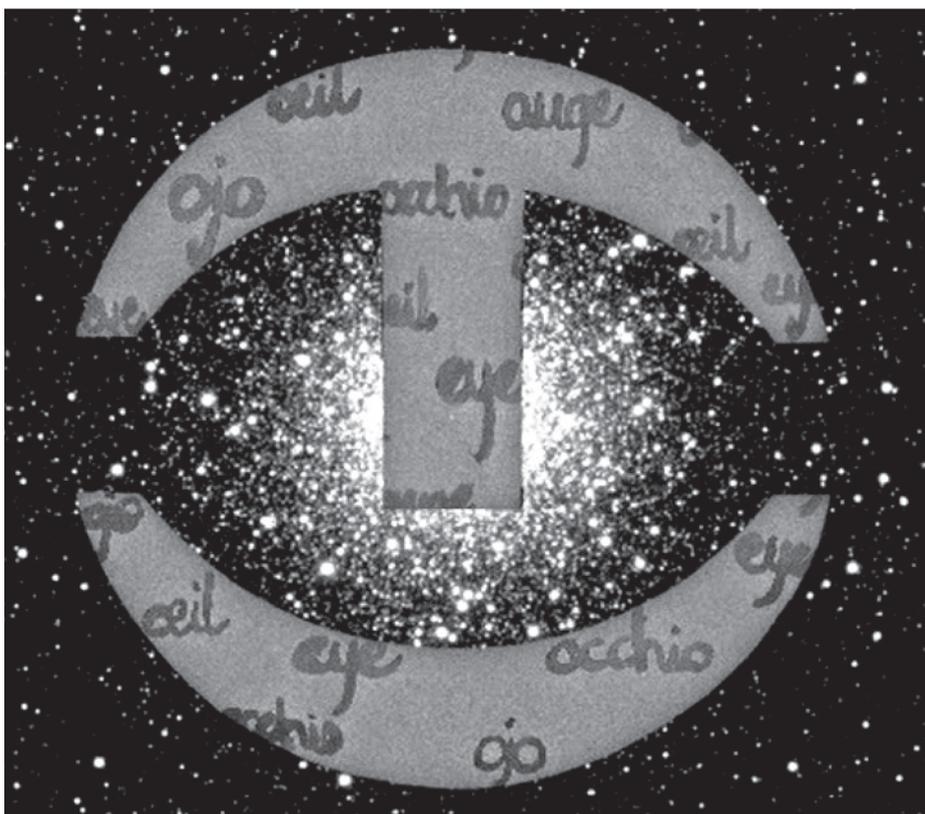
Por UniCo

Beatriz Benítez Castro

El ojo de Polisemo VII: Perdidos entre los géneros

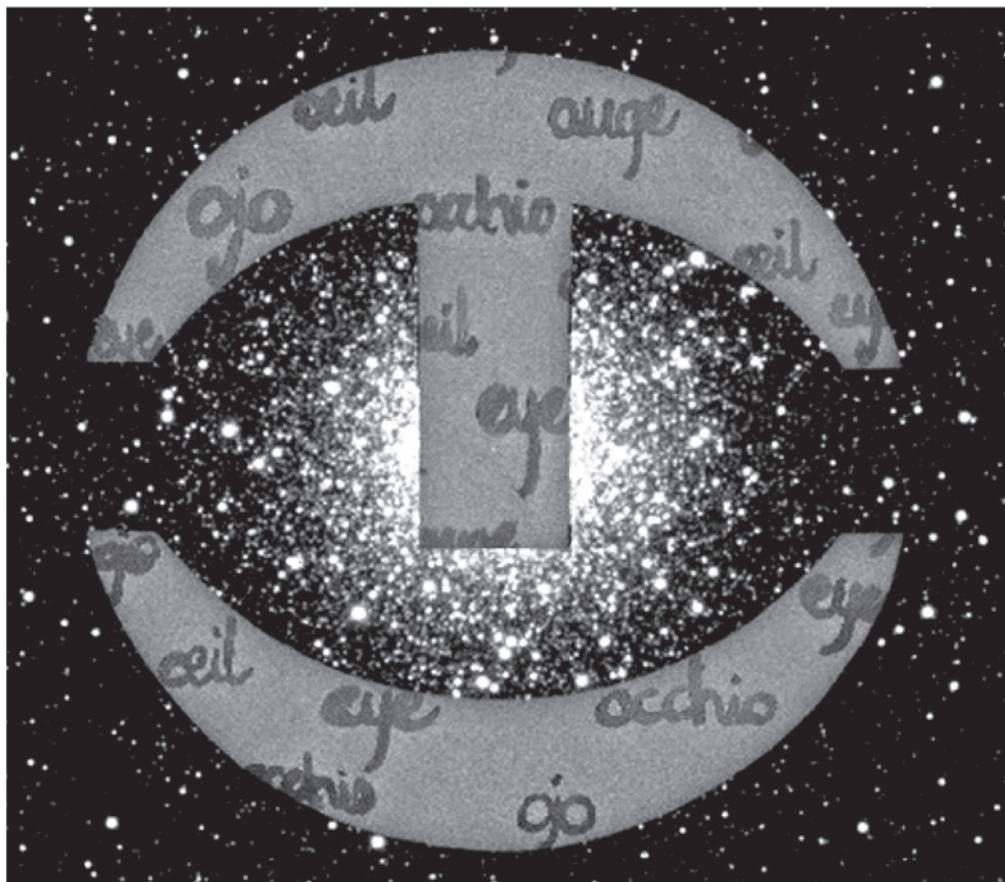
Los días 7, 8 y 9 de mayo de 2015 se celebró en Castellón la séptima edición del encuentro universitario-profesional en torno a la traducción editorial que organiza ACE Traductores en colaboración con las universidades que lo acogen. Esta edición llevaba por título *El ojo de Polisemo VII: Perdidos entre los géneros*. La traducción de lo que no es (solo) novela, y tal como se desprende de estas palabras, el debate se centró en los géneros editoriales del teatro, la poesía, el ensayo y el cómic, en todas sus variantes y posibilidades.

A continuación reproducimos algunas de las participaciones en el encuentro —por motivos de espacio hemos acortado las más extensas— y aprovechamos la ocasión para convocar a todos los estudiantes, profesionales y profesores a la siguiente edición, El ojo de Polisemo VIII, que se celebrará la próxima primavera en Vitoria-Gasteiz.



El ojo de Polisemo

VII Encuentro universitario-profesional
de la traducción literaria



Perdidos entre los géneros: La traducción de lo que no es (solo) novela

7, 8 y 9 de mayo de 2015

Departament de Traducció y Comunicació Univ. Jaume I, Castellón
Información: <http://ace-traductores.org> / #polisemo2015



Las mil maneras de traducir poesía

Vicente Fernández González

Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid y doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga, es profesor titular de Traducción e Interpretación (Griego) en la Universidad de Málaga. Ha recibido en dos ocasiones el Premio Nacional a la Mejor Traducción (en 2003 por *Verbos para la rosa*, de Zanis Jadsópulos, y en 1992 por *Seis noches en la Acrópolis*, de Yorgos Seferis) y ha traducido a autores como C. P. Cavafis, Stratís Tsircas o Costas Mavrudís.

Tengo que decir que este título, «Las mil maneras de traducir poesía», no lo he elegido yo. No sé cómo llegamos en un momento determinado a tener en el programa esta sesión con este título, ¡pero tengo que decir que tampoco dije nada en contra! A la hora de preparar, de pensar cómo introducir el asunto, me preguntaba por lo de las mil maneras de traducir poesía, por las mil maneras. Y entonces miré este diccionario (me gustan mucho los diccionarios de símbolos, de iconos, etc., tengo una pequeña colección). —En otros no lo encontré—, porque normalmente los diccionarios de esta naturaleza suelen tener capítulos dedicados a los números. En este de José Luis Morales y Marín encontré que, entre otras cosas, mil son los días del árbol de la vida y mil significa la dicha inmortal. Esto de la dicha inmortal es una cosa que se puede entender de maneras diferentes también; no sé si de mil, pero desde luego de unas cuantas maneras diferentes. Yo he querido entenderlo siguiendo estos versos de Rubén Darío, «cuentos de dicha inmortal, divinos cuentos de amores», que forman parte de *La cabeza del Rawí*, un cuento contado en verso. Me quedo con esto de los «cuentos de dicha inmortal», que quiero entender como una referencia al papel de la narración, de la ficción en la vida de las personas y, por supuesto, incrustada en el lenguaje. Y de algún modo lo que nosotros hacemos ahora, cuando hablamos de las mil maneras de traducir poesía, no deja de ser un ejercicio de ficción. Quiero insertar en esa corriente de la ficción lo que voy a decir a continuación.

Tengo que decir que voy a hablar sobre la materia haciendo muy poca referencia a estudios o teorizaciones al respecto, no porque no me interesen —que me interesan mucho y de alguna manera yo teorizo al hacer este discurso— sino porque quiero que nos aproximemos a las maneras de traducir poesía desde la perspectiva de personas que han traducido poesía recientemente y nos detengamos un poco en su testimonio. Lo que voy a decir y los ejemplos que voy a ir proponiendo sin duda se encuadran de algún modo en una manera de ver, pensar o enfrentarse a la traducción de la poesía que estaría en la órbita de este estudio pionero, de este trabajo de Octavio

Paz de 1971, *Traducción, literatura y literalidad* (por supuesto no es la primera vez que se habla de ello) en que, a partir de la constatación de que la condena mayor sobre la posibilidad de traducción ha recaído sobre la poesía, Octavio Paz reflexiona sobre la traducción de la poesía dando por supuesta la traducción de la poesía, es decir, yendo más allá del debate sobre la intraducibilidad. Creo que estamos dentro de esa corriente; ayer, de hecho, en la sesión en torno a la presentación de Eduardo Moga nadie habló de intraducibilidad, cosa que celebros.

Fabio Morábito, traductor mexicano de origen italiano (italiano alejandrino, de Alejandría, Egipto) es traductor de la poesía completa de Eugenio Montale. A pesar de esta fotografía, de esta mirada tan afable, Morábito tiene mucho carácter; fijaos en lo que dice:

Se cacarea a diestra y siniestra que la traducción es un ejercicio de creatividad, en especial en el caso de la poesía, o sea un ejercicio con alguna osadía y personalidad, pero a la hora de la verdad tal osadía palidece, sustituida por una actitud acomodaticia basada en la corrección semántica y el decoro formal.

Para Morábito, la traducción de la poesía, y concretamente la de Montale, ha de proponerse sin duda ninguna restituir la musicalidad, la sonoridad de la poesía de Montale, de su discurso poético. En esto ya veremos que Morábito se sitúa en una «problemática», utilizando una palabra que no se usa mucho ahora, y que es común a la de muchos traductores, que parten de la constatación de la materia sonora de los versos como aquello que se proponen principalmente reconstruir en su traducción desde la consideración de que es la esencia, podríamos decir, del poema. Él dice:

Sería inútil esconder que en una traducción en verso muchos hallazgos en el orden del ritmo y de la melodía son posibles solo en detrimento de la fidelidad del sentido. Aquí, como en todo, hay grados y grados, y el punto está en saber cuándo se cruza la línea más allá de la cual la ganancia musical ya no justifica el desapego semántico y es mejor designarse a una deshidratación sonora con tal de conservarse fiel a lo que dice el poema. Aunque un poema, hay que recordarlo, no solo dice, también suena, y en rigor suena a lo que dice, y lo que dice lo dice mientras se oye a sí mismo, de tal modo que no es posible establecer una línea divisoria entre sentido y sonido.

Así con todo, fijaos, estoy leyendo unas líneas de la nota del traductor que Morábito añadió a su trabajo, la obra completa de Montale, no como introducción —porque el libro lleva una introducción muy interesante donde estudia la poesía de Montale y de algún modo constituye la base de su traducción— sino al final del libro, donde explica con detalle cuáles han sido las cosas que le han preocupado y cómo ha

procedido. Más que un procedimiento, lo que explica Morábito es la constatación de lo que para él han sido los elementos que han guiado su trabajo. De algún modo serían aquellos que nos darían la clave de la manera en que la ha trabajado, porque no podemos entender en este sentido la manera en que ha procedido por ejemplo en cuanto a las lecturas que ha hecho del original o en cuanto a las fuentes que le han servido de documentación o las herramientas que ha utilizado. No, en su nota del traductor podemos entender su manera solo en cuanto a que él ubica y define los rasgos de la poesía de Montale que constituyen su guía a la hora de tomar decisiones. Y las guías para tomar decisiones son las que acabo de leer. Yo creo, en todo caso, que en la aproximación de Morábito no deja de haber una separación un tanto mecánica, en mi opinión, entre lo que constituye esa carga semántica, ese sentido del que habla, y la musicalidad del poema. Él hace mucho hincapié en la musicalidad —otros hablan de ritmo—, y hay una cosa que establece como fundamental en la construcción del efecto poético de Montale que es lo que él llama las «rimas alejadas». Montale va dejando un rasgo, como si fueran piedrecitas en su camino, en el camino de la escritura de su poesía, con efectos sonoros, no tanto rítmicos en este caso como asonancias o consonancias que se repiten cuando parece que ya no van a aparecer, y de algún modo dan una pista con respecto a la lectura. Y eso es algo que ha supuesto en su trabajo —repito— una piedrecita para él mismo, para poder avanzar en la traducción.

El trabajo de Morábito —la traducción de la poesía completa de Montale— es de 2005, es decir, su publicación en Galaxia Gutenberg, en la misma colección que alojó la poesía completa de Whitman que nos presentó ayer Eduardo Moga. Algo que menciono en este momento es la diferencia con los traductores de narrativa —hablo en términos generales lógicamente, todos los que nos dedicamos a la traducción como estudiantes, profesores o traductores, sabemos que no podemos decir nunca nada más que «en general» y «con muchas precauciones», y «sabemos que todo depende», etcétera—. Podemos decir que en las traducciones de narrativa es difícil encontrar prólogos extensos de los traductores o, incluso, ya sabéis que en según qué colecciones no es ni siquiera frecuente encontrarse muchas notas a pie de página, aunque son posibles en determinadas colecciones, no es muy frecuente encontrarse extensas notas del traductor sobre el procedimiento que ha seguido en la traducción. En la traducción de poesía, sobre todo cuando son poesías completas u obras escogidas, esto sí que se da con mayor frecuencia. Yo creo que podemos aquí ir viendo elementos que habría que estudiar para una teoría general de la traducción de la poesía desde el punto de vista de la práctica de la traducción, es decir, de la consolidación del traductor como agente: que el traductor de poesía tiene esa posibilidad de intervención que le da el hecho de presentar una poesía completa o de presentar una antología o una selección de un poeta reconocido. No es lo mismo,

lógicamente, el caso de publicaciones de poemarios aislados, sobre todo si no son poetas de relieve los que firman el libro.

Vamos ahora a pasar a otro poeta y a otro traductor. Estamos ante el *Paraíso perdido*, y esta es una traducción publicada también en Galaxia Gutenberg, por Bel Atreides, que es una persona, en mi opinión, bastante singular en el campo literario español (Eduardo Moga lo conoce). Además aquí lo vemos comiendo una manzana, el fruto prohibido, con el libro en la mano, satisfecho después de haber leído la reseña de Eduardo a su libro y sentirse justificado por las decisiones que tomó [risas]. Aquí en la sala hay bastantes personas que se dedican a la literatura inglesa o de lengua inglesa que entenderán muy bien las disquisiciones de Atreides, que como comprenderéis es un seudónimo que hace entroncar la genealogía de este traductor con la casa de los Atridas, con el mismo Agamenón, aunque pasando lógicamente por la ciencia ficción, por *Dune*, por la saga de donde él toma el nombre. Digo que es un personaje muy singular porque, dedicándose a la literatura fantástica, su trabajo sobre Milton, por ejemplo, es de una gran delicadeza y muestra una gran erudición. Es decir, posiblemente una persona que no lo conociera no esperaría encontrarse esta fotografía del autor de la traducción después de leer su sesuda introducción.

¿Cuáles son las dos cuestiones, los dos componentes formales que preocupan sobre todo a Atreides? Por una parte, en la línea de lo que hemos escuchado a Morábito pero matizando la cuestión del verso inglés. Como veremos en otros ejemplos, el pentámetro yámbico con frecuencia se pasa a un endecasílabo en español, y él sin embargo dice «el endecasílabo castellano, por regla general, no tiene la misma densidad semántica que el pentámetro yámbico inglés, que llega incluso en ocasiones a estar formado por diez monosílabos». Disculpad mi excelente pronunciación toledana del inglés: «Rocks, caves, lakes, fence, box, dense and shades of death». Prácticamente diez monosílabos; son los cinco pies que componen este verso. Dice que «para crear secuencias endecasílabas, por tanto, el contenido concentrado de los versos originales debe diseminarse entre



dos o más líneas, perdiéndose de este modo la cualidad característicamente compacta del verso épico inglés». Y dice además que, en su opinión, lo más importante es que «la ola rítmica que hace fluida la lectura de un poema de estas proporciones, un poema además que desdeña la rima y la estructura estrófica, la transporta sobre todo la regularidad de un pie preponderante», el pie yámbico. Aquí reside en buena medida el sentido de llamar al verso épico inglés pentámetro yámbico con preferencia a decasílabo. Por otra parte, al fin y al cabo, la épica tradicional castellana es descaradamente amétrica, lo cual justificaría optar por traducir no en endecasílabos sino en pies. Lo que pasa es que él los cambia a pies trocaicos y no yámbicos, porque considera que son los más apropiados en el castellano. Ahí es donde se abre un debate con respecto a las decisiones de Atreides, que considera que la opción por el endecasílabo no hace honor a las posibilidades del verso épico inglés y de su restitución en castellano.

Quiero decir una cosa más: para Atreides, y esto me parece un aspecto interesante, es importante no solo la construcción en castellano de un ritmo basado en una secuencia de pies diferente a la inglesa pero no, en todo caso, en la medida de sílabas métricas; es igualmente importante para él la recuperación de palabras en muchos casos en desuso, por ejemplo «lubricán» para crepúsculo o «fémina» para mujer, que contribuyen a reconstruir una red de sugerencias que van lógicamente de la mano de la ola rítmica pero que tienen una entidad en sí mismas. Y la verdad es que él se muestra muy activo en la reivindicación de esa recuperación de un léxico que considera empobrecido en el castellano actual.

Creo que es interesante en este punto una pequeña reflexión, de nuevo tratando de darle más sentido o ampliando, si queréis, la extensión semántica del término «manera»: una manera de traducir es también proponer no solo una poética propia sino también una estética en general de la lengua e incluso diría una política lingüística.

Aquí he reseñado simplemente los títulos de dos traducciones, de dos libros: los poemas de John Keats en traducción de Antonio Rivero Taravillo, que ayer fue mencionado en la sala (una edición de La Veleta de 2005 en Granada); y los *Sonetos y lamentos de un amante* de William Shakespeare en la traducción de Andrés Ehrenhaus, también publicado por Galaxia Gutenberg en 2009. Traigo a colación estas dos versiones siguiendo con la problemática del pentámetro yámbico inglés porque ellos, a diferencia de Atreides, sí que optan por el endecasílabo. En el caso concreto de Rivero Taravillo, no solo el endecasílabo, sino varios metros impares. Dice: «Los endecasílabos, eneasílabos y heptasílabos blancos son los metros que mejor convienen a la traducción de esta poesía, aunque a veces, y lo tengo a gala, la versión se aparte solo aparentemente del original y se acerque a la fidelísima recreación». También, lógicamente al hacerse eco de esa dificultad que apuntaba

Atreides de la densidad semántica del verso inglés que puede alojar ocho o diez o siete monosílabos en un verso, frente al castellano, afirma:

Algún adjetivo ha quedado fuera, pero sacrificándolo he tratado de que lo que queda en el poema traducido sea lo genuinamente sustantivo. Algo se gana con ello, los versos han sido sometidos a una gimnasia que les ha hecho perder la poca grasa que podrían conservar en español, y traducidos pueden mostrarse musculados y gráciles, capaces de bailar al mismo son que los originales, llevar un ritmo parecido al de estos. Cada versión en este sentido es un triunfo y un melódico fracaso, en ambos casos sonoros.

Diría que Ehrenhaus se propone, además del endecasílabo, un endecasílabo construido con pies también; se propone además las rimas asonantes del propio soneto de Shakespeare, de tal manera que su proyecto de traducción se convierte en el mejor de los casos en una quimera, una quimera que con frecuencia adopta la forma finalmente de una versión francamente atractiva y sonora, pero que exige un esfuerzo casi sobrehumano, hasta tal punto que él mismo dice finalmente, comentando su propio trabajo, que «la tarea se torna en un sudoku»; tiene la estructura silábica, tiene la estructura de pies, tiene las rimas y tiene una disciplina que se impone para tratar de rellenar todas las casillas. En ese sentido podría decir que la introducción de Ehrenhaus a su trabajo es una de aquellas que muestran de un modo más transparente la manera en que ha traducido: un sudoku definido por los elementos que he mencionado.

Iba a decir que tanto Taravillo como Ehrehaus comentan (Atreides ni siquiera se molesta porque él descalifica el endecasílabo) que ellos optan por el endecasílabo frente al alejandrino, al que se ha recurrido con frecuencia para poder tener más espacio, para trasladar esa densidad semántica del inglés a un verso castellano. Y ambos consideran —y aquí introducen un matiz interesante— que la resonancia del alejandrino remite al modernismo o al mester de clerecía, de manera que remite a mundos poéticos muy diferentes al de Keats o al de Shakespeare, y eso lo hace desaconsejable; es su opinión. Hay otros, como Mujica Láinez, por ejemplo, que han traducido a Shakespeare en alejandrino.

