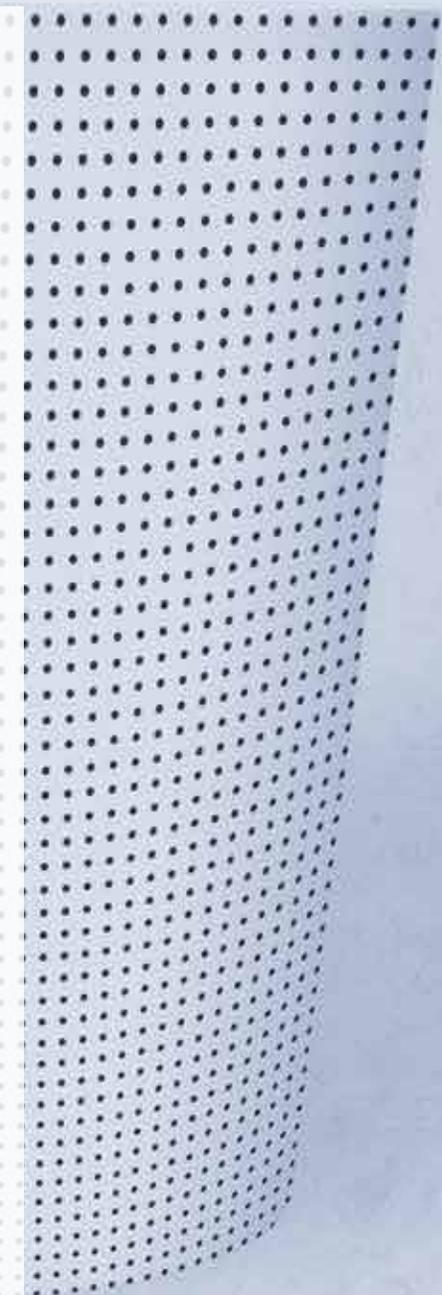


Vasos Comunicantes

Otoño 2018

48
49

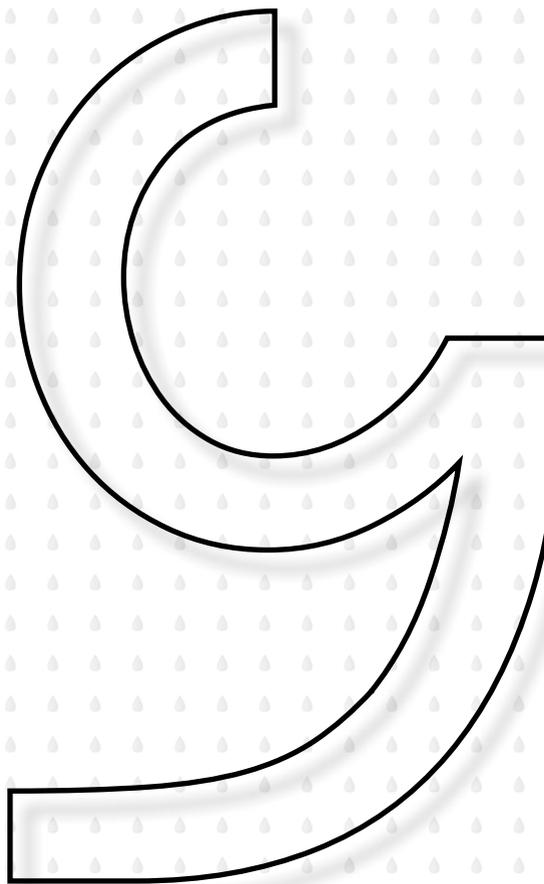
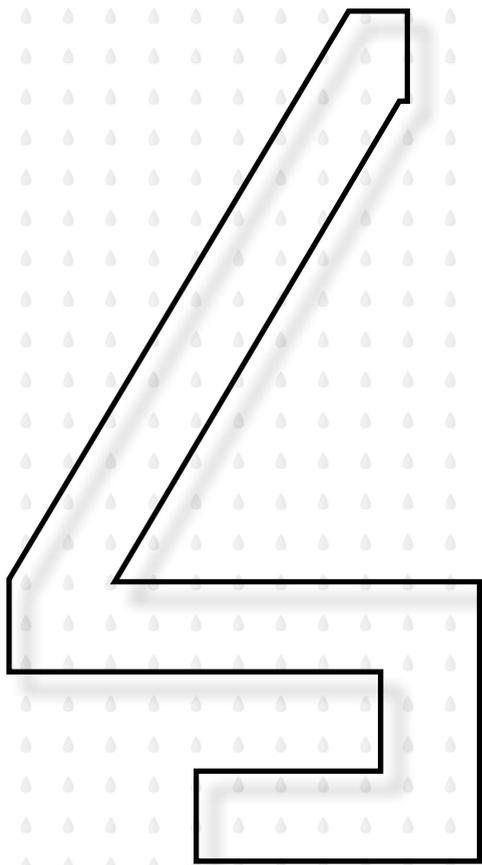


Vasos Comunicantes

nº 48 - 49

4

5



Editoras:

Mercè Guitart Ribas y
Claudia Toda Castán

Colaboradores:

Blanca Juan Gómez, Olaia Rodríguez,
Itziar Santfín y Alberto Sesmero

Revisión final:

Blanca Juan Gómez

Consejo asesor:

Junta rectora de ACE Traductores

Vasos Comunicantes

es una revista de ACE Traductores

Dirección de la sede
Casa del Lector
Paseo de la Chopera 14
28045 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.qhstudio.es

Se han utilizado las familias
tipográficas:
Labrat, Cg Geometric, Eurostile,
Garamond, **Helvetica Inserat**
y Helvética35-Thin

Imprime:

Synthesis.es
info@synthesis.es

Participan en este número:

Carmen Francí

Íñigo Sánchez Paños

Geneviève Naud

Alicia Martorell

María Alonso Seisdedos

Lurdes Auzmendi

Andrés Catalán

Malika Embarek López

Vicente Fernández González

Fruela Fernández

Carlos Fortea

Teresa Garulo

Javier Gómez-Montero

Itziar Hernández Rodilla

Antonio López Fonseca

José Luis López Muñoz

David Paradela López

Miguel Sáenz

Marta Sánchez-Nieves Fernández

Carolina Smith de la Fuente

Dolors Udina

Eugenia Vázquez Nacarino

Mateo Pierre Avit Ferrero

Violeta Sánchez Esteban

María Remedios Fernández Ruiz

M^º Ángeles Salazar Rustarazo

Beatriz Solla Villas

Juan Renales Cortés

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

<i>Vasos Comunicantes</i> , veinticinco años trasvasando		
	Carmen Francí Ventosa	11
	Mari Pepa	
	Íñigo Sánchez Paños	15
Entrevista a Miguel Jiménez, director de la Agencia del ISBN		
	Geneviève Naud	21
El ojo de Polisemo IX. A vueltas con la historia		29
El tiempo y el espacio en la traducción de libros de historia		
	Alicia Martorell	31
XXXIII Encuentro de Escritores y Críticos de las Letras Españolas		41
	Traducir: ¿crear o recrear?	
	María Alonso Seisdedos	43
El reconocimiento de la traducción literaria en lengua vasca en España		
	Lurdes Auzmendi	49
	Lo que se pierde	
	Andrés Catalán	59
Por una traducción <i>mudéjar</i> en el siglo XXI		
	Malika Embarek López	67
De impermeables, cascadas y ediciones bilingües de poesía		
	Vicente Fernández González	73
	Por una traducción expandida: algunos apuntes sobre literatura, política y presente	
	Fruela Fernández	81
	El traductor literario como creador	
	Carlos Fortea	85
	Poesía árabe clásica y traducción	
	Teresa Garulo	91

Europa, la traducción Javier Gómez-Montero	101
La huella humana Itziar Hernández Rodilla	111
Aproximación a la problemática de la traducción de una lengua de corpus: el caso de la literatura latina Antonio López Fonseca	115
Reflexiones nada sistemáticas y vergonzosamente autobiográficas sobre la enseñanza y el aprendizaje de la traducción José Luis López Muñoz	123
Un <i>schnorrer</i> sale del Franklin y entra en el Bellevue: los referentes culturales y el espejismo de la equivalencia David Paradela López	131
Creadores en la sombra... Miguel Sáenz	137
De qué hablamos cuando hablamos de crear Marta Sánchez-Nieves Fernández	141
Apuntes sobre la traducción de libros ilustrados Carolina Smith de la Fuente	145
La traducción: una lectura exigente Dolors Udina	149
Traducción: el imperio de los sentidos Eugenia Vázquez Nacarino	157
Premios Complutenses de Traducción	163
<i>Vida de Morphiel: Demiurgo y Il libro della mia memoria</i> de Marcel Schwob 1º Premio de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra» en los Premios Complutenses de Traducción 2017	165
<i>Los favores de la fortuna</i> de Frederic Manning, <i>Vida de Morphiel: Demiurgo y Il libro della mia memoria</i> de Marcel Schwob 2º Premio de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra» en los Premios Complutenses de Traducción 2017	173
<i>Declaración de la doctrina labriega</i> de Valentín Lamas Carvajal 3º Premio de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra» en los Premios Complutenses de Traducción 2017	181

Vasos Comunicantes, veinticinco años trasvasando

Carmen Francí Ventosa

Carmen Francí Ventosa se dedica a la traducción de todo tipo de textos desde 1985. Ha traducido a Toni Morrison, Nadine Gordimer, Dorothy Parker, Joyce Carol Oates, Christina Rossetti, George Eliot, Charles Dickens, Joseph Conrad, Jack London, Edward Gibbon, Henry James, Julian Barnes, Douglas Coupland, Anthony Powell, Thomas de Quincey y Oscar Wilde. Es licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Barcelona y diplomada por la Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes (EUTI) de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha sido miembro de la junta rectora de ACE Traductores entre 1999 y 2011. Entre 1998 y 2014 participó en la dirección de la revista *Vasos Comunicantes*. Es profesora de Traducción Literaria inglés-español desde 2008 y de Documentación para la Traducción desde 2013 en la Universidad Pontificia de Comillas. En 2013 ganó, junto con Ismael Attrache, el Premio de Traducción Esther Benítez por su versión de *La pequeña Dorrit* de Charles Dickens.

La criatura empezó a gestarse en unas tertulias que celebraban una serie de traductores a principios de los noventa, y nació sana y fuerte en el verano de 1993; pesó 165 gramos y sus progenitores, según reza en la portadilla del primer número, fueron Ramón Sánchez Lizarralde, director, Catalina Martínez Muñoz, secretaria de redacción, y los integrantes del consejo de redacción, Carlos Alonso Otero, Mariano Antolín Rato, María Luisa Balseiro, Esther Benítez, Clara Janés, Miguel Martínez-Lage, Miguel Sáenz y Juan Eduardo Zúñiga. A lo largo de estos veinticinco años han sido muchos los colaboradores que han contribuido a la supervivencia, en ocasiones de modo casi milagroso, de este empeño colectivo: sirva este artículo de recuerdo y reconocimiento a los numerosos ausentes y de agradecimiento a todos por su participación en un proyecto único y original.

En mi condición de mera nodriza, canguro o madre de acogida de la criatura durante quince años, desde el número 12 hasta el 44, intentaré esbozar un breve relato histórico, pero advierto de entrada que no seré imparcial: con sus defectos y hallazgos, *Vasos* me ha gustado siempre y, como simple cuidadora de un ser que empecé a atender cuando ya andaba solo, puedo decir sin pudor que era (es, y confío en que siga siendo en el futuro) un hermoso engendro.

La criatura nació guapa, en gran parte gracias a su diseñador, ilustrador y maquetador, José Luis Sánchez Lizarralde, que se ocupó de estas tareas desde el principio hasta su desaparición en el invierno de 2009, tras el número 41. El diseño de *Vasos Comunicantes* ha sido siempre atractivo y acorde con su contenido: basta un

vistazo para advertir que *Vasos* es una revista un tanto inclasificable que ocupa un espacio difuso entre lo académico y lo profesional.

En el primer número, la presentación deja claros los objetivos como una herramienta fundamental en la tarea política de ACE Traductores: «El aval de los ya largos años de ejercicio, la nada despreciable nómina de traductores literarios que se han ido agrupando en el seno de nuestra asociación, *el ejercicio en múltiples terrenos en la promoción y defensa de los traductores y su actividad*, convertían casi en exigencia que la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE dispusiera de un medio de expresión que *trascendiera la dimensión y limitaciones de sus circulares y boletines internos*». En este sentido, *Vasos* ha publicado numerosos artículos sobre tarifas, condiciones laborales, sistemas de cómputo o asociacionismo, y se ha implicado siempre en la reivindicación de unas condiciones laborales dignas para el traductor.

Durante estos veinticinco años, el panorama de la comunicación escrita ha cambiado radicalmente. La creación de una página web en 1998 (tal como anunciaba *Vasos Comunicantes* 10 en la página 99) y de la lista de distribución poco después, supusieron un cambio radical y canalizaron gran parte de la necesidad de información inmediata, de intercambio de consultas y pareceres, lo que hizo que *Vasos Comunicantes* fuera dejando los aspectos ligados a la actualidad a ese tipo de soportes. Se eliminaron secciones como la titulada «Información profesional», y la función de boletín con anuncio de actividades y convocatorias fue desapareciendo a medida que se iba implantando Internet. El papel pasó a tener una vocación de permanencia que no percibíamos antes, cuando era el único soporte empleado.

Dice también el editorial del primer número: «Con sobrada razón nos lamentamos los traductores de las escasas y más que deficientes posibilidades que se nos ofrecen para transmitir a la sociedad, siquiera la literaria, que es en la que aspiramos a movernos, las condiciones y principios en que se funda nuestro trabajo, *para romper el muro de silencio de los suplementos y revistas literarias, replicar a tal crítica que consideramos injusta o desmesurada y hasta para encontrar el medio de transmitir nuestra experiencia o nuestra opinión*». Cabe recordar que a principio de los años noventa apenas había publicaciones especializadas sobre el tema (de hecho, ni siquiera habían aparecido muchas de las actuales facultades de traducción): existía *Senex*, la revista de EIZIE, la Asociación de Traductores, Correctores e Intérpretes de Lengua Vasca, que había empezado a publicarse en 1984. Y, dentro del ámbito académico, *Sendebar*, que editaba la Universidad de Granada desde 1990. La ATLF, la Association des Traducteurs Littéraires de France, ya sacaba semestralmente, desde 1991, su boletín *TransLittérature*. Un panorama completamente distinto del actual, en el que la veintena de facultades de traducción españolas publica regularmente una profusión de revistas, artículos científicos y tesis doctorales, para no mencionar los foros, blogs, webs y todo tipo de formas de expresión de los profesionales del ramo que florecen en Internet.

Por último, el editorial del primer número insiste en un punto que, en mi opinión, sigue siendo absolutamente necesario: «Otro rasgo nos gustaría que distinguiera esta revista: la pluralidad». Y plural ha sido la revista. En ella han publicado más de doscientas firmas distintas, en gran medida traductores profesionales de todas las especialidades, pero también juristas, editores, críticos, profesores y escritores (desde Alberto Manguel, Eduardo Mendicutti, Eduardo Mendoza, Enrique Vila-Matas o Juan Goytisolo a José Martínez de Sousa, Gregory Rabassa o Lawrence Venuti) en transcripciones de conferencias y mesas redondas, entrevistas desenfadadas o sesudos artículos teóricos. Nada de lo que afecta a la traducción le ha sido ajeno.

Así pues, *Vasos Comunicantes* echó a andar con el entusiasmo de los colegas y la ayuda financiera del Ministerio de Cultura y, a partir del número 6, de CEDRO. Y, si bien durante los primeros tiempos tuvo precio de portada y se vendió por suscripción, ese hecho no fue más allá de lo meramente simbólico. Menciono estos aspectos prosaicos porque hay que tener presente que proyectos como estos necesitan de la generosidad de colaboradores entusiastas, pero también de políticas culturales que los fomenten y financien.

Cuando Ramón Sánchez Lizarralde y Catalina Martínez Muñoz, en uno de esos épicos regresos en coche de las Jornadas de Tarazona, mezcla de resaca y ronquera, me propusieron que participara en la revista, yo ya había leído y subrayado con entusiasmo e interés los 11 números existentes. Acepté encantada el ofrecimiento y me puse como meta ayudar a que la criatura siguiera avanzando sin cambiar en esencia su carácter. El primer objetivo fue seguir aunando el rigor de una revista «gremial» con el tono ameno propio de medios de comunicación más creativos. En terrenos ya más prosaicos, nos propusimos eliminar por completo las erratas, para lo que redactamos unas normas de estilo para los colaboradores e insistimos en reducir al mínimo las transcripciones de los actos asociativos. Otro objetivo fue el de remunerar con cierta justicia las colaboraciones, transcripciones y, como es lógico, las traducciones. Otro más fue la ampliación de la difusión, para lo que creamos una base de datos de editores, periodistas, escritores, traductores, críticos, universidades españolas y extranjeras (¡llegó a pedirnos una suscripción la biblioteca de la Universidad de Yale!) a los que se les enviaban puntualmente todos los números, y ampliamos la tirada a casi 1000 ejemplares. Insistimos también en aumentar la calidad y originalidad de las ilustraciones; establecimos ciertos criterios para juzgar los artículos que merecían ser publicados y, al mismo tiempo, fijamos pautas de corrección e intercambio de sugerencias con los autores. Y, por último, y tal vez la más complicada de las empresas, nos propusimos conseguir que (¡oh, milagro!) los tres números anuales salieran en su fecha. No tardé en darme cuenta de que editar una revista consistía también en cargar cajas, ir a Correos, crear bases de datos y, ¡horror!, pasar al otro lado de la frontera para convertirme en correctora quisquillosa y editora regañona.

Con la llegada de Mario Merlino a la dirección en 2001, en el número 19, en sustitución del prematuramente fallecido Ramón Sánchez Lizarralde, cambió de manera visible el tono de la presentación de la revista, que pasó a ser más personal y creativo, pero no se alteró en esencia el contenido, que siguió nutriéndose de los actos asociativos y de las colaboraciones de profesionales de la traducción. Creamos la sección «El Centón», que a los pocos números pasó a reproducir conversaciones de la lista de distribución de Internet a propósito de un tema concreto, en un intento de dejar constancia de la brillantez de muchas de las participaciones de los socios que no siempre se animaban a escribir artículos extensos. Al mismo tiempo, fuimos eliminando las reseñas de libros sobre traducción, cada vez menos necesarias a medida que otras publicaciones podían hacerse eco de modo más inmediato.

En 2009 empezaron los tiempos convulsos: al golpe del fallecimiento de Mario Merlino se sumó la tremenda crisis de financiación por parte de CEDRO, de modo que la revista pasó a un único número anual, lo que obligó, en gran medida, a fijar nuevos criterios para elegir los textos procedentes de los actos asociativos, reducidos en parte por la desaparición de las Jornadas en torno a la traducción literaria de Tarazona, si bien sustituidas en cierto modo por el encuentro que dimos en llamar El ojo de Polisemo. El número 42 supuso ya un punto de inflexión: solo pudo publicarse en soporte digital y ahí nos planteamos muy en serio la supervivencia de la revista en papel. El 43, publicado en 2012 y diseñado por David Escanilla, implicó una notable renovación estética; yo dejé la dirección en el número 44 y, en el 45, pasó a dirigir la revista un equipo de editoras que eran, al mismo tiempo, miembros de la junta rectora de la asociación: ellas se enfrentaron a la difícil tarea de sacar adelante una revista en tiempos más que turbulentos para la edición en papel. Como ellas mismas (Paula Aguiriano, Teresa Lanero, Elia Maqueda, Claudia Toda) decían en el número 46: «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». Actualmente el equipo está conformado por Mercè Guitart y Claudia Toda, miembros de la junta rectora, y los presocios Olaia Rodríguez, Itziar Santín y Alberto Sesmero; cuentan con la ayuda de Blanca Juan como correctora. Estando en el aire el proyecto de dar el salto a la publicación exclusivamente digital, en sus manos queda seguir guiando esta revista (original, atípica y necesaria) como herramienta de visibilidad y comunicación, pero también de transformación y mejora de las condiciones materiales en las que desempeñan su trabajo los traductores.

Mari Pepa

Íñigo Sánchez Paños

Íñigo Sánchez Paños es doctor en Filología Francesa. Además de haber traducido un centenar de títulos, ha sido catedrático, formador de formadores, organizador de encuentros internacionales de gente joven durante treinta años, cuando todavía nadie lo hacía, profesor de traducción desde finales de los setenta, decano, jefe de estudios y peón de brega en dos licenciaturas en Traducción e Interpretación (UAX y UCM), proponente de la presección de ACE Traductores, creador y mantenedor, con Antonio Roales y Elena M. Cano, del *Atril del Traductor...* y trujamán de Mari Pepa.

Querría uno recordar sin gollerías ni hojarasca, pero siempre es tan difícil... En este caso lo es más aún, porque Mari Pepa no aceptaba cualquier cosa, así como así. Tenerla ya solo en la memoria es un dolor, una rabia, una injusticia. Menos mal que nadie ha dicho que haya que empezar por el principio y terminar por el final...

Durante diez o doce días (hasta el 26 de enero, fecha en que se publicó «*Sit terra levis tibi, querida Mari Pepa*»¹, firmado por su compañero y amigo Miguel Marañón), cuando se entraba en *El Trujamán*, aparecía invariablemente el mismo: «No nos deja harto consuelo su memoria»², un centón de ocho retazos: Mariano Antolín, Concha Cardeñoso, Belén Santana, Antonio Fernández Lera, Maite Gallego, Luisa Fernanda Garrido, Carmen Montes Cano... Fue un repente que empezó con un mensaje el mismo 10 de enero, al filo de las once de la noche: «Me cuesta infinito escribir esto... se ha muerto Mari Pepa». Y al instante, una lluvia de reacciones: «Qué horror. Pero si hablé con ella hace unos días, estaba deseando reincorporarse. No puede ser. Es una desesperación. Qué impotencia...». De pronto, una idea: «Podríamos escribir entre todos un trujamán recordándola. Lo apoyo. Qué menos...».

Ocho traductores no precisamente primerizos (un grupito de ochocientos títulos bien corridos y más de quinientos autores, premios nacionales y otros de fuste, profesores) que dejan ir en ese trujamán algo de lo que sienten: «Ella, sin arrogancia, con claridad, casi anónima, guía a los trujamanes... Cariñosa, discreta, tajante cuando es necesario... Todo lo que se decía de ella era verdad: buen corazón y buena cabeza, convencida y convincente, fuerte y optimista, decidida y directa... Mujer de voz penetrante y mirada certera... ¡Brava, maestra...! Me uno aquí al dolor, a la rabia y al recuerdo de quienes la conocieron y la quisieron... No nos consuela la memoria que de ella queda, la obra que deja, su presencia en nuestro recuerdo... Era buena, valiente, divertida, comprometida con la profesión, inteligente y eficaz... El vacío que deja es enorme... No te podremos olvidar...».

Al pie de ese trujamán, el mismo aviso que aparece en tiempo de vacaciones: «*El Trujamán* permanecerá cerrado temporalmente». Y el subconsciente añade: «Estamos sin timonel».

Vino luego el recuerdo desgarrador de quien fuera probablemente su mejor y más íntima amiga, quien mejor la conoció, Maite Cabello Casado³. Estaban, dice, «enzarzadas como sarmientos». Y, por incitar a la lectura completa, unas líneas más: «(...) Pepa era filóloga. Y traductora (trujamana). Y poeta. Pero era, sobre todo, Pepa. Pepa sabía qué hacer siempre. Sabía qué hacer con las desgracias, cómo sobrellevar una mala noticia y transformar una noticia nimia en una dramática. Sabía qué hacer con la alegría hasta convertirla en el mayor de los regocijos. Era hiperbólica. Era desgarrada. Era disparatada. Era obsesiva. (...) ya nada, pero nada nada, será lo mismo sin Pepa». Un texto rabioso, conmovedor por lo que tiene de recuerdo, que abre la piqueta de lo que a muchos se nos apelotona por aquí dentro.

Leí también lo que, al día siguiente, escribió en su Facebook Ramón Buenaventura⁴, y anduve por listas y foros y conversaciones, por aluvión de mensajes donde se hablaba de ella... Encontré por todas partes a la Mari Pepa que conocíamos, la que ella misma se hizo: dura, exigente, tajante y, al mismo tiempo, amiga entregada a los amigos, una Mari Pepa entrañable, sensible, cariñosa, de sonrisa dura y mirada sincera, desnuda. Tesis y antítesis de sí misma, que a nadie dejaba indiferente.

No sé qué granito de arena puedo yo aportar a estas alturas, más que algunas pocas cosas (intimididades a veces) vividas con ella. Sea.

La Rad era un mesón indispensable, saliendo de Salamanca hacia Portugal. Hoy, debajo de un trozo de autovía. Llegamos (Elena, Antonio, Mari Pepa, Gaël y yo), con cuidado por vinos de Plaza Mayor, a eso de las dos y media. Nos esperaban, como tantas veces y entre otras cosas, las mejores revolconas que un ser humano pueda imaginar. Al poco, me di cuenta de que me había sentado justo enfrente del último sitio en que se había sentado mi madre, meses atrás. Y, clavada la vista en la silla, no supe evitar que se me fuera una lágrima importuna. Disimularon, nadie preguntó nada. Mari Pepa, a mi derecha, me echó la mano por el hombro, me estrujó contra ella con un cariño que no esperaba, y me dijo bajito, casi al oído: «Aniegu...», nada más. Luego, a más de la media tarde, con una guitarra rajada a la que solo le quedaban cuatro cuerdas, Mari Pepa estuvo tocando y todos cantando hasta pasadas las dos de la madrugada. Canciones napolitanas de abrirse



las venas. Rancheras irreconocibles. Una de Silvio Rodríguez que me recordaba Gaël el otro día (y que no sabe por qué recuerda) que decía «y cómo pasa el tiempo, que de pronto son años». En la mesa quedaron (vacías) unas botellas de aguardiente zamorano, de las que Antonio Roales y yo, conductores prudentes, bien poco participamos. Los recuerdos, claro, nos los trajimos en el zurrón de la memoria, sin saber que iban a salir hoy aquí. Del viaje de vuelta más vale que no hable.

Tenía por entonces Gaël no sé si once años ya cumplidos. Mari Pepa, a saber por qué, hizo (y mantuvo) más que buenas migas con él; acababa de regalarle un libro en blanco, muy bonito: «Es para que escribas una novela... Una novela puede tener veinticinco páginas». Quizá el tiempo venga a darle la razón.

Su familia era de Melilla, y ella, aunque madrileña, se reclamaba a veces de la morisma. Por eso un día (hacia el 2000), recordando cómo decían los moros entrañables de nuestra tierra mi nombre impronunciable, le mandé un mensaje firmado como *Aniegu*. A partir de ahí, jamás, nunca jamás me llamó de otra manera, ni por escrito ni de viva voz, ni en privado ni en público se cortó. Ni siquiera delante de mis alumnos. Tampoco me molestó. La última vez que le mandé algo, fue un enlace de YouTube⁵ (solo el enlace) y *Aniegu*. En el asunto: masar y plastar (por amasar y aplastar, ¿verdad, Malika?). Era una receta para hacer pan, una tontuna intrascendente, por decirle que seguíamos donde siempre... Simplemente, una paisana explicándolo todo muy clarito, con el mejor de los acentos de aquellas tierras. A los pocos minutos, la respuesta entusiasmada de Mari Pepa: «¡¡¡¡¡¡¡¡Genial, Aniegu!!!!!!! Cuánta ternura oír esto... *Baci, caro*». Nadie volverá a llamarme así.

Le gustaba el cuscús, por supuesto; en particular, decía, el que hacemos en casa, aunque resultaba difícil invitarla, porque no conducía y no aceptaba de buen grado que tuviéramos que ir a buscarla y a llevarla cada vez. El último fue a requerimiento de Miguel Sáenz, a quien admiraba y quería como si fuera su amigo de toda la vida. Sin embargo (nadie que la conociera podrá creerlo), estuvo bastante cohibida un buen rato.

Mari Pepa fue quien le abrió la puerta del Centro Virtual Cervantes al *Atril del traductor*, que mantuvimos activo trece años. Fue una conversación en la algarabía de un bar de Tarazona (1999). Nos pidió a Antonio Roales, a Elena M. Cano y a mí, que le contáramos mejor la copla que ya nos había oído en Expolingua, hacía algo más de un año: qué era eso de que dábamos clases virtuales de traducción. Tardó segundos en captarlo y en convertirlo en una propuesta que hizo suya. Salimos a la palestra, una vez preparados los aperos informáticos, en marzo de 2000.

Llevaba ya Mari Pepa por entonces unos años dale que te pego como coordinadora de los foros del CVC. En particular, *El foro del español* (desde el 16 de septiembre de 1997): «(...) todas las personas relacionadas profesionalmente con la lengua española encontrarán aquí un foro donde aclarar sus dudas y plantear sus pregun-

tas». Tomo el dato el 23 de enero, a media tarde, dato que habrá cambiado diez minutos después: 268 472 intervenciones, de un número realmente incalculable de participantes. No sé de quién sería la idea, pero fue buena y, como se ve, duradera.

Para el mundillo de la traducción, Mari Pepa es (*es*), por encima quizá de cualquier otra cosa, el alma de *El Trujamán*. Todos estamos acostumbrados a echarle una ojeada al menos de vez en cuando; algunos, a leer el artículo del día como un ritual reiniciático, casi como un chute, una manera de sentirse de nuevo trujamán cada mañana... Empezó (poco se va en imaginar cuánto costaría arrancar) el 17 de enero de 1999 (¡diecinueve años ya!), con el artículo «Una sorpresa del *Destino*», de Ramón Irigoyen. No hemos conseguido averiguar por qué fue la cosa en domingo, ni por qué hasta el 25 no salió el segundo, de Julia Escobar: «Carta de Freud a su traductor español». A partir de ahí, un ritmo diario prácticamente ininterrumpido, salvo fiestas y vacaciones. Al principio, las normas eran tajantes: unas 600 palabras, «que se lea en una sola pantalla», decía. Y nos pedía y contratábamos veinte intervenciones en un plazo determinado. Todos aceptábamos alborozados y en ese alborozo nos manteníamos hasta que, como tendríamos que haber supuesto desde el principio, se nos echaba el tiempo encima y no habíamos llegado ni a quince, y Mari Pepa empezaba entonces a atosigarnos: «¡Que se me terminan, que no me queda nada en el cajón...!». En estos diecinueve años, se han publicado 3544 artículos y han intervenido (unos más y otros menos) 148 autores, que se dice pronto. 3544 artículos que se leyó con cuidado y, en muchos casos, nos comentó y nos sugirió enmiendas. También rechazó directamente algunos, con la misma firmeza con que hacía casi todo, sin que supusiera mal. «El único que me ha dado calabazas —me dijo un día— ha sido García Yebra». No sé si luego hubo otros. Últimamente solo pedía series pequeñas, de un puñadito de trujamanes.

Mari Pepa nunca dijo que trabajara sola. Conque hablar de estas cosas relacionadas con el Centro Virtual Cervantes sin mencionar a Miguel Marañón y al resto del equipo (desde los becarios de paso hasta sus componentes de siempre, indispensables), y sin olvidar a nadie, es injusto. Pero no parece que sea el momento. Lo duro que será para todos ellos ver su silla vacía...

Ya no me acuerdo de cuándo volví a conocerla. Quizá fuera en Tarazona, en el 97. Desde luego, había gente alrededor. Sí sé que se me puso delante, me dijo quién era y que coordinaba el *Foro del español* en el que yo había intervenido algunas veces. Francamente, no tenía ni la más remota idea. Me lo notó en el inmediato santiamén: «No te acuerdas de mí... Nos presentó tu hermano, hemos coincidido varias veces en Hiperión». Ah, sí, aquel sótano húmedo hasta lo indecible, donde dimos los toques finales a la traducción del *Gargantúa*. No sé si fue por entonces (1984) o algo más tarde, cuando preparaba ella su *Antología de poesía española contemporánea* (que se publicó en el 87). Ocho o diez años y varios destinos por el extranjero me

la habían borrado de la cabeza. En aquel reencuentro empezó una complicidad que duró ya hasta el final.

P.D. Siento tanto haber tenido que responder a la invitación de escribir esto...

NOTAS

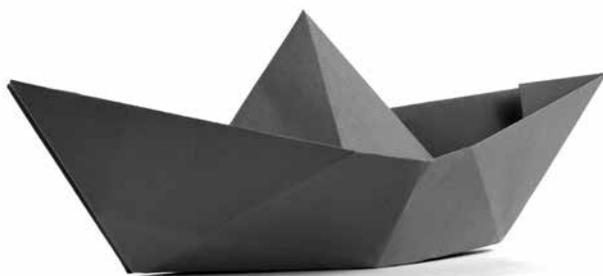
1. Miguel Marañón Ripoll, «*Sit terra levis tibi*, querida Mari Pepa», *El Trujamán. Revista diaria de traducción*, 26 de enero de 2018. [En línea.] Acceso: 26/01/2018. <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/enero_18/26012018.htm>

2. VV. AA., «No nos deja harto consuelo su memoria», *El Trujamán. Revista diaria de traducción*, 16 de enero de 2018. [En línea.] Acceso: 26 de enero de 2018. <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/enero_18/16012018.htm>

3. Maite Cabello Casado, «Se ha ido Mari Pepa», Facebook, 13 de enero de 2018. [En línea.] Acceso: 13/01/2018. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100000730545644&hc_ref=ARRHICHI9CK7w9cfqs8G4ZHHqhzMLpyE0yveMqehamZZPI5xzPEq5GztcvHM7C9GVIQ&pnref=story>

4. Ramón Buenaventura, «Ayer murió Mari Pepa Palomero», Facebook, 11 de enero de 2018. [En línea.] Acceso: 11/01/2018. <<https://www.facebook.com/ramon.buenaventura/posts/10156012396047579?pnref=story>>

5. Autora desconocida [Comida de Marruecos], «Pan marroquí esponjoso, rápido y sin horno». [En línea.] Acceso: 26/01/2018. <<https://www.youtube.com/watch?v=RBluAIoKKdk>>





Entrevista a Miguel Jiménez, director de la Agencia del ISBN

Geneviève Naud

Miguel Jiménez dirige la Agencia del ISBN y Dilve desde el año 2010. Es licenciado en Historia Contemporánea y bibliotecario de formación. Entre 1998 y 2004 fue director de la Biblioteca Universitaria de la Universidad Autónoma de Madrid, tras lo cual estuvo al frente del Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes.

¿Podría explicarnos qué es la Agencia del ISBN?

En 1969, nueve países reciben los primeros bloques de ISBN, sistema creado dos años antes en EE. UU. y Reino Unido. España se suma en 1972 al proyecto, cuando el ISBN ya es una norma ISO. La idea es que, mediante un número único para cada edición de cada libro, se facilite el comercio del libro evitando tener que depender de búsquedas en idiomas diferentes, muchos de los cuales pueden ser desconocidos para el librero. Mediante el ISBN, cada edición de cada título queda identificada para el mercado de forma unívoca.

En la actualidad hay más de ciento cincuenta países en los que el sector del libro utiliza el ISBN. La norma ISO va ya por su quinta revisión y la Agencia Internacional que regula todo el sistema, y que originariamente estuvo en Berlín, está ahora en Londres. El ISBN se ha adaptado sin problemas a la aparición del formato electrónico de los libros, por lo que parece que tiene por delante un buen futuro como sistema. Mediante un protocolo llamado ISBN-A, un ISBN puede figurar en una página web como enlace a una página creada por la editorial con toda la información sobre ese libro que considere oportuna.

La Agencia del ISBN en España, gestionada por la Federación de Gremios de Editores de España, vende ISBN a las editoriales que los soliciten y a los autores individuales o autoeditores y, con los metadatos de los libros que los editores nos proporcionan, se crea el Registro del ISBN de todos los libros. En la actualidad hay dos millones y medio de libros registrados.

Un libro destinado a la venta tiene un número de ISBN de trece dígitos, compuesto por cinco bloques. El primer bloque, 978, significa que el producto es un libro, el segundo bloque designa el país (84 para España), el tercer bloque corresponde a la editorial (una misma editorial puede tener varios códigos), el cuarto bloque es el número de orden de la editorial y el quinto bloque es un dígito de control. ¿Es exacto?

Sí, así es, pero la Agencia Internacional ya tiene también a su disposición el bloque 979 y ha empezado a «repartirlo» entre los países que han agotado sus bloques anteriores. En los ISBN que empiezan por 979, el segundo bloque ya no será un indicativo de país como el 84, sino un número aleatorio.

En su origen, el ISBN tenía solo diez dígitos y era un sistema aislado del resto del comercio, pero en 2007 se integró en el sistema EAN para lo que se pasó al sistema actual de trece dígitos.

¿Si con el bloque 979 este segundo bloque deja de ser un indicativo de país, ya no sabremos dónde se ha editado el libro?

Efectivamente, ya no podremos saberlo de una manera digamos «automática». Pero tampoco podemos saber ahora «automáticamente» qué editorial ha editado un libro a pesar de que el tercer bloque (unido al segundo) es exclusivo de esa editorial. Para aclarar esas identificaciones, la Agencia Internacional del ISBN tiene una web de consulta libre, el Global Register of Publishers¹.

¿Un libro editado en tapa dura, en bolsillo y en edición electrónica tiene varios ISBN?

Cada producto comercial debe quedar identificado con un número único. A lo largo de toda la cadena comercial que, no lo olvidemos, incluye también al comprador, el producto debe quedar claramente identificado con todas sus características físicas, precio, etc. Por eso el mismo título, de la misma editorial, tiene un ISBN para la edición en tapa dura, otro distinto para la de bolsillo, otro para el PDF, otro para ePUB, y así sucesivamente.

¿En qué casos puede cambiar el ISBN atribuido a un libro?

Si se trata de una mera reimpresión, no hay que cambiar el ISBN de un libro; pero si se trata de una nueva edición (lo que implica que hay cambios sustanciales en el contenido o en la forma), estamos ante un producto comercial distinto y, por tanto, debe llevar un ISBN nuevo.

¿Cómo se obtiene un ISBN? ¿Se adjudica solo a las editoriales o también a alguien que desee autoeditarse?

Las editoriales pueden comprar a la Agencia bloques de ISBN siempre en múltiplos de diez. Los autoeditores, que pueden ser personas físicas o instituciones, pueden comprarlos de uno en uno.

El ISBN es de acceso libre, en cambio, Dilve (Distribuidor de información del libro español en venta) es una plataforma de pago. ¿Podría explicarnos cómo funciona y qué proporciona a sus usuarios?

No hay exactamente ISBN de acceso libre. La agencia del ISBN en España no tiene su base de datos del Registro abierta al público aunque, por un acuerdo con el Ministerio de Educación y Cultura, este dispone de una copia fiel y actualizada de sus datos que es la que ofrece en su web.

Los editores introducen los metadatos de sus libros en nuestro sistema y esto les permite, por una parte, enviar de forma fácil esos metadatos al Registro del ISBN y, por otra, alimentar una base de datos que nutre de información a toda la cadena comercial del libro. Antes de que un libro llegue a una librería ya están en su web los datos bibliográficos, la imagen de cubierta, el resumen, etc. gracias a Dilve.

Dilve funciona como una especie de Mercamadrid, Mercazaragoza o Mercabarna: todos los productores (las editoriales) «llevan» a Dilve sus productos (sus libros) y los minoristas y distribuidores escogen lo que les interesa para su negocio. A diferencia de esos mercados centrales, en Dilve no hay que pegarse un madrugón y ni siquiera hay que ir a ningún sitio. Todo está automatizado: un librero conectado a Dilve selecciona el perfil de los libros cuyos datos quiere recibir, escoge el formato y la forma de entrega y programa esa descarga de datos diaria o semanalmente. A partir de ahí «se olvida» de que está conectado a Dilve. De hecho, cuando se empezó a cobrar por la suscripción a Dilve, algunas librerías dijeron que ellas no estaban suscritas ¡se les había olvidado que recibían todas las novedades diariamente gracias a Dilve!

En este momento hay algo más de seis mil editoriales que introducen en Dilve los datos de sus libros. La cifra es muy alta pero hay que tener en cuenta que, para nosotros, un ayuntamiento, una fundación, o una ONG que se registra como editorial cuenta como tal. De esas seis mil, casi mil pagan la cuota de Dilve, lo que les permite incluir en el sistema (y que llegue a las librerías) imagen de cubierta, resumen, información del autor...

En el otro lado del mostrador hay algo más de cincuenta distribuidoras, más de cuatrocientas librerías y otras trescientas instituciones (sobre todo bibliotecas) que descargan información de Dilve para sus sistemas. Entre ellas están Amazon, Google, Bowker, Casa del Libro, El Corte Inglés o la FNAC. Cuando vemos la información de un libro (editado en España) a la venta en la web de alguno de esos proveedores, lo que vemos «ha salido» de Dilve.

Esos libreros o distribuidores pueden descargar las fichas de los libros de Dilve en varios formatos, en particular en formato ONIX, que es el estándar internacional

del mundo del libro, o en formato CSV, que es un seudoestándar del mundo de los sistemas informáticos para exportación e importación de ficheros de datos estructurados.

¿Qué son los datos ricos?

Llamamos datos ricos a esas informaciones sobre un libro que van más allá de la clásica ficha bibliográfica: imagen de cubierta, resumen, sumario, primer capítulo en PDF, información sobre el autor, etc. Las mil editoriales que pagan esa cuota anual a Dilve que he mencionado antes pueden introducir datos ricos en sus fichas.

¿Y los metadatos?

Metadatos son «datos sobre...», en nuestro caso, datos (o información útil) sobre un libro. No son el libro sino datos sobre el libro.

Según Jonathan Nowell, presidente de la sección de libros de Nielsen², «el 40 hasta el 80 % de las ventas de un título dependen de la calidad de los metadatos que describen los libros»³. ¿Qué opina al respecto?

Que tiene toda la razón: Nielsen está en una posición única en el mundo, ya que elabora informes muy valorados (y bastante caros) sobre ventas de libros y además gestiona la Agencia del ISBN del Reino Unido e Irlanda y el «Dilve» correspondiente, que se llama Bookdata. Como dice uno de nuestros colaboradores parafraseando una conocida serie de TV: hoy en día, sin metadatos no hay ventas; no hay paraíso.

¿En los últimos años ha registrado Dilve un incremento de los datos referidos a los libros por parte de los editores? ¿Cuáles?

Dilve está creciendo en unos ochenta o cien mil libros nuevos al año en su base de datos. Como he dicho antes, son seis mil los editores (sin contar a los autoeditores) que alimentan esa base de datos.

En su opinión, ¿están al tanto los editores españoles de este estudio (sobre la relación entre metadatos y ventas) y de sus conclusiones, y difunden cada día más datos y metadatos en sus páginas web, sus catálogos en línea, Internet? Muchos editores son conscientes de la importancia de unos buenos metadatos de calidad para las ventas de los libros, aunque no todos ni mucho menos; pero incluso no todos los que son conscientes encuentran el tiempo, el dinero o la forma de mejorar sus metadatos. Queda muchísimo por hacer y la mejora de los metadatos se nota con mucha lentitud. Nosotros hemos puesto en marcha una serie de acciones para llevar a cabo a lo largo de 2018: un plan de calidad de metadatos que incluye

instrumentos tecnológicos a disposición de los editores en nuestro sistema y campañas de concienciación.

Muchos editores en sus páginas web y catálogos en papel o en línea siguen omitiendo la referencia a los traductores de las obras, que editan gracias a la labor de estos profesionales. La información referida al peso del libro, sus dimensiones, etc., salta a la vista, sin embargo el nombre del traductor está escondido o ausente. ¿Qué opinión le merece esta constatación?

Sé que el papel del traductor en el libro no está todo lo reconocido que debiera a todos los niveles y veo que desde hace algunos años han empezado a aparecer poco a poco los nombres de los traductores más destacados que antaño. Supongo que este asunto tiene dos aspectos: la necesidad de que la información sobre el libro sea lo más completa posible por un lado y, por otro, el reconocimiento a todos los niveles de la contribución del traductor al producto final que se está poniendo en el mercado. Sin duda progresaremos en este asunto pero será sobre todo gracias a la presión de los propios traductores.

Los traductores y los correctores no gozan de mucho prestigio en general y en España en particular, y se enfrentan a condiciones bastante precarias. ¿Se debe a su estatuto de trabajadores autónomos, a la progresiva feminización de estas profesiones o...?

Sin tener una información de primera mano sobre el asunto, sospecho que se debe, sobre todo, a la diferente capacidad de autoorganización (y por tanto de presión) de los editores y de los traductores. No veo por qué el que haya más mujeres que hombres pueda ser una causa importante de ese fenómeno.

¿Le gustaría ser editor? ¿Qué tipo de editor sería?

He trabajado en editoriales pequeñas hace muchos años y era un trabajo que me gustaba. Luego pasé a trabajar en bibliotecas y no estoy seguro de que vaya a trabajar como editor en el futuro. Si fuera editor me gustaría editar lo que me gusta leer: buenos libros de no ficción de autores competentes. Trataría de introducir en España buenas traducciones de libros publicados en otros países.

¿Cómo está la promoción del libro español en este momento?

Mi trabajo no me da acceso apenas a información sobre este tema. Veo que la presencia de la edición española en las ferias internacionales se ha desplomado desde que empezó la crisis, un poco después de que yo empezara a trabajar para la Federación de Gremios de Editores de España. Tengo entendido que la causa principal

es la tremenda disminución del apoyo de las administraciones a ese aspecto del comercio del libro.

Según la *Panorámica de la edición española de libros 2016*⁴, las traducciones representan el 16,1 % del total de la producción editorial española en 2016. Y según el reciente *Informe del valor económico de la traducción editorial*⁵, «la facturación de la traducción en el sector editorial para el ámbito del ocio ascendería a 293,6 millones de euros, un 35,2 % del total del ámbito». ¿Qué nos puede comentar al respecto?

Desconozco esas cifras y no me veo capaz de comentar nada útil al respecto.

El citado informe señala sin embargo en sus conclusiones la «pérdida de poder adquisitivo de los traductores editoriales por un incremento inferior de las tarifas de retribución que el del conjunto de los trabajadores de la economía española e, incluso, de la inflación». ¿Cómo explica esta contradicción? Volvería a decir lo mismo que antes: supongo que la mejor forma de revertir esa tendencia es organizarse colectivamente. «Camarón que se duerme se lo lleva la corriente».

Inició su carrera profesional siendo bibliotecario. ¿Qué formación siguió y qué aconsejaría hoy día a un futuro bibliotecario?

Que estudie un grado cualquiera (no de biblioteconomía) y luego busque algún máster o curso de especialización para aprender las técnicas de esa profesión, que no son demasiado complicadas. No merece la pena estudiar cuatro años biblioteconomía. Yo estudié Historia en la universidad, luego trabajé en varias cosas, entre ellas en editoriales y en librerías y luego empecé a trabajar en bibliotecas, estudié por mi cuenta, asistí a algunos cursos y me presenté a oposiciones. Digamos que me formé *on the spot*.

Ha llovido mucho desde la carta⁶ de los bibliotecarios y autores pidiendo al presidente Rodríguez Zapatero que mantuviera la exención del pago de un canon por préstamo. ¿Ha variado la posición de los bibliotecarios sobre este tema?

Tengo entendido que la posición de las asociaciones de bibliotecarios no ha variado mucho. A finales del siglo XIX, los autores se organizaron y consiguieron que se reconocieran legalmente sus derechos legítimos. Hoy en día, los autores están muy bien organizados y saben presionar a las autoridades, los parlamentos y en Estrasburgo, Luxemburgo y Bruselas. Los bibliotecarios defienden el punto de vista de los consumidores en este tema, no sus propios intereses personales. Cuando se firmó la

Convención de Ginebra sobre Derecho de Autor en 1952 no existía el concepto de consumidor. Si las asociaciones de bibliotecarios no quieren ser siempre los perdedores (y con ellos los consumidores) en el tema del préstamo de documentos, deberían aliarse con las asociaciones de consumidores que son fuertes y experimentadas.

¿Qué opina de las bibliotecas universitarias españolas en el año 2018? ¿Y de las bibliotecas públicas?

Desde 2004 no trabajo en bibliotecas universitarias y nunca he trabajado en públicas. Creo que las primeras aprovecharon (en general) los años de bonanza económica y empuje modernizador para situar sus servicios a un nivel bastante aceptable en relación con otros países europeos. En cuanto a las públicas, las diferencias por regiones son enormes. Las de Madrid, que son las que utilizo, están claramente por debajo de lo que este país podría tener sin demasiado esfuerzo como servicios bibliotecarios.

¿En qué aspecto podrían mejorar las bibliotecas de Madrid?

Como he comentado antes, yo ya solo puedo hablar como usuario de esas bibliotecas. En primer lugar, las autoridades tienen que dotarlas de más dinero para que sus fondos puedan estar mejor actualizados. Una cifra publicada en la página Bibliotecas Públicas Españolas en cifras⁷: mientras que, en 2015, en Cataluña se compraron 81 libros por habitante y en el País Vasco 95, en Madrid se compraron solamente 53; menos que en regiones mucho menos ricas como Extremadura (59) o Castilla-La Mancha (68).

Los horarios y las cuotas y plazos de préstamos no están mal pero no entiendo cómo no han puesto en marcha la renovación *online* de los préstamos que uno tiene y la reserva *online* de los libros prestados que uno desea leer. Cuando yo trabajaba en la Universidad Autónoma, en el año 2000 esto ya funcionaba. ¿Por qué tengo que ir a devolver un libro que no he terminado si hay muchas posibilidades de que se quede muerto de risa en el depósito hasta que yo vaya a por él otra vez? El programa informático que manejan permite poner en marcha esos dos servicios.

Para concluir quisieramos saber qué lee en su tiempo libre. ¿Cómo elige los libros que lee? ¿Lee libros en otros idiomas, traducciones...? ¿Libros en papel, electrónicos y por qué?

La mayor parte de los libros que leo son los que he visto bien valorados en una reseña de algún suplemento cultural o revista, o citados en alguna lectura anterior. En su casi totalidad se trata de libros de historia o de divulgación científica y, en su mayoría, son libros traducidos al español de otros idiomas; leo gracias a los traductores. Solo leo libros en papel porque me resulta más cómodo y agradable.

NOTAS

1. Global Register of Publishers. [En línea.] Acceso: 03/03/2018. <<https://grp.isbn-international.org/>>

2. Como indica Elena Alonso: «The Nielsen Company es una compañía global de información y medios, líder en el mercado y con marcas reconocidas en el sector de información de mercados (ACNielsen), información de medios (Nielsen Media Research), inteligencia online (NetRatings y BuzzMetrics), ferias comerciales y publicaciones profesionales (*Billboard*, *The Hollywood Reporter*, *Adweek*)». Véase: Elena Alonso, «Reducir la incertidumbre: Nielsen y la investigación de mercados», *Revista Índice* 38 (enero de 2010), pp. 22-23. [En línea.] Acceso: 03/03/2018. <<http://www.revistaindice.com/numero38/p22.pdf>>

3. Más información en: Hubert Guillaud, «L'avenir du livre... est dans les données», *La feuille*, 12 de junio de 2012. [En línea.] Acceso: 03/03/2018. <<http://lafeuille.blog.lemonde.fr/2012/06/12/lavenir-du-livre-est-dans-les-donnees/>>; Andre Breedt y David Walter, «White Paper: The Link Between Metadata and Sales», 2012. [En línea.] Acceso: 03/03/2018. <http://www.nielsenbookdata.co.uk/uploads/3971_Nielsen_Metadata_white_paper_A4%281%29.pdf>

4. *Panorámica de la edición española de libros 2016*. [En línea.] Acceso: 03/03/2018. <http://sede.educacion.gob.es/publivena/descarga.action?f_codigo_agc=15865C>

5. *Informe del valor económico de la traducción editorial*, realizado por Analistas Financieros Internacionales por encargo de ACE Traductores, 2017. [En línea.] Acceso: 03/03/2018. <<https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:2400c2e1-99ea-41a8-9ac6-9db2e023f99e/valor-economico-traducccion.pdf>>

6. «Los bibliotecarios se oponen al canon de préstamo de libros», *El Mundo*, 23 de julio de 2004. [En línea.] Acceso: 03/03/2018. <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2004/07/23/protagonistas/1090597197.html>>

7. Bibliotecas Públicas Españolas en cifras. [En línea.] Acceso: 03/03/2018. <<http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/bibliotecas/mc/ebp/portada.html>>

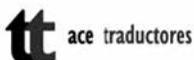
El ojo de polisemo IX

A vueltas con la historia

Los días 23, 24 y 25 de marzo de 2017 se celebró en Madrid la novena edición del encuentro universitario-profesional de la traducción editorial que ACE Traductores organiza cada año con una universidad distinta. En esta ocasión la anfitriona fue la Universidad Pontificia de Comillas. El congreso giró en torno a la traducción de la historia, sus peculiaridades y su relación con la literatura. A continuación recogemos una de las interesantes ponencias presentadas.



Organizan:



Colabora:





El tiempo y el espacio en la traducción de libros de historia

Alicia Martorell

Alicia Martorell es traductora desde hace más de 30 años. Sus campos de especialización son las ciencias humanas y sociales, la comunicación financiera y empresarial y los textos jurídicos. Es socia de ACE traductores, Asetrad y la SFT francesa.

Este texto corresponde a la conferencia pronunciada en marzo de 2017 en la novena edición de El ojo de Polisemo, «A vueltas con la historia», en la Universidad Pontificia Comillas.

Mi padre nació en Vilna, que pasó a ser Wilno después de la Primera Guerra Mundial y que ahora es Vilnius. En cuanto a Lemberg, fue una ciudad austriaca hasta 1918, luego fue polaca, cayó bajo el yugo soviético, el nazi, luego otra vez el soviético, para convertirse en una de las ciudades importantes de la república de Ucrania.

Gilles Rozier, *De un país sin amor*¹.

La traducción de libros de historia es una actividad muy gratificante, supone una especie de inmersión en un tiempo y un espacio ajenos que permite vivir, a lo largo de los meses que dura el proyecto, en una especie de burbuja. En todos los libros se da esa circunstancia, pero el componente histórico añade un condicionamiento temporal que se suma al extrañamiento propio de cualquier proceso de traducción.

El tiempo y el espacio son los dos ejes que articulan la relación entre el libro que traducimos y distintos momentos (curiosamente llamados «espacios de tiempo») o lugares. De esta forma, nacen nuevas dimensiones del cruce de puntos de vista: el del autor (el del momento y el lugar en el que se insertó su obra), el del traductor (el del momento y el lugar en el que se insertará la traducción), el del periodo del que habla el libro.

Estos ejes múltiples van a plantear al traductor una serie de problemas relacionados, tanto con la expresión del tiempo y el espacio como con la interacción entre ambos, por lo que habría que decir quizá que este texto habla de «el espacio a través del tiempo». Y esto es así porque en realidad el tiempo y el espacio están entrelazados y se mueven de forma coordinada: un nombre de lugar nunca es un absoluto, es el nombre que un lugar tiene en un momento determinado, en el punto preciso en el que se cruzan la coordenada espacial y la temporal.

Para terminar de complicar las cosas, estas diferencias en la expresión de los periodos o los lugares de la historia no se refieren a unos conceptos inamovibles: van fluctuando a medida que pasa el tiempo, cambian las perspectivas, se mueven las fronteras, se suceden los acontecimientos. Por ejemplo, independientemente de las numerosas formas de denominar en español la guerra de 1914-1918, es imposible hablar de la «Primera Guerra Mundial» en contextos anteriores a 1940, pues una guerra no puede ser primera hasta que no llega la segunda.

El estudio de la toponimia concentra este tipo de problemas y, aunque en este texto no me propongo hablar de toponimia en general, sino de su expresión a lo largo del tiempo, conviene definir dos conceptos:

— Un topónimo es un nombre de lugar, ya sea un continente, una aldea gallega de cinco habitantes, una calle o plaza, una ciudad grande o pequeña, una región o un país.

— Un exónimo, o exotopónimo, es el nombre que se puede dar a un topónimo en un idioma diferente del que se habla en ese lugar. Por ejemplo, Londres sería un exónimo de London o Colonia sería un exónimo de Köln.

En el mundo real, que no es como los diccionarios bilingües, los exónimos no brotan de forma natural de los topónimos, de modo que a cada topónimo, en un universo platónico ideal, correspondería necesariamente un equivalente en cada lengua extranjera: se van creando con el roce. Ese roce puede venir de un viajero, un explorador, un misionero, una guerra, una expedición, el comercio, el turismo, la colonización, los movimientos de población (peregrinaciones, rutas...) y, obviamente, de una traducción, es decir, a veces los traductores también crean exónimos de la nada usando reglas de inferencia².

Simplificando, podríamos decir que, si no hay roce, no hay exónimo. Suele ser el caso de los topónimos correspondientes a lugares pequeños (los microtopónimos) que se mantienen en la lengua original si no se da un hecho que justifique su traducción, pero puede ser también el caso de lugares más importantes para los que el nivel de uso no exija esa adaptación a otros idiomas. El traductor deberá optar, según las circunstancias, entre usar el topónimo original, poner en marcha la máquina del tiempo o crear una traducción de la nada.

Además, ese fenómeno, que podemos llamar «exonimia», tampoco sigue un camino lineal y unas reglas estrictas: varía en función de otros factores culturales o políticos. Así pues, el nombre que le damos a un lugar siempre está teñido por las circunstancias en las que se lo damos.

Por ejemplo, la colonización española o portuguesa en el norte de África generó una serie de exónimos que ya no tienen curso, o incluso provocan rechazo, en los países ahora descolonizados y que un traductor debe manejar con precaución. Es el caso de Mogador/Essaouira o Alhucemas/Al Hoceima. Es decir, el auge de los estudios poscoloniales ha modificado de forma radical nuestra percepción de la exonimia, al considerar la naturalización de los nombres de lugar como parte del proceso de colonización.

Como lógico retorno del péndulo, en este momento vivimos en España un movimiento de recuperación de nuestro acervo exonímico en español, sobre todo de la mano de grupos de traductores, periodistas y expertos de la lengua. Entre ellos cabe citar, en primer lugar, al grupo de toponimia del grupo de traducción al español de la Unión Europea, que publica en su revista *puntoycoma*³ artículos de fondo sobre la cuestión, incitando a la reflexión sobre los mecanismos que operan en este proceso tan complejo.

Es de justicia citar también en este campo a los expertos de Fundéu, desde aquel primer *Manual de Español urgente* de 1985⁴ que descubrió a todos los traductores la existencia de la toponimia, a su actual página web y su servicio de consultas. No son las únicas instituciones o personas que podríamos citar, pero quizá sean las más emblemáticas.

En cualquier caso, cuando trabajamos con topónimos siempre nos vamos a encontrar con estas dos tendencias de fondo hacia una mayor o menor naturalización (que no deja de ser el eterno debate entre lo que los franceses llaman traductores *sourciers* y traductores *ciblistes*) que obligan de alguna forma al traductor a decidir.

Son estos diversos grados de naturalización los que hacen, por ejemplo, que la lista de países de la ONU sea diferente de la lista de países de la UE. Todos los traductores de la ONU saben que no se dice «Costa de Marfil» sino «Côte d'Ivoire», sobre la base del reconocimiento de un derecho de los países a controlar, no solo sus propios topónimos, sino también los exónimos que estos puedan generar.

La posición opuesta sería la defensa a ultranza del acervo, la domesticación a toda costa, recurriendo a la investigación filológica sobre formas antiguas si no es posible dar con otras contemporáneas. Es lo que Alfonso Torrents dels Prats llama «casticismo» en el «Especial toponimia» de la revista *puntoycoma*⁵.

El traductor, y no solo el de historia, se sitúa entre estas dos tendencias y a veces se ve en la necesidad de traducir un mismo topónimo de maneras diferentes en función del cliente, el tipo de texto, el entorno cultural, y también de su posición respecto al nivel de naturalización.

Una complicación añadida es la intervención de diferentes alfabetos y los diferentes resultados que una transliteración fonética genera en cada idioma. Dicha transliteración evoluciona también, atiende a distintos criterios o escuelas, incluso

dentro del mismo idioma (es el caso de transliteraciones más científicas o más divulgativas de idiomas como el árabe), incorpora recomendaciones oficiales, como es el caso del pinyin.

Estos contactos y tendencias de todo tipo van haciendo fraguar distintas formas de nombrar esos lugares que también van evolucionando con el tiempo. Por ejemplo, en español encontramos una red muy amplia de exónimos flamencos, derivados de la época en que esas tierras pertenecieron a la Corona española, exónimos que también han evolucionado con el paso del tiempo. Uno de los ejemplos más curiosos de esta evolución es el de Maastricht, que volvió a la palestra (es decir, desde España volvimos a sentir la necesidad de dar nombre a esa ciudad) con ocasión del tratado del mismo nombre. Algún periodista aprovechó la ocasión para recordar que, en tiempos de los tercios de Flandes, en España se le daba a esa ciudad el nombre de Mastrique, exónimo que, a fecha de hoy, ha sido totalmente devorado por la historia y que, por lo tanto, no ha vuelto a la actualidad a pesar del voluntarismo de los periodistas en cuestión⁶.

También es curioso el caso de los topónimos alemanes que han conservado, incluso más allá de lo que lo han hecho en el idioma original, sus raíces latinas, retro trayéndonos a épocas todavía más remotas. El hecho de que se hayan conservado en español formas como Tréveris, Tubinga y Ratisbona, y no formas como Mastrique, pertenece a ese mismo azar de los contactos y las relaciones. Es posible que la ciudad de Maastricht desapareciera del radar del español durante los años que van de la retirada de los tercios al tratado de 1992 y que, al resucitar, lo hiciera perdida la memoria de lo que fue.

Las modas también van cambiando de este lado de la barrera, como muestra el paso de Brema a Bremen, como exónimo favorito para la ciudad alemana. Nadie reconocería hoy en día en Tolosa a una ciudad francesa, a pesar de que ese exónimo se ha utilizado durante todo el siglo XIX y parte del XX. De la misma forma que ya nadie usaría Lila para referirse a la ciudad francesa de Lille.

Encontramos varios ejemplos de vidas azarosas de topónimos en el número 151 de *puntoycoma*, en un artículo de Miguel Ángel Navarrete titulado «Los misterios de Eleusis»⁷ y consagrado al problema de la transliteración de topónimos griegos:

Navarrete plantea tres ejemplos muy significativos.

- Lepanto, que viene del exónimo italiano para la ciudad griega de Nafpaktos, o quizá Naupacto, pero que en español ha quedado fijado en esa forma por la popularidad de la batalla del mismo nombre.
- El doblete Trabzon en turco/Trapezunta en griego: de este último se deriva Trebisonda, exónimo más usual en castellano, frecuente en

la literatura de los siglos XIX y XX, pero que plantea un problema político claro para una ciudad que ahora es turca.

— El doblete Elefsina/Eleusis, con dos variantes griego moderno/griego antiguo. El exónimo español se deriva de la variante antigua, lo que no ha dejado espacio para marcar la diferencia entre ambos.

En algunos idiomas las fronteras que enmarcan un topónimo pueden abarcar un territorio mayor o menor del que corresponde en español o dicho territorio puede variar según las épocas. De esta forma, cuando leemos en un texto inglés *America* y *American* automáticamente inferimos que se trata de «Estados Unidos» o «estadounidense», al menos cuando hay una seguridad razonable de que la realidad a la que remiten es precisamente esa. De la misma forma que en los años ochenta restituíamos la denominación «Unión Soviética» en los casos en que el original hablaba de «Rusia» sin referirse específicamente a la Rusia zarista o a la república soviética de Rusia o que en un texto más o menos oficial los traductores somos muy conscientes de los contextos en los que procede usar «Reino Unido», «Gran Bretaña» o «Inglaterra», independientemente del nombre que utilice el original.

Y, sin embargo, el camino que va de *American* a «estadounidense», aunque aparentemente anodino y común para cualquier traductor, constituye una descodificación y recodificación muy compleja en la que se plantean algunos de los problemas que hemos mencionado hasta ahora:

— ¿Cuáles son los límites de América, allí y aquí?

— ¿Cómo se estructura la relación entre América (país), América (continente), Américas (América del Norte frente a América del Sur)?

— ¿Cómo se llama realmente ese país? Es decir, ¿cuál es su denominación oficial en inglés y en castellano?

— ¿Por qué «estadounidense»? ¿Acaso los nacionales de los Estados Unidos de México no son estadounidenses?

— ¿Cómo debe traducirse el acrónimo y por qué se ha impuesto EE. UU. frente a la opción más lógica E.U.A.?

El punto de vista o la posición desde la que hablamos también influye en el nombre que le damos a un lugar. Es el caso de Oriente: Oriente Medio, Oriente Próximo, Lejano Oriente, con denominaciones que varían en función del lugar desde el que se nombra. Y es que estos términos son doblemente relativos:

— Al ser la tierra redonda, Oriente siempre lo será con respecto a una posición determinada.

— La percepción de la distancia también es relativa y depende del punto desde el que se mida, es decir, esa «lejanía» no va a ser la misma en función del lugar desde el que se hable.

En cualquier caso se trata de un punto de vista exterior, porque, por ejemplo, para un libanés, Líbano no está al este o al oeste, cerca o lejos de nada: su posición se define por sí misma.

Respecto a la relatividad de las nociones de Oriente y Occidente, en el siglo xvii se decía que las Filipinas eran el límite occidental del Imperio, algo que, si miramos la enorme mancha del Pacífico en el mapa, causa, como mínimo, perplejidad. Sin embargo, desde el punto de vista de la política cartográfica del Imperio, era muy importante vincular Filipinas a las Indias Occidentales como sinónimo de Indias Españolas y no a las Orientales, más bien portuguesas, que tenían mucho más cerca.

Vemos pues que las posiciones relativas dependen muchas veces de la política, que es otro de los elementos que condicionan el nombre de un territorio. En este terreno, podemos citar las bien conocidas implicaciones del cambio de nombre del corredor de Danzig en 1939. O bien el complejísimo caso de Macedonia, con sus ecos de imperios pasados y países novísimos, abonados por conflictos que tienen quince siglos de antigüedad, que ha dado como resultado un nombre provisional descriptivo y en ocasiones transformado en sigla⁸.

Por otra parte, cuando los topónimos cambian en el idioma original, sobre todo si se trata de un cambio político, es decir, instantáneo y por decreto, no siempre es fácil el paso a otros idiomas. En 2006, la notificación del cambio de Bombay a Mumbai recibió numerosas críticas⁹ y en España ni siquiera se ha incorporado al uso corriente o a las recomendaciones de la Fundéu¹⁰, pero en realidad este caso no es tan diferente de los sucesivos cambios San Petersburgo-Petrogrado-Leningrado-San Petersburgo, que sin embargo han pasado sin problemas al español.

Tampoco es lo mismo hoy en día hablar de Sáhara Español, Sáhara Occidental, República Árabe Saharaui Democrática o Sáhara Marroquí. El nombre que utilice nuestro texto original condicionará nuestra elección, pero también deberemos ser conscientes de la distancia (esta vez no espacial) que separa esas denominaciones y del peso que tiene una palabra aparentemente solo descriptiva, como «Sáhara», con sus fronteras trazadas con escuadra y cartabón¹¹.

Incluso dentro de España se sigue debatiendo sobre el idioma en el que deben fijarse los nombres oficiales (es decir, administrativos) en caso de existencia de distintas variantes en distintos idiomas cooficiales, lo que viene a ser en el fondo un

debate sobre unas fronteras escherianas entre dentro y fuera: para la Administración española, Gerona es un exónimo de Girona y no la inversa.

Tampoco son ajenos a este debate los topónimos correspondientes a los lugares más pequeños, como son los de calles y plazas, bautizadas de nuevo para sepultar el pasado en el olvido. En España también sabemos mucho de esto y de lo costoso y complejo que resulta revertir el movimiento. Porque los topónimos también son templos de la memoria.

Todas estas evoluciones nos enfrentan con nuevos problemas, que se plantean con especial agudeza cuando el texto que estamos traduciendo tiene un cierto grado de profundidad histórica.

Efectivamente, cuando las fronteras se mueven (y en los últimos doscientos años no han dejado de moverse) nos encontramos con un problema particular. Europa Central está sembrada de lugares en esa situación, con las sucesivas capas que han ido dejando los imperios austrohúngaro y otomano, los pogromos, la primera y la segunda guerra mundial, el Holocausto, el imperialismo estalinista, la desintegración de la Unión Soviética... Y en ese periodo de tiempo, esos lugares han sido polacos, soviéticos, ucranianos, alemanes, lituanos, checos y cada cambio de frontera ha supuesto no solo un cambio de idioma y de denominación, sino también un cambio de identidad. Un traductor debe ser capaz de seguir estos cambios y no contentarse con la última denominación o la que sea más o menos oficial o usual en la época en la que traduce.

Los dos ejemplos que cita el texto que abre este artículo son especialmente significativos: la ciudad actualmente ucraniana que sucesivamente se llamó Leópolis en latín, Lviv en ucraniano, Lwow en polaco, Lvov en ruso, Lemberg en alemán y Lemberg o Lemberik en yidis, de nuevo, con la desrusificación, vuelve a llamarse Lviv en ucraniano, con lo que queda completamente proscrita la variante Lvov.

Nos encontramos con el mismo problema en Vilnius/Vilna/Wilno. Cuando Fundéu dice: «Vilna, y no Vilnius, es el topónimo que se recomienda para referirse a la capital de Lituania»¹², puede ser una afirmación válida para un texto actual o que no navegue en aguas muy profundas, pero un traductor de historia no siempre podrá simplificar de un plumazo un viaje en el tiempo complejo e identitario de una ciudad que ha sido polaca, rusa, francesa, alemana, lituana, soviética y bielorrusa.

Las palabras además tienen una vida, es decir, nacen, se desarrollan y mueren o son sustituidas por otras. La etimología nos da pistas sobre este viaje vital, marcado por cambios de idioma o de alfabeto, con sus respectivos exónimos que siguen a trancas y barrancas una trayectoria similar o diferente y a veces se quedan encallados en un rincón de la historia.

Sirva para ilustrar este viaje el caso de Filipópolis, que me parece especialmente entrañable y significativo. La primera vez que encontré este topónimo en una

traducción (en francés: *Philipople*) tuve que tirar trabajosamente del hilo etimológico para llegar hasta la ciudad de «Filipópolis», la ciudad conquistada por Filipo II de Macedonia. Había encontrado una traducción, podía dar por resuelto el enigma, pero en realidad, mi texto hablaba de la ciudad búlgara de Plovdiv que en otra época fue una ciudad tracia en la que se hablaba griego. Desde entonces las cosas han evolucionado, las fronteras se han desplazado, la ciudad ha cambiado de idioma, y por lo tanto de topónimo (Plovdiv no apareció hasta el siglo xv¹³), y determinar cómo la vamos a llamar en español requiere un proceso complejo de investigación cuya solución no es unívoca y dependerá de la época, el contexto, el idioma en los que se enmarque cada texto concreto.

Si le sumamos a esto que Filipópolis fue una de las ciudades de destino de la diáspora de 1492 y que, por lo tanto, ha sido uno de los núcleos más importantes de judíos sefardíes en el Imperio otomano, y que allí se habló y se sigue hablando ladino, las espirales de la historia nos dibujan una historia de ida y vuelta¹⁴. En este hilo invisible que va de Toledo a Bulgaria, podemos decir que encontrar el nombre de Filipópolis para aludir a Plovdiv, igual que encontrar el de Matrique para aludir a Maastricht, tiene para el traductor un regusto de epifanía, pero eso no evitará el trabajo de valorar en qué medida podemos o debemos usar uno u otro nombre en un texto determinado y no siempre la solución más evidente será la mejor.

Así que podremos aludir a la batalla de Filipópolis (1208), al ducado cruzado de Filipópolis, pero en cambio decir que Plovdiv es la segunda ciudad de Bulgaria. ¿Estamos hablando de la misma ciudad? Sí, pero en contextos y en momentos de la historia diferentes, en los que intervienen idiomas y estructuras geopolíticas diferentes. También habrá siempre una obra de Lope de Vega llamada *El asalto a Matrique*, pero su existencia no será suficiente para cambiar de nombre al Tratado de Maastricht.

Las palabras sirven para nombrar. Cuando los ejércitos o los viajeros vuelven a sus países traen un acervo de relatos o de referencias que se esfuerzan por naturalizar. Pero esos viajeros o esos ejércitos nunca son los mismos. Y cada vez que vuelven traerán necesariamente un relato diferente porque la realidad de la que vienen ha evolucionado. Simplificando mucho, con esos mimbres trabajan los historiadores. Con esos mimbres se escribe la historiografía que nos esforzamos en traducir. Por eso cada vez que nos encontramos con unas coordenadas espacio-temporales, nos encontraremos con palabras —formas de nombrar— diferentes y acordes con la época y el contexto del que proceden. Que nosotros tendremos que naturalizar de nuevo usando las herramientas lingüísticas de las que disponemos. Herramientas que variarán en función de esa misma transferencia.

Borges dio el nombre de «aleph» al punto que contiene todos los puntos del universo. Terminaré pues con otra cita, esta vez de Georges Perec: «El aleph, ese

lugar borgiano en el que el mundo entero es visible de forma simultánea, ¿caso no es sino un alfabeto?»¹⁵.

Su elección habla del traductor que escribe *bic et nunc*, aquí y ahora, desde su propio punto cero, y que tiene que dar cuenta, con herramientas que nacen, a fin de cuentas, de su propio alfabeto (es decir, del camino que va de su alfa a su omega), del universo entero que se despliega ante él a lo largo de sus ejes espacial y temporal¹⁶.

NOTAS

1. Gilles Rozier, *De un país sin amor*, trad. Alicia Martorell, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

2. Es lo que ocurre, por otra parte, cuando el traductor se enfrenta a topónimos imaginarios, (por ejemplo, en literatura fantástica). El camino que va de Winterfell a Invernia desnuda las relaciones entre un nombre de lugar como entidad lexicalizada, su significado y la posibilidad de una traducción.

3. La revista *puntoycoma*, que nació en 1991 y se publica de forma regular desde entonces, es fruto del esfuerzo de un grupo de traductores al español que trabajan en las instituciones de la Unión Europea y de otros profesionales de la lengua que colaboran esporádicamente. Se puede acceder a todos los números desde aquí: <http://ec.europa.eu/translation/spanish/magazine/es_magazine_es.htm> (Acceso: 13/12/2017). El grupo de toponimia se creó en 1995 para abordar este problema complejo.

4. Última edición: *Manual de español urgente*, Barcelona, Debate, 2015.

5. Alfonso Torrents dels Prats, «La voz de la experiencia», *puntoycoma* 34 (julio-agosto 1995). Este número («Especial toponimia») reúne diferentes artículos a favor y en contra del criterio de la ONU, además de interesantes intervenciones —«A pie de obra: toponimia africana en español», de Gerardo González, por ejemplo— sobre otros aspectos de la cuestión, en *puntoycoma* 34 (julio-agosto 1995).

6. Entre otros, Miguel García Posada, «El asalto de Matrique», *El País*, 21 de septiembre de 1992. [En línea.] Acceso: 27/12/2017. <https://elpais.com/diario/1992/09/21/opinion/717026401_850215.html>

7. Miguel Ángel Navarrete, «Los misterios de Eleusis», *puntoycoma* 151 (enero-febrero de 2017).

8. «La lista de Estados, territorios y monedas» que constituye el Anexo 5 del *Libro de estilo interinstitucional* de la Oficina de Publicaciones Unión Europea (actualizada el 01/09/2017: <<http://publications.europa.eu/code/es/es-5000500.htm>>) incluye una nota al pie de página en la denominación de la Antigua República Yugoslava de Macedonia que reza: «La denominación definitiva de este país se determinará a tenor de las negociaciones desarrolladas a escala de las Naciones Unidas». Es representativa de esta dificultad la imposibilidad de decidir si el código ISO es FY o MK, tal y como consta en la nota FY2 de este mismo anexo.

También es muy interesante a este respecto el debate que encontramos en Wikipedia respecto a la denominación de este Estado en la página de «Exónimos de países», que recorre tanto el uso como las denominaciones oficiales, la opinión de las distintas organizaciones internacionales e incluso aspectos todavía más pintorescos como el nombre de la selección de fútbol en español en competiciones internacionales. Acceso: 27/12/2017. <https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Ex%C3%B3nimos_de_pa%C3%ADses/ARYM>

9. Entre los muchos artículos publicados en la prensa sobre este tema, mencionamos el de William Saphire en *The New York Times Magazine* del 6 de agosto de 2006, «Mumbai not Bombay» <http://www.nytimes.com/2006/08/06/magazine/06wwln_safire.html>, y el de Georgina Higuera en *El País* del 31 de marzo de 2006, «Mumbai no quiere ser Bombay», <https://elpais.com/diario/2006/03/31/internacional/1143756018_850215.html>, ambos consultados el 27/12/2017.

10. «Bombay, no Mumbai: Bombay es la forma tradicional en español para referirse a la capital del estado de Maharastra, en la India. No resulta adecuado emplear, por tanto, Mumbai, que es el nombre oficial en la lengua local». Recomendación del 27 de noviembre de 2008. [En línea.] Acceso 27/12/2017. <<http://www.fundeu.es/recomendacion/bombay>>.

11. Miquel Vidal dice, en su artículo «Traducir (o no) los topónimos», publicado en el número 100 (octubre-noviembre-diciembre de 2006) de la revista *puntoycoma*: «(...) los mapas han llegado a ser más peligrosos que las banderas».

12. Fundéu. Recomendación del 4 de febrero de 2011. [En línea.] Acceso 27/12/2017. <<http://www.fundeu.es/recomendacion/vilna>>.

13. Según la página web del ayuntamiento de la ciudad, Plovdiv, pasando por Pulpudeva, podría ser una traducción al búlgaro de «la ciudad (*deva*) de Filipo», <<http://www.plovdiv.bg/en/about-plovdiv/history>> Acceso: 27/12/2017.

14. Entre los representantes de la comunidad sefardí búlgara de origen español se cuentan Ángel Wagenstein (*Lejos de Toledo*, publicada por Libros del Asteroide) o Myriam Moscona (*Tela de sevoya*, publicada por Acentilado), aunque el miembro más conocido de esa comunidad es Elías Canetti.

15. Georges, Perec, *Espèces d'espaces*, París, Galilée, 2000. Traducción de la autora.

16. Además de las ya citadas, son de provechosa consulta las siguientes obras: Instituto Geográfico Nacional, *Toponimia: Normas para el MTN25. Conceptos básicos y terminología*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2005. Peter Jordan, «Place Names as an Expression of Human Relations to Space», en *Names and their Environment, Proceedings of the 25th international congress of onomastics sciences*, vol. 1, 25-29, Glasgow, agosto de 2014, pp. 209-223. Virgilio Moya, *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra, 2000. Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2010. M^a del Carmen África Vidal Claramonte, *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*, Granada, Comares, 2012.

XXXIII Encuentro de Escritores y Críticos de las Letras Españolas

Creadores en la sombra: la traducción literaria en la actualidad

Organizados por la Dirección General de Política e Industrias Culturales y del Libro y la Universidad de Salamanca, con la colaboración del Principado de Asturias, los Encuentros de Verines reúnen desde 1985 a los protagonistas de la literatura, sus creadores, en un original formato de debate a puerta cerrada en el que los autores dialogan, conviven e intercambian experiencias y opiniones.

En el año 2017, los organizadores decidieron dedicar un encuentro a lo que ellos mismos denominaban «creadores en la sombra»: los traductores. Durante tres días, veinte traductores de todas las edades, de todos los géneros, de todas las lenguas del Estado, debatieron acerca de su creación y de su profesión. Lo que viene a continuación es el resultado tangible y concreto de ese debate.



Los participantes en el XXXIII Encuentro de Escritores y Críticos de las Letras Españolas en Verines.



Traducir: ¿crear o recrear?

María Alonso Seisdedos

María Alonso Seisdedos se licenció en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona (1984) y en Filología Gallego-Portuguesa por la de Santiago de Compostela (1988). Empezó a traducir en 1986 para doblaje y subtulado, compaginando esta labor con correcciones ortotipográficas y de estilo. *O museo da inocencia*, de Orhan Pamuk, en colaboración con Bartuk Aykan, fue su primera traducción literaria. Desde entonces se las ha visto y deseado con diversas obras de literatura para adultos y de infantil y juvenil. Por la versión gallega de *Ulises* de James Joyce, les dieron a sus colegas Eva Almazán, Antón Vialle, Xavier Queipo y a ella, entre otros premios, el Nacional a la Mejor Traducción 2014. Es profesora invitada de prácticas de Traducción Audiovisual en el título de Especialista en Doblaje de la Universidad de Vigo. Traduce de alemán, catalán, francés, inglés, italiano y portugués a gallego y castellano. Y de mayor quiere ser bióloga.

Se habla mucho por ahí de que solo un escritor puede ser buen traductor, haciendo hincapié tenaz cuando se trata de poesía. He visto traducciones pésimas perpetradas por escritores; otras, magníficas elaboradas por simples traductores no tan llanos. He oído también a algún excelente escritor afirmar, tras una experiencia en este ámbito, que por nada del mundo repetiría semejante tortura... con lo fácil que es construirse una historia propia. Y aquí estoy yo, defendiendo mi pan y mi agua, tal vez porque ni soy escritora ni aspiro a serlo. De hecho, sé ahora mismo que me costará mucho terminar este artículo (más incluso de lo que me ha costado decidirme a empezarlo): hubiera preferido mil veces que para participar aquí se me pidiera que tradujese el más intrincado de los poemas. ¿Os imagináis la escena: todos aquí disfrutando con lo que sabemos hacer? (Despellejándonos los unos a los otros también después). Nadie dijo que la vida del traductor fuera fácil.

Entonces, si el traductor no es escritor, ¿no es creador? Bueno, tampoco pretendo ser tan categórica. Tal vez el traductor no cree un universo, pero sí, ¡ojo al prefijo!, lo recrea. ¿Y qué es recrear aquí? Apropiarse de la idea de otro e insuflarle vida nueva, en este caso en una lengua diferente, esforzándose al máximo en que el resultado no sea un Frankenstein de las letras.

Como habréis visto por mi perfil profesional, durante muchos años me dediqué en exclusiva a la traducción de audiovisuales. Cuando en 2008 me pidieron que hablase de mi oficio, con ocasión del primer y único encuentro de traducción para doblaje que se ha realizado hasta ahora en la Universidad de Vigo, contra vientos y mareas desdeñosos y gracias al empeño del profesor Xoán Montero, in-

tenté revelarles a los alumnos que abarrotaban el salón de actos de la Facultad de Traducción e Interpretación cuáles eran los misterios tan sondables de lo que hacía. Fue la primera vez que me forzaron a reflexionar sobre mi trabajo. Como ahora, sudé tinta de colores para transformar la experiencia en materia legible. Y al final, si mal no recuerdo, les dije algo parecido a esto: «Traducir en realidad es interpretar, también en el sentido de actuar, con la limitación que nos imponga el medio. ¿Cómo hablaría Shin-chan si su idioma materno fuese el gallego? ¿Y Harry Potter o Walker, el infame Texas Ranger?». Eso mismo (¿quién me lo iba a decir entonces?) me oí repetir años después en relación a la versión que hicimos (y esto no es plural mayestático) con dosis iguales de sufrimiento y placer del delirante *Ulises* (el «Maldito», como lo llamábamos Antón Vialle y yo, por no mentarlo) de James Joyce. «¿Cómo escribiría Joyce si fuera gallego?»¹. La editorial nos impuso una única (como si fuera poco) condición: nada de notas aclaratorias al pie. Y esa había sido mi escuela, pues el doblaje no las admite. Canciones, juegos de palabras, expresiones idiomáticas, chistes: todo es traducible... o, mejor dicho, recreable (es solo cuestión de devanarse los sesos, léase: tiempo y no siempre dinero).

De modo que, creo (de creer) que recreo (de recrear). Porque no soy yo quien construye de la nada (aunque —ese es otro tema— la nada no exista al menos en el plano de los vivos) un poema, una novela, una obra de teatro, un microloquesea... Yo, la traductora, tomo el texto, me envuelvo y sumerjo en él, lo absorbo, me empapo de él. Y lo hago mío... como en una relación posesiva fatal, sin ser ya yo quien soy, en enajenada transitoriedad, a partir de ese instante. Pero no invento situaciones. Mi cerebro se pone a disposición del otro (con todo el elenco de personajes y personalidades que haya tenido la ocurrencia de introducir) para escribir o hablar como él y todas sus criaturas, si él hubiera instalado su obra en las lenguas en que a mí me ha tocado (o he elegido, no lo sé bien) vivir. Sin olvidar, por otra parte, las circunstancias en que se inscribe el original —su espacio y su tiempo—, las digo en castellano o gallego. Y para tratar de conseguirlo escojo cada término y el lugar que a cada uno le destino en la frase. Decido también sobre la puntuación si me veo obligada: me refiero, por ejemplo, a la transcripción de los diálogos, que me fuerza a lo mejor a reformular un párrafo (eso sí, con cuidado de no alterar el sentido); o, sin meternos en tantas honduras, a todas las comas que me he tenido que tragar al traducir del alemán o del francés.

Yo, que me (des)precio de tener mala memoria, recuerdo como si hubiera sido ayer cuando se publicó mi primera traducción literaria, no hace ni diez años... que se dice tarde. Una conocida que nada tiene que ver con este submundo nuestro me miró con ojos de espanto, entre la burla y la incompreensión (¿De qué va esta? ¿Se le ha subido el zumo de naranja a la cabeza?), cuando incauta de mí dejé caer que esa novela era ahora también mía (no *un poco* mía, sino mía). ¿Cómo se le explica a

alguien que no tiene ni la más remota idea de lo que es traducir que cada una de las palabras que hay encerradas en ese rectángulo y la posición que ocupan en cada una de sus oraciones las ha elegido munda, que nada ahí es automático y que incluso el azar ha ejercido su cruel función ineludible? (Tal vez solo improvisando una sesión pública de traducción con un único texto y un mínimo de cuatro manos, ejercicio que deberíamos practicar más). Vale, de acuerdo, la historia no es mía. Pero... ¿qué es una historia si no tiene quien la relate y quien la relate bien? ¿Cuál es la diferencia entre un chiste bien contado o mal contado? La carcajada o el pfff. Y eso es lo que distingue, quiero creer, una traducción bien hecha de otra que pfff, aunque, dándole la vuelta a la tortilla, a veces la mala traducción suscite carcajadas.

He llegado hasta aquí. Ahora os miro y pienso que lo suyo sería que me cruzase de brazos, dar paso al debate y que me preguntarais cosas que no sabré responder o sobre las que diré digo donde dije Diego (soy un charco de dudas e indecisiones, ya lo veréis). La culpa no es mía, sino de la organización del encuentro, que me obliga a llenar de desvaríos veinte minutos. Para poder continuar me he tenido que preparar un té y unas galletas con mermelada (una exquisitez que hemos hecho, a partes desiguales, mis ciruelas y yo). ¿Qué más les cuento a estos colegas que ellos no sepan?

Desde que supe que tenía que someterme a este suplicio, di en navegar por la red en busca de inspiración. Me descargué artículos y alguna tesis doctoral sobre el tema. Setecientas, quinientas páginas, y yo aquí que voy por la cuarta... Pero quiso el destino o mi ángel de la guarda, que no se llama Marcelo sino Constanca, que se cruzase conmigo un texto de Miguel Rodríguez Andreu, traductor y escritor. Y empieza así²:

Tengo la costumbre de detenerme sobre los textos en serbo-croata. Me fijo en las palabras que no entiendo sin importarme su significado, a veces, incluso, inventándomelo. Pienso qué otro significado podrían tener cada una de ellas, como si fuera el traductor al alemán de Tito, Ivan Ivanji, traduciendo al mariscal lo que le diera la gana. Y, simplemente, el interlocutor, por ser eso, el mariscal, asintiendo con la cabeza como un cobarde integral.

Me recordó a un compañero de tribulaciones que, en los inicios de la Televisión de Galicia, osó alterar por completo los diálogos de un capítulo de no recuerdo qué serie poco edificante de dibujos animados. He ahí un creador. La bronca fue monumental. El cachondeo fino. Dicho sea de paso, es mi héroe. Yo nunca habría sido capaz de atreverme, soy introvertida y traductora a secas. ¿O alguien me ha visto pinta de Chuck Norris?

Hay otra cosa más que me llamó la atención y me gustó de las confesiones de Miguel Rodríguez Andreu, porque en esa tentación, ¡oh, pecadora!, sí he caído.

Un amigo acaba de leerse *Las aguas tranquilas del Una*. Me escribe para vernos en Skopje y, de paso, corregirme. Me felicitaba por la traducción pero me dice que recurro a la palabra «hoyada» en varias ocasiones, cuando la palabra adecuada sería «ensenada» o «poza». Corrección apropiada. Y, sin embargo, sigo agarrándome a la palabra con las dos manos, tozudo: la incisión profunda en un martillo o en una pala para un horno de barro, lesiones probables después de la batalla, la firma personal en la esquina inferior izquierda del cuadro, rúbrica que emborrona el lienzo. La palabra hoyada: palabra de escritor serio, yugoslavo, cuartillas de papel arrugado alrededor de la papelera y una ventana abierta en el patio de un bloque de edificios. Mi palabra, yo, traductor. Mi ventana, en el barrio de Palilula de Belgrado. La de Faruk, en el barrio de Gorica, en Sarajevo.

¿Cómo resistirse a la seducción diabólica, susurrante, de un término que el autor no puso pero que es más preciso, que refleja con mayor contundencia la imagen que se intenta transmitir? En verdad os digo, no es nada sencillo aguantarse las ganas, menos aún cuanto mejor sea (o más me guste) el original. No obstante, sombra soy y seré. Quiero que mi nombre aparezca en portada, sí, pero en un cuerpo menor: que fabulen otros.

Más abajo un colega le comenta algo que considero obvio para todo traductor con mayúscula o minúscula de cualquier lengua: «El bosnio, traducido literalmente al español, es rígido, acartonado, rasga como la sierra en la madera». ¿Y el inglés no? Eso no es exclusivo del serbo-croata ni del chino ni siquiera del portugués, nuestro románico primo hermano. El adverbio «literalmente», al menos entendido literalmente, no es compatible con la traducción. Y no hace falta irse al «Maldito». Esa premisa me vale incluso para el prospecto de un medicamento, siempre y cuando la intención sea que se entienda. Ahí está la magia de nuestro trabajo. Y si me dedico a esto, pese a haberme soñado bióloga, es quizá porque me chirriaban muchas de las traducciones que leí de niña, hasta el punto de que de adolescente me volqué en leer solo en lenguas que entendiera, sin intermediarios. Me daba rabia y me sigue dando rabia ver una lengua destrozada con implantes innecesarios y calcos crípticos. (Podríamos hablar otro día de cómo han influido las malas traducciones, sobre todo, de audiovisuales, en el lenguaje de los nuevos creadores). ¿Pero hay que ser escritor para lograr que la narración (o lo que fuere) fluya en la lengua meta? ¿O lo que hay que ser es sensible?

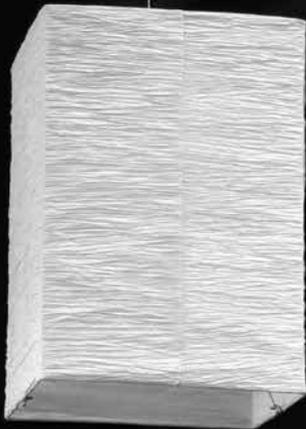
Supongo que al final lo que perseguimos los que estamos aquí es que la sociedad ¡o por lo menos los editores! (¿hay alguien ahí?) reconozcan las dificultades que encaramos cuando traducimos; que ese reconocimiento conlleve una mejora en las condiciones y no solo económicas (me entra la risa floja cuando un cliente potencial me pregunta cuáles son mis tarifas, ¡qué tensión!) que se nos ofrecen; y que nuestro

nombre aparezca en la portada de los libros, porque en el texto al que el lector le va a hincar el diente hemos puesto neuronas y manos nosotros también. A ello —y a que alguien se lo hubiera currado antes— se debe que nos correspondan derechos de autor, pues aun considerando que lo nuestro sea *apenas* recrear, la tarea no deja de tener su intrínquis: por algo *re-* es también prefijo ¡intensificador!

NOTAS

1. Héctor Porto, «¿E se Joyce escribise en galego?», *La Voz de Galicia*, 9 de noviembre de 2014. [En línea.] Acceso: 26/01/2018. <http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/firmas/2014/11/09/joyce-escribise-galego/0003_201411G9P42991.htm>

2. Miguel Rodríguez Andreu, «¿Cómo fue traducir a Faruk?», *Balcanes*, 10 de julio de 2017. [En línea.] Acceso: 26/01/2018. <<http://revistabalcanes.com/como-fue-traducir-faruk/>>



EUROPA

BRITANNISCHE
INSELN

IRLAND
Schottland
Wales
England
Cornwall
Dorset
Devon
Somerset
Wiltshire
Berkshire
Oxfordshire
Buckinghamshire
Hampshire
West Sussex
East Sussex
Kent
Middlesex
Greater London
Essex
Hertfordshire
Bedfordshire
Hampden
Northamptonshire
Leicestershire
Nottinghamshire
Derbyshire
Staffordshire
West Yorkshire
North Yorkshire
Lancashire
Cheshire
Merseyside
Greater Manchester
West Midlands
East Midlands
East of England
South East
South West

Der Kanal
Paris
Brest
Nantes
Bordeaux
Toulouse
Marseille

Golf von Biskaya
La Coruna
Bilbao

Madrid
Saragossa
Valencia
Barcelona
Sardinien
Korsika

SPANIEN

ARRA

Barcelona

Baharen
(ES)

El reconocimiento de la traducción literaria en lengua vasca en España

Lurdes Auzmendi

Lurdes Auzmendi es profesora de Traducción e Interpretación en la Facultad de Letras (EHU-UPV). Ocupó el cargo de Viceconsejera de Política Lingüística del Gobierno Vasco (2009-2012). Autora de diversos artículos sobre la traducción en las revistas *SENEZ* y *Trasvases Culturales*, ha participado en la publicación de tres antologías de la traducción literaria en lengua vasca. Miembro de la Asociación de Traductores, Correctores e Intérpretes de Lengua Vasca (EIZIE) desde su fundación. Ha traducido a la lengua vasca mayormente literatura juvenil: *Storia di Iqbal - Iqbalen historia* (Francesco D'Adamo), *Vampiro a mi pesar - Eta banpiro biburtu nintzen* (Andreu Martín), *Las raíces del tamarindo - Tamarindoaren zainak* (Gumersindo Pacheco), etc. Igualmente ha traducido diversas obras del euskera al castellano: *Ebiza, sinboloa eta erosa - Caza, símbolo y eros* (Joseba Zulaika), *Aldi joana, Joana - Juana fuiste Albret* (Karlos Del Olmo), *Kontu-zabarrak - Cuentos tradicionales vascos*, con Koldo Biguri, etc.

Actualmente alrededor de 751 000 personas de 16 o más años son consumidoras potenciales de literatura en lengua vasca, 223 000 personas más que en 1991. En la Comunidad Autónoma Vasca, el 33,9 % (631 000) es bilingüe, en la Comunidad Foral de Navarra el 12,9 % (69 000) y en el País Vasco Francés, hay 51 000 bilingües (datos de la VI. Encuesta Sociolingüística).

En el País Vasco Francés no hay leyes que reconozcan la oficialidad de la lengua, si bien cuentan con la Office Public de la Langue Basque (Oficina Pública de la Lengua Vasca) que desarrolla tareas de política lingüística y tiene el reconocimiento de las distintas instituciones públicas. En Navarra sí hay legislación relativa al euskera, aunque zonifica la comunidad en función de la presencia de la lengua; el Instituto Euskarabidea (Gobierno de Navarra) se encarga del desarrollo de la política lingüística en ese territorio. Finalmente en la Comunidad Autónoma Vasca tenemos leyes y medios para trabajar en políticas de normalización del uso del euskera, estando a la cabeza de las mismas la Viceconsejería de Política Lingüística del Gobierno Vasco.

La lengua vasca se hallaba hasta el año 1968 fragmentada en varios dialectos. Ese año, la Academia de la Lengua Vasca (Euskaltzaindia) dictó toda una serie de normas que unificaban la lengua escrita, lo que supuso prestigiar la lengua tanto entre los hablantes como los no hablantes y modernizarla de forma que fuera una lengua viva para distintos usos. A partir de ahí, la mayoría de los escritores comen-

zaron a escribir en *batua* y los traductores no tuvieron que plantearse más si traducían al vizcaíno, guipuzcoano, altonavarro o labortano.

Literatura en lengua vasca creada y traducida: prolegómenos

Este breve texto no pretende ser exhaustivo en lo concerniente a aspectos históricos ni en lo que se refiere a los datos referentes al número de traducciones publicadas, etc. Más bien el objetivo es otro: plantear algunas posibles formas para que la traducción literaria en euskera tenga un mayor reconocimiento fuera de los territorios de la lengua vasca. Solo con esa finalidad se dan una serie de pinceladas históricas, sociológicas, etc.

La historia de la literatura en lengua vasca empieza con la obra *Linguae Vasconum Primitiae* de Bernard Etxepare¹ que se publicó en 1545 en Burdeos, compuesta de 14 poemas. Hasta 2004 desconocíamos la existencia de otro autor, en este caso alavés, Juan Pérez de Lazarraga. Ese año fue descubierto un manuscrito de este autor (la obra se conoce como *Lazarragaren eskuizkribua/El manuscrito de Lazarraga*²), en lengua vasca, pero no hay datación exacta de dicha obra, si bien se la sitúa entre 1564 y 1567. Compuesta por 102 páginas, dos tercios son poesía y la parte restante es una novela pastoril renacentista.

Y tras estas dos obras, en la historia de la literatura vasca ocupa un lugar de honor el primer traductor del que se tiene noticias: Joanes Leizarraga, cuya versión en euskera del Nuevo Testamento se publicó en 1571³. Esta versión protestante del Nuevo Testamento fue encargada por la reina navarra Juana de Albret, quien se había convertido al calvinismo. Los historiadores de la literatura vasca hasta hace no muchos años no eran muy dados a incluir a los traductores literarios entre los escritores, dejándoles muchas veces en tierra de nadie. No fue el caso de Joanes Leizarraga, pues siempre ha ocupado un lugar de honor en la historia de la traducción literaria.

Hasta el siglo XVIII inclusive se sigue con traducciones sobre todo de textos religiosos, así como algunos refraneros. En el siglo XVII destaca Silvain Povreau (vascofrancés), seguramente el traductor al euskera más eminente de esa época. En 1740 Joanes Haraneder de San Juan de Luz tradujo el Nuevo Testamento, para lo que usó la versión de la Vulgata. Esta traducción, sin embargo, no se publicó hasta el año 1855.

El príncipe Luis Luciano Bonaparte (1813-1891) realizó la primera clasificación científica de los dialectos vascos, para lo que realizó un estudio comparativo de los mismos a través de traducciones que pidió a distintos informadores. Propuso traducir los mismos textos, entre los que se hallaban el Evangelio según San Mateo, el Apocalipsis y el Kempis, y así diferenció en la lengua vasca ocho dialectos,

veinticinco subdialectos y veinticinco variantes. Uno de los traductores más sobresalientes de este ingente trabajo fue Jean Duvoisin.

A finales del siglo XIX destacan ya traductores como Luis Iza Agirre (*El alcalde de Zalamea/Zalameako alkatia*), Antero Apaolaza (*El judas de la casa/Patxiko Txerren*) que dan el paso definitivo a la traducción de literatura laica. A principios del siglo XX se traduce la primera obra de Shakespeare (*Macbeth*) en 1926; treinta años más tarde Amezaga tradujo *Hamlet* del mismo autor.

A partir del siglo XX se comienza tímidamente a utilizar el euskera en publicaciones literarias no exclusivamente religiosas, produciéndose una especie de renacimiento cultural y lingüístico; sin embargo, la guerra civil truncó ese camino. De esa época datan traductores como Nicolás Ormaetxe, Orixe, que en 1929 tradujo el *Lazarillo de Tormes/Tormes'ko itsu-mutilla*, o en 1930 *Mireio/Mireio euskaraz*, de Mistral. Jon Etxaide, con su traducción en 1959 de *Las inquietudes de Shanti Andia/Itxasoa laño dago*. Y Gabriel Aresti, que en 1964 publicó su libro de poemas *Harri eta Herri/Piedra y pueblo* en versión bilingüe, además tradujo a García Lorca y Boccaccio entre otros.

Traducción literaria en euskera dentro de los territorios de la lengua vasca

En las últimas décadas del siglo XX se producen en Euskadi numerosos cambios en lo relativo a la literatura en general, y en lo concerniente a la traducción literaria en particular. El año 1979 se aprobó el Estatuto de Autonomía del País Vasco en el que se reconoce el euskera como lengua oficial de la Comunidad Autónoma Vasca junto con el castellano, y en el año 1982 el Parlamento Vasco aprobó la Ley de Normalización del Uso del Euskera (Ley 10/1982, de 24 de noviembre) en la que se recoge toda una serie de derechos lingüísticos de los ciudadanos vascohablantes. A partir de ese momento, la traducción se convierte en la lengua de Euskadi, la principal vía de normalización del euskera, porque para garantizar esos derechos es necesario traducir, traducir y traducir: libros de texto, películas, noticias, textos administrativos y literatura en general, y literatura infantil y juvenil en particular.

Y hubo que formar traductores, para lo que surgieron escuelas primero: la Escuela de Traductores de Martutene – San Sebastián (1980-1990), a cuyo frente estuvieron traductores literarios de prestigio como Josu Zabaleta, Xabier Mendiguren o Koro Navarro, y posteriormente la licenciatura en Traducción e Interpretación en la Universidad del País Vasco desde el curso 2000-2001.

A través de la traducción, las administraciones públicas garantizarán el respeto a las normas legales, se podrá disponer de libros de texto para la enseñanza en el modelo bilingüe, se podrá ver películas dobladas en lengua vasca y también se contará con literatura en lengua vasca, lo que además permitirá una circulación continua de referencias de otras culturas y otras ideas.

La producción de traducción literaria en lengua vasca empieza su despegue planificado el año 1989 con la colección Literatura Unibertsala gracias a un convenio de colaboración entre EIZIE (Asociación de Traductores, Correctores e Intérpretes de Lengua Vasca) y el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco; su objetivo es poner al alcance de los lectores vascohablantes un amplio abanico de obras representativas de la literatura universal traducidas al euskera. De esta manera, se reforzó el trabajo de traducción y publicación de literatura en lengua vasca que ya venían haciendo algunas editoriales como Elkar, Erein, etc.

En la primera fase del proyecto (1990-2002), se incluyeron 100 obras, cuya publicación corrió a cargo de la editorial Ibaizabal y, en la segunda (2002-2010), se amplió la oferta con 52 nuevos títulos publicados en coedición por las editoriales Elkar y Alberdania. En todos los casos, los traductores y las editoriales son seleccionados mediante concurso público.

En 2011 se inició la tercera fase con el objetivo de publicar 50 nuevos títulos, de cuya publicación se encargan las editoriales Erein e Igela. La relación de obras traducidas y publicadas hasta el momento se puede consultar en la página web de la asociación EIZIE⁴.

Además, el año 1992 se empezó a publicar la colección Pentsamenduaren Klasikoak (Clásicos del pensamiento) de manos de la Fundación BBV, BBK, Caja de Ahorros de Guipúzcoa, Caja Vital, EHU y Universidad de Deusto.

Se publican 130 traducciones de obras de autores como Berkeley, Boezio, Heródoto, Hume, Kierkegaard, Moro, Nietzsche, Ortega y Gasset, Platón, Unamuno, Kant, Popper, Voltaire, Croce, etc.

Evidentemente, las editoriales anualmente publican además un buen número de traducciones literarias, siendo los de literatura infantil y juvenil los títulos más numerosos. Según un estudio realizado por Manu López Gaseni⁵, la literatura infantil cubre aproximadamente el 72 % de toda la literatura traducida a la lengua vasca. En el período 1976-1995 se tradujeron 1500 libros de literatura infantil a la lengua vasca, respondiendo a la gran demanda en el mercado, especialmente en el área educativa. Curiosamente, son también muchos los escritores vascos de literatura infantil y juvenil que han sido traducidos a otras lenguas, como es el caso de Mariasun Landa o Patxi Zubizarreta.

Como se ve, en pocos años ha habido un importante desarrollo en el campo de la traducción literaria, por lo que actualmente existen en Euskadi un buen número de traductores con experiencia y excelente conocimiento de las herramientas necesarias para realizar su labor de manera sobresaliente. Por ejemplo, es llamativo el importante número de lenguas extranjeras desde las que se traduce directamente; el dominio activo de las lenguas extranjeras a las que traducir

directamente del euskera es todavía escaso. Al igual que en otros muchos casos, también en el nuestro queda todavía mucho camino para lograr la profesionalización de este colectivo, y si bien esa meta se antoja casi inalcanzable, hay que seguir trabajando por alcanzarla.

Pero además, la traducción literaria ha desempeñado otro papel muy importante, como ha sido el de dar a los escritores en lengua vasca recursos propios de un canon literario. Numerosos testimonios de los escritores vascos indican este hecho. Desde Bernardo Atxaga hasta Kirmen Uribe, pasando por Anjel Lertxundi, todos reconocen el importante papel de la traducción literaria en euskera por la ayuda que les supone a ellos en el proceso creativo. Por ejemplo, Bernardo Atxaga en 1990 hablaba de «la necesidad de una toma de conciencia de comunidad entre traductores y escritores, una especie de entente o de acuerdo para unificar tendencias ahora dispares»⁶. De la libertad del escritor para escribir a la obligación de fidelidad respecto al original del traductor, en ese camino tenemos mucho que analizar y aprovechar. Y ya se realizan esporádicamente experiencias en este sentido, especialmente en el caso de la traducción de obras del euskera a lenguas extranjeras.