Antes de pasar a la siguiente diapositiva, quiero referirme a una traducción de la que no hay huella en la presentación, pero que me gustaría mencionar ahora. Se trata de la traducción de Rafael Herrera y Anna Pothitou de la obra poética completa de Constantino Cavafis que publicó en 2003 *Poesía Visor*. ¿Por qué? Porque es una versión... —fijaos, leo sus palabras—:

que ofrece al lector la obra poética completa de Cavafis en versión métrica. Así, después de un estudio detenido de la versificación del original griego, hemos

procurado conservar los patrones rítmicos, básicamente versos acentuales yámbicos, y, allí donde existía, la rima. Cavafis, más ostensiblemente en su primera época, más ocultamente pero siempre con minuciosa conciencia en su madurez, prestó rigurosa atención a los aspectos rítmicos de sus poemas, y creemos que merece la pena hacer sentir al lector la música que los conforma y acompaña.

Fijaos en que es interesante —y me diréis que este tipo de comentario no difiere mucho de otros que hemos leído sobre la importancia del ritmo, que no hablan de musicalidad sino de ritmo en la construcción del texto poético y la necesidad de tomarlo en consideración al restituirlo—, porque es la única traducción de las muchísimas que tenemos en castellano que sigue este criterio. Es decir, ningún otro traductor de las traducciones publicadas hasta ahora ha intentado traducir a Cavafis siguiendo sus esquemas rítmicos ni, allí donde los hay, los esquemas de asonancia o consonancia, que son muy significativos, por cierto, en la construcción del pensamiento, podríamos decir, que cada poema propone. Por ejemplo, una traducción que al menos los más veteranos de la sala conocen es la de José María Álvarez, una de las traducciones más celebradas de la poesía de Cavafis por poetas españoles de su generación por su ritmo. Sin duda alguna hay versiones de José María Álvarez que se leen muy bien en castellano, que tienen una lectura realmente gozosa, pero es un ritmo que no tiene nada que ver con el ritmo original, entre otras cosas porque la traducción no está hecha a partir del griego original; entonces es otra cosa, es el ritmo de la versión de José María Álvarez, que por otra parte tiene sus méritos. Otras versiones han tratado sin embargo de seguir otros criterios. Por ejemplo, la de Alfonso Silván, que sigue, con marcada personalidad, la poética del neoliteralismo de su época, de los años noventa. Otras traducciones han intentado dar cuenta de otros recursos formales de la poesía de Cavafis, pero no necesariamente de su ritmo, y mucho menos del metro y de las rimas. La de Rafael Herrera y Anna Pothitou sí que lo hace, por lo tanto es digna de reseñar. Otra cosa sería entrar en la consideración de cuáles son los impuestos poéticos que se pagan por seguir de una manera tajante ese criterio, pero eso sería ya objeto de otra sesión.

Ya hemos visto el ritmo, la musicalidad, los esquemas métricos, como criterios que definen una manera de traducir. Ahora os voy a enseñar otra bonita fotografía en la que vemos a una importante figura de la poesía del siglo xx sonriendo a Olivia de Miguel [risas]. Se trata de Marianne Moore, que la mira y parece que le está diciendo: «Ay, hija, cuánto te he hecho sufrir» [risas]. Bien, pues, en este caso no me voy a fijar en las consideraciones de Olivia de Miguel, quien por cierto ganó el Premio Nacional de Traducción con este libro en 2011; el libro es de 2010, el premio de 2011, editado por Lumen. Me detengo en lo que escribe Javier Pérez Escohotado:

Suena finalmente en esta traducción un castellano en el que se mantiene la distorsionada sintaxis del original, la particular y modernista disposición tipográfica del poema, en el que brilla, como un lomo de caballa, la imagen plástica, el encabalgamiento feliz, la aliteración juguetona, el hipérbaton necesario, la observación minuciosa, la cita oportuna, la sentencia rotunda: «El estudioso estudia / voluntariamente, negándose a ser menos / que un individuo. / “Da su opinión y la mantiene”».

Bien, he recurrido a este fragmento de esta reseña, muy elogioso por otra parte,



como otras que podríamos aducir del trabajo de Olivia de Miguel, porque creo que hay una enumeración también de características que él encuentra en la traducción, lógicamente en consonancia con el original, que de algún modo creo que marcan lo que han sido los criterios que han guiado la manera de traducir de Olivia de Miguel en este caso. ¿Y por qué he señalado en color lo de «la particular y modernista disposición tipográfica del poema»? Bien, porque aquí nos hemos encontrado con una cuestión de naturaleza formal también, como lo es la música y el ritmo, pero que hace referencia no ya a la entidad acústica del poema sino a su entidad visual, óptica. Desde la Antigüedad hemos tenido una poesía visual —ahora utilizo el término visual en términos muy generales—, es decir, una poesía que ha recurrido a la forma impresa, a la forma de la reproducción del texto, impresa o grabada, como un elemento poético más. Ese rasgo lo hemos tenido desde la Antigüedad, pero es muy importante desde el siglo xx, desde finales del siglo xix y principios del xx, desde los caligramas y otras formas de poesía que se fundamentan en la disposición tipográfica, en la forma del propio texto impreso, etcétera, hasta llegar a la poesía visual pura. Y lógicamente una manera de traducir ha de ser seguir también en estos casos los dictados de esas características visuales.

No he orientado esta intervención desde mi propia experiencia como traductor, pero aquí sí que me permito poner en pantalla una imagen que no sé qué os sugiere. ¿Qué os sugiere esta imagen? Es la reproducción de la primera página de un libro de poesía de una poeta chipriota, Eleni Kefala. ¿Qué os sugiere la imagen? Está reproducido por mí torpemente, no es una fotografía. Pero eso es esto [diapositiva de una rayuela], o si queréis, esto [otra diapositiva de otra rayuela]. Y lo que dicen literalmente estos versos partidos para dar esa forma de rayuela o de castro —yo descubrí que esto se llamaba rayuela cuando leí el libro de Cortázar, porque las niñas en mi pueblo jugaban al castro, no a la rayuela— es una dedicatoria del libro a quienes juegan al castro o la rayuela en los huecos, en los intersticios de la historia. Eso podría decir en una traducción a vista, más o menos. Pues fijaos en que aquí, para traducir este poema, cosa que me propongo hacer en algún momento, puedo permitirme la licencia de poner trece casillas, como aquí, o solo diez, o nueve, según lo que exija la plasmación del texto en castellano siempre y cuando reproduzca un castro, una rayuela, que por otra parte, de una u otra manera, a mí al menos siempre me va a remitir a esto, por encima de cualquier otra cosa. Este es un importante atributo de la poesía contemporánea: los elementos visuales gráficos, la disposición tipográfica; y para los traductores que aborden este tipo de trabajos sin duda es importante encontrar una manera que haga justicia a ese atributo.

Bien, ahora quiero entretenerme en algún otro aspecto. Fijaos: Emily Dickinson, *Antología bilingüe*. Es una fotografía inquietante. No se sabe muy bien si Dickinson está diciéndonos: «También estáis vosotros en la fotografía,



aunque os hayáis movido». No sé. Esta es una edición de hace siete u ocho años, es una antología obra de una colega profesora de Barcelona, de la Pompeu, Amalia Rodríguez Monroy. Aquí introduzco una dimensión nueva que ya he mencionado antes respecto al libro de Keats, en traducción de Rivero Taravillo: es una selección, una antología. El traductor que propone una antología, igual que el que hace la obra completa, digamos que tiene ciertos privilegios: puede presentarla, puede escribir una introducción, puede construirla, puede hacer una u otra Dickinson diferente. Esas son también maneras de traducir, de ser traductor de poesía. Yo creo que es muy interesante tomarlo en consideración. Bien, pues con el ejemplo de Amalia Rodríguez quiero ver otros elementos en traducción de poesía que no han sido mencionados por otros traductores a los que hemos hecho referencia anteriormente en sus prólogos o en sus notas del traductor. A ella le interesa mucho la red de significaciones, el entramado simbólico del poema. Sin duda está muy preocupada por la forma, pero es de la escuela de tratar de preservar la forma desde el dictado de la literalidad; de hecho, ella dice que no caben variaciones más allá

de las que impone la lengua castellana; digamos que esa es la disciplina que se impone. Aunque yo creo que también podríamos elaborar una teoría general de las inconsecuencias de los traductores cuando planteamos una poética en la introducción de un libro, porque de hecho ella dice esto pero sin embargo le preocupa mucho la distorsión sintáctica de la escritura de Emily Dickinson y se propone reconstruirla en castellano. Claro, podría decir que es simplemente porque lo impone la lengua castellana, pero realmente hay una preocupación también en ese sentido.

Me interesa señalar lo siguiente desde el punto de vista de Amalia Rodríguez Monroy. Uno diría: ¿cómo es posible con la distorsión de la sintaxis, con esos entramados simbólicos tan complicados de esclarecer? Bien, pues a pesar de ello, para ella, el goce de la lectura, el goce que procura la disciplina que se impone de lectura sistemática de los poemas de Dickinson, es lo que la conduce a la selección de aquellos que han de conformar la antología y finalmente la plasmación de una versión castellana. Aquí es la manera del goce. Claro, para ella, el término «goce» tiene implicaciones lacanianas. Es muy importante porque su introducción, la justificación de su poética de la traducción está muy anclada en Lacan y en la observación en el poema, en el cuerpo del poema, de lo que ella llama «el real», ese «Real» con mayúscula, que hace referencia a un anclaje en la experiencia humana del poema, hasta el punto de que hay casi una identificación del concepto de cuerpo textual con el de cuerpo sexual en el discurso de Amalia Rodríguez Monroy que fundamenta esa manera de traducir.

Esta es otra antología, *La lengua radical*. Ayer en la cena hablamos algunas personas de Esteban Pujals, que en sus años mozos fue profesor de la Universidad de Málaga, y luego ha sido muchos años profesor, e incluso director, del departamento de Filología Inglesa en la Autónoma de Madrid. Los que os dedicáis a la literatura inglesa imagino que lo conocéis; ha traducido a Eliot entre otros, y aquí lo presento como autor de un libro que a mí me parece muy singular en la historia de la traducción en España, un libro de 1992 donde antologa a los poetas que formaron aquel grupo a finales de los años sesenta, principios de los setenta, con todas las implicaciones culturales, políticas, de movimientos juveniles, etcétera, de esas fechas. Se trata no de una generación, sino de un grupo de poetas norteamericanos, estadounidenses, que surgieron en torno a la revista *L=A=N=G=U=A=G=E*; entre ellos, por ejemplo, Bernstein, uno de los más conocidos. Esteban Pujals llamó *La lengua radical*, en mi opinión con mucho acierto, a esta antología. Y creo que al hacer esta antología, Esteban Pujals —y es una manera también de ser traductor de poesía, una manera de antologar— está haciendo una intervención consciente en lo que él considera las «estancadas aguas de la poesía española» de la época en la que propone esta antología. Su manera de traducir es, lógicamente desde su punto de vista, intentar reconstruir los procedimientos por los que los poetas de

$L=A=N=G=U=A=G=E$ de algún modo provocan al lector, porque son poetas que se basan en descodificar los sentidos tradicionales, en reunir las palabras en series no previsibles, en conformar los textos con una disposición tipográfica caprichosa, etcétera. Leo lo siguiente, porque me parece interesante: «El traductor ha debido reinterpretar su trabajo de intentar decir lo mismo que los textos y pasar a procurar componer un texto español que tenga un uso que haga o, incluso, que le haga hacer al lector algo parecido a lo que el texto original inglés intenta provocar con su lectura». De alguna manera, otros poetas, otros traductores, sugieren aquello de que la música forma parte del modo de decir, pero aquí lo que Pujals dice es que los poetas de $L=A=N=G=U=A=G=E$, un poco en la línea de una consideración pragmática de los textos, de los textos poéticos en este caso, no dicen sino que hacen y provocan al lector para que haga. Por lo tanto, la manera de traducir es escribir textos inspirados en los textos originales que hagan o propongan hacer al lector, o provoquen al lector en unos términos similares a los de los textos originales.

Aquí tenemos, por decir algo más sobre antologías, una muy reciente. Se han hecho muchas antologías de poesía norteamericana, estadounidense, en las últimas dos décadas. Esta es una que acaba de salir, *Beat Attitude*, de Annalisa Marí, que es la antóloga y la traductora, de Bartleby Editores. Esta antología está consiguiendo una repercusión pública impresionante, se están haciendo presentaciones en varios sitios: en La Central de Madrid, en la de Barcelona, en clubes de jazz, acompañando las presentaciones con improvisaciones de jazz. Es un ejemplo muy interesante de una manera de traducir que consiste en, a través de una antología, presentar, crear un hecho literario novedoso en nuestra lengua de destino, pero incluso en la propia lengua de partida, porque no hay ninguna antología —atención, que no lo he dicho todavía—, de mujeres *beat* en Estados Unidos; no hay ninguna antología, esta es la primera que se hace a cualquier lengua por lo que tengo entendido. Es decir, me fío de lo que dice la antóloga traductora, ya que no soy especialista en poesía *beat*, aunque siempre me ha interesado, tal vez más por simpatía que por otra cosa hacia la actitud *beat*. Bien, pues creo que es un ejemplo muy interesante de esto que estoy diciendo, es decir, la creación de un espacio a partir de la antología. El traductor de poesía antólogo consigue un protagonismo —y lo digo como algo positivo— extra con este tipo de propuesta que no tiene la traducción de un encargo de una novela o de un poemario individual.

Como estoy hablando de otras maneras de ser traductor, de traducir, quiero traer a colación, aprovechando que no está presente todavía entre nosotros, a Mario Domínguez Parra, que va a venir esta tarde (con lo cual no se pone colorado ni nada porque hable de él). Quiero hacer referencia a él simplemente con esta imagen: *Metáfrasis, un blog de traducción*. «Metáfrasis» es la palabra griega, que conocéis seguramente todos, habitual para «traducción». *Metáfrasis* es traducción.

Nosotros, traductores, somos *metafrastés*. Mario es un ejemplo muy especial de una manera de ser traductor y de traducir que hasta ahora no hemos comentado. Traduce poesía inglesa y poesía griega —cuando digo inglesa, me refiero a lengua inglesa, ha traducido a autores norteamericanos—, y creo que es una persona muy notable en todos los sentidos; creo que es un traductor en el que hay que fijarse. Él traduce sus libros para las editoriales que se los encargan o para las que consigue convencer de la bondad de los libros que él propone traducir. También en ese sentido es un traductor admirable, muy activo, muy de proponer y de conseguir que sus propuestas se escuchen. Pero él, aparte de los libros que traduce, como todos nosotros, del mejor modo que puede, dedicándoles tiempo y atención, es también un reportero, un traductor urgente, un bloguero —un traductor bloguero—, y me parece muy interesante esta dimensión. Él encuentra, recibe un libro que le envía un amigo de Inglaterra o de Atenas, lee diez poemas que le parecen interesantes, los traduce inmediatamente y los publica en su blog, en Facebook, en suplementos... Hace una traducción urgente de poesía. Y fijaos, yo me mostraría crítico ante la publicación de un libro no suficientemente madurado o no suficientemente pensado o corregido, etcétera. Me parece sin embargo realmente de agradecer esta tarea que hace Mario de ir dando cuenta del día a día de la poesía. En sus traducciones urgentes, él es muy consciente de que si las traducciones de Whitman que ayer vimos no son definitivas, las suyas para el blog todavía menos, pero cumplen una función importante: descubre caminos, da pistas y me parece muy reseñable esa manera de traducción también. Es una especie de, podríamos decir, si me permitís el juego con aquella canción, una «manera de vivir» la traducción, de ser traductor.

Aquí he reseñado medio verso de Hölderlin, «¿Para qué poetas en tiempos de miseria?» —un poco por apoyar tu intervención de ayer, Carlos, sobre nuestra posición ante la crisis—, que es medio verso de esta elegía, *Pan y vino*, en versión castellana de Jenaro Talens, un libro de 1979, de los primeros de la colección Hiperión de poesía. La verdad es que tengo que decir que no he leído estas grandes elegías de Hölderlin en ninguna otra versión, por supuesto no las he leído en alemán porque no sé alemán, y no las he leído en ninguna otra versión. Este libro particularmente me ha acompañado siempre; le tengo cariño personal, al objeto, al libro, que compré en la librería Hiperión hace mucho tiempo. No sé qué opinión pueden tener otras personas versadas en Hölderlin en la sala sobre esta versión, pero sí que me interesa reseñar el prólogo de Jenaro Talens en aquellos años, hace ya mucho tiempo (hace treinta y cinco años), que se llamaba «La escritura llamada traducción». A mí me interesa mucho. Él, ahí, entre Octavio Paz y Walter Benjamin, hace una reflexión que va más allá de todos los prólogos que he leído anteriormente sobre las cuestiones de forma y fondo, esta dualidad. Él va hacia una concepción de la traducción de la poesía como reescritura, que también está presente en otros traductores, como

he mencionado, pero él la formula de una manera bastante acabada. De algún modo, se vincula a una tradición que, no necesariamente en los mismos términos, plantea Haroldo de Campos cuando dice que «toda traducción que se precie es una transcreación. Y de ahí que cuanto más carga de complejidad poética presente un texto, más fidedigna será también su traducción. En rigor, solo lo difícil puede ser traducido —de eso, precisamente, hizo gala el propio Hölderlin—, pues verter en otro idioma lo fácil es multiplicar redundancia», es poco ecológico y poco poético. Decía que esto es una tradición en la que también entraría Yves Bonnefoy, que habla de la traducción de la percepción, de la captación, en una experiencia poética de la intuición, de la globalidad semiótica del poema para poderlo traducir, más allá de la división entre ritmo, y etcétera. Creo que cuando ayer Eduardo Moga nos hablaba de características de la obra de Whitman que iban más allá de, por ejemplo, esa condición oratoria que tiene, y hablaba del léxico, de las repeticiones, etcétera, estaba buscando la plenitud semiótica del texto más allá de unos elementos formales parcialmente considerados.

¿Por qué he puesto esta fotografía aquí? Creo que la única respuesta es que ha sido porque me ha apetecido [risas], porque quería decir que también hay hombres que traducen mujeres, no solo traductores que traducen poetas, y traductoras que traducen poetas, «as», o poetisas, como por ejemplo Olivia, o Amalia Rodríguez Monroy. Y quería haber dicho más, pero no me da tiempo, sobre esta traducción de *Los trinos que se extinguen*, de la poeta griega María Polydouri, que es obra de Juan Manuel Macías, poeta y tipógrafo, también ensayista y una persona muy entregada a la traducción. Quería mencionar más, pero simplemente dejo constancia de su foto.

Y aquí quería —digo «quería» y es el único fallo de mi PowerPoint—, quería que hubiéramos escuchado una voz de «allá», de Argentina, Carla Imbrogno, pero es que hemos visto que no funcionaba. Tiene una archivito de vídeo pero no se puede escuchar porque hay una incompatibilidad con el programa, tendríamos que haber estado media hora más con el ordenador antes de empezar. Esto es un vídeo de una colección del Museo de la Lengua de Buenos Aires, muy interesante, en el que han hecho un archivo de testimonios de traductores que hablan. Y Carla Imbrogno, que es traductora de teatro entre otras cosas, cuando le preguntan «¿Qué es para vos la traducción?», responde de una manera realmente muy elocuente —me encanta el vídeo—, y en un momento determinado dice: «La traducción es lugar de paso». Lo dice, además, con esta retórica porteña que a mí me convence muchísimo [risas]. No lo digo en broma, lo digo en serio. Me encanta escucharla y me gusta mucho la idea del «lugar de paso». Hombre, las metáforas de la traducción como lugar de encuentro, el lugar fronterizo de la traducción... Pero tal y como ella lo dice da lugar muy bien a entender la traducción como lugar de paso no solo entre dos

literaturas, dos espacios culturales, poéticos, lingüísticos, sino también entre la lectura y la escritura. La traducción es el espacio —esa es mi opinión también, por eso me quería basar en Carla Imbrogno—, es el lugar de paso de la lectura a la escritura. Por eso la traducción crea escritura. Lo tengo aquí escrito: «espacio entre la lectura y la escritura».

«Lo que busca un poema es decir la verdad, con la dificultad peculiar de que la verdad no preexiste a la búsqueda del poema». Esto lo dice Riechman en su introducción a la poesía de René Char. Creo que lo mismo se puede decir de la traducción: lo que busca la traducción de un poema es decir la verdad, con la dificultad peculiar de que la verdad no preexiste a la búsqueda de la traducción del poema, aunque pueda estar sugerida por el original. Y Bonnefoy dice que la traducción de la poesía es poesía en sí misma, y lo argumenta muy bien.

No tenemos tiempo ahora para entretenernos, pero yo sí que quiero, para terminar, dejar una pregunta en el aire. Creo que he dejado más de una, pero una muy concreta, que es simplemente una pregunta que se relaciona con la que habría sido la mesa redonda posterior a esta intervención, que va a ser por la tarde (tuvimos que cambiarla por razones de horario y precisamente para que pudiera estar Mario Domínguez Parra).