En definitiva, la traducción en lengua vasca en el territorio donde se habla la lengua goza de buena salud: tiene reconocimiento social, institucional y, también entre los escritores en lengua vasca, está contribuyendo a un nuevo canon de la prosa literaria en euskera, hay ayudas institucionales para la traducción y publicación. Además, hay premios que reconocen la calidad de las traducciones (Premio Euskadi de Traducción Literaria al euskera, Premio Vitoria-Gasteiz, Premio Etxepare), y al frente de toda esta dinámica, en muchos casos coordinando todas las tareas de dirección de traducción de colecciones, negociando las condiciones de trabajo de los traductores, etc., con el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco están las asociaciones (EIZIE en el caso de la colección Literatura Unibertsala y Galtzagorri para lo relacionado con las traducciones de literatura infantil y juvenil).

Traducción literaria de autores en lengua vasca a otras lenguas

Las traducciones a otras lenguas de autores en euskera han sido a lo largo de la historia muy escasas. En el siglo XVII se publicó la traducción al francés de la obra de Oihenart, y hasta el siglo XIX no se tienen noticias de que se publicara ninguna más. La profesora Manterola en su trabajo *Euskal Literatura Itzuliaren katalogoa* (ELI)⁷ ofrece la siguiente tabla sobre la realidad de la traducción de la literatura vasca a otras lenguas:

Décadas	Número de traducciones
1900 – 1909	1
1910 – 1919	1
1920 – 1929	1
1930 – 1939	7
1940 – 1949	1
1950 – 1959	5
1960 – 1969	6
1970 – 1979	11
1980 – 1989	56
1990 – 1999	245
2000 – 2010	562

Si bien hay editoriales vascas como Erein que además de obras de escritores vascos y traducciones al euskera también publican traducciones al español de escritores vascos, la mayor parte de las publicaciones de las traducciones de obras de escritores vascos al castellano corren a cargo de editoriales españolas no vascas.

Respecto al importante aumento de traducciones a otras lenguas, el profesor Koldo Biguri en su tesis doctoral⁸ dice lo siguiente:

En todo caso, podemos decir que solamente en las dos últimas décadas y media se produce un salto cuantitativo en la literatura vasca traducida, relacionada estrechamente con el desarrollo de la propia literatura en lengua vasca. Quizá se debió entre otras razones al impulso fruto del interés crítico y comercial que consiguió la literatura en lengua vasca después de que Bernardo Atxaga ganara el Premio Nacional de Narrativa en 1989 con la obra *Obabakoak*; mediante ese interés, dicha obra se ha traducido posteriormente no solo al español, sino al menos a otras 24 lenguas.

Además, hay que señalar que la traducción al español suele ser la mayoría de las veces imprescindible para que posteriormente dichas obras puedan ser traducidas a lenguas extranjeras. Esta realidad nos muestra el caso de las traducciones a numero-

sas lenguas extranjeras de autores como Bernardo Atxaga, Kirmen Uribe, Mariasun Landa, etc.

La iniciativa de publicar obras de escritores vascos en otras lenguas no reside solamente en el mundo editorial, sino que en muchos casos las instituciones vascas impulsan dichas publicaciones. Por ejemplo, el Gobierno Vasco a través del Instituto Etxepare da ayudas para traducir nuestra literatura a otras lenguas, que por ejemplo este año ha tenido una dotación de 39 000 euros. O una parte del Premio Euskadi de Literatura suele estar destinado a la traducción de la obra ganadora.

Al igual que para la traducción literaria a la lengua vasca, también para la traducción a otras lenguas la ayuda se centra en las instituciones vascas, de manera muy particular en el Gobierno Vasco. Y como se ha dicho anteriormente, existe el reconocimiento de los profesionales de la traducción. Pero, ¿y qué pasa con las ayudas que podrían o deberían llegar desde las instituciones españolas?

Dichas ayudas han sido muy cambiantes a lo largo de los años tanto en la forma como en la cuantía. Este año por ejemplo tenemos la convocatoria de subvenciones en régimen de concurrencia competitiva para el fomento de la traducción a lenguas extranjeras (BOE núm. 91, de 17 de abril de 2017). Esta convocatoria, en su objeto, indica lo siguiente:

Traducción y publicación a lenguas extranjeras de obras literarias o científicas publicadas originariamente en español *o en cualquiera de las lenguas cooficiales de las comunidades autónomas* que cumplan una de estas dos condiciones: a) que hayan sido publicadas por una editorial española y distribuidas en territorio nacional; b) que, habiendo sido publicadas por editoriales no españolas, su autor tenga la nacionalidad española.

En total se destinan para empresas editoriales radicadas en el extranjero 184 000 euros y 24 000 euros para empresas editoriales radicadas en España.

Pero al mismo tiempo se dan con frecuencia casos como el de la plataforma de préstamo digital del Ministerio, eBiblio, que solo compra títulos en castellano, alegando razones presupuestarias. El País Vasco montó su propia plataforma de préstamo digital, eLiburutegia, donde se puede encontrar todo lo que se publica en euskera. De esa manera, gracias a esta plataforma un vasco que viva lejos de su comunidad puede leer en euskera, cosa que no podría hacer si dependiéramos de eBiblio.

Dentro de un epígrafe genérico al que podríamos denominar «reconocimiento y ayudas», podríamos incluir además el Premio Nacional de Traducción en su doble vertiente: mejor traducción al castellano, catalán, euskera o gallego de un original escrito en cualquier lengua, publicada durante el año anterior a la concesión del premio (y desde este año la traducción puede ser entre las lenguas de España), y premio

al conjunto de la obra de un traductor a lo largo de su vida. Pero sucede que este premio de tanto prestigio se ha otorgado a lo largo de sus más de 30 años de historia solo en una ocasión a un traductor al vasco, y fue en la segunda vertiente. Aunque el año pasado sí se le concedió a un traductor vasco por la mejor traducción, en pocas horas fue anulada dicha concesión por ser contraria a las bases del premio; supongo que tampoco habrán sido premiados en el mismo tiempo un número significativo de obras o traductores al catalán o al gallego.

En un escrito que remitieron el pasado 29 de noviembre de 2016 al Sr. José Pascual Marco, entonces Director General de Política e Industrias Culturales y del Libro, las asociaciones de escritores, editores y traductores del País Vasco indicaban lo siguiente respecto al problema que se plantea a la hora de poder otorgar el Premio Nacional a un traductor en lengua vasca. Decían textualmente:

Creemos que el jurado, tal y como está estructurado, no tiene la capacidad para valorar una obra de traducción al no estar habilitado en el conocimiento de las lenguas que abarca el galardón. De los doce miembros del jurado, puede ser que todos ellos tengan la capacidad de juzgar una obra traducida de un idioma extranjero al castellano. Pero solo unos pocos son capaces de valorar una obra traducida al catalán, al euskera o al gallego, por lo que difícilmente puede haber una equidad o una idoneidad a la hora de emitir el fallo.

Y se pedía que se tuvieran en cuenta para el premio también las traducciones entre las lenguas oficiales. Este aspecto sí se ha subsanado, pero en la modificación no se ha tenido en cuenta que el jurado va a tener las mismas dificultades que hasta ahora para valorar las traducciones por el desconocimiento de las lenguas en cuestión.

Propuestas

La Constitución española, en el artículo 3.3, dice: «La riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España es un patrimonio cultural que será objeto de especial respeto y protección». Por ello, es evidente que el gobierno de España también tiene sus responsabilidades en la cuestión a la que nos estamos refiriendo tal y como se recoge en el Manifiesto Plurilingüe aprobado en Valencia en noviembre de 2015 y suscrito por centenares de personas de todas las regiones españolas⁹:

España también es, y siempre ha sido desde su origen, un país multilingüe. Actualmente, el 47 % de su población vive en una CA con más de una lengua y el artículo 3 de la CE (Constitución española) y nueve Estatutos de autonomía consagran la pluralidad lingüística de España, bien declarando la oficialidad del catalán/valenciano (Catalunya, Comunitat Valenciana, Illes Balears), del gallego (Galicia), del euskara (Euskadi y Navarra) o del aranés/

occitano (Catalunya), bien reconociendo y tutelando de forma explícita las lenguas de Aragón, Castilla y León y Principado de Asturias.

(...)

Difusión del carácter plurilingüe de España (Educación, Cultura, Medios de comunicación...).

(...)

Protección y promoción de todas las lenguas en todos los territorios y todos los ámbitos posibles (empresas públicas y privadas, TIC, enseñanza, cultura, medios de comunicación públicos y privados, función pública, toponimia, relaciones, estudio e investigación...) en base a las competencias del Gobierno de España.

Son evidentes las carencias que tiene el Estado por ejemplo en lo que respecta a las ayudas para la traducción literaria. Hemos visto que este año destinará 208 000 euros para este fin y para todas las lenguas de España. En nuestro caso, más allá de las razones que para ello tiene cualquier lengua y cualquier mercado editorial, necesitamos las traducciones literarias para que las personas que aprenden la lengua vasca puedan tener entre otros recursos también los literarios para poder usar la lengua. Y entre esos recursos literarios tenemos que pretender tener los de máxima calidad tanto por el contenido como por la calidad lingüística. Somos una comunidad pequeña y, aunque tenemos un buen plantel de escritores en euskera, siempre necesitaremos beber también de otras fuentes. Además, desde el punto de vista literario y lingüístico, la retroalimentación entre escritores y traductores literarios debe continuar por los excelentes resultados que viene dando.

Manteniendo el Premio Nacional de Traducción, habría que estudiar alternativas para que dicho reconocimiento pudiera llegar con normalidad a traductores de todas las lenguas de España; evidentemente la manera más justa para ello sería que se estableciera un jurado para cada lengua.

El Instituto Cervantes, al igual que da ayudas para que los escritores en las lenguas de España puedan hacer estancias en países extranjeros, también podría aplicar dichas ayudas a los traductores literarios. Y reconozco que esta obligación debería aplicarse también por ejemplo al Instituto Etxepare.

Pero también cabrían otras formas de ayudar a los traductores literarios, por ejemplo dando becas para que puedan perfeccionar en el extranjero el conocimiento de las lenguas de trabajo o trabajar con los autores a los que traducen. Y evidentemente se debería reforzar de manera importante el trabajo y las ayudas de la Casa del Traductor de Tarazona. La última convocatoria de ayudas de este centro es del 30 de abril de 2016 de becas en metálico del Gobierno de Aragón por importe de

10 800 euros. El Ministerio de Cultura debería prestar una mayor atención a centros como el de Tarazona y al trabajo que estos están llamados a desarrollar.

NOTAS

1. Bernard Etxepare, *Linguae Vasconum Primitiae 1545-1995*, Euskaltzaindia, 1995.
2. Joan Perez de Lazarraga, *Silbero, Silbia, Doristeo eta Sirena*, Koplak, 1567. [En línea.] Acceso: 13/02/2018. <<http://klasikoak.armiarma.eus/idazlanak/L/Lazarraga.htm>>
3. Joanes Leizarraga, *Iesus Krist Gure Iaunaren Testamentu Berria*, 1571. [En línea.] Acceso: 13/02/2018. <<http://klasikoak.armiarma.eus/idazlanak/L/LeizarragaTesta002.htm>>
4. Listado de obras traducidas y publicadas, en la página web de la Asociación de Traductores, Correctores e Intérpretes de Lengua Vasca (EIZIE). [En línea.] Acceso: 26/01/2018. <http://www.eizie.eus/Argitalpenak/Literatura_Unibertsala/OrainArte>
5. Manu López Gaseni, «Euskaratutako haur eta gazte literaturaren azterketa: funtzioak, eraginak eta itzulpen-estrategiak», *Senez* 22 (octubre 2000). [En línea.] Acceso: 15/02/2018. <<http://www.eizie.eus/es/Argitalpenak/Senez/20001001/gaseni>>
6. «La traducción de Obabakoak: Entrevista con Bernardo Atxaga - Juan Garzia», *Senez* 9 (1990). [En línea.] Acceso: 13/02/2018. <<http://www.eizie.eus/es/Argitalpenak/Senez/19900201/obabakoak>>
7. Elizabete Manterola, *Euskal Literatura Itzuliaren katalogoa (ELI)*, Leioa, Euskal Herriko Unibertsitatea – EHU, 2012.
8. Juan Luis Biguri Otxoa de Eribe, *Euskararen eta gaztelaniaren arteko itzulpenaren estilistika konparatu baterako materialak: perpaus erlatibo esplikatiboak euskaratik gaztelaniara eginiko literatura-itzulpenetan*, tesis doctoral no publicada, Euskal Herriko Unibertsitatea.
9. «España plurilingüe. Manifiesto por el reconocimiento y el desarrollo de la pluralidad lingüística de España», Valencia, noviembre 2015. [En línea.] Acceso: 15/02/2018. <http://www.linred.es/informacion_pdf/Informacion-Manifiesto-Espana-Plurilingue.pdf>



Lo que se pierde

Andrés Catalán

Poeta y traductor, licenciado en Filología Hispánica. Vive entre Roma y Madrid. Es autor de las obras *Composiciones de lugar* (UP José Hierro, Premio Félix Grande, 2010), *Mantener la cadena de frío*, en coautoría con Ben Clark (Pre-textos, Premio RNE, 2012) y *Ahora solo bebo té* (Pre-textos, Premio Emilio Prados, 2014). En 2015 obtuvo la beca Valle-Inclán de la Academia de España en Roma. Ha traducido libros de Robert Hass, Philip Levine, James Merrill, Stephen Dunn, Louise Glück, Robert Pinsky, Johnny Cash y Edna St. Vincent Millay y preparado ediciones de la poesía completa de Robert Frost (Linteo, 2017) y Robert Lowell (Vaso Roto, 2017).

He de empezar diciendo que me sucede algo extraño, algo que me pasa cada vez más a menudo desde que comencé a dedicarme a traducir poesía hace seis años. Verán, les diría que no tengo ni idea de cómo he llegado aquí, pero lo cierto es que está bastante claro. He de confesarles que yo, en realidad, soy poeta. Hace seis años quería escribir más poemas de los que se me ocurrían y pensé que una buena manera de conseguirlo era traducirlos: por una parte accedía así a estructuras y fórmulas nuevas con las que podía jugar y que podía incorporar a mis propios textos (robar, en definitiva) y por otra siempre tenía a mi disposición un nuevo poema que (re) escribir si así lo deseaba. Por aquel entonces estaba inmerso en una tesis sobre las relaciones entre arte y poesía y mi mundo se reducía a textos de estética en inglés con los que no sabía muy bien qué estaba haciendo, por lo que traducir poemas, además de escribirlos, era una válvula de escape. La traducción, pues, era una forma de escribir poesía a un ritmo mayor (soy un poeta lento: 2,5 libros propios en 7 años) y de escapar de una tesis doctoral que me resultaba en realidad inmanejable y de un mundo universitario cuyas dinámicas (y posibles futuros) miraba con cierto recelo, por decirlo de alguna forma. La operación acabó siendo un éxito total, no para mi cuenta bancaria, mi salud mental, o la felicidad de mis padres, pero sí para, supongo, mis ansias de escritura y la congestión de las mesas de novedades: al final (al final quiere decir los dos últimos años) acabé logrando vivir solo de publicar páginas y páginas de versos. Entre ellas, las de las obras completas de dos autores que admiro, como son Robert Lowell y Robert Frost, en cuyas cabezas he vivido los últimos años más que en la mía propia: una razón más de felicidad, puesto que siempre he considerado la literatura como una forma de poder ser otro (ya saben, uno mismo resulta «un fue y un será y un es cansado») durante un cierto tiempo. Otra vez, supongo, ocasión de no tanta felicidad para quienes me rodean, pues tengo (como supongo todos los traductores) una fuerte tendencia a espejarme (en la bonita acepción quinta del DRAE: ‘tener mucho amor por alguien y complacerse en

sus gracias y sus acciones’) con mis autores: convivir con alguien que cree reflejarse en un maniaco con ataques puntualmente anuales en los que encarnaba a Alejandro Magno, Jesucristo, Calígula, Hitler, Homero o Eliot (y que revisaba la *Odisea* o *La tierra baldía*, reescribiéndolas como si fueran suyas), como el caso de Lowell, o un depresivo más bien huraño, enamorado de los funestos bosques oscuros llenos de nieve que acabó conduciendo a la locura y al suicidio a cuantos le rodeaban, como Frost, no debe resultar agradable.

Todo esto para decirles que me sucedía algo extraño. Lo cierto es que de un tiempo a esta parte, cuando charlo y me relaciono con mis amigos, que son poetas, o me llaman para leer mis propios poemas, me siento un tanto un impostor, como si en realidad yo fuera (que lo soy) un traductor que a veces escribe versos y que no pinta mucho en las discusiones o el panorama poético de este país, cuando más bien había empezado a traducir, como les dije, en parte para escribir mejores (y más) poemas. Pero me sucede también, como ahora aquí desde este atril, hablándoles a ustedes, que me siento un infiltrado, un despistado hacedor de versos que a veces y por capricho juega a practicar la astucia de reelaborar versos ajenos en el idioma propio, pero que poco o nada sabe de traducción y que en ningún caso tiene nada claro ni nada que enseñar sobre la misma. Así que, aunque me entusiasma que Luis me invitara a participar en este encuentro y en un principio me sintiera ingenuamente legitimado para ello, lo cierto es que todo lo que puedo aportar aquí no es mucho más que mi curiosidad y mis ganas de aprender y de escucharles a ustedes. Puedo, eso sí, plantear en común algunas preguntas (sin muchas respuestas, o mejor dicho, con muchas, pero provisionales, fruto de la improvisación necesaria a la que obliga todo calendario), algunos obstáculos y algunas decisiones de urgencia que han ido surgiéndome en la práctica de este desenfrenado enamoramiento por la traducción desde la perspectiva de alguien que, en realidad, solo quiere escribir poemas. Finalizada esta extensa *captatio benevolentiae* de la que me avergüenzo un tanto pero que me parecía de rigor para saber desde donde les hablo, ahora sí, comienzo.

Sé que la frase de Robert Frost de «la poesía es lo que se pierde en la traducción» es una de las frases más manidas, si no la que más, a la hora de reflexionar sobre la (im)posibilidad de la tra(i)duc)ción poética. Pero permítanme que la utilice yo, que para algo me he traducido los doce libros del propio Frost y que he asumido su biografía y su poética casi como si fueran las mías o las de un simpático antepasado cercano y creo saber bastante bien lo que se me ha perdido en el camino. Esto es: la rima, el metro, el íntimo idioma de las gentes de su territorio, Nueva Inglaterra, en el que descansa la totalidad de la música de su poesía, y —esto es lo de menos— un par de metáforas y un puñado de juegos de palabras —entre los cuales, todas las veces que Frost juega con su propio apellido al nombrar a la abundante escarcha (*frost*) que saluda al poeta desde las ramas de los árboles cuando se despierta

en su casita al norte de Boston—. Bueno, ¿entonces qué queda?, se preguntarán acertadamente. «Che cosa resta», qué es lo que queda, es precisamente el título de un artículo de Giorgio Agamben de este verano. No tiene que ver con la traducción y sí con la poesía y, sin embargo, me parece que de alguna manera alude a ambas. Dice Agamben¹:

Creo más bien que la lengua de la poesía es lo indestructible que queda y resiste a todas las manipulaciones y a todas las corrupciones, (...) la lengua que puede ser infinitamente destruida y que sin embargo permanece, del mismo modo en que alguien escribió que el hombre es lo indestructible que puede ser infinitamente destruido. Esta lengua que queda, esta lengua de la poesía —que también es, yo creo, la lengua de la filosofía— tiene que ver con aquello que, en la lengua, no dice, sino que llama. Es decir, con el nombre. La poesía y el pensamiento atraviesan la lengua en dirección a los nombres, a ese elemento de la lengua que no discurre y no informa, que no dice algo de algo, sino que nombra y llama.

Agamben prosigue citando una pequeña anotación de Italo Calvino: «Conservar y perder aquello que se ha perdido —aquello que no se ha tenido— aquello que se ha tenido con retraso —aquello que llevamos con nosotros— aquello que no nos pertenece...». Y continúa:

Yo creo que la lengua de la poesía, la lengua que queda y llama, llama justamente aquello que se pierde. Ustedes saben que, tanto en la vida individual como en aquella colectiva, la masa de las cosas que se pierden, el exceso de los acontecimientos ínfimos, imperceptibles, que todos los días olvidamos es a tal punto exterminado que ningún archivo y ninguna memoria podrían contenerlos. Aquello que queda, aquella parte de la lengua y de la vida que salvamos de la ruina, tiene sentido sólo si tiene que ver íntimamente con lo perdido, si existe de algún modo para él, si lo llama por medio de nombres y responde en su nombre. La lengua de la poesía, la lengua que queda nos es querida y preciosa, porque llama lo que se pierde. Porque aquello que se pierde es de Dios.

Si les cuento esto no es por citar a Agamben o a Calvino, que siempre queda bien, sino porque creo que era precisamente la intuición de ese carácter elegíaco que también tiene la traducción, como decidida llamada de algo perdido que a su vez evoca algo perdido (y se deja algo en el camino), la que, sin yo saberlo, me dio cierta solución (o cierta absolución debería decir) cuando comencé, en 2011, a traducir la poesía completa de Frost. Lo cierto es que no era la frase de «la poesía es lo que

se pierde en la traducción» la que me obsesionaba al emprender aquella tarea, sino otra de Frost: «Escribir verso libre es como jugar al tenis sin red». ¿A cuento de qué me podía permitir yo entonces eliminar sus rimas y sus metros, las sutiles variaciones del pentámetro yámbico que son lo que lo hacen único? ¿No era esa una traición imperdonable a la misma esencia de su poética? La certidumbre de que *algo tenía por fuerza que perderse* resultó entonces liberadora y no lo contrario. Porque de lo que se trataba, en realidad, era de construir una lista de prioridades más o menos improvisadas: la rima me resultaba ridícula en un poema en español. Nuestra tradición la maneja de manera diferente a la tradición anglosajona (quiero decir, en los sedimentos de nuestra sentimentalidad auditiva) y mantenerla hacía que Frost sonara como Campoamor y no como Cernuda. Si ya es complicado vislumbrar —al mismo Frost le gustaba la confusión— a un modernista diferente pero paralelo a Eliot en sus versos aparentemente decimonónicos, la rima en español trabajaba precisamente en la dirección opuesta. En el caso de los breves poemas y canciones que abundan en su obra, cuya musicalidad y casi todo el contenido reposaba en el uso precisamente de la rima, el problema era que si la mantenía estos acababan diciendo algo demasiado diferente al original, algo no demasiado problemático (si la diferencia no es extrema) en otros autores, pero que en Frost era peliagudo: en varias ocasiones se describió a sí mismo como «un niño travieso» que deja juguetes tirados en una habitación para que tropecemos con ellos. La claridad cristalina de los estanques de los poemas de Frost oculta monstruos. Modificar una palabra destrozaba toda la carga metafísica, irónica o satírica que Frost había dejado allí escondida tras unas inocentes y líricas florecitas a la orilla de un río (ejemplo: el poema más famoso de Frost, «El camino no elegido»², se lee —también por los propios ingleses— como una defensa a recorrer el camino menos trillado. Se lo he oído defender así recientemente a dos ubicuos y celebradísimos poetas españoles. Lo que dice es lo contrario: que da exactamente lo mismo qué camino se elija: «I took the one less traveled by, / And that has made all the difference». Esa «toda la diferencia» es en realidad «la única diferencia»; el título del poema es, de hecho, el camino NO elegido, y Frost juega precisamente a despistarnos, a hacernos creer lo contrario de lo que dice. Un poema facilón sobre el tópico de la originalidad personal se convierte en un poema nihilista sobre las decisiones de la vida). Vuelvo. Mantener la rima, en muchos casos, hacía que resultaran además en versos forzados y alambicados que en nada trasladaban el *fluir conversacional* que está, en realidad, en el centro de su poética. Lo mismo sucedía si trasladaba los pentámetros yámbicos y sus variaciones (lo que él llamaba «the sound of sense») a combinaciones de endecasílabos perfectos y ligeras alteraciones de 12 o 10 sílabas: Frost de repente sonaba torpemente barroquizante y, paradójicamente, bastante monótono. Esto es, claro, con el tiempo que yo tenía para cada poema: se trata de una obra completa de 900 páginas y el factor temporal era

importante. De alguna manera pienso que en traducción las obras completas tienen más la intención de ser punto de partida para futuros trabajos que de sentar canon. Si la traducción de Frost hubiera sido una antología de 150 páginas posiblemente habría obrado de forma diferente. Pero esa era la situación. Decidí pues construir poemas que, contrariamente a lo que siempre hay que tener en cuenta, esto es, escribir un poema como si lo hubiera escrito el autor en nuestro idioma, no fueran «perfectos». Asumir, en resumidas cuentas, la naturaleza elegíaca de la traducción: había que llamar al original, y a la realidad perdida a la que el original llamaba. La rima quedaba eliminada, pero resolví el soniquete rítmico con rimas internas que nunca habría introducido en mis propios poemas (de haber sido yo Frost, y en ese momento lo era). El rítmico pentámetro yámbico lo traduje en combinaciones de acentos, no de sílabas. Cuando mi editor me devolvió —por medio de un asustado mensajero— el paquete con las galeradas impresas a una cara y encuadradas en espiral en grupos de 100 páginas, estas estaban llenas de correcciones del tipo: «Esto puede convertirse en endecasílabo de esta forma» o «en alejandrino de esta otra». Probé. Fallaba. Sonaba mejor (y aquí me fiaba de mis años de carrera, que coincidieron con mis años de formación auditiva: durante cinco años en lugar de estudiar lexicografía o semántica no hice más que contar variaciones silábicas con los dedos, como quien afina un piano) si me olvidaba de las sílabas y dejaba que el peso lo tuviera la distribución de acentos: hice pues versos libres, le quité la red a la pista de tenis, pero gracias a eso podía golpear la pelota, y que aquello sonara más o menos como los intercambios tenísticos en la cancha de Frost (con o sin red).

Hago un inciso antes de pasar a lo siguiente: la cuestión del metro y la rima en Frost, que es un poeta que no evoluciona excesivamente a lo largo de doce libros, no añadía más problemas aparte de los evidentes y ya expuestos. Pero ¿en el caso de Robert Lowell, que hace girar en redondo la estética formalista, rígidamente controlada y medidísima de sus primeros libros para inaugurar la poesía confesional con *Estudios del natural*⁵ y acaba escribiendo «descuidados» sonetos sin rima y sin medida? ¿Cómo reflejar ese profundo y radical cambio si elimino la rima y la medida de sus primeros libros? Es otro problema completamente diferente y con que el que también improvisé: los primeros libros tienden al endecasílabo y al alejandrino y a mantener los encabalgamientos forzados del original, y en los posteriores decidí disolver las estructuras rítmicas hacia algo más conversacional. El cambio es menos radical pero es perceptible. No estoy seguro de que sea, no obstante, *fiel* al original.

Vuelvo a Frost. Quedaba, finalmente —y ya voy acabando yo también— una cuestión que no he logrado resolver, ni siquiera provisionalmente: qué hacer con el rasgo al que también aludía Agamben en su texto. La lengua de la poesía como lengua de una memoria perdida, de una identidad que precisamente resiste el lenguaje del otro, de las otredades. Un idioma de la identidad íntima, la de un sujeto X en

un tiempo Y en una tierra Z que se resiste precisamente a las convenciones de esas coordenadas XYZ. Frost usa la clara variación dialectal del inglés hablado en Nueva Inglaterra. No solo en lo léxico, sino también en lo prosódico. ¿Debió adaptar ese léxico, abundantemente agrícola y rural, al, pongamos, leonés de mis abuelos? ¿Al dialecto charro-zamorano de mi madre? Frost sonaría entonces como un zamorano o un leonés y no como un hosco habitante de las desiertas extensiones nevadas de Nueva Inglaterra de principios de siglo. Lo resolví cogiendo aquí y allá palabras de distinta procedencia, diluyendo, *neutralizando* (espantosa palabra) su fuerza idiomática. Creo que sigue funcionando. Pero para esta cuestión, sin embargo, carezco de solución cuando me enfrento a mis trabajos en la editorial con la que más estrechamente colaboro: la mexicano-española Vaso Roto. La cuestión léxica ya no es ahora si Frost suena como un campesino de procedencia más o menos dudosa y el lector no olvida así que, en realidad, está leyendo a un tipo norteamericano. Linteo es una editorial española con distribución española. A lo sumo, un lector de, digamos, Barcelona, tendrá que buscar «alpaca» en el diccionario (no la encontrará, pero sí «paca», un fardo de paja: en Castilla se deformó en la primera). El problema es si en mis traducciones Lowell, Pinsky, Bishop o Berryman suenan, de repente, como ciudadanos del DF, de Monterrey, de Chihuahua a un lector español o como ciudadanos de Sevilla u Oviedo a un lector mexicano. A mí como lector me sacan del poema. Se trata, evidentemente, de costumbres lectoras, cuantas más traducciones leamos de ambas orillas del Atlántico más podremos participar de ese pacto de neutralidad que sigue manteniendo a Lowell como bostoniano tanto si dice carro como si dice coche. Pero por el momento, como traductor tengo que tomar decisiones, y aún no he dado con una solución: en mis traducciones los autores mencionados hablan un castellano de Castilla más o menos neutro.

Podría seguir, en fin, planteando cuestiones relativas a la versificación y a la libertad de interpretación que exige la traducción de poesía. Me he referido todo el tiempo, claro está, a la *traducción* de poesía estrictamente entendida como tal. Me refiero a que no entro tanto en lo que Lowell llamaba «imitaciones» y que nosotros podríamos entender por versiones. Abre otro campo de debate y yo mismo no tengo muy claro que no sea más válido contar con varias versiones extremadamente personales por parte de buenos poetas que con una buena traducción fiel al original. Ni siquiera tengo claro que subconscientemente yo no esté haciendo eso todo el rato. Pero lo cierto es que cuando corrijo traducciones como editor o cuando leo traducciones en edición bilingüe lo primero que me saca de un texto es una versión que nace de una interpretación errónea (y en poesía es muy común: no todos los autores tienen un canon de exégesis académicas —biografías, estudios, tesis— tan extenso como Frost o Lowell y no todos los traductores tienen el tiempo —o la locura suficiente— de leerse las enteras cuando estas existen). Así que apunto una

última cuestión a debatir, y esto es, que en mi caso prefiero pecar de literalidad si un verso es especialmente oscuro antes que arriesgar una interpretación más eufónica o «poética». Es una falta de riesgo, por el que siempre me parece bien apostar, pero se me antoja que permite reconstruir la imagen original sobre la que dudamos en caso de error mucho más fácilmente.

Espero no haber resultado excesivamente «práctico». Me parecía que lo único que podía aportar era precisamente cuestiones relativas a prácticas concretas de traducción, con sus características (esto es, un autor, con un determinado tiempo para traducirlo, con una determinada extensión de texto, para una determinada editorial), más que cuestiones más teóricas o generales que estudiosos de la traducción podrán poner sobre la mesa mucho más hábilmente que yo.

NOTAS

1. Giorgio Agamben, «Che cosa resta?», *Quodlibet*, 13/06/2017. [En línea.] Acceso: 16/01/2018. <<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta>>
2. Robert Frost, *Poesía completa*, trad. Andrés Catalán, Ourense, Linteo, 2017, p. 193.
3. Robert Lowell, *Poesía completa*, Vol. 1, trad. Andrés Catalán, Madrid, Vaso Roto, 2017, pp. 258-445.





Opera: Sella:

Planchi. Jofal

PEPUS DEBITO
FUNDUS SERRUS

A PRO AN
A BIO

Hofmann

NVA
AC

Por una traducción *mudéjar* en el siglo XXI

Malika Embarek López

Malika Embarek López, hispano-marroquí y licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Mohamed V de Rabat, es traductora técnica y jurada de francés, aunque su auténtica vocación es la traducción literaria de textos culturalmente mestizos, como su propia trayectoria vital. Con aproximadamente 70 obras traducidas, se dedica fundamentalmente a la traducción de literatura magrebí de expresión francesa (Tahar Ben Jelloun, Edmond Amran El Maleh, Abdelwahab Meddeb, Mouloud Feraoun, Boualem Sansal, Haim Zafrani, Leila Slimani, entre otros); y, en colaboración, ha traducido también a autores marroquíes de expresión árabe (Mohamed Chukri, Abdellah Laroui, Rachid Nini). Como experiencia docente, imparte talleres de traducción literaria. En 2015 recibió el Premio Internacional de Traducción Gerardo de Cremona, compartido con Saleh Almani, con la Escuela de Traductores e Intérpretes de Beirut y Next Page Foundation de Bulgaria. En 2017 obtuvo el Premio Nacional a la Obra de un Traductor. Por su formación y vinculación familiar con las dos orillas del Mediterráneo, sus centros de interés son la literatura, la traducción y el diálogo entre culturas.

A la memoria de Juan Goytisolo

El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española establece que *mudéjar* (del ár. hisp. *mudáġġan*, y este del ár. clás. *mudaġġan*, ‘domado’ —mantengamos presente esta imagen de doma, de domesticación, que nos servirá más adelante—) puede tener cuatro acepciones:

1. adj. Dicho de una persona: musulmán, que tenía permitido, a cambio de un tributo, seguir viviendo entre los vencedores cristianos sin mudar de religión. U. t. c. s.
2. adj. Perteneciente o relativo a los mudéjares.
3. adj. Dicho de un estilo arquitectónico: que floreció en España desde el siglo XIII hasta el XVI, caracterizado por la conservación de elementos del arte cristiano y el empleo de la ornamentación árabe. U. t. c. s. m.
4. adj. Perteneciente o relativo al arte mudéjar.

En mi reflexión de hoy, en la que intentaré resaltar el potencial de creación que lleva consigo la labor del traductor literario, y en el título que le he adjudicado, optaré, no obstante, por la acepción acuñada por Juan Goytisolo, que, a su vez, como reconocía con la honestidad que le caracterizaba, tomó prestada de Américo Castro, de Francisco Márquez Villanueva y de la lectura que hicieron estos de obras como *El libro de buen amor* o *La Celestina*: lo mudéjar como la mutua hibridación de Oriente y Occidente.

Pretendo aplicar este concepto a mi labor de traducción al castellano de escritores magrebíes de expresión francesa, herederos de la presencia colonial de Francia en el Magreb en el siglo XX, cuya influencia aún sigue vigente en el siglo XXI a pesar de la desaparición del colonialismo en estos países. Son escritores que transmiten la cultura y el imaginario árabes e islámicos a través de una lengua europea, occidental. Muchos de ellos, al carecer su lengua materna (el árabe vernáculo, *dariya* en Marruecos) de un registro escrito normalizado y al no hablarse el árabe culto en situaciones de cotidianidad, prefieren optar por el francés como lengua de expresión de sus novelas.

Los teóricos de la cultura poscolonial han dedicado profusamente su atención a las obras literarias propias de esos contextos de hibridez y mestizaje, que en estos momentos tienen muchos seguidores, pues son fruto del exilio y la inmigración: la escritura fronteriza de los hispanos de Estados Unidos que escriben en inglés, los anglo-indios, la literatura criolla del Caribe en francés, o las del Magreb, objeto de mi reflexión, por citar solo algunas de las literaturas fruto del colonialismo. Al analizar el proceso traductológico de estos textos, pocas veces han tenido en cuenta al traductor mestizo, la eventualidad de un traductor que equivaliese, salvando obviamente todas las distancias, a la figura del Inca Garcilaso (finales del siglo XVI - principios del XVII, que peleó en la guerra de las Alpujarras contra los moriscos), considerado como el primer mestizo racial y cultural de América que asumió y concilió sus dos herencias culturales: la indígena americana y la europea, traductor de los *Diálogos de amor* de León Hebreo.

Me propongo, pues, esbozar brevemente mi trabajo desde mi perspectiva de traductora biológicamente mestiza (de padre marroquí musulmán y madre española cristiana) y culturalmente *mudéjar*.

De bien nacidos es ser agradecidos. Recordando este refrán, he dedicado este texto a Juan Goytisolo, *in memoriam*.

Si alguien se colara con nocturnidad y alevosía en mi biblioteca personal podría hallar las huellas que mis lecturas goytisolianas han ido dejando en los estantes: Edward Said, Carlos Fuentes, Octavio Paz, el Arcipreste de Hita, *La Celestina*, San Juan, Ibn Arabi, Márquez Villanueva y Américo Castro ya citados, Bajtín... Huellas en los estantes y en mi trabajo de traducción. Concretamente, la lectura de la

novela *Don Julián*... Mi estrategia de traducción, de la que he hablado a menudo, empezó allí, en los años ochenta del pasado siglo, y con el fragmento en el que el narrador, desde las costas de Tánger, mi ciudad, arenga simbólicamente a los guerreros de Tarik —que, según cuenta la leyenda, entraron en la Península gracias a la traición del conde don Julián, como venganza por la violación de su hija, La Caba, por el rey visigodo don Rodrigo— para que le ayuden a vaciar el léxico castellano de todos los significantes/significados de origen árabe¹:

(...) y galopando con ellos en desenfadada razzia saquearás los campos de algodón, algarrobo, alfalfa, vaciarás aljibes y albercas, demolerás almacenes y dársenas, arruinarás alquerías y fondas, pillarás alcobas, alacenas, zaguanes, cargarás con sofás, alfombras, jarros, almohadas, devastarás las aldeas y sacrificarás los rebaños, despojarás a la ilusionada novia de su ajuar, a la dama aristócrata de sus alhajas, al rico estraperlista de su fulana, al hidalgo provecto de su alcurnia, retirarás el ajedrez de los casinos, el alquitrán de las carreteras, prohibirás alborozos y juergas, zalemas y albricias, abolirás las expansivas, eufóricas carcajadas (...).

En ese fragmento empecé a intuir que con los textos de los escritores magrebíes contemporáneos podía realizar el trayecto inverso a través de algunos arabismos —introducidos en la lengua española, como han estudiado especialistas de la talla de Federico Corriente², por los mozárabes, cristianos arabizados en lengua y cultura—. Pero centrándome no en los ya acuñados, como los que se enumeran más arriba, sino en los arcaicos; o sea, devolver esas palabras expulsadas para revitalizarlas en la traducción; reintroducir, en un contexto enraizado en la cultura árabe contemporánea, los arabismos caídos en desuso en la lengua española, pero que en el Magreb siguen vigentes.

El novelista magrebí francófono, en las escenas que implican una mayor relación con su identidad árabe e islámica (vestimenta, costumbres, lugares, oficios, etc.), no encuentra las palabras francesas para expresarla, y se ve obligado a utilizar nuestros recursos como traductores (calcos, préstamos, transcripciones, modulación, equivalencia, adaptación, expansión, letra cursiva, notas a pie de página, glosarios, etc.). A los traductores al español nos basta con activar esas palabras, esos arcaísmos, a los que les podemos dar un uso muy particular, pues no se trata ni de extranjerización ni de domesticación, dos de las habituales aproximaciones al texto original. Se trata de brindar hospitalidad al autor, hacer que se sienta como en casa en el texto traducido, que las voces árabes se integren y suenen de nuevo en español en la traducción, casi como suenan del otro lado del Mediterráneo, sin la frustración que él sufre al tener que *traducirlas* del francés. Y que el lector en español perciba

las señas de identidad extranjeras del texto, pero también su legitimación, pues son palabras de su patrimonio lingüístico. Es una estrategia de uso de arcaísmos muy distinta de la exotización o de la que emplea Lawrence Venuti cuando traduce obras del siglo XIX del italiano al inglés, para marcar «the temporal remoteness»³. Para el traductor al español, más que alejar, se trata de acercar. Y, en mi caso, de abrazar mis dos culturas.

Daré solo unos cuantos ejemplos de la traducción de las obras de Tahar Ben Jelloun⁴ para ilustrar lo anterior: *fqih*, *baïk* y *kissaria* (en cursiva en el original), al pasar al español, devienen en alfaquí, jaique y alcaicería (en redonda en la traducción); o *cimetière*, *coiffeur-exécutant* y *étranger*, en almacabra, alfajeme y albarráneo, más próximas de las palabras árabes *maqbara*, *hayyam* y *barrani* (los equivalentes de la lengua materna del escritor). O sea, en algunos momentos —pocos, pues solo se trata de salpicar aquí y allá los sonidos hispanoárabes— la lengua del traductor está más próxima a lo oculto tras el original francés que la del autor...

En la obra de Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*⁵, encontré una explicación a lo que yo intuitivamente hacía, inspirada por el fragmento goytisoliano reproducido anteriormente. Berman compara el francés de las obras traducidas con el francés de los escritores extranjeros francófonos, cuya lengua *suená* distinta. Era un convencido partidario de mantener en la traducción la huella extranjera. Por mera intuición, yo «magrebizaba» el castellano de mis traducciones, esparciendo en la traducción ese recuerdo/sonido antiguo de los andalusíes expulsados que oculta la memoria de la lengua española, extranjero y nativo a la vez.

El DLE incorpora, naturaliza a gran velocidad, neologismos importados de la cultura anglosajona: sándwich, güisquí, tuit, tuitear, gay, friqui, cederrón, bluyín, serendipia, kínder, tunear, gigabyte, hacker, coach, dron, blog, precuela, jipi... Y, a su vez, expulsa arabismos procedentes de la convivencia de nueve siglos, como, por ejemplo, el término Alá⁶, que ha desaparecido de la última versión del diccionario; o los tacha de arcaísmos o de poco usados, con muy buen criterio, pues ya no existen hablantes que utilicen dichas palabras, desterradas como fueron de la Península, junto con las personas que las utilizaban, definitivamente en el siglo XVI, con el último morisco: albarráneo, alarozá, almacabra, aljama, azalá, almozala, jaique, acidaque, alheña, zaragüelles, alafia, almalafa, alcaicería, atañor, alfajeme, almotacén...

Reconozco que mi obstinado empeño es, además de temerario por no ser yo lingüista, romántico, idealista, utópico y quijotesco, el de pretender que, con el escaso poder que se nos atribuye a los «creadores en la sombra», ante unos lectores cada vez más minoritarios, no solo de literatura en general, sino de las literaturas de la otra orilla del Mediterráneo, podamos influir sobre la lengua. Es una empresa

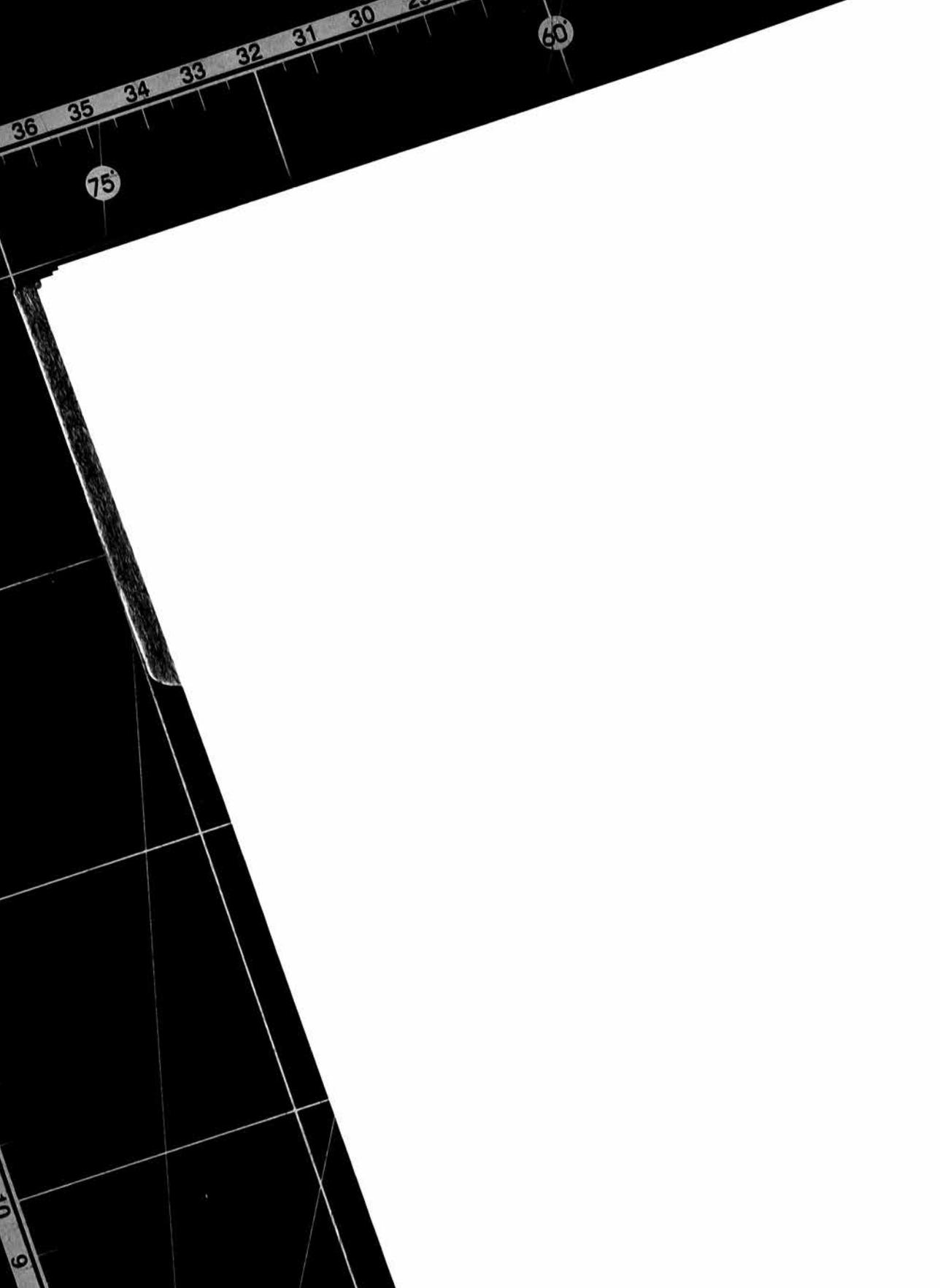
vana, pero de la que no desisto, por el amor que me une a mis raíces, a mi difícil, aunque enriquecedor, y permanente camino de ida y vuelta entre Oriente y Occidente.

Quisiera terminar con una cita del psicoanalista peruano Max Hernández, en la que pone de manifiesto cómo la traducción de los *Diálogos de amor* de León Hebreo le permitió al escritor Inca Garcilaso de la Vega antes mencionado «elaborar» su individualidad mestiza, quechua y española⁷:

Recuperar su pasado, hacer valer la cultura originaria de su tierra, recoger las voces de los vencidos ahogadas por el estruendo de la guerra, servir de intérprete a un nuevo mundo. En el tiempo de la traducción, Garcilaso irá estableciendo las diferencias entre dos situaciones: «la de tener que traducir un libro y la de tener que traducir un mundo».

NOTAS

1. Juan Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 196-197.
2. Federico Corriente, *Árabe andalusí y lenguas romances*, Madrid, Mapfre, 1992.
3. Lawrence Venuti, *The scandals of translation*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998.
4. Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, París, Denoël, 1973. [*Harruda*, trad. Malika Embarek López, Madrid, Mondadori, 1991.]
5. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard, 1984.
6. Versión del DRAE de 1992: «Alá. (Del ár. *Allab*, Dios.). n.p.m. Nombre que dan a Dios los mahometanos y los cristianos orientales».
7. Max Hernández, *Memoria del bien perdido. Conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*, Lima, IEP/Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1993, p. 128.



De impermeables, cascadas y ediciones bilingües de poesía

Vicente Fernández González

Vicente Fernández González es licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid y doctor por la Universidad de Málaga. Miembro de ACE Traductores desde 1990, es vicepresidente de la asociación en la actualidad. Miembro correspondiente de la Sociedad de Escritores de Grecia. Ha traducido, entre otros, a Dimitris Calokiris, C. P. Cavafis, Nikos Dimou, Zanasís Jatsópulos, Costas Mavrudís, Ersi Sotiropoulos, Stratís Tsircas y Nastos Vayenás. Fue Premio Nacional de Traducción en 1992 por su versión castellana de la novela *Seis noches en la Acrópolis* (Madrid, Mondadori, 1991) de Yorgos Seferis, y en 2003 por *Verbos para la rosa*, de Zanasís Jatsópulos. En 2012 gana (junto con Leandro García Ramírez, María López Villalba y Ionna Nicolaidou) el Premio Nacional de Traducción de Grecia, en la modalidad de mejor traducción del griego a una lengua extranjera.

En *Paterson* (2016), la última película de Jim Jarmusch, el personaje encarnado por Nagase Masatoshi, un japonés amante de la poesía que acude a la pequeña ciudad de Paterson, en Nueva Jersey, a rendir homenaje a William Carlos Williams, se encuentra, frente a las cascadas del río Passaic, con Paterson, conductor de autobús, poeta, personaje central de la película, sentado en un banco. Los espectadores saben que suele sentarse allí. El japonés entabla conversación con el autobusero, y este en un momento del diálogo le pregunta si escribe poesía; el diletante peregrino responde que sí, *my notebooks*, mis cuadernos —abre su bolsa para mostrarlos—, y añade: «My poetry only in Japanese. No translation. Poetry in translation is like taking a shower with a raincoat on». Mi poesía solo en japonés. Sin traducción. La poesía en traducción es como ducharse con impermeable. Paterson, a su vez, responde —riendo— «I see what you mean». Seguramente, en la lógica de la escritura cinematográfica de Jarmusch, especialmente en la de esta película, Paterson interpreta literalmente al japonés, y cuando le dice «I see what you mean» lo que dice es que su interlocutor ha dicho «Mi poesía solo en japonés. Sin traducción. La poesía en traducción es como ducharse con impermeable». La ingeniosa frase puede nutrir, ya está nutriendo, el discurso sobre la intraducibilidad de la poesía, la *miseria*, la leyenda negra del *traduttore traditore*.

El diálogo, sin embargo, y la declaración permiten una lectura irónica en varios planos. En primer lugar, el poeta japonés probablemente no tiene obra publicada, como tampoco Paterson, su obra vive solo en sus cuadernos; expuesta a ser destruida por un perro. Precisamente el japonés, antes de despedirse, regala a Paterson un prometedor cuaderno en blanco, junto con otra frase memorable: «Sometimes

an empty page presents the most possibilities». Un regalo oportuno, justo después de que Marvin, su perro, mejor dicho, el perro de su amada Laura, destrozara sus cuadernos llenos de poemas manuscritos. Laura se lo dice en una secuencia; tienes que hacer algo con tus poemas, publicarlos, que sean de todo el mundo.

Cuando el japonés confiesa a Paterson su admiración por William Carlos Williams saca de su bolsa una edición japonesa, una traducción, de *Paterson*. Una edición bilingüe, por cierto. Me detengo en este detalle. En las ediciones bilingües de poesía la traducción puede servir de ayuda para leer el texto original, como en las traducciones interlineares de los libros de la Biblia, traducciones que carecen de autonomía literaria, aun de autonomía textual, que son solo un instrumento para la lectura del original, que facilita la lectura del original, griego, digamos, en el caso del Nuevo Testamento. El texto de la traducción, en una edición bilingüe, se puede poner igualmente al servicio de la práctica de lectura en una lengua que se está aprendiendo, de modo que la edición cobra así un sentido pedagógico, como en ciertas colecciones de clásicos destinadas al aprendizaje del griego y el latín. No parece que estas sean las razones principales por las que se cultiva la edición bilingüe en las colecciones contemporáneas destinadas al público lector de poesía, a personas que disfrutan de la lectura de la poesía, personas que no pretenden en la mayoría de los casos servirse de las ediciones para aprender una lengua, ni siquiera para cultivarla; en muchos casos no conocen la lengua y no podrán leer el texto original, no podrán ni siquiera complacerse en el cotejo de los dos textos, en el placer literario de concebir variantes, soluciones diferentes de las registradas por la persona artífice de la traducción. ¿Qué papel desempeña entonces la presencia del original en las ediciones bilingües de poesía? Ya sea en el formato clásico de los textos enfrentados (original en página par, traducción en página impar), ya sea en el más moderno, en el que el texto original se compone en la parte baja de la caja útil, bajo el texto de la traducción, inmediatamente por encima del margen de pie de página. ¿Constituye acaso una instancia de legitimación de la traducción?

Quizá para nuestro japonés la traducción a su lengua sea solo un útil, como las traducciones bíblicas interlineares, que le facilita la lectura del original en inglés. Quizá dé en Paterson el salto mortal y deje de servirse de la edición bilingüe para leer al maestro, tal vez decida quitarse el impermeable bajo las cascadas. Pero, tal vez el impermeable sea la presencia del texto original en la edición, que le impide chapotear relajado en las vulgares aguas del texto traducido. O tal vez, como sugiere Alan Brownjohn en su reseña de la película, en *The Times Literary Supplement*¹, sea él mismo el autor de la traducción, un oscuro tejedor de impermeables.