Pero, antes de la pregunta —perdonad mi fallo retórico—, voy a decir que otra manera de traducir, y lo tenía que haber dicho antes, es «confrontar una poética propia en ese banco de pruebas para el lenguaje que es la traducción de poesía». Es muy importante además, decir esto antes de la pregunta que voy a dejar en el aire. Esto lo dice mi compañero Francisco Ruiz Noguera en un capítulo de un libro —Ética y política de la traducción literaria— que hicimos, a propuesta de nuestro grupo de traducción. El capítulo se titula «La poética propia como impulso para la retraducción», y habla de *El cementerio marino* de Paul Valéry, del que Paco ha estudiado cuarenta versiones, cuarenta. Y dice que una manera de traducir es confrontar una poética propia en ese banco de pruebas para el lenguaje que es la traducción de poesía. Podría nombrar a muchos poetas que han seguido este procedimiento, que han traducido de esta manera.

Y ahora sí, dicho esto, la pregunta, y termino. ¿Para ser poeta hay que traducir poesía? Gracias.

(Transcripción de Inés Clavero Hernández e Irene Oliva Luque)



Ceci n'est pas un tebeo

Las Cuatro de Syldavia (Esther Cruz, Regina López, Julia Osuna y Laura Salas)

Las Cuatro de Syldavia (www.lascuatrodesyldavia.es) son un grupo de traductoras que unieron sus fuerzas para dar visibilidad a su trabajo y, en particular, a la traducción de cómic. Tras sus cuatro identidades secretas —Julianne Bearsome, Daphne Salanski, Reginella DuLoup y Hester Kurtz— se esconden cuatro mujeres dedicadas por entero a la traducción. Julia Osuna estudió traducción en la Universidad de Málaga y se especializó desde primera hora en literatura. Desde 2006 ha visto publicadas ya más de sesenta traducciones, entre novela contemporánea y clásica, ensayo, infantil y juvenil y cómic. Traduce del inglés, del francés, del griego y del italiano. Laura Salas también es traductora literaria y ha sido finalista del Premio Esther Benítez y del Premio Nacional de Traducción de Grecia por su versión de *La asesina*, de Aléxandros Papadiamandis (Periférica, 2010). Regina López Muñoz lleva cinco años dedicada a la traducción editorial y traduce cómic, novela y poesía del francés, el inglés, el italiano y el portugués. Esther Cruz también es licenciada en Traducción e Interpretación y se dedica desde 2004 a la traducción editorial, donde compagina la novela y el ensayo con las guías de viajes y, por supuesto, el cómic.

Antes de nada tenemos que haceros una confesión: cuando nos invitaron al Polisemo, aceptamos sin pensárnoslo, pero luego, cuando vimos el programa con todas las charlas, nos asaltaron las dudas y tuvimos que convocar un cónclave para ver cómo hacíamos para no reventar el programa, porque, claro, en un principio creímos que íbamos a dar nosotras todas las charlas, una cada una y dos o tres juntas, por lo menos. Os explicamos el porqué y vamos a intentar argumentarlo a lo largo de la charla: traducir cómic es traducir narrativa, es traducir poesía, es traducir ensayo y es traducir teatro. Y claro, justo esos son los temas que se han tratado en este Polisemo. En fin, no queremos ponernos estupendas, pero, bueno, digamos que nuestras agentes tienen que enfrentarse a diario a todos los problemas que han señalado nuestros compañeros. Por eso, al ver que cerrábamos el programa, nos pareció que al menos nuestra presencia podía servir para hacer un buen resumen de lo expuesto, con más detenimiento, claro está, por el resto.

Nuestro título, *Ceci n'est pas un tebeo*, o «esto no es un tebeo» —un guiño a la pipa de Magritte y al ensayo de Foucault—, quiere ser una declaración de intenciones: ese «esto» se refiere a las novelas gráficas que estamos traduciendo

desde hace unos años las cuatro y que se diferencian del tebeo o historieta, más propio de otras décadas. Es conveniente aclarar desde el principio por qué utilizamos el término «novela gráfica», porque puede pensarse —y nosotras mismas lo hacíamos al principio— que es una etiqueta presuntuosa y meramente comercial que las editoriales utilizan para darle «empaque» al cómic, y en definitiva para diferenciarlo del cómic de género, de superhéroes, bélico o del propio manga, y captar a otros lectores. Lo cierto es que en ese cómic de género también hay novelas gráficas y nosotras utilizamos ese término como lo hacen algunos estudiosos de la materia, como Santiago García, con la idea de que al decir «novela gráfica» estamos aludiendo a un movimiento artístico dentro de un medio, el del cómic. Es como si decimos que un cuadro es pintura y pertenece al impresionismo, por unas técnicas concretas y un estilo autoral determinado. Douglas Wolk utiliza otro término, «*art comics*», para referirse al cómic de autor. Por hacer otro paralelismo, la evolución del cómic podría compararse con la del cine, y podemos pensar en los cómics de las grandes editoriales estadounidenses como Marvel o DC como las películas del Hollywood más comercial, mientras que el cómic de autor tiene paralelismos con el cine de autor o de arte y ensayo. Esto no quiere decir que en Hollywood no se hagan grandes películas, que lo comercial esté reñido con la calidad o con la profundidad de las temáticas, y lo mismo se puede aplicar a los sellos más comerciales del cómic. Es una comparación somera pero creemos que sirve para aclarar la cuestión y comprender esta evolución.

Pero veamos los rasgos específicos de este movimiento de la novela gráfica, que, pese a lo que podría pensarse, tiene su origen hace ya más de dos décadas. Podría considerarse un hito fundacional la publicación de tres obras en 1986: *El regreso del Caballero Oscuro* de Frank Miller y Klaus Janson, donde el paradigma del superhéroe se remodela y los textos se convierten en una fina sátira con unos dibujos exquisitos; el *Maus* de Art Spiegelman; y el *Watchmen*, de Alan Moore y Dave Gibbon, que es una patada de hierro a todas las convenciones del cómic de superhéroe. De nuevo es pertinente aclarar que, evidentemente, antes de estos hitos existía un cómic adulto y con muchos de los rasgos de novela gráfica, pero no se conjugaban todos ellos.

Entre los dos estudiosos que hemos citado antes, Santiago García y Douglas Wolk, hemos reunido algunos de esos rasgos específicos que diferencian la novela gráfica de otras corrientes del cómic y que hacen de ella un movimiento internacional:

- El propio formato —esas pastas gruesas, el tamaño, lejos del alargado o el apaisado de toda la vida, y la longitud— ya nos da una pista de por qué se ha relacionado con la novela.
- Además, suelen ser textos autoconclusivos, como la novela, que empiezan y acaban entre esas pastas, sin serializar y sin *to be continued*.

– La autoría aparece en un lugar destacado, a diferencia de tiempo atrás, cuando lo más importante era el personaje, y el autor, si aparecía en cubierta, tenía un lugar menor. Además suele ser un único autor, y no un dibujante y un guionista, como era más habitual.

– Por lo demás, está destinada a un público adulto y los canales de distribución son distintos a los de épocas anteriores: si antes solo encontrábamos cómics en tiendas especializadas, hoy en día es factible encontrarse un *Persépolis* o un *Maus* en el Carrefour.

– Hay más narración y los temas que se abarcan son otros: desde la autoficción hasta las crónicas periodísticas, pasando por las adaptaciones de clásicos, como veremos más adelante.

– En lo visual, el estilo suele diferenciarse mucho, siendo más personal, de la gama de estilos del cómic comercial.

Hemos querido hacer esta panorámica para que comprendáis qué es lo que estamos traduciendo y tengáis en cuenta estos rasgos para valorar el tipo de trabajo que exige. Porque si «esto no es un tebeo», entonces nuestra traducción no es la traducción de un tebeo y entonces ¿qué es?

Cómic y novela

Entonces, si no es un tebeo y hablamos de «novela gráfica», ¿estamos traduciendo narrativa cuando traducimos cómics? Sí, en parte, podemos decir que sí. Pero ¿sabéis qué? Hemos pensado que lo mejor es que nos lo cuenten nuestras agentes, y para ello las hemos entrevistado. Es la primera vez que se dejan ver —aunque veladamente— y que cuentan a una cámara algunas de sus misiones. Sabíamos que podíamos poner en peligro su identidad secreta pero hemos creído que merecía la pena tener su testimonio. Cada una nos contará un caso de traducción con el que se ha encontrado en su camino y, a partir de sus declaraciones, iremos desgranando los argumentos que nos llevan a pensar que traducir cómic es traducir la pangea literaria¹.

Retomando entonces la pregunta de si estamos traduciendo narrativa, nos parece significativo el hecho de que la obra de la que nos ha hablado Julianne, *Fabricar historias* de Chris Ware, apareciera el año pasado en la lista de los cinco mejores libros de narrativa traducida del suplemento literario de *Babelia*, compartiendo cartel con autores como el Premio Nobel Patrick Modiano o Pierre Lemaître. Pero no es solo porque lo diga *Babelia*, evidentemente: Chris Ware (y hablamos de este caso concreto porque creemos que es importante ilustrar en todos los sentidos lo que decimos, pero es aplicable a otros muchos autores de esta

corriente) es un autor reconocido en el mundo entero que ha desempeñado un papel muy importante en la consagración del cómic como «literatura gráfica» y en su inclusión en el canon literario. Su narrativa comparte muchos rasgos con la novela estadounidense, tanto la clásica como la posmoderna: su retórica del fracaso, del antihéroe, como esa mujer protagonista de *Fabricar historias* de la que nos hablaba Julianne, lo inscriben en una larga tradición literaria, con referentes como el propio Faulkner. Y al inscribirse en el canon, también está muy presente en sus obras la intertextualidad, otro rasgo que ha de detectar la traductora para actuar en consonancia, como en las narrativas modernas; además, la intertextualidad en el cómic también está en el plano visual, y no solo habrá citas —directas o indirectas— veladas en el texto, sino también en la imagen, y por supuesto con otro rasgo tan típico de lo posmoderno: en su vertiente autorreferencial es muy habitual encontrarse referencias a cómics precedentes e incluso a películas, y por tanto habrán de tenerse en cuenta para traducir. Otra característica típica de la posmodernidad es el juego con los géneros, y encontramos cómics que «revisitan» los géneros desde otra perspectiva, y por tanto el traductor de novela gráfica tiene que conocer los intrínquilos de cada uno, para saber captar todas las referencias y los juegos. No son solamente cómics de género, sino una vuelta de tuerca más, posmoderna, llena de guiños.

Otra de las tendencias que apuntábamos antes en esta corriente es la revisitación de obras clásicas, siguiendo el modelo de los «clásicos ilustrados», pero con mayor profundidad visual y argumental y no necesariamente destinados al público juvenil. Como muestra, un botón de una misión que llevé a cabo: me encargaron la traducción de la versión ilustrada de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury; gran parte del texto está sacado directamente de la novela, y en más de un sentido esta traducción supuso una retraducción, y por tanto había que enfrentarse a la consideraciones propias de este tipo de traducciones, cuando existen versiones previas de la misma obra. De entrada, se me planteaba la cuestión de si debía respetar la traducción canónica o no. Ya en el propio título estaba patente: mi propuesta fue traducirlo por *233° Celsius*, pero ahí ganó la política mercantil y la editorial no quiso perder lectores, como si no hubiesen sido capaces de reconocer el título con un Ray Bradbury delante... En la novela gráfica aparecían muchos de los artilugios y realidades creadas por Bradbury para esa distopía, y lo primero que hice fue consultar las traducciones existentes, con la idea de respetarlas. Sin embargo, al ver que en la mayoría de los casos estas realidades habían sido ninguneadas en las dos versiones previas, tuve que crear mis propios neologismos a imagen y semejanza de los del autor, y rescatarlos, en mi versión para cómic, del ostracismo al que los habían condenado las traducciones de los setenta. Inventé así una radio-lapa, un acudedal o una telesala. Igual que tendría que haberlo hecho si

hubiera traducido la novela propiamente dicha. Eso sí, si en novela una tiene más espacio para modular, compensar o glosar, en la versión gráfica el único contexto son las imágenes, y ahí tenemos el intrínquilis *maximus* que se suma en el cómic. Por lo demás, como sabéis, la obra está llena de citas de textos clásicos (de los condenados a la hoguera), y tuve que buscar todas las citas y las versiones canónicas de textos de Shakespeare, por ejemplo, algunas citas expresas y otras veladas, como referencias intertextuales.

Como veis, estas cuestiones, como la creación de neologismos, la retraducción, las citas y otro tipo de referencias intertextuales están a la orden del día cuando se traduce narrativa gráfica.

Para acabar de hacer este paralelismo con la traducción de narrativa, me gustaría volver a Chris Ware y citar lo que de él dice Thierry Groensteen en *Bande dessinée et narration*:

Ningún otro autor demuestra con tanta lucidez como Chris Ware que el cómic es un sistema cuyos elementos constitutivos, utilizados como en una orquesta, mantienen una solidaridad estrecha entre sí y “se regulan los unos a los otros”. Tampoco ningún otro autor fundamenta de manera tan fehaciente su poética en un uso reflexivo y singular de la arquitectura espacio-tópica.

En este sentido, la arquitectura de Ware empieza, tal y como veíamos, en el propio título, ese *Building stories*: y, al igual que en la traducción de todos los géneros, los títulos siempre son peliagudos, aunque por desgracia es quizá donde la traductora tiene las manos más atadas. Como pasa con la traducción de los títulos de películas, son los distribuidores y no los traductores quienes los deciden, y responden más a cuestiones comerciales que a otra cosa. En el caso de *Building stories* nos enfrentábamos a un juego de palabras, una polisemia bastante puñetera en inglés, como nos contaba Julianne: podía significar «Construyendo historias/relatos» o «Historias/Relatos de edificios». Cuando hice la traducción a cuatro manos con otra compañera, Rocío de la Maya, quisimos jugar; nos parecía fundamental en una obra como la que teníamos entre manos —que era en sí un constructo, una neoliteratura—, y por tanto, decidimos arriesgar y propusimos traducir el título por *Edificiones*. Por supuesto, se alejaba del juego del original pero proponía otro para no perder lo lúdico: *edificiones* aludía a edificaciones y a la ficción, incluso a las *Ficciones* de Borges. Es una opción discutible, como todas, pero fue pensada y repensada, que es lo importante. Lo que ocurrió en este caso fue que el propio autor no dio su consentimiento, no la editorial, e impuso un título en español, *Fabricar historias*, que es como se ha titulado finalmente (soso como él solo, a mi entender). ¿Por qué? Pues por ser dos palabras y casi tener los mismos caracteres del título original: si bien nosotras nos aferramos a transmitir un sentido y un espíritu, al

final prevaleció la forma, porque en el medio del cómic hay que tenerla siempre en cuenta como un condicionante en ocasiones determinante, por encima de otras consideraciones.

Cómic y poesía

Más allá de los vínculos de la traducción de cómic con la traducción de narrativa que se acaban de desgranar, la siguiente reflexión se inclina por otra línea un poco más polémica, quizá: la de que traducir novela gráfica también es traducir poesía. Probablemente no sea una conclusión nueva, por supuesto, pero en el ámbito de la traducción de cómic existen aún pocas reflexiones que se adentren lo suficiente en ciertos terrenos más teóricos.

Lo que sí es seguro es que Las Cuatro de Syldavia no hemos sido las primeras en ver una conexión entre cómic y poesía. No hace falta indagar demasiado para encontrar, por ejemplo, adaptaciones de poesía a cómic. Quizá lo primero que venga a la cabeza sean las adaptaciones de clásicos (adaptaciones que también se dan en narrativa, como el caso antes comentado de *Fabrenheit 451*). Entre ellas se cuentan poemas como la *Odisea* y la *Iliada*, o una novela gráfica que Santiago García ha firmado recientemente basada en el poema épico *Beowulf*. Asimismo, en el ámbito de la poesía experimental (especialmente, la futurista), la onomatopeya —uno de los elementos más característicos del cómic— ha servido a diversos autores como elemento de creación. Buena muestra de ello son ciertos poemas del italiano Filippo Marinetti en los que el autor se sirve casi exclusivamente de onomatopeyas para su creación. Por otro lado, al traducir novela gráfica nos encontramos también (con más frecuencia quizá de la deseada) con citas de poemas que, en muchas ocasiones, hemos de traducir nosotras directamente —por cuestiones de espacio, de interacción con las imágenes u otros motivos, las traducciones canónicas no siempre resultan válidas—, por lo que nos hallaríamos ante un caso más que evidente del vínculo que nos ocupa.

Por ahondar en dicha conexión entre poesía y novela gráfica, la autora de cómics Laura Pérez Vernetti ha ido un poco más allá y ha creado recientemente junto al poeta Ferrán Fernández lo que ellos han denominado «poémic»: se trata de una creación conjunta de un poema gráfico, de un cómic poético. El poema está adaptado a la forma del cómic, lo mismo que el elemento gráfico se apoya en el texto poético. Como ellos mismos explican, «*Poémic* es la estructura de una tira dibujada de cómic con un texto que es un poema». En este sentido, el autor Derik Badman —quien se califica a sí mismo como creador de cómics abstractos y poéticos— opina que:

[Este tipo de] poesía del cómic no es poesía entendida como un texto con imágenes de cómic; es el cómic completo como poesía. Las imágenes, las palabras, la estructura, el ritmo, la página, todo ello se utiliza para crear la poesía, para crear el cómic en un registro poético.

Por su parte, el crítico de cómics Bill Kartalopoulos defiende lo siguiente:

Los cómics están estrechamente ligados a la cultura literaria, pero son además un tipo de arte visual. Como cualquier forma de arte, los cómics tienen características propias que nos permiten expresar ideas imposibles de transmitir de otro modo.

En su opinión, los cómics nos llevan a «formas de lectura muy distintas a la prosa».

En vista de todas estas reflexiones por parte de poetas y autores y críticos de cómics, no es extraño que Las Cuatro de Syldavia, como traductoras, hayamos encontrado también ciertas conexiones que nos lleven a concluir que traducir cómic es traducir poesía. Nos referimos a elementos como el ritmo, la segmentación y las diferentes lecturas. Nos referimos a la relevancia de la métrica, del elemento visual y de la subordinación del texto a otros componentes de la obra. Así pues, entremos a valorar dichas cuestiones.

Si hablamos de ritmo, de segmentación y de diferentes lecturas en poesía, es fácil saber a qué nos referimos. Hay poemas con una cadencia y unas pausas muy concretas, un ritmo interrumpido, podría decirse, que nos llevan incluso a querer leerlos una y otra vez —incluso a necesitar hacerlo— para captar toda su esencia. Cuando nos vemos ante una página de cómic, descubrimos que ocurre lo mismo: en muchas de ellas, los diálogos muestran un ritmo de lectura, una cadencia y una segmentación concretas que nos llevan a leer el texto de una forma específica, pero también a sentir la necesidad de leer primero, observar la página completa a continuación, releer lo leído y volver a mirar la página como un todo. Ciertos lectores, al verse ante una novela gráfica, no se paran a observar las ilustraciones y analizar lo que significan. Sin embargo, esa actitud de lectura es como si al estar delante de un poema optásemos por leerlo de corrido, sin pararnos verso a verso a recrearnos en el ritmo, las pausas, las cadencias, con lo que perdemos gran parte de su esencia como creación literaria. Si estamos de acuerdo en que el traductor tiene que ser el mejor lector, el más atento, el más cuidadoso —tal y como el profesor Vicente Fernández González apuntaba en una honda entrevista—, entonces ha de serlo en todos los planos: en el plano del texto y en el plano de la imagen. En definitiva, en el plano del cómic y en el de la poesía.

En las novelas gráficas nos encontramos asimismo un elemento de métrica, y ese elemento son ni más ni menos que los bocadillos. Quizá haya quien piense que

este es un aspecto más bien irrelevante a la hora de traducir o abordar un cómic. Sin embargo, cada bocadillo tiene su forma y espacio concretos que se han creado de ese modo con un sentido específico, que han querido integrarse de determinada manera con los demás elementos de la obra. En ocasiones surge la tentación de modificar dicho espacio para adaptarlo a nuestro texto traducido, ya que somos conscientes de que, materialmente, es algo posible. No obstante, debemos ser igual de conscientes de que, desde el punto de vista de la fidelidad artística, resulta imposible. Sería —por continuar con las comparaciones entre cómic y poesía— como pretender traducir un soneto convirtiéndolo en un cuarteto. Cabe señalar en este punto que, desde luego, sabemos de la existencia de corrientes traductológicas que defienden que la forma de un poema es prescindible en un momento dado, pero eso es harina de otro costal y no vamos a entrar aquí a analizar todas las corrientes que defienden una u otra postura en la traducción de poesía.

En cuanto al análisis del aspecto visual, no resulta complicado detectar paralelismos entre ciertos tipos de poesía y novela gráfica. Sin duda, es evidente que caligramas como los creados por Apollinaire guardan una estrecha relación con un texto de cómic. Nos referimos a poemas creados con una estructura visual concreta, como es el caso de «La paloma apuñalada y el surtidor», cuyo texto adopta sobre la página la forma de una paloma encima de un surtidor. Es decir, en dichas creaciones no son baladíes ni la tipografía, ni los espacios ni la forma que crean las propias palabras. Como tampoco es baladí el modo en que las traduzcamos. Del mismo modo, el texto del cómic se apoya también en el aspecto gráfico. Al traducir, no nos encontramos solo ante el significado en sí de las palabras, sino ante su dependencia de lo visual: de los dibujos, del tamaño y el cuerpo de la letra, de los elementos ajenos al texto. Con nuestra traducción el efecto gráfico ha de conservarse en la misma medida que debe hacerlo el efecto semántico.

Para terminar, hemos querido dejar un elemento en cierto modo especial: las onomatopeyas, que son a nuestro juicio un ejemplo muy evidente de elemento poético en el cómic. Las onomatopeyas tienen un significado, un sentido y un referente que hay que transmitir: el sonido de un coche, el ladrido de un perro, el ruido de la cisterna. Todo eso ha de ser reconocible para los lectores, al igual que, en un poema cualquiera, a cada palabra hay que buscarle su equivalente semántico. Pero, además, las onomatopeyas debemos adaptarlas siempre a un espacio y han de producir un efecto visual. Y eso mismo ocurre con los poemas en sí, y no solo con la poesía visual o los caligramas que se han comentado anteriormente, sino también, por ejemplo, con los haikus. Se trata de casos en los que no podemos traducir solo el elemento semántico, sino que además hay que buscar un efecto. Como muestra de este vínculo del que hablamos, y de que no es una idea peregrina a la que no haya

llegado nadie antes, un autor de cómics como Matt Madden decidió unir haikus y cómics y crear «haikómics».

Así pues, tanto en el caso de la de poesía como en el del cómic (y pese a que lo que voy a decir a continuación se puede aplicar en realidad a casi todo el universo de la traducción), las traducciones no dependen solo de lo que está escrito, sino también de diversos elementos supratextuales —e incluso intratextuales, podríamos decir— que en poesía y en cómic coinciden a veces (por ejemplo, en lo que se refiere a la exigencia métrica) y en otras ocasiones, no tanto (como la rima en un poema o los dibujos en una novela gráfica). En consecuencia, cuando os pregunten si la poesía es traducible, os emplazamos a que respondáis con otra pregunta: ¿es traducible el cómic? Y tomad buena nota del debate.

Cómic y ensayo

Dice Joaquín Marco en 1968, en el prólogo a *Los cómics, arte para el consumo y formas pop* de Terenci Moix, tras observar un aumento en la visibilidad del lector adulto de tebeo: «No sé si los lectores de cómic irán progresivamente aumentando y si participarán en el futuro otras capas sociales y grupos interesados. Ello dependerá de la propia evolución del género». Dejando a un lado la problemática denominación de «género», de la que más tarde nos ocuparemos, ahí reside la clave: ¿por qué triunfa hoy en día el cómic, por qué goza de una edad de oro? En parte, como estamos viendo, porque sus «tentáculos» han abrazado prácticamente todos los géneros literarios y por tanto el lector, los lectores, se han rendido al ver cómo el cómic abarcaba temas de su interés. Entre esos géneros que han encontrado cabida entre las viñetas está, naturalmente, el del ensayo. Ya de por sí un peso pesado dentro de los géneros literarios, en el medio del cómic no ha sido menos y ocupa ya un importante espacio en las estanterías comiqueras.

Uno de los motivos de que el ensayo, en especial el ensayo periodístico, haya caujado tan bien dentro del medio del cómic podemos encontrarlo, precisamente, en la relación casi insoluble entre texto e imagen: ya sea en prensa escrita (reportajes de fondo), ya en forma de documental cinematográfico, lo habitual es que el ensayo periodístico esté íntimamente relacionado con la imagen, que estas completen y faciliten al lector-espectador una parte importante del mensaje que se pretende transmitir. Por otro lado, desde el punto de vista lingüístico (y esto nos interesa especialmente como traductoras), en el ensayo periodístico priman la función expositiva y argumentativa del lenguaje, sí, pero interviene también la función estética y, por su naturaleza subjetiva, también encontramos la huella del autor a través de marcas estilísticas y apreciaciones de carácter personal, etcétera. Algo que, naturalmente, afectará en gran medida a nuestra traducción.

Vamos a ver y comentar algunos casos que nos parecen ya paradigmáticos de cómic-ensayo. Para ello, antes de nada merece la pena detenerse en un matiz: por un lado, vamos a encontrarnos con cómics que son puro ensayo o diarios de experiencias personales (*Un viaje entre gitanos*, *Cuadernos rusos...*), pero también nos toparemos con cómics en apariencia de ficción que, sin embargo, exigirán por parte del traductor una fase de documentación histórica nada ligera. Porque ese contexto histórico actuará como telón de fondo para una historia más o menos de ficción, pero estará ahí, «al acecho», y no podremos obviarlo. Dos ejemplos que hemos traducido nosotras: *El año del conejo*, del francocamboyano Tian, que cuenta la lucha por la supervivencia de una familia cuando los Jemerres Rojos toman el poder en 1975 y que inserta al comienzo de cada capítulo mapas, explicaciones y datos acerca de los guerrilleros; y *Mañana, mañana. Nanterre. Las chabolas de La Folie. 1962-1966*, de Laurent Maffre. Esta obra está también protagonizada por una familia, esta vez de argelinos, que vive en un barrio de chabolas de las afueras de París. Pero es mucho más que un cómic de ficción basado en hechos reales: la obra se complementa con veinte páginas a modo de epílogo, puro reportaje periodístico acerca de las condiciones en que vivían esos argelinos.

Es muy habitual que en este tipo de obras, como pasa con la poesía, nos encontremos con paratextos de alguna clase (prólogos, epílogos, índices, apéndices o glosarios; o todo a la vez, como en el *Logicómix* que tradujo Julia), de manera que a la traductora se le presenta la cuestión de traducir unas cuantas páginas de texto corrido, como si formase parte de un ensayo en toda regla. Por cosas así nos hace mucha gracia cuando nos llega el encargo de un cómic y pretenden que lo traduzcamos en dos semanas...

Antes de entrar de lleno en el cómic-ensayo, merece la pena señalar también que, como en la vida misma —o como en cualquier otro libro—, el ensayo, al igual que la poesía, puede surgir donde menos te lo esperas; esto es, en medio de un cómic de ficción o autoficción, como *¿Eres mi madre?* de Alison Bechdel (traducido al castellano por Rocío de la Maya). En él, la autora introduce en sus viñetas fragmentos —a veces muy largos— de libros sobre psicoanálisis, feminismo y maternidad, o de novelas de Virginia Woolf, por ejemplo, al hilo del argumento del cómic, a saber, la compleja relación de la autora con su madre. Además de incluir largas y sinceras conversaciones con su psicoanalista. Si esto no es traducción especializada...

Por otro lado, la otra vertiente clara es la del periodismo gráfico, esa especie de «historia *in progress*», representado principalmente por Joe Sacco. Libros como *Notas al pie de Gaza* o sus *Reportajes* forman ya parte de la historia del cómic, del periodismo y de la literatura. Sin ánimo de parangonarlas, pero por acercar ese formato a una obra que nos queda más cerca como traductoras (de hecho, en *Reportajes* Sacco habla

también de Chechenia), en los *Cuadernos rusos* del italiano Igort vamos a encontrarnos mucho de ese trabajo sobre el terreno. Siguiendo el hilo conductor de la trayectoria y muerte de Anna Politkóvskaya, Igort esboza un poco a salto de mata, de una forma heterogénea (de ahí que los llame «cuadernos»), un fresco escalofriante de la realidad política de Rusia y, más concretamente, de la situación en Chechenia. El lenguaje ensayístico, por un lado, se presta menos a interpretaciones, y nuestra tarea está muy marcada a ratos por la precisión de la terminología (armas, cargos militares, formas de tortura), por el rigor que exige el tema y por el tratamiento que le da el autor. Se recogen testimonios de chechenos, de amigos de Politkóvskaya, se reproducen fragmentos publicados en prensa, citas de autoridades, y hay episodios en que el autor hace un verdadero ejercicio de memoria histórica. Pero esto no quiere decir que abandonemos del todo la narrativa, puesto que, como ya hemos comentado, los cuadernos alternan esos fragmentos de periodismo e investigación con recreaciones históricas e incluso fragmentos literarios que ubican al lector en el contexto.

Y todo esto ¿qué significa? Pues ni más ni menos que un montón de retos de traducción, retos que requieren soluciones creativas, como creativas han sido las decisiones que tomó en su momento el autor, por ejemplo en cuanto a los cambios de registro (en una página, un soldado ruso jura en arameo; en la siguiente, una cita de Tolstói; y en la siguiente vuelve a cambiar el tono porque aparece un recorte de prensa).

En relación con la vertiente del cómic como medio para recordar y revivir hechos históricos, vemos que este encarna un importante vehículo para la transmisión de la memoria. De nuevo debemos destacar el poder de la imagen, una potente herramienta para fijar en la memoria colectiva ciertos acontecimientos.

En esa línea, existe toda una serie de cómics, desde ya clásicos como *Persépolis* hasta el último vencedor del Fauve d'Or en Angulema (*El árabe del futuro*), en los que, también desde una perspectiva personal, el lector se familiariza con circunstancias políticas. Por ejemplo, al comienzo del segundo volumen de *Persépolis* nos enteramos de algunas de las medidas que tomaron nada más llegar al poder los islamistas en Irán, mediante el recurso del informativo televisado. Un recurso, por cierto, que también aparece en los *Cuadernos rusos* de Reginella, con un noticiero de la radio en el que se cuelan fragmentos de discursos del mismísimo Putin.

Cabe también destacar la abundancia de biografías (otro género del que se ha hablado en este congreso), que han encontrado en el cómic un soporte fabuloso para retratar —y nunca mejor dicho— la vida de personajes recordados u olvidados, filósofos, escritores, científicos y artistas de todo fuste. Es como si el medio del cómic hubiese tomado el relevo después de aquel *boom* del *biopic* que se dio en cine hace diez años. Encontramos cómics sobre Nietzsche, Zweig, Bertrand Russell, Olympe

de Gouges... Y, en un ejercicio casi metarreferencial, hasta hay cómics sobre vidas de autores de cómic. Desde el punto de vista de la traducción, cuando recibimos el encargo de un cómic-biografía o cómic-memorias, la labor de documentación y «ambientación» que habrá detrás no distará en nada de la que correspondería a una biografía o unas memorias sin viñetas. Tendremos, de hecho, el elemento añadido de la imagen, que enriquece la vertiente simbólica del texto que nos ocupará.

Por último nos gustaría simplemente señalar otra vuelta de tuerca, que deja mucha tela que cortar: la de utilizar el lenguaje ensayístico y científico para crear situaciones cómicas, entroncando con ese uso lúdico del lenguaje tan característico del cómic. Esto lo hacen de maravilla los británicos Tom Gauld y Stephen Collins. Y hablar de comicidad y comedia y de Gauld nos da el pie perfecto para pasar al siguiente género, de manos de Laura.

Cómic y teatro

Lo más seguro es que si uno piensa en un cómic y en una obra de teatro los encuentre de partida radicalmente distintos: pensará que están sujetos a condicionantes, o a *contraintes* (luego hablaremos de estas), completamente diferentes y que no tienen nada en común. Sin embargo, un análisis más detallado manifiesta que ambos géneros se parecen más de lo que en un principio podría decirse. Y así lo demuestra el hecho de que recientemente al menos un par de compañías de teatro hayan decidido llevar a escena sendos cómics con gran éxito (hablo de *Fun Home*, basado en el cómic de Alison Bechdel, y de *Amores minúsculos*, de Alfonso Casas), y viceversa, la cantidad de obras clásicas que se han vertido al mundo del cómic, como por ejemplo, *Macbeth* (del que además hay multitud de versiones) o *Lisístrata*, recreado por el alemán König.

Susan Bassnett, teórica de la traducción dramática, nos dice que «*a theatre text exists always in relation to its performance*», y de hecho acuña el término «representabilidad» (*performability*) para determinar el grado en el que la traducción de una obra teatral puede o no llevarse a escena. Y es que no es lo mismo desgajar el texto del conjunto de la representación que traducir para que ese texto cobre vida sobre el escenario. Pero ¿acaso no ocurre lo mismo en el cómic? Tampoco podemos arrancar lo escrito y separarlo de todos los elementos que lo acompañan. Según Jesús Jiménez Varea, «el receptor de la historieta es, a la vez, lector de las locuciones de los personajes y espectador de una representación en el sentido de visualización de los existentes y los acontecimientos».

Veamos; la mayoría de teóricos del texto dramático están de acuerdo en que un texto teatral necesita de los siguientes elementos extratextuales: un acompañamiento visual —que sería el escenario y el decorado—, la presencia y géstica de los actores,

aspectos que a su vez tienen que ver con los ritmos de los diálogos y la creación de diferentes personajes.

Esos elementos están presentes también en el cómic. Tomemos para empezar el acompañamiento visual, el escenario o nuestra viñeta, que puede interactuar con el texto en mayor o menor medida, pero siempre está ahí como punto de referencia, porque es el espacio en que se desarrolla la historia. Hay una diferencia clara entre ambos medios: el espectador recibe una imagen que fluye y se desarrolla ante él, mientras que el lector de cómics contribuye a construir ese espacio, ya que entre viñeta y viñeta puede haber elipsis espacio-temporales que debe rellenar.

Tomemos ahora un ejemplo de escenario. [Noche. Un campamento militar en silencio, todos duermen. Todos menos Goliat, figura enorme inclinada sobre una mesa, escribiendo. Se despereza y levanta una vasija; se la lleva a los labios. Está vacía. Se pone de pie. Se aleja del campamento arrastrando los pies y desciende la colina hasta llegar al río. Sumerge los pies en el agua, llena la vasija de agua. Bebe. Se queda de pie con la vista perdida en la superficie del agua, y después se agacha. Coge una piedra. La contempla].

Esto podría ser perfectamente la acotación de un texto teatral, pero no lo es. Es la traducción en palabras de cinco páginas (se dice pronto) sin diálogo ni texto alguno que introducen el *Goliat*. Luego, es evidente que el espacio visual es una parte esencial de la historia; además de darnos el contexto en que se desarrolla nuestro relato, nos traza el primer perfil del personaje. No puede ser casual que en este caso el autor comience con tanto silencio. ¿Cuál es su objetivo? Caracterizar a Goliat, que está escribiendo por la noche él solo; se deduce que nos las estamos viendo con un personaje más bien taciturno, melancólico o, quizás, aislado. Es la subversión del arquetipo de Goliat, uno de los personajes más conocidos y menos apreciados de la Biblia, que encarna la fuerza bruta y se enfrenta a la astucia de David, que es quien siempre se ha ganado todas las simpatías. Pero este Goliat es todo lo contrario: un gigante que sufre por serlo, que desea ser administrador y pasar desapercibido, mientras que los demás se empeñan en hacer de él un luchador, un campeón o un paladín. Gauld juega con esa idea, decide construir el mito al revés, y decide hacerlo desde el principio.

Más adelante encontraremos muchas más viñetas «vacías»; el traductor piensa con alivio, la primera vez que mira el texto, que ahí no hay nada que hacer. ¿Cómo traducir el no-texto? Sin embargo, esas viñetas tienen un peso específico impresionante, sentimos cómo nos van añadiendo piedras en el plexo solar. Todo tiene un significado simbólico: el campamento, como lugar de mundanal ruido, vanidad de vanidades; el pedregal, lugar hostil al que el protagonista ha sido prácticamente desterrado; el oso, que aparece siempre solo, objeto de diversión de

los soldados y que constituye el claro trasunto del propio Goliat. Así pues, todos estos elementos acompañan y complementan el texto, lo enmarcan, del mismo modo que el escenario de un teatro condiciona la historia y forma parte de ella. Forman parte de un «mensaje invisible» que se configura a nivel textual, y que, efectivamente, es lo que un traductor siempre busca, porque está en todas partes y en ninguna a la vez, es la impresión que se recibe como lector y que es necesario transmitir.

Tendríamos también que mencionar las citas de la Biblia, que funcionan como verdaderas acotaciones; por una parte aparecen separadas del texto (en otro tipo de letra, e incluso a veces en páginas diferentes) y por otra se entremezclan con él, porque su intención es evidenciar la duplicidad de la historia; nos encontramos ante dos voces que nos cuentan lo mismo desde puntos de vista opuestos: una voz nos va ofreciendo fragmentos de la historia bíblica y la otra es la de Gauld, que nos da su contrapunto.

Pasemos ahora al segundo de los elementos extratextuales, los relacionados con otro tipo de signos paralingüísticos: los sonoros. No vamos a detenernos mucho en ellos porque se han mencionado: por una parte está el aspecto fónico, representado en el teatro por el actor y en el cómic por la restricción espacial de la que se ha hablado al analizar la relación entre poesía y cómic, y que correspondería a la métrica; y el segundo sería un rasgo propio de cualquier texto polifónico, la construcción de diferentes voces; cada personaje evidencia rasgos diferentes en su discurso, pese a la brevedad de los parlamentos, y este es un aspecto de vital importancia que debe reflejarse en el texto del traductor.

Otros rasgos paralingüísticos sonoros propios de los diálogos dramáticos serían el timbre de la voz, la intensidad o el tono —elementos que no existen tal cual en el cómic, pero que quizá serían equiparables, por ejemplo, a convenciones expresivas como los signos de puntuación, o a otros recursos muy comunes en el cómic, tal que la manipulación plástica de la tipografía (por ejemplo, la negrita de énfasis)— y la intensidad emocional de las expresiones faciales, según señala Jiménez Varea.

Bueno, pues ninguno de esos recursos está presente en el *Goliat*, el cómic que nos ocupa. Es evidente que esa ausencia es más que intencionada. Pero ¿a qué se debe?

Gauld opta deliberadamente por planos amplios que no expresan la carga dramática de la situación. Aparecen muy pocos rasgos de emoción, y cuando los hay, son más que discretos. Resulta que es justo esa austeridad en el trazo, en los colores y en las expresiones la que acaba provocando tensión; nos encontramos continuamente con una barrera, una contención. Además, por supuesto, de la tremenda concisión de las frases, que casi dan la impresión de estar incompletas, como si los personajes no dijeran lo que realmente piensan o, al menos, no todo; de alguna manera lo no

dicho tiene más fuerza que lo que se dice, lo cual constituye un rasgo básico que debe estar presente en la traducción. Uno deberá optar por un cierto tono que debe predominar en la obra como unidad, y que no dependerá solo del texto que hay que traducir, sino de los elementos extratextuales que lo acompañan.

Todos estos recursos, que podrían estar perfectamente presentes en las tablas de un escenario, tienen un fin: convertir a ese pobre Goliat en el protagonista de una tragedia clásica al más puro estilo griego, como quien no quiere la cosa. Lo kafkiano de la historia contrasta con un final contundente que no vamos a desvelar aquí, por supuesto. Acudan ustedes a las librerías o revisen su historia bíblica.

Conclusiones

Antes de terminar, querríamos hacer un repaso de lo dicho y sacar algunas conclusiones y aportar unas luces finales. En nuestras cuatro intervenciones hemos hablado en algún momento de la importancia de la imagen: cómo, *grosso modo*, es un contexto para la narrativa, un ritmo para la poesía, un documento para el ensayo o una acotación para el teatro.

Pero ahora queremos darle la importancia que tiene y pedirnos que os olvidéis de todo lo que os hemos dicho porque traducir cómic no es traducir ni narrativa, ni poesía, ni ensayo, ni teatro; es todo eso y más. El cómic es un medio, no es un género, como muchas veces se dice. Y este es uno de los principales escollos con los que nos encontramos: confundimos ese medio con un género en concreto, nos aferramos a la metonimia y confundimos la traducción de cómics con la traducción de los géneros clásicos por excelencia, como el de superhéroes o el cómico, cuando, hoy en día, es evidente que la cosa abarca otros derroteros, como hemos visto.

Desde el punto de vista semiótico, podemos afirmar que es un medio que combina dos códigos, uno visual y uno textual, que interactúan entre sí. Y por tanto, la poética del autor está también en la imagen, y la presencia de la imagen hace que no traduzcas siempre como traducirías si no estuvieran esas imágenes.

Entonces, ¿hablamos de traducción subordinada? Preferimos pensar que no, porque esto de «subordinada» siempre nos ha parecido un tanto sadomaso, como si el bocadillo le pegara con un látigo al traductor y le dijera «¿es que no me ves?», y, bueno, no creemos que haya que ponerse tan drásticos. Nadine Celotti, activa desde hace años en el terreno de la traductología y los cómics, ha propuesto un enfoque en el que los aspectos lingüísticos forman parte de la semiótica del cómic y afirma que los traductores de cómics tienen que formarse una competencia semiótica para poder interpretarlos. Nosotras si acaso nos quedaríamos con el término inglés de *constrained translation*, pero solo para pasar al francés de la *contrainte*, en el marco de la literatura potencial; los autores del Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), como Queneau, Perec, Calvino, etcétera, se imponían una *contrainte*, una especie

de limitación que tenían que respetar durante todo un libro, como cuando en *La disparition* Perce se obliga a no utilizar la vocal «e», la más abundante en francés (en España se tradujo por *El secuestro* y sin ninguna «a»). Estas «restricciones» tenían una función lúdica y servían para, al estrujarse los sesos para resolver ese acertijo autopropuesto, forzar la lengua y generar nuevas formas y propuestas estilísticas. La *contrainte*, pues, pretende atar para desatar formas. E hilando con la traducción de cómic —un medio por lo demás donde la función lúdica prevalece en muchos aspectos—, la supuesta limitación de que las imágenes estén interrelacionadas con el texto y viceversa podemos tomárnosla como un campo de cultivo para la experimentación en la traducción, y que una *contrainte* como el espacio del bocadillo o la cartela nos sirva para devanarnos la cabeza para bien, para desarrollar estrategias de traducción distintas. No sabemos hasta qué punto se puede afirmar esto, porque no somos investigadoras, pero sí sabemos por experiencia que traducir cómics nos ha ayudado a la hora de traducir novela porque nos ha hecho ser más conscientes de redundancias innecesarias, de muletillas como traductoras, al tener el piloto automático puesto para no alargar la frase y no ser redundantes, la traducción sale más pulida. Al igual que al tener que aguzar la imaginación para poder rescatar un juego de palabras en un espacio mínimo —que además tiene que estar apoyado en la imagen—, luego, cuando en una novela no tenemos ninguna de esas «limitaciones» de imagen y espacio, nos sentimos más sueltas y sale mucho más fácilmente. Es como si empiezas haciendo salto de longitud con una cuerda en las piernas, a pies juntillas, y te vas superando y superando, y luego te quitas la cuerda y saltas varios metros más.