La película de Jarmusch es entre otras cosas un homenaje a William Carlos Williams; no solo porque se titule *Paterson* y muestre Paterson, sino porque en sí misma constituye un poema que ilustra su poética. En un momento de su conver-

sación ante la cascada, el traductor japonés le pregunta al autobusero (interpretado, por cierto, por Adam Driver) si él también es un poeta de Paterson. La respuesta es no, «I'm a bus driver, myself. Just a bus driver». ¡Conductor de autobuses en Paterson! El japonés, encantado, lo encuentra muy poético; podría ser un poema de William Carlos Williams, dice con toda razón. Recordemos que seguramente es el traductor de su poesía al japonés y la conoce a fondo. «Williams —explica Juan Miguel López Merino²— no parte de prejuicios que distinguen entre materiales susceptibles de ser poetizados y materiales no válidos para un poema, así como tampoco cree en la discriminación entre palabras elevadas, aptas para el poema, y palabras bajas. Así, resuelve un problema frecuente en la poesía de cualquier época y tradición: ¿cómo referir con verosimilitud y encanto los objetos cotidianos cuando carecemos de habilidad en el manejo de sus verdaderos nombres? Este es uno de los grandes logros de su poesía: la maestría para nombrar lo próximo. Por eso sus poemas provocan una sensación de inmediatez tangible de enorme vivacidad». Los poemas que el conductor escribe y dice a medida que los va concibiendo a lo largo de la historia son obra de Ron Padgett, poeta de la segunda oleada de la llamada Escuela de Nueva York, y están en la estela de poemas como el famoso «This is Just to Say» (1934):

THIS IS JUST TO SAY

I have eaten
the plums
that were in
the icebox
and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold.

ESTO ES SOLO PARA DECIRTE³

Me he comido
las ciruelas
que había en la nevera

y que
seguramente
guardabas
para el desayuno
Perdóname
estaban deliciosas
tan dulces
y tan frías.
(Traducción de Jordi Doce)

En la misma estela, el poema «Nada de particular» de Roger Wolfe:

NADA DE PARTICULAR⁴
Hundo la cuchara
en la blanda firmeza del yogur
y me lo como, lentamente, de pie, a la luz
de la nevera abierta. Paladeo
su frescor gratificante,
su suave y precisa consistencia.
Era el último.
Quizá por eso me recuerda ese poema
de Carlos Williams, el poema
en el que habla de las fresas. O tal vez
fueran ciruelas, no lo sé. Y constatar así
que, en efecto, no hay ideas
sino en las cosas. Es verdad:
en las ciruelas, las fresas, el yogur
que termino y desecho en la basura
antes de encaminarme hacia la cama
sin nada de particular en la cabeza.

¿Es acaso también este poema de Roger Wolfe una traducción del poema «This is Just to Say»?

En una esclarecedora entrevista sobre la película recogida por Amy Taubin⁵, Jim Jarmusch se confiesa inspirado por el *personismo* proclamado por Frank O'Hara: no escribas poesía para el mundo —como le pide Laura a Paterson—. Escribe poesía para una persona. Escribe una nota de amor a alguien a quien quieres, o una

pequeña carta poética a alguien que conoces. («Don't write poetry to the world. Write poetry to one other person. Write a love note to someone you love, or write a little poetic letter to someone you know»). En la misma entrevista al explicar su querencia por la poesía, su interés por Walt Whitman, y Hart Crane, por Wallace Stevens, por Frank O'Hara y la Escuela de Nueva York, revela que todo empezó con sus lecturas de Baudelaire, los simbolistas, Rimbaud, por supuesto, y Rilke, a los que leyó en traducción.

Como es sabido, William Carlos Williams, lejos del europeísmo aristocrático de Eliot y Pound, pone su obra al servicio de un lenguaje literario democrático, fundado en los ritmos de la lengua hablada más que en los metros y rimas ingleses tradicionales y nutrido de la diversidad de orígenes y culturas propias de los Estados Unidos, diversidad de la que la pequeña ciudad de Paterson es notablemente representativa, hasta el punto de convertirse en emblema en la obra del médico poeta que lleva ese título, *Paterson*. Lo recuerda el propio Jim Jarmusch en su conversación con Amy Taubin. La película, por su parte, podría ser, en conjetura del crítico londinense Jonathan Romney⁶, la única comedia jamás hecha sobre la naturaleza democrática de la poesía («It may be the only comedy ever made about the democratic nature of poetry»).

Una de las sendas que transita William Carlos Williams en pos de ese lenguaje literario democrático, ese idioma americano por él ansiado, es precisamente la práctica de la traducción, y particularmente la traducción de poesía en lengua española, la lengua de su madre, puertorriqueña, lengua —con todo lo que conlleva— inscrita en su segundo nombre, Carlos⁷.

La editorial New Directions publicó en 2011 *By Word of Mouth. Poems from the Spanish (1916-1959)*, un volumen, con un título muy significativo, compilación de sus traducciones de poesía española y latinoamericana, editado por el traductor, especialista en literatura latinoamericana, Jonathan Cohen y prologado por Julio Marzán con un texto sobre el papel de la práctica traductora en la configuración de la personalidad y las ideas poéticas de William Carlos Williams. Julio Marzán es, entre otras cosas, especialista en las raíces hispánicas del poeta de Nueva Jersey. Poemas de, entre otros, Francisco de Quevedo, Silvina Ocampo, Alf Chumacero.

El español y la literatura en lengua española, ajenos al pasado británico de los Estados Unidos, argumenta William Carlos Williams en su autobiografía, brindan la oportunidad a través de la traducción de un uso vigorizante, renovador de la lengua propia, el inglés vernáculo americano, la oportunidad de ensayar y crear para la poesía estadounidense modelos independientes de los suministrados por el inglés y el francés (*The Autobiography*, Random House, 1951). Las traducciones de poesía española y latinoamericana de William Carlos Williams, del traductor, creador en la sombra William Carlos Williams, constituyen, por otra parte, actos políticos no

solo en aquellos casos en que se trata de versiones de poemas vinculados a la causa republicana en los años de la guerra civil española (Williams fue presidente de un comité médico de ayuda a la democracia española) sino en cuanto que contribuyen a revelar una lengua y unas culturas marginales y marginalizadas en los Estados Unidos, en los años en que él vivió. Conviene recordar que Williams se había educado en un núcleo familiar bilingüe y que su conocimiento del español y las literaturas hispánicas, la parte hispánica de su identidad fue en cualquier caso un factor en la conformación de su persona y de su personalidad literaria. Lo destacable aquí es el papel desempeñado por la poesía en traducción, por la traducción explícita de los textos al inglés, en la articulación de su lengua poética, papel que no puede desempeñar la poesía en versión original por sí misma; hace falta impermeable⁸.

La traducción, pues, tal y como la entiende y la practica William Carlos Williams contribuye, de acuerdo con Benjamin, a la completitud del original, a la vocación del original —en este caso la poesía en lengua española del Siglo de Oro y del siglo xx— de llegar a ser todo lo que puede ser. Contribuye al mismo tiempo a transformar a través del texto de la traducción la lengua y la cultura de los Estados Unidos. Esta voluntad transformadora se erige en elemento cardinal de su poética de la traducción. Un programa solo posible a través de la poesía en traducción. Un programa *mutatis mutandis* vigente, aquí y allá, en 2017. La poesía en traducción así entendida, lejos de interponerse cual áspero impermeable entre la piel y el agua de la ducha, es en sí misma un caudal vigoroso, un chorro impetuoso como la gran cascada del Passaic en Paterson.

NOTAS

1. Alan Brownjohn, «Poetry in Paterson», *The Times Literary Supplement*, *TLS ON LINE*, 16 de enero de 2017. [En línea.] Acceso: 16/1/2017. <<https://www.the-tls.co.uk/articles/public/poetry-in-paterson>>

2. Juan Miguel López Merino, «William Carlos Williams: “No hay ideas sino en las cosas”», *Tonos* 11 (2016). [En línea.] Acceso: 16/1/2017. <<http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/14-williams.htm>>

3. William Carlos Williams, «Esto es solo para decirte», traducción de Jordi Doce, *Perros en la playa* (bitácora de Jordi Doce), 5 de diciembre de 2010. [En línea.] Acceso: 16/1/2017. <<http://jordidoce.blogspot.com.es/2010/12/william-carlos-williams-2-poemas.html>>

4. De *Días perdidos en los transportes públicos*, Barcelona, Anthropos, 1992.

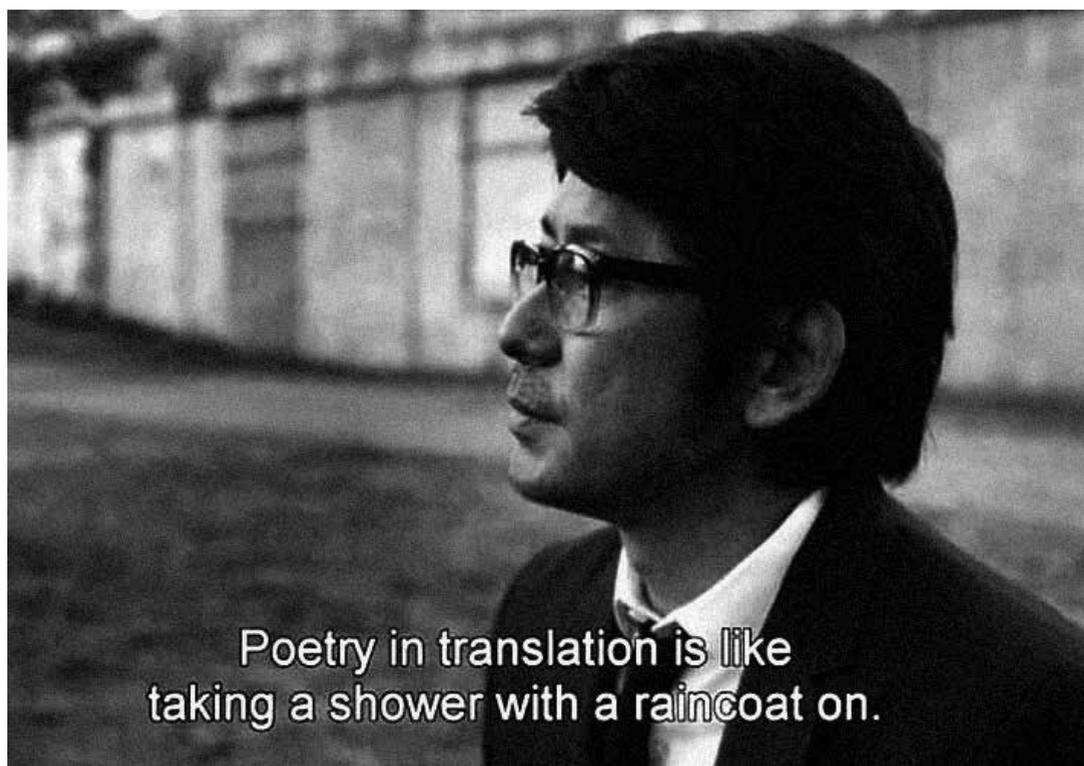
5. Amy Taubin, «Common sense. American indie axiom Jim Jarmusch talks about the art of routine in *Paterson* (and the assembly of chaos in *Gimme Danger*)», *Film*

Comment, (noviembre-diciembre de 2016). [En línea.] Acceso: 16/1/2017. <<https://www.filmcomment.com/article/jim-jarmusch-paterson-gimme-danger-interview>>

6. Jonathan Romney, «Film of the Week: Paterson», *Film Comment*, 28 de diciembre de 2016. [En línea.] Acceso: 16/1/2017. <<https://www.filmcomment.com/blog/film-week-paterson>>

7. Véase Peter Ramos, «Cultural Identity, Translation, and William Carlos Williams», *MELUS*, Vol. 38, No. 2 (2013), *New Perspectives on Puerto Rican, Latina/o, Chicana/o, and Caribbean American Literatures*, pp. 89-110.

8. Pablo Ingberg, en su inspirado *Trujamán* «Traducción procreativa» (31 de mayo de 2017) a propósito de *Paterson*: «Japonistamente, el sexo con preservativo no es lo mismo que sin. Argentinamente, no obstante, sigue siendo sexo. Y tiene su indudable encanto. Y a veces es origen de accidentes. Y a veces en esos accidentes el paso clandestino de sustancias a través de un impermeable no impecable procrea».



Fotograma de *Paterson* de Jim Jarmusch. 2016



Por una traducción expandida: algunos apuntes sobre literatura, política y presente

Fruela Fernández

Fruela Fernández es autor de los poemarios *La familia socialista* (en prensa), *Una paz europea* (Pre-textos, 2016), *Folk* (Pre-textos, 2013) y *Círculos* (KRK, 2001). Además de editar los volúmenes colectivos *The Smiths: música, política y deseo* (Errata Naturae, 2014) y *Joy Division: placeres y desórdenes* (Errata Naturae, en prensa), ha traducido textos de Patrick Kavanagh, Marie Luise Kaschnitz, Franz Kafka, Hugo von Hofmannsthal o Ezra Pound, entre otros. Codirigió el festival internacional *Cosmopoética*, galardonado en 2009 con el Premio Nacional del Fomento de la Lectura del Ministerio de Cultura. En la actualidad es profesor titular de la Universidad de Newcastle (Reino Unido) y profesor visitante en la Universidad Complutense.

Al empezar a pensar sobre el tema de nuestro encuentro —la traducción, los traductores, lo traducido— noté, con sorpresa más o menos discreta, que sentía cierta incomodidad ante la idea de afirmar algo *de manera directa*. Me incomodaba, en especial, la posibilidad de intentar hablar *sobre* mi experiencia, aunque sea inevitable hacerlo *desde* ella. Peter Handke señaló en cierta ocasión (parafraseo con cierto riesgo de desmemoria) que nunca le había quitado trabajo a un traductor, porque se había limitado a *escoltar* a ciertos autores hacia su lengua. Mi experiencia ha sido, en cierto modo, semejante: la traducción es algo que *me ha ocurrido* mientras intentaba otras cosas; las lecciones, los movimientos, las ideas que este ocurrir ha traído consigo son inseparables de otras, ajenas quizá al tema estricto de este coloquio. Otros compañeros podrán aportar dudas y enseñanzas desde una narración vital y laboral; por mi parte, pensé que, si me correspondía la responsabilidad de decir algo relevante, debería ser desde esa perspectiva lateral: a través de lo que llamo, provisionalmente, «traducción expandida» y «comunidad de traducción».

El título de nuestro coloquio alude a un conjunto humano: los traductores. Un conjunto que, probable y justamente, se quiere profesión. Sin embargo, cuando pienso en la importancia de la traducción, en su centralidad, no pienso en un cuerpo profesional, sino en multitud de cuerpos: los que se reunieron en las plazas de muchas ciudades españolas hace ahora seis años. El ciclo político y social que comenzó el 15 de mayo de 2011 es, en múltiples sentidos, una comunidad de traducción. Me explico. Frente a esa concepción «espasmódica» de la historia (como creo recordar que escribió E.P. Thompson) que reduce los movimientos populares a reacciones y contrarreacciones frente a un estímulo concreto, pensar los procesos de traducción

del 15M ayuda a entender en su longitud y amplitud los plazos y las duraciones. El 15M «ocurrió» en una fecha que recordamos y que puede, incluso, llegar a convertirse en fetiche y materia de aniversario; la verdad relevante, sin embargo, es que a esa fecha se llegó por procesos que empezaron en 2009, en 2004, en 2002. (O incluso antes: 1999, 1994, 1986...). Es decir, el 15M *llevaba ocurriendo* mucho tiempo, de forma lateral y apenas visible, en muchos debates, acciones y procesos colectivos que acabaron convergiendo brevemente en unos espacios. Pensemos en las nociones en torno a las que se articula el debate político y social de los últimos años: «multitud», «hegemonía», «pueblo», «comunes», «cuidados», «biopolítica», «chav», «relato», «acontecimiento» o la dualidad entre «política y policía». Todas ellas son parte de ese proceso que tentativamente llamo «traducción expandida»: un sentido que se crea en comunidad, a partir de varios procesos que no pueden limitarse a la traducción «estricta», cerrada de un texto, sino que entremezclan la paráfrasis, el comentario, la discusión, la asamblea, el discurso, la interpretación e, incluso, el contrasentido. Y es esa comunidad de participantes (tan invisibles como suelen ser los traductores *en sentido estricto*), de esos «cualquiera» (como los llama Luis Moreno Caballud, siguiendo a Jacques Rancière), la que traduce de forma *expandida* y logra que esa traducción se convierta en parte central y propia de su presente. En cierto modo, esa sería la definición que propondría de una cultura viva e innovadora: aquella donde existe una amplia comunidad de traducción, donde la creación de sentido es un proceso complejo, disputado y decisivo para la existencia de la propia comunidad social. (Hago un breve inciso para reivindicar un libro muy reciente: *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, obra colectiva dirigida por Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega¹ que propone un análisis crítico del lenguaje de la sexualidad y de los colectivos LGTB en castellano e indaga en los orígenes, las ramificaciones, los múltiples movimientos de traducción, las capas de sentido de sus términos. Ese sería un ejemplo específico de traducción expandida: aquella que ocurre en una comunidad de múltiples traductores y procesos y que articula a la comunidad al darle su marco conceptual y expresivo).

Como decía al principio, la traducción me lleva a tratar temas que no son, en apariencia, los de nuestro coloquio. Pero a veces una imagen traspuesta explica mejor que una propia lo que uno ya cree conocer. Pienso ahora, por ejemplo, en la poesía española actual, aquella sobre la que puedo hablar con mejor conocimiento. ¿Dónde está esa comunidad de traducción? Si pienso en mi «generación» (aunque sea «sin ánimo generacional», como se denominó aquel encuentro de «coetáneos» organizado por Andrés Catalán y Pablo López Carballo), tengo dificultades para situarla. Es cierto que, ante el «empate catastrófico» al que nos llevaron las poéticas enfrentadas de los años 80 y 90, mi generación (léase siempre entre dudas y comillas) escapó a la tradición a través de la traducción. Durante décadas, de

hecho, podría decirse que el sustento para la poesía del presente fue precisamente ese movimiento de huida que posibilitaba la traducción, gracias al catálogo de editoriales como Visor, Hiperión, Pre-Textos, Cátedra... Sin duda, la poesía del presente sería muy distinta (¿más pobre?) sin el Joseph Brodsky de Amaya Lacasa y Ramón Buenaventura, el brevísimo John Ashbery de Javier Marías, el Bukowski de Txaro Santoro, el Mahmud Darwix de Luz Gómez o el Tomas Tranströmer de Francisco Uriz (más aun: sin la enorme obra traductora de Uriz, en su conjunto). Y es cierto, también, que algunas de las obras principales del presente traducen y amplían ciertas formas de sentir y de expresar: pienso en Mercedes Cebrián y su castellanización de cierta impersonalidad anglosajona; en Luis Muñiz y sus narraciones del pensamiento (emparentadas quizá con Bunting o Marianne Moore); en Jorge Gimeno —excelente traductor de Eça de Queirós o los moralistas franceses— que ha buscado a contrapelo una síntesis entre la materialidad barroca, la limpieza mesetera y la necesidad de la poesía como principio vital que aporta la tradición árabe. La lista podría ser más extensa, pero, al final, una lista de individualidades no es una comunidad. No hay comunidad porque faltan, por ejemplo, los debates en torno a la oportunidad y el riesgo de la traducción. Creo que se observó con cierta nitidez tras la muerte de John Ashbery: un autor fundamental para comprender algunos de los cambios poéticos principales del presente, pero también, a mi entender, un autor que *confunde*. Confunde, por una parte, porque su fuerza indudable ha ocultado la necesidad de otros que han llegado más alto en su transformación de la poesía —pienso, por supuesto, en William Carlos Williams y en Ezra Pound—, pero a los que se omite como si Ashbery surgiese de una no-tradición. Y confunde, al mismo tiempo, porque de su método (tan personal y tan complejo) no se puede aprender sin cuestionarlo, sin ponerlo en duda. Como puede verse en tantas obras del presente, el acercamiento español a Ashbery tiende a ser —con algunas excelentes excepciones que podríamos debatir— acrítico, víctima de la fascinación. Leído, pero apenas cuestionado; imitado, pero no siempre comprendido; traducido, pero falto de una comunidad de traducción.

Tal vez se podría argumentar que la poesía (y, más ampliamente, la literatura) es la excepcionalidad de una cultura, no su núcleo. La pregunta, sin embargo, sigue ahí y podemos llevarla al espacio que cada cual conozca mejor para comenzar a analizarlo: ¿dónde está la comunidad? O, dicho de otro modo: dónde están los debates, los programas, los encuentros, las relecturas, las impugnaciones, las críticas que dan forma a una cultura viva, arriesgada, en movimiento. Sabemos que las traducciones literarias aumentan, que su calidad es constante, que muchas prácticas ambiguas del pasado se abandonan, que algunas editoriales incluso se entregan a la traducción sin espacio para los libros escritos en las lenguas de aquí (otro inciso muy breve: no deja de ser preocupante, tanto en lo político como en lo cultural, que, en un estado

multilingüe, nos resulte mucho más fácil seguir la producción cultural de otros estados que aquella que se está realizando en el territorio vecino). Pero ¿es esto que he descrito una comunidad o, más bien, solo un negociado de la traducción? En una cultura mercantilizada, entregada a la novedad, carente por lo general de unos mínimos medios para asegurar la existencia de una esfera pública, ¿qué crean las traducciones? ¿Crean sentido y comunidad, o crean prestigios, réditos y repeticiones? ¿Traducimos para revivir y transformar, o traducimos para malvivir y anegar? Preguntas imperfectas, quizá, o fuera de marco, o demasiado amplias. (Ya lo dije al principio: no puedo separar lo que ha ocurrido). Pero también preguntas necesarias, pese a todo, dentro de sus limitaciones. Porque si queremos plantearnos la función creadora de los traductores no podemos omitir esas dudas más amplias sobre el lugar en el que se sitúan. Dicho de otro modo: no llegaremos muy lejos en nuestras preguntas sobre los traductores si no cuestionamos la vitalidad de la cultura en la que existen, porque todo grupo humano, profesional, artístico, a fin de cuentas, lo es con relación a otros. Tal vez la razón por la que los traductores siguen siendo esos «creadores en la sombra» a los que hace referencia el título de nuestro coloquio sea, en parte, esa ausencia de comunidad. Mientras esta no se complete, mientras ese diálogo desestabilizador y profundo no se produzca, intuyo que la traducción seguirá ocupando ese espacio extraño que ya conocemos.

NOTAS

1. R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2017.

El traductor literario como creador

Carlos Fortea

Carlos Fortea nació en Madrid en 1963. Es profesor de las universidades de Salamanca y Complutense de Madrid y traductor literario con una labor de más de cien títulos, entre los que se cuentan obras de Thomas Bernhard, Günter Grass, Stefan Zweig, Alfred Döblin, E.T.A. Hoffmann y Eduard von Keyserling. Su traducción de la monumental biografía *Kafka*, de Reiner Stach (Acantilado, 2016), ha sido premiada con el XX Premio Ángel Crespo de traducción. Es autor de las novelas juveniles *Impresión bajo sospecha* (Anaya, 2009), *El diablo en Madrid* (Anaya, 2012), *El comendador de las sombras* (Edebé, 2013) y *A tumba abierta* (Loquleo Santillana, 2016). *Los jugadores* (Nocturna, 2015), finalista del Premio Espartaco de la Semana Negra de Gijón, es su primera novela para adultos, trayectoria que continúa en *El mal y el tiempo* (Nocturna, 2017).

Quizá sea esta la primera vez en que siento que juego con ventaja al abordar un texto sobre lo que desde hace más de treinta años es mi profesión y, en gran medida, mi vida.

Y me explico: es la primera vez en que, en lugar de tener que defender en público la condición creadora del traductor, se me da como una premisa. Empiezo, por tanto, por agradecer la impagable oportunidad de nadar, aunque sea una vez en mi carrera, a favor de la corriente.

Yo no siempre jugué en el mismo equipo. Decía una buena amiga que ningún niño dice que «traductor» cuando le preguntan qué va a ser de mayor, y así me ocurrió a mí también. Lo que yo quería era ser escritor, eso sí lo tenía bastante claro. O así lo creía.

¿Por qué, entonces, la traducción? Muy sencillamente, porque desde el principio lo consideré una forma idónea para un escritor de ganarse la vida. En la fantástica cosmogonía de mi juventud, pensábamos que un escritor se ganaba la vida con actividades relacionadas con la literatura, que uno podía ser articulista, conferenciante, lector editorial, cualquier cosa que tuviera que ver con los libros y las palabras (yo he sido incluso redactor de artículos enciclopédicos, lo que antes del advenimiento de la corrección política se llamaba «negro»), incluso traductor. De ese modo, pensábamos, se podía comprar el precioso tiempo que dedicaríamos a lo que entonces llamábamos «nuestra obra» con voz engolada.

Todo eso fue materialmente cierto —cuando uno se empeña en algo con la suficiente cabezonería puede que lo consiga, aunque no se parezca a lo que esperaba—, pero muy pronto se reveló conceptualmente erróneo: al querer escribir mi propia obra, después de muchas horas dedicadas a escribir la obra ajena, me encontraba tan

por entero vampirizado, colonizado y habitado por las palabras y la personalidad del autor o autores que en ese momento estuviera traduciendo, que me era imposible escribir. Totalmente imposible.

No me costó encontrar justificaciones: la importancia de aquellos escritores con los que trabajaba era de tal calibre, su distancia respecto a mí persona tan incommensurable, que el esfuerzo diario de ponerme no ya a su altura, sino a su servicio, exigía todas mis capacidades y me dejaba mentalmente exhausto, me decía. Reproducir la voz de otros te deja sin la propia voz, me decía.

Nada de eso era falso, pero todavía tardé algunos meses en darme cuenta de que lo que me estaba ocurriendo era algo más, y algo bien distinto, de lo que yo pensaba. Aún tardé algunos meses en darme cuenta de que, si no podía escribir, no era porque seres más grandes que yo estuvieran chupándome hasta la última gota de mi pobre sangre, sino, sencillamente, porque me pasaba todo el día escribiendo.

Porque ya estaba escribiendo. Ya estaba escribiendo literatura, tal como siempre había deseado, y muy posiblemente de un nivel como jamás volvería a alcanzar en los otros géneros que habría de manejar en el futuro.

Se han empleado toda clase de metáforas para describir la tarea del traductor. Se ha hablado del intérprete de música, tomando el original como partitura, y al traductor como ejecutante. Se ha hablado del muñeco del ventrilocuo; se ha hablado del exégeta que interpreta las intenciones del autor original, en una especie de viaje al pasado en el que se conceden al traductor cualidades ya casi taumáticas.

Yo prefiero quedarme con una explicación mucho más sencilla. El traductor es un escritor. Desde que se sienta al ordenador hasta que se harta de trabajar, ya caída la tarde, no hace otra cosa que escribir. Se sirve para ello de las mismas herramientas que el autor de obra propia: la palabra, de cuyas peculiaridades una vez en sus manos hablaremos después; la información, lo que suele llamarse documentación, que se diferencia en no poca medida de la que usan los novelistas o los dramaturgos; y el conocimiento, que en su caso también ostenta singularidades quizá no muy grandes, tal vez sí trascendentes.

El uso de la lengua de los traductores, y voy a referirme en este momento a la lengua materna, lo que la teoría llama lengua de destino, no es del todo igual al que hacen los otros escritores, desde el momento en el que, a diferencia de todos ellos, el traductor no es libre a la hora de elegir lo que ha de decir. Esto que parece no tener consecuencias las tiene, y muchas: el autor de obra propia define su propia música, selecciona en función de esa armonía los elementos que le convienen y elimina los que no. Cuando alguna palabra se le resiste la puede, si quiere, cambiar por otra. Cuando algo no anda bien encaminado, siempre tiene la opción de cambiar de rumbo.

Nosotros en cambio circulamos por unas marcas de rodadura que, si bien resultan lo bastante anchas como para que el vehículo no traquetee mucho, nos impiden cambiar de dirección. Cambiamos el temor a la página en blanco por el miedo a otra página llena de cosas que es preciso decir, que nos han sido dadas y nos comprometen. Un traje a medida que, en muchas ocasiones, resulta estrecho. Sucede, por ejemplo, que muchísimas frases del autor que yo llevo entre manos empiezan por un pero adversativo. Un pero adversativo que los gramáticos del español desaconsejan, y hasta prohíben.

Pero yo siento, desde mi lectura, que hace falta empezar como él empieza para serle leal. Creo que no diría lo mismo si comienzo por «sin embargo» o por «no obstante», porque la lengua está hecha de cosas a veces más intangibles que las que los gramáticos pueden explicar, hay más cosas en el cielo y en la tierra que las que sospecha su filosofía, por citar una traducción clásica.

Al hacer esta afirmación, que parece de una ingenua rebeldía, lo que hago es, aún sin darme cuenta, afirmar mis derechos como creador. Antepongo mis propias percepciones, mis necesidades de escritor, a las limitaciones que me impone la lengua, y no me diferencio en eso de lo que han hecho a lo largo del tiempo cuantos escritores han ensanchado las fronteras de la literatura propia empleando recursos que en su día fueron calificados de novedosos.

Recursos, dicho sea de paso, que en más de una ocasión y más de dos llegaron al castellano justamente a través de las traducciones. Nadie practicaría en nuestra lengua el llamado monólogo interior si no hubiera sido previamente empleado por otros autores fuera de nuestras fronteras y traído hasta nosotros por los traductores. Cuando se habla de la capital influencia de Faulkner en los autores del llamado *boom* latinoamericano, se está hablando, sin mencionarlos, de los traductores que llevaron a Faulkner hasta ellos.

Las traducciones están en el origen de las lenguas romances, a partir de aquellas se forjaron estas, y esa ya debería ser suficiente carta de crédito (no me atrevo a decir carta blanca) para poner en manos de los traductores la tarea de seguir ensanchando la lengua. Creo que no se hace o, si se hace, no se reconoce. Creo que seguimos actuando como bucaneros cuando nuestro oficio es de exploradores. Y siempre hay un *plus ultra* para un idioma.

Sin embargo, no voy a insistir en esto. Decíamos antes que, después de la lengua, de su propio manejo de la lengua, la información distingue al traductor. Raras veces escribe basándose solo en su acervo propio. Solamente nosotros y los marinos sabemos que la rueda del timón de un barco se descompone en herraje central, radios, cercha y cabillas, y no porque a nosotros nos importe la rueda del timón de un barco, sino porque nos importan las palabras, porque no está en nuestra genética la

denominación común sino la precisa, porque si un timonel empuña las cabillas es eso exactamente lo que empuña, y no la rueda entera del gobernalle.

La búsqueda que hace el traductor también ha sido objeto de metáforas, cuentos y risas, que no voy a intentar reproducir aquí. Simplemente diré que, aunque no sea verdad que subimos a aviones para ver en persona la ladera norte de la montaña que sale en la novela que traducimos, sí es cierto que buscamos su fotografía desde todos los ángulos, aprovechando los nuevos medios de que ahora disponemos, y que es poco corriente que un traductor describa algo que no haya «visto», aunque solo sea por estos medios.

Y no porque no baste con las palabras, sino porque tenemos una necesidad de información que tampoco en esto es parangonable con la del autor de obra propia. Nos informamos y nos documentamos, en general, mucho más allá de la necesidad concreta, porque nuestro texto, de manera esencial, es distinto si es obra de la información que si no lo es. Tal vez no lo sea en su superficie, y estoy seguro de que los colegas aquí presentes entenderán lo que quiero decir, tal vez las palabras del texto final son incluso las mismas que hubieran sido de haber transcrito directamente las extranjeras, pero son el producto de una visión clara, que ha dejado atrás la nebulosa que a menudo envuelve las letras de un texto. Sin duda se puede pilotar un avión empleando un radar, y llevarlo a tierra, pero no es lo mismo que ver el horizonte desde la cabina.

Abordo, finalmente, la cuestión del conocimiento. Es objeto frecuente de debate la necesidad de que el traductor sea dueño de una extensa cultura general. Lo que es tan cierto, como difícil resulta establecer qué sea una cultura general hoy día. Su definición sería digna de Borges: una cultura que abarque el depósito de Grecia y Roma, que incluya al menos lo más selecto de las mitologías del norte y del sur, del este y el oeste; una cultura que le permita conocer de primera mano el hilo de la tradición de su propia lengua y literatura, que vaya desde el Cid y el Arcipreste hasta las últimas manifestaciones pasando por Cervantes, Quevedo y Lope, Calderón y Galdós, Clarín, García Lorca, Cernuda y Delibes, Juan Marsé y Aldecoa, pero también José Eustasio Rivera, Asturias, García Márquez, Cortázar y Fuentes, César Vallejo, Bolaño y Paz. Una cultura que no abarque menos en aquella lengua de la que traduce, y se complemente con lo mejor del cine, de la pintura, de la música, de la ciencia, de la filosofía y de la, quizá más amplia, historia de las ideas. Una cultura que le permita reconocer hasta la última cita, ubicar en el tiempo y en el espacio cuantas imágenes suscite un texto.

Una tarea imposible. Tan imposible como exigible. La tarea de toda una vida.

Se me dirá que hoy día eso no es necesario. Hay algunos apóstoles del coltán y la pila de litio que aseguran que han encontrado el procedimiento por el que las palabras acuden al encuentro de quien las invoca con tan solo escribir una consigna

mágica en cierto casillero que flota en un espacio que no ocupa espacio. Tentadora noticia. Por desgracia, solo quien ha perdido el control de la vida confunde la cultura con el dato.

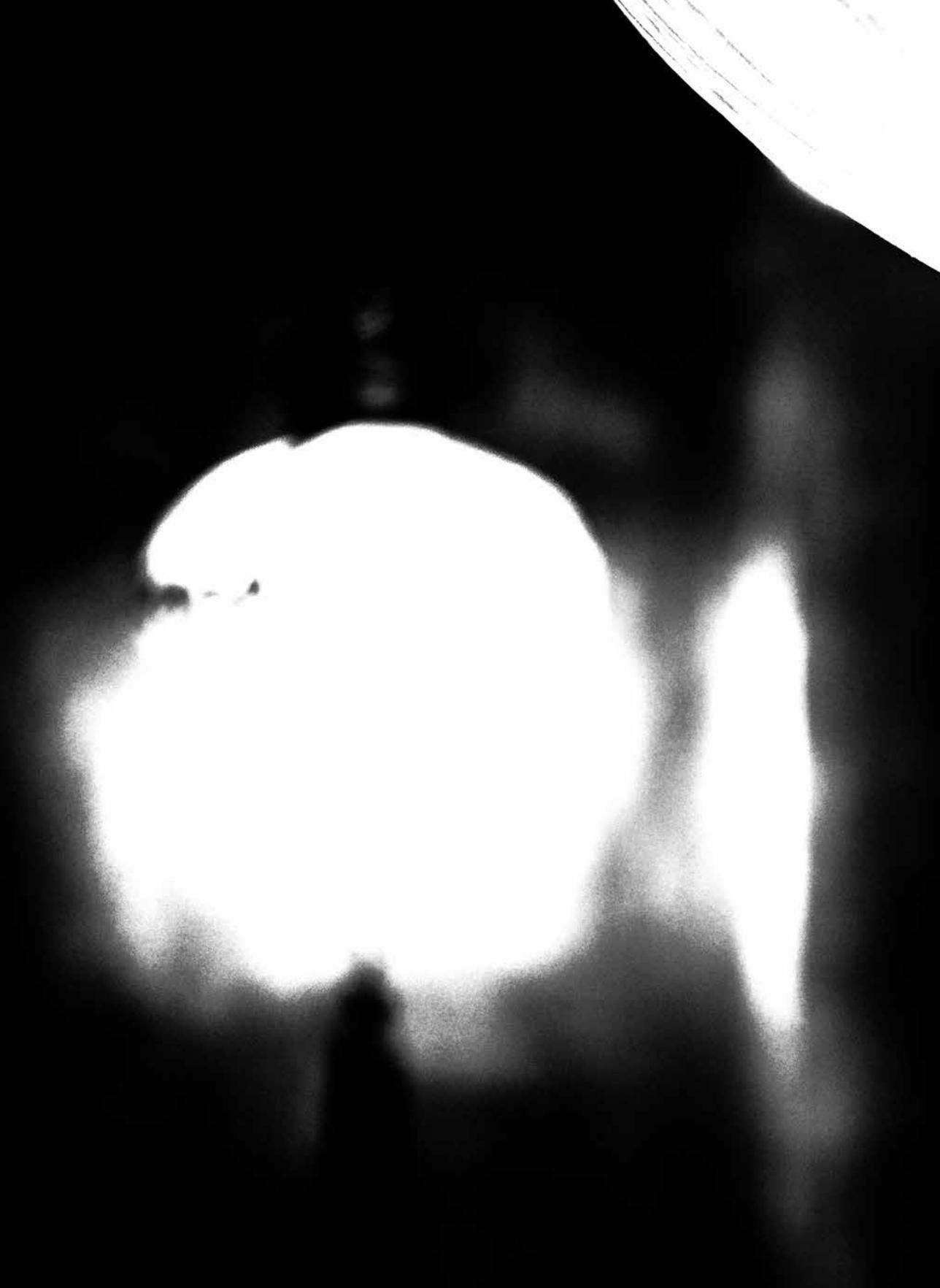
No se puede crear —y regreso con esto al hilo conductor de mis observaciones— a partir del dato. El dato complementa lo que ya sabemos, da nitidez al conocimiento como la rueda de unos prismáticos permite enfocar la imagen, pero sin la lente de aumento no es que las cosas se vean borrosas, sino que no se ven.

Creamos a partir de ese sedimento de la experiencia al que damos el nombre de cultura. Experiencia entendida como la integración de la vivencia ajena en la vivencia propia. Yo nunca he visitado el jardín de la villa Médici, y menos aún en 1630, pero la experiencia vivida por Velázquez ha pasado a mí desde la primera vez que vi ese cuadro en el Museo del Prado, y es tal vez más real que la mía, porque me ha llegado bajo la luz tranquila de la contemplación, que es el primer paso hacia la reflexión.

Pero no nos subamos a la parra... creamos, lógicamente, con limitaciones. Porque no creamos a partir de la nada —y habría que preguntarse si la creación, para serlo realmente, exige la previa presencia de la nada, esa que tanto miedo da a los escritores que llamamos de obra propia—, y porque tenemos nuestra interpretación sujeta a ciertos límites. Y somos, sobre todo, árboles de hoja caduca, esperando un invierno que normalmente no tarda en llegar, y convierte las hojas en pergamino. Nos duela o no, es posible que alguien nos recuerde por nuestras obras, pero la única posibilidad de que sigan leyéndonos reposa en los estantes de las numerosas librerías de viejo. Tal vez, y solo tal vez, encontremos lectores en ese paraíso polvoriento, pero lo que en general se leerá dentro de cuatro generaciones habrá sido creado por los traductores de dentro de cuatro generaciones.

Pero nadie ha dicho que la creación tenga que ser imperecedera. Seguramente en eso no nos distinguiremos en demasía de tantos otros que algún día se pusieron ante una hoja en blanco sin partitura alguna, la llenaron de palabras, vivieron su momento y fueron olvidados para siempre.

Tal vez, y solo tal vez, la esencia del asunto es la actitud. Yo, que siempre quise dedicarme a la literatura, llevo haciéndolo más de treinta años, durante la mayor parte de ellos repitiendo en voz alta palabras ajenas, que suenan en mi boca muy distintas a como resonaron en su primer momento, en su primera luz. No sé si he creado esas palabras tan diferentes, pero creo que sí. Y he esperado que irradian, también, alguna luz. Por supuesto, eso sí que no sé si lo he conseguido.



Poesía árabe clásica y traducción

Teresa Garulo

Doctora en Filología Semítica (1978) por la Universidad Complutense, profesora (CU) de Lengua y Literatura Árabe en la Universidad Complutense de Madrid. La mayoría de sus trabajos —salvo *Al-Waššā'* (m. Bagdad 936), *El libro del brocado*, traducción, estudio e índices, Madrid, Alfaguara, 1990— están dedicados a la poesía de al-Andalus: Abū Tammām ibn Rabāḥ de Calatrava, *El cálamo del poeta*, edición, traducción y estudio, Madrid, Poesía Hiperión, 2008; *Ibn Šāru aš-Šantarīnī. Poemas del fuego y otras casidas*, Recopilación, edición, traducción y estudio, Madrid, Poesía Hiperión, 2001; *La literatura árabe de al-Andalus durante el siglo xi*, Madrid, Hiperión, 1998; *Dīwān de las poetisas de al-Andalus*, Madrid, Poesía Hiperión, 1986 y 1998; Ben Sahl de Sevilla, *Poemas*, selección, traducción e introducción, Madrid, Poesía Hiperión, 1983 y 1984 (nueva edición bilingüe 1996); Ar-Ruṣāfi de Valencia, *Poemas*, traducción e introducción, Madrid, Poesía Hiperión, 1980 y 1986.

Para los europeos, todos los caminos llevan a Roma. Para los árabes, todos los caminos llevan a la poesía.

Estas palabras de Nizār Qabbānī (1923-1998), destacadas en una de las páginas preliminares de su reflexión sobre la poesía¹, reflejan con claridad la idea, o la convicción de casi cualquier árabe, de que la poesía es el privilegio y el atributo de su cultura: *al-ša'b al-'arabī mahkūm bi-l-šī'r*, como dice N. Qabbānī un poco más adelante (p. 10). Porque, como todo el mundo sabe, y como nos recuerda Qabbānī (p. 9):

Si cogemos un alfiler, y lo metemos bajo la piel de cualquier ciudadano árabe, un fluido mágico se desbordará. Este fluido no es petróleo, ni es un derivado del petróleo. Es un fluido verde, de llama dorada y eterna incandescencia. Se llama poesía.

No se trata, no, de una reflexión estrictamente personal, aunque, como poeta, es sin duda su experiencia, sino de una especie de axioma que cualquier árabe podría suscribir. Aparte de la constatación de que la literatura en árabe clásico, desde la época preislámica hasta principios del siglo xx, es esencialmente poesía, todos los críticos árabes han estado de acuerdo, sin reserva alguna, en considerar la poesía el logro más original de su cultura, y le han reconocido una función que, con frecuencia, desborda el simple goce literario.

Esta función supraliteraria de la poesía árabe está ligada a sus mismos orígenes, pues fue el instrumento para establecer una tradición cultural, como ocurre en toda sociedad de oralidad primaria, donde la forma estable del verso permite

almacenar información cultural que podrá reutilizarse más adelante². Y eso implica, entre otras cosas, que hay unos temas casi fijos sobre los que se habla: elogio de la conducta de algún jefe de la comunidad (*madīh*), llanto por su muerte (*ritā'*), crítica por los comportamientos inadecuados (*biġā'*), improvisaciones sobre el campo de batalla, etc.; y, por encima de todo, la alabanza de uno mismo y de su grupo tribal (*fajr*). Naturalmente, las variaciones, dentro de esta especie de esquema general, suelen estar dictadas por la personalidad de los poetas. Pero es una poesía que puede llamarse tradicional.

Esta es una de las características de la poesía árabe que a veces ha desconcertado o irritado a los estudiosos. Como decía R. Blachère³, «en numerosos periodos, y a menudo los más importantes, la actividad literaria sigue siendo colectiva, exenta de toda creación verdaderamente individual». Un reproche que podría hacerse a cualquier poesía de tradición oral, de composición oral, como es la poesía preislámica, con la diferencia de que, incluso en esa poesía, se conocen los nombres de los poetas y con frecuencia se comprueba que tienen una poderosa consciencia de su individualidad. Es una queja que parece desentenderse de la función ritual de la poesía árabe, pues, aunque el Corán sustituyó a la poesía como depositaria de los valores morales y dio lugar a una poesía destinada a la expresión personal de sentimientos, los poetas posteriores supieron recuperar e investir a la poesía de la función política de legitimar la autoridad de los soberanos, algo que aseguró su éxito, no solo en la literatura árabe, sino también en la de todos los pueblos que han estado en contacto con los árabes (la literatura hebrea de al-Andalus; y la de todos los musulmanes desde Nigeria a Indonesia, hasta el siglo xx)⁴.

Desde el principio de la época abbasí, la poesía árabe deja de ser una poesía de composición oral. A partir del momento en que la escritura se generaliza para componer poesía, se produce una serie de cambios que van desde un uso más normalizado de la lengua (es el momento de la creación de la gramática árabe), a la posibilidad de revisar y retocar el poema, buscando la originalidad en las imágenes y metáforas y en los efectos sonoros del poema. Quedarán excluidos de la creación considerada literaria todos aquellos que no tienen acceso a la escritura, y cuya lengua se aleja progresivamente del modelo normativo que proponen los gramáticos árabes. Siempre había existido un tipo de diglosia: la lengua de una poesía oral no es la lengua de la calle, sino una especie de koiné donde conviven variedades lingüísticas de distinta procedencia temporal y geográfica, de probada eficacia para componer versos. Ocurre en la poesía dialectal de al-Andalus (Ibn Quzmān), lo mismo que, actualmente, en la poesía de Yemen, o la poesía *nabaṭī* de Arabia.

Con una diglosia cada vez más acentuada, la poesía en árabe clásico se convierte en señal de identidad de una sociedad de hombres cultos, que disfrutaban de su virtuosismo lingüístico y de su capacidad de modular un infinito juego de imágenes

y metáforas. Los salones literarios y las tertulias, a veces presididas por los monarcas o los magnates locales, dan lugar a una enorme cantidad de poemas, generalmente breves, dedicados a la descripción de la realidad circundante, con frecuencia idealizada, pero también reducida a sus aspectos más grotescos o humorísticos, donde los poetas pueden prescindir de las obligaciones de una misión tan trascendental como desde su origen se le supone a la poesía. Y, aunque los poetas árabes a finales del siglo XIX y principios del XX se lamentaban de la frivolidad de esta producción poética, también dio lugar a una libertad y originalidad, sobre todo formal, que ha influido notablemente en los cambios posteriores. En al-Andalus, lo más notable, por su éxito inmediato en todo el mundo árabe, fue la creación de la moaxaja y del zéjel, la poesía estrófica frente al poema monorrímo de la tradición puramente árabe.

La centralidad de la poesía en la cultura árabe es quizá la razón de que prácticamente todos los arabistas, tanto especializados en literatura como historiadores o lingüistas, hayamos tenido que enfrentarnos en algún momento a la traducción de versos árabes. Porque no solo están en los *dīwānes* de los poetas, o en las antologías de poesía (grandes o pequeñas, para uso erudito o para un público popular), sino que prácticamente aparecen en todo tipo de obras, empezando por las llamadas de *adab*, destinadas a instruir deleitando. En los libros de *adab* tienen cabida toda clase de temas, y su única característica formal en sus manifestaciones más populares, o tal vez menos rigurosas, es la convivencia de prosa y verso, pues la poesía se utiliza como autoridad de las afirmaciones teóricas o como ampliación de los argumentos presentados. Naturalmente, lo hacen todos los tratados árabes que versan sobre el amor, porque teorizan a partir de la poesía amorosa de los siglos VII y VIII (épocas omeya y principios de la abbasí). Un ejemplo familiar para los españoles sería, por ejemplo, *El collar de la paloma*⁵, un tratado sobre el amor, donde su autor Ibn Ḥazm (m. 1064) ilustra lo que dice con sus versos. *El collar de la paloma* es un caso algo especial, porque se ha conservado en un manuscrito único (la radical originalidad de Ibn Ḥazm, al preferir su propia experiencia y las historias de sus contemporáneos a las idealizadas aventuras de los beduinos que pueblan estas obras, puede haberle restado éxito en su tiempo), cuyo copista ha creído oportuno eliminar muchas citas poéticas, y tal vez eso no permite ver con claridad esta característica. Pero en *El libro del brocado* de al-Waššā' (m. 936)⁶, un tratado sobre la elegancia, casi la mitad de su contenido son citas poéticas.

Incluso las *maqāmas*, escritas en la prosa literaria árabe por excelencia, una prosa rimada con un ritmo bastante marcado, incluyen versos como colofón de cada relato, a modo de moraleja de la historia narrada. Ocurre así en las *maqāmas* de al-Hamaḍānī (m. 1008), el creador del género, y seguirán su ejemplo los innumerables imitadores que tuvieron, empezando por al-Ḥarīrī (m. 1122), que consagró el modelo con su virtuosismo verbal. Un esquema parecido es el que encontramos

en Castilla dos siglos más tarde: el infante don Juan Manuel termina sus cuentos de *El Conde Lucanor* (1328-1329) de la misma manera, con una moraleja en verso.

También en los libros de relatos, cuya prosa en principio no se pretende literaria, aparecen con frecuencia poemas como ilustración de los sentimientos de algunos de los protagonistas. El ejemplo más popular son *Las mil y una noches*, al alcance de todos en las numerosas versiones que se han hecho desde el siglo XIX.

Y lo mismo ocurre con las crónicas. El importante papel político que tiene la poesía en la sociedad árabe, incluso hasta ahora —piénsese en un poeta como Maḥmūd Darwīš (1941-2008), siempre identificado con la causa palestina—, ha hecho que los historiadores recojan los poemas recitados en las ocasiones solemnes: entronización de soberanos, recepción de embajadores, fiestas, etc. Tres de los tomos del *Muqtabis* del historiador cordobés Ibn Ḥayyān (m. 1076), traducidos al español⁷, contienen una importantísima cantidad de poemas, especialmente los tomos II-1, con información sobre los poetas de la corte cordobesa en la primera mitad del siglo IX, y VII, los *Anales palatinos de al-Ḥakam II*, que cubren los años 971-975.

Sin embargo, la poesía árabe no empezó a traducirse a las lenguas europeas, o apenas hay constancia de ello, hasta finales del siglo XVIII. La versión de Antoine Galland de *Las mil y una noches*, de principios de ese mismo siglo (1704-1717), suprime todos o casi todos los versos. Es probable que Galland temiese que los lectores a quienes estaba destinada su traducción no apreciaran la interrupción o ralentización del relato que supone incluir unos versos comentando o ampliando la acción. Y es posible que el inmediato éxito de su versión se haya debido a su forma de aligerar el texto original prescindiendo de poemas que no siempre son buenos.

En España, aparte de algunas traducciones al latín de Ignacio de Asso del Río en su *Bibliotheca Arabico-Aragonensis* (Ámsterdam 1782)⁸, las traducciones de poesía árabe a mediados del siglo XIX suelen hacerse a través de otras lenguas europeas, como las *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* (París 1833) del Conde de Noroña (a partir de las inglesas de sir William Jones)⁹, o Vicente Tinajero, *Los Moallakas* (1883), en prosa. En los años intermedios se había publicado *Las mil y una noches*, a partir de la traducción alemana de Gustav Weil, que tuvo sucesivas ediciones entre 1841 y 1884. Los anónimos traductores españoles adaptaron los poemas a la poesía española, con frecuencia en forma de romances. Es lo mismo que hizo Juan Valera al traducir en 1867, también del alemán, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* del barón Adolf Friedich von Schack. Pero Valera fue a veces bastante lejos en su adaptación, como cuando traduce la elegía por la ruina de las ciudades de al-Andalus de Abū l-Baqā' al-Rundī (m. 1285) en coplas manriqueñas, porque estaba convencido de que Jorge Manrique tuvo que conocer e imitar el poema árabe, y quiso subrayar la semejanza de temas y motivos.

Es posible que esta forzada adaptación de Valera llevase a los arabistas españoles a preferir la prosa en sus traducciones de poesía, buscando sobre todo que se entendiese el mensaje, y evitando sugerir asociaciones formales inadecuadas. La poesía árabe clásica no conoce la estrofa. Y su métrica es cuantitativa, es decir, la oposición entre sílabas largas y breves tiene valor prosódico, mientras que el acento no tiene ninguna función en el verso. Otro rasgo distintivo de la poesía árabe es la rima. Un poema (*qaṣīda*) está formado por una serie indeterminada de versos monorrimos, siempre en el mismo metro, uno de los dieciséis de que consta la métrica árabe. Son versos muy largos (hasta 28-30 sílabas en algunos metros; no menos de 15-16, en los más breves), con cesura en el centro (si se escribiera cada hemistiquio en una línea, se parecería a un romance por la rima en los versos pares). Un rasgo heredado de la composición oral de sus comienzos es que no hay encabalgamiento, y que cada verso (incluso cada hemistiquio) es una frase gramaticalmente completa. Esto es lo que ha facilitado que los antólogos puedan seleccionar los versos más brillantes y contribuido a la conservación fragmentaria de la obra de numerosos poetas. Quizá a esto se deba que, desde más o menos el siglo IX, a los poemas breves se les denomine *qiṭ'a* (fragmento), pues, efectivamente, podrían ser parte de un poema más largo. Un poema largo suele ser politemático, la forma más apreciada en el canon de la poesía árabe (se habla entonces de la forma *qaṣīda*); los poemas breves, en principio, son monotemáticos.

Esta ha sido la tradición poética dominante hasta mediados del siglo XX. Solo desafiada, y para temas más ligeros, por la invención de la moaxaja, a finales del siglo IX en al-Andalus. Basada en una prosodia silábico-accentual ajena a la del árabe clásico, pues parte de una coplilla en la lengua de la calle (el romance o el dialecto árabe de al-Andalus), la moaxaja (y el zéjel, su variante en el dialecto local) es un poema estrófico, con un doble juego de rimas: las de la primera parte de la estrofa cambian en cada estrofa, mientras que las de la segunda se mantienen a lo largo de todo el poema. Los versos son cortos, y cuando son largos, una tentación inevitable en árabe, la cesura no marca necesariamente la mitad del verso. Como son versos o esticos a veces muy cortos, es casi inevitable que la unidad sintáctica sea la estrofa, en vez del verso.

Un problema de comprensión importante, en el poema politemático, puede ser el cambio, a veces abrupto, de un tema a otro. En una traducción podría resolverse separando el segundo tema con un doble espacio, aunque quizá haga pensar en algún tipo de estrofismo. Pero, ¿y si eso ocurre ya en el primer verso, entre un hemistiquio y otro? La *mu'allaqa* de 'Antara (s. VI) empieza con una declaración metaliteraria, quizá quejándose de las convenciones que regían el principio del poema, la descripción nostálgica de los restos del campamento donde había vivido

la tribu de la amada. En la traducción de F. Corriente¹⁰: «¿Han dejado los poetas algo por glosar?». Para continuar, en el segundo hemistiquio, con esa descripción inevitable: «O, ¿acaso conociste la casa, tras largo titubear?». ¿Cómo asimila esto el lector educado en otro mundo de convenciones literarias? Y, afortunadamente, este es un verso sin especiales dificultades lexicográficas, y comentado centenares de veces. Este verso también presenta otro de los problemas típicos de la poesía árabe: el cambio de persona gramatical. En el primer hemistiquio el poeta se dirige a su público; en el segundo, a sí mismo. En el segundo verso, pregunta al campamento abandonado.

En un poema breve, una de las dificultades puede ser el lenguaje alusivo. Los poetas árabes parecen haber aprendido, antes que Mallarmé, que nombrar un objeto es suprimir una gran parte del gozo del poema, gozo que está hecho de adivinar poco a poco, y que el sueño de un poeta es sugerir ese objeto¹¹. Ese evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de ánimo parece cumplirse en numerosos poemas de al-Andalus, pero su traducción, si quiere ser inteligible para los lectores de otra lengua, y con otros códigos literarios, casi siempre exige desvelar demasiado pronto ese misterio del poema. Un ejemplo, y podrían encontrarse infinitos, lo tenemos en uno de los poemas de Ibn Šāra de Santarem¹², poeta de principios del siglo XII, que describe un brasero, donde en ninguno de los ocho versos se menciona la palabra brasero. En el segundo verso se evoca el brasero con adjetivos que describen su aspecto externo, pero que no son en absoluto epítetos: *yaqūtiyya ḡahabiyya*, ‘de jacinto y oro’, transmutando la materia perecedera que lo compone en piedras preciosas, inalterables. Y el carbón y las chispas que aparecen en el verso tercero evocan la noche y las estrellas antes que ese brasero. Cuando más adelante, verso séptimo, nos sitúa en la escena donde transcurre la mínima acción del poema, lo hace, de nuevo con un adjetivo, *al-nadī*, que remite a jardín, otra palabra que no se menciona.

¿Cómo reflejar todo esto en una traducción? ¿Qué queda del poema una vez traducido? Los críticos árabes, ya en el siglo IX, estaban convencidos de que traducir poesía era imposible. Al-Ŷāḥiẓ (m. 868), observador curioso e interesado de la actividad de los traductores de la época abbasí, a los que a veces critica por su estilo pobre y pedestre, afirma, hablando de la poesía árabe, que no puede traducirse, que ni siquiera debe intentarse, so pena de ver su estructura alterada, sin ritmo y sin encanto, y desprovista de todo lo que hace de ella un objeto de admiración¹³. Si lo mínimo que exigía de un traductor es que conociese perfectamente las lenguas de partida y de llegada, y que supiese tanto del tema como el mismo autor original, ¿dónde se iba a encontrar un buen traductor de la poesía árabe si, para al-Ŷāḥiẓ «el verdadero sentido de la poesía sólo lo poseen los árabes y las gentes que hablan árabe», que, en teoría, no necesitan que se la traduzcan?

A esto hay que añadir el valor connotativo de la lengua de la poesía. Desde siempre, los críticos árabes consideraron que la materia poética reside en las palabras y en su capacidad para evocar un universo sensorial. De ahí la imposibilidad de transmitir su mensaje en otra lengua, con palabras que, aunque cubran parte del significado original, tienen connotaciones que pueden alejarse demasiado de lo que intentaba sugerir el poeta y no evocan el mismo universo poético de su poema. Por poner un ejemplo muy sencillo, ¿cómo traducir la palabra *bajīl* (avaro) cuando aparece en un poema amoroso para calificar a la amada? ¿Y qué decir de las distintas formas de designar al desierto, sus animales y sus plantas, y la forma de vida que impone, que llenan los poemas anteriores a la época abbasí? Y son palabras que, por el hecho de aparecer en esos poemas, pertenecen al vocabulario poético y evocan en el lector árabe, aun sin comprenderlas bien, emociones y añoranzas que enriquecen cualquier poema, aunque sus autores sean poetas tardíos y, como los de al-Andalus, bastante alejados de una experiencia real de la vida del desierto. Pero marcan insensiblemente el estado de ánimo que quiere transmitir el poema¹⁴.

El ritmo lento y despacioso del verso árabe se deja traducir cómodamente en prosa, pues permite añadir comentarios explicitando las metáforas empleadas, a veces algo extrañas a la lengua de llegada. Dámaso Alonso ya señalaba (1943)¹⁵ una de estas ampliaciones a propósito de la traducción de García Gómez de *El libro de las banderas de los campeones de Ibn Sa'īd al-Magribī*: «La rama de su talle se curva sobre la duna de la cadera y la noche de sus cabellos surge sobre la clara aurora de su rostro». Que traduce el texto más breve del verso árabe: «Y se curva como una rama sobre la duna, y surge la noche sobre la aurora clara». Como sabemos todos los que nos dedicamos a la poesía árabe clásica, las dunas y las ramas siempre se han prestado amablemente a ser caderas y talles, además de seguir siendo dunas y ramas. Y lo mismo puede decirse de la aurora y de la noche.

La traducción en prosa de E. García Gómez de los *Poemas arábigoandaluces* basada en la antología de Ibn Sa'īd, fue un éxito desde su aparición en 1928, y consagró esta forma de hacerlo. A veces se prefiere escribir cada hemistiquio en una línea, para así recordar visualmente que se trata de un poema.

García Gómez también tradujo poemas árabes en verso. Primero en 1940, con *Qasidas de Andalucía puestas en verso castellano* (Madrid, Plutarco), y luego en 1956, con *Poesías de Ibn al-Zaqqāq* (Madrid, IHAC). Cuando en 1976 se reeditaron juntas, prescindiendo del texto árabe, *Árabe en endecasílabos. Casidas de Andalucía. Poesías de Ben al-Zaqqāq* (Madrid, Ediciones de la *Revista de Occidente*), dedicó algunas páginas del prólogo a comentar y dar ejemplos de algunas posibilidades que ahora se le habían ocurrido. Por ejemplo, una bastante obvia, en principio: el metro *ṭamīl*, compuesto de dos hemistiquios de catorce sílabas, podría muy bien convertirse en alejandrinos. Pero acababa prefiriendo su antigua versión en endecasílabos, porque

los poemas de *Casidas de Andalucía* tenían en común lo que llama «el caliente tono humano que el endecasílabo modula bien» (p. 24). Y, en el caso de Ibn al-Zaqqāq, porque en endecasílabos «chisporrotean mejor y hacen restallar sus chispas con más ruido y fuerza los valientes pensamientos encerrados en metáforas pregongorinas».

García Gómez abría así una puerta voluntariamente cerrada en 1928, la de un modo de traducción de poesía que resultaba «anacrónico» entre los poetas, contemporáneos suyos, de la generación del 27. Y ha tenido continuadores, con varia fortuna, entre quienes piensan que la poesía debe entrar no solo por los ojos sino también por el oído¹⁶.

Efectivamente, hay metros árabes cuyos hemistiquios tienen catorce, doce, once, ocho sílabas. Pero ¿se pueden traducir en versos españoles de ese mismo número de sílabas? ¿Se puede hacer siempre? ¿Qué pasa con los acentos? ¿Darían idea del ritmo del verso árabe? Ya he comentado que en árabe el acento no vertebraba el ritmo del metro. Es posible que cualquier elección sea arbitraria.

No ocurre lo mismo, al menos en teoría, con la poesía estrófica de al-Andalus. Las moaxajas, según los tratadistas árabes del siglo XI-XII, se construyen a partir de una cita poética que constituye la última de las rimas comunes del poema, y está compuesta en romance o en árabe dialectal, dos lenguas que no conocen la cantidad silábica sino el acento de intensidad. Las jarchas romances, unas sesenta, muestran combinaciones acentuales reconocibles en la poesía española posterior. El resto de la moaxaja, escrito en árabe clásico, se ajusta a ese ritmo. Y ya desde entonces se observa la variedad de ritmos acentuales dentro del mismo poema que existe en la poesía española. El zéjel, escrito en el dialecto de al-Andalus, está en el mismo caso. Por eso García Gómez¹⁷ eligió traducir tanto las moaxajas con jarcha romance como los zéjeles de Ibn Quzmān, en lo que denomina «calco rítmico», un intento de acoplarse a su número de sílabas (a veces, también intenta mantener el esquema de las rimas), pero el esfuerzo es titánico, y el resultado, tal vez dudoso. Como decía antes, el árabe clásico es una lengua sintética, y además se precia de su concisión. ¿De qué se podría prescindir en la traducción, sin alterar el mensaje, en versos muy cortos? ¿Cómo, sobre todo, conseguir un ritmo que parezca natural?

NOTAS

1. Nizār Qabbānī, *Mā huwa l-šī'r*, Beirut 1981, p. 7.
2. Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1986, p. 71.
3. Régis Blachère, *Histoire de la Littérature arabe des origines à la fin du XV. siècle de J.-C.*, París 1952, pp. XI-XII.
4. Stefan Perl y Christopher Shackle, *Qasida Poetry in Islamic Asia & Africa. Classical Traditions and Modern Meanings*, Leiden, E. J. Brill, 1996.



Europa, la traducción

Javier Gómez-Montero

Catedrático de Literaturas Románicas en la Christian-Albrechts-Universität de Kiel y director del Seminario de Literaturas y Lenguas Románicas. Coordinó el programa intensivo URBES EUROPÆAE y las actividades en Alemania de los proyectos Cultures and languages on the Route of Santiago de Compostela y University and School for a European Literary Canon (2010-2012). Estudiante de la lírica moderna y contemporánea así como de la ficción renacentista y cervantina, también dirige el Taller de Traducción Literaria de Kiel y su colección de traducción literaria. Desde 2006 coordina los Encuentros de Traductores y Escritores de Castrillo de los Polvazares, en León. Ha publicado diversos estudios de antropología cultural del Camino de Santiago en las editoriales Peter Lang y Ludwig. Actualmente es coordinador de una asociación estratégica Erasmus+ llamada Dinámicas urbanas. Perspectivas y transformaciones socioculturales (2015-2018). Es editor de la revista digital *SymCity* de la colección *Ars Poetica Hispanica* (LiT-Verlag) y coeditor de la serie *Hispano-Americana* (Peter Lang Verlag).

Europa como pensamiento y tradición cultural

Comienzo recordando una mesa redonda en Astorga el 16 de julio de 2013 con Antonio Gamoneda y ciertos traductores en el marco de uno de los Encuentros de Traductores y Escritores de Castrillo de los Polvazares para conectar la idea de la traducción como creación con la de Y. Bonnefoy de que también la traducción es mediación entre culturas y personas y, como entonces se puntualizó, específicamente entre autor y lector (Aline Schulmann).

A la idea de la mediación se le suma la de ser una continua negociación (Bart Vonck) considerando particularmente que el medio e instrumento de la negociación son dos lenguas diferentes (Petra Strien-Bourmer). A estas alturas estamos de acuerdo en que es creación literaria y no reproducción (Antonio Gamoneda) lo que, en realidad, es tanto algo banal como un tremendo desafío, el que comporta que la traducción igualmente sea una labor de artesano, como insistía John Rutherford. Una artesanía del lenguaje: el traductor sería un artesano de la lengua. A mí entonces solo me quedó añadir la simpleza de que el traductor también es creador de cultura material por la novedad de muchos objetos mientras que el traductor técnico o el de audiovisuales crea por necesidad metáforas para describir el manejo de aparatos, uso de programas, etc.

Desde aquella he estado además dándole vueltas a otro aspecto que subraya igualmente Bonnefoy: la traducción es básica en la concepción de Europa y su tradición cultural de la mano de por ejemplo Goethe, Valéry, Benjamin, Brague, Morin,

Eco. El pensamiento de estos seis pensadores (que me atrevería a llamar *fundadores* de Europa) se vincula a propósito de la traducción por el alcance universalista que le otorgan, y recalco ahora solo los eslabones que permiten trazar una línea de continuidad entre ellos a nuestro propósito. Del vínculo de las literaturas en Europa (entre ellas y con las del continente americano y asiático que concita Goethe en la *Weltliteratur*) se desprenderá la tesis de Valéry acerca del nacimiento de Europa de la cooperación (voluntaria o no) de sus pueblos, con la rivalidad de religiones y sistemas de interés¹:

Cette Europe triomphante qui est née de l'échange de toutes choses spirituelles et matérielles, de la coopération volontaire et involontaire des races, de la concurrence des religions, des systèmes, des intérêts, sur un territoire très limité, m'apparaît aussi animée qu'un marché où toutes choses bonnes et précieuses sont apportées, comparées, discutées et changent de mains.

En ese aspecto diferencial inciden Morin —con su principio dialógico (*la dialogique tourbillonnaire*)— y sobre todo R. Brague cuando propone la inclusión cultural a través de la traducción como principio constitutivo de Europa, sobre todo con respecto al mundo árabe: «C'est par inclusion que l'art et la littérature antiques sont insérés comme tels, comme autres dans la transparence de la culture européenne». O, anteriormente: «(...) l'approbation dans laquelle le corps étranger est maintenu dans son altérité et entouré par le processus d'approbation dont la présence même fait ressortir son altérité»².

Esta asimilación (o *digestión*, prefiere él decir, conservando no obstante lo digerido o asumido, su alteridad) se manifestaría en que la cultura europea habría mantenido las formas originales, más allá de su interés por el producto en sí. En ese sentido, al perder el objeto asimilado su independencia («l'approbation dans laquelle l'objet est à ce point assimilé qu'il perde son indépendance»³) en cuanto a las traducciones, se diluye la diferencia entre autor (del original) y traductor. Pero es justo en esa forma específica de lo otro (por la que se interna la cultura europea según W. Benjamin) donde radica el secreto y el enigma del original, que a su vez contiene ese «lenguaje puro» ajeno a la traducción que, no obstante, sería mejor cuanto más se acercarse a la forma original con el lenguaje de su propio tiempo.

Conocidas son las paradojas y aporías en el pensamiento traductológico de Benjamin quien en «Die Aufgabe des Übersetzers»⁴ cifra la intraducibilidad de la lírica no solo en esa cuestión formal sino también en su convicción de que la relación de la palabra con el lenguaje es específica en cada lengua mientras que, por su parte, el contenido al ser idéntico sí que sería traducible: la traducción es cuestión de la forma y no de contenidos.

También Yves Bonnefoy considera intraducible la poesía por su alto grado de subjetividad y emocionalidad lingüística, al menos aparentemente, pero sobre todo por la dificultad de transmitir la forma de cómo cada lengua entiende el mundo, es decir, porque las imágenes del mundo que transmite cada idioma son inconmensurables y apenas transferibles.

En dos puntos neurálgicos se apoya esa dificultad: en lo subjetivo y en lo simbólico del lenguaje (en ser forma simbólica y en ser expresión de subjetividad) mientras que lo objetivo serían los conceptos o su mero significado (la denotación), así que el ensayo y textos de investigación no revisten tal dificultad.

Lo representacional y lo emocional del lenguaje crean en cada idioma una específica imagen del mundo: así la escritura y los hablantes estarían encerrados en su sistema si no se abrieran a los otros al aprender idiomas: «la signification n'exprime jamais le "je" tout d'immédiateté qui étouffe sous le "moi" de notre discours ordinaire. La traduction de la seule signification ne permet pas de tirer parti de l'effondrement à Babel»⁵. Es decir, si se traduce solo la significación objetiva no sacamos partido de la diversidad lingüística (a raíz de la destrucción o caída de Babel, según el mito).

Y para el final he dejado a Eco cuya frase fantasma («Europa la hizo la traducción») es conmensurable a otra de Goethe cuya fuente nadie encuentra: «Europa se hizo peregrinando a Santiago». Enigmas de la tradición académica aparte. Una cierta tracción utópica anima al sabio pensamiento de Bonnefoy expresado en las dos citas con que concluyo este apartado: «Après Babel le traducteur apparaît comme le vecteur le plus essentiel au devenir de l'esprit»⁶ y «l'Europe est pour des raisons historiques un lieu où la traduction de la poésie, de la traduction comme poésie, est assurément possible, avec de grandes chances d'être fructueuse»⁷.

Estas líneas dan a entender el privilegio de la civilización humana al disponer de una pluralidad lingüística y sitúan al traductor-creador en el centro matriz de la evolución del espíritu humano. Pero es que además sitúan en la dinámica histórica basada en la disparidad y diversidad el fundamento no solo para sobrevivir a los desastres que han caracterizado su historia, sino también para conseguir que la traducción de poesía sea posible aunque sea con las limitaciones por doquier registradas. La aporía de la intraducibilidad de la poesía y, no obstante, su práctica es expresión paradigmática del pensamiento europeo, definido por la crítica y la autocrítica (ese vector de la cultura europea lo enfatizan por ejemplo E. Morin y U. Beck). Y aquí remarco que de Morin a Beck la crítica y la autocrítica son definitorias del pensamiento europeo y así para Europa se convierten en elemento identitario.

En una palabra, como se explicitaba en otro lado, «c'est la poésie qui a sauvé l'Europe»⁸ y tras ello me atrevo a plantear: ¿será el traductor quien llevará a cabo el sueño de Europa aún vivo en estos momentos?

Traducir: mediación y urbanidad. A propósito de Y. Bonnefoy: *L'autre langue à portée de voix* (*La otra lengua al alcance de voz*)

Traduire la poésie, (...) c'est évidemment, impossible⁹

Traducir poesía es imposible en sí mismo, pero el traductor debe y puede aprovechar la disparidad de los conceptos entre su lengua y la de la escritura a traducir para llegar más allá de los respectivos horizontes de percepción y expresión del mundo. En positivo: abandonando el horizonte conceptual de la lengua propia al acercarse a la obra a traducir se aproxima a la sociedad que la habla, así que por eso la traducción sirve para cohesionar la identidad europea y el entendimiento entre pueblos en general.

El traductor es para Bonnefoy un experto en apropiación y comunicación entre los pueblos y naciones, y la traducción cumple una función inestimable para comprendernos (y también como discurso o herramienta de apropiación de la identidad europea). Hunde sus raíces en la complejidad de los sistemas no monológicos sino dialógicos, y así abre un margen enorme para la creatividad. Y por otro lado sabida es la función puente de la traducción como medio de entendimiento entre culturas y de integración social (no extraña el alegato de Y. Bonnefoy en «L'université et le traducteur des poèmes» en favor del plurilingüismo en Europa y que sus instituciones de formación lo propicien).

Cabe aquí resaltar el ejemplo de Bonnefoy de «sentirse obligado a detenerse ante el sentido y función de cada palabra, pensamiento e imagen» (sin olvidar el ritmo de las frases): «astreint à s'arrêter au sens et à la fonction de chaque mot, de chaque pensée, de chaque image, ce que le lecteur ordinaire ne fait pas»¹⁰.

Ese trabajo de reflexión exigido al traductor para elegir las palabras describiendo la relación que hay entre ellas en el idioma de origen pero no en el de destino (el suyo) fundamenta la necesidad de creación, pues, si no, sería imposible traducir poesía («Traduire poésie, c'est évidemment impossible»): es como un la mayor según se toque con el piano o con la flauta (dice), las notas serán las mismas pero no los tonos.

Y otro aspecto se me ocurre para salvar o paliar esa dificultad de traducir poesía, que es asumir el papel del crítico y estudioso en su faceta de lector del texto original —es decir, el traductor es también (o puede, debe ser) poetólogo, filólogo y otros logos académicos—.

Cae de cajón que el traductor debe mantener el enigma del original donde haya oscuridad, pero entendiéndola, manteniendo los resortes creativos del poema y la estructuración del lenguaje originales. Y banal es también insistir en que solo

quien se haya apropiado de la poética del texto y de sus estructuras (esto también en el caso de la narrativa) pueda traducirlo adecuadamente, aumentando su experiencia de lector y crítico. Bonnefoy habla de subjetividad y emoción, de lo que forma parte (añado) toda la escritura de la memoria en prosa o verso, o escrituras del subconsciente vinculadas a traumas, exploración de identidad, incluidas las adscribibles al género fantástico, o experiencias íntimas opacas despojadas de transparencia o cuya inteligibilidad se resiste.

Aplicaciones

Termino concretando y vinculando los *mots clés* de mi intervención (creación, traducción e identidad y tradición cultural europea) insistiendo con dos ejemplos a propósito de la conveniencia de fijar lecturas y retraducir a los clásicos (siguiendo a Calvino, ya propuse en el marco del proyecto europeo ELiCa¹¹ la idea de forjar un corpus o corpora estratégicos de lecturas europeas), favoreciendo así la reactualización continua de mecanismos de inclusión y el proceso de digestión (en cada siglo, generación, etc.).

Vamos a ejemplificar con dos casos que he seguido particularmente de cerca la conveniencia de disponer de traducciones dispares de los autores clásicos, una diversidad dependiente del momento de su publicación o del medio de recepción específico, sea escrito como libro u oral como las obras teatrales:

Ejemplo 1: *La casa de Bernarda Alba* y *Bodas de Sangre*, encargadas por el Schauspielkiel (el teatro municipal de la ciudad alemana de Kiel) y que sirvieron de base para su respectiva puesta en escena las temporadas 2011/2012 y 2013/2014¹². Fue una traducción pensada para la representación dramática, basada por lo tanto en un vivo lenguaje escénico así que también las metáforas, imágenes y expresiones coloquiales lorquianas debían funcionar en el alemán hablado sobre las tablas. Estos fueron criterios básicos de diferenciación con respecto a otras dos traducciones ya existentes y publicadas (en 2018 Ludwig Verlag, en la colección del Taller de Traducción Literaria de Kiel publicará estas dos nuevas traducciones en un solo libro con una amplia documentación).

Ejemplo 2: *Don Quijote*: Francia, Alemania, Inglaterra. En algún encuentro de los celebrados en Castrillo de los Polvazares (en particular el tercero del 2008) asistimos a un debate a propósito del *Quijote* referido a que cada época o cada generación generó su propio *Quijote*. Lo que es de sobra conocido respecto a la lectura en clave cómica de los siglos XVII y XVIII, a la lectura irónica del XIX referida al conocimiento de la realidad y a las simbólicas o más pragmáticas del siglo XX, se planteaba cuál sería el *Quijote* del siglo XXI. John Rutherford abogó por un *Quijote* pletórico de humor en un inglés vivo e inmediato, mientras que Aline Schulmann subrayó su esfuerzo por recuperar el horizonte lingüístico del siglo XVII y registros

homologables en su traducción francesa. Susanne Lange defendió a su vez la idea de recuperar en alemán el ritmo y la música de la sintaxis cervantina y sus períodos gramaticales así como adecuar frases y expresiones coloquiales, refranes y sentencias al horizonte cultural y a los registros lingüísticos correspondientes en alemán.

Pero hay también una cuestión de fondo, especialmente significativa para la poesía. Y es la eficacia poética del preservar los lenguajes de cada siglo. Por ello transmito brevemente, para concluir, mi experiencia de traducir algún poema de Hölderlin.

La llamada «Canción del destino de Hiperión» («Hyperions Schicksalslied», incluida en la segunda parte de la novela) me da pie a plantear la *idée fixe* del traductor de poesía lírica: ¿cómo desarrollar una escritura conmensurable al original? ¿Cómo establecer los conceptos análogos correspondientes que la sustenten haciendo justicia cabal a las tradiciones literarias respectivas? El problema es especialmente agudo no solo al contrastarse dos tradiciones literarias tan específicas y formalmente divergentes como son la poesía alemana y la española, sino también por tener que mantenerse en castellano el efecto de extrañamiento que la poesía hímica de Hölderlin produce hoy en día al lector alemán, por muy avezado que este sea. Vayan por delante el original y mi versión:

«Hyperions Schicksalslied»¹³

Ihr wandelt droben im Licht
 Auf weichem Boden, selige Genien!
 Glänzende Götterlüfte
 Rühren euch leicht,
 Wie die Finger der Künstlerin
 Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
 Säugling, atmen die Himmlischen;
 Keusch bewahrt
 In bescheidener Knospe,
 Blühet ewig
 Ihnen der Geist,
 Und die seligen Augen
 Blicken in stiller
 Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.

«Destino de Hiperión. Himno»

Camináis en la luz, en el éter,
sobre suelo fértil, ¡Genios benditos!
Fulgores divinos
os rozan suaves,
como cuerdas sagradas
de la artista los dedos.

Sin destino, cual lactante
que duerme, respiran los dioses;
y casto, preservado
en modesto capullo,
les florece, eterno,
el Espíritu,
y sus ojos benditos
reflejan serenos
la eternidad transparente.

Mas exige el destino
renunciar al reposo,
caen, desaparecen
los hombres y sufren,
ignaros, de hora
en hora arrojados
como el agua, de roca
en roca, año tras año
en lo incierto sin fin.

¿Cómo conmensurar el lenguaje poético y el verso originales en castellano? ¿Cómo mantener (dos siglos después) la escritura poética en el horizonte de lo sagrado y en la conciencia trágica de la condición humana en que se inscribe el texto de Hölderlin? Para afrontar ese desafío resulta ineludible abordar al mismo tiempo la dimensión lingüística, la rítmica y la estructural del poema (o si se prefiere, su semántica interna más profunda). Para ello me pareció oportuno primeramente buscar un registro estilístico equivalente en castellano, sublime y grave, que confiriese la solemnidad debida a los enunciados. El registro más adecuado habría de ser pues el de la tragedia griega, el del poema épico latino o el de las odas de la Antigüedad clásica, pero preferentemente bebiendo en las fuentes rítmicas, léxicas y expresivas originales, como hizo Hölderlin en su momento. De ahí brotarían los primeros efectos de extrañamiento del lenguaje castellano, provocado enseguida también mediante el cultismo de base latina y el hipérbaton en la tradición hispánica, pero sin forzar los registros verbales y musicales en aras de mantener la naturalidad y soltura propia del lenguaje literario y su tradición poética en castellano.

Por ello no servían, por ejemplo, ni la épica culta renacentista ni el drama romántico (si acaso cierto recurso del Espronceda más desolado en *El diablo mundo*). En resumidas cuentas, la primera tarea fue articular cláusulas rítmicas equiparables, dar con un reparto acentual «sostenible» partiendo del escalonamiento de los versos y de la irregularidad o libertad rítmica de los versos en cuestión; en su búsqueda, bastaba preconizar la similitud de pies y cláusulas rítmicas, insinuar en algún caso cierta asonancia, permitirse contraer las dos primeras estrofas o condensar algún verso, ya que esas licencias contribuían a recrear en castellano los efectos rítmicos del poema alemán. Y muy relacionado con estas cuestiones está la renuncia al término «canción» (*Lied*) y (ya que la «canción» resulta demasiado genérica), la preferencia del concepto «himno», por específico y por abolengo, aunque Hölderlin empezará a redactar sus himnos propiamente a partir de 1801, unos tres años después de la escritura del poema.

El siguiente paso a la búsqueda de un lenguaje apropiado fue el uso de palabras con fuerte carga semántica (con plusvalía significadora si se prefiere) transportando esta sobre todo mediante sustantivos y adjetivos plenamente significantes, desprovistos en lo posible de partículas huera de significación y siempre intentando compactar el verso mediante el lenguaje hasta el punto más esencial posible, dejando esas palabras al desnudo. Además, había que mantener las fuertes tensiones conceptuales y procesuales del verso alemán: por ejemplo, verbos de movimiento y su contrario, de retención; palabras que invoquen la presencia o la ausencia de lo mismo o lo otro (cielo/tierra) convocando las oposiciones que dinamizan la polarización de la conciencia del propio Hiperión (ser o no ser, dioses y hombres, lo eterno y el

instante, pérdida y posesión). De esta manera traté de construir redes isotópicas no solo de sonido y musicalmente, sino también semánticas, que reflejasen sutilmente una escisión de la identidad, la tensión entre los extremos opuestos de una utopía sublime y la realidad terrenal, la oposición entre inocencia original y contingencia temporal, entre el destino trágico del hombre como ser histórico y el estado de pre-consciencia común a los dioses y a la infancia.

Tales son, en efecto, los polos que dinamizan la autopercepción de Hiperión cuando al final de la novela escribe este poema recordando cómo acababa de abandonar Alabanda y había entonces redactado la carta de despedida a Diótima y ese poema. El contraste entre la vida (pasada) y la conciencia (actual) del protagonista ejemplifica la contraposición del destino entre dioses y hombres.

Dignidad y miseria de la conciencia y conocimiento humanos es el gran tema que Hölderlin proyecta también sobre la poesía en sí misma y, consiguientemente, ambos se erigen en factor determinante de la función del poeta en la sociedad. Esa convicción deberá definir también el poema en castellano, concebido análogamente con respecto al original como expresión de conocimiento. Pero, además, igualmente sus elementos constitutivos (tanto los más materiales fónicos como los figurativos) harán de ese nuevo texto un artefacto poético, una construcción lingüística. Entre esos dos polos de la poetología y el lenguaje poético juega sus bazas el traductor¹⁴.

NOTAS

1. Paul Valéry, «Note (ou l'Européen)», en *Œuvres*, I, París, Éditions Gallimard, 1957, p.1005.
2. Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, París, Éditions Gallimard, 1999, pp. 138-139.
3. Rémi Brague, op. cit., pp. 138.
4. Walter Benjamin, «Die Aufgabe des Übersetzers», en *Gesammelte Schriften, Baudelaire Übertragungen*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1990 (1923), vol. IV.1.
5. Yves Bonnefoy, «L'Europe et les traducteurs. Lettre a Stéphane Michaud» y «L'université et le traducteur des poèmes», en Yves Bonnefoy, *L'autre langue à portée de voix*, París, Éditions du Seuil, 2013, p. 290.
6. Yves Bonnefoy, op. cit., p. 288.
7. Yves Bonnefoy, op. cit., p. 292.
8. Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, París, Éditions Gallimard, 1999, p. 141.
9. Yves Bonnefoy, *L'inachevable: entretiens sur la poésie 1990-2010*, París, Albin Michel, 2011, pp. 419.
10. Yves Bonnefoy, op. cit., p. 486.
11. Proyecto ELiCa, *University and School for a European Literary Canon*. [En línea.] <<http://www.uni-kiel.de/elica/>>

12. Federico García Lorca, *Bernarda Albas Haus – Bluthochzeit*, trad. J. Gómez-Montero, Literarische Übersetzerwerkstatt Kiel, n° 14, Kiel, Ludwig, 2018.

13. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, ed. Jochen Schmidt, Fráncfort del Meno, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 207.

14. Además de las ya citadas, son de provechosa consulta las siguientes obras: Roberto Antonelli, «La letteratura europea, ieri, oggi, domani», en *Critica del testo. Il canone europeo X/1*, a cargo de Simonetta Bianchini y Annalisa Landolfi, Roma, 2011, pp. 9-40. Walter Benjamin, «La tarea del traductor», en *Obras*, trad. de Juan Barja, Libro IV, Vol. 1, Madrid, Abada Editores, 2010. Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milán, Mondadori, 1995, pp. 5-13. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milán, Bompiani, 2003. Javier Gómez-Montero, «Europäische Lektüren jenseits von Europa: Weltliteratur, literarischer Kanon und die Bildung in Europa», *Interlitteraria* 18, cuaderno 2 (2013), pp. 289-312. Javier Gómez-Montero (ed.), *Nuevas pautas de traducción literaria*, Madrid, Visor Libros, 2008. Edgar Morin, *Penser l'Europe*, París, Éditions Gallimard, 1987.



La huella humana

Itziar Hernández Rodilla

Itziar Hernández Rodilla es licenciada en Traducción e Interpretación y doctora en Traducción por la Universidad de Salamanca. Lleva traduciendo profesionalmente desde que terminó la carrera en 2001, compaginando traducción editorial y comercial. Traduce al español desde el inglés, el alemán y el italiano. Ganó el Premio de Traducción Andreu Febrer de la Universidad de Vic en 2000, en 2012 una traducción suya de *Los dos gemelos venecianos* (Goldoni) fue finalista del Premio Max Revelación y en 2016 fue finalista del Premio de Traducción Esther Benítez con la traducción de *Los novios* (Manzoni). La traducción en todas sus vertientes le interesa hasta el punto de que lleva años escribiendo un blog sobre el tema. También redacta artículos para *El Trujamán* del Centro Virtual Cervantes.

Corrientes educativas al estilo del método Montessori, que buscan el desarrollo integral del niño respetando su psicología natural y su ritmo de aprendizaje físico y social propio, se caracterizan por centrarse en la actividad dirigida por el alumno con la observación clínica por parte del profesor. El propósito básico de este método es liberar el potencial de cada niño para que logre un máximo grado en sus capacidades físicas e intelectuales sin intervención impositiva del maestro. El profesor no transmite conocimientos, solo proporciona al niño las herramientas que mejor se adaptan a su nivel de desarrollo para que este los adquiera.

La idea que subyace es que el adulto, ya «corrompido» por sus propias vivencias, desilusiones, traumas, minimice la influencia de estos sobre el niño para no transmitirlos, convirtiéndose en un mero guía o facilitador de materiales y conocimiento. Que el adulto, sabiendo que no es inocuo, que dejará una «huella humana» en el niño, se convierta en un acompañante consciente, por lo general mediante terapia, de la posible influencia de su presencia, para así minimizarla.

Quizá os estéis preguntando por qué he comenzado refiriéndome a la educación infantil, a un método que queda en muchos casos en una fase previa a la adquisición de la capacidad lectora, o que como mucho la acompaña, cuando aquí venimos a hablar de literatura. Pues bien, la razón es que cada vez veo más parecido entre ese adulto facilitador de la educación y nuestra labor como traductores literarios, como creadores en la sombra. No es que piense que el traductor tiene una función educadora (aunque, a decir verdad, también), sino que cada vez más me preocupa la «huella humana» que dejamos en nuestras traducciones y que, por tanto, llega al lector, obstaculizándole quizá su propia experiencia del autor, imponiéndole una visión que roba valor al texto que este escribió, independientemente de la calidad que tenga.

En realidad, no hablo de manipulación, digamos, pura. No hablo del hecho de imponernos nosotros, de imponer nuestra interpretación, nuestro estilo como autores al del autor que traducimos, algo que, creo que todos estaremos de acuerdo, trabajamos para evitar. De lo que hablo, sobre lo que no dejo de reflexionar cada vez que me enfrento a una nueva traducción, es de nuestro estilo como traductores y de su posible interferencia en la transmisión del mensaje del autor traducido. Nuestro estilo como traductores, digo (nuestra poética como traductores, he dicho en otras ocasiones), y quizá no esté demasiado claro lo que quiero decir, así que intentaré explicarlo.

Si partimos de la base de que nadie crea, nadie escribe, en el vacío, tendremos que estar de acuerdo en que, por originales que sean un autor y su estilo, siempre habrá en ellos un aura que nos recordará a otros, anteriores o contemporáneos. La cultura adquirida, como decía Ortega, tiene valor como instrumento y arma de nuevas conquistas. O, como no dejaba de recordarnos mi profesora de Filosofía en la Secundaria, somos nosotros y nuestra circunstancia.

Si admitimos, además, como parecemos estar haciendo de partida en estos Encuentros, que la traducción y la creación poética (os ahorraré la explicitación de la cita) son operaciones gemelas, hemos de inferir sin espacio para la duda que tampoco se traduce en el vacío. Y, por tanto, esa aura que recuerda a otros estará también en nuestro estilo como traductores, en nuestras traducciones.

Es decir, si creemos que un autor se ve influido por todo lo que vive y lee, si esas influencias educan su sentido de la literatura y del oído, su sensibilidad para las sutilezas del idioma, su poética en definitiva, nada nos impide asegurar con la misma convicción que las palabras que usa un traductor para traducir y el lugar en el que las coloca dependerán, no en menor grado que en el caso del autor, de quién es y del lugar y el momento en que traduce, de sus experiencias propias, del desarrollo de su sensibilidad lingüística y literaria en su propio idioma.

En este sentido, por mucho que, en su ejercicio de imitación, el traductor se empape de las influencias del autor de su original, por mucho que las estudie para apropiárselas, por mucho que sea consciente de la necesidad de reprimir su estilo propio en su pretensión de mimetizar el cerebro del autor al que traduce, ese traductor leerá siempre desde su propio lugar en el mundo. La poética del traductor, en definitiva, no podrá separarse de su época, su educación, sus experiencias o su carácter.

De una forma que a mí me gusta mucho, dice algo parecido Fabio Morábito en uno de los textos publicados en su libro *El idioma materno*: que hay libros en los que se apoya nuestra biblioteca como hay árboles en los que se apoya un bosque, que abrieron el camino a sus congéneres para transformar en bosque una simple arboleda; libros que puede que no sean los más viejos, ni los que más nos gustan,

ni los que más veces hemos leído, pero que por algún motivo han determinado la dirección y el carácter del conjunto de la biblioteca, y por tanto el de su dueño. Me pregunto, entonces, si yo traduciría de la misma manera, si el producto de mi trabajo sería el mismo, si en vez de *La historia interminable* y *La dama del alba* hubiesen formado mi biblioteca *Romeo y Julieta* y *Las brujas*. Muy posiblemente, no.

Esa es, para mí, la «huella humana» que dejaré en la traducción. La influencia que, a mi pesar, haré llegar al lector de mi texto. Ahora bien, ¿es esta una influencia necesariamente negativa? Repito que no defiendo aquí el uso de un estilo propio como autor original que devore nuestras traducciones, ni de una intervención conscientemente manipuladora del original, sino de una influencia de la que considero imposible escapar y que, pese a que aspiremos a eliminarla en favor de la transparencia del estilo de nuestro autor, puede que, de hecho, tenga una función necesaria y positiva en nuestro trabajo. Porque ¿cómo podría un texto entrar a formar parte de esa literatura universal que conforman las traducciones si no es capaz de integrarse en su contemporaneidad, en la tradición de su idioma?

Y, sin embargo, como he dicho, nuestra aspiración como traductores es que nuestra tarea de mediadores pase desapercibida en el texto traducido, que este sea un reflejo fiel de lo que habría escrito el autor de haber sido del país para el que traducimos, haciendo caso omiso del hecho de que, si un autor extranjero hubiera sido de la nacionalidad del traductor no habría podido escribir su obra original porque no habría contado con el bagaje cultural y vital que le permitió escribirla. Lo cual viene a redundar en el hecho de que es el bagaje cultural del traductor, de hecho, el que le permite hacer de la traducción una pieza susceptible de internacionalizar la literatura.

Así, que el traductor lea un giro admirable en un autor que escribe en su idioma o en el trabajo de un buen traductor que estuviese vertiendo una frase admirable del idioma en el que trabaja, que reproduzca esa fórmula en su traducción, hará que el lector que la lea pueda reconocerla y quizá incorporarla a sus escritos, sin duda cautivado por la misma fascinación que llevó al traductor a utilizarla. Perpetuará de esta forma la evolución de la literatura. Insuflará nueva vida al pasado literario por medio de la práctica traductora. Participará en ese proceso que, decía Gianfranco Folena, está en el origen de toda tradición literaria, convirtiendo traducciones en libros capitales de las letras nacionales en que se incluyen.

Es aquí donde, en mi realidad como traductora que trabaja, me detengo por lo general asustada ante el riesgo de que mi cada vez mayor convicción de la imposibilidad de ser objetiva, transparente, «invisible», se convierta, de hecho, en una marca indeleble en mis traducciones haciendo que todas, sean del idioma que sean, vengan del autor que vengan los originales, suenen a obra mía. ¿En qué lugar está el límite entre mi «procuro no utilizar el verbo “coger” al traducir» y el traducir

mind por «inteligencia» al hablar de hombres y por «espíritu» al hablar de mujeres de Borges vertiendo al español a Virginia Woolf? ¿Cómo evitar que mis preferencias y prejuicios, que mi cosmovisión, que mi «huella humana» no se convierta en un obstáculo para la transmisión del mensaje de un texto, de la intención de su autor, de su estética?

Jugando con aquella imagen que utilizaba Walter Benjamin de la vasija rota cuyos fragmentos hay que volver a juntar adaptándolos en los menores detalles, de forma que la traducción reconstituya el pensamiento del original en nuestro propio idioma, me gusta pensar que lo hago intentando que no se note que mi idea de la forma que tiene la vasija está limitada por las vasijas que he visto en mi vida. Y, de la misma manera, me consuela pensar que el hecho de ver muchas vasijas de la misma forma o de formas distintas, de diversas épocas y procedencias, pegadas, a veces, por diversas manos y en distintos idiomas, puede llegar a librarme de imponer en mi reconstrucción una idea más alejada del original de lo necesario. Es decir, que ampliar mi cultura, mis conocimientos, minimizará la «corrupción» del texto que puede suponer mi intervención como traductora, de una manera parecida a como los formadores del método Montessori, conscientes de no ser inocuos, buscan la forma de conocer su carácter y la influencia de su presencia ante el alumno para minimizarla.

Es decir, cuantas más opciones conozca en mi lengua, más fácil creo que me será usar mi creatividad en la traducción moviéndome entre la domesticación y el extrañamiento en beneficio de reflejar el estilo y el contenido del texto original de la mejor forma posible. Más libertad me parece que tendré para no apegarme a una sola de estas estrategias, para revolver las entrañas del texto y traerlas nuevamente a la luz. Me pregunto si en eso consiste la conciencia necesaria del traductor. Me pregunto si eso me redime como primera lectora del texto que produzco en mi idioma.

Me pregunto si, en definitiva, planteándoos este tema para el debate hoy no estoy, en cierta forma, sometiéndome a mi terapia particular, en busca al menos del consuelo de no ser la única asaltada por la duda, si no de la solución de quien se ha enfrentado al dilema antes o lo hace con ojos más frescos que los míos. Sois, ¿por qué no decirlo así, visto que me he puesto freudiana?, la terapia de grupo de mi «huella humana», y dejaréis, si tengo suerte, la vuestra en mí.

Aproximación a la problemática de la traducción de una lengua de corpus: el caso de la literatura latina

Antonio López Fonseca

Latinista, profesor del Departamento de Filología Clásica de la Universidad Complutense de Madrid, Antonio López Fonseca ha desarrollado su actividad investigadora en las siguientes líneas: literatura dramática latina; transmisión, conservación y difusión del legado clásico (Medievo hispánico, ss. XIII-XV); crítica textual y edición de textos; traducción (teoría y práctica); y lingüística latina. En el ámbito de la traducción hay que destacar las versiones de los cómicos latinos, Plauto y Terencio, y de la producción filosófica de Cicerón, junto a las de autores del s. xv, así como su libro, junto con T. González Rolán, *Traducción y elementos paratextuales: los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos en el siglo xv* (Madrid, Escolar y Mayo, 2014), y artículos sobre teoría de la traducción. Fue cofundador del Instituto del Teatro de Madrid y es miembro del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores y de ACE Traductores. En la actualidad es Director de Publicaciones de la UCM.

Mi presencia en el XXXIII Encuentro en Verines, «Creadores en la sombra: la traducción literaria en la actualidad», se justifica en mi calidad de traductor de literatura latina, literatura condicionada por una serie de circunstancias, como todas, bien es cierto, pero que en su caso se complican fundamentalmente por la antigüedad y por el hecho de tratarse de una lengua de corpus. Es cierto que las literaturas clásicas, griega y latina, guardan unas evidentes relaciones de intertextualidad con la literatura de todos los tiempos, incluida la actual, aunque no sea perceptible por cualquier ojo, y que su silente presencia es una constante, algo que debería bastar para que su protagonismo fuera mayor y para que las editoriales se interesaran por ella. Pero no es menos cierto que ocupa un lugar marginal en el conjunto de la literatura traducida, casi un coto reservado a especialistas o lectores con una vasta cultura, y que sus títulos, generalmente agrupados bajo una amplia etiqueta de «literatura clásica», ocupan en las librerías lugares poco relevantes. ¿Por qué no encontrar en la sección de poesía una traducción de Horacio o Catulo, o en la de teatro a Plauto y Sófocles junto a Lope, Chéjov, Ibsen o Juan Mayorga? Pues bien, el número de títulos de literatura latina que se traducen y se venden anualmente no deja de ser anecdótico, sin que ello, ¡no faltaría más!, le reste un ápice de interés e importancia.

Voy a ocuparme, desde la perspectiva del traductor y también del profesor, de las circunstancias que en mi opinión han condicionado y desembocado en la situa-

ción actual de la traducción de literatura latina, y aprovecharé para dejar sobre la mesa, con ánimo de entablar debate, algunas ideas sobre posibles cambios y sobre la responsabilidad que tenemos los traductores, en cuanto creadores, para que esta literatura tenga la presencia que merece.

Entendemos por corpus lingüístico un conjunto amplio y estructurado de ejemplos reales de uso de la lengua, y por lengua de corpus aquella que no tiene hablantes nativos cuando ha dejado algún tipo de testimonio en un soporte perdurable, generalmente documentos escritos, que puede estudiarse. Según estas premisas, el latín es una lengua de corpus (que no una lengua muerta, como se le ha venido denominando durante décadas).

Esta simple definición ya nos presenta un primer problema, a saber, se habla de ejemplos «reales» de uso de la lengua, pero sabemos que el latín en que se ha transmitido la literatura latina no coincide con el latín «real», de uso, el latín del que derivan las lenguas romances, que ha convenido en denominarse «latín vulgar» y que no coincide con el latín que hemos aprendido para leer a Cicerón o a Virgilio. La mayoría de testimonios que conservamos tienen un carácter artificioso y sesgado porque, además, adolecen de las cualidades esenciales que tiene el uso de una lengua natural, ser oral y espontánea. Podríamos decir, pues, que del latín tenemos una «foto fija» a partir de la gramática elaborada sobre los calificados como clásicos.

Autores como Plauto, Cicerón o Virgilio hablaban latín; autores como Petrarca, Alfonso de Cartagena o Nebrija no hablaban latín. Esto condiciona la consideración del latín como lengua de corpus si no se realizan algunas matizaciones. Cuando de una lengua se dice que es de corpus no se le atribuye ninguna característica estructural ni diferenciadora respecto de otras, sino simplemente una circunstancia que condiciona su estudio y, en nuestro caso, su traducción. Si consideramos que el latín es una lengua de corpus, esto es, no activa actualmente, cuyos materiales constituyen un compendio de textos cerrado y delimitado, susceptible de ser aumentado únicamente en el caso de realizarse algún descubrimiento, quedarían automáticamente excluidos todos los textos que actualmente se redactan en latín. Pero no vamos a entrar en la cuestión de la delimitación del corpus, que ha ido creciendo con los textos que se han seguido escribiendo en latín a lo largo de la historia, desde la Edad Media hasta el día de hoy, sino que nos limitaremos a hablar de lo que se entiende por literatura latina clásica.

Como se ha dicho, el latín conservado no es exactamente la lengua que hablaban los romanos. Aunque pertenece al mismo sistema lingüístico, es una realización diferente, lo que nos lleva a la diferenciación entre el latín hablado y el latín escrito. Toda lengua natural es un código hablado del que la versión escrita no es sino una transferencia de medios, y con esto no me refiero a una mera transcripción mecánica de los mismos hechos, sino que son realidades distintas que no guardan entre sí una

simetría especular. Así las cosas, hemos de partir del hecho de que cuando hablamos de latín lo hacemos no de una lengua, sino de su versión escrita.

Desde el punto de vista de la traducción, el hecho de contar exclusivamente con la versión escrita, unido a la ausencia de hablantes, implica ciertas dificultades que, siguiendo a Agustín Ramos Guerreira¹, se pueden resumir en tres puntos:

1. Productividad: el corpus escrito no da cuenta de qué reglas lingüísticas de las que podemos inferir a partir de él eran más productivas o de si eran las únicas.
2. Gramaticalidad: las diferencias gramaticales que pueden apreciarse entre unos autores y otros no pueden ser resueltas, como en una lengua hablada, mediante el recurso al hablante nativo. Esto implica diferencias a la hora de analizar los testimonios del latín frente a otras lenguas habladas.
3. Adecuación del corpus: el corpus conservado no ha sido seleccionado por la historia con el fin de dar datos y satisfacción a los lingüistas o a los traductores, es decir, no es previamente adecuado al resultado que de él se pretende extraer.

Para empezar, los textos conservados de la lengua latina han llegado hasta nosotros en una forma que debe mucho a las veleidades de la tradición manuscrita y al propio azar. Desde el punto de vista de la traducción, las fronteras existentes entre la aceptabilidad y la gramaticalidad, discutibles en una lengua hablada, desaparecen en una lengua de corpus: todo lo atestiguado se supone aceptable y todo lo aceptable debe ser, en principio, considerado gramatical.

En el análisis lingüístico y en la traducción de este tipo de lenguas, la dificultad principal estriba, pues, en la ausencia de hablantes nativos que permitan el contraste. El hecho aparentemente banal de que el latín dejara de llamarse así y tomara nuevos nombres tiene que ver no con el cambio lingüístico, al que están sujetas todas las lenguas, que son intrínsecamente inestables, sino con el «cambio metalingüístico», esto es, el que se produce en la consideración que los propios hablantes tienen de su lengua, entre los que se incluye el nombre que le dan. En el caso de las lenguas romances la nueva denominación surgió tras la existencia de una lengua escrita y, en buena medida, como forma de distinción, y oposición, a la lengua oficial de la Iglesia, es decir, a la forma de latín escrito de la época. Y esto nos importa porque implica que, desde muy pronto, el latín se vio como algo «distinto» y, sobre todo, «escrito».

Concluamos con esta cuestión. A la división diacrónica del latín en etapas se añade la división sincrónica que se deriva de las variaciones geográficas, sociales, etc., o de la interacción de varias de ellas, así como la que se intuye entre el latín hablado y el latín escrito, o entre las diferentes manifestaciones más o menos literarias de este último. Pero, en mi opinión, la gran diferencia (sobre todo para lo que nos atañe como traductores) es la que se establece entre una lengua latina que fue durante mucho tiempo y con tal nombre una lengua natural, y un «latín artificial», código de cultura cuya creación y transmisión nada tiene que ver con los procesos que manifiestan las lenguas naturales, que se alejó y diferenció del registro oral desde el mismo inicio de la literatura latina y que es, precisamente, el latín al que los traductores se enfrentan. Y esta separación afecta tanto a la visión diacrónica como a la sincrónica y tiene una repercusión enorme a nivel epistemológico, porque no se puede analizar la evolución de la lengua latina de los orígenes al final de la Antigüedad, por ejemplo, en los mismos términos que la que va desde el final de la Antigüedad a los humanistas. Es verdad que todos, los clásicos y los humanistas, cuentan con un soporte común en lo que a lengua se refiere, pero los humanistas estudian la gramática e imitan por escrito una lengua de la que no hay hablantes (más allá de los encuentros en los que el latín era la *lingua franca*) y de la que solo cuentan con un corpus de datos escritos. El único fin de estos autores es mantener y modificar de acuerdo con sus concepciones estéticas y con su sentido de lo clásico un código lingüístico artificial para comunicarse con gente a la que el aprendizaje de dicha lengua le viene dado por la misma vía: una lengua aprendida sobre los textos. Y sus textos, que también están en latín, tienen, obviamente, unas características diferentes a las de sus modelos, porque ellos no hablan latín.

Hay una cuestión previa al acto mismo de la traducción: ¿qué traducir de las lenguas y literaturas minoritarias? En el caso de las modernas se opta por las obras avaladas por la crítica y los lectores del país de origen, en el caso del latín se opta por los «clásicos» o, mejor, por el canon establecido en cada momento, que ha variado sensiblemente a lo largo de los siglos.

A partir de la Edad Media el ejercicio de la traducción es omnipresente, y más aún con la llegada del Humanismo, en cuyo primer momento no se distinguía traducción de imitación y la traducción se consideraba un género literario más: era recreación y pura imitación de los grandes y permanentes modelos artísticos y literarios de la Antigüedad clásica, una «escuela de estilo» que no coincidía con nuestro concepto de traducción. Con el correr de los siglos se ha seguido traduciendo latín, pero la motivación y los destinatarios han ido variando. El latín y su literatura cada día se encontraban más lejos de los hablantes de las lenguas románicas, hasta el punto de convertirse en algo que «había que estudiar», y de manera paralela la traducción también fue cambiando y ajustándose a la estética de cada momento,

hasta el punto de que en el siglo XX se acabó convirtiendo, casi de manera imperceptible, en un «ejercicio» para aprender latín siendo las traducciones una ayuda en ese aprendizaje.