La clave está en la imagen

Por último, con la experiencia hemos comprendido que si bien este tipo de traducción presenta estas *contraintes* o dificultades, también nos da algo que no tienen otras: la clave muchas veces está en la imagen. En este sentido, nos gustaría citar lo que dice el historietista Eddie Campbell sobre las traducciones de su obra:

Cuando mi propio material se traduce, no me preocupo demasiado por las palabras porque sé que las imágenes van a servir de ancla para el mensaje que propongo. El significado podría desviarse, pero siempre tienes la viñeta siguiente para volver a recuperarlo. En otras palabras, en un buen cómic el significado no lo soportan ni las palabras ni las imágenes por separado.

Dejando aparte lo de que «las palabras no le preocupan demasiado» (que da un poco de miedo), nos interesa lo que dice de que «las imágenes van a servir de ancla para el mensaje». Nos interesa porque es precisamente una de las idiosincrasias más

importantes en este tipo de traducción y que no tiene la traducción de narrativa, que las imágenes están ahí para dos cosas: por un lado para acotarnos el sentido y dirigirnos y, por otro, para darnos la solución, para guiarnos hasta la elección de la palabra que refleje lo dicho por el autor tanto en palabras como en imagen. Por lo general, cuando se te escapa el sentido de un fragmento, encuentras la solución, la pista que te falta para entender, en la imagen, y eso es algo que no pasa cuando traduces una novela, que no tienes otro código en el que apoyarte (por eso muchas veces, si traduces una novela que se ha adaptado al cine o a la televisión, te puede dar la clave verla, porque ves la cara de los personajes y el tono en que pronuncian una frase y de repente ves claro qué quería decir el pasaje misterioso).

NOTAS

1. Faltaría aquí el vídeo que se proyectó en las jornadas, *Yo tenía una misión en Syldavia*, un filme de cuatro episodios donde las agentes Julianne Bearsome («La caja de Pandora se queda corta» sobre *Fabricar historias* de Chris Ware), Hester Kurtz («El enigma del arquitecto doble» sobre *Asterios Polyp* de David Mazzucchelli), Reginella DuLoup («Tradúceme en Siberia, vida mía» sobre *Cuadernos rusos* de Igort) y Daphne Salanski («Una vuelta de tuerca a Goliat de G a t» sobre *Goliat* de Tom Gauld) nos van revelando sus perturbadoras experiencias con sus respectivas misiones de traducción.

BIBLIOGRAFÍA

BARBIERI, DANIELE, *Los lenguajes del cómic*, Barcelona, Paidós, 1993.

BADMAN, DERIK, «Comics Poetry, Poetry Comics, Graphic Poems», en *The Hooded Utilitarian*, 30/08/2012. [Blog] Acceso 23/04/2015.
<http://www.hoodedutilitarian.com/2012/08/comics-poetry-poetry-comics-graphic-poems/>

BALL, DAVID M. y MARTHA B. KUHLMAN, *The comics of Chris Ware. Drawing is a way of thinking*, University Press of Mississippi, Jackson, 2010.

CELOTTI, NADINE, «The translator of comics as a semiotic investigator» en Federico Zanettin (ed.), *Comics in translation*, Mánchester, St Jerome Publishing, 2008.

—, «Méditer sur la traduction des bandes dessinées», en *Rivista internazionale de tecnica della traduzione*, 2008.

ESPASA, EVA, «Repensar la representabilidad», en *Trans*, nº13, Málaga, 2009.

GARCÍA, SANTIAGO, *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010.

— (coord.), *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Madrid, Errata Naturae, 2013.

GASCA, LUIS Y ROMÁN GUBERN, *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra, 1991.

GRAS, ERIC, «Entrevista: Vicente Fernández González», en *El Periódico Mediterráneo*, 26/04/2015. [En línea] Acceso 26/04/2015.

http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/cuadernos/el-traductor-deber-ser-buen-lector-lector-mas-atento_930210.html

GROENSTEEN, THIERRY, *Bande dessinée et narration (Système de la bande dessinée 2)*, París, PUF, 2011.

GUIRAO, MARTA, «Los problemas de la traducción de teatro: Ejemplos de tres traducciones al inglés de *Bodas de sangre*», en *Trans*, nº3, Málaga, 1999.

JIMÉNEZ, JESÚS, «Laura Pérez Vernetti mezcla poesía y cómic en un nuevo género: *Poémic*», en RTVE Noticias, 14/04/2015. [En línea] Acceso 24/04/2015.

<http://www.rtve.es/noticias/20150414/laura-perez-vernetti-mezcla-poesia-comic-nuevo-genero-poemic/1127004.shtml>

JIMÉNEZ VAREA, JESÚS, «Teatro, cómics y Shakespeare: Macbeth en viñetas», en *Comunicación*, nº5, Sevilla, 2007, pp. 287-314.

KARTALOPOULOS, BILL, «Why Comics Are More Important Than Ever», en *The Huffington Post*, 28/10/2014. [En línea] Acceso 23/04/2015.

http://www.huffingtonpost.com/bill-kartalopoulos/why-comics-matter_b_6056736.html

MADDEN, MATT, «Haiku Comics», en *Matt Madden's Blog*, 20/06/2013. [Blog] Acceso 25/04/2015.

<http://mattmadden.blogspot.com.es/2013/06/haiku-comics.html>

MARCO, JOAQUIM, «Prólogo», en Terenci Moix, *Los cómics, arte para el consumo y formas pop*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1968.

MATTEINI, CARLA, «La traducción teatral: una traición inevitable», en *Vasos Comunicantes*, nº32, Madrid, 1996, pp. 12-18.

MCCLLOUD, SCOTT, *Understanding Comics. The Invisible Art*, Nueva York, Harper Collins, 1993.

<http://mattmadden.blogspot.com.es/2013/06/haiku-comics.html>

PONS, ÁLVARO, «Pictogramas secuenciales», en *El País*, 1/5/2015 [En línea]. Acceso 15/9/2015.

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/30/babelia/1430394837_305002.html

RIBAS, ALBERT «Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos». en: Francisco Lafarga Maduell y Roberto Dengler Gassin, *Teatro y Traducción*, Barcelona, Universidad Pompeu-Fabra, 1995. [En línea] Acceso 24/04/2015.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3411262>

VALERO GARCÉS, CARMEN «La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados», *Trans*, nº4, Málaga, 2000.

WOLK, DOUGLAS, *Reading comics. How graphic novels work and what they mean*, Filadelfia, DA Capo Press, 2007.



Mesa redonda: Traducir poesía y teatro, editar poesía y teatro

Manuel Borrás (Pre-Textos), Ronald Brouwer (Teatro de la Abadía), Andreu Jaume (Lumen),
Carlos Rod (La Uña Rota)

Moderada: Olivia de Miguel (ACE Traductores)

OLIVIA DE MIGUEL: Buenos días a todos. Iniciamos la recta final de este encuentro con cuatro personas muy interesantes en el plano de la edición independiente de la traducción teatral y poética en este país.

En primer lugar, vamos a empezar con Ronald Brouwer, que es un traductor y dramaturgo holandés que desde el año 2004 forma parte del equipo artístico del teatro La Abadía de Madrid. Ha colaborado como dramaturgo y ayudante de dirección en el Centro Dramático Nacional, y también en compañías privadas junto a directores como Jorge Lavelli, Juan Carlos Pérez de la Fuente y María Ruiz. Creo que con María Ruiz has realizado algunas versiones, como *María Estuardo*, *Casa de muñecas*, *Macbeth*, etcétera. Ha hecho numerosas traducciones también del holandés al castellano, entre otras la novela *Las noches*, de Gerard Reve, editada en Acantilado, una novela muy importante en la literatura de los Países Bajos, y el poemario *Cruel felicidad*, de Hugo Claus, publicado en Hiperión. Ha traducido también más de veinticinco obras teatrales de autores holandeses, como *Viernes*, también de Hugo Claus, *Baraka*, de María Goos, *La fortaleza Europa*, de Tom Lanoye, *Amador* y *Tocada*, de Gerardjan Rijnders. Ha traducido también del castellano al holandés obras de teatro de autores como Sergi Bellver, Sanchís Sinisterra, y de poetas como Luis Alberto de Cuenca, Clara Janés y Luis García Montero.

RONALD BROUWER: Buenos días. Ante todo, muchas gracias a la asociación por invitarme a participar en estas jornadas. Muchas gracias, Olivia, por tus palabras de bienvenida y de presentación.

Empiezo con un apunte que en realidad no es lo que a mí más me interesa, pero que es algo que hay que tener en cuenta: las condiciones económicas. La traducción de teatro generalmente está bastante mejor pagada que la traducción de narrativa, de poesía, desde luego, que es vocacional, y de textos de no ficción, no literaria. No sé si conocéis la dinámica: generalmente, cuando una compañía te encarga una traducción, te pagan una cantidad pactada, no calculada por palabras, sino que es una cantidad equis por una obra, y también se tiene en cuenta la dificultad y la

extensión (si es una obra muy larga, mediana o más bien corta), y luego se cobran derechos de autor, generalmente gestionados a través de la Sociedad General de Autores de España. Tardan muchísimo en pagarte el porcentaje que te corresponde, pero finalmente lo cobras. Salvo las funciones que se hayan representado en Latinoamérica: allí, olvídase, que ese dinero no te llega nunca.

Al final, mi impresión, aunque he trabajado muchísimo más en teatro que en otros géneros literarios, es que estamos bastante mejor que en la traducción de otros géneros. Y casi parece que es para que calles y para que aguantes todo, porque la del traductor de teatro es, en realidad, una posición poco agradecida. Os puedo hablar desde las dos perspectivas. Por una parte, como acaba de decir Olivia, he traducido bastante teatro que se ha editado y representado en España y, por otra parte, como miembro del equipo artístico del teatro La Abadía, he trabajado con otros traductores, he revisado las traducciones que les encargamos, he estado en todo el proceso artístico de convertir el texto en obra de teatro... Así que conozco las dos perspectivas, me identifico con ambas y comprendo a ambas partes.

Quizá la principal diferencia entre el trabajo en teatro y otros tipos de traducción es que el teatro siempre es un trabajo en equipo. Eso tiene su ventaja, que es a la vez desventaja. Por una parte, siendo equipo puede haber más hallazgos, porque hay aportaciones de varias personas; por otra parte, también implica que hay más concesiones. El traductor nunca puede imponer realmente su punto de vista; en realidad, quien tiene siempre la última palabra es el director. Enseguida volveré sobre eso.

Una vez entregada una traducción, se revisa, y siempre hay peticiones de cambiar cosas. No todos los cambios se consultan, por cierto, antes de comenzar los ensayos. Sí hay una ronda de: este, este y este punto queríamos cambiarlo, por razones de peso en escena o porque nos ha parecido que no refleja realmente lo que pone en el original o las razones que sean. Pero luego, una vez que la compañía ya se mete en la dinámica de ensayo, que suele ser muy intensa, allí se olvidan del traductor. Está mal, naturalmente: se introducen cambios sin consultar, y está muy bien que la asociación de traductores se haya reunido con la asociación de directores de escena. Se ha establecido un código de buenas prácticas, unas recomendaciones para que se respete, para que siempre se mencione al traductor, pero no siempre ocurre que se consulten los cambios. En la práctica, os puedo decir —y en cierta medida es inevitable por lo intenso que es el proceso de ensayos, por los cambios sobre cambios sobre cambios que surgen constantemente— que es difícil tener a veces esa cortesía, ese respeto con el traductor.

Así que para el traductor siempre hay un factor decepcionante al asistir al estreno, a menudo. Se olvida invitarle la mayoría de las veces a subirse al escenario. ¿A saludar? ¡Jamás! Y, en general, no solamente es para que sientas satisfacción

personal. También —y he visto unas cuantas traducciones mías— es que nunca se corresponde aquello que veo en el escenario con lo que, de alguna manera, yo me imaginaba al leer la obra o al haber visto el vídeo del espectáculo original. Se aleja muchísimo, por eso es de por sí una actividad un poco frustrante.

La causa es lógica: el texto teatral es una obra incompleta. Una escritora holandesa, muy buena poetisa y también autora de teatro, de la que he traducido varios textos, Judith Herzberg (es judía, su padre estuvo en un campo de concentración), dijo en una entrevista:

A mí me encantan las obras inconclusas, las obras incompletas. Para mí no hay nada mejor que una casa recién construida, de la que acaban de salir los albañiles, y con la que todavía puedes hacer de todo. La puedes decorar de una manera o de otra, se puede convertir en pequeña oficina... Todavía está abierta a muchísimas vías, maneras de habitar. Así me gustaría que se tratara una obra de teatro: para mí todavía es una casa abierta a ser habitada de la manera que al cliente le interese.

Hay que tener muy en cuenta que el texto teatral es solamente «un» elemento del espectáculo. Luego están la escenografía, la música, los cuerpos de los propios actores... El trabajo que has hecho tú sobre la traducción del texto es un elemento importante, sí, pero es un elemento más. Hay que vigilar también que deje suficiente aire, que nos deje suficiente espacio abierto para que otros puedan habitarlo a su variedad.

Desde mi perspectiva en el equipo artístico de un teatro, también debo reconocer haber revisado muchas traducciones —algunas de muy grandes y reconocidos traductores— y siempre he encontrado errores, pequeños desaciertos, deslices, soluciones precipitadas... Y más al adentrarnos en el texto con los actores. No soy actor, ni tengo ambición de serlo, pero estoy viendo en todos estos años que la manera en que un actor se adentra en un texto es tan profunda, tan intensa, tan íntima que siempre descubre facetas del texto que como traductor, como gestor de un teatro o incluso como director de escena se escapan. Antes he dicho que quien tiene la última palabra en un trabajo de creación de una obra de teatro es el director de escena, que tiene un importante sello en las obras de teatro. Pero, a fin de cuentas, quien está ahí todos los días desnudo delante del público defendiendo, encarnando, transmitiendo un texto es el actor. Entonces hay que concederle la dificultad y la responsabilidad de encontrar las palabras justas para este personaje en este momento.

También hay que saber que el actor siempre se resiste. Lo primero cuando recibe una traducción es: «Esto no se dice, esto no se puede decir» o «Esto no se dice así, esto no es un castellano habitual». Dos posibles respuestas: el director

y el traductor pueden ceder inmediatamente, diciendo: «Oye, ¿cómo lo quieres decir? ¿Cómo te resulta más cómodo para ponerlo en boca?» (muy importante: es un texto para ser dicho), «¿Cómo te resulta más cómodo? Vale, pues adelante». O te mantienes firme: «No, tú de momento di lo que ha puesto el traductor, que por algo lo ha puesto, y a lo mejor en el original también es un lenguaje un poco más artificial». Y finalmente el actor a base de repetir, de ensayar, repetir, repetir y repetir, encuentra algo más orgánico y acaba por habituarse a ese texto.

He visto que en una de las sesiones de ayer de estas jornadas se planteaba la pregunta de si para traducir poesía hay que ser poeta. No sé cuál fue finalmente la respuesta, pero yo creo que no. Yo no lo soy y creo que tengo cierta mano para traducir poesía. Lo mismo para traducir teatro: no hace falta ser hombre de teatro, pero sí tener un conocimiento profundo, una sensibilidad, porque es un lenguaje muy específico. A mí ya se me nota (por el acento y pequeños lapsus de preposiciones, seguramente, a la hora de hablar) que soy holandés. Por esta razón, la gente siempre me pregunta: «¿Cómo es que traduces al castellano, que no es tu idioma materno, y no al revés?». Lo hago básicamente porque es importantísimo para traducir teatro conocer muy bien la dinámica, la práctica teatral. Aquí en España de momento no hay nadie que sepa bien holandés y que conozca la dinámica teatral, por eso tengo esa osadía. Y, naturalmente, siempre hay algún lector detrás de mi hombro que corrige esas preposiciones, esos tiempos verbales. De la misma manera, por cierto, en muchos países, sobre todo en la tradición anglosajona, hay mucha costumbre de traductores que trabajan a partir de una traducción existente. Firman lo que yo llamo más bien una versión que una traducción. La misma autora que he mencionado antes, Judith Herzberg, ha hecho versiones de Chéjov o de Ibsen sin dominar el ruso ni el noruego, naturalmente, pero trabajando a partir de traducciones existentes. Si eso se menciona en el programa, que no siempre es el caso, me parece perfectamente legítimo, porque entonces es la mano de una persona que conoce desde dentro la dinámica teatral, las necesidades para el lenguaje escénico, pero trabajando a partir de una traducción existente. Hay directores escénicos que cogen sobre todo una traducción o hacen un popurrí de varias traducciones, a veces por razones completamente honestas, a veces quizá también porque así ellos se quedan con su porcentaje de derechos de autor en la SGAE.

¿Cuáles son, entonces, las necesidades específicas para traducir teatro? No tiene por qué ser, ya lo he dicho antes, un lenguaje coloquial, cotidiano, pero sí un lenguaje imaginable, un lenguaje que resulte posible. Cuando lo oyes tiene que tener un cierto *tempo*, estar lleno de imágenes. Tiene que poder fluir bien en la boca, tiene que ser un lenguaje oral, pero tiene que evocar imágenes. El actor trabaja para evocar esas imágenes, pero el lenguaje de alguna manera tiene que facilitar ese camino. Son importantes la sonoridad, el ritmo, las repeticiones... Vimos hace

poco en La Abadía una traducción muy buena de Eduardo Mendoza de una obra de Harold Pinter que son repeticiones, todo repeticiones. Pocas veces he visto que esas repeticiones en castellano funcionaran con la misma eficacia que en inglés, pero en esta función sí que funcionaban muy bien. Evitar, como traductor, ser más explícito que en la obra original, dejar el texto suficientemente abierto. Evitar alargarse: la tendencia en traducción es siempre alargar. Pues en teatro hay que evitarlo aún más, porque el teatro es un gran concentrado, y eso lo tiene en común con la poesía. Por muy larga que sea la obra de teatro, nunca duraría cuatro horas; normalmente no son más de dos. De hecho, por mi trabajo, leo mucho teatro, lógicamente — aprovecho los trayectos en metro, cualquier momento del día—, y he descubierto que cuando leo una obra de teatro así a ratos no me entra bien en la cabeza. Esto lo hacemos todos: con *Cien años de soledad* nos tiramos un mes, veinte días... o cien años. Pero una obra de teatro si no la lees de un tirón no funciona bien. Tiene que ver con elementos que se repiten en la trama. Pues eso también hay que tenerlo en cuenta a la hora de traducir: es un arte, un género literario de la concentración, de la comprensión.

Siempre al servicio de la escena: hay que tener en cuenta que siempre está, por ejemplo, la escenografía; no hace falta explicar qué es la escenografía. Ahí podemos permitirnos abreviar contexto, porque sobre todo los textos más antiguos decían gran cantidad de cosas que ya no son necesarias. También la rapidez con la que reconocemos ahora una trama o también nuestra impaciencia para escuchar largos parlamentos ha variado mucho con respecto a tiempos de, por ejemplo, Shakespeare. Un *Rey Lear*, precisamente, es una obra bien larga; si la representáramos en versión íntegra ahora sería imposible hacer ese larguísimo texto en dos horas, aunque en su época no las sobrepasaba.

Como traductor también hay que tener en cuenta que es un arte vivo, que todos los días se repite, todos los días tiene algo nuevo, algo fresco, algo que varía, tanto en movimiento como en expresión actoral, como quizá también en el idioma, en la lengua, en el lenguaje. Siempre evoluciona: es un arte efímero, se va. La única cosa que puede quedar es una publicación, pero en el escenario se va a las dos horas, al terminar el espectáculo, aunque va evolucionando. Un autor que es muy consciente de eso es Juan Mayorga, de quien La Uña Rota de Carlos Rod ha editado una fantástica edición de sus obras, de momento, completas, de teatro. Él es un autor de nuestra generación que no para de revisar, de reescribir, de retocar sus obras, de cuando empezó su carrera, de épocas más tardías... Es muy consciente de que, como dijo Borges, el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. Pues como traductores no tenemos que caer en ninguna de las dos cosas: ni en la religión ciega, desde luego, ni tampoco en el cansancio. Y lo quería dejar en esto, de momento.

OLIVIA DE MIGUEL: Perfecto. Muchas gracias, Ronald.

Carlos Rod es editor y dramaturgo, licenciado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. En 1996 crea en Segovia la editorial La Uña Rota, junto con Arcadio Mardomingo, Mario Pedrazuela y Rodrigo González. Su catálogo combina la edición de autores clásicos y modernos, y tanto de literatura autóctona, en castellano, como de literatura traducida. Una de las líneas importantes de su editorial es la traducción de textos teatrales.

En su currículum considera que ha tenido la suerte de trabajar con traductores como Miguel Sáenz o Miguel Martínez-Lage en el proceso de edición de los libros de teatro *Obra inacabada*, de Bertolt Brecht, *Play Strindberg*, de Friedrich Dürrenmatt, *La vieja canción*, de Robert Pinget, y *Deseos de hombre*, de Samuel Beckett. Nos encanta esto de que consideres un privilegio el poder trabajar con los traductores.