¿Quiénes son hoy los traductores de latín y para quién traducen literatura latina? Las editoriales que editan estas traducciones (Alianza, Akal, Cátedra o la Biblioteca Clásica Gredos, que era la que tenía el proyecto más ambicioso) publican básicamente textos susceptibles de ser utilizados en las facultades de Filología, esto es, piensan básicamente en un público de estudiantes, por más que ello no sea óbice para que pueda llegar a lectores curiosos. Por otro lado, la nómina de traductores está formada por profesores universitarios de Filología Latina, que saben latín, sí, pero que no tienen necesariamente asumido su rol de creadores y que generalmente no se han parado a reflexionar sobre los problemas teóricos de la traducción y a construir una mínima poética normativa, a pesar de la advertencia de Leonardo da Vinci: «El que se enamora de la práctica sin ciencia es como el marino que sube al navío sin timón ni brújula, sin saber con certeza hacia dónde va»². ¿Qué quiero decir con esto? Que, salvo honrosas excepciones como algún título en Hiperión, por ejemplo, no se traduce pensando en un público general, hecho que ha marginado a la literatura latina. ¿Por qué hay que partir del principio de que cualquiera que sepa latín puede hacer traducción literaria? ¿Acaso damos por sentado que cualquiera que hable alemán, por ejemplo, puede traducir literatura alemana? En mi opinión, esta circunstancia tiene hoy lastrada la literatura latina.

Pongamos un ejemplo de lo que digo: era frecuente oír en clase de latín, en la facultad, que la traducción debía ser tan literal como fuese posible y tan literaria como fuese necesario, una suerte de lema que hoy está afortunadamente superado pero que permite entender la línea maestra de décadas de traducciones.

Hoy el latín se estudia no para imitarlo o hablarlo en determinados foros como ocurría en el Renacimiento, sino básicamente para entender y traducir las obras escritas en esa lengua. Pero nada impide que podamos, y debamos, traducirlo como si se tratara de una literatura que hoy puede tener su público y que puede interesar al lector curioso ajeno a las aulas universitarias de Filología. El traductor y académico Valentín García Yebra decía en el prólogo a su edición trilingüe de la *Metafísica* de Aristóteles³: «La regla de oro para toda traducción es, a mi juicio, decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce». Pues bien, ¿qué traductor no estaría de acuerdo con este planteamiento, aplicable a cualquier literatura? La diferencia, pues, es que las lenguas modernas no se estudian solo, ni siquiera principalmente, para leer o traducir las obras escritas en ellas. Se estudian también, y sobre todo, para entender a sus hablantes y para poder expresarse en ellas oralmente y por escrito. Los latinistas, en cambio, no pretenden hablar en latín

(aunque los haya que sí lo hacen) y desarrollan básicamente la competencia lingüística pasiva, pero no la activa.

En todo caso, la traducción evidencia que, más allá de la obviedad de que existen lenguas diferentes, y pese a las diferencias idiomáticas, el sujeto hablante es prácticamente el mismo: en pensamiento, en pasiones, en anhelos. Esto es lo que hay que conseguir con la traducción de la literatura latina, que no se sienta como algo «ajeno», «raro», solo para especialistas. Hay que conseguir que pueda leerse como literatura, sin más, y despertar emociones. ¿Cómo no emocionarse con Dido abandonada por Eneas en la *Eneida*? ¿Cómo no turbarse con la *Medea* de Séneca? ¿Y con la invitación a vivir el momento de Horacio?

El proceso comunicativo que supone toda traducción no es recíproco con los textos clásicos. No se trata de una discusión, de una búsqueda en común, de un diálogo. No es *stricto sensu* un diálogo: uno habla; el otro escucha, y repite. Nos separa el tiempo y el espacio, la historia, la lengua, la cultura... y es verdad que es difícil sentirse «contemporáneo» de esos textos, pero eso no puede condicionar y encorsetar su traducción.

Es muy escasa la tradición de trabajos teóricos sobre la traducción de las lenguas clásicas, debido, quizá, a que se ha actuado sistemáticamente de forma más o menos empírica y poco científica. En la enseñanza tradicional del latín se ha hecho una falsa ecuación según la cual se identifica la didáctica de la lengua y la didáctica de la traducción. Se pensaba que la traducción era el mejor, casi el único, método para aprender lengua latina y, paralelamente, que para traducir bastaba con conocer la lengua.

La Filología Latina cuenta entre sus objetivos el estudio, conocimiento y entendimiento cabal de los textos latinos, para mediante ellos, aunque no solo, llegar a la cultura que representan. Pues bien, la traducción constituye tanto el método más habitual de acercamiento a estos fines, como uno de los momentos cumbre de todo el proceso. Generalmente se diferencia entre traducción pedagógica o didáctica y traducción profesional o literaria. La primera es aquella que se realiza en clase como ejercicio de aprendizaje de la lengua y de acercamiento a la cultura latina, si bien, como ya he indicado, esto se hace con una lengua artificiosa que tiene lo que podríamos denominar una «sobrecarga estética». Podría asaltarnos una duda: ¿y eso qué tiene que ver con la traducción literaria, la que nos interesa aquí? Resulta que esos estudiantes son los principales «consumidores» de literatura latina en traducción, razón por la cual las traducciones que se publican, por parte principalmente de profesores, no lo olvidemos, se anotan, se comentan, se acompañan de amplios estudios introductorios y un enorme aparato erudito, hasta el punto de estar alejadas de lo que un lector estándar espera de una obra literaria. Permítaseme que lo diga así: son libros que al lector no especializado se le caen de las manos.

Frente a la traducción didáctica se sitúa la profesional o literaria, dentro de la cual, en latín, se suelen distinguir, a su vez, las traducciones filológicas para especialistas de aquellas que pretenden la divulgación entre un público culto general. Lo cierto es que las traducciones de literatura latina parecen todas ellas destinadas a conocedores de la cultura latina, o al menos a personas con un cierto interés. Escasean las traducciones pensadas para un lector estándar.

Añadiré una última variable: la traducción del verso. Resulta que un porcentaje elevadísimo de la literatura latina (lírica, teatro, épica, sátira, etc.) está escrito en verso. Se nos ha hecho creer que la fidelidad al contenido era menos difícil de lograr si la traducción se hacía en prosa, y ello a partir de ideas como que ninguna clase de verso de una lengua puede ser enteramente idéntica a otra clase de verso de otra lengua y hechos como que el latín es rítmicamente diferente (cantidades frente a acentos, fundamentalmente). ¿Eso debe hacernos renunciar a la traducción, en su sentido más etimológico, de los elementos rítmicos? No. Tampoco estoy de acuerdo con la afirmación de que la traducción del latín en versos castellanos solo nos devuelve versos que no son poesía. Rotundamente falso, como demuestran algunas traducciones en verso absolutamente poéticas. Creo que este es otro de los lastres de la traducción de la literatura latina, casi no se ha traducido en verso, con lo que hemos hurtado a los lectores buena parte de la belleza original. ¿Acaso no genera cierta extrañeza al lector de poesía ver las *Odas* de Horacio o el *Arte de amar* de Ovidio en prosa?

He partido de la situación marginal de la literatura latina, del escaso interés de los lectores hacia sus obras y he querido mostrar algunas de las razones que en mi opinión nos han llevado a tal situación. El hecho de que el latín sea una lengua de corpus, unido a la utilización didáctica de la traducción en su enseñanza y al hecho de que los traductores sean en su mayoría profesores de Filología Latina, que no asumen el rol de creadores, o recreadores, de literatura, sino que elaboran traducciones para alumnos de latín, han condicionado el desarrollo y expansión de la literatura latina en traducción y le han restado interés y atractivo ante los lectores. La literatura latina clásica parece un simple resto de un pasado glorioso, unas «ruinas», la gran lección del mundo antiguo de que nada dura para siempre. No obstante, tal vez no esté de más recordar a Benedetti, que decía⁴: «Algo escondido tendrán las ruinas / para que las admiren». Y yo digo: «Busquemoslo».

NOTAS

1. Agustín Ramos Guerreira, «El estatuto lingüístico del corpus latino: algunas precisiones», en Ana Agud, José Antonio Fernández Delgado y Agustín Ramos Guerreira [eds.], *Las lenguas de corpus y sus problemas lingüísticos*, Madrid-Salamanca, 1996, pp. 35-52.
2. Leonardo da Vinci, *Aforismos*, selección, traducción y prólogo de E. García de Zúñiga, Madrid, Espasa Calpe, 1965, 3ª edición, p. 32.
3. Aristóteles, *Metafísica*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1970, p. XXVII.
4. Mario Benedetti, *Nuevo rincón de haikus*, 129, Madrid, Visor, 2008.



Reflexiones nada sistemáticas y vergonzosamente autobiográficas sobre la enseñanza y el aprendizaje de la traducción

José Luis López Muñoz

José Luis López Muñoz nació en Madrid en 1934. Es licenciado en Medicina (1956), doctor en Filosofía (1960) y licenciado en Lengua y Literatura Inglesas (1970). Fue lector de español en la Universidad de Newcastle, Reino Unido (1968-69) y *Assistant y Associate Professor of Spanish* en la Universidad de Maine, EE. UU. (1969-77). En 1980 recibió el Premio Nacional de Traducción por *Joseph Andrews*, de Henry Fielding; en el año 2000, el Premio Nacional a la Obra de un Traductor y, en 2014, el premio Esther Benítez, que concede ACE Traductores, por votación de sus socios, a su traducción de *Sense and Sensibility (Sensatez y sentimiento)* de Jane Austen, publicada por Alianza Editorial. Ha traducido obras de Jane Austen, Saul Below, Raymond Chandler, John Cheever, Charles Dickens, A. Conan Doyle, George Eliot, William Faulkner, Francis S. Fitzgerald, Ford M. Ford, Edward M. Forster, Patricia Highsmith, Henry James, Rudyard Kipling, Carson McCullers, Joyce C. Oates, Robert L. Stevenson, Oscar Wilde y Virginia Woolf, entre otros.

Cuando empezaba cuarto de Medicina, en el otoño de 1953, todavía con diecinueve años, me descubrí con serias dudas sobre lo que estaba estudiando. Había empezado la carrera sin una idea clara de cuál podría ser mi futuro. Creo que soñaba vagamente con dedicarme a la investigación. No he sido nunca buen estudiante. Al menos no he sido nunca un estudiante con metas definidas. Dejándome llevar por lo que en aquel momento podría calificarse como mis inclinaciones más frívolas, decidí presentarme al examen de ingreso, en la especialidad de Dirección, del IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), centro docente que más adelante pasaría a llamarse Escuela de Cine y cambiaría de emplazamiento. Por entonces estaba en un pabellón anexo a la Escuela de Ingenieros Industriales. Aprobé aquel examen y recuerdo que Carlos Serrano de Osma que, por aquel entonces, era el profesor de dirección del Instituto, nos hizo una entrevista a los candidatos y tenía delante el expediente personal de cada uno. Al ver que estaba ya en cuarto de Medicina, creo que puso cara de consternación y me recomendó encarecidamente que no dejara la carrera. Sabía muy bien que el cine no ofrecía ninguna seguridad como «medio de vida». (Es muy posible que tampoco ahora lo ofrezca la Medicina).

Quizás solo con el paso de los años empezamos a darnos cuenta de la vehemencia de nuestros deseos cuando somos jóvenes. Por circunstancias que no hacen al caso, cuando se estrenó *El séptimo sello* no me fue posible ir a verla, pero recuerdo

muy bien las ganas locas que tenía. El cine me importaba mucho; era aquella época peculiar en la que los cineclubs tenían una enorme importancia, en la que haber visto determinadas películas, como, por ejemplo, *El acorazado Potemkin* o *Zero de conduite* de Jean Vigo, nos daba una sensación de superioridad sobre el común de los mortales. Recuerdo muy bien el día que fui con mi hermano a ver *Milagro en Milán* (1951), de Vittorio de Sica, una película que, al cabo de más de medio siglo, continúa teniendo bastante de milagrosa. *Ladrón de bicicletas* (1948) y *Umberto D* (1952) me causaron una impresión parecida, aunque no recuerdo cuándo ni dónde las vi. El cine tenía para mí tanta importancia como la lectura.

Todo esto viene a cuento para explicar cómo acabé dando con mis huesos en la traducción literaria. En el curso 56-57 conseguí aprobar el segundo año de Dirección Cinematográfica, terminé la carrera de Medicina y me fui a Roma de la mano de una organización religiosa.

Estaba en Roma cuando en 1958 se presentó, en el Festival de Cine de Venecia, *Les Amants*, de Louis Malle. Llegaba a mis manos por entonces un semanario francés llamado *Arts-Spectacles*, revista que tenía formato de diario (más grande incluso que los periódicos actuales) y en la que François Truffaut hacía la crítica de cine; recuerdo con toda claridad la impresión que me causaron sus comentarios sobre *Les Amants*, la pasión con que defendía la película, presentándola como el inicio de la renovación del cine francés, como el punto de partida de lo que pronto se convertiría en la *Nouvelle Vague*. Truffaut tenía entonces veintiséis años (yo tenía veinticuatro). *Arts-Spectacles* me llevó a *Cahiers du Cinema*, y creo que por *Cahiers du Cinema* me enteré de que André Bazin, uno de los fundadores de la revista, era el mentor de François Truffaut. Bazin, que solo vivió cuarenta años, había nacido en 1918. Cuando en 1959 François Truffaut llevó al Festival de Cannes *Los 400 golpes*, su primera película, André Bazin ya había muerto. *Los 400 golpes* es una de las pocas películas con una dedicatoria, algo que se hace con mucha más frecuencia en el caso de los libros; imagino que son muy pocos los espectadores que se fijan. *Los 400 golpes* está dedicada a André Bazin.

Y así llegamos a mi encuentro con la traducción. Al volver de Roma fui a parar a Barcelona y allí entré en contacto con el Cineclub Monterols, que, de manera más o menos colegiada, dirigía la colección Libros de Cine de Rialp. Gracias al cineclub conocí e hice amistad con José Luis Guarner, crítico de cine y autor, entre otras cosas, de un libro fundamental sobre Roberto Rossellini. En una revista de corta vida, *Documentos cinematográficos*, hice, al alimón con Guarner, unas críticas bastante amplias de algunas películas (quizás no fueron más que tres): *El séptimo sello*, *Cimarrón*, de Anthony Mann, y *Le trou* (*La evasión*, en español), de Jacques Becker, director por el que, junto con Jacques Demy, siempre he sentido especial simpatía.

Vivíamos, por supuesto, la época de la «política de autores», bandera programática fundamental de *Cahiers du Cinema*.

El Cineclub Monterols había publicado en 1957 un documento que ahora puede parecer curioso pero que tuvo su justificación en aquellos momentos. Me refiero al *Manifiesto del Color*. Se trataba, podríamos decir, de «defender» el color frente al blanco y negro. Quizá se entienda mejor si se recuerda que, años antes, también se había polemizado sobre la superioridad del cine mudo sobre el cine sonoro; hubo quien mantuvo que el mudo (al que sería mejor llamar *silente*, según sus defensores) era la esencia del cinematógrafo (imágenes, únicamente), mientras que el sonoro no era más que una corrupción. La defensa del blanco y negro, creo yo, se basaba en la calidad onírica del cine y en la afirmación, perfectamente arbitraria, de que los sueños son en blanco y negro. José Luis Guarner fue uno de los firmantes de aquel *Manifiesto del Color*.

Como ya he dicho, la colección Libros de Cine de la editorial Rialp estaba dirigida por el Cineclub Monterols. Creo que fue Juan Ripoll, también redactor jefe de *Documentos cinematográficos*, quien me propuso traducir para Rialp *Qu'est-ce que le cinéma?* de André Bazin.

En la edición española, los cuatro exiguos tomos que había publicado la colección *7e Art*, de Les Éditions du Cerf, se convirtieron en uno relativamente voluminoso.

Por supuesto, acepté encantado. El motivo fundamental de lanzarme a aquella tarea no era conseguir un trabajo remunerado sino el deseo de dar a conocer a los lectores interesados unos textos sobre el cine que me parecían, que sabía importantes, que estaba convencido de que eran capitales.

Lo que creo que sitúa al traductor literario como creador es esa voluntad de transmitir arte, belleza, ficción literaria, voluntad en la que coincide con el autor de los textos que traduce. Es cierto que su creación no sería posible sin otra creación anterior, pero, una vez que se produce, tiene vida propia, es una criatura independiente, como sucede con cada obra que un determinado autor, o creador, entrega al público.

Claro está que hay textos y textos; uno de los problemas del traductor profesional, del traductor que intenta ganarse la vida traduciendo, es que no está en condiciones, en muchos casos, de elegir los textos que traduce. Por lo que a mí se refiere, aunque el fenómeno cinematográfico fuese el punto de partida de mi dedicación a la traducción, no he vuelto a traducir ningún libro sobre cine. Ganas no me han faltado. Pero no se ha presentado la oportunidad.

La traducción como consecuencia del deseo, de la voluntad de dar a conocer, de comunicar algo, aunque no sea de nuestra cosecha. Me parece que es esa la esencia de la traducción.

Con mi segunda traducción pasé ya a la novela y al inglés. Se trataba de una de las obras de la primera época de Henry James, *Los europeos*. Si no recuerdo mal, y creo que no, fui yo quien le propuso traducirla a Juan Gutiérrez Palacio, que era en aquel momento director de la colección Novelas y Cuentos, de la editorial Magisterio Español, en su segunda época. No creo que me hubiera lanzado a traducir una novela de H. James sin contar con el precedente de *¿Qué es el cine?*

Aguiar, en su colección de Biblioteca de Autores Modernos, había publicado unas *Obras escogidas* de Henry James en 1958, con traducción y prólogo de Amando Lázaro Ros. Lo más importante de aquel volumen era *Retrato de una dama*, novela que más adelante volvería a traducir María Luisa Balseiro para Alianza.

Estas *Obras escogidas* que, quizás debido a su fecha, ya tan remota, no figuran en el ISBN, es la única traducción de obras de Henry James que me consta que existiera antes de que Novelas y Cuentos publicara en 1967 (hace ya cincuenta años) mi traducción de *Los europeos*. En 1981, esa misma traducción la publicó Bruguera (Novelas y Cuentos había desaparecido ya); en 1982, la utilizó sin mi consentimiento Ediciones Orbis (también hoy extinguida); en 1991, Bruguera, transformada en Ediciones B, volvió a publicarla, una vez más sin mi autorización, al mismo tiempo que lo hacía legalmente Mondadori, adornada además con un prólogo de María Luisa Balseiro; en 1999 se incorporó al Libro de Bolsillo de Alianza, editorial que tuvo el buen gusto de dejarme que revisara la traducción, algo que (después de más de treinta años) sin duda alguna necesitaba; y, ahora, en el mes de julio de 2017, al consultar el ISBN, me he encontrado con una última edición de 2002, de la que tampoco había tenido noticia, publicada por Ediciones Folio S.A., radicada en Barcelona, también desaparecida como Ediciones Orbis, y que, en su ficha del ISBN, no se atreve siquiera a poner el nombre del traductor.

Menciono todo esto porque, en la actualidad, si se teclea «Henry James», sin especificar nada más, en la página de búsqueda del ISBN, se le hace al curioso investigador la advertencia de que son más de mil títulos los que estarían disponibles (es posible que sean incluso los famosos *mille e tre*, de las conquistas de don Giovanni en España) y se le ruega que concrete más la búsqueda. Está claro que las traducciones de las obras de Henry James han proliferado en estos cincuenta años como las ramas de un árbol milenario.

Con todo esto he venido a decir que llegué a la traducción de una manera que se podría calificar de muy casual. Voy a dar un paso adelante en el tiempo, aunque sin llegar de todos modos al presente.

Vasos Comunicantes, que publicó su primer número en el verano de 1993, hace ya casi un cuarto de siglo, comenzaba, después de la lógica presentación por tratarse de una publicación que se iniciaba, con una mesa redonda¹ para hablar, en palabras de Ramón Sánchez Lizarralde (1951-2011), que fue su moderador, «de la traduc-

ción». Los otros traductores que participaron en la mesa fueron, por orden alfabético: Esther Benítez (1937-2001); Clara Janés (1940); Catalina Martínez Muñoz (1961); Miguel Sáenz (1932); Miguel Ángel Vega Cernuda (1943) y Juan Eduardo Zúñiga (1929 o 1919; 1919 casi con toda seguridad).

Ramón S. L., el moderador, empezaba preguntando: «¿Cómo se hace, o se hacía, un traductor?». Y me parecen instructivas las respuestas, que, con las comprensibles variaciones, fueron casi idénticas.

Esther B. responde: «En mi caso, por puro azar». Clara Janés: «Empecé a traducir por un impulso, por un instinto de conocer bien una obra y darla a conocer». Miguel Sáenz: «Creo que, en el fondo, todos hemos llegado a traducir por casualidad. Porque si alguien tiene afición a la literatura y al idioma, llega un momento en que quiere transmitirlo». Ramón S. L.: «De repente, como resultado de una serie de factores ajenos a la escritura, aprendo una determinada lengua, conozco una determinada literatura y me digo: “Esto tengo que comunicarlo”. Y a partir de ese hecho me hago traductor». Miguel Ángel Vega: «Yo comencé por casualidad. Un día te ofrecen una traducción y te dicen: “¿Te atreves a traducir esto?”. No me atrevo, pero voy a intentarlo. Y así se acaba en la traducción». Juan E. Zúñiga: «Yo estudiaba francés con bastante asiduidad, y debía de jactarme mucho, porque un amigo que estaba en una editorial me dijo: “Mira, con los conocimientos que tienes de francés, deberías traducir”. Y traduje la introducción a la *Historia de la literatura inglesa* de Taine».

Catalina M. M. disiente, aunque con matizaciones: «No, no, mi caso es completamente distinto al vuestro. Cuando me encontré en el momento de iniciar unos estudios universitarios, existían ya las escuelas de traducción, o sea que entré aquí [en la traducción] con premeditación y alevosía, puede decirse».

Queda claro el *gap*, la brecha generacional, entre Catalina, nacida después de 1960, y todos los demás, desde Zúñiga, el de más edad, hasta Sánchez Lizarralde, el más joven del grupo. Pero la misma Catalina añade a continuación que existe una similitud entre su caso y el de Clara, y habla de un «impulso» y de un gran interés por la traducción.

La reflexión que se me ocurre, y que no tiene, imagino, nada de original, es que, si en lugar de tener delante un grupo de traductores literarios hablásemos de escritores, las respuestas ante la pregunta «¿Cómo se hace un escritor?» podrían ser muy similares, estoy convencido. Y es que, a fin de cuentas, el traductor literario tiene que ser escritor o, más bien, tiene que gustarle escribir y tiene que tener amor a la lengua y a la lengua escrita.

Un segundo tema destacado que se trató en aquella mesa redonda fue el de la enseñanza de la traducción. De manera un tanto paradójica, quizá, casi todos los traductores que habían «caído», por así decirlo, en la traducción, se dedicaban o se

habían dedicado a enseñarla. En realidad, resulta normal si se piensa que ahora todos los másteres de creación literaria y todos los talleres sobre escritura los imparten escritores sin estudios superiores sobre la materia porque en su época de formación no existían tales estudios.

De todos modos, la actitud de los participantes ante la enseñanza de la traducción difiere. Miguel S. fue el primero que planteó el tema, después de asegurar que se estaban mezclando muchas cosas: «¿Se puede enseñar a traducir?». Y enseguida añade: «He dado clases, pero dudo de que haya enseñado a traducir». Catalina comenta: «Después de haber pasado por una escuela de traducción, creo que la traducción no se puede enseñar. Un traductor es casi como un poeta, tiene que nacer traductor». Miguel A. Vega, que ya había hecho una observación en la misma línea de Catalina al opinar que «cabría pensar que en el seno del traductor hay algo de determinismo», añade más adelante: «Mi actitud ha sido un poco integradora y creo que ambas cosas son posibles, que primero naces y después te haces. El genio hay que pulirlo, hay que someterlo a unas normas, a unas leyes...». Miguel S., que antes ha dicho que duda de que él haya enseñado a traducir, recapacita y reacciona ante la afirmación categórica de Catalina: «¿No se puede enseñar a traducir? Bueno, depende. La traducción es un arte y una técnica, la técnica se aprende». Esther B.: «Yo aprendí muchísimo revisando traducciones ajenas». A la hora de aprender, «la barrera es la persona que carece de sensibilidad para el castellano, esa es la barrera fundamental». Miguel S. hace de abogado del diablo: «Incluso eso se aprende». Clara Janés: «Se puede aprender». Miguel A. Vega: «Se aprende a traducir traduciendo, pero también se puede aprender pensando, reflexionando». Miguel S. vuelve a matizar: «Estoy de acuerdo en que quizá no se pueda enseñar a traducir, pero, desde luego, se puede aprender, eso está claro, y se puede aprender solo traduciendo...».

Habría, pues, que llegar a la conclusión de que se aprende, y quizá, por tanto, alguien puede enseñar eso que se aprende, siempre que exista una base, una materia prima. *Quod natura non dat Salamantica non praestat*, podría ser una manera de resumirlo; imagino que Carlos Fortea, que, recordémoslo, viene de Salamanca, no estará en desacuerdo con la salvedad: llamémosla base, materia prima, o la *naturaleza* del proverbio latino. No deja de ser un concepto sumamente vago, de difícil aplicación práctica.

Para casi terminar: leyendo el texto de la mesa redonda, me sentí vagamente reconfortado al encontrarme con la siguiente afirmación de Juan E. Zúñiga: «Es la dificultad con que me encuentro cuando se me dice que hable sobre la teoría de la traducción, a lo cual yo me niego, porque para mí la teoría de la traducción se basa mucho en ejemplos, en la práctica».

Zúñiga habla en realidad de las dificultades de la crítica de la traducción. A mí siempre me ha parecido que el ejercicio diario de la traducción profesional, aunque se trate de traducción literaria, tiene poco que ver con la teoría de la traducción. El único consejo que me siento con ánimos para dar, que me doy a mí mismo, es que, hecha la primera versión de un texto, después hay que distanciarse. Para mí el texto traducido tiene que ser autónomo, sin referencias al original.

Termino con uno de esos típicos ejemplos de los que hablaba Zúñiga. Al leer un librito, publicado en 1959, de la colección Crisol (Aguilar), que anda por casa desde hace muchos años, titulado *Recuerdos y olvidos*, de Jacinto Benavente, uno de los premios Nobel españoles (por cierto, que los «olvidos» del título no pasa de ser una coquetería del autor, porque don Jacinto tenía memoria de elefante), me encontré con una traducción «a bote pronto» que me pareció un buen ejemplo de lo que acabo de decir. Don Jacinto hablaba de una fiesta organizada en Madrid por el duque de Fernán Núñez a la que asistió el entonces príncipe heredero Federico de Prusia, que después de ser veintisiete años príncipe heredero, solo fue káiser durante noventa y nueve días. Dice don Jacinto, para hacer su elogio: «De él [de Federico de Prusia, padre de Guillermo II, el último káiser] podía decirse como del rey Lear: “Every inch a king” (Cada pulgada un rey)». Don Jacinto escribe «each inch a king», pero la cita de Shakespeare es «every inch». Me consta que Benavente sabía inglés y que entendía perfectamente la frase y su significado. Sin embargo, su traducción no quiere decir estrictamente nada. Con el original inglés delante, el significado de la frase en español «cada pulgada un rey» le parece patente, pero no lo es en absoluto. Errores (o despistes) similares se encuentran con frecuencia en traducciones precipitadas de periodistas que conocen bien los dos idiomas que manejan, pero no perciben, en el momento, las trampas que les presentan las traducciones literales.

A modo de nota añadiré que traducir «every inch a king» presenta cierta dificultad. Astrana Marín lo tradujo como «en cada pulsación soy rey», y Valverde como «rey en cada pulgada». A mí me parece más claro traducirlo por «rey de la cabeza a los pies».

NOTAS

1. «Seis traductores a escena», *Vasos Comunicantes* 1 (1993), pp. 10-30.



Un *schnorrer* sale del Franklin y entra en el Bellevue: los referentes culturales y el espejismo de la equivalencia

David Paradela López

David Paradela López (Barcelona, 1981) estudió Traducción e Interpretación y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona, la Universidad de Bolonia y la Universidad de Barcelona. Desde el año 2004 se dedica a la traducción editorial, principalmente de ensayo y de narrativa italiana y estadounidense. En el terreno del ensayo ha traducido, entre otros, a Rita Levi-Montalcini, Stanley Cavell y Graham Priest. En el campo de la narrativa ha traducido a autores como Curzio Malaparte, Leonardo Sciascia, Andrea Camilleri, Philip Roth y John O'Hara. Desde 2014 es profesor de traducción en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Aprovechando que estamos en familia voy a plantear un caso que no sé hasta qué punto me deja en evidencia como traductor. Se trata de mi reciente crisis con respecto a la idea de equivalencia. La equivalencia es, supongo, la aspiración de cualquier traductor y, a primera vista, se basa en un principio muy simple: que aquí ponga lo mismo que allá. Sin embargo, a poco que entremos en detalles y casos concretos, vemos que el concepto de equivalencia es lábil y engañoso. De esto llevan años hablando los teóricos y todavía no están de acuerdo. Es lógico: la filosofía ha explicado claramente que rara vez dos personas comprenden lo mismo ante el mismo texto; el conocimiento enciclopédico, las vivencias, la educación, así como el momento y las circunstancias de la recepción condicionan la comprensión y la interpretación.

Como no soy teórico ni historiador de la traducción, todo lo que voy a exponer se basa en mi propia experiencia como traductor de dos autores que han provocado esta crisis: John O'Hara y S. J. Perelman. Concretamente, me centraré en los problemas derivados de la traducción de lo que solemos llamar referentes culturales, es decir, todas aquellas referencias a una cotidianidad inscrita en el espacio y en el tiempo que pueden resultar poco comprensibles fuera de ese espacio y ese tiempo.

Al no ser autores muy conocidos en España, voy a permitirme una brevísima presentación. John O'Hara nació en Pottsville, Pensilvania, en 1905, en una familia bienestante que a partir de la muerte del padre fue cayendo en desgracia. O'Hara, obligado a ganar dinero, no pudo estudiar en la universidad; se dedicó al periodismo hasta que pudo ganarse la vida vendiendo cuentos al *New Yorker* y publicando novelas. Aunque acabó siendo un escritor de éxito considerable, muchos creen que el hecho de no haber pasado por una universidad de élite le cerró las puertas de la buena sociedad y que esa fue una espina que no logró arrancarse nunca del todo. Es

posible. Tampoco el hecho de ser irlandés debió de ser de mucha ayuda en un medio todavía dominado por las viejas familias protestantes. Sea como sea, siempre fue un hombre con una gran necesidad de reconocimiento, y muchas de sus obras retratan entornos en los que las diferencias de clase tienen una importancia capital. O'Hara escribió mucho, pero nunca fue un autor verboso, sino más bien dado a encerrar la información entre líneas, en pequeños detalles sin importancia aparente.

El crítico Matthew J. Bruccoli ha resumido muy bien esta técnica en su biografía del autor, *The O'Hara Concern. A Biography of John O'Hara*, donde dice¹:

Cuando O'Hara menciona un coche, espera que el lector sepa algo sobre ese coche, ya que el autor no puede detenerse a dar explicaciones. El Franklin, por ejemplo, no solo es una marca de coche, sino un elemento caracterizador, «estaría fuera de lugar que un hombre de Buick tuviera un Franklin». Podemos preguntarnos si O'Hara tenía derecho a esperar esta clase de conocimientos de sus lectores, muchos de los cuales nunca habían visto un Franklin.

Y, en otra parte del libro (p.73-74):

Los críticos se han quejado de que el recurso a este tipo de detalles limitó el público de su obra en el momento de su publicación y que, hoy en día, lo limita todavía más. ¿Cuántos lectores de 1930 sabían que Wetzel era un exclusivo sastre de Nueva York? ¿Cuántos lectores de hoy saben que el Pierce-Arrow era el equivalente estadounidense del Rolls-Royce?

Cuando el problema de los referentes se mezcla, por ejemplo, con el diálogo y la pronunciación, los problemas son mayores todavía. Por ejemplo: en una novela corta titulada *A noventa minutos de aquí*, la policía detiene a una bailarina de stripteas. En comisaría, al preguntarle por su domicilio, la mujer responde: «Hotel Bellyvue-Stratford, Filadelfia. Bellyvue, ¿a que tiene gracia?»². No, no tiene gracia, y francamente, en castellano no sé cómo hacer para que la tenga. La mujer se refiere al en su momento famoso (al menos en Pensilvania) hotel Bellevue-Stratford de Filadelfia, un lujoso establecimiento en el que seguramente una mujer como ella jamás habría podido alojarse. O'Hara remata la broma deformando el nombre a «Bellyvue», donde *belly* ('ombligo'), además de imitar probablemente la incorrecta pronunciación de la mujer (lo que indirectamente sirve para describir su procedencia social), alude al hecho de actuar ligera de ropa en el local donde ha sido detenida. Nunca he sido amigo de poner notas, pero aquí no supe cómo evitarla.

Hasta aquí O'Hara. Vamos con Perelman. Sidney Joseph Perelman nació en Nueva York en 1904; como O'Hara, publicó a menudo en la revista *New Yorker*, y, como O'Hara, pasó temporadas en Hollywood escribiendo para el cine (entre

otras, dos películas de los hermanos Marx). Perelman no confía tanto en los referentes culturales como medio para describir a los personajes, pero presenta otros problemas: sus relatos tienen un principio estructural recurrente, que es que suelen partir de una anécdota real (por ejemplo, un anuncio, una película o un artículo de periódico), sobre la cual escribe el relato propiamente dicho, a modo de comentario; además, escribió sobre todo textos humorísticos, y el humor es tema delicado. Añadamos, de propina, que era judío y le encantaba añadir expresiones en yidis.

Veamos unos ejemplos de lo primero. En un texto titulado «De repente, una pistola»³, Perelman parodia la prosa de las revistas *pulp* de detectives de los años treinta, concretamente la de Robert Leslie Bellem. Todo el texto es una glosa de los recursos expresivos de Bellem, a quien el lector español apenas conoce, pues de él solo se ha traducido (en Valdemar) una breve antología de relatos titulada *Las estrellas mueren de noche...*⁴. Ninguno de estos relatos aparece en la parodia de Perelman, por lo que el traductor tiene que traducir de manera deliberadamente autoparódica algo que no lo era en origen. En otro relato, titulado «Añada dos partes de arena, una parte de chica y remueva»⁵, el eje es un anuncio de perlas de los años cuarenta: Perelman empieza describiéndolo en un tono ridículo que confía en el conocimiento de dicho anuncio por parte del lector y, a continuación, inventa un *sketch* teatral en el que fantasea con cómo debió de ser la reunión en la que los creativos de la agencia de publicidad dieron por buena la idea del anuncio. En ambos casos, la anécdota que propicia el relato queda alejada en el espacio y en el tiempo, por lo que el lector actual se ve inmerso en un chiste cuya causa, por fuerza, se le escapa; también al lector del original.

Veamos ahora unos cuantos ejemplos donde el referente cultural no es de tipo estructural, sino que solo afecta a una parte concreta de texto. En uno de los cuentos, «Cinco bicepitos, y de cómo se fueron volando», el dueño de un granero que necesita urgente reparación pide presupuesto a un contratista; este responde que está tan deteriorado que habría que echarlo abajo, a lo que el protagonista sentencia, «algo altivamente, que no me habían nombrado primer ministro del pueblo para presidir la demolición de mi establo, pero evidentemente el hombre no captó la alusión»⁶. Ni el hombre, ni el lector medio: el protagonista está parafraseando las famosas palabras de Winston Churchill en su discurso del 10 de noviembre de 1942: «No me han nombrado primer ministro del rey para presidir la liquidación del Imperio británico». Volvemos aquí a esa lectura entre líneas, alusiva, que habíamos visto con O'Hara. Mi ejemplo favorito es quizá el título de un texto en el que rememora a Groucho Marx: traducido literalmente es «Yo siempre te llamaré *schmorrer*, mi explorador africano»⁷, cosa que al lector de aquí y ahora no le dice nada, pero que al lector contemporáneo de Perelman le daba múltiples claves: el título parafrasea la letra de «Hooray for Captain Spaulding», una canción que aparece en *El conflicto de*

los Marx y que, más tarde, se convertiría en la sintonía del programa televisivo *You Bet Your Life*, presentado por Groucho Marx. Las películas de los hermanos Marx son suficientemente conocidas y la mayoría las hemos visto dobladas, pero, *bélas*, las letras de las canciones siempre quedaban en inglés, por lo que es improbable que el lector español reconozca la canción, que dice así: «Hooray for Captain Spaulding / The African explorer / Did someone call me schnorrer? / Hooray, Hooray, Hooray» (Hurra por el capitán Spaulding, el explorador africano / ¿Alguien me ha llamado *schnorrer*? / Hurra, hurra, hurra). Por si fuera poco con esto, hemos de añadir aquí el toque yidis, *schnorrer*, que significa ‘sablista’ o ‘gorrón’. Y de eso mismo va el texto.

El carácter abigarrado de los referentes de Perelman no pasó desapercibido en su época. Una entrevista de George Plimpton publicada en *The Paris Review* es ilustrativa en este sentido. Veamos un par de fragmentos⁸:

P: Su escritura (...) presupone unos conocimientos ingentes por parte del lector. Hay referencias a personalidades y estilos del pasado, palabras obsoletas, rarezas arquitectónicas... ecos que no todo el mundo captará. ¿Está de acuerdo en que escribe para un público especialmente culto?

R: La verdad es que no sé si el tendero de la esquina reconoce todas las referencias, pero yo escribo sobre todo para mí mismo. Si cuando cierro el tenderete por la noche soy capaz de entender lo que he escrito, considero que no he malgastado del todo la jornada.

Y, más adelante:

P: ¿Le preocupa, dado que a menudo escribe sobre temas muy de la época, que su obra pueda quedar anticuada?

R: Señor mío, la respuesta es que yo me considero una especie de periodista, y que la cuestión de la imperecederibilidad es, en el mejor de los casos, ociosa. En mis momentos de mayor euforia no espero a sobrevivir al monte Rushmore.

He elegido unos cuantos ejemplos aislados, pero la narrativa de O’Hara y Perelman está plagada de casos similares. En circunstancias menos restrictivas, a menudo los referentes se adaptan, se matizan, se sustituyen o incluso se eliminan, sin mayores consecuencias: se opta por lo que la teoría ha llamado la equivalencia dinámica. Pero ¿qué hacer cuando sabemos que el autor era consciente de que solo una mino-

ría de lectores cazaría el guiño ya en su época? ¿O cuando un referente cultural tiene un peso estructural en el texto?

Espero que después de lo dicho hasta aquí, nadie me tome por un traductor en apuros que ha venido a Verines a compartir sus cuitas, que, en el fondo, son las de casi cualquier traductor medianamente responsable. En realidad, quisiera que todo esto sirviera para ir un poco más allá y que nos preguntemos, como decía al principio, qué es la equivalencia. ¿Hasta qué punto es razonable aspirar a esa «equivalencia de efecto» que se dice debe caracterizar la relación entre el original y el texto traducido? ¿Es un fin razonable siempre? ¿Es lícito aceptar que, en determinadas circunstancias, algo no va a comprenderse como querríamos? ¿Que las distancias van a ser insalvables? ¿Que, efectivamente, algo se pierde en la traducción? Pero, ¿no se pierde también en el original? En definitiva, ¿a qué carta debe quedarse el traductor? ¿Cuál es la frontera entre el conformismo y el realismo?

De la respuesta a estas preguntas dependerán las estrategias que apliquemos. Me parece evidente que no puede haber ninguna respuesta con validez general, que a cada momento habrá que tomar decisiones distintas. Para decidir con cierto conocimiento de causa, creo que, como hemos visto aquí, será necesario conocer el contexto, la obra del autor, la literatura secundaria. El texto en sí no siempre nos basta para tomar decisiones acertadas. En el fondo, el dilema es muy antiguo: acercar la obra al lector o el lector a la obra. Pero cuando el dilema está sometido a tantas tensiones como en la obra de estos dos autores, al traductor todas las soluciones le parecen malas: manipular el referente ataca directamente la intención del autor, traducirlo tal cual puede dejar al lector de la traducción *in albis* y añadir la socorrida nota al pie es darle una muleta que el lector del original nunca ha tenido. En cierto modo, uno siente una especie de síndrome de Casandra: ve el desastre, pero no puede hacer nada por evitarlo. Curiosamente, la traducción cumple también una extraña magia en la que, pese a todo, incluso pese a los miedos del traductor, algo queda, generalmente suficiente como para justificar que es mejor seguir traduciendo que rendirse a la evidencia y renunciar. Quizá es cierto lo que decía un amigo mío: «La perfección es la enemiga de lo bueno».

O'Hara y Perelman me han acompañado muchos meses, meses durante los cuales he sido más consciente que nunca de las limitaciones, no sé si de la traducción en sí o de las mías como traductor. En cualquier caso, tengo el convencimiento de que ocasiones como esta son ideales para examinar con mayor nitidez las vagas nociones con las que uno va saliendo del paso en el día a día, con la esperanza de que quizá colegas más sabios lo ayuden a poner sus dudas en claro.

NOTAS

1. Matthew J. Bruccoli, *The O'Hara Concern. A Biography of John O'Hara*, Random House, 1975.
2. John O'Hara, «A noventa minutos de aquí», en *Natica Jackson*, trad. David Paradela López Barcelona, Contra, 2017, pp. 99-174.
3. S. J. Perelman, «De repente, una pistola», en *Perelmanía, los mejores relatos de humor de S. J. Perelman*, trad. David Paradela López, Barcelona, Contra, 2017, pp. 37-42.
4. Robert Leslie Bellem, *Las estrellas mueren de noche y otros casos de Dan Turner, detective de Hollywood*, trad. Marta Lila, Madrid, Valdemar, 2011.
5. S. J. Perelman, «Añada dos partes de arena, una parte de chica y remueva», en *Perelmanía, los mejores relatos de humor de S. J. Perelman*, trad. David Paradela López, Barcelona, Contra, 2017, pp. 73-79.
6. S. J. Perelman, «Cinco bicipitos, y de cómo se fueron volando», en *Perelmanía, los mejores relatos de humor de S. J. Perelman*, trad. David Paradela López, Barcelona, Contra, 2017, p. 323.
7. S. J. Perelman, «Yo siempre te llamaré *schnorrer*, mi explorador africano», en *Perelmanía, los mejores relatos de humor de S. J. Perelman*, trad. David Paradela López, Barcelona, Contra, 2017, pp. 133-143.
8. William Cole y George Plimpton, «S. J. Perelman, The Art of Fiction No. 31», *The Paris Review* 30 (verano-otoño 1963). [En línea]. Acceso: 26/01/2018. <<https://www.theparisreview.org/interviews/4536/s-j-perelman-the-art-of-fiction-no-31-s-j-perelman>>



Creadores en la sombra...

Miguel Sáenz

Miguel Sáenz nació en Larache en 1932 y pasó su infancia y juventud en Tetuán, Tánger y Sidi Ifni. Estudió Derecho en la Universidad de la Laguna y se doctoró en la Complutense de Madrid, donde se licenció en Filología Alemana. Durante un año (1985-1986) enseñó Teoría de la Traducción en el Instituto de Lenguas Modernas y Traductores. En 2002 la Universidad de Salamanca le concedió un doctorado *honoris causa* en Traducción e Interpretación. En 1999 ingresó en la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung y en 2013, en la Real Academia Española. Entre sus autores favoritos están Franz Kafka, Bertolt Brecht, Thomas Bernhard, Michael Ende y Günter Grass, pero también ha traducido a Arthur Schnitzler, Joseph Roth, Alfred Döblin, William Faulkner, Henry Roth, Salman Rushdie y W.G. Sebald.

El título de estas conversaciones, «Creadores en la sombra...», me parece sugerente. Y hace que me sienta orgulloso de ser traductor.

Yo estudié de niño el catecismo del padre Astete, que todavía recuerdo. Pues bien, una de las primeras cuestiones que ese catecismo planteaba era la de la fe: «¿Qué es la fe?». Y la respuesta correcta era: «Crear lo que no vimos». Contra esa respuesta arremetió don Miguel de Unamuno en 1900, con su característica impulsividad a un paso siempre de la heterodoxia: «¿Crear lo que no vimos? ¡Crear lo que no vimos, no!, sino ¡*crear* lo que no vemos!». Es una frase famosa y, de hecho, sigue así: «Crear lo que no vemos, sí, crearlo, y vivirlo, y consumirlo, y volverlo a crear y consumirlo de nuevo viviéndolo otra vez, para otra vez crearlo...»¹.

Se podría afirmar sin duda que «traducir es escribir lo que leímos». En efecto, muchas veces se ha dicho que traducir significa «reescribir», «recrear»..., pero, ¿nos atreveríamos a decir, parafraseando a Unamuno, que parafraseó al padre Astete, que «traducir es *crear* lo que leímos»?

La Ley de Propiedad Intelectual, texto refundido aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, declara que la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde a su autor «por el solo hecho de su creación». Puesto ese artículo en relación con otros como el 5 («Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica»), el 21 («La transformación de una obra comprende su traducción, adaptación y cualquier otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente») y otros varios, se deduce con claridad que, al menos legalmente, el traductor es en España un autor, el autor de una obra distinta de la original.

Sin embargo, lo cierto es que la citada ley no utiliza ni una sola vez la palabra «creador» y que, si rebuscamos un poco en los diccionarios, empezando por el in-

evitable de la RAE, no parece tan seguro que un traductor sea realmente un creador. En efecto, «crear» es, en su primera acepción, «producir algo de la nada», lo que se refiere a la divinidad y no es el caso, y, en su segunda, «establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado...». Manuel Seco ofrece un apoyo más firme, cuando habla de «componer, producir (una obra)». Y el *Diccionario del estudiante*, un tanto sorprendentemente, dice que crear es «hacer que pase a existir (algo que no existía)»...

Los alemanes son más tiquismiquis. Un autor es un autor, sí, un escritor, pero hay una palabra alemana, *Dichter*, sobre la que casi siempre se expresan los alemanes con cierta confusión. Cualquiera puede escribir una obra literaria, pero un *Dichter*, literalmente «poeta», es algo muy distinto: la repanoplia, *la crème de la crème*. *Dichter* era Goethe, sin duda alguna, pero, en lo que se refiere a los demás, hay que discutirlos uno por uno.

En cualquier caso, a nuestros efectos, es evidente que ningún traductor puede ser un *Dichter* (lo que no impide, por cierto, que Goethe fuera un traductor medianejo).

Mi cita favorita en el campo de la creación traductoria es de Octavio Paz. No tanto la muy conocida de su ensayo *Traducción: literatura y literalidad* («Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto [...]», que termina diciendo que «traducción y creación son operaciones gemelas»²), sino otra frase, mucho más recóndita e incrustada en su obra, que es la que dice que «las diferencias entre traducción y creación no son menos vagas que las fronteras entre prosa y verso»³. A esta me gusta apostillar lo que dice un narcocorrido del grupo mexicano *Los Tigres del Norte*: «Quiero recordarle al gringo: / yo no crucé la frontera / la frontera me cruzó».

En cualquier caso, dado que todos somos traductores, creo que podemos aceptar por unanimidad que un traductor es un creador, alguien que hace algo nuevo, distinto de lo que antes había...

«El hecho es que», como dijo Barbara Folkart y pocas veces se subraya, «los textos, tanto científicos como poéticos, tienen que ser *hechos* en la lengua de destino, escritos y representados, y no reproducidos ni repetidos»⁴. Hay una diferencia clara.

Por lo que refiere al resto del título de este congreso, «en la sombra...», habría mucho que debatir. Cuando nos referimos a la traducción, los traductores pensamos inmediatamente en España, pero, no ya en el ámbito internacional, sino incluso en el hispanoamericano y en el español, la situación del traductor no es en todas partes la misma. Estamos tan acostumbrados a la desaventajada posición que ocupamos que creemos que es una lacra universal, y no es así, ni histórica ni geográficamente. En muchos países de Centroeuropa, un traductor es *alguien* y los escritores se precian tanto de sus traducciones como de sus obras, entre comillas, originales. Y en

el País Vasco, por lo que he podido apreciar, los traductores son simplemente escritores, que traducen a sus compañeros con la misma pasión que escriben sus propias obras. Esto lo dijo ya, precisamente en Verines, Javier Cillero⁵, excelente escritor y traductor. Aunque también es verdad que, como dice otro escritor vasco no menos excelente, Harkaitz Cano, no es fácil ser *fifty-fifty* traductor y escritor⁶.

En cuanto a la mayoría de los países hispanoamericanos, con la posible excepción de la Argentina y el Uruguay, quienes traducen son escritores de pro que no se avergüenzan, al contrario, de su obra traducida. Así ocurre en Colombia, en Chile, en México... Las traducciones de Elena Poniatowska, premio Cervantes, son tan apreciadas como las de Laura Valenzuela, una simple traductora inmensamente solicitada...

¿Ayuda en España el hecho de que un traductor sea también autor de obras «propias»? Indudablemente sí, pero a veces se dan casos lamentables, sobre todo en el teatro, donde firman versiones de autores griegos, latinos o shakespearianos personas que son incapaces de descifrar el texto original.

Javier Calvo, en su libro *El fantasma en el libro*⁷, ha examinado la situación de la traducción en la época actual, y su pronóstico es muy pesimista. Dos de cada tres libros que se traducen en el mundo se traducen del inglés. Y hoy lo que importa es la rapidez y el fondo; la forma es accesoria. Es muy posible que la traducción literaria «seria» quede en el futuro en manos de personas que sientan su misteriosa atracción y puedan dedicar su vida y esfuerzos a ella... pero vivan de otra cosa. Y sigue sin arreglarse el problema de la traducción a las distintas variantes del español y de la aberración que supone hacer traducciones de una variante a otra.

En cuanto a la teoría de la traducción, cada dos por tres surge una nueva teoría, para satisfacción de los filólogos. Es muy posible que, como dijo el gran Marcelo Cohen: «En el futuro cada libro exigirá al traductor, como exige la escritura, no solo una solución parcial sino una teoría *ad hoc*, como si la traducción se convirtiera en una rama de la patafísica, esa ciencia de las soluciones particulares»⁸.

Es muy difícil vaticinar el porvenir. Pero no quisiera acabar sin recoger lo que escribió Hubert Nyssen, ya en 1993⁹:

Hay que rendirse a la evidencia: un traductor, uno verdadero, es un escritor. (...) Es posible que no haya compuesto nunca un libro de su cosecha, puede haber limitado su ambición a hacer obra solo con la obra de otros (...) pero en su ejecución se reconoce el dominio de la escritura y la conciencia de que esta debe correr y circular como la sangre en el cuerpo.

NOTAS

1. Miguel de Unamuno, «La fe», en *Ensayos*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1958, p. 259.
2. Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 9.
3. Octavio Paz, *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 12.
4. Bárbara Folkart, *Second Finding (A Poetics of Translation)*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2007, p. 7.
5. Javier Cillero, «Una botella a la deriva», en Encuentro XXII, América desde las dos orillas: sueño, mito, utopía, literatura, Verines, 2006, p. 4.
6. Harkaitz Cano, «Confesiones de un agente doble», trad. Gerardo Markuleta, en *Demagun ebun arte barru*, Fundación Donostia / San Sebastián, 2016, p. 263.
7. Javier Calvo, *El fantasma en el libro*, Barcelona, Planeta, 2016.
8. Marcelo Cohen, «Nuevas batallas por la propiedad de la lengua», en *Notas sobre la literatura y el sonido de las cosas*, Barcelona, México, Buenos Aires, Nueva York, Malpaso, 2017.
9. Hubert Nyssen, «De la traduction», *Liberté* 35, 1 (1993), p. 54s.



De qué hablamos cuando hablamos de crear

Marta Sánchez-Nieves Fernández

Marta Sánchez-Nieves Fernández es licenciada en Filología Eslava por la Universidad Complutense, donde también realizó el DEA con un trabajo de investigación sobre el léxico carcelario en la obra *Relatos del Kolymá* del escritor Varlaam Shalámov. Ha sido profesora de ruso en la Escuela Oficial de Idiomas de Zaragoza y en la de La Laguna. En los dos centros elaboró y coordinó la elaboración de pruebas de acceso a certificación de las EE. OO. II. Lleva unos quince años traduciendo literatura rusa al español y fue premio Esther Benítez 2016 por su traducción de *Noches blancas* de Fiódor Dostoievski. En los dos últimos años ha compaginado la traducción editorial con la técnica.

Cuando leí que el tema central de este encuentro atribuía a los traductores literarios la condición de «creadores en la sombra», me quedé algo desconcertada. Autores, sí, autores de obra derivada según aclara la LPI española, frente al concepto de autor de obra propia, pero ¿creadores? Y, como no terminaba de creérmelo, acudí adonde acudimos continuamente los traductores, al *Diccionario de la Lengua Española*. Y allí me encontré esto:

creador, ra

Del lat. *creātor*, -ōris.

Escr. con may. inicial c. s. en acep. 2.

adj. Que crea, establece o funda algo. *Poeta, artista, ingeniero creador. Facultades creadoras. Mente creadora.* U. t. c. s.

Dicha consulta me sirvió de inspiración y justifica el título de esta intervención, porque ¿qué es ese algo que creamos los traductores literarios? Libros, ¿no? ¿A qué tantas dudas? Sí, libros de toda clase y género; de hecho, el abanico puede ir desde obras de divulgación científica a antologías poéticas, pero siempre hay un denominador común: en todos los casos trasladamos el contenido de sus páginas a una lengua diferente a la que fue escrita para así llevar (en la séptima acepción del DLE) su contenido a más lectores. Entonces, aparte de libros, parece que creamos conectores entre lenguas y culturas, conectamos mundos limitados y, así, creamos mundos sin límites. O, recogiendo una idea de Luis Magrinyà en su prólogo al segundo *Libro Blanco de la traducción editorial*¹, creamos universalismos. Y estos universalismos

nos llevan a conocer nuevas realidades que, quiero pensar, contribuyen a romper estereotipos culturales.

Pero para crear, o más bien recrear, estas nuevas realidades necesitamos nombrarlas. Por lo que también creamos (sé que esto va a sonar muy pretencioso) lengua. Al fin y al cabo, los mundos sin límites que trasladamos no vienen solos, sino acompañados de sus propias realidades, costumbres y artilugios. Y de una lengua con un funcionamiento propio que puede contagiarnos. Y al vacunarnos contra el contagio, al tomar decisiones que evitan calcos sintácticos o semánticos o extranjerismos innecesarios, que, a su vez, exigen la formación de neologismos necesarios, estamos creando lengua. No olvidemos que si nuestros escritores solo leyeran a los autores que escriben en las lenguas extranjeras que conocen, su visión del mundo y de la literatura sería mucho más limitada, y su forma de decir ese mundo (es decir, su lengua) también. Y, hablando de límites, paso a nuestra siguiente creación, la creación de frenos (que diría también Luis Magrinyà) o de barreras lingüísticas, pero no para cerrar a cal y canto nuestra lengua, sino para saber cuándo sí hay que crear nuevos términos y hacerlo teniendo en cuenta la genética y los cromosomas propios de ella (en palabras de Álex Grijelmo).

Hasta aquí los tipos de creación que se nos presuponen, pero cabe añadir otros de más envergadura y, sin embargo, menos detectables. Creo que no exagero si añado a nuestra lista de creaciones la de los hallazgos de escritores y, con ello, crear demanda de otras literaturas. Porque hay colegas, como es el caso de Joaquín Garrigós, que suman a su labor de traductor de las denominadas literaturas minoritarias la de ser casi agente y descubridor de los escritores de estas lenguas. No olvidemos que sigue siendo práctica bastante habitual en el mercado editorial español quedarse a la espera de los vientos que soplan en el mercado anglosajón o francés antes de lanzarse a publicar nada. Por eso la labor de estos traductores-descubridores es imprescindible en la creación de los mundos sin límites citados anteriormente. Aunque no solo las literaturas de las lenguas minoritarias sufren la falta de riesgo editorial. También aquellos escritores que no responden a los estereotipos esperados en el mercado. La traductora de urdu Rocío Moriones cuenta que es complicado que las editoriales publiquen autores que no respondan a la visión de la India que tenemos en Occidente, independientemente de la lengua en la que escriban.

Llegados a este punto, conviene hacer un pequeño resumen de las creaciones que, una vez puestas en papel, unidas y cosidas, configuran los libros. Hasta ahora tenemos conectores, barreras y universalismos, hallazgos literarios y la lengua con la que recreamos los hallazgos literarios ajenos. Y parece que se ha cerrado el dominó. Empecé con los libros y he llegado de nuevo a los libros. Sin embargo, en este momento nuestras creaciones empiezan otra partida, pero en vez de fichas de dominó, requieren una baraja de cartas y sus cuatro palos. Por un lado tenemos

los oros, esto es, los ingresos y los gastos de los traductores que, como cualquier otro profesional, tenemos que formarnos, adquirir material adecuado para ejercer la profesión, pagar impuestos, cotizaciones a la Seguridad Social, etc. Este palo nos mantiene, mantiene a otros y nos permite seguir creando. Por otro lado, las copas, pero no las del dolor, sino las del empleo en editoriales, imprentas, distribuidoras, librerías, bibliotecas, etc. Según los datos recogidos en el informe sobre el sector del libro publicado en junio de 2017 por el Observatorio de la Lectura y el Libro², el 9,6 % del empleo cultural pertenece al ámbito de la edición de libros, periódicos y otras actividades culturales. Y en esta cifra no se incluyen todas las actividades relacionadas con la cadena de producción del libro.

El siguiente palo creativo son las espadas, que últimamente están desenvainadas, porque representan las campañas reivindicativas sobre los problemas que acompañan a los profesionales de la traducción literaria. En realidad, a todos los que nos dedicamos a profesiones creativas y creadoras. Me referiré brevemente y en primer lugar a la más reciente, la que pide la protección de los creadores mayores de sesenta y cinco años y defiende su derecho a compatibilizar la percepción de pensiones con los rendimientos del trabajo derivados de la actividad creativa. Si ellos dejan de crear, ¿de quién aprenderemos las actuales y las nuevas generaciones? En segundo lugar, la necesidad de una ley de excepcionalidad cultural para que los creadores-traductores no estemos sujetos a la Ley de Competencia. Las asociaciones del gremio llevan mucho tiempo denunciado que, en general, son las editoriales las que imponen lo que se paga, y no el profesional. Las asociaciones no son colegios profesionales, no compiten en el mercado, su finalidad es dar servicios (formación, asesoría laboral y legal, orientación profesional...) a sus asociados. Además, como demostró EIZIE en la instrucción del expediente sancionador iniciado por el Consejo Vasco de la Competencia, la publicación de tarifas (resultado de una encuesta realizada a sus socios y a la que no todos respondieron) no tiene «ningún efecto sobre los consumidores, ni en lo que se refiere a los precios ni a la selección de los profesionales»³. En tercer lugar, tenemos la propuesta más que razonable y justa de que solo las editoriales que cumplan la Ley puedan percibir ayudas y subvenciones públicas para la edición en general y para la traducción en particular. Entiendo que no es fácil de controlar, porque muchas veces solo se conocen las irregularidades si el propio traductor denuncia. Para evitar abusos, quizá podría recuperarse la práctica de que las ayudas específicas a la traducción beneficien directamente al traductor y se separen claramente de aquellas que se destinan a la edición.

Y, para terminar, nos queda el palo conflictivo, los bastos, es decir, las polémicas. Y aquí me ceñiré solo a una, a la que estalló el año pasado y que aún sigue viva: la situación de los Premios Nacionales de Traducción. Estos premios parecen estar pidiendo a gritos una revisión a fondo tanto en lo que a las lenguas participantes se

refiere, para evitar la desigualdad que crean ciertas duplicidades, como en lo tocante a la composición del jurado, para conseguir que esté compuesto mayoritariamente por especialistas en traducción, con el fin de que se premie la labor creadora del traductor y no una apuesta editorial.

En fin, resulta que he empezado dudando de nuestro estatus de creadores pero he acabado encontrando creaciones por doquier. Al fin y al cabo, como dice una conocida cita de Octavio Paz incluida en la novela *No se hable más* de nuestro colega Mariano Antolín Rato: «Todo lo que hacemos es traducción, y todas las traducciones en cierto sentido son creaciones».

NOTAS

1. *Libro Blanco de la traducción editorial*, publicado por ACE Traductores en 2010. [En línea.] <<http://es.calameo.com/read/00007533587198e49a11c>>

2. *El sector del libro en España*, publicado por el Observatorio de la Lectura y el Libro en junio de 2017. [En línea.] <<https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:bd29177e-2c26-4dbf-80d5-cc40a12a676d/el-sector-del-libro-en-espa-a--junio-2017.pdf>>

3. *Declaración de EIZIE*, Junta Directiva de EIZIE, 15 de mayo de 2014. [En línea.] <http://www.eizie.eus/es/ebazpena/Z-E_ZTerantzuna_ES.pdf>



Apuntes sobre la traducción de libros ilustrados

Carolina Smith de la Fuente

Nació a orillas del Cantábrico, estudió la licenciatura de Traducción e Interpretación en la Universidad de Salamanca y el máster en la Universidad de Granada. Tras varias aventuras en la gestión de proyectos, dentro y fuera de la traducción, se embarca en el mundo autónomo en el 2010, en el que aún sigue. Traductora polivalente del inglés y el francés, ha traducido desde notas de prensa en el sector aeronáutico a patrones de ganchillo. Ha traducido libros ilustrados de divulgación, como *Ciclopedia* de Robert Dineen (Lunweg, 2017), *Cuerpo Humano* de Steve Parker (Lunweg, 2017) y *Gusto* de Laura Rowe (Lunweg, 2015); así como novelas gráficas, como *El cartero de las mujeres* de Quella-Guyot y Morice (Ponent Mon, 2016) y *Nuestra madre la guerra* de Kris y Maël (Ponent Mon, 2017). Es socia de ACE Traductores, Asetrad y la red regional del ITI en Newcastle.

Esta intervención no pretende ofrecer un estudio exhaustivo sobre la traducción de libros ilustrados, ni estudiar las distintas corrientes traductológicas en este campo; simplemente quiero presentar una introducción a los elementos que la definen, basándome en mi experiencia profesional, pues esos elementos son los que van a dictar cómo y qué creamos en nuestra traducción.

El libro ilustrado vive desde hace algunos años un *boom* en el sector editorial español, y cada vez es más habitual encontrar este formato dirigido al público adulto. Aun así, no es fácil encontrar cifras al respecto, pues no cuentan con un epígrafe propio en los distintos estudios sobre el mercado español y sus datos suelen englobarse dentro de las cifras para las distintas temáticas y géneros.

Me gustaría empezar delimitando qué es un libro ilustrado y qué tipos de libros ilustrados nos podemos encontrar como traductores. Según Riitta Oittinen¹, los libros ilustrados son «iconotextos, unidades formadas por palabras, imágenes y efectos que tienen un lenguaje propio». Es decir, en los libros ilustrados, lo verbal es solo un componente más de un conjunto en el que las imágenes, la tipografía y el formato son igual, o más, importantes. Así, nos podemos encontrar con iconotextos en los que (a) lo visual solo es un complemento de lo verbal, (b) lo verbal no es más que un complemento de lo visual o (c) lo verbal y lo visual forman parte de un todo. En el primer caso, la imagen acompaña al texto y, aunque en algunas ocasiones puede afectar a cómo se traduce la historia o el elemento que ilustra, apenas va a suponer un problema para el traductor. El segundo caso lo solemos encontrar principalmente en libros infantiles, en los que suelen intervenir factores adicionales, como las marcas de oralidad características de libros escritos para ser leídos en

voz alta o su valor didáctico. Por último, están los libros en los que lo visual no se entiende sin lo verbal y viceversa. Dentro de este formato, en el que me centraré a partir de ahora, podemos encontrar cómics, guías o libros educativos.

La principal característica de este tipo de iconotextos es que la imagen destaca sobre la palabra y nuestra traducción va a depender de esa relación entre lo visual y lo verbal. Esto se conoce, especialmente en el campo de la traducción audiovisual, como *constrained translation* o «traducción subordinada». Es cierto que las imágenes, especialmente en los últimos años gracias a los programas de edición digital, podrían modificarse, pero hay muchos factores que nos lo impiden. Por un lado, está la importancia de la imagen. Un ejemplo lo encontramos en un formato de libro ilustrado en boga: el de las infografías, libros que recopilan diagramas o gráficos sobre un tema para acercarlo a un público lego o hacerlo más atractivo. El impacto visual de estos libros es innegable; aunque no se podría entender sin el texto, la imagen es la que manda. Además, muchos libros ilustrados son obras de arte, creaciones de autor, así que ampliar bocadillos o cuadros de texto implicaría modificar esa obra de arte. Por otro, supone un gasto adicional que la editorial no siempre está dispuesta a asumir. Por último, está el caso de las coediciones, muy habituales para los libros ilustrados de gran formato, que reducen el alto coste que supone imprimir a color todos los elementos gráficos.

Al traducir este tipo de libros el traductor se enfrenta principalmente a tres cuestiones:

1. Como hemos dicho, la principal razón de realizar una coedición es abaratar los costes de impresión. Si se imprimen todas las ediciones a la vez, solo se tendrá que cambiar la plancha de texto, pero eso implica unos plazos ajustados sin margen para imprevistos.
2. La imagen es fija y no se puede modificar, y eso va a limitar las opciones del traductor. Al igual que el espacio disponible. El texto tendrá que adaptarse a la imagen y será esencial mantener la coherencia. ¿Qué puede hacer el traductor si en la imagen hay una referencia desconocida en la lengua de llegada o un elemento cultural que chocaría al lector, en este caso, español? ¿Y un juego de palabras arraigado en la cultura de origen que hace referencia a la imagen? Como con muchas otras preguntas en la traducción, depende. Puede buscar en su arsenal de recursos una equivalencia, añadir una explicación en el texto, compensar un juego de palabras con otro... Pero, ante todo, consultarlo con el editor. A veces no quedará más remedio que solucionar el problema como mejor se pueda.

3. Con los distintos cuadros de texto repartidos por la imagen, el traductor también tendrá que buscar la manera de indicar a los maquetadores a cuáles corresponden sus traducciones, y revisar el texto maquetado. Un trabajo adicional que no siempre se tiene en cuenta en el plazo o la tarifa.

En la traducción de un cómic, además, el traductor se puede encontrar con otros elementos extralingüísticos: desde las onomatopeyas y el espacio limitado de los bocadillos y cajas a la oralidad de un texto que se ha escrito imitando el discurso oral.

1. En el caso de las onomatopeyas, aunque *a priori* puede parecer sencillo, depende en gran medida de la corriente a la que pertenezca el libro que se está traduciendo. Así, en los cómics de superhéroes norteamericanos existe una tendencia histórica a mantener la onomatopeya original y es más aceptada por el lector. (De hecho, no es raro encontrar onomatopeyas inglesas en cómics españoles). En la novela gráfica franco-belga, o el cómic de autor, históricamente se ha optado por la equivalencia, y eso es lo que esperará encontrarse el lector. También puede darse el caso de que la onomatopeya forme parte de la ilustración y, como hemos mencionado antes, no será posible cambiarla sin modificar la obra original.
2. El tamaño de los bocadillos supone un problema especialmente al traducir del inglés al español, al favorecer la expansión. Aunque el traductor tendrá menos libertad a la hora de resolver un juego de palabras o una referencia, también podrá aprovecharse de la imagen para eliminar del texto lo que el lector pueda inferir de la historia o para interpretar libremente una viñeta problemática. Por otro lado, en algunas ocasiones lo verbal y visual se combinan en el uso de distintas tipografías y, como dice Will Eisner, las palabras «se tratan “de forma gráfica” y se ponen al servicio de la historia, funcionan como una extensión de la imaginación»².
3. En relación con el punto anterior, el traductor podría usar técnicas de condensación (como eliminar repeticiones, expresiones fáticas, etc.), pero entonces estaría eliminando las marcas de oralidad tan distintivas de este género. Aunque son técnicas ampliamente utilizadas en la traducción para subtítulo, en el caso del cómic faltaría el audio que compensa esos recortes. Los cómics son diálogos entre personajes, y elementos como el lenguaje no estándar o las dubitaciones los caracterizan, por lo que el traductor tendrá que buscar maneras de reproducir esa oralidad fingida sin resultar artificial y a la vez buscar un equilibrio entre el discurso oral y las

convenciones normativas que, por motivos históricos o culturales, espera el lector.

Por último, y en vista de todo lo anterior, no está de más recalcar la importancia de contar con todas las imágenes, en relativa buena calidad, a la hora de traducir. Ya hemos hablado de la tipografía, pero también los colores tienen su simbología. En los cómics, por ejemplo, un cambio de color nos puede indicar un cambio en la historia, un *flashback* o un sueño; las metáforas visuales, especialmente en el manga, nos indicarán cómo se sienten los personajes. También puede haber pequeños detalles a los que el texto hace referencia. Contar con todo el material antes de empezar la tarea nos ayudará a evitar contrasentidos y a garantizar la coherencia, pero también a buscar la solución que mejor se ajuste. Sin olvidar que también podemos encontrarnos con casos en los que la imagen incluye texto³.

NOTAS

1. Riitta Oittinen, «On translating picture books», *Perspectives: Studies in Translatology* 9, 2 (2001), pp. 109-125.
2. Will Eisner, *Comics as sequential art*, Tamarac, Florida, Poorhouse Press, 1985, p. 10.
3. Además de las ya citadas, son de provechosa consulta las siguientes obras: Frederic Chaume, *Cine y traducción*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2004. Cay Dollerup y Silvana Orelkos, «Co-prints and translation», en *Perspectives: Studies in Translatology* 9, 2 (2001), pp. 87-108. Federico Zanettin (ed.), *Comics in Translation*, Manchester, St Jerome Publishing, 2008.



La traducción: una lectura exigente

Dolors Udina

Dolors Udina es traductora literaria y profesora asociada de traducción de la Facultad de Traducción e Interpretación de la UAB desde 1998. Ha traducido al catalán obras de novelistas como Jean Rhys, Virginia Woolf, Alice Munro, J. M. Coetzee, Toni Morrison, Raymond Carver, Nadine Gordimer, J. R. R. Tolkien y Jane Austen; ensayistas como Aldous Huxley, Isaiah Berlin, E. H. Gombrich, E. M. Forster y Carl Sagan; y poetas como Elizabeth Barrett Browning y Robert Creeley. En 2009 recibió el Premio Esther Benítez de Traducción por *Home lent*, de J. M. Coetzee, y en 2014 el Premio Crítica Serra d'Or por la traducción de *La senyora Dalloway* de Virginia Woolf. Ha publicado artículos sobre literatura y traducción en *La Vanguardia*, *El País*, *Diario de Mallorca*, *Transversal*, *Vasos Comunicantes*, *Quaderns de Traducció* y *Reduccions*. En 2017 recibió el Premi Ciutat de Barcelona de Traducció en Llengua Catalana por la traducción de *The Devils of Loudun*, de Aldous Huxley (Adesiara).

¿Por qué la traducción no es un tema como cualquier otro? Quiero decir, ¿qué es lo que predispone a un auténtico fervor del sentido, llegando a veces al debate, como si detrás de cada palabra se ocultase una apuesta de vida, una visión del mundo en miniatura?

Así empieza el libro que la poeta quebequesa Nicole Brossard¹ dedicó a reflexionar sobre la traducción y en el que, a partir de su experiencia como poeta traducida, intenta desentrañar el misterio de esta actividad que, desde su punto de vista, transita por los mismos circuitos afectivos y asociativos que la creación. Con un título tan evocador como *Et me voici soudain en train de refaire le monde*, Brossard escribió este libro para interrogarse sobre el poder alquímico de la palabra al pasar de una lengua a otra y para hacerse preguntas sobre la traducción, equiparándola, sobre todo, a la creación literaria. Cuenta Brossard que, a raíz de la traducción al castellano de una novela suya, *Barroco del alba*², una crítica se preguntaba por qué motivo, teniendo en cuenta la realidad española en relación con el feminismo, el libro no logró encontrarse con su público natural feminista, lésbico y vanguardista. La conclusión de la crítica, Córdoba Serrano³, (citada en Brossard⁴) era que:

Barroco de alba está bien traducida al español pero, en cierta medida, la obra está neutralizada en su aura energética y rebelde. Se ha agitado el sentido y no ha logrado mantener al lector o lectora en estado de alerta y tensión: la traducción es irrefutable, pero no «tiene alma», es incapaz de guiñar el ojo

y de generar invenciones cómplices. En definitiva, se trata de una traducción Teflon, en el sentido de que «no engancha».

Brossard califica esta aproximación a la traducción de «nula», de poca participación por parte de la traductora en el diálogo necesario para dar nueva vida al texto. En contraposición a la aproximación nula, Brossard habla de la aproximación identitaria (las ganas por parte del traductor de hacer que circule el mensaje del original); la aproximación lúdica permisiva (cuando el propio texto invita a ser utilizado para el placer, la reflexión o la emoción); la aproximación interactiva responsable (cuando la traducción es hecha por un traductor) y la aproximación interactiva libre (cuando la traducción es hecha por el propio autor). En estos dos últimos casos, distingue tres elementos en la traducción: leer, comprender (adueñarse del texto) y dialogar con él cuestionando el valor y el sentido de las palabras.

Después de treinta años (justos, constato al escribir estas líneas) de dedicación profesional a la traducción, de vivir sumergida entre libros leídos en un idioma y reescritos en otro, no he conseguido desentrañar el misterio de lo que ocurre cuando la obra escrita en un idioma queda suspendida en la nada antes de empezar a darle forma en el nuevo idioma. ¿Cómo es posible, si la literatura es ante todo lengua, que de pronto esta lengua deje de existir y por unos instantes el libro viva en un limbo, *languageless*, antes de encontrar un nuevo idioma donde habitar? Es una cuestión que no ha dejado de intrigarme desde que empecé mi carrera como traductora. No creo que halle nunca la respuesta a esta pregunta, pero, mientras tanto, me gusta que el misterio se reproduzca en una novela tras otra y que me permita abordar la siguiente traducción con la esperanza de encontrar en ella, tal vez, el secreto y con el mismo entusiasmo (o casi) que me invadía cuando empecé.

¿En base a qué criterios juzgamos la excelencia de una traducción? No hay duda de que la traducción es subsidiaria del texto original y que su calidad como texto literario dependerá en primer lugar del original. Pero, tras aceptar esta premisa, todos los que traducimos sabemos que, cuanto más profundizamos en un texto, cuanto más tiempo y trabajo le dedicamos, más posibilidades tenemos de que afloren distintos sentidos y de que el efecto que produzca en el lector sea más categórico. Normalmente, los libros exigen más tiempo del que solemos otorgarles cuando leemos y, desde mi punto de vista, una de las grandes ventajas que tiene la traducción sobre la lectura es que, para reescribir un libro, para poner la obra en movimiento y hacerla llegar a nuestro idioma, no nos queda más remedio que dedicarle el tiempo necesario, que suele ser mucho. Cuando traducimos, cuando después de escribir las palabras equivalentes pasamos una y otra vez por el texto para pulirlo, para afinarlo (en el sentido de ordenarlo) y sacarle todo el jugo posible, ampliamos la correlación entre la palabra que hemos pensado en primera instancia al traducir

el texto y la que nos inspira la dedicación misma a repasar, a buscar en el acervo del autor el significado más adecuado.

Siempre he sentido admiración por los traductores que dicen repasar muy poco el texto, que cada página que traducen queda prácticamente vista para sentencia. Supongo que la metodología depende sobre todo del tipo de organización mental de cada uno, pero yo reconozco que necesito pasar muchas veces por el texto traducido para poder darlo por bueno. El primer borrador me sirve principalmente para captar el tono del libro y el segundo para resolver los problemas de traducción que haya podido dejar pendientes pensando que con todo el texto traducido podría encontrar las respuestas. A partir de la tercera revisión es cuando traducir me produce el máximo placer, cuando tengo realmente la impresión de estar «creando» un texto nuevo, de insuflarle vida. Repasar minuciosamente el texto cuando ya está compuesto centrandolo la atención en factores menores, gramaticales y musicales, me parece que es lo que crea la tensión que le da en parte volumen y relieve.

Como una de las sugerencias que recibí para elaborar este texto era plantear algún aspecto que diese pie a la discusión, se me ocurre proponer dos temas en los que hay disparidad de opiniones entre los traductores. Uno es la retraducción de textos clásicos y la caducidad de las traducciones, y el otro es la cuestión de si para traducir poesía hay que ser poeta.

Una de las traducciones a la que he dedicado más tiempo y más revisiones es la de *Mrs Dalloway*, que traduje al catalán en 2013⁵. Se trataba de una nueva versión, puesto que había sido publicada en 1930 en traducción de Cèsar August Jordana⁶. ¿Hasta qué punto es cierto que todas las traducciones caducan y que cada generación necesita su propia traducción? En uno de los interesantes artículos sobre traducción que escribe en *The New York Times* el escritor y traductor ítalo-americano Tim Parks⁷, cuenta que, cuando le propusieron hacer una nueva traducción del *Decamerón* al inglés, intentó hacer un trozo para ver si podía mejorar las versiones anteriores y, después de leerlas todas, declinó el ofrecimiento porque le pareció que su versión no conseguía transmitir la energía del texto del siglo XIV y que no mejoraba la que había hecho John Florio en 1620. Leyendo esta traducción del siglo XVII, dice, experimentaba exactamente el mismo placer que leyendo a Boccaccio en italiano.

En mi caso, además de haber pasado más de ochenta años desde la publicación de la primera señora Dalloway catalana, había que tener en cuenta que Jordana había hecho la traducción tan sólo cuatro años después de la publicación de la obra en inglés (en 1926), y que, como es obvio, no podía saber el papel que tendría la literatura del llamado modernismo inglés en la literatura mundial ni la influencia de Virginia Woolf en años futuros. La traducción de Jordana era notable, pero, sin

duda, ochenta años de estudios woolfianos y de evolución de la lengua catalana hacían necesaria una nueva aproximación.

Uno de los principales problemas de este libro a la hora de traducirlo es que las incoherencias, el hermetismo, las imágenes borrosas y la falta de definición tienen un propósito definido y forman parte de una estrategia, que es precisamente lo que hace el lenguaje más vital y poético. En las reflexiones de los distintos personajes hay aparentes faltas de coherencia que no lo son para el personaje pero que quedan abiertas a distintas interpretaciones por parte del lector. Como para traducirlo tenía que entenderlo todo, en una de las fases de la traducción (pongamos en la tercera o cuarta revisión) tenía tendencia a explicitarlo todo, como mínimo para entenderlo yo. En un momento dado me di cuenta de que, si lo que pretendía era hacerlo todo tan comprensible, perdía sin remedio la fuerza del texto al borrar los enigmas que la escritora dejó abiertos. Así, en una de las últimas lecturas (la octava o la novena) me dediqué a eliminar todo lo que había añadido para que se entendiera más. La fidelidad al texto original exigía este desnudamiento del sentido.

Un aspecto importante, en esta y otras traducciones, es el de la puntuación. En *Mrs Dalloway* hay un sinfín de puntos y coma y apenas nunca puntos suspensivos. En principio (me oigo a mí misma diciendo en clases de traducción) no siempre es imprescindible seguir la puntuación del original, pero tampoco hay que cambiarla por sistema, claro. Una objeción podría ser que el punto y coma no se usa tanto en nuestro idioma (ya sea castellano o catalán), pero sospecho que es un argumento tan débil y poco contrastado como el de que en nuestro idioma no tiene buena prensa la repetición de palabras y que hay que evitarla. Cuando empecé a traducir *La senyora Dalloway*, me confundía tanto punto y coma y buscaba una razón para eliminar al menos algunos. No encontré la razón y, para seguir la música del original y ser fiel al estilo de la autora, me pareció que tenía que reproducir casi con exactitud su puntuación. Cuando consulto versiones francesas, sobre todo, me sorprenden los cambios que los traductores galos se permiten, incluso en los puntos y aparte, por ejemplo, que creo que en general forman parte del estilo del autor o, al menos, de la manera como quiere contar la historia.

Hay muchas frases de *Mrs Dalloway* que me hicieron reflexionar horas y horas. Aunque prácticamente no miré la anterior traducción catalana hasta muy al final, sí que consulté con asiduidad tres versiones francesas, dos italianas y cuatro en castellano. Aparte de la primera frase, de una claridad diáfana que pocas veces vuelve a encontrarse a lo largo del libro («Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself») y en la que prácticamente no hay diferencia entre las versiones, casi inmediatamente después aparecen las expresiones: «What a lark! What a plunge!». Se han escrito miles de páginas sobre estas dos exclamaciones, sobre todo la segunda, en la que muchos estudiosos ven un paralelismo con el *plunge* del

personaje que se suicida tirándose por la ventana. Es increíble la diversidad de traducciones de estas dos frases: de las italianas «Che emozione! Che tuffo al cuore!», «Que gioia! Che terrore!», «Che alegría! Che tuffo!»; a las francesas «Que de rires! Et de plongeons!», «La bouffée de plaisir! le plongeon!»; a las castellanas «¡Qué emoción! ¡Qué zambullida!», «¡Qué deleite! ¡Qué zambullida!» o «¡Qué fiesta!», «¡Qué aventura!», y a la catalana de Jordana: «Quina delícia! Quin cabussó!». Mi primera traducción fue «Quin deliri! Quina capbussada!», pero me costaba imaginarme a Clarissa Dalloway abriendo la ventana un día especialmente luminoso en Londres y diciendo «quina capbussada», que remite inmediatamente a pensar «qué chapuzón». Finalmente, después de mucho pensar y de sacarlo a menudo en la conversación, encontré una opción que me pareció que producía la sensación más exacta: «Quin esclat de vida! Quina plenitud!». Ciertamente perdía el sentido de «lanzarse» que implica el *plunge*, sobre todo teniendo en cuenta que cinco frases más abajo aparece el verbo *plunge*, que tenía que traducir del mismo modo. Lo resolví traduciendo este segundo verbo como «es capbussava de ple», un *ple* que remitía a la «plenitud» de antes.

Que haya esta diversidad de soluciones para dos simples frases me parece extraordinario y un motivo a favor de consultar distintas traducciones, no para copiarlas, obviamente, sino para propiciar una especie de diálogo entre ellas que lleve a ver una solución mejor y que permita evitar errores fácilmente evitables. Sin duda esto implica dedicar mucho más tiempo que el normal a una traducción y, no hace falta decirlo, es un desastre desde el punto de vista económico, pero hace años decidí no profundizar en la lamentable eficacia pecuniaria de la traducción para no tener que cambiar de trabajo y seguir viviendo sin amargura.

Sin amargura, es decir lejos del mundo de las tarifas, se vive traduciendo poesía. No creo que haya una diferencia abismal entre la traducción de prosa y la de poesía. Del mismo modo que no hace falta haber escrito una novela para traducir con acierto cualquier novela, creo que no hace falta ser poeta para traducir poesía, aunque desde luego es indispensable tener una sensibilidad poética y leer y haber leído mucha poesía. Aunque he traducido infinitamente más prosa y ensayo que poesía, me gusta el reto que supone buscar la manera de decir un poema en mi propia lengua, de reconocer las múltiples posibilidades de decirlo. Una diferencia evidente es que, cuando traduces (y cuando lees) prosa, las palabras van adquiriendo ímpetu mediante una serie de acciones que nos empujan hacia el desenlace y prácticamente nos dictan el camino que lleva a un fin. Un poema tiene muchos más espacios en blanco (intraducibles pero vitales), menos palabras y menos necesidad de correr hacia adelante, por lo que la conciencia de los sonidos y las asociaciones de los posibles significados son fundamentales. El proceso de ir absorbiendo un poema es muy largo, a cada lectura se plantea una nueva manera de decirlo y, a medida que

se va cultivando, uno acaba encontrando el sentido exacto que le sugiere; cuanto más lo trabaja, más se identifica con él, de manera parecida a cuando leemos poesía, que a cada lectura del poema encontramos algo nuevo, cada vez nos dice más.

¿Es más difícil traducir poesía que traducir prosa? Creo que es igual de difícil, lo que cambia es el tipo de dificultad. En el poema, sobre todo en la poesía contemporánea, las palabras de cada verso son la condensación de lo que el autor quiere decir; uno no sabe de dónde viene lo que expresa ni hacia dónde quiere ir. Si no cuentas con una explicación del poema por parte del autor (cosa con la que, como es evidente, no se suele contar), hay que deducir qué hay detrás de cada palabra. Una ventaja de traducir poesía sobre traducir prosa es que no hay tanta gramática. Si no es que se trata de una balada o de un poema que cuenta una historia, en un poema suele haber pocas conjunciones, preposiciones o frases subordinadas; aunque esto complica la comprensión, también facilita reescribirlo. Pienso por ejemplo en los poemas de Robert Creeley, un poeta norteamericano de la llamada generación *beat*. Traduciendo sus poemas me daba cuenta de que en el proceso de traducción tenía que alejarme mucho del original para encontrarle sentido y, después de releer y revisar el poema una y otra vez, resultaba que la traducción era totalmente literal. Tenía la impresión de que el camino que había recorrido el autor para llevar el texto a la versión final era el que, a través del laberinto semántico o sintáctico, tenía que recorrer yo en el otro sentido.

Como es evidente, cada tipo de poesía plantea una serie propia de problemas. Hace unos años traduje los sonetos que Elizabeth Barrett Browning dedicó a Robert Browning. El reto, en este caso, era conseguir reescribir con palabras que no fuesen extrañas a mi experiencia personal las imágenes e ideas que Barrett plasmó con tanta eficacia y precisión en unos poemas de amor escritos hace más de ciento cincuenta años. Para traducirlos, para poder leerlos en catalán, tuve que buscar una forma que entroncara con la tradición sonetista catalana y decidí reescribirlos en decasílabos, aunque sin rima, para primar el sentido del poema. Los 44 poemas que forman el libro titulado *Sonets del portuguès*⁸ siguen el argumento de la evolución de la relación amorosa entre los dos poetas desde el punto de vista de Elizabeth Barrett, por lo que el campo de interpretación es limitado. La constricción de tener que expresar cada verso en decasílabos y con unas cesuras determinadas me obligaba a profundizar más en cada verso para extraer de él la máxima energía.

Hay casos, en poesía como en prosa, que tengo la tentación de decir que son intraducibles, o al menos que es muy difícil conseguir una traducción que esté al nivel del original. Pienso en Emily Dickinson, autora de una poesía que cuando la lees en inglés sientes un puñetazo en el estómago y, en traducción, el efecto pocas veces produce más que un rasguño: como le oí decir una vez a una traductora de Dickinson (María-Milagros Garreta), sus versos pueden calificarse de «metáforas

de metáforas». Otro caso más evidente todavía es el de Pushkin, que difícilmente emociona en otra lengua como emociona en ruso a los rusos. Dice Cocteau: «Veinte veces pedí que me lo tradujeran. Veinte veces el ruso a quien había recurrido abandonaba la empresa, diciéndome que la palabra «carne» que usaba Pushkin ya no quería decir «carne», pero le ponía al lector en la boca el sabor de la carne, y que eso solo lo hacía Pushkin»⁹.

También esta intraducibilidad o dificultad de trasladarlo todo a la lengua de traducción puede encontrarse en la prosa. Hace unos meses traduje del castellano al catalán un texto de Camilo José Cela: una especie de guía de Madrid. Conociendo la figura de Cela, notaba que al traducirlo perdía sin remedio su manera rotunda y castiza de expresarse, que no era trasladable al catalán: no había sido nunca tan plenamente consciente de lo que perdía en la traducción, no de lo expresado en el texto, sino del aura que lo rodea. Otro ejemplo que me ha llamado la atención es del libro *Intemperie*, de Jesús Carrasco¹⁰, una novela rural estremecedora que leí recientemente. Hablaba su traductora al inglés, Margaret Jull Costa, de la dificultad de trasladar al inglés una frase, la segunda del libro: «Desde su agujero de arcilla escuchó el eco de las voces que lo llamaban y, como si de grillos se tratara, intentó ubicar a cada hombre dentro de los límites del olivar. *Berreos como jaras calcinadas*»¹¹. Puede traducirse literalmente, claro, pero nunca transmitirá la aridez casi dolorosa que capta enseguida el lector en español.

Como nuestro oficio es la traducción, mejor ceñirnos a lo traducible. Es posible que en la traducción se pierda algo, pero creo que es mucho más lo que se gana. Traducir, he acabado por reconocer después de más de doscientos libros, es para mí la mejor manera de vivir (y de leer) que he podido encontrar. No puedo resistirme a citar otra vez a Nicole Brossard, para terminar diciendo con palabras de poeta lo que me gustaría transmitir: «Lo que se lee en un texto es su energía y sin duda es eso lo más difícil de traducir, porque la energía es lo que se desprende de un texto cuando se lee y se asimila, y es esta fina seda del vivir lo que habrá que traducir»¹².

NOTAS

1. Nicole Brossard, *I de sobte sóc aquí a punt de refer el món*, trad. Antoni Clapés, Mallorca - Barcelona, Adia Ediciones - Café Central, 2017, p. 9.

2. Nicole Brossard, *Barroco del alba*, trad. Pilar Giralt Gorina, Barcelona, Seix Barral, 1998.

3. María Sierra Córdoba Serrano, «Baroque *d'aube* traduit en Espagne : une "re-belle et infidèle"», en *Le Québec traduit en Espagne. Analyse sociologique de l'exportation d'une culture périphérique*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2013.

4. Nicole Brossard, *I de sobte sóc aquí a punt de refer el món*, trad. Antoni Clapés, Mallorca - Barcelona, Adia Ediciones - Café Central, 2017, p. 22.
5. Virginia Woolf, *La senyora Dalloway*, trad. Dolors Udina, Barcelona, RBA/La Magrana, 2013.
6. Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, trad. Cèsar August Jordana, Badalona, Edicions Proa, 1930.
7. Tim Parks, «When Not Translate», *The New York Review of Books*, 7 de noviembre de 2016.
8. Elizabeth Barrett Browning, *Sonets del portuguès*, trad. Dolors Udina, Vic, Café Central/Eumo Editorial, 2006.
9. Jean Cocteau, *La dificultad de ser*, trad. María Teresa Gallego Urrutia, Madrid, Siruela, 2006, p. 120.
10. Jesús Carrasco, *Intemperie*, Barcelona, Seix Barral, 2013.
11. Margaret Jull Costa, «A word from the translator - 'stark, moving, visceral'», en English PEN's World Bookshelf. 11 de mayo de 2015. [En línea.] <<http://worldbookshelf.englishpen.org/Writers-in-Translation-blog?item=30>>
12. Nicole Brossard, *I de sobte sóc aquí a punt de refer el món*, trad. Antoni Clapés, Mallorca - Barcelona, Adia Ediciones - Café Central, 2017, p. 46.



Traducción: el imperio de los sentidos

Eugenia Vázquez Nacarino

Barcelona, 1974. Tras licenciarse en Filología Hispánica y cursar el Posgrado de Traducción Literaria por la Universidad Autónoma de Barcelona, en 2001 participó en un intercambio de jóvenes traductores en la Casa del Traductor de Tarazona y obtuvo una beca para la Escuela de Verano de Norwich (U. E. A.). Ha traducido al español cerca de sesenta títulos, entre los que hay incursiones en el ensayo (Richard Carlile, Gerard Martin o Noam Chomsky) y los clásicos (Henry James, Joseph Conrad o Charles Reznikoff), pero que se decantan hacia la literatura contemporánea (Graham Greene, Zadie Smith, Charles Baxter, Shani Boianjiu, Jill A. Essbaum, Alan Moore o Tim Parks) y su predilección por el relato breve y autoras como Cynthia Ozick —por su traducción de *El chal* (Lumen) recibió el Premio Estado Crítico a la mejor traducción de 2016—, Lucia Berlin o Alice Munro. En 2012 participó en el programa del Centro Internacional de Traducción Literaria de Banff (Canadá) y en 2016 en el Congreso Traductores Verdes Fritos que ACE Traductores organizó en Gijón.

Sendas y casas en obras

Cuando escribes, tiendes sobre el papel una línea de palabras. Esa línea de palabras es el pico del minero, el escoplo del escultor que talla la madera, la sonda del cirujano. La esgrimes y traza un camino que tú sigues. Pronto te adentras en un nuevo territorio. [...] Con valentía, abres una senda; la recorres con temor. Vas adonde te lleve la senda.

Así empieza Annie Dillard *Vivir, escribir*¹, un breve libro de reflexiones en torno a la escritura, donde plasma de una manera muy gráfica el proceso de búsqueda, de incertidumbre por el que nace una obra literaria. Me parece interesante a modo de contrapunto con nuestra labor: al traducir no nos hallamos ante ese vasto horizonte donde, todavía, cualquier cosa es posible. La senda está trazada, desembocó más o menos lejos, por derroteros más o menos agrestes, y ya no hay que abrirse paso a machetazos en la espesura o avanzar penosamente por el páramo desierto. Ni la pulsión de contar desde la nada ni el horror al vacío ni el temor a desandar el camino o a perderse sin remedio pesan a la hora de traducir. Sigues la senda, sabiendo a dónde te va a llevar: no tiene vuelta atrás. Aun así, rastreas las huellas que se han borrado en el proceso de la escritura, lees entre líneas, lees más allá. «La senda no es la obra», dice Dillard; sin embargo, al traducir tratas de descifrar los secretos de ese viaje, para conocer los márgenes de esa senda en los cuales te habrás de mover al recorrerla. El

original guía tus pasos, te conduce. A la vez, te lleva a explorar esos mismos límites y a traspasarlos, a alejarte de la vera del camino para llegar al original.

Tienes entre manos una obra, ya terminada, que se construyó como se construye una casa²:

Esa línea de palabras es un martillo. Martilleas las paredes de tu casa. Golpeas levemente las paredes, golpeas por todas partes. Después de muchos años de prestar atención a esas cosas, sabes qué querías escuchar. De esas paredes, algunas son muros de carga: tienen que seguir ahí, pues de lo contrario todo se derrumbará. Otros tabiques sí se pueden derribar con total inmunidad. La diferencia se nota al oído, según suenen los golpes a hueco o a macizo. Por desgracia, a menudo es preciso derrumbar uno de los muros de carga. Eso no hay quien lo impida. No hay más que una solución y te abrumba, pero existe. Derríbalo. Corre a esconderte.

La casa se tiene en pie, así que entras sin miedo al derrumbe, sin necesidad de derribar nada: tu misión es otra; tus inquietudes, distintas: has de construir un edificio a imagen y semejanza del original en otra parte, que a la vez sea una pieza de escritura con entidad propia, donde el sentido y la forma constituyan un todo tan orgánico como el que te sirve de referente. Como no dispones de los planos, habrás de estudiar la estructura y saber bien cómo se reparten las cargas, qué sistema de encofrado tiene y cómo se las ingenió el arquitecto para que todo se sostuviera. Manos a la obra. Antes de nada hay que tender los cimientos; ya se trate de una cabaña o un palacio, el suelo debe estar firme. Y a partir de ahí empiezas a levantar esa otra casa, con los materiales de que dispones: los ladrillos son de un material más poroso y un poco más grandes, y la madera, de un árbol autóctono; pero servirán porque son los que se usan aquí de siempre. Por momentos no sabes cómo cimbrar un arco o bastir una escalera que parece desafiar las leyes de la física, pero a fuerza de inventiva y tesón, aunque no sabrías muy bien explicar cómo, al final consigues reproducirlos; la próxima vez, no te costará tanto. Ya está listo el esqueleto de la casa: la estructura que te resultaba tan misteriosa al principio ahora no te es ajena, sabes qué es lo que la mantiene en pie. Has procurado que sea sólida, tapar bien las juntas y prescindir del ripio. Luego moverás cielo y tierra hasta encontrar las tejas, los azulejos, las balaustradas y las molduras que revestirán la obra, porque, aunque no sean los originales, son igual de nobles; o a veces, cuando no quede más remedio, te conformarás con que no desentonen. Poco a poco el nuevo edificio quedará terminado. Y al entrar en esa casa no serás un intruso, estarás también en tu propia casa.

Pero, por supuesto, las casas tienen alma. Y, como en la vida misma, cada casa es un mundo.

Miradas, voces y artes de magia

Al traducir aspiras a captar el espíritu que alienta cada obra. Una obra de ficción crea un mundo ilusorio, un mundo que no existe más allá del papel, pero que a través de la lectura cobra existencia en nuestra imaginación. En unas conferencias que dio James Salter poco antes de su muerte sobre el oficio de escribir, al hablar sobre el poder que ejercen los libros, parte de una sencilla constatación: «Cuando lees, no ves ni oyes nada, y sin embargo te parece que sí»³.

Cada autor, en cada obra, tiene una voz singular: ese es su afán, contar una historia de un modo que nadie la haya contado antes y dejar su impronta. Traduces con el empeño de reproducir el tono, las modulaciones, el timbre, de recrear los efectos y las cadencias de esa voz procurando mantener lo que la hace especial. Traduces de oído, sopesando cómo suena cada frase y de qué modo, en qué orden, con qué grado de eufonía o extrañeza se han dispuesto las palabras para expresar de esa manera concreta un suceso, para plasmar una imagen o transmitir un estado de ánimo. Hace poco traté de hablar de eso en un artículo sobre mi experiencia de traducir a Lucía Berlin y su *Manual para mujeres de la limpieza*⁴:

Una voz es ese algo inaprensible pero distintivo que hace que un autor sea único, al margen de preferencias estilísticas o formales, y cada traducción será también una recreación personal e intransferible. Nadie escribe igual que Lucía Berlin, es cierto: tiene una voz única. Pero en este caso, además, al leer sus cuentos da la impresión de estar realmente oyéndola. (...). Rehuendo la artificiosidad, Berlin siempre suena auténtica e inmediata, vibrante, como si estuviera a nuestro lado, muy cerca, interpelándonos, confiándonos todas esas historias que fluyen como una fuerza de la naturaleza: paradójicamente, las propias huellas de la escritura llegan a desvanecerse en esa aparente espontaneidad arrolladora. Quizá es ahí donde una traducción puede hallar un espejo en el que mirarse y reconocerse en esa voluntad de llegar al lector sin alardes, sin hacerse notar y, aun así, calar hondo y dejar huella.

Asimismo cada autor tiene una mirada propia, que selecciona, modela e interpreta el mundo que le rodea. Traducir es mirar con otros ojos, no solo viendo lo que ven, sino intuyendo hacia dónde apunta el sentido de las palabras y guiándonos al adentrarnos en el universo de un autor. Recuerdo una charla con la editora María Bohigas y la traductora Dolors Udina, en la que al hablar de dónde reside la fuerza de Alice Munro en sus historias, citaban un fragmento de uno de sus relatos autobiográficos⁵ donde menciona un puente que ella cruzaba de niña para ir al pueblo desde su casa al que solía faltarle un tablón, y a ella le gustaba mirar por el hueco para ver las aguas tormentosas. Así es como escribe, decían editora y traductora, como si mirara siempre por los resquicios, las brechas de la cotidianidad.

Hay miradas que penetran mucho más allá de lo que se ve a simple vista. Traducir con otros ojos permite seguir los vericuetos de la imaginación del autor. Recuerdo una escena del relato «Envidia» donde Cynthia Ozick⁶ describe a dos ancianos que duermen tendidos en una cama; recuerdo el momento de la epifanía cuando conseguí ver la escena con su mirada implacable, cruel:

Recorrí el pasillo siguiendo el ronquido de Paula. Sin afán de ridiculizar, un plácido rumor a orillas de un río. Pájaros. A la vista, más bien vacas: el lecho conyugal, ante sus ojos, lleno de nudos y protuberancias; tendidos en él, aquel viejo macho y aquella vieja hembra. Lo sorprendió que en una noche tan fría durmieran arropados con una colcha ligera de algodón, poco más que una gasa. Yacían igual que un par de reinos en verano. Antiguamente habían estado en guerra y ahora, exhaustos, mantenían una tregua aterciopelada.

Traducir con la mirada. Traducir, de hecho, con los cinco sentidos. Traducir, sobre todo, con sentido común. Traducir, incluso, con un sexto sentido y dejarte llevar a territorios que no conoces, que te son completamente extraños y, de otro modo, resultarían inalcanzables.

Al recrear la ilusión narrativa del relato original, la traducción se convierte en un acto de ilusionismo en sí misma: no debe romperse el hechizo. Traducir es interpretar, y no solo ni estrictamente palabra por palabra, frase a frase, sino también en el sentido de situarte en el papel de quien cuenta la historia: ver con sus ojos y hablar con su voz.

Cynthia Ozick, con quien entablé correspondencia al empezar a traducir la antología de sus cuentos, me escribió algo que, además de ser un generoso reconocimiento hacia la labor de los traductores, para mí supuso una verdadera revelación:

Siento —creo— que un traductor entregado es capaz de adentrarse en los pensamientos más profundos e íntimos de un escritor; es como si las conciencias de ambos se habitaran mutuamente y devinieran, igual que hermanos siameses, cuerpos inseparables.

Siento —creo— que ahí radica el misterio, y tal vez la clave, de traducir una obra de creación... ¿y acaso no es una parte esencial de la magia de la literatura?

El cine es una fábrica de sueños que no existiría sin los actores, una obra dramática no se consuma hasta su puesta en escena, y una partitura no nos transportaría a las altas esferas si no hay músicos que la ejecuten. El papel de los intérpretes de otras artes, y su posible virtuosismo, parece soslayarse ante una obra traducida. Como dice Eliot Weinberger en su ensayo *Anonymous Sources* (Fuentes anónimas)⁷:

La imposibilidad de la equivalencia exacta... se ve como una falta. (...) La traducción, por encima de todo, significa cambio. (...) La traducción es movimiento, la otra cara de la metáfora, que significa «mover de un lugar a otro». La metáfora hace lo familiar extraño; la traducción hace lo extraño familiar. La traducción es cambio.

La traducción yace en el seno de la literatura, en el acto atávico de contar una historia; si un árbol cae en el bosque y nadie lo oye, ¿hace ruido? «Los libros piden ser traducidos, igual que piden ser leídos», dijo hace poco al traductor Adan Kovacsics en una tertulia, y se hizo el silencio como si hablara un oráculo. Esa es la certeza esencial.

NOTAS

1. Esta cita y la siguiente pertenecen al libro *Vivir, escribir* de Annie Dillard, que publicó en 2002 Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, en magnífica traducción de Miguel Martínez-Lage, con quien di los primeros pasos en este oficio. Estas impresiones son, también, un recuerdo en su memoria.

2. Annie Dillard, *Vivir, escribir*, trad. Miguel Martínez-Lage, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2002, p. 12.

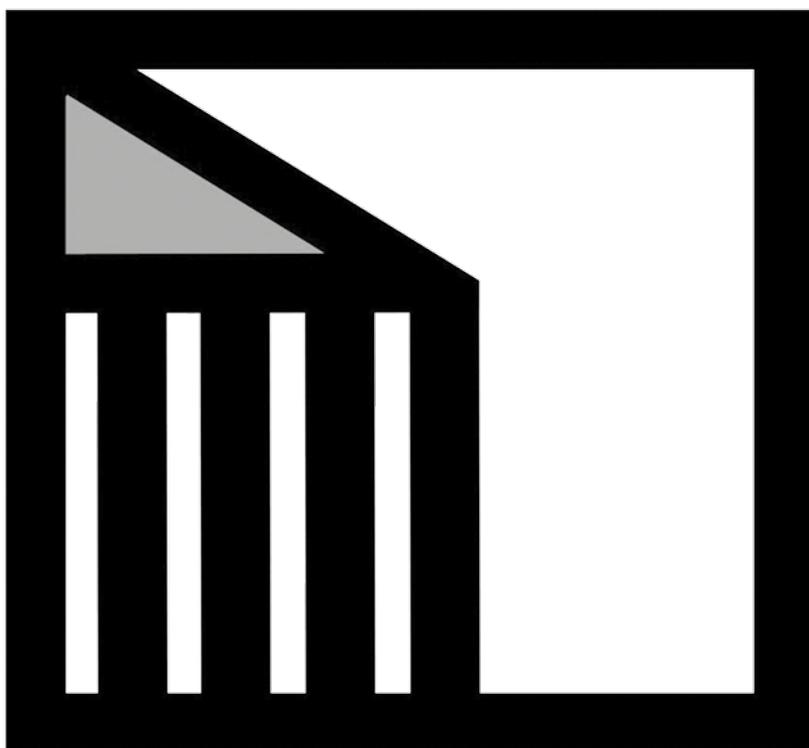
3. James Salter, *The Art of Fiction*, Charlottesville/London, University of Virginia Press, 2015. Traducción inédita de Eugenia Vázquez Nacarino.

4. Eugenia Vázquez Nacarino, «Lucia Berlin o la fuerza del destino. Traducir *Manual para mujeres de la limpieza*», *República de las letras*, abril 2017. [En línea.] <<http://republicadelasletras.acescritores.com/2017/04/06/lucia-berlin-la-fuerza-del-destino-traducir-manual-mujeres-la-limpieza/>>

5. Alice Munro, *Mi vida querida* (Lumen, 2013), en mi traducción, o *Estimada vida*, en la traducción catalana de Dolors Udina (Club Editor, 2013).

6. Cynthia Ozick, *Cuentos reunidos*, Barcelona, Lumen, 2015, p. 89.

7. En *In Translation: Translators on Their Work and What It Means*, editado por Esther Allen y Susan Bernofsky, Nueva York, Columbia University Press, 2013, pp. 22-23. Traducción inédita de Eugenia Vázquez Nacarino.



**PREMIOS COMPLUTENSES
DE TRADUCCIÓN**

Premios Complutenses de Traducción

La Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, en colaboración con la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores de España (ACE Traductores), convocó este año por primera vez los Premios Complutenses de Traducción.