CARLOS ROD: Buenos días, gracias por venir. Considero que los traductores, en este caso, han tenido un peso muy importante en la editorial, en este caso al principio. Sin ciertos traductores con los que hemos trabajado la editorial no habría sido la misma, desde luego, y esto se debe en gran medida a la generosidad de los traductores con los que hemos colaborado hasta el momento, que se han entregado a este proyecto. En este caso, has citado a dos de ellos, Miguel Martínez-Lage y Miguel Sáenz. Sorprende que traductores de este calibre a veces quieran trabajar con editoriales pequeñas o con poca experiencia, como era La Uña Rota el momento en que empezamos a trabajar juntos.

Mi contacto con los traductores, a modo de prólogo, se remonta a 2001, cuando me aventuré a apuntarme a las jornadas que se celebraban y creo que aún se celebran en Tarazona. Tuve la suerte de conocer a José Luis López Muñoz y a su mujer, Teresa Garulo. Yo no conocía a traductores, no sabía cómo funcionaba el mundo de la traducción. Yo estaba ahí como una especie de polizón, porque la pregunta más habitual era: «¿Y tú qué has traducido?». Y bueno, había traducido para la RESAD una obra de Caryl Churchill, pero no me consideraba capacitado siquiera como para decir tal cosa. Así me metí un poco en el mundo de la traducción, y allí conocí a Miguel. Bueno, en realidad fui allí a conocer a Miguel, porque quería que tradujera un libro, que luego publicamos, que se llama *La vieja canción*. Lo abordé el último día un minuto antes de que se marchara, le gustó el proyecto y a partir de ahí empezó una amistad y un trabajo conjunto. Y este es el libro resultante de esa primera experiencia. Se publicó en el año 2002, llevábamos cuatro o cinco años de existencia como editorial, era un texto que no estaba traducido al castellano, que Tusquets no había querido incluir dentro del *Teatro completo* de Samuel Beckett, si bien la edición inglesa sí que lo contenía. Y, bueno, esas cosas que a veces pasan en el mundo de la edición, que dices: «¡Vamos a por ello!». Sorprendentemente, los derechos fueron muy baratos.

Y, bueno, aquí Miguel se enfrentó a un dilema que tiene mucho que ver con la traducción teatral: tomó una postura bastante arriesgada porque, para mi gusto, publicar teatro es un quilombo, y traducir teatro puede serlo aún más. Porque el lenguaje teatral es un material muy permeable, muy endeble, muy influenciado por muchos factores, y depende de muchos condicionantes y de muchas variables. Hay que tener en cuenta que las obras teatrales suelen estar muy pegadas al tiempo en el que se escriben, con referencias muy particulares —políticas, sociales, etcétera— que con el paso de los años se han olvidado, sobre todo si se hace alusión a un escándalo que hubo en un pequeño pueblecito francés. ¿Cómo traducir eso al castellano, ese escándalo? ¿Lo traduces, lo dejas tal cual? Entonces aquí también está esa divergencia, que tiene que ver con la publicación de teatro o con la representación de obra traducida. O sea, si un traductor traduce para ser leído o traduce para ser oído en un teatro.

Juan Mayorga, al que has citado antes, tiene un texto, un ensayo sobre la adaptación de textos teatrales, sobre todo clásicos, y él decía que el adaptador es un traductor:

Adaptar un texto es traducirlo. Esa traducción puede hacerse entre dos lenguajes, o dentro de un mismo lenguaje [es interesante esto]. La traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos. El adaptador está obligado por dos fidelidades: la fidelidad al texto original y la fidelidad al espectador. Y la misión del adaptador es doble: es conservar al tiempo que renueva.

Esto llevaría a pensar si realmente el traductor es un adaptador, porque cuando entra la palabra adaptador dentro del campo semántico del traductor quiere decir que ese campo se amplía mucho. Digamos que la forma de abordar ese texto ya no solo se limita a traducir un texto, sino algunas cosas más, algunos detalles más, como algunos giros del lenguaje, algunas expresiones coloquiales que igual en la lengua original funcionan pero que en castellano hay que darles una vuelta, etcétera.

Por otro lado, como ha dicho antes Ronald, los dramaturgos tienen la manía, o la costumbre, de variar su texto en cada representación. Van oyendo los textos según se representan y deciden que esa palabra no funciona, que ese parlamento sobra, etcétera. Por ejemplo, Angélica Liddell. Uno de sus últimos libros salió en febrero. Si ya nos pasó los textos allá por julio o agosto de 2014, el 31 de diciembre de 2014 nos mandó un documento con un montón de cambios en dos de los textos que van en el libro *Ciclo de las resurrecciones*. Cambios que, por otro lado, no te señala, por lo que te obliga a hacer una corrección entera de nuevo, dado que ya estaba corregido para publicarse el 15 de enero, cuando salía a las librerías. En este caso, claro, hace que todo se retrase. Tienes que entender que la forma de trabajar de un dramaturgo —dramaturga, en este caso, como Angélica— es esa, y que no tienes más remedio

que adaptarte a esta forma, cosa que creo que no ocurre con la novela o, en general, con otros géneros.

Lo mismo pasa con Juan Mayorga. Ya se ha mencionado aquí que publicamos un libraco con veinte obras suyas, desde 1989 hasta 2014. Una de las obras incluidas en ese libro se llama *Reikiavik*, que ha sido estrenada hace aproximadamente un mes. Y vamos a publicar esa obra como libro separado, un pequeño librito, como un ensayo sobre el ajedrez (porque la obra *Reikiavik* gira en torno al ajedrez, a esa partida entre Spassky y Fisher que tuvieron que jugar en Reikiavik). Y esa obra ya no se parece casi en nada a la obra que publicamos en el libraco, en el libro con sus obras completas hasta la fecha. Tanto es así que cuando la hemos empezado a leer y a revisar nos hemos encontrado con otro texto distinto, prácticamente. Sí, mismos personajes, mismo lugar... pero dicen cosas distintas. En general, no siempre, pero lo suficiente como para cambiarlo. Por tanto, vamos a publicar una obra que en realidad no está en el libro con sus obras. Así que eso también hay que tenerlo en cuenta: cómo el lenguaje teatral, según se representa, va modificándose, va cambiando, se va yendo hacia un lado o hacia otro.

Esto, hablando de autores que escriben en castellano. Pasa un poco lo mismo con los autores extranjeros, y pasa también con la idea de estar traduciendo para publicar un texto que sabes que no se va a respetar cuando se ponga en escena. El traductor tiene que contar también con esa frustración, una frustración más: saber que su texto no va a acabar en la escena tal cual lo escribió. Si tiene la suerte de que la compañía lo llame para trabajar esto con él, que se dé con un canto en los dientes. Pero, si no es así, lo más probable es que esa compañía tome ese texto y haga con él lo que le venga en gana, y sin pedir permiso. La mayoría de las veces ocurre.

Y bueno —y ya acabo con esto—, solo quiero decir que es importante que la traducción teatral suene a castellano, que en teatro se da mucho la cosa de que suene todo el rato al idioma original, y es interesante que se piense que esa obra está oída, escrita y leída por castellanoparlantes. Y que lo que no se puede traducir nunca es el sentido. El sentido se traslada, en mi opinión; no se traduce. Cuando un actor decide cambiar una palabra a lo mejor no se da cuenta de que está cambiando el sentido de la obra entera.

Y acabo con este, para mí, gran hallazgo que hizo Tomás Segovia con la obra *Hamlet*. Cuando la publicó en México, dio con una nueva traducción del famoso verso «*To be or not to be, that is the question*». No sé si lo sabéis, imagino que sí, pero dio con una gran solución a ese sentido que yo creo que hasta ese momento nadie había tenido en cuenta. Y en lugar de publicar y decir lo que suena totalmente en inglés —«Esa es la cuestión»—, a lo que ya estamos

acostumbrados, lo acabó traduciendo como «De eso se trata». Y acabo diciendo que, precisamente, de eso se trata.

OLIVIA DE MIGUEL: Pues muchísimas gracias, Carlos.

Andreu Jaume es editor, profesor y escritor. Como editor tiene ya una labor muy importante. Ha preparado la edición de la correspondencia de Jaime Gil de Biedma, publicada en la editorial Lumen. También ha coordinado la obra crítica de T. S. Eliot, *La aventura sin fin* (Barcelona), también en Lumen. Ha preparado *La locura del arte*, de Henry James, con el que he tenido el gusto de colaborar como traductora. Ha dirigido también la edición en cinco volúmenes de la *Obra completa* de Shakespeare, obra de la que ha traducido «El fénix y el tórtolo». También ha traducido y editado *La tierra baldía*, un poema, un libro que acaba de aparecer y que sin embargo ha visto ya la cuarta edición. Ha prologado y cuidado también la edición de la *Obra completa* de Christopher Marlowe. Es autor de un poemario, *Camp de mar*, y de artículos, y asimismo colabora como profesor con distintas instituciones, entre otras el Máster de Traducción Literaria de la Universidad Pompeu Fabra. Adelante, Andreu.

ANDREU JAUME: Bueno, muchas gracias, a Olivia, por sus palabras y por la invitación a esta mesa redonda, y a todos vosotros por vuestra asistencia. Mi labor a lo largo de los años se ha desarrollado sobre todo en dos campos: como editor y como traductor. Y en mi vertiente como editor, en sus dos acepciones, que los ingleses diferencian y nosotros unimos en una sola palabra: es decir, he sido *publisher*, por así decirlo, y también *editor*, cada vez más *editor* y cada vez menos *publisher*.

Empecé siendo todavía muy joven, recién salido de la universidad —por no decir huido de la universidad—, en la editorial Lumen, todavía en Tusquets, y empecé a editar un poco de todo: novela, ensayo, poesía... Pero casi inmediatamente la colección de poesía se convirtió, si no en la más importante, sí en la más querida de mis tareas dentro de la editorial. La colección de poesía Lumen ya tenía un prestigio muy consolidado, era una de las colecciones ya entonces (estoy hablando de los años noventa) más prestigiosas y más veteranas del país. Se había dedicado, eso sí, más a la edición de poesía española que a las traducciones. Entonces cuando yo me hice cargo de esa colección le imprimí inevitablemente el sello de mi gusto, de mis pasiones y de lo que me estaba interesando en ese momento, que era sobre todo la poesía anglosajona. Desde entonces han aparecido autores como Wallace Stevens, como Philip Larkin, como W. H. Auden, como Louis MacNiece, como Stephen Spender, como Basil Bunting y muchísimos otros quizá no tan conocidos.

Eso me obligó a establecer una relación muy estrecha con una serie de traductores; es decir, para mí era muy importante la elección de los traductores a la hora de editar poesía. La poesía no podía dejarse al albur de la casualidad, sino que me preocupé por que cada poeta tuviera el mejor traductor posible. No siempre lo conseguí, pero es verdad que tuve el enorme privilegio de poder trabajar con extraordinarios traductores. Para empezar, con Olivia de Miguel, que nos tradujo la obra completa de Marianne Moore, como sabéis, que mereció el Premio Nacional de Traducción. Pero también con un excelente traductor como es Daniel Aguirre, profesor en Harvard, que ha hecho una labor extraordinaria y brillantísima como traductor de Wallace Stevens, uno de mis poetas favoritos y más queridos, del que hemos publicado buena parte de su obra, y cuya obra completa espero poder publicar algún día, cuando Daniel pueda dedicarse a ello. Y digo que hizo un trabajo brillantísimo que no ha sido todavía reconocido, pero quizá lo será. También Aurelio Major, que tradujo una versión extraordinaria de un libro difícilísimo de Basil Bunting, de *Briggflatts*, etcétera.

Me interesa sobre todo subrayar una serie de cuestiones en este sentido, en esta tarea, digamos: la insistencia en la máxima calidad de la traducción, saber elegir a los traductores y tratar de conversar sobre las traducciones y las ediciones con los traductores, y pedir que hicieran y que sigan haciendo no solo traducciones explicativas, divulgativas, sino traducciones también que traten de desplazar el original, conformar un poema en sí mismas, o al menos una ilusión de poema, lo cual ya sería muchísimo. En buena medida creo que con estos traductores, con Olivia, desde luego, y Daniel Aguirre, lo hemos conseguido.

Después, poco a poco he ido desarrollando también (muy lentamente, por respeto también a la magnitud del trabajo) una labor propia como traductor. Si bien no me considero un traductor profesional, es decir, no me dedico a la traducción, sí considero la traducción —a pesar de que me dedico a textos aparentemente imposibles, como *La tierra baldía* de Eliot y otros que ahora citaré— como una ampliación de mi labor como editor, y como crítico y estudioso de la literatura en general. Así que poco a poco he ido también desarrollando mi propia labor como traductor, que ha sido un intento de poner en práctica aquello que yo como editor había exigido durante tanto tiempo a muchos traductores.

La obra más reciente que he hecho ha sido *La tierra baldía* de Eliot, pero también he trabajado mucho, además de la poesía anglosajona contemporánea, o de la primera mitad del siglo xx, el teatro isabelino. He cuidado, como ha dicho Olivia, la edición en cinco volúmenes de la *Obra completa* de Shakespeare, he traducido «El fénix y el tórtolo», un poema particularmente complejo, y llevo muchísimos años trabajando en una versión de *El rey Lear* que probablemente se publicará el año que viene en Penguin Clásicos, que acaba de implantarse en España, y donde también

acaba de salir mi edición de la *Obra completa* de Marlowe, para la que hemos recogido las viejas traducciones de Aliocha Coll que habían salido en Alfaguara, unas inéditas y espléndidas de Andrés Ehrenhaus y la mía propia del poema «Hero y Leandro».

Todo eso tiene una coherencia, aunque pueda parecer una medición desmesurada. Tiene una coherencia que se basa en el interés por estudiar lo que ha sido el desarrollo del verso inglés desde el Renacimiento hasta el siglo xx. Porque cuando uno empieza a estudiar a fondo a Eliot, por ejemplo, se da cuenta de que en realidad no puede estudiar cabalmente su proyecto poético si no ha entendido, aunque sea someramente, lo que ha sido la evolución y el desarrollo de la poesía inglesa a lo largo de los siglos, porque Eliot hace un trabajo muy pormenorizado en contra de la hegemonía, en contra de determinada estética romántica en Inglaterra.

Y ahí quisiera también apuntar unas cosas con respecto a la traducción poética, que es realmente muy difícil, pero no imposible, ni muchísimo menos, sino todo lo contrario: es necesaria. Yo creo que en este país desde luego podemos discutir, o me gustaría a mí, al menos, discutirlo y recabar vuestras opiniones. Hay miles de tradiciones de traducción poética, pero en fin, hay dos básicamente: una que he mencionado antes es la traducción explicativa, o en prosa, y la otra, estrictamente métrica. Y suelen ser dos corrientes habitualmente muy enfrentadas, y cada una con sus particularidades, sus particulares filias y fobias. Yo creo que hay un malentendido, porque creo que nosotros partimos de una tradición métrica muy encorsetada, muchas veces. Nos empeñemos en traducir, como si fueran equivalentes, conceptos prosódicos que no lo son: traducir, por ejemplo, el pentámetro yámbico inglés al endecasílabo melódico español —porque el endecasílabo no solo es melódico, hay muchos endecasílabos—, y eso muchas veces limita un tanto la acción del traductor. Creo que tendríamos que tener una visión un tanto más amplia, más fértil, de las posibilidades que la lengua de llegada —en este caso, el castellano— tiene desde un punto de vista prosódico a la hora de albergar la poesía de otras lenguas.

Me ha gustado mucho que Carlos haya citado a Tomás Segovia, porque para mí es un modelo. Es decir: mi propia versión de *El rey Lear* está inspirada de una manera descarada —y así va a quedar de manifiesto como homenaje en mi propia edición— en su *Hamlet*. Creo que es un modelo el esfuerzo de Tomás Segovia, que sabía muchísimo de métrica, quizá la persona que yo he leído, al menos recientemente, que más sabía de métrica y de prosodia, y que hace una verdadera interpretación de Shakespeare en general y de *Hamlet* en particular, acercando a nuestra lengua a Shakespeare de una manera que yo nunca había leído. Y lo hace gracias, precisamente, a un conocimiento muy pormenorizado de las especificidades del verso inglés, pero también de las posibilidades del verso en castellano. Y, por tanto, la ductilidad y el extraordinario virtuosismo que sabe arrancar Tomás Segovia a la lengua con el modelo de Shakespeare es ejemplar.

Porque aquí se ha hablado de si el teatro hay que traducirlo para que sea dicho o para que sea leído. Es un debate muy interesante, supongo que muy abstruso en cuanto a autores vivos contemporáneos, pero todavía lo es mucho más si nos acercamos a Shakespeare. Shakespeare es un autor que escribió todo su teatro para ser dicho. Es un gran misterio —no lo sabremos nunca— qué entendía el público isabelino cuando se representaban sus obras. Pero es que tampoco sabemos exactamente cómo se representaban esas obras, qué versiones había. Tenemos algunos datos, pero realmente muchas veces tenemos que llegar a la conclusión de que, en buena medida, el teatro de Shakespeare es irrepresentable, y en el caso de *El rey Lear* de una manera absoluta. Hay dos versiones muy distintas; hay algunos traductores que se basan en una, en dos cuartos muy diversos que a veces se funden en uno solo y conforman un texto cuya autoría, cuya originalidad no podemos delimitar del todo. Por tanto, tenemos casi que resignarnos a ser hijos del Romanticismo y leer a Shakespeare casi como si no fuera representable.

También en mi trabajo me he basado muchas veces en la experiencia de los poetas, y de los poetas que mayor conciencia de la prosodia han tenido en este país. En la segunda mitad del siglo xx, a mi juicio, hay dos, sobre todo, que son Jaime Gil de Biedma y Claudio Rodríguez. Los dos son los extremos de la investigación poética más radicales, son muy distintos entre ellos, pero son los que tienen una conciencia mayor del sentido de la composición poética, algo que no es tan habitual como pudiera parecer. En ese sentido, son dos poetas que beben mucho de la tradición anglosajona, que se fijan mucho en esa evolución del verso y en las diferencias entre el Romanticismo inglés y el Romanticismo español —o, mejor dicho, se fijan en la ausencia del Romanticismo en España—, y eso consigue que su poesía sea también una lección y un modelo para acercarse a muchos problemas que plantea la traducción poética.

El ejemplo de ellos también ilustra lo que quiero decir a la hora de zafarnos de las limitaciones que la tradición clásica de traducción métrica impone muchas veces en el traductor. A veces para traducir poesía anglosajona —y además una poesía que no es silábica, casi siempre, sino acentual— a una silábica y también acentual como la castellana, nos vemos obligados a prescindir de demasiadas cosas. Eliot, que ya dijo en un ensayo en *Little, Brown* que no existía el verso libre, sino solo el verso bien escanciado o mal escanciado, inventa una métrica de cuño nuevo, sobre todo a partir de *Prufrock*, que luego va complicando y desarrollando de una manera muy lúcida y muy consciente a lo largo de toda su obra, desde *Prufrock* hasta los *Cuatro cuartetos*. Y ahí inventa una nueva prosodia para una nueva habla, y de alguna manera eso nos ayuda también a entender la génesis del proceso creativo y del proceso del traductor, que muchas veces se parece, puesto que por ejemplo la lengua poética de Eliot en inglés surge también de una

traducción muchas veces: de la traducción de modelos franceses simbolistas que incorpora al inglés.

Decía Robert Frost —y se ha repetido muchas veces ya casi como un tópico— que poesía es lo que se pierde al traducir, lo cual es una definición demasiado memorable para ser verdad. Muchas veces es falsa: a veces, incluso, poesía es lo que se gana al traducir. Se podrían citar muchos casos, pero es que incluso el inglés como lengua poética nace de la traducción. La noción de verso blanco, *the blank verse*, como dicen los ingleses, es un invento de un poeta muy olvidado pero muy importante de la tradición anglosajona que es Henry Howard, conde de Surrey, que tradujo una versión parcial de la *Eneida* de Virgilio y con eso creó lo que luego se conocería como verso blanco y que sería de alguna manera un instrumento básico de creación poética prácticamente hasta el siglo xx. Hasta Eliot, que es el primero que se enfrenta de una manera muy violenta y muy decidida a esta hegemonía.

Quisiera acabar con un ejemplo donde la traducción muchas veces ilumina críticamente al original. No es de poesía inglesa, sino de poesía alemana. Cuando empezaba a leer a Paul Celan, lo hice primero a través de traducciones inglesas. Me impresiona mucho una versión de *La fuga de la muerte, Todesfuge*, en la versión de John Felstiner, al inglés. Es una versión que al mismo tiempo es una interpretación, casi una transcreación, que de alguna manera logra iluminar el original de una forma en que el original en sí mismo no puede hacer, por definición. Claro que es una traducción que se basa en un conocimiento previo del poema; es decir, cuando el poema ha sido asumido críticamente por el lector de una manera, aunque sea a través de la traducción. Recordaréis que el verso esencial de ese poema, *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, «La muerte es un maestro venido de Alemania». Pues ese verso que al principio traduce Felstiner en inglés, poco a poco, a medida que el poema avanza, con una tensión dramática extraordinaria, va volviendo al original. De manera que al final ese verso, que al principio está traducido, al final vuelve, se queda en su versión original, *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, con lo que el lector, que ya ha tenido esa traducción, logra apreciar la intensidad brutal de ese verso aislado que es incluso superior a la que tiene el original. Gracias.