El premio José Gómez Hermosilla 2017, que reconoce la trayectoria profesional de un traductor de prestigio, fue concedido a Eustaquio Barjau, traductor del alemán y catedrático jubilado de Filología Alemana de la Universidad Complutense. Barjau obtuvo el Premio Nacional a la Obra de un Traductor en 2003 y ha vertido al castellano obras de autores como Martin Heidegger, Novalis, Rainer Maria Rilke o Peter Handke.

El Premio Complutense de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra» 2017, creado con el objeto de fomentar la traducción literaria entre los estudiantes universitarios de toda España, recayó en Mateo Pierre Avit Ferrero, María Remedios Fernández Ruiz y Beatriz Solla Villas. Los miembros del jurado fueron los doctores José Manuel Lucía Megías (vicedecano de la Facultad de Filología de la UCM), Fruela Fernández Iglesias (representante del Grado en Traducción e Interpretación de la UCM), Mercedes Rodríguez Fierro (representante del Instituto de Idiomas Modernos y Traductores), Helena Aguilà Ruzola (vicepresidenta de ACE Traductores) e Isabel García Adán (profesora de la Facultad de Filología de la UCM).

Desde estas páginas queremos felicitar sinceramente a los ganadores y al resto de participantes y augurar un futuro largo y próspero a estos premios tan necesarios para impulsar, difundir y reconocer la labor de la traducción literaria.

Ofrecemos a continuación los textos ganadores del I Premio Complutense de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra».

1º Premio: Mateo Pierre Avit Ferrero, por los fragmentos de *Vida de Morpriel: Demiurgoy* de *Il libro della mia memoria* de Marcel Schwob (francés).

2º Premio: María Remedios Fernández Ruiz, por el fragmento de *Los favores de la fortuna* de Frederic Manning (inglés).

3º Premio: Beatriz Solla Villas, por el fragmento de la *Declaración de la doctrina labriega* de Valentín Lamas Carvajal (gallego).

PREMIOS COMPLUTENSES DE TRADUCCIÓN



Los premiados con el Decano, Eugenio Luján

Los jóvenes premiados con el traductor Eustaquio Barjau



Con los siguientes textos Mateo Pierre Avit obtuvo el 1º Premio de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra» en los Premios Complutenses de Traducción 2017.

Revisora de la traducción: Violeta Sánchez Esteban.

Vida de Morphiel: Demiurgo **de Marcel Schwob**

Morphiel, así como los otros demiurgos, fue llamado a la existencia por una palabra del Ser supremo, que pronunció su nombre. De inmediato se encontró en el mismo taller celestial que Sar, Tor, Arochiel, Taouriel, Pthahil y Barokhiel. El demiurgo jefe, que gobernaba este taller, era Avathar. Todos construían el mundo con afán, según los modelos imaginados. Avathar dio a Morphiel su porción de tierra, agua y metal, y le encargó hacer los cabellos. Los otros moldeaban narices, ojos, bocas, brazos y piernas. Barokhiel se encargaba de las monstruosidades y deformaba cierta cantidad de objetos terminados, antes de entregárselos a su jefe, Avathar. De hecho, algunos demiurgos habían trabajado en otros mundos superiores, y convenía que este fuese distinto. Y, según la invención de Avathar, Barokhiel dividió la naturaleza de los hombres y de las mujeres, que, tal como refiere Platón, no formaban en el mundo, justo sobre el nuestro, más que un solo ser que andaba sobre cuatro pies y cuatro manos dispuestos orbicularmente como los cangrejos. Hay una isla en el mundo inferior donde Avathar ordenó situar a unos hombres de nuevo divididos. Solo tienen un ojo, una oreja y una pierna, y el cerebro no está separado en dos, sino que es redondo. Y lo que es par en nosotros es impar en ellos; ya que están basados en el modelo de las monocotiledóneas o de los tubos vivos que se pegan a las rocas marinas, y no conciben la segunda dimensión del espacio, sino que piensan que el universo tiene intervalos y es discontinuo. De modo que, saltando sobre su pierna central, cruzan sin dificultad lo que nos parece opaco, las murallas o las montañas, y cuentan uno, tres, cinco, siete... Tampoco se ponen dos a hacer el amor, ya que no se imaginan nada parecido, pero se pegan juntos por las bocas en grupos de tres, cinco o siete, en pequeñas tropas, disfrutándolo con infinito placer, y creen ver a los dioses por los agujeros de su cielo. Y los animales de esta isla están dispuestos de manera parecida, y también las plantas, de modo que solo se ven brotes y tallos solitarios de una sola hoja enrollada sobre sí, y todo esto es obra de los diligentes demiurgos.

Los modelos de los demiurgos estaban hechos con los materiales preciosos que sirvieron para fabricar los otros universos, tales como el éter, fuego sutil o vapor de diamante, y, a imitación de estos modelos, se construyeron las cosas de esta tierra, pero Avathar no permitió a sus obreros servirse de otros materiales que no fueran

la tierra, el agua y el metal. Varios, que eran delicados y estaban acostumbrados a trabajos más refinados, se quejaron. Avathar los mandó callar, y pasaba de uno a otro, examinando con atención los movimientos de las manos. Hay que pensar también que hubo muchos celos entre todos estos obreros. Aquellos que fabricaban los órganos vitales no se tenían ni mucho menos en baja estima, cuales hábiles artistas de la loza; al contrario, aquellos a quienes se habían distribuido los órganos menores envidiaban a los camaradas más felices y realizaban a regañadientes la obra de humildes alfareros. Así, los fabricantes de ombligos y de uñas de los pies no cesaron de gruñir durante toda la creación. Por otro lado, los que pulían, torneaban y coloreaban las pupilas de los ojos despreciaban al resto de los obreros. Morphiel, por su parte, ejecutó con paciencia lo que Avathar le había encomendado, y estiró cabellos gruesos y finos.

Así pasó la vida de Morphiel, demiurgo. Fue muy parecida a la de los prisioneros que trabajan en la sala de una cárcel bajo la mirada de los guardias. No tuvo ningún tipo de variedad. Tan pronto como el Ser supremo decidió crear, los propios dioses sufrieron la ley de sus creaciones. Fabricantes esenciales, conocieron las penas y la monotonía existencial de los obreros inferiores. Durante su demiurgia, a Morphiel no le pasó nada que merezca ser mencionado.

Pero sucedió que se enamoró de su obra y que apartó con astucia los cabellos más bonitos, a espaldas de Avathar. Cuando la creación de este mundo hubo terminado, a los demiurgos se les encomendó otro trabajo. En el nuevo universo que construyeron, no había un solo cabello. Morphiel fue entonces libre de errar, y se llevó consigo el botín. Eran unos preciosos cabellos lisos y dorados, largos y suaves, que Morphiel disfrutaba tocando.

Sin embargo, el nuevo mundo que fabricaban los demiurgos era un mundo de demonios machos y hembras, que estaban hechos a imagen de los hombres, salvo que llevaban crestas y penachos en lugar de cabellos. Uno de los demonios hembra, Éverto, divisó el fardo de Morphiel. Y, al desearlo, le quitó lo que necesitaba, y decoró su cabeza con cabellos de mujer. Morphiel la miró, y Éverto lo acarició, de modo que él no osó recuperar el adorno, ya que los demiurgos no son en absoluto perfectos. Éverto se relajó un rato con Morphiel, y, como verdadero demonio que era, se coló en la tierra donde nadie pudo distinguirla del resto de mujeres. Por todas partes arrastraba los cabellos, dorados y lisos, y los pobres hombres la acariciaban y se dejaban acariciar como lo había hecho el demiurgo. Y el demonio hembra Éverto se hizo famoso entre las mujeres, sobre las que ejerció todas sus maldades y todos sus vicios, de manera que los dioses vigilantes se percataron e hicieron un informe.

Mandaron llamar de inmediato a Avathar y lo enviaron en busca de Morphiel para castigarlo. Morphiel palpaba su tesoro, como un avaro, en el mundo inferior.

Avathar lo agarró por el cogote, y lo colgó con los cabellos que había fabricado y amado a una de las puertas del cielo. Tal fue el final de este culpable demiurgo.

Vida de Morphiel: Demiurgo de Marcel Schwob

I

La «rúbrica» de las imágenes

In quella parte del libro della mia memoria, dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere,
si trova una rubrica...

Dante d'Alighieri

1

Cristo y el rruiseñor

Viernes Santo.

Cristo está en la cruz, agonizando. Los discípulos, aterrados, han huido.

María está de espaldas, deshecha en lágrimas. Debe resucitar.

Pero no es él quien resucita.

Los discípulos han encontrado a otro, que se le parece;

Es este el que se le aparecerá a María, a Magdalena, y a los peregrinos incrédulos.

Cristo está abandonado.

Va a morir en la cruz, en un páramo quemado, donde hay barrancos llenos de zarzas.

Es domingo por la mañana.

He aquí que el impostor ha resurgido, y Cristo, en su agonía, escucha el rumor a lo lejos y las voces alegres que cantan: *Kyrie eleison*.

Y todo vuelve a estar en silencio.

El silencio nuevo del santo domingo.

Entonces aparece al borde de un agujero pedregoso una pequeña liebre. Y en la rama de una zarza un pequeño rruiseñor viene y mira.

Y el pequeño rruiseñor le habla a Jesús.

2

El recuerdo de un libro

El recuerdo de la primera vez que se lee un libro amado se mezcla extrañamente con el recuerdo del lugar y el recuerdo de la hora y de la luz. Hoy, como entonces, la página se me aparece a través de una bruma verdosa de diciembre, o brillante bajo el sol de junio, y, a su lado, las queridas figuras de objetos y de muebles que ya no están. Como, tras mucho haber mirado una ventana, se vuelve a ver, al cerrar los ojos, su espectro transparente de franjas negras y horizontales, así la hoja atravesada por líneas se aclara, en la memoria, con su antigua claridad. El olor también es evocador. El primer libro que tuve me lo trajo de Inglaterra mi institutriz. Tenía cuatro años. Recuerdo con nitidez su actitud y los pliegues de su vestido, un costurero situado frente a la ventana, el libro de tapa roja, nuevo, brillante, y el olor penetrante que exhalaba entre sus páginas: un olor acre a creosota y a tinta fresca que los libros ingleses recién imprimidos mantienen bastante tiempo. De este libro volveré a hablar más tarde: con él aprendí a leer. Pero su olor me da aún hoy el escalofrío de un nuevo mundo vislumbrado, y el hambre de la inteligencia. Aún hoy no recibo de Inglaterra un libro nuevo sin zambullir mi cara entre sus páginas hasta el hilo que lo encuaderna, para inhalar la niebla y el humo, y aspirar todo lo que pueda quedar de la alegría de mi infancia.

3

El libro y la cama

Leer en la cama es un placer de seguridad intelectual mezclada con bienestar. Pero cambia por naturaleza con la edad.

Recuerden la página más interesante de la gruesa novela que devoraban tras acostarse, por la noche, con unos quince años, en el momento en que esta se nubla, se oscurece, se borra, mientras que la vela consumida crepita, palpita azul en el candelabro y se apaga. Me despertaba por la mañana antes de las cinco para sacar de su escondite bajo mi cabezal los libritos a cuatro perras de la Bibliothèque nationale. Entonces leí *Palabras de un creyente* de Lamennais, y *El Infierno* de Dante. No he vuelto a leer a Lamennais, pero tengo el recuerdo de una terrible cena de siete personajes (si no me falla la memoria) en la que resonaba como un sonido de hierro funesto, que reconocí más tarde en un cuento de Poe. Ponía el librito sobre la almohada para recibir la primera y pobre luz del día; tumbado boca abajo, el mentón sostenido por los codos, aspiraba las palabras. Nunca he leído tan deliciosamente. No hace

mucho que intenté, una noche, retomar mi vieja postura de las cinco. Me pareció insoportable.

Una encantadora dama esclava se me quejaba un día de no haber encontrado jamás la postura «ideal» para leer. Si uno se sienta a la mesa, no se está en «comuni3n» con el libro; si uno acerca la cabeza entre las manos, parece que se ahoga en una especie de flujo sanguíneo. En un sill3n, el libro no tarda en pesar. En la cama, de espaldas, se coge frío en los brazos, a menudo la luz es mala, cuesta pasar las páginas y, de lado, la mitad del libro se escapa: ya no es una verdadera posesi3n.

He aquí sin embargo donde se haya la decisi3n. «Es detestable para los ojos», dice la gente llana. A la gente llana no le gusta nada leer.

Solo la edad disminuye el placer del acto prohibido en que uno no será sorprendido, y el de la seguridad en que todas las audacias de la fantasía pueden bailar a gusto. Quedan la soledad mullida y tibia, el silencio de la noche, la doradura velada que la cercanía del sueño trae bajo la lámpara de las ideas y de los muebles relucientes, la alegría segura de tener para sí, junto al corazón, el libro que se ama. En cuanto a los que leen en la cama, «contra el insomnio», me resultan cobardes, admitidos a la mesa de los dioses y que pedirían tomar el néctar en píldoras.

4

Las «Hespérides»

Leer a Herrick es leer abejas y leche. Las palabras están relucientes de aceite de flores, pulidas con nardos y jaspeadas con gotitas perfumadas. Sus versos vuelan a la eternidad con pequeñas alas de oro batido. Basta con abrir las «Hespérides» y sumergir rápido los ojos como si de vapor de benjuí se tratase. Cada línea que aparece está pintada con un olor que se inhala con la mirada. Cera pura y rociada, rico polen de pistilos, nácar de mariposas, pulpa de margaritas rosadas. Su cabeza rizada y aquilina, convergente hacia la boca, soplaba burbujas de oro. Estaba embriagado de un vino que chispeaba espuma de poesía. Beba sus canciones en lacrimatorios de cristal muy fino. Por un segundo estará rodeado de la primavera más blanca y del verano más amarillo. Pero no lea mucho: se ahogará en un océano de rosas.

5

Robinson, Barba Azul y Aladino

El mayor de los placeres del lector, así como del escritor, es un placer hipócrita. Cuando era niño, me encerraba en el desván para leer un viaje al Polo Norte, mien-

tras comía un trozo de pan seco que mojaba en un vaso de agua. Es probable que hubiese desayunado bien. Pero me imaginaba mejor participando en la miseria de mis héroes.

El verdadero lector construye casi tanto como el autor: solo que lee entre líneas. Aquel que no sabe leer en el blanco de las páginas no será nunca un buen sibarita de libros. Ver las palabras como el sonido de las notas de una sinfonía trae una procesión de imágenes que guía a uno con ellas.

Veo la gran mesa mal escuadrada en que come Robinson. ¿Come cabrito o arroz? Espere... vamos a ver. Anda, se ha hecho un plato redondo, de barro rojo. Ahí está el loro que grita: le daremos dentro de un rato un poco más de trigo. Iremos a robarlo del montón de reserva, bajo el cobertizo. El ron que Robinson bebía, cuando estaba enfermo, estaba en una gran botella negra de estrías. La palabra «fowling piece» (pieza para aves), que no comprendía demasiado, me causaba las imaginaciones más extraordinarias sobre la escopeta de Robinson. (Durante mucho tiempo me imaginé que los «icoglanes estúpidos» de las *Orientales* eran una especie de camaleones. Aún hoy obligo a mi fantasía para convencerla de que solo son policías).

¿Cómo era la lámpara de Aladino? Según mi idea, un poco como las lámparas de aceite de nuestra sala de estudio. También estaba yo ansioso por la manera en que Aladino se las arreglaba para vaciarla. El lugar que había que frotar con arena fina —las palabras no están en ninguna parte del texto, pero no puedo disociarlas, y también con arena fina trata la mujer de Barba Azul de borrar la mancha de sangre en la llave— se encontraba en algún sitio sobre el reflejo de la panza de metal. Ahora sé que la lámpara de Aladino era una lámpara de cobre, con pico, redonda y abierta, como las lámparas griegas y árabes, pero ya no la «veo».

Volvamos a la llave de Barba Azul. Lo que me gustaba de ella es que estaba «alada», cosa que me intrigaba prodigiosamente. No comprendía nada. Pero pensaba a menudo en ello. ¡Vaya! Es un error de impresión que se perpetuó. En la antigua edición (es muy escasa) podrá leer que la llave estaba «hadada» —fata—, encantada, que había sido obra de un hada. Es evidente: solo que ya no puedo soñar con ella.

El zapato de cristal de Cenicienta —me parecía ese cristal tan preciado, translúcido, moldeado con delicadeza, al estilo de los pequeños candeleros de Venecia con los que habíamos jugado—, el zapato es de tela gris cian. Ya no lo «veo» en absoluto.

Me imaginaba con gran precisión las aceitunas verdes y relucientes, espolvoreadas con oro en las vasijas de Camaralzamán; el muro un poco deteriorado, vetado con hiedra, gris del musgo, lleno de sol, a cuyo pie el príncipe trabajaba en casa del jardinero; la tienda de Bedreddin Hassan, convertido en pastelero; la espina clavada en la garganta del pequeño jorobado; el gran libro envenenado con las páginas pe-

gadas las unas a las otras y la cabeza de Durban soldada a la tapa de cuero marrón del libro por la sangre coagulada, como un trozo de vela sobre sebo helado... Queridas, queridas imágenes que tanto me gusta volver a ver cuando las encuentro en las rúbricas *nel libro della mia memoria*.





Con el siguiente texto María Remedios Fernández Ruiz obtuvo el 2º Premio de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra» en los Premios Complutenses de Traducción 2017.

Revisora de la traducción: M^a Ángeles Salazar Rustarazo.

Los favores de la fortuna **de Frederic Manning**

Cuando el señor Finch se enteró de que había orden de llevarlos a todos de vuelta a la trinchera Dunmow, se dispuso a bajar con sus hombres por la trinchera Blenau. Le dolían las heridas y estaba pálido, pero daba la impresión de estar dispuesto a combatir contra todo lo que se interpusiera en su camino. Informó al ayudante de campo y se dirigió al puesto de socorro junto con otros heridos. El resto del grupo se cobijó en un búnker, donde permanecieron hacinados en silencio, escuchando los impactos de los obuses sobre sus cabezas. Tomaron té y se preguntaron cuál sería el próximo movimiento. Bourne estaba sentado junto a la puerta, cuando Jakes lo llevó a un recoveco para darle una escudilla con té y ron.

—Robinson se ha ido herido y el sargento Tozer ha tomado el relevo —murmuró.

Acto seguido, el sargento Tozer se unió a ellos y se quedó mirando a Bourne, que bebía despacio allí sentado, mirando al frente con la mirada perdida. Despachó con Jakes varios asuntos rutinarios y valoraron las posibilidades que se les presentaban.

—Están hablando de retomar el ataque —dijo, conciso.

Jakes soltó lo que parecía una carcajada cínica.

—Claro que sí, seguro que es nuestra puñetera culpa, ¿no? —espetó con seriedad.

El sargento Tozer no replicó, sino que se dirigió a Bourne.

—Deja de darle vueltas —le dijo con una bondad descarnada—. Ya es agua pasada.

Bourne asintió con la mirada apagada. Apuró el ron, dejó la escudilla en el banco y se puso en pie para volver a sentarse junto a la puerta. Tenía la cabeza apoyada en la pared de arcilla, los ojos cerrados, los brazos relajados y las manos sin vida en el regazo. Sentía que estaba levantando un cuerpo en brazos y miraba aquella carita traviesa, la frente arrugada con una sombra de perplejidad, la sangre resbalando de una herida en la sien y la parte posterior del cráneo casi arrancada; no obstante, el rostro estaba en calma, sin preocupaciones. Se quedó horas allí, inmóvil, indiferente, ajeno a que el sargento Tozer le echara un ojo de vez en cuando. El bombardeo se había extinguido lentamente, pero él no se dio cuenta. De pronto, el sargento Tozer se puso en pie, alterado.

—¡Venga, Bourne! Te toca guardia. Ya es hora de relevar al centinela.

Cogió el fusil y subió tras el sargento por la escalera del búnker. Era una noche gélida. Enseguida se quedó solo, envuelto en una niebla cuajada y espumosa. De nuevo estaba alerta, vigilante, con la conciencia despierta. Media hora después escuchó pasos recorriendo la trinchera. Se acercaban. Estaban en el recodo.

—¡Alto! —gritó con voz grave y amenazante.

—Westshire. Oficial y avituallamiento.

Vio al señor White, con el que salió a hablar el capitán Marsden. Algunos de intendencia y otros ordenanzas pasaron llevando sacos de víveres. De pronto, se le apareció delante el rostro de Hines el Zapatillas, que le sonreía emocionado.

—¿Cómo es, Bourne? —le preguntó al pasar.

—Como el infierno.

El Zapatillas continuó con su tarea y Bourne ignoró al resto por completo. Había que ser idiota para preguntar eso. Alzó la vista al cielo y, a través de las olas de bruma, divisó una media luna envuelta en un gran halo de luz. Una paz extraordinaria lo impregnaba todo. Y parecía aún más intensa cuando, esporádicamente, se escuchaba el canto de un obús.

XVII

...ballándose de guardia

en la quietud sepulcral de la medianoche...

Shakespeare, *Hamlet*, acto I, escena 2

Durante todo el día siguiente los bombardearon sin tregua, a lo que sus propios cañones respondieron con idéntica intensidad.

—En esta mierda de guerra hay demasiada artillería —exclamó Jakes, irritado, como si fuera el único en darse cuenta de aquel detalle—. Así no hay quien duerma.

En los ratos de descanso siempre había dormido plácidamente. Al caer la tarde, la situación se calmó, así que fueron relevados e iniciaron la ruta de vuelta a Bus-les-Artois. El pueblo, con sus rayos de luz asomando por las ventanas, los recibió con indiferencia y sin mostrar compasión alguna. Era una realidad fría y dura, tan sórdida e incómoda como la verdad. Bourne había recibido la orden de permanecer con la compañía A de momento, por lo que se dirigió al barracón de los de transmisiones para recoger su petate y sus mantas. Allí se encontró al cabo primero Hamley y tuvo que enfrentarse a ciertas preguntas que eran inevitables. Se enteró de que a Glazier

lo habían matado en la primera línea británica y Madeley había resultado herido, por lo visto a causa del mismo obús. El Llorón había soltado la ridícula bandera y se encargaba del trabajo de Madeley; era el único que estaba cerca del cabo primero y se quedó escuchando sin participar en la conversación. Bourne les contó lo de Martlow. Hablaba empleando un tono lineal, casi indiferente, no había ni rastro de emoción en su voz, aunque al mismo tiempo le daba la impresión de que realmente tenía al chico ante sí. El cabo primero Hamley sí se mostró más conmovido y, cuando Bourne se disponía a contarle qué le había ocurrido a Shem, se levantó de pronto y cogió la mochila de Martlow. Bourne no había querido ni mirarla. Había algo que no quería hacer, aunque sabía que no le quedaba otra por mucho que se resistiera. Una carta asomaba entre los dedos del cabo primero. Bourne se fijó en la dirección y debajo, a la izquierda, con letra firme y regular, derramado en la página: «Mi querido hijo». Paseó la mirada por el barracón con aire impasible y le pareció ver la dirección garabateada sobre la oscuridad.

—Pobre Shem —dijo en voz baja—. Me alegro de que haya escapado bien.

—Algunos cabrones siempre tienen suerte —comentó el cabo primero con envidia.

Bourne se preguntó por qué los muertos tenían que suponer un reproche para los vivos. Estaban tan tranquilos, tan indolentes, los muertos...

El cabo primero Hamley se marchó sin mediar palabra, llevándose el macuto del chico. La oficina de la compañía estaba justo al lado. Bourne recogió sus cosas para marcharse, pero al salir el Llorón le tendió la mano.

—Te acompaño en el sentimiento —fue todo lo que dijo.

—Gracias. Buenas noches, Smart —replicó Bourne, temblando ligeramente al soltarle la mano.

Al llegar al barracón de la compañía A, observó que el sargento Tozer llevaba un nuevo galón cosido en la manga.

—¿Vas a salir esta noche, hijo?

—Estoy muy cansado, mi sargento primero —respondió con desgana—. Creo que me acostaré pronto.

—Estupendo —asintió el sargento primero—. Pero queda ron en la oficina de la compañía y dormirás mejor si te vas a la cama un poco achispado. Vente conmigo.

Allí estaba el subteniente, charlando con el de intendencia. Los hombres a menudo expresan la tristeza a través de la cólera y la obstinación.

—También es mala suerte, ¡joder! —murmuró con la voz quebrada—. Tardaré en encontrar otro como Barton.

Aún agitado y aturdido, Bourne intentó asimilar que los miembros destrozados del pobre Barton yacían abandonados en el fango insaciable, mientras estos hombres lo recordaban con una nota de ternura y pesar en sus voces, elogiándolo

por cualidades que realmente había tenido en vida. Entonces, la cólera visceral del subteniente volvió a desatarse.

—Podían haberle dado una oportunidad, ¡me cago en la puta!

—Supongo que todos tienen el mismo derecho a tener una oportunidad —comentó en voz baja el sargento de intendencia Hales.

—¡Qué asco de vida! —sentenció el subteniente.

Bourne detectó en su voz que pretendía meterse en líos. Se sentaron un rato a beber ron y a hablar de los muertos. No habían sufrido demasiadas bajas. Cuando Tozer se levantó para marcharse, Bourne aprovechó para seguirlo, pero se sorprendió a sí mismo al ver que le costaba andar derecho. Esa cantidad de alcohol no se le habría subido a la cabeza seis meses antes. Se metió bajo las mantas sin haberse desnudado del todo y se sintió desamparado y sin amigos. Se quedó dormido al instante. Se vio a él mismo caminando entre una niebla casi tan densa como el barro que tenía bajo los pies... no le dejaba casi respirar... el fango se lo tragaba, no podía liberar los pies... los obuses estallaban a su alrededor con sus rayos rojos dentados... y, entonces, unas manos horribles, unas manos horribles de muertos emergieron de aquel barro que cobró vida y lo atrapó, llevándolo con ellos inexorablemente a las profundidades de la tierra... y el fango estaba lleno de pérfidas alambradas oxidadas... y unos hombres con cara de bestias salvajes, eufóricos, corrían hacia él... y él luchaba... luchaba desesperadamente...

—¡Oye! ¿Qué coño te pasa? —le preguntó el cabo primero Jakes.

Bourne se despertó. Estaba estrangulando al sorprendido hombre que dormía a su lado, mientras Jakes intentaba que soltara a su presa.

—Tranquilo, muchacho, solo está soñando.

—¿Soñando? ¿Y no puede soñar sin tocarnos los cojones a todo el barracón? —gritó enfurecida la víctima de Bourne.

Este masculló unas disculpas ininteligibles antes de volver a taparse.

—Parece que los que no dicen palabrotas cuando están despiertos, lo compensan con creces cuando duermen —observó el cabo primero Jakes, mientras intentaba coger el sueño de nuevo.

Por la mañana, una de las primeras cosas que escuchó Bourne fue que el subteniente, tras una pelea con Reynolds, el sargento de la oficina, había insistido en ver al ayudante de campo para que este certificara que estaba completamente sobrio. El ayudante no quiso dejar pasar una oportunidad así y aprovechó para pedir la opinión del médico. Como resultado del diagnóstico arbitrario del doctor, lo tenían prisionero a la espera de un consejo de guerra. Se lo encontró en una tienda de campaña situada detrás de los barracones, a cargo del sargento primero de la compañía D. No se arrepentía de nada, no sentía ningún aprecio por la vida y se limitaba a hablar con

Bourne de aquellas noches licenciosas en Milharbour. Resultaba admirable cómo se negaba a compartir sus preocupaciones con los demás.

Solo formaron una vez a lo largo de la mañana, para pasar lista. Bourne tuvo que detallarle al capitán Marsden la muerte de Martlow, y la de Adams, y después describir la herida de Minton. Pritchard contó lo de la herida de Shem y corroboró los datos que había facilitado Bourne sobre los demás. El procedimiento fue largo y triste. Por la tarde, se marcharon a ocupar la nueva trinchera de fuego a la derecha de la Blenau. Se mostraban indiferentes, no era más que otra tarea rutinaria.

Un par de días más tarde, al alba, Bourne estaba en el nicho del escalón de tiro y el cabo primero Jakes dormitaba a su lado. El tiempo había mejorado bastante. Después de un rato, Bourne parecía haber olvidado su propia existencia, y no porque estuviera soñando o no fuera consciente del mundo que lo rodeaba, ya que cada uno de sus nervios estaba estirado hasta los límites de la aprehensión. Con la mirada clavada en la oscuridad, tras la que acechaba la amenaza, su consciencia, vigilante y furtiva a la vez, tomó posesión, poco a poco, palmo a palmo, de cuarenta o cincuenta metros de terreno en los que nada podía moverse o respirar sin que él lo notara. Más allá, la negrura se hacía más traicionera y solo podía intuir lo que había. El esfuerzo de los sentidos por extralimitar sus funciones habituales había conseguido, al menos de momento, no solo anular su propia identidad, fusionándola con esos elementos sensoriales que percibía, sino también diluir la realidad objetiva que estas percepciones le ofrecían, transformándola en algo increíble y fantástico. Se había acostumbrado tanto a esas percepciones que ya habían perdido su significado y su carácter real. Era una noche tranquila. Los charcos y las superficies mojadas reflejaban tan solo una mera reminiscencia de luz. En el cielo se dibujaban los pinchos de la alambrada y los postes medio caídos. Tras ellos, unas formas diáfanas de niebla huérfana navegaban a la deriva hacia la oscuridad. Esta oscuridad también cambiaba sin cesar, a veces adquiría una curiosa transparencia, antes de volver a esconderse entre la nubosidad. Al oeste, la luna asomaba tímida tras un banco de nubes, pero las estrellas tenían el fulgor que les confiere la escarcha. En ocasiones, el silencio era tan intenso que Bourne pensaba que se resquebrajaría como el hielo. Después, lo atravesaba el silbido de un obús, o de varios, que cruzaban el cielo aullando en manada; también se oían explosiones sordas o el repentino tartamudeo de una ametralladora en la distancia. Su mente, a pesar de ser tan sensible a cualquier vibración en el mundo exterior, ya no las registraba, a no ser que tuviesen una relevancia especial. El sonido que él esperaba era el traspies de un hombre en la noche o la sacudida o el crujido de una alambrada; porque lo que buscaban sus ojos, allá donde la oscuridad

engullía los espectros de niebla peregrinos, era una sombra arrastrándose con sigilo hacia él. La calma era tan sobrenatural que casi deseó que ocurriera algo, para poder matar o morir. Antes o después cualquier cosa emergería de la noche hostil. Lo esperaba, inmóvil, expectante. Su casco de acero, ligeramente inclinado sobre los ojos, tenía un brillo casi imperceptible, como la lona que se había echado a los hombros a modo de capa, atada al cuello con un cordón que había pasado por dos de las anillas, sobre la que se había condensado la humedad del aire.

El cabo primero Jakes dormía. Bourne oía su respiración. También oía la suya propia, como si fuese de un tercer hombre. Entonces, dentro de los límites del territorio que lo rodeaba, y que ahora ocupaba todo su espíritu, algo se movió. Inspiró rápido y toda esa consciencia que había permanecido pasiva se concentró en un punto con un propósito concreto. Era casi imperceptible, como un terrón de barro que se ha desplazado un poco; pero seguía allí, algo se había separado del todo. El aire que había inspirado volvió a escapar de sus pulmones en un suspiro de asco: una rata se precipitaba hacia él con el refinado movimiento de sus patitas titilantes. Al verlo, se detuvo a unos metros del parapeto, olisqueando con su hocico vivaracho; se sentó, con el pelo brillante y bien alimentada, a acariciarse los bigotes con las patas delanteras. Después, esquivando los charcos y los cráteres de obuses, giró y continuó en paralelo a la trinchera, sin seguir una línea recta, sino eligiendo cuidadosamente su ruta por los puntos más elevados del terreno, como si no quisiera mojarse las patas.

Las ratas le provocaban náuseas. Cambió un poco de postura, porque estaba entumecido de frío. Tenía los mitones pringados de barro y la culata del fusil, húmeda y grasienta. Un fino tallo plateado subió hasta el cielo y se ramificó, esbozando una vibrante flor luminosa y esférica que derramó su luz por aquella tierra agujereada; poco a poco fue debilitándose, menguando, hasta ser devorada de golpe por la oscuridad. Durante aquellos pocos segundos, el soldado Bourne no se movió ni un ápice, pero después cambió de posición, apoyándose en la otra esquina del nicho. Una ametralladora tartamudeaba enfurecida. El dormilón se incorporó y se apartó el casco de la cara.

—¿Qué les pasa a los *boches*? ¿Están acojonados? —preguntó medio dormido.

—Está tranquila la cosa —susurró Bourne, sin mostrar mucho interés.

—Descansa, yo te reemplazo. Ya va tocando que te releven.

Se subió al escalón de tiro y, acto seguido, ambos se echaron a un lado agachando la cabeza, esquivando algo que pasó cruzando el aire entre los dos para ir a golpear a una piedra del paradós, sonando a sus espaldas como el tañido de una cuerda tensa. Bourne fue el primero en recuperarse de aquel movimiento instintivo, cambió el fusil de posición y, un poco más agazapado, esperó.

—Parece que los cabrones estos tienen algo personal contra nosotros —declaró el cabo primero Jakes.

Bourne no abrió la boca. Una vez relajada la tensión de su guardia solitaria, se sintió cansado e irritable. Los movimientos y susurros del otro no hacían más que crisparle unos nervios ya de por sí irascibles. La bala de un francotirador tiene un objetivo demasiado definido como para olvidarla así como así; no se trata de un obús que se lanza más o menos al azar. Ni siquiera una ametralladora, que busca posibles objetivos donde disparar su ráfaga de balas, produce el mismo efecto intimidatorio. Por eso, Bourne se agachó un poco más, casi a la altura del fusil.

Evidentemente, los *boches* sospechaban de aquella calma taciturna. Un poco más allá de la línea, hacia la izquierda, se elevó otra bengala que derramó una luz grisácea sobre el erial anegado. Apenas se había extinguido cuando lanzaron otra. Bourne intentaba, en vano, retomar el control de la franja de territorio que con tanta seguridad había poseído un rato antes. Tenía el rostro impasible echado hacia delante, la nariz aguileña asomando entre unos ojos brillantes y febriles, los pómulos prominentes sobre las mejillas caídas, los labios finos, rígidos, pero no tan insensibles como para ocultar un indicio de debilidad, y la mandíbula obstinada. El conjunto delataba una expresión vigilante inexplicablemente tranquila. Levantó la cabeza varios centímetros para disponer de mejor vista cuando, justo delante de él, un tercer obús desplegó toda su luminosidad espectral.





Con el siguiente texto Beatriz Solla Villas obtuvo el 3º Premio de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra» en los Premios Complutenses de Traducción 2017.

Revisor de la traducción: Juan Renales Cortés.

Declaración de la doctrina labriega **de Valentín Lamas Carvajal**

P. ¿Sois labriego?

R. Sí, para mi desgracia.

P. ¿Quién te bautizó como labriego?

R. La azada que me hace callos en las manos, la tierra que riego con el sudor de mi frente, la hambruna en la que vivo, el aire que azota mi faltriquera, la montera que llevo sobre la cabeza, la coraza de paja que me abriga de la lluvia, los calzones de estopa que me cubren del tronco para abajo y otras estrecheces entre las que vivo agonizando.

P. ¿Qué significa labriego?

R. Hombre lleno de trabajos, casta de bestia de carga a la que apalean a rabiarse los que gobiernan, ser al que hacen pagar cédula como a una persona para tratarlo luego como a un perro, que lleva faltriquera en el traje por *fantesía*, boca en la cara por burla, que anda a rastras como las cobras, que agujerea la tierra como los topos, que trabaja mucho y come poco, que igual que los burros de los arrieros lleva vino pero bebe agua, protege el trigo para comer maíz, que anda *trampeando* por una peseta sin poder juntarla nunca, y que es considerado por sus semejantes un cero a la izquierda al que como mucho le llaman don Nadie.

P. ¿Qué entiendes por hombre de labranza?

R. Una casta de buey puesto en pie, una máquina de sacar dinero de la tierra.

P. ¿Cuál es la señal del labriego?

R. La pobreza.

P. ¿Por qué?

R. Porque vivimos y morimos en ella.

P. ¿De cuántas formas usa el labriego esta señal?

R. De dos.

P. ¿Cuáles?

R. Ayunar al traspaso y no tener dónde caerse muerto.

P. ¿Qué es ayunar al traspaso?

R. Algo muy duro que hace que anhelemos las carnes, se nos abra la boca, nos ronroneen las tripas y se nos infle el estómago de aire.

P. ¿Qué es no tener dónde caerse muerto?

R. Tumbarse con apetito y levantarse con hambre, sentir antojos de comer pan y de beber vino y no hacer más que comerse la cabeza y beber los vientos.

P. Enseñad cómo.

R. Meto sin querer las manos en la faltriquera y solo encuentro aire; cojo el saco de grano para ir al molino y no cojo más que lienzo; voy a pedir que me dejen un peso a casa de los que tienen y si no me dan con la puerta en la cara, me despachan con palabras de mucho peso, pero nunca con el peso que codicio yo; viene el recaudador para que le pague los impuestos y no encuentro para darle más que disculpas.

P. ¿Por qué metéis las manos en la faltriquera?

R. Para no perder la costumbre que heredamos de nuestros padres, que vivieron más acomodados.

P. ¿Por qué las lleváis a la boca?

R. Engañándonos, fingiendo que son pan para ver si así engañamos al estómago.

P. ¿Por qué las lleváis a la azada?

R. Porque en todo momento y lugar nuestros gobernantes nos piden las pagas de los impuestos y los señoríos las rentas.

P. ¿Cuáles son vuestros enemigos?

R. Los hay a mansalva.

P. ¿Qué enemigos son esos?

R. Además del mundo, el demonio y la carne, que son los de todos, tenemos un montón: Nueve ministros en *Madrid*, el delegado de hacienda en la provincia, el *adeministrador* de la subalterna en el partido, el alcalde, los concejales y el secretario del concejo, el cacique de la parroquia, el vecino de la puerta de al lado, la miseria en casa, las piedras en la tierra, la filoxera en los viñedos, el recaudador metido en la cabeza, los impuestos y la contribución territorial en los tuétanos los consumos encallados en la garganta, la creencia de que nuestra suerte no va a mejorar en el espíritu, las ofensas de la curia enterradas hasta el redaña, etc.

P. ¿Y el trabajo no puede contra ellos?

R. No, padre, ni así.

P. ¿Y por qué no?

R. Porque no hay dinero que les baste ni trabajo que los contente.

DIVISIÓN DE LA DOCTRINA LABRIEGA

P. Ya hemos visto cómo sois los labriegos, cómo estáis, acabados por el nombre y el hambre pero, decidme ahora, ¿cuántas cosas tiene que saber y entender el labriego cuando llega a tener uso de razón?

R. Cuatro cosas.

P. ¿Cuáles?

R. Saber lo que deja de comer, saber lo que tiene que trabajar, olvidarse de lo que tiene que pagar y no preocuparse de lo que tiene que recibir.

P. ¿Cómo sabrá lo que deja de comer?

R. Recordando el hambre que se pasa en su casa; estableciendo comparaciones entre los *manates* que tienen el bandullo como un bombo, los mofletes hinchados, firmes y bien mantenidos que van por ahí paseando y los labradores que andan por los carriles y callejones como almas en pena, desvaídos, delgados, muertos de hambre, pensando en el pan que no les llega a las manos y en el dinero que escapa de ellos como de la quema, echando ojeadas ansiosas a los trabajadores de los almacenes donde venden jamón, salchichones, pollos asados, perdices, dulces, conservas, quesos y otros apetecibles manjares, pensando en las veces que se le abre a uno la boca a lo largo del día y se le cierra el estómago, ya cansado de no digerir más que patatas en forma de cachelo, muchas veces hasta sin sal, para ser propiamente gallegas sin gracia, y cuando la tienen ni si quiera se la hacen al estómago.

P. ¿Cómo sabrá lo que tiene que trabajar?

R. Viendo que no hay ni una moneda ni una taza de harina en casa; que el recaudador no duerme; que hay que mantener a la mujer y a los hijos; que los que gobiernan solo saben pedir impuestos; que los que mandan siempre quieren tener el comedero a rebosar; que el *persupuesto* de gastos es un pozo sin fondo y que el de ingresos no pasa de ser una cesta que los estadistas se devanan por llenar de agua; que sin dinero no se puede dar un paso en este mundo, ni hay justicia, ni derecho, ni si quiera se es persona; que desde que llaman a uno *voló* durante el bautismo hasta *niquitate* en el entierro, pasando por la confirmación, en la que nos dan una bofetada, y hasta el matrimonio, en el que nos juntan con una mujer para hacer una yunta de buey y vaca que ha de tirar del carro de la familia, tenemos que soltar el dinero de una forma u otra, porque si no es por fas es por nefas.

P. ¿Cómo podrá uno olvidarse de lo que tiene que pagar?

R. Emborrachándose, volviéndose loco, enterrando la cabeza bajo tierra o muriendo.

P. ¿Cómo no se preocupará de lo que tiene que recibir?

R. *Dándose de cuenta* de que tiene los huesos de goma para que no le duelan por mucho que se los macen, sin pasársele siquiera por la mente que debe recibir algo de *porvecho* o que valga dinero, porque los labriegos, de recibir, quitando lo bien que les venga recibir a Dios, no reciben más que latigazos.

Primera parte, en la que se declaran el credo y los artículos

P. Empezando por el primero: ¿Quién dijo el credo?

R. Los apóstoles.

P. ¿Para qué?

R. Para que andemos con él pegado a la boca.

P. ¿Y vosotros para qué lo decís?

R. Para que Dios nos tenga de su mano, que buena falta nos hace.

P. ¿Qué es la fe?

R. Creer en lo que no hemos visto.

P. ¿Visteis monedas de cinco pesos?

R. No, padre.

P. ¿Y billetes de banco de cien pesetas?

R. No, padre.

P. ¿Y creéis en ellos?

R. Creer, creemos.

P. ¿Por qué creéis?

R. Porque oímos hablar de ellos, a los ricos; porque sabemos que nuestro dinero se va juntando en las faltriqueras de las sanguisuelas de todas las castas para acabar convirtiéndose en monedas y billetes, porque nos dimos cuenta de que crecen, triunfan y campan a su costa los que cortan el bacalao.

P. ¿En qué cosa creéis como labriego?

R. En los artículos, principalmente los que están en el credo.

P. ¿Para qué son los artículos?

R. Para que los dioses tengan noticias de nuestra aldea.

P. ¿Quiénes son esos dioses?

R. El alcalde nuestro señor, el secretario nuestro amo y el cacique nuestro dueño.

P. ¿Quién es el alcalde nuestro señor?

R. Es lo más condenado que se puede decir o pensar: un señor infinitamente malo, burro, glotón, injusto, *prencipio* de todas nuestras desgracias y fin de todas nuestras haciendas.

P. ¿Quién es la condenadísima trinidad?

R. El alcalde mismo, el secretario mismo y el cacique mismo, tres personas y una sola calamidad verdadera.

P. ¿El alcalde es dios?

R. Claro que sí, señor.

P. ¿El secretario es dios?

R. Ojalá no lo fuese.

P. ¿El cacique es dios?

R. Así enferme tal y como es.

P. ¿El alcalde es el secretario?

R. No, señor.

P. ¿El secretario es el alcalde?

R. A veces.

P. ¿El cacique es alcalde o secretario?

R. Si no lo es, como si lo fuera.

P. ¿Por qué?

R. Porque si las personas son diferentes, se vuelven una sola cuando se trata de mazarnos, de chuparnos la sangre o de exprimarnos la faltriquera.

P. Entonces, ¿cuántas naturalezas, entendimientos y voluntades hay en esos dioses?

R. Naturalezas dos, una de lobo y una de cerdo; entendimientos, ninguno; voluntades, la del gobernador, la del diputado, la del juez, y las suyas cuando son malas.

P. ¿Cómo es dios el alcalde?

R. Fingiendo una influencia que no tiene, rapiñando votos en las *urnias*, quitándose la montera y bailando de coronilla delante de los que mandan, avasallando a los que tiene por debajo, recogiendo los jamones de nuestras casas y partiéndolos con los *manates* del pueblo, sacándole cuartos a los quintos cuando se tercia para ser los primeros en riqueza y los últimos en el reparto de consumos, enjaulando a los que no le bailan en agua, *repartendo* los destinos del concejo entre familiares, lobos de la camada y a los que se les ve venir de lejos, escarbando en la política como los escarabajos peloteros en la bolla, y haciendo todas las faenas que se le pasan por la cabeza para conservar el mando.

P. ¿Cómo es creador?

R. Porque saca a los diputados y regidores de la nada.

P. ¿Para qué crió Dios al labriego?

R. Para servir al alcalde y morir de hambre en esta vida, y si cuadra vivir ardiendo en la otra.

P. ¿Tiene el alcalde figura corporal como nosotros?

R. Eso dicen, aunque para nosotros es como ver al demonio.

P. ¿Quién es el secretario?

R. Es una creación del señor alcalde, tan bueno como él, y que se hizo secretario para reventarnos y darnos mal ejemplo.

P. ¿Cuántas naturalezas, voluntades y entendimientos hay en el secretario?

R. Naturalezas, solo una y basta; voluntades, la suya y la de todo el que tiene por encima; y respecto a los entendimientos, si alguno tiene, más le valdría no tenerlos.

P. ¿Y cuántas personas y memorias?

R. Una sola persona con muchas caras y memoria suficiente para acordarse de lo que le conviene.

P. ¿Qué quiere decir secretario?

R. Acabador.

P. ¿De qué?

R. De nuestra paciencia y de nuestro dinero.

P. ¿Cómo fue concebido el secretario?

R. Con el alcalde y el cacique obrando contra natura y milagrosamente.

P. ¿Por qué decís contra natura y milagrosamente?

R. Porque el secretario no fue concebido ni nació como los demás hombres.

P. ¿Entonces cómo se obró el misterio de la concepción del secretario?

R. El cacique metió en la mala idea del señor alcalde el pensamiento de que para acabar con el país era necesario un hombre de sangre oscura, malas entrañas y peores hechos; a través de un soplido del demonio salió un cuerpo como querían, le unieron un alma atravesada, firmaron su nombramiento y lo que antes era solo hombre quedó hecho secretario.

P. ¿Y cómo nació milagrosamente?

R. Saliendo de la cabeza del alcalde sin detrimento de su brutalidad, igual que sale un preso de la cárcel Modelo sin romper rejas ni puertas.

P. ¿Por qué quiso ser secretario?

R. Para hacer la vida del labriego un infierno.

P. ¿Qué entendéis por infierno?

R. La aldea en la que viven los labriegos.

P. ¿Cuántos infiernos hay, entonces?

R. El infierno de los que pagan impuestos y rentas y no tienen ni pan para llevarse a la boca; el purgatorio de los que van al servicio del rey mientras ven a los hijos de los ricos quedándose en sus casas; el limbo de los niños donde se encuentran los que *aprienden* la labor de labriego, descalzos de pies y piernas, harapientos, muertos de hambre, recaudando al ganado en casa y la leña en el monte, y sin ver siquiera una letra de la cartilla(de Cristo) de los cristos; y el limbo de los justos, donde viven los merluzos que creen en lo que *perdicen* los políticos, en las palabras de los diputados, en la protección del gobierno, en que van a salir campantes de sus atolladeros sin untar el carro, en que les van a hacer justicia solo por tener razón: esa es la gente más feliz de todas, porque cree que basta con trabajar para comer.

P. ¿Qué es estar sentado a la derecha del señor alcalde?

R. Tener básicamente su trocito de mando, poder meter la mano cuando se trata de sus amigos, hacer toda clase de faenas a sus *contrerios*, dar en las teclas del concejo y sacar sustancia de todos los negocios que le pasen por delante.

P. ¿Qué creéis cuando decís que hay concejo?

R. Que allí hay un puñado de gandules de los que no se puede esperar nada bueno; gente que cuando se junta solo piensa en exprimarnos y sacarnos el dinero de los consumos y que los hijos vayan a la guerra; en hacernos trabajar en prestación en los caminos que van directos a sus casas; en quitarnos el voto y darnos cédula personal; *espíritos* malignos que le echan el mal de ojo a las gallinas de nuestro corral y a los cerdos de nuestra pocilga; que cuando se re juntan es lo mismo que si se diesen testarazos entre sí dos nubes de granizo sobre nuestros campos y cuando se separan y pasan por delante hay que hacerles la cruz como al demonio y quitarnos las monteras como con los hidalgos.

P. Además de lo que lleváis dicho, ¿creéis algo más?

R. Sí, padre, porque todo lo que se dice de esa gentuza es poco.

P. ¿Qué es lo que se dice?

R. Eso no me lo preguntéis a mí, que no puedo contestarlo por miedo a la curia que, como el zorro con las gallinas, nos va buscando las vueltas para ponernos a la sombra.

P. Hacéis bien en callar, porque en boca cerrada no entran moscas, y al buen callar le llaman labriego.

Segunda parte, en la que se declara lo que se ha de pedir

P. Ya comprobamos que sabéis lo que es mejor creer, ahora a lo segundo, que es lo que hay que pedir. ¿De las oraciones que rezáis, cuál es la que más os gusta?

R. El Padre nuestro.

P. ¿Por qué?

R. Porque tiene siete peticiones, que son pocas para nosotros, pues tenemos mucho que pedir.

P. ¿Cuáles?

R. La primera es: Santificado sea tu nombre.

P. ¿Qué pedís en esa petición?

R. Que alaben a Dios igual que a nosotros aquellos que solo se acuerdan de él cuando hincan el pico y luego se pasan la vida haciendo faenas.

P. ¿Cuál es la segunda?

R. Venga a nosotros tu reino.

P. ¿Quién pide eso?

R. Aquellos que se duermen en los laureles mientras nosotros nos matamos a trabajar; los que hacen política en las aldeas para llenarse la andorga; los que se creen que todas las cosas del mundo se hicieron para ellos y arramblan con lo suyo y lo de los vecinos; los que para vivir esperan a que les caiga el cocido del cielo al pico y los que sin trabajar ni tener rentas viven hidalgamente.

P. ¿Y vosotros pedís lo mismo?

R. Nosotros pedimos el reino de Dios porque el de este mundo anda en manos de cuatro mentecatos.

P. ¿Cuál es la tercera?

R. Hágase tu voluntad en la tierra como en el cielo.

P. ¿Qué pedís ahí?

R. Pedimos que venga Dios a gobernar este cotarro dirigido por el demonio.

P. ¿Cuál es la cuarta?

R. Danos hoy nuestro pan de cada día.

P. ¿Qué pedís en esa petición?

R. ¡Pero no lo ve usted, inocente! Pedimos pan que llevarnos a la boca, ya que para nosotros o anda por las nubes o está encerrado bajo llave en las arcas de los herederos. Pedimos algo que comer, porque trabajamos como negros. Pedimos pan para mantener a los hijos que nos lo piden en cueros y con las manos levantadas. Y no es mucho pedir, ya que el companaje es para los que pueden permitírselo.

P. ¿Cuál es la quinta?

R. Perdónanos nuestras deudas así como nosotros perdonamos a nuestros deudores.

P. ¿Qué pedís ahí?

R. Lo que no nos darán nunca; apenas le debemos un peso a cualquiera y ya está el ministro en la puerta pidiéndolo. Nuestros deudores bien perdonados que están, porque nadie nos debe nada.

P. ¿Cuál es la sexta?

R. No nos dejes caer en la tentación.

P. ¿Y con eso qué pedís?

R. Que Dios nos tenga a su lado y que nos cuide bien, porque nos apalean tanto y nos hacen semejantes cosas y andamos tan maltrechos que si nos dejamos llevar por el genio y caemos en una mala tentación, el día menos pensado no quedan en la alcaldía ni las ratas.

P. ¿Cuál es la séptima?

R. Líbranos del mal.

P. ¿Y con eso qué pedís?

R. Que Dios nos saque de las fauces de esta gente que no hace nada que sea para bien.

P. ¿Qué quiere decir la palabra *Amén*?

R. Es algo que quienes mandan nos hacen decir a todo.

P. Cuando decís «¡Ave María!», ¿con quién habláis?

R. Con el repartidor de consumos cuando nos dice la cuota impuesta; con el vecino que nos viene a pedir que le dejemos una peseta para salir del paso; con el

alcalde que nos aconseja que votemos al candidato del gobierno, prometiéndonos el oro y el moro; con el médico que nos pide más de dos ferrados de centeno de iguala; con el escribano cuando nos notifica de la tasa de costas del último pleito y con el señor abad que nos dice que hay que ayunar en cuaresma y se olvida de que ayunamos al traspaso el año entero.

P. ¿Para qué son los ángeles?

R. Para cuidarnos.

P. ¿Entonces los labriegos tenéis ángeles que os cuidan?

R. Sí, padre, pero a veces parece que se duermen, a juzgar por lo desamparados que nos dejan.



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

Mercè Guitart Ribas: mguitart@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/>

Facebook: ACE Traductores

Twitter: @acetraductores