OLIVIA DE MIGUEL: Muchísimas gracias.

En 1976, hace casi cuarenta años ya, Manuel Borrás, Manuel Ramírez y Silvia Pratdesaba, muy jóvenes, montan en Valencia la editorial Pre-Textos. A partir de ahí, durante estos casi cuarenta años, hay un catálogo de más de mil quinientos libros publicados, distribuidos en distintas colecciones y que recogen textos de todos los géneros y temática, también, no solamente de literatura, sino libros de arquitectura, de música, etcétera. Tienen cinco colecciones de poesía y anualmente publican también, además de poesía en lengua extranjera —traducida, quiero

decir—, premios de poesía, como el Emilio Prados o el Arcipreste de Hita, que son unos premios para poetas menores de treinta y cinco años. Colaboran también en la publicación de otros premios, como el Javier Egea, el Jaime Gil de Biedma, el Joven de Radio Nacional, etcétera. Su labor editorial ha sido reconocida con numerosos premios, como el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial, en 1997, el premio de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en 2008, el premio de Editores del Año, también en la Feria Internacional del Libro de Lima, Perú.

MANUEL BORRÁS: Muy bien, muchísimas gracias, Olivia, por tu generosa presentación.

Debo decir que he seguido con mucho interés tanto la intervención de Ronald como la de Carlos. Mi umbral de conocimiento del neerlandés es pequeño, de un cincuenta o un sesenta por cierto, pero es una lengua que me interesa mucho, me interesa también mucho su literatura. He tenido que recurrir muchas veces a traducciones interpuestas, como es lógico y natural, pero él está haciendo una labor fantástica. Y Carlos para mí es un poco como ver reflejada la alegría, y constatar y reafirmar que por suerte, en este país tan paleta y tan provinciano, la edición española no pasa solo por Barcelona y por Madrid, sino que también se puede hacer una edición perfectamente salvable y recensionable en provincias. Lo digo como provinciano.

Yo he hecho una serie de reflexiones en torno a la edición de traducciones de poesía. Me ha alegrado muchísimo que en esta mesa se haya mencionado a una persona para mí muy importante, un gran amigo, y autor de la casa en su doble vertiente como poeta y traductor: Tomás Segovia. Yo tuve la gran suerte de, entre otras cosas, convivir con él; es decir, ha estado en mi casa, he estado en sus distintas casas (porque Tomás era un nómada absoluto), y hemos tenido ocasión de hablar y reflexionar muchísimo sobre traducción de poesía. Incluso recuerdo que con ocasión de un congreso que se celebró en Toledo, con motivo de la recuperación de la Escuela de Traductores de allí, en el que coincidimos Tomás y yo, una noche estuvimos tomando nota de muchísimas ideas que se nos ocurrían a salto de mata sobre el asunto y que después él recogió.

Voy a empezar con una perogrullada, pero creo que es importante. Creo que para traducir poesía, o para traducir cualquier cosa, no solo hay que conocer la lengua de salida y tener sensibilidad para esa lengua, sino tener sensibilidad y conocer la lengua de entrada. Es una perogrullada, pero que de vez en cuando yo creo que es conveniente recordarla.

De todos es sabido que para traducir poesía se requiere de sensibilidad; es más, de sensibilidad poética. Esto no quiere decir en absoluto, y comparto la opinión de la mesa, que se requiera necesariamente un poeta para concluir una buena

traducción de poesía. Hay muchas traducciones infames de grandes poetas, y eso tenemos que reconocerlo. Yo creo que algunos lectores amantes de la poesía están dotados de un sexto sentido que, en cierto modo, les autoriza muchas veces a hacer cosas en una traducción que quizá ese gran poeta no se permitiría. Y yo creo que ese sexto sentido es fundamental.

Lo que sí es imprescindible en un traductor, a mi juicio —aparte del buen gusto y conocimiento profundo del poeta que va a trasladar a su idioma—, es que esté dotado de buen oído, por un lado, y por el otro que conozca perfectamente, en nuestro caso, el verso castellano. En traducción no se trata solo de traducir, sino también de saber trasladar atmósferas, sobre todo en lo que a la poesía respecta y supongo, por lo que habéis comentado vosotros, también en el teatro. Si se consiguiera esto último, se nos evitaría leer a un poeta en el mismo tono y acento que otro, como a menudo ocurre. Y yo estoy cansado de ver traducciones de antologías de poetas anglosajones en los que sonaban absolutamente todos igual. Es decir, da igual leer a Ashbery que leer a Bunting, por ejemplo, que ha mencionado Andreu, y a mí eso me parece un disparate absoluto. De ahí que sea muy difícil. Nosotros verdaderamente nos andamos con mucho cuidado, y yo creo que en mi etapa de editor, de responsable editorial, no ha habido —no hemos aceptado— ni una sola traducción, digamos, miscelánea. Precisamente por esta razón, por desgracia.

Es decir: hay traducciones filológicas impecables, pero que no logran, por asombroso que resulte, conseguir a mi juicio el efecto de la traducción que se tendría que exigir. ¿A qué efecto me estoy refiriendo? Ni más ni menos que a la sensibilidad, que es, como consideraba Pessoa, la vida del arte. ¿Y qué es sensibilidad? Para mí, la emoción, que es, en el fondo, el elemento que dispone el ritmo, un lejano vestigio de la música original del verso. Y ese ritmo, cuando es perfecto, debe surgir de la idea «antes» que de la palabra que se nos ha dado. Una idea perfectamente concebida es rítmica en sí misma; las palabras —decía también Pessoa— con las que se diga no tienen poder nunca para batirla. Las ideas pueden ser duras o frías, no importa: son las únicas y, por ello, las mejores, y siendo las mejores son también las más bellas. ¿Qué entiende Pessoa —que yo suscribo— por unidad en la obra de arte? Por la unidad entiende que la obra de arte ha de producir una impresión total definida, y que cada uno de sus elementos debe contribuir a la producción de esa impresión. Si el traductor de poesía —poeta o no, repito— no sabe traspasar esa suerte de unidad, todo lo que haga será en balde.

Voy a poner un ejemplo alemán en esta mesa en la que suponía que iba a prevalecer lo anglosajón. Por ejemplo, un buen traductor de Hofmannsthal no tiene por qué ser un buen traductor para Bertolt Brecht. Para nada. Hay muchas veces que decimos: «Bueno, fíjate tú, a este traductor, que ha hecho un Brecht excelente, vamos a encargarle la traducción, no sé, de Paul Celan». Es un disparate. Lo ideal

sería encontrar para cada naturaleza de poeta un traductor de esa misma naturaleza. Eso ha hecho en muchas ocasiones que poetas que, por ejemplo, mis amigos sabían que yo veneraba no se publicasen en Pre-Textos, porque no he encontrado todavía a ese traductor que me parecía a mí que podía ser el ideal.

Yo creo también que los traductores de lengua española, y esto es una idea que sostenía también Tomás, son muy tímidos, muy poco atrevidos. Se me antoja que tienen cierto complejo de inferioridad, un miedo al ridículo que no tienen los traductores en cualquiera de las otras lenguas sanas. En la ciencia, no atreverse a usar una lengua libre y sana lleva a una ciencia estrecha, sin imaginación y, en consecuencia, sin posibilidad de metaforizar. El español es una lengua riquísima y yo quiero hacer hincapié en esto. Recuerdo que en el 75.º Aniversario del Fondo de Cultura Económica yo sostuve esta tesis y de mis colegas españoles, que estaban en primera fila, creo que no aplaudió absolutamente nadie a lo que yo decía (salvo mis colegas latinoamericanos, lógicamente). Repito: el español es una lengua riquísima y deberíamos saber sacar ventaja de ello. Son veintitantas y siguen siendo una, de ahí que en el catálogo de Pre-Textos se haya optado desde el principio por que habitasen todos esos españoles; es decir, nuestras traducciones no solo las hemos confiado a traductores peninsulares. Creemos que los cincuenta millones de hispanoparlantes que hay en Europa tienen la garantía del idioma, y eso es mentira. El español es una lengua riquísima gracias precisamente a esos veintitantos españoles que conviven, y esos españoles tienen que tener su eco en nuestros catálogos.

Eso de que la traducción es traición me parece una solemne memez. Por supuesto que la traducción es una traición, pero el original también lo es. La esencia de significar es que nada es idéntico a sí mismo. «No hay literalidad ni en el original ni en la traducción», sostiene Tomás Segovia, y estoy esencialmente de acuerdo con él. La esencia última de la significación es la buena fe, no hay otra cosa. Es decir, una cosa significa lo que dos personas o más quieran de buena fe que signifique, y nada más.

De hecho, cuando hablaban los amigos de lo difícil que es a veces consensuar opiniones entre el editor, el traductor o incluso el propio autor si está vivo, yo creo que es muy fácil. Por lo menos, en mi experiencia; incluso, por ejemplo, cuando tengo que discutir algunos términos con traductores latinoamericanos. Porque se puede llegar también a soluciones más universales y no tan locales, pero eso hay que consensuarlo. A mí no se me ocurre enmendarle la plana a ningún traductor salvo que él esté de acuerdo, es decir, la última palabra no es solo del autor, sino también del traductor. Y yo creo que, además, cuando la interlocución se establece entre personas cultas es muy fácil llegar a soluciones. Mi experiencia —yo no sé Andreu como editor, ni Carlos— ha sido muy muy favorable: nunca ha habido tensión, nunca ha habido motivo de discusión.

Otros prejuicios comunes son considerar las traducciones imprecisas y más pobres en relación al original, cosa que me parece un dislate de tamaño... Una traducción no tiene por qué ser necesariamente más ambigua que el original, entre otras cosas —y eso lo aprendí de Tomás Segovia— porque lleva mucha más información. Si algo se pierde quizá sea la ambigüedad. Pensar que la traducción empobrece el texto original, si con esto se sugiere que lleva menos información, es un error, repito. Lo que sucede es que llevar más información es empobrecer en otro sentido: en el sentido de que se pierde esa riqueza que es, precisamente, la ambigüedad.

La traducción, dejémonos de teorías, es una artesanía. Es decir, no hay dato objetivo alguno para la inmensa mayoría de las soluciones que da un traductor. Sus decisiones son de sentido común, si es un buen traductor; de adivinación incluso. Y punto redondo, señores. Mi decisión no depende de si una regla gramatical es pertinente o no, sino de la adivinación de la intención del autor al escribir ese poema. Traducir es interpretar. Es claro que hay traducciones mejores que otras, y a la vez unas son buenas para mí mientras puedan ser malas para Andreu o para Carlos.

Me parece que es de las cosas más difíciles de entender en esta vida, y en esta vida, digamos, de gente *intelectuosa*. Para decirlo de un modo muy simplificado: ¿cómo es posible que la verdad sea subjetiva y, a la vez, sea verdad? A mí muchas veces como editor me preguntan: «Pero ¿qué criterio objetivo es el que usted emplea?». Y yo recuerdo que Jaume, el editor de Acantilado, que en una ocasión me oyó decirlo, me dijo: «Oye, te lo voy a robar». Y le dije: «Jaume, no me robas nada, porque eso es una cosa de sentido común». Cuando te preguntan: «¿Cuál es su criterio objetivo?». «Mire, señor, mis criterios son puramente subjetivos. Mientras yo siga siendo un sujeto serán subjetivos. El día que me convierta en objeto, serán objetivos». Es decir, el poema es también, además, una traducción de no sabemos qué. El poeta está traduciendo para nosotros una realidad, una situación, un ánimo, una atmósfera, etcétera.

Creo que una condición, además, del traductor es la humildad. Yo, por ejemplo, incluso, a traductores jóvenes les digo que no tengan miedo de consultar constantemente el diccionario, incluso cuando se tenga una gran confianza en sí mismo. Porque yo creo que la traducción requiere esa humildad: humildad ante el texto y no perder de vista que se está ahí para servir al autor, no para enseñarle nada ni para querer demostrarle ninguna teoría. Porque ese es muchas veces el prurito del que se parte, que queremos corregirle inmediatamente y enmendarle la plana.

Me gustaría decir, para terminar, que el traductor debería siempre tratar de palpar la riqueza del original al que se enfrenta; no porque sea mejor, sino más interesante. Debería buscar el original porque si, por ejemplo, el autor tiene

defectos, debería buscar conocer y tratar de entender esos defectos. Y esto con lo que termino también es una idea que yo aprendí con Tomás Segovia. Muchas gracias.

OLIVIA DE MIGUEL: Muchas gracias, Manuel. Es un gusto oír decir a un veterano que su criterio es subjetivo —naturalmente—, sobre todo en un ámbito académico donde hay tal furia por la objetividad y parece que está proscrito el decir: «Pues mis criterios son subjetivos, evidentemente, cuáles van a ser». Me ha encantado.

(Transcripción de Paula Zumalacárregui)



Discurso de agradecimiento con motivo de la entrega del I Premio Internacional Gerardo de Cremona para la Promoción de la Traducción en el Mediterráneo

Malika Embarek López

Traducir es magia, es borrar fronteras.

Es tocar con la varita la palabra tuya y convertirla en mía, en nuestra. Es saber que quizá en tu cultura el pan tenga distintas formas y sabores que en la mía: redondo, alargado, blanco, moreno, salado o dulce, regaifa u hogaza. O que, cuando amanezcas para ir a trabajar, desayunes con otro alimento. Lo sabré traducir.

Y tu hambre, frío, ilusión, desengaño, risas, nostalgia, morriña o *algorba*, sabré traducirlos. La libertad, un hogar feliz, un país tuyo o que ames como propio, confianza en el futuro, dignidad: esos deseos también son míos. Los sabré interpretar. Con distintas palabras. Porque siempre habrá palabras y porque, como reza el verso de Ibn Arabi, «mi corazón es capaz de todas las formas».

Traducir es un reto, es desafiar la sacralidad del texto original.

Es desconcertar las certidumbres, quebrar la rigidez, la de los compartimentos estancos; dialogar en igualdad; mezclar, aun a riesgo de equivocarse; reconocer el desamparo de la duda, aceptar su riqueza, la de elegir, interpretar, enfrentarse en solitario a varias verdades; y asumir la imperfección. Lo esencial es convertir tus palabras en mías, nuestras; abrirles mis puertas, que contaminen mi territorio y regirnos por la ley que ellas imponen en la hospitalaria patria de las lenguas. De la literatura.

Este premio que hoy recibo me anima a continuar por esa difícil senda mágica y mestiza que he elegido de abrazar mis múltiples culturas y contribuir con humildad a difundirlas.

Es un orgullo compartirlo con un traductor y dos instituciones de tanto prestigio. Este premio me honra por ir asociado a nuestro mar —que tanto sufre en estos días— y a la Escuela de Traductores de Toledo, a la antigua y a la nueva, a cuyo nacimiento y recorrido he tenido el privilegio de asistir de la amistosa mano de sus sucesivos directores, Miguel Hernando de Larramendi, Gonzalo Fernández Parrilla y Luis Miguel Pérez Cañada; y me honra por llevar el nombre de un intrépido ítalotoledano que también sucumbió al hechizo de la traducción.

Agradezco profundamente al jurado habérmelo concedido. Y a todos los que me han permitido consolidarme en mi carrera: maestros, alumnos, lecturas, autores, editores, clientes, a la asociación ACE Traductores y a mis compañeros de profesión,

que hacen que nuestro oficio sea cada día más visible y digno. Trabajo de Hércules sería nombrarlos a todos.

Mis agradecimientos van también a mi familia y a mis amigos. Hoy he pensado mucho en mis padres, en todos mis seres queridos que ya no están. Pero sí desearía recordar a quienes algunos de vosotros conocisteis: a Edmond Amran El Maleh, a Mohamed Chukri y a la hispanista Fatma Benhamamouch.

Malika Embarek López
Toledo, 11 de noviembre de 2015



Entrevista a Malika Embarek López

(Galardonada con el I Premio Internacional Gerardo de Cremona para la Promoción de la Traducción en el Mediterráneo)

Malika Embarek (Madrid, 1945) es autora de más de setenta traducciones y ha aportado una contribución enormemente significativa al mundo de la traducción, tendiendo un puente entre las costas norte y sur del Mediterráneo, algo que ha tenido a bien reconocer el jurado del I Premio Internacional Gerardo de Cremona. Ha acercado a los lectores hispanohablantes el universo de autores como Tahar Ben Jelloun o Sami Naïr, además de muchos otros vertidos al español desde el francés, su lengua de trabajo habitual además del árabe. El consejo editorial de Vasos Comunicantes le agradece enormemente que se haya tomado el tiempo de contestar a las siguientes preguntas.

El premio Gerardo de Cremona, impulsado por la Universidad de Castilla-La Mancha a través de la Escuela de Traductores de Toledo, cuenta con el apoyo de la Fundación Rey Abdul-Aziz de Estudios Islámicos y Humanidades (Marruecos), el Programa MED 21 y el Ayuntamiento de Cremona (Italia), y pretende reconocer la contribución significativa de una persona o institución de un país de la orilla norte y de un país de la orilla sur del Mediterráneo en el campo de la traducción. La entrega tuvo lugar en Toledo el pasado 11 de noviembre.

Enhorabuena por el Premio Internacional Gerardo de Cremona para la Promoción de la Traducción en el Mediterráneo. ¿Qué significa para usted ganar un premio de estas características?

Para empezar —y me imagino que mi reacción debe de ser muy parecida a la de cualquiera a quien le comuniquen un premio—, sentí una sorpresa (¿por qué a mí?, ¿me lo merezco?) y una alegría enormes. Un profundo agradecimiento. Y, tras finalizar la llamada telefónica anunciadora de esa maravillosa noticia, sonriente, me puse a observar no solo los libros traducidos por mí, sino todos los amontonados en las estanterías de mi biblioteca en medio de un caos —que, afortunadamente, controlo— y que parecían sonreírme: también te están premiando por leernos, me decían. Y el ordenador, encendido todo el día, como nos sucede a todos los traductores, me susurraba: te están premiando las horas y horas ante la pantalla. Mereció la pena, pues. Eso fue lo que significó: motivarme para seguir trabajando.

Y debo reconocer que lo que más me ha alegrado de este premio honorífico es que lleve el nombre de un traductor del siglo XII de la antigua Escuela de Traductores de Toledo.

Usted traduce del árabe y del francés. ¿Cómo se compaginan dos lenguas tan distintas?

En los países de Magreb, excolonizados por Francia, es muy habitual la cohabitación de estas dos lenguas. Por mi nombre y primer apellido, me suelen asociar con la traducción del/al árabe, pero yo traduzco fundamentalmente del francés, y mi lengua materna es el español. La de mi padre (casi nunca se habla de la lengua paterna...) es el árabe marroquí, el *dariya*, que hasta hace muy poco no tenía registro escrito y sigue sin enseñarse en las escuelas. En Marruecos, y en el Magreb en general, se vive una situación de diglosia: el divorcio entre un árabe vernáculo oral y un árabe culto escrito. Si no has aprendido a fondo el árabe culto desde la niñez, resulta difícil dominarlo. Es mi caso y el de muchos de los escritores francófonos que traduzco. Cuando traduzco literatura del árabe, lo hago, pues, en colaboración con compañeros que dominan el árabe escrito, ya que, aunque esté totalmente familiarizada con la cultura árabe (que es también la mía), mis conocimientos de la lengua escrita son insuficientes.

Por ello, traduzco con más soltura a los escritores árabes que se expresan en francés. Aunque las enseñanzas primaria y secundaria las cursé en español —con un paréntesis en el American School of Tangier, así son las mezclas tangerinas...—, estudié Filología Hispánica a través del francés en la Universidad Mohamed V de Rabat. Curiosamente, en algunas asignaturas comunes, compartí aula con Tahar Ben Jelloun, a quien más tarde traduje y sigo traduciendo.

¿Cree que la literatura árabe es conocida y reconocida en Europa? ¿Y en otros continentes?

A partir de la concesión del premio Nobel a Naguib Mahfuz, en 1988, la traducción de la literatura árabe experimentó un enorme empuje. En el caso de España, ahora existe una generación de traductores que se aproximan a los textos de literatura árabe contemporánea como a cualquier otra literatura, sin anteojeras, prejuicios, criterios orientalistas (retomando el concepto de Edward Said) o exotizantes. Dominan la lengua árabe, pero también las teorías de la traducción, y saben dosificar sus criterios de domesticación y extrañamiento. Podría citar a Salvador Peña, que acaba de terminar una nueva traducción de *Las mil y una noches*; a María Luz Comendador, que recibió en octubre pasado el Premio a la Traducción Literaria

que concede la SEEA (Sociedad Española de Estudios Árabes) por la traducción de *Fragmentos de Bagdad* (un premio equivalente a nuestro Esther Benítez, pues el jurado son los propios socios); a Francisco Moscoso, profesor especializado en *dariya*, que acaba de publicar una traducción de zéjeles marroquíes en colaboración con Mercedes Aragón Huerta; a Luz Gómez García, que ganó el Premio Nacional de Traducción en 2012 por la traducción de la autobiografía poética de Mahmud Darwix. Sería largo enumerarlos a todos, muchos de ellos vinculados a la colección Memorias del Mediterráneo, que publica esa excelente pequeña editorial que es Ediciones del Oriente y del Mediterráneo. También debo mencionar a los mayores de esta generación, que tanto han hecho por la lengua y la literatura árabe, como Pedro Martínez Montávez o Federico Corriente; sin olvidar a Federico Arbós, que fue premiado con el Premio Nacional de Traducción en 1988.

Lo importante es que ahora la literatura árabe en España se lee como una literatura más, y es gracias a los traductores.

En cuanto a la segunda parte de la pregunta, en el resto de países europeos, tanto en Italia, Alemania o Francia, por citar solo algunos, se lee más literatura árabe que en España, y el motivo es que se lee más en general. No conozco las cifras, pero creo que esa es la realidad.

¿Existen elementos comunes o divergentes en los distintos países del Mediterráneo que faciliten o dificulten la traducción del árabe al español?

Precisamente, por lo que mencioné antes —el divorcio entre la lengua vernácula hablada y el árabe escrito— los países árabes tienen la enorme ventaja (y a su vez, el grave inconveniente que explicaré ahora) de compartir un árabe culto común a todos ellos. La lengua árabe no experimentó la disgregación que se produjo del latín en las lenguas romances (francés, castellano, italiano, portugués, gallego, catalán, occitano, rumano). El árabe no ha sufrido grandes cambios, salvo la incorporación de términos modernos, lo que facilita que todos los escritores del mundo árabe utilicen la misma lengua. Algunos autores salpican sus textos con variantes vernáculas que, en traducción, plantean las mismas dificultades que en cualquier otra lengua cuando hay que cambiar al registro oral.

Y el grave inconveniente de la coexistencia de una lengua de prestigio con otra reservada a la oralidad es que afecta a la escolarización de los niños, que en sus hogares hablan una lengua pero tienen que leer y escribir en otra. No me refiero al amazige (bereber), que es un idioma distinto del árabe y que ahora ya se enseña en las escuelas, sino al árabe marroquí hablado, pues no se fomenta su registro escrito aunque, de modo experimental, algunos novelistas lo estén utilizando, pero sin normalización alguna. Para que se entienda mejor: a los niños en casa se les cuentan

cuentos en *dariya*, pero luego tienen que escribir una redacción en un árabe en el que nunca se expresarían en situaciones naturales cotidianas. Y, a pesar de los intentos de crear un árabe moderno estándar, su uso sigue siendo forzado.

¿Es vocacional la traducción literaria? ¿Cómo empezó en este mundo?

En mi caso, más que vocacional me atrevería a llamarla congénita, pues fue una prolongación automática de mis circunstancias personales. Soy fruto de la colonización de Marruecos por España. Mis padres se conocieron en Tetuán en los años cuarenta (en los mismos escenarios que recorre la novela de María Dueñas, *El tiempo entre costuras*). Y, a pesar de todo lo negativo y traumático de cualquier colonización, ese contacto estrecho y conflictivo entre culturas tan opuestas como la cristiana y la musulmana, la europea y la árabe, te va entrenando desde la niñez a pasar de una orilla a otra, a adquirir los mismos valores que se exigen de un traductor: el diálogo, la tolerancia, el respeto al otro. Cuando mi familia se mudó a Tánger, el cosmopolitismo de esta ciudad acabó de definir lo que ya sería mi trayectoria profesional. Muchas personas originarias de estos ambientes de mezcla terminan encaminándose a la traducción. La literaria, en concreto, exige además el amor por la literatura.

En cuanto a lo de empezar en este mundo, como todo, fue gracias a la amistad. En una ocasión, en los ochenta, cuando ya llevaba unos años traduciendo documentos comerciales y técnicos, traduje un fragmento de una novela preciosa del escritor judío marroquí Edmond Amran El Maleh, *Recorrido inmóvil*, para una antología que estaba recopilando un amigo arabista, Fernando de Agreda. Me encantó la experiencia de enfrentarme a un texto literario, quedé satisfecha con el resultado y, a través de otro amigo, se lo propusimos a una editorial.... Así empezó todo. Es imprescindible tener contactos en cualquier profesión.

¿Ha tenido el privilegio de poder elegir qué traducir?

La verdad es que económicamente dependo fundamentalmente de las traducciones técnicas, comerciales y juradas. Ello me permite traducir lo que me gusta e interesa en literatura.

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

Con Tahar Ben Jelloun me siento muy cómoda. Somos de la misma generación (estudiamos juntos, como ya he comentado), provenimos de la misma ciudad,

Tánger, y la empatía puede llegar a ser muy grande; yo diría, incluso, peligrosa, pues a veces es como si me tradujera a mí misma. Y ya se sabe, el traductor no debe sobrepasarse en sus atribuciones... Cuando le consulto alguna duda, es tal la libertad que me da que me tengo que poner freno. En sus textos es donde mejor funciona mi afición a usar los términos del hispano-árabe caídos en desuso en la lengua castellana tras la expulsión de los españoles árabes de la Península. Del otro lado del Mediterráneo, esos mismos términos siguen teniendo vigencia en el árabe marroquí. Ben Jelloun los translitera en francés, por no existir en esa lengua, mientras que en español los tenemos en los diccionarios, aunque cayeran obviamente en desuso al desaparecer de España los hablantes que los utilizaban. A veces resulto algo monotemática con esta cuestión sobre la que escribí hace tiempo algunos textos en El Trujamán: con el título de «Mis arabismos preferidos»

Con Mohamed Chukri (1935-2003), sobre todo con su obra *Tiempo de errores*, que traduje del árabe con una gran amiga, Karima Hajjaj, la experiencia fue interesantísima. Conocíamos al autor, un ser admirable, un hombre que decide cambiar su destino: se propone aprender a leer y a escribir a la edad de veinte años, y llega a convertirse en un reconocido novelista en el mundo árabe. Hablaba español como un nativo, leyó nuestra traducción y nos sugirió algunos cambios. Fue un lujo, una extraordinaria experiencia. Traducir a Chukri es traducir una ciudad: Tánger.

Debo reconocer que la mayor satisfacción como traductora la he tenido con Edmond Amran El Maleh (1917-2010). Su escritura plantea muchos retos. Es difícil, con un uso muy peculiar de la puntuación, un ritmo muy marcado por la oralidad. Era un autor insólito en el panorama de la literatura de Marruecos. Toda su obra es un homenaje a la memoria y al patrimonio judeo-marroquí. Mucha gente desconoce que los judíos llegaron a Marruecos antes que los árabes y que había un gran número de comunidades judías antes del éxodo masivo con la creación del Estado de Israel, drama que el autor vincula con el del pueblo palestino. Su novela *Mil años, un día* narra esa pérdida y su intento de preservar ese patrimonio. Fue un auténtico desafío reproducir su prosa, su estilo narrativo. Era una persona de una sensibilidad fuera de lo común y un gran amigo.

**¿Qué papel cree que desempeñan las asociaciones en el oficio del traductor?
¿Qué ha significado ACE Traductores para usted a lo largo de su carrera?**

Desde el primer momento en que elegí este oficio, tuve muy claro que era necesario vincularme al resto de colegas y romper esa soledad de nuestros despachos, tan fructífera por otro lado. Era imprescindible conocer las normas que rigen nuestro trabajo, los contratos con las editoriales, sentirse asesorado y acompañado.

Empecé asociándome a APETI, de la que me desvinculé al dedicarme a la traducción literaria. Cuando asistí por primera vez a las Jornadas de Tarazona (no recuerdo el año), vi claramente que debía asociarme a ACE Traductores. A partir de entonces, siempre que me ha sido posible, he asistido al encuentro anual, del que conservo imborrables recuerdos. Ojalá se mantengan esas jornadas. ACE Traductores también me brindó la oportunidad de conocer a compañeros profesionalmente excelentes y magníficos amigos. Muchos de ellos ya no están entre nosotros y a veces se les echa de menos: Mario Merlino, Carla Matteini, Miguel Martínez-Lage o Ramón Sánchez Lizarralde; a Montse Gurgui y Hernán Sabaté no tuve la ocasión de tratarlos mucho y no conocí personalmente a Manuel Serrat Crespo. Deberíamos recordarlos más a menudo.

Por último, no puedo dejar de mencionar otra de las aportaciones de nuestra asociación que me parece fundamental, además de la página web y de la información profesional que ofrece: nuestra lista de distribución de correo electrónico. Es una joya, nos mantiene a todos en contacto virtual diario; aprendemos, nos reímos y se ha convertido en una herramienta/droga de la que no podemos prescindir, al menos yo. Me expreso poco en ella, solo de vez en cuando, y si los compañeros tardan en responder...

Por cierto, y para cerrar, volviendo al Premio Gerardo de Cremona, nunca olvidaré el aluvión tan cálido de felicitaciones que me llegaron de los miembros de la *listacett*, nada más anunciarse su concesión. Desde aquí, quiero volver a agradecerse a todos.

Al revisar esta entrevista y comprobar las repeticiones de palabras con la función «Buscar», que es lo que hago siempre como etapa final de un texto, constato que salen siete coincidencias (incluidas las de este párrafo) de «amigo/amiga» y dos de «amistad». En un documento de 2.259 palabras podrían parecer excesivas, pero no pienso sustituirlas por ningún sinónimo... Y aquí pondría un emoticono de sonrisa, pero no creo que me lo acepten las editoras.

A cuatro manos, a dos cabezas o cómo maximizar tu potencial (y el de tu traducción)

Laura Naranjo Gutiérrez y Carmen Torres García

Laura Naranjo Gutiérrez y Carmen Torres García son licenciadas en Traducción e Interpretación por la Universidad de Málaga, donde también cursaron un máster en Traducción Literaria y Humanística. Aunque han traducido y traducen en solitario de manera puntual, conciben la traducción a cuatro manos como una filosofía de trabajo, y el grueso de su producción es en tándem. Juntas han traducido del inglés y el francés a autores como Stella Gibbons, Nina Allan, Gerald Brenan, Marcel Proust, Walt Whitman o Henry David Thoreau y géneros tan dispares como la biografía, la novela juvenil, los diarios y cartas, la literatura fantástica o el ensayo político.

No es común que dos traductoras se asocien para traducir, y hay editores e incluso compañeros que desconfían de que una traducción hecha a cuatro manos pueda gozar de la coherencia y uniformidad propias de una obra traducida por una sola persona, por eso nos gusta que nos pregunten por nuestro método de trabajo y por cómo decidimos embarcarnos en esta aventura. Creemos que esta manera de traducir es especialmente enriquecedora para el texto y para el traductor. Ahora no concebimos la traducción de otra manera, pues, después de ver lo que otros ojos, otra experiencia vital y otros conocimientos aportan y enriquecen, sería una traición ofrecer menos.

—¿Recuerdas cómo se nos ocurrió esto de trabajar a cuatro manos, a dos cabezas? ¿Cómo empezó todo?

—¡Cómo olvidarlo! Fue una especie de experimento que nos salió bien y que hemos ido puliendo a lo largo de estos años.

—En un principio fue una cuestión de escrúpulos y de tiempo o, al menos, eso creímos. Aquel encargo suicida requería armarse de valor y contar con apoyo moral y traductor mutuo. Ya nos conocíamos. Ambas habíamos cursado el máster en Traducción Literaria de la Universidad de Málaga dirigido por Vicente Fernández y Juan Jesús Zaro, aunque éramos de promociones diferentes y no vivíamos en el mismo lugar.

—Yo creo que nos unió quizá la casualidad, las ganas y el haber traducido por separado al mismo autor para aquella editorial fallida. Primero se nos ocurrió que

podíamos unir esfuerzos y preparar propuestas de traducción conjuntas de autores irlandeses, como el autor que habíamos traducido y que nos había abierto las puertas a una literatura que nos fascinaba. Fue por aquellos entonces cuando descubrimos que teníamos gustos comunes y que nuestra manera de traducir y de concebir la traducción se asimilaba bastante. Nos dimos cuenta de que trabajar a cuatro manos podría agilizar el proceso de contacto y trato con los editores y ayudarnos a abrirnos paso en el mundo editorial: en este caso, podíamos dividirnos el trabajo, estudiar corrientes literarias y autores irlandeses, investigar obras no traducidas, redactar informes de lectura y ponernos en contacto o incluso quedar en persona (superando nuestra timidez) con los pocos editores que conocíamos y con las nuevas editoriales que habían surgido en el panorama literario español y cuyos catálogos nos parecían interesantes.

—Acuérdate de que estar juntas también nos animó a desplazarnos hasta Madrid para acudir a la Feria del Libro (cosa que recomendamos a los estudiantes y a los nuevos traductores), ver lo que allí se cocía y poner cara a los editores y darnos a conocer en persona.

—Y fue precisamente gracias a uno de estos editores como nos llegó nuestro primer encargo.

—Sí, el susodicho encargo suicida. Tras aquella primera experiencia conjunta, de la que han pasado ya cinco años, nos dimos cuenta de que merecía la pena seguir por esa senda, de que el resultado, al aunar esfuerzos, conocimientos y sensibilidades, era mejor, de que aportábamos un extra de calidad y quizá también de novedad a las editoriales que, poco a poco, y gracias a nuestro empeño, ha permitido que nos abramos un hueco en el mundo de la traducción literaria.

—Luego, con el tiempo, comprobamos que el trabajo al alimón no tenía tanto que ver, como muchos creen, con reducir los tiempos de traducción en encargos exprés que otros traductores no podían asumir en solitario por falta de tiempo, como con una filosofía o concepto de trabajo en equipo, más enriquecedor. En el fondo hacemos lo mismo que por cuenta propia... pero entre las dos.

—Creo que la clave está en que así nos sentimos más seguras a la hora de traducir y con el resultado: compartimos agobios y la responsabilidad de decidir ante la multitud de encrucijadas que muchas veces nos plantea el texto. Por obvio que parezca, cuatro ojos ven más que dos y dos cabezas piensan más que una. Todo eso aporta seguridad y tranquilidad.

—Sí, desde el principio nos sentimos más seguras traduciendo de esta manera, aunque el proceso ha ido evolucionando; ya no nos organizamos como antes. Además, con el paso del tiempo, hemos ganado en compenetración y afinidad.

—Es verdad. ¿Recuerdas que al principio hacíamos la revisión a viva voz?

—Sí, aunque, por otra parte, el resto no ha cambiado tanto. Seguimos dividiéndonos el texto, que casi siempre es por capítulos alternos para seguir el hilo de la historia.

—Pero antes nos hemos empapado un poco del autor, de su obra, del contexto histórico, de lo que dicen de la obra en los medios... Si existe alguna película o serie basada en el libro o relacionada con él, la vemos para ponernos en situación...

—Aunque esto lo seguimos haciendo a medida que avanzamos con el texto, e incluso escuchamos la «banda sonora» del libro. Lo que no se nos puede negar es que acometemos cada encargo con muchísima ilusión y entrega. Nos sumergimos en cada obra y nos sentimos privilegiadas porque siempre descubrimos mundos fascinantes. Es un proceso de inmersión total.

—Sí, tú hasta te partiste el tobillo para solidarizarte con nuestra última protagonista.

—No me lo recuerdes. A lo que íbamos: luego cada una trabaja por separado a su propio ritmo teniendo siempre en mente la fecha límite que hemos acordado para empezar a revisar y a la que curiosamente solemos llegar a la vez, día arriba, día abajo, a pesar de que nuestros métodos de trabajo sean muy diferentes.

—Sí, pero ambos igual de válidos. Supongo que hay tantos métodos como traductores.

—Yo prefiero hacer un primer borrador que es casi una primera lectura profunda de la obra, para saber de qué va, cuáles son las principales dificultades, y para ir ofreciendo alternativas o posibles soluciones. Luego vienen las sesiones de pulido y repulido, en las que la traducción se va desprendiendo de capas superfluas, de estorbos, y ya se vislumbra el resultado final y tienes la sensación de haberte hecho con el texto.

—Por el contrario, yo prefiero ir dejando el texto más o menos listo desde el primer borrador; aunque tardo más, sé que la revisión será más fluida. Con esto me refiero a mi propia revisión. Nuestra revisión conjunta es otro cantar.

—Ese es el momento en que nos intercambiamos las partes para que cada una revise a fondo la traducción de la otra cotejándola con el original.

—Eso es lo que ha cambiado, lo que antes hacíamos juntas por Skype. Una leía su versión y la otra cotejaba el original e íbamos haciendo los cambios pertinentes.

—Si te das cuenta, hemos ido afinando los tiempos, tanto el que dedicamos a la traducción como a la revisión, a la que cada vez hemos ido dando más espacio e importancia. Ahora tengo la sensación de que, al revisar cada una el texto por su cuenta, no se nos escapa nada (o casi nada) y podemos detenernos en una frase o un párrafo el tiempo necesario para ofrecer una solución o una propuesta. Esta fase antes, al ser leída, no resultaba tan eficaz.

—Ahora nos aseguramos mejor de que no nos hemos saltado nada y de que no hemos cometido errores de sentido o garrafales porque nos hayamos despistado en un momento determinado. Es muy fácil saltarse palabras, líneas e incluso párrafos, problema que puedes solucionar al revisar tú solo el primer borrador, pero que entre dos es mucho más efectivo.

—Ajá. Además, al ir añadiendo comentarios para la otra, ampliamos la documentación referida a un determinado pasaje que pueda suscitar dudas con fotografías, vídeos, acepciones del diccionario donde hemos encontrado ese significado que resulta clave para entender un párrafo o, simplemente, comentarios personales que crean complicidad entre las dos.

—Y por fin llega el momento de la puesta en común. Esto sí que lo seguimos haciendo por Skype. Después de la exhaustiva revisión anterior, esta etapa nos resulta más liviana, pues se trata de ir aceptando o rechazando las propuestas de la otra y de resolver las dudas que solas no hemos podido solventar.

—Aunque es cuando más horas dedicamos al día, sobre todo cuando vemos que la fecha de entrega se nos echa encima y tenemos que empezar con nuestras jornadas maratonianas para que nos dé tiempo a una última revisión.

—Sí, esta es fundamental, porque ya leemos la traducción de corrido, sin el original, para comprobar que todo está en su sitio y suena como tiene que sonar.

—Por último, comprobamos la ortografía, los dobles espacios y la correcta distribución del texto. Y, *voilà*, listo para enviar.

—Y cuando pulsas el botón, ya no hay vuelta atrás.

—Aunque nos queda la última oportunidad de las galeradas.

—Cuando te las mandan, claro, porque ha habido veces que nos las hemos tenido que pelear.

—Y eso es otro mundo: están los editores que apenas te tocan una coma y los que meten mano hasta donde no deberían...

—¿Crees realmente que esto puede llamarse «método», que habrá más gente que lo haga así?

—Pues supongo que, igual que nos ha ocurrido a nosotras, las demás parejas traductoriles habrán encontrado su propia forma de trabajar.

—Es verdad, nosotras nos repartimos los capítulos, pero sé que hay parejas en las que, por ejemplo, uno traduce y otro revisa. Recuerdo lo que para cualquiera resultaría el método ideal según Miguel Martínez-Lage: que ambos lo traduzcan todo y lo revisen todo, aunque, por desgracia, esa opción no es viable dados los plazos que nos suelen imponer.

—Y en cuanto a los inconvenientes...

—Más que inconvenientes, yo diría cesiones. A la hora de unificar versiones o de revisar, debes tener sentido crítico y objetivo y aceptar las propuestas de cambio de la compañera, sopesarlas, discutir las que sinceramente sean mejores para la traducción, las que resuelvan mejor el problema o las que ofrezcan una solución más acertada. Se debe hacer una revisión igualmente crítica (no leer de manera autocomplaciente y pensar «qué bien está mi traducción, qué bien suena», sino estar siempre alerta ante cualquier posible despiste o imprecisión). Esta manera de revisar puede resultar más lenta. No es lo mismo tener que decidir tú sola que tener que discutir cada cambio. Por otra parte, hay veces que no estás segura de cómo has traducido cierta frase o cierto párrafo y tu compañera lo ve más objetivamente desde fuera. Creo que la traducción a cuatro o más manos es un ejercicio de humildad y de aprendizaje continuo.

—Estoy de acuerdo. Es necesario aniquilar el «ego» y abrir los ojos para reconocer que el texto es algo compartido y que deja de pertenecernos en el preciso momento

en que lo damos a conocer al otro, lo cual puede suponer un esfuerzo, pero resulta imprescindible. Para ello las dos personas deben compartir esta manera de pensar. Y también hace falta cierta química: tu compañera ideal de traducción no siempre es esa amiga con la que te llevas genial. Deben primar otros criterios como la afinidad, no solo en cuanto a caracteres sino en otros campos como en la manera de traducir, la capacidad o entrega hacia el trabajo, el nivel de responsabilidad, la complementariedad...

—Sí, a una se le da mejor detectar erratas y repeticiones, documentarse y encontrar cosas inencontrables, o tiene una sensibilidad especial para reproducir el ritmo y la sonoridad y para detectar cacofonías. Y a la otra, meterse en la historia y en la piel de los personajes y visualizar cada uno de sus movimientos, descifrar el texto original y encontrar la expresión más adecuada en cada contexto.

—Hay que conseguir un equilibrio que redunde en nuestra comodidad y bienestar y en la perfección de la traducción, el objetivo último.

—No es tan difícil. Animamos a todo el mundo a traducir a cuatro manos. Es toda una experiencia. Veréis cómo las alegrías son dobles (las penas serán las menos y siempre os tendréis el uno al otro para sobrellevarlas); los proyectos, más ilusionantes; y las ganas de hacer cosas nuevas y de crecer, irrefrenables.

—Esperamos que esta cooperativa dure muchos años más y sigamos creciendo y aprendiendo.

—¡Somos un equipo!



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

Teresa Lanero Ladrón de Guevara: teresa.lanero@acett.org

Paula Aguiriano: aguiriano.paula@acett.org

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



tt ace traductores

CEdro
CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPROGRÁFICOS