

VASOS

Revista de ACE Traductores
Número 11 • 500 pesetas

comunicantes



Mesa redonda Traducción y cultura escrita

F. Parcerisas Dispersión y codificación del texto bíblico

VASOS



comunicantes

Director: Ramón Sánchez Lizarralde

Secretaria de Redacción: Catalina Martínez Muñoz

Consejo de Redacción: Mariano Antolín Rato
Esther Benítez Eiroa
Clara Janés Nadal
Miguel Martínez-Lage
Miguel Sáenz

En Barcelona:

Juan Gabriel López Guix
Olivia de Miguel
Daniel Najmías
Juan José del Solar Bardelli

VASOS COMUNICANTES es una revista de ACE Traductores y ha sido confeccionada con el patrocinio del Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO).

C/Sagasta, 28, 5A. 28004 Madrid
Teléfono: 91 446 70 47 Fax: 91 446 29 61
Correo electrónico: st0000@acetraductores.org
Dirección web: <http://www.acetraductores.org>

Lo *composición*, el *diseño* y lo *moqueta* son de José Luis Sánchez Lizarralde.

Lo revista está compuesta en diferentes ojos de las familias de caracteres Gaillard, Gill Sans y Helvética, todos de Adobe Systems Inc.®.

Imprime: Cromoimagen

Í.S.S.N: 1135-7037

Depósito Legal: M. 3.472-1996

Sumario

OTOÑO DE 1998



presentación

7

artículos



10

juegos de palabras

84

textos

90

la profesión

96

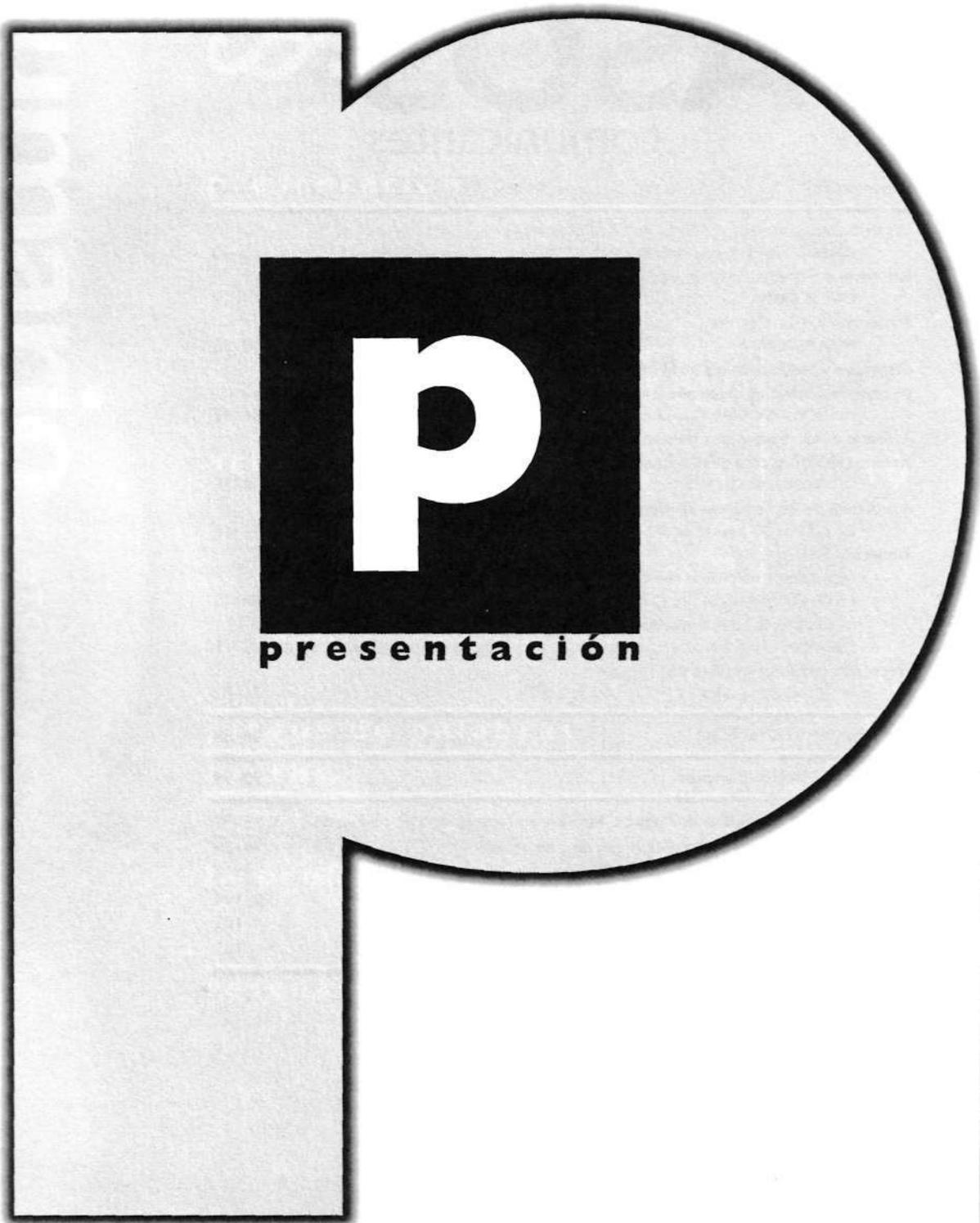
reseñas

106

VASOS

comunicantes

<i>Presentación</i>	7-9
<i>Los traductores son piezas básicas en CEDRO</i> FEDERICO IBÁÑEZ, Presidente de CEDRO.....	10-12
<i>Entrevista a Francesc Payarais, traductor</i> CARLES BARBA.....	14-17
<i>Traducción y cultura escrita</i> MESA REDONDA.....	18-35
<i>Dispersión y codificación del texto bíblico. La inspiración y el criterio de autoridad. Un ejemplo para la historia de la traducción</i> FRANCESC PARCERISAS (traducción de J. G. López Guix).....	36-47
<i>Ausencia de las modernistas norteamericanas en el sistema literario español: el caso de Marianne Moore</i> OLIVIA DE MIGUEL CRESPO.....	48-55
<i>A propósito de le Ton Beau de Marot', de Douglas R. Hofstadter</i> DAVID BELLOS (traducción de J. G. López Guix).....	56-66
<i>Traducir a Steiner</i> <i>Memoria de mi ordalía con George Steiner</i> CATALINA MARTÍNEZ.....	68-72
<i>La sombra de un arte exacto</i> ENCARNA CASTEJÓN.....	73-75
<i>Traducción literaria y recursos informáticos</i> ANTONIO ROALES RUÍZ E IÑIGO SÁNCHEZ-PAÑOS.....	76-82
<i>The Tyger, de William Blake</i>	84-89
<i>Traducir, de Maurice Blanchot</i>	90-94
<i>Relaciones con la Federación de Editores. Revisión del contrato-tipo de traducción</i> .	96-97
<i>Reunión de representantes de asociaciones de traductores</i>	98-99
<i>Noticias de la Casa del Traductor de Tarazona</i> <i>Presentación del Consejo Asesor de la Casa del Traductor</i>	100-104
<i>Suprimidas las Ayudas a la Traducción del Ministerio de Educación y Cultura</i>	105
<i>Encuentros sobre traducción en Barcelona</i>	105
Libros Itzulpen Antología II.....	106-107



p

presentación



Parece que nuestro pequeño mundo se ensancha, o quizás se trate de que, a medida que indagamos por sus rincones, alumbramos territorios hasta ahora sumidos en la sombra o las tinieblas. Por ejemplo, durante largo tiempo, las relaciones entre los traductores profesionales (de libros: a ellos y no a otros aludimos siempre en es-

tas páginas) y el mundo académico vinculado por una u otra causa a nuestra actividad, han sido francamente escasas. Parece, sin embargo, que la situación empieza a variar. Se mueve, en efecto, como sentenció aquél. Es probable que, en alguna medida, se deba al ejercicio de autoafirmación que venimos protagonizando y al digno aireamiento de nuestros asuntos que practicamos. También debe de tener algo de parte en ello el hecho de que, en algunas facultades y centros, los ejercientes —esos traductores-enseñantes tan infrecuentes hace bien poco y todavía hoy escasos—, comiencen a ser una parte no desestimable de los cuadros docentes. No podemos descartar tampoco, aunque tengamos dificultades para creerlo, que el pensamiento académico mismo reaccione de manera positiva al influjo exterior y tome nota de lo que pasa en la calle. El caso es que, tanto en esas facultades y centros, en sus actividades y publicaciones, como, sobre todo, en esta revista (desde su número primero) y en las iniciativas que promueve la entidad a la que agradecemos existir, ACE-Traductores, (incluso en alguna institución de nueva planta, como es el caso de ese inopinado Consejo Asesor de la Casa del Traductor), vienen apareciendo entreverados los puntos de vista y las experiencias de personas situadas a ambos lados del texto traducido (o, más que nada, de aquellas que alternativamente se sitúan en los dos). El fenómeno resulta estimulante, si bien a veces se producen desencuentros, fricciones y hasta alguna confrontación, aunque eso no debe preocupar demasiado: es mucho el tiempo de separación y abundantes los intereses (materiales e inte-

tos) que los separan. Pero, a la vez, el hecho de que, en algunas facultades y centros, los ejercientes —esos traductores-enseñantes tan infrecuentes hace bien poco y todavía hoy escasos—, comiencen a ser una parte no desestimable de los cuadros docentes. No podemos descartar tampoco, aunque tengamos dificultades para creerlo, que el pensamiento académico mismo reaccione de manera positiva al influjo exterior y tome nota de lo que pasa en la calle. El caso es que, tanto en esas facultades y centros, en sus actividades y publicaciones, como, sobre todo, en esta revista (desde su número primero) y en las iniciativas que promueve la entidad a la que agradecemos existir, ACE-Traductores, (incluso en alguna institución de nueva planta, como es el caso de ese inopinado Consejo Asesor de la Casa del Traductor), vienen apareciendo entreverados los puntos de vista y las experiencias de personas situadas a ambos lados del texto traducido (o, más que nada, de aquellas que alternativamente se sitúan en los dos). El fenómeno resulta estimulante, si bien a veces se producen desencuentros, fricciones y hasta alguna confrontación, aunque eso no debe preocupar demasiado: es mucho el tiempo de separación y abundantes los intereses (materiales e inte-

De la consideración de la actividad de traducir como ejercicio literario se desprende la necesidad de que se la considere como tal actividad creativa: que los traductores practiquen la convivencia con los escritores mismos —se atrevan a reclamar de



lectuales y hasta corporativos) que han ido discurriendo por caminos divergentes hasta aquí. Hasta el lenguaje, el que dicen nuestro instrumento por excelencia, nos separa en no pocas ocasiones.

En realidad, el encuentro se nos antoja inevitable, o al menos necesario. La extensión de la actividad traductora en las tierras y los tiempos que vivimos parece obligar a que aprovechemos los unos de los otros, siempre y cuando delimitemos debidamente los territorios de observación y las normas de respeto...

Añadamos al anterior un nuevo campo

de cavilación, seguramente más trascendental (lo abordaba de pasada Miguel Sáenz en la mesa redonda cuya transcripción reproducimos en este número y obsesiona a no pocos): Si la traducción literaria debe ser hoy forzosamente objeto de estudio en sus diversos aspectos, y de enseñanza algunos de sus procedimientos, recursos y técnicas, no está de más prestar atención a un requerimiento que quizás sea todavía más trascendente: de la consideración de esa actividad como ejercicio literario se desprende de forma apremiante la necesidad de que se la considere como tal actividad creativa: que los



los segundos atención y mesa común— y que los textos de ambos sean tratados, juntos, desde la perspectiva del proceso creativo-literario en sí.



traductores practiquen la convivencia con los escritores mismos —se atrevan a reclamar de los segundos atención y mesa común— v que los textos de ambos sean tratados, juntos, desde la perspectiva del proceso creativo-literario en sí: de la pasión literaria y de su riesgo, de las tradiciones y las herencias, de los personajes, las quimeras v los mundos que constituyen el objeto esencial de la aventura literaria... además de los procesos interpretativos y lingüísticos. No es cosa despreciable lo que decimos.

En cuanto a nosotros, en este número, reincidimos en lo que viene siendo nuestro

cometido: dar cuenta del mundo, radicalmente abierto, de quienes traducen, sus historias, reflexiones y requerimientos, y lo hacemos en abundancia v sin criterio discriminatorio alguno. Remitimos al sumario.

Nos queda sólo recordar, por si algún lector todavía no lo supo, que en junio nos abandonó definitivamente nuestro colega, miembro del Consejo de Redacción de VASOS y Presidente de ACE-Traductores, Vicente Cazcarra. Nos queda el trabajo que hizo v, al menos para algunos, la huella de su condición humana insustituible y entusiasta. No hav más. v va es mucho.



Los traductores son piezas básicas en CEDRO

FEDERICO IBÁÑEZ, Presidente de CEDRO

No sería extraño ser tachados de "quijotes" cuando se pertenece a una organización CUYO máximo empeño es el de trabajar cada día, desde hace ya diez años, en aras del respeto al Derecho de Autor y a la Ley de Propiedad Intelectual.

El centenar de autores y editores que en su día vieron nacer el Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) tenían, pese a todo, los pies en el suelo. Al iniciar esta nueva empresa eran conscientes de que era tan compleja como necesaria. Por eso, hoy, ya son más de tres mil los que participan y colaboran activamente. Y cada día entendiendo con más claridad que son ellos, los propios protagonistas, los que hacen posible que CEDRO siga velando por la protección y firme defensa de la cultura y la creación. Que es a ellos, a los que corresponde llevar a cabo su propia defensa frente a ese "molino de viento" —por desgracia tan acechante como real— que es la fotocopia indiscriminada de sus obras y su inclusión, sin autorización, en bases de datos. Por supuesto, sin olvidar que también se deben gestionar de manera colectiva los derechos reprográficos tanto de autores como de editores con el arma que en su día se les proporcionó: la Ley de la Propiedad Intelectual.

Para la consecución de estos objetivos no cabe duda de que resulta de vital importancia la estrecha colaboración que existe entre CEDRO y todas y cada una de las asociaciones profesionales de escritores, traductores, periodistas y editores con las que habitualmente cooperamos en el desarrollo de actividades.

En CEDRO se encuentra hoy agrupado más del 87 por ciento del mundo de la edición española, al que se le ofrecen actividades de formación y promoción, así como a los autores asociados a la Entidad servicios de carácter social para proporcionar ayudas de urgente necesidad, estudiando en cada caso las circunstancias individuales para satisfacer lo más equitativamente posible a todos.

Las actividades de formación y promoción que realiza CEDRO con estas asociaciones representantes de nuestros asociados tienen un importante peso que se materializó con una inversión el pasado año de casi 300 millones de pesetas en el patrocinio de 130 actividades culturales. Se realizaron diversos encuentros, se subvencionaron publicaciones, seminarios, talleres literarios y de traducción celebrados a lo largo de todo el año en distintas Comunidades Autónomas.

mas. Y se ha potenciado la presencia de editores españoles en ferias del libro y foros nacionales e internacionales como Liber 97 o el Segundo Congreso Interamericano de Editores.

Desde nuestra Entidad existe un interés fundamental en apoyar todas aquellas acciones que favorecen el desarrollo y la creación del libro como instrumento básico para promover y crear la cultura, entendiendo ésta en su más amplia acepción. Y desde la plena convicción de que sólo partiendo del respeto a la Propiedad Intelectual se puede conseguir la libertad y la perpetuidad de la edición como difusora de conocimiento e información.

Este año, la Junta Directiva ha elegido veinte asociaciones de escritores, traductores, periodistas y editores para que colaboren con CEDRO en la realización de más de un centenar de actividades culturales. Algunas ellas las organiza ACE Traductores

como los Encuentros de traducción literaria que se celebran en Barcelona a lo largo de todo el año, o la reunión de asociaciones de traductores que tuvo lugar en Madrid recientemente y que supuso una puesta en común importante para todos los profesionales de la traducción. No quisiera dejar pasar esta oportunidad para recordaros que en el mes de octubre se celebran las VI Jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarragona. Y como no podría ser de otro modo, CEDRO también patrocina y colabora en hacer posible esta reunión, la más prestigiosa de nuestro país que reúne a los traductores, piezas básicas en nuestra Entidad.

Hav pues un gran camino recorrido y un amplio horizonte por recorrer. Las nuevas tecnologías plantean va retos importantes que nos animan, en base a los logros ya conseguidos, a trabajar y colaborar más intensa y estrechamente en este punto de encuentro de la cultura.



Entrevista a Francesc Payarols, traductor

CARLES BARBA

Lamentablemente, Francesc Payarols falleció el 10 de febrero de 1998, antes de que pudiéramos hacerle la entrevista que teníamos proyectada, con el fin de publicarla en VASOS. Por eso decidimos reproducir la que ya había aparecido en *La Vanguardia*, por cuya cesión expresamos nuestro agradecimiento al autor.

El decano de los traductores

Francesc Pavarols (Girona, 1896) puede ser considerado hoy el decano de los traductores catalanes. Ha firmado versiones de la gran literatura europea del XIX y XX que todavía se reeditan, como *Los Buddenbrook* y *Señor y perro*, de Thomas Mann (al castellano), o *Khadjî Murat* y *La mort d'Ivan Llich*, de Tolstoi (al catalán). Antes de empezar la guerra civil, fundó con dos socios la editorial Enea.

Cuando trabajaba para la editorial barcelonesa Apolo, no siempre las cosas se desarrollaron a su gusto. En una ocasión, libró al editor *Momentos estelares de la humanidad*, de Stefan Zweig, y cuando adquirió el libro vio que constaba como "traducido por Mario Verdaguer". El editor había encargado sendas versiones a él y a Verdaguer, y se inclinó por la de este último. En otra ocasión, cuando fue a entregar una traducción del *Werther* de Goethe, le comunicaron que el dueño de la empresa —un fabri-

cante de ascensores— acababa de morir y se limitaron a pagársela, y la extraviaron después. Pavarols terminó en Labor, a las órdenes del poeta Joan Vinyoli, quien le encargó desde una *Geografía universal* hasta *Las riquezas de la Tierra*.

Los Buddenbrook, de Thomas Mann, que William Faulkner consideraba "la mejor novela del siglo xx", ha sido incorporada este otoño por Edhasa a su colección de bolsillo. ¿Traducción elegida: La única disponible en castellano, la que Francesc Pavarols efectuó en 1936 para la editorial Apolo y que todavía pervive. Este "Cansinos-Assens catalán" —ha traducido del alemán, francés, inglés y ruso, al catalán y castellano indistintamente, más de un centenar de libros— cumplirá el próximo día 23 nada menos que 101 años. Tiene aún la cabeza lo bastante lúcida como para recordar el siglo y sus vaivenes. Habita un humilde piso del Guinardó y se deja cuidar dócilmente por una señora de compañía.

—Yo he tenido —dice— dos pasiones en

la vida: una, la lectura, y la otra, la música. Pero ahora me tengo que resignar a una quietud pasiva. Apenas veo, estoy bastante sordo y tengo el tubo digestivo hecho un cisco. Sobrevivo a base de leche y galletas...

—¿Cómo llegó a convertirse en traductor, y en un traductor tan versátil?

—Por pura curiosidad intelectual. A mí lo que me interesó desde adolescente era hacerme una cultura, y los idiomas en este sentido me hicieron las veces de auxiliares. Aprendí lenguas prácticamente de manera autodidacta, porque desde muy joven tuve que trabajar (hice de ayudante de contable durante 20 años), y sólo robándole horas a la noche —y a los ratos de ocio— era factible dominar la mecánica de cada idioma, su gramática sobre todo. Una vez me atropeliaron cuando cruzaba la Vía Layetana, absorto en un carnet de vocabulario.

—¿La primera lengua que asimiló usted fue el alemán?

—Bueno, yo tenía, gracias a unos estudios de Magisterio, una base bastante sólida de francés. Por otra parte, amante como he sido de la historia, la obra que a mí me formó más fue indiscutiblemente la *Historia de Francia* de Michelet en 20 volúmenes. Ahora bien, a los 15 o 16 años oí en Barcelona un concierto de música de cámara tocado por una formación alemana. Ese día me dije: "Por qué no te lanzas al alemán?". Encontré un profesor polaco muy exigente, Ernest Lessner, y durante unos meses hice con él grandes progresos. Pero el sultán Mulei Afit lo contrató como secretario y tuve que arreglármelas solo, estudiando como un negro. Al ganar la Primera Guerra Mundial los aliados, di otro paso adelante y decidí estudiar inglés. Contraté a otro profesor, pero una vez más fue mi voluntad y un sinfín de lecturas (Walter Scott, William Thackeray, Charles Dickens) las que me aseguraron el dominio del idioma.

—¿Cuáles fueron los estímulos que lo llevaron a aprender el ruso?

—Otra vez musicales. A principios de los 20 vino al Liceu una compañía de ópera rusa, que interpretó el repertorio habitual, Rimski, Chaikovski, Mussorgski. Bien, a mí escuchar al bajo Chaliapin cantar *Boris Godunov* me dejó flotando, me sentí sucumbir a aquella fonética. Y a los pocos días, me compré una *Gramática sucinta de la lengua rusa*, según el método Gaspev Otto Sauer.

—¿Con el ruso, usted se las apañó también solo?

—No, me di cuenta de que sin ayuda no saldría airoso, y por medio de una academia, contacté con una señorita rusa, Sonia Davidof, que tuvo a bien darme una serie de clases particulares muy provechosas. Pero al cabo de un tiempo, pretextó otras obligaciones y quiso dejarme. Le dije que no podía ser... ¡porque estaba enamorado de ella! Nos casamos y hemos vivido juntos 55 años, hasta hace sólo 15. Mírela, ahí la tiene, dibujada al carbón por Luis Sánchez Sarto.

—¿En qué lengua debutó usted como traductor?

—En ruso. Por entonces, en Cataluña nadie sabía una palabra de esta lengua. Un día me topo en la calle con un amigo que trabajaba como técnico en la editorial Proa. "¿Tú sabes ruso?", me suelta, perplejo. Me presenta a Joan Puig y Ferrater, interesadísimo en traducir al catalán a los grandes escritores del siglo XIX. Me prueba con un capítulo de *Los hermanos Karamazov* y, satisfechísimo con el resultado, me da a traducir, ahora ya en serio, *Pares i fills*, de Turguénev. Para Proa traduje a partir de ese momento *L'etem marit* de Dostoievski, varios Tolstói, Chéjov, *Iama* de Kuprin, *El femer* de Lalitkov-Chedrin... Andreu Nin llamó por entonces desde Moscú diciendo que quería traducir *Ana Karenina*, la liquidó muy deprisa y pidió *Crimen y castigo*. Era un gran traba-

jador. Después solicitó *Los hermanos Karamazov*, pero esta obra me ia habían reservado a mí, y vo llevaba adelantada va una parte. Entonces Puig me pidió que si me dana igual dejar los *Karamazor* y ponerme con otro clásico. Cedí, pero luego Xin. al enfrentarse Trotsky y Stalin, tuvo que salir a escape de Rusia, y los *Karamazor* al final ni los tradujo él ni los traduje yo.

—¿Nin y usted se frecuentaron cuando él vino a Barcelona?

—Sí, claro, él fundó el POUM y se empañó en que vo escribiera artículos para ellos. Una vez me planté: "Mira", le dije, "siento por ti una gran admiración, pero tienes un gran defecto: eres un fanático de la revolución. Y yo soy sólo un hombre de letras". Por entonces (estamos ya en la guerra civil) los rusos enviaron a España dos embajadores, uno a Madrid y otro a Barcelona. Aquí mandaron al general Vladímir Antonov Ovseenko, y desde la Generalitat me pidieron que le diera clases de catalán. Yo me escabullí, pero insistieron. "De acuerdo", les dije, "pero iré al consulado como un lampista que va a arreglar unos grifos". Desde entonces, un cochazo oficial ruso con la bandera roja, la hoz y el martillo, me pasaba a recoger por casa, ante el pasmo de mis vecinos. Di a Ovseenko unas cuantas clases, pero él se las tomaba bastante a la torera. Aquí había venido a luchar contra los trotskistas. La verdad es que, a primera vista, era un tipo bastante tratable, incluso *charmant*, aunque sus progresos en catalán no pasaron

de saber gritar *Visca Catalunya!* y poco más. Por cierto, ni él ni la Generalitat me llegaron a pagar las lecciones. Ovseenko se marchó poco después a su país, reclamado por sus superiores. Antes de irse, me dijo: "¿Quiere usted acompañarme?" Después supe que Stalin lo purgó.

—Esas clases de ruso, ¿le valieron alguna represalia después de la guerra?

—Pasé tres semanas en la cárcel, y desde entonces se me tuvo por un "rojo". Eso me trajo bastantes dificultades a la hora de encontrar nuevos trabajos. Conseguí una plaza de interino de alemán en La Seu d'Urgell gracias a que su alcalde, el señor Fité, tuvo a bien interceder por mi persona. En La Seu impartí clases durante veinte años, y posteriormente pasé a Lleida, donde me jubilé como docente. Mis antecedentes "políticos" me privaron, por cierto, de ejercer de profesor en Barcelona, en donde saqué el número uno en unas oposiciones. Al final, la plaza se adjudicó a un capellán que tenía "padrinos".

—¿Cómo resumiría usted su trayectoria humana e intelectual?

—No lo sé. Supongo que he sido, sobre todo, y hasta que perdí la buena vista, un lector voracísimo, curiosísimo, de muchas lenguas, de muchos saberes. Y he podido blasonar, como Cervantes, de que cuando encontraba de crío cualquier papel por la calle, lo cogía simplemente para leerlo.

© *La Vanguardia*



Traducción y cultura escrita

Los textos que siguen son resultado de la transcripción de las intervenciones en la mesa redonda celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 4 de diciembre de 1997¹. Dicho acto constituía la clausura de los talleres de traducción literaria desarrollados durante los tres días anteriores, que estuvieron a cargo de Juan Gabriel López Guix y Miguel Sáenz. Participaron en la mesa redonda, por orden de intervención, Catalina Martínez Muñoz, Miguel Sáenz, Juan Gabriel López Guix y Vicente Cazarra. Actuó como moderador Ramón Sánchez Lizarralde. Ésta fue la última intervención pública de nuestro presidente, Vicente Cazarra, que como es sabido falleció repentinamente el pasado mes de junio. Valga la reproducción de sus palabras de modesto homenaje por nuestra parte.

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE. Como sin duda ya sabéis, los talleres que hemos vuelto a recuperar este año en esta casa eran una vieja costumbre de colaboración entre la Sección Autónoma de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores y el Círculo de Bellas Artes, y por razones del todo ajenas a nuestra voluntad hubo que interrumpirlos durante algún tiempo.

Los hemos recuperado y confiamos en que en los próximos años podremos seguir organizándolos y conseguir que la traducción literaria pueda venir a este escenario para, entre otras cosas, dejar sitio también a aquellos que no son directamente ejercientes de la traducción literaria, es decir a otras personas interesadas en el asunto o que desean ser en el futuro traductores.

Hemos querido organizar esta mesa como colofón a los talleres que se han celebrado estos tres días atrás, con objeto de crear un marco en el que se pueda dar una discusión sobre problemas generales relativos a la traducción literaria, ya no específicamente vinculados al trabajo directo tal como se han tratado en los talleres.

No quiero darle más vueltas al asunto. Os voy a presentar a quienes van a intervenir a continuación, empezando por la iz-

quierda: Juan Gabriel López Guix, lo conoceréis todos, es traductor del inglés; Catalina Martínez Muñoz, traductora del inglés y del alemán; Miguel Sáenz, traductor del alemán y también del inglés; y Vicente Cazarra, traductor del ruso.

En primer lugar va a intervenir Catalina Martínez Muñoz.

CATALINA MARTÍNEZ MUÑOZ. Buenas tardes. Gracias a todos por estar aquí en una noche tan desaparecible como ésta. Me parece muy acertado el título de esta mesa redonda, *Traducción y cultura escrita*, porque traducción y cultura escrita son, en mi opinión, un binomio indisoluble. Me parece oportuno también el título de esta mesa por lo que implica de comprensión de la cultura en su sentido literal, amplio y plural. Observamos en ocasiones cierta tendencia miope a identificar de manera automática cultura con literatura, a olvidar que la cultura es un conjunto de actividades, de conocimientos, el grado de progreso y desarrollo científico, social, industrial, la filosofía, el arte, las ideas, la religión y las costumbres de un pueblo o de una época.

Si la invención de la escritura permitió plasmar el conocimiento, conservarlo para la posteridad, el proceso posterior de trans-

misión del conocimiento no habría sido posible sin la traducción, que lo difunde y multiplica saltando las barreras lingüísticas y culturales. La traducción es incluso anterior a la escritura y antes de que apareciesen los primeros alfabetos, los primeros sistemas de representación gráfica, ya existía la traducción oral. Esta actividad traductora surgió estrechamente ligada al comercio, al intercambio de productos y mercancías y a la necesidad de los pueblos de establecer relaciones políticas con sus vecinos; dicho de otro modo, estrechamente ligada a lo que significa la vida en sociedad: trueque, suma de esfuerzos individuales para crear una organización colectiva eficaz. El hombre comprendió de inmediato el valor de la comunicación.

La comunicación entre pueblos y culturas parece ser una necesidad tan perentoria como la comunicación entre seres humanos. Si el trato personal acerca a los individuos, si les permite establecer vínculos sociales, profesionales o afectivos, el trasvase entre las lenguas aproxima a las culturas y hace, paradójicamente, que el mundo resulte cada vez más pequeño y que los mundos particulares sean cada vez más grandes —pues cada uno de ellos se amplía con las aportaciones procedentes de otros mundos—. La historia de la cultura es por tanto la historia de la traducción. Esa suma de esfuerzos intencionados y hallazgos espontáneos que poco a poco va configurando el desarrollo del saber habría servido de poco si las lenguas estuviesen separadas por fronteras infranqueables. El mundo estaría constituido por territorios aislados, sin caminos que permitieran el tránsito entre unos y otros, y el conocimiento quedaría de este modo recluido en cámaras acorazadas, en compartimentos estancos. Traducción y cultura son una y la misma cosa.

Si la lengua nos permite salir de las tinieblas personales, la traducción nos permite salir de las tinieblas culturales; es impulso y necesidad de comunicación, afán de descubrir e interés por el mundo que nos rodea: negación del autismo personal y cultural; es apertura a otros mundos y pasión por el conocimiento. Y debemos insistir hasta la saciedad en estos aspectos si queremos que la traducción comience a tener el reconocimiento social que merece como actividad decisiva para la gestación y la evolución de lo que llamamos patrimonio universal, como columna vertebral de la cultura. Porque la traducción amplía nuestros horizontes intelectuales y desempeña una doble función de homogeneización cultural y respeto a la diversidad; nos ofrece los logros de culturas geográfica, histórica y conceptualmente muy alejadas de la nuestra. Y ello es así porque las obras traducidas pasan de inmediato a formar parte de la cultura de la lengua que las acoge. Se incorporan a esa cultura hasta el punto de que llegamos a olvidar que esas obras que hoy constituyen nuestro patrimonio individual y colectivo fueron originalmente escritas en lenguas distintas de la nuestra.

Hombre y lengua, lengua y traducción, traducción y cultura, cultura y sociedad, son elementos indisolubles y al mismo tiempo intercambiables de un todo orgánico. En este sentido, tal vez sea oportuno recordar que los tiempos de oscurantismo político han sido también tiempos de oscurantismo cultural, que los regímenes autoritarios se resisten con ferocidad a la llegada de nuevas ideas, por el riesgo de ver derrumbado de un plumazo un orden sólo sostenible sobre los cimientos de la ignorancia, el aislamiento y el ostracismo cultural.

Creo, por todo lo anterior, que el número total de traducciones en el conjunto de la producción editorial de un país podría

ser un barómetro fiable para medir el grado de salud mental de una sociedad y de una cultura. Y quisiera señalar que, durante algunos años, aproximadamente entre 1992 y 1995, se produjo en nuestro país un apreciable descenso en el volumen de títulos traducidos. Al margen de lo que esto pueda preocuparnos por cuestiones de mera supervivencia física a los que nos ganamos la vida con este oficio, como es natural, esta tendencia puede indicar la existencia de una corriente, de una tendencia global al atrincheramiento y el encastillamiento de las culturas en sí mismas, tendencia especialmente empobrecedora y nociva para las culturas "periféricas" o más débiles. Parece, sin embargo, que el volumen de traducciones comienza a recuperarse, lo que sin duda debe ser motivo de alegría tanto para los traductores como para la sociedad en su conjunto.

Creo que con esto basta para situar mi posición con respecto a este asunto. Somos muchos en esta mesa y cedo sin más la palabra a cualquiera de mis compañeros.

MIGUEL SÁENZ. Buenas tardes a todos. Antes que nada quiero dar las gracias al Círculo y, muy especialmente, a Ramón por haber organizado estos talleres. Y quiero aprovechar la ocasión también para dar las gracias a mis alumnos, que me han aguantado estos tres días, demostrando una capacidad de resistencia y un espíritu dignos de encomio. Había preparado un par de hojas para hablar ahora, pero la verdad es que pensaba en un público menos profesional y lo que veo en la sala son, sobre todo, traductores. De manera que lo que voy a decir resultará bastante conocido para la mayoría.

Empezaba diciendo que fue Octavio Paz quien afirmó que, en realidad, simplemente hablar, es decir, expresar el pensamiento con palabras, es ya traducir. Y Karl Dedecius, un traductor excelente (del polaco al ale-

mán), decía que quien niega la traducibilidad de una obra está negando ipso facto su legibilidad, porque leer una obra es ya traducirla.

Sin embargo ahora se trata de hablar de la traducción en un sentido menos amplio, el de la transmisión de la cultura escrita, y, en este sentido, la importancia de lo que solemos llamar normalmente traducción me parece absolutamente indiscutible. Llevamos muchos años diciendo que apenas hay todavía una verdadera historia de la traducción, es decir, una historia de la influencia de la traducción en las literaturas... Yo creo que eso se debe sobre todo a que no acabamos de creernos algo que, sin embargo, es claro: que una obra traducida, automáticamente, se incorpora a la literatura de la lengua a la que se ha traducido. ¿Quién de nosotros ha leído la Biblia en arameo, la *Ilíada* en griego o, incluso, la *Divina comedia* en italiano? (Esto, quizá sea menos raro, pero desde luego serán pocos los que hayan leído *Las mil y una noches* en árabe, *Los hermanos Karamazov* en ruso o, simplemente *El tambor de hojalata* en alemán). Es decir, que cualquiera de nosotros ha leído muchos más libros traducidos que libros escritos en su lengua original.

¿Cuál es realmente la importancia de la traducción en la historia de la cultura? En primer lugar, sabido es que hay muchos idiomas que comienzan como lengua culta con una traducción. El ejemplo más conocido es Lutero y su traducción de la Biblia, (aunque hay que recordar también, siglos más tarde, a traductores como Hölderlin, Voss o Stephan George, que hacen estallar las costuras de la lengua alemana). En cuanto al inglés, parece innecesario recordar la importancia que tiene la traducción de la Biblia encargada por el rey Jacobo, la famosa King James Version... Y ya que se habla de biblias, me atrevería a decir que la Biblia del Oso,

de Cipriano de Valera y Casiodoro de Reina, es un auténtico clásico de la lengua castellana. Se ha seguido reeditando a lo largo de los siglos, e indudablemente ha tenido una inmensa influencia en todas las comunidades protestantes de América Latina. Algo parecido se podría decir sobre los idiomas eslavos y la influencia del lenguaje de la Iglesia, a través de los famosos monjes Cirilo y Metodio... Es decir, que en la formación de las lenguas la importancia de la traducción es decisiva.

En cuanto a la literatura en sí, también es demostrable que muchas literaturas nacionales comenzaron por una traducción. Por ejemplo, la literatura latina empieza con la traducción de la *Odisea* hecha en el siglo III a. C. por un esclavo: Livio Andrónico. Y no es, ni mucho menos, el único caso: nuestras glosas silenses y emilianenses, que no son más que traducciones interlineales, son también, como decía Dámaso Alonso, el primer "vagido" de la lengua española. Incluso me atrevería a afirmar algo que no he visto nunca escrito y que, desde luego, habría que probar: que todas las literaturas del mundo han comenzado por una traducción.

En cuanto a influencias culturales mutuas a través de la traducción, hay más estudios, pero, por ejemplo, ¿se ha analizado alguna vez con detalle cuál fue la repercusión de las traducciones de sonetos italianos hechas por Garcilaso de la Vega o por Boscán, y qué peso tuvieron en la evolución de la poesía española? O, en el caso del francés, ¿se ha estudiado el influjo de las traducciones de Edgar Allan Poe hechas por Baudelaire o Mallarmé? Más aún: habría que estudiar también la influencia de las malas, de las pésimas traducciones. Uno de los ejemplos más típicos es el *Quijote*. Aunque aquí me meto en terreno de Vicente, no hace falta decir que los rusos aman el *Quijote* y lo conocen muchas

veces mejor que los españoles. Pues bien, el *Quijote* que conocieron los novelistas rusos del XIX era una traducción, al parecer bastante mala, de una traducción sencillamente lamentable hecha al francés por un tal Florian. Con lo cual resulta que en el *Quijote* que leen Turguéniev o Pushkin, hay cosas demenciales. (Por ejemplo, las "mozas del partido" cervantinas pasan a ser en ruso algo así como "jovencitas", con lo cual, cuando ellas se ríen de Don Quijote, no se ríen porque las llame "doncellas", sino porque las llama "señoras".)

El caso más típico de malas traducciones en España es, sin duda, el de las novelas de William Faulkner. Yo no creo que, en general, las traducciones hechas en los años cuarenta y cincuenta en Sudamérica fueran detestables (algunas lo eran, efectivamente, pero no más que otras traducciones españolas). En cualquier caso, Faulkner tuvo bastante mala suerte a ambos lados del Atlántico y algunos escritores hispanos asimilaron, como típicamente faulknerianas, oscuridades o deficiencias sintácticas que sólo eran atribuibles a la traducción.

Augusto Monterroso, el gran escritor guatemalteco, ha escrito que ni el más torpe traductor podría estropear del todo una página de Cervantes, de Dante o de Montaigne... Seguramente Augusto Monterroso peca de optimista. Pero lo que importa ahora es que las traducciones, incluidas las malas traducciones, han ejercido una gran influencia en las literaturas. Por poner otro ejemplo que se cita muchas veces: hay un pasaje en el *Antonio y Cleopatra* que Shakespeare tomó casi literalmente de la traducción hecha por Norton de la traducción francesa hecha por Amyot de la *Vida de Antonio* de Plutarco y, sin embargo, hoy en día es una gran página de la literatura inglesa.

Para volver a España. Una de las grandes influencias en el lenguaje que hablaban y ha-

blan muchos españoles que hoy se acercan a los cincuenta años... o los rebasan, fueron los libros de Guillermo Brown. Y a Guillermo Brown lo leímos, no porque hubiese una encantadora señora inglesa llamada Richmal Crompton, que escribió aquellos libros y a la que casi nadie conoce, sino porque había un traductor al que se conoce menos todavía, llamado Guillermo López Hipkins, que era un genio de la traducción. Tal vez de la "mala" traducción, pero un genio. Todavía digo a veces a mis hijos frases textuales de algún libro de Guillermo: "Hijo mío, hay momentos en que casi te tengo cariño..."

Yo creo, muy sinceramente, que nuestra cultura escrita quizá no se debiera llamar Shakespeare ni Kafka ni Tolstói, sino más bien —para bien o para mal— Cansinos Assens, Astrana Marín, Julio Baena o muchos otros nombres que ni siquiera recordamos o que nunca supimos (aunque es verdad que entre esos nombres de traductores aparecerían también a veces escritores como Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Alfonso Reyes, Cortázar, Borges...). Ellos fueron los que nos dijeron: "éste es Shakespeare", "éste es Kafka", "éste es Tolstói"... y nosotros nos lo creímos. Hoy, naturalmente, habría que hacer las trasposiciones necesarias, pero en gran parte seguimos aceptando todos los días lo que una serie de personas anónimas, de traductores anónimos, nos aseguran que son los grandes escritores de la literatura universal. Ésa es nuestra cultura, ésa es nuestra cultura escrita y la verdad es que, como decía Goethe, toda literatura acaba por aburrirse a sí misma si no se regenera por la participación extranjera. Por eso coincido con Catalina pero voy más lejos aún: no sólo creo que la pareja cultura escrita y traducción va muy bien, sino que el título de esta mesa redonda es redundante, ya que la verdadera cultura escrita es también, necesariamente, traducción.

JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX. Voy a seguir donde lo ha dejado Miguel. Me gustaría empezar por una obviedad. No sé si este recurso retórico tiene un nombre, pero me gustaría empezar recordando que metáfora y traducción son sinónimos: *metaphorá* (de *phéro*, "yo llevo"), "traslado"; *traducere* (de *ducere*, "conducir"), "transportar". Las dos palabras, una en griego y en latín la otra, quieren decir lo mismo: llevar de un lado a otro.

Una vez dicho esto, una vez presentado el tópico inicial, me gustaría afirmar —ya de un modo más heterodoxo— que, de la misma manera que sin metáfora no sería posible el lenguaje literario (y no vamos a tratar aquí si es posible que un lenguaje no sea literario), sin traducción no sería posible la cultura.

Tan imprescindible es la traducción (con mayúscula) para toda vida cultural que resulta irrelevante que, en ocasiones, las traducciones (con minúscula) recuerden sin ningún pudor que son productos imperfectos sujetos a procesos de producción imperfectos. Supongo que Vicente Cazcarra podría poner aquí innumerables ejemplos de la impropiedad de las traducciones al castellano de los autores rusos decimonónicos —traducciones procedentes muchas veces de terceras lenguas (básicamente, del francés)—; sin embargo, lo que a mí me parece importante es que, a pesar de esas traducciones y también gracias a esas traducciones, los maestros rusos del XIX se convirtieron en su momento y siguen siendo hoy presencias reales en nuestra cultura.

No se trata de hacer aquí un elogio de las malas traducciones, aunque también podría hacerse; otros lo han hecho y la *boutade* da lugar a resultados sorprendentes. Cito a un autor que ha citado Miguel Sáenz —al tiempo que le agradezco que no me haya quitado el ejemplo—: Augusto Monterroso tie-

ne un magnífico artículo (en un magnífico libro que se llama *La palabra mágica*) en el que reivindica la función creadora del error como procedimiento de traducción que enriquece la cultura receptora. Monterroso pasa revista a una serie de títulos de la historia de la literatura: *Una vuelta de tuerca*, *La piel de nuestros dientes*, *El sonido y la furia*. .. y va comentando los errores y los hallazgos que suponen estos calcos. Y otra de las cosas que sostiene es que es posible que la fama de Oscar Wilde en castellano se haya debido a la extravagancia de un título como *La importancia de llamarse Ernesto*.

Lo que quiero afirmar es que lo que está en juego es de tal magnitud que compensa con creces los fracasos debidos a las incompetencias de los traductores o debidos también —no hay que olvidarlo— a sus condiciones de trabajo y a quienes las imponen.

La traducción no trata sólo de la importación de ideas sino también de la importación de formas.

Miguel Sáenz ha hecho alusión a la importancia de las traducciones bíblicas. La traducción de la Biblia a las lenguas vernáculas, además de ser utilizada hace cinco siglos como arma fundamental en la difusión de las nuevas ideas religiosas y políticas, creó los cimientos de algunas lenguas europeas, como acabamos de oír, y no sólo eso sino que marcó de modo definitivo algunos modelos lingüísticos y literarios. En relación con la importancia de las traducciones bíblicas en la formación del inglés, Mario Wandruszka ha atribuido en parte la tolerancia y la predilección de la lengua inglesa por las repeticiones a la poderosa influencia de la Biblia en las pautas educativas y lingüísticas de los ingleses.

Hay tres situaciones históricas (esto lo han estudiado, por ejemplo, Itamar Even-Zohar y Benjamín Hrushovski) en que la traducción abandona su posición subsidia-

ria dentro de un sistema literario cultural y adquiere una posición preeminente. Uno de ellos es el que apuntaba Miguel Sáenz: el momento del nacimiento de una cultura nacional. Otro se produce cuando una cultura es periférica o es débil. Y un tercero, cuando una literatura se encuentra en un momento de crisis. Es decir, que la traducción ocupa un lugar fundamental en un sistema literario cuando, por los motivos que sean, el canon literario es incipiente, es difuso o se tambalea.

Pondré un ejemplo, profano esta vez: pensemos en la utilización por parte de Pound de materiales exóticos en su búsqueda de un lenguaje poético nuevo, un lenguaje simple, antirromántico y antivictoriano. Pound experimentó con epigramas a lo Marcial, con poemas chinos, también utilizó las elegías de Propertio. Sus versiones de poemas chinos recopilados en *Cathay* revolucionaron la poesía en lengua inglesa a principios de siglo. Y, ante ese hecho capital, no deja de parecer baladí la mera anécdota de que Ezra Pound no supiera chino. Trabajó con los apuntes de un erudito que sí sabía chino y que fue el autor de los materiales sobre los que él se basó: un norteamericano, posiblemente de origen catalán, llamado Fenollosa.

Puede parecer que no estoy diciendo lo que debería decir. Pero no, sé que no estoy en una mesa con detractores de la traducción, y éstos son efectivamente los papeles que tenía preparados: estoy haciendo el elogio de la traducción (con mayúscula).

Para hablar de la traducción (con minúscula) hay que hablar de los traductores. Y lo cierto es que intentamos hacerlo lo mejor posible. Y ahora viene el elogio del traductor.

Quizá he hecho hasta ahora demasiado hincapié en la falibilidad del traductor, pero lo cierto es que no me parece que, para rei-

vindicar su importancia, haya que presentarlo como un ser omnipotente e infalible. Los traductores son viajeros entre las lenguas y las culturas y, como tales, están sujetos a las confusiones provocadas por la fatiga y los desfases horarios. Somos conscientes de ello e intentamos que no ocurra. Pero nuestra empresa —quizá sería más conveniente utilizar aquí la palabra inglesa *quest*, que permitiría además el juego de palabras con *conquest*— es la de dar una nueva vida a la obra literaria. Y en esta suerte de metempsicosis que es la traducción para la obra original, el traductor haría, hace las veces de psicopompo, de conductor de almas, una especie de Caronte bueno. (Y la imagen que se insinúa podría dar bastante juego, para bien y para mal; pero he dicho que no iba a volver a hablar mal de los traductores.)

Frente a la concepción derrotista de la traducción ejemplificada por quienes postulan su imposibilidad, y quiero dejar constancia de que Ortega no lo hace, por más que muchas veces se lo cite como ejemplo de quienes opinan que la traducción es imposible porque, en unos diálogos que son capitales en la reflexión sobre la disciplina, dice que la traducción es un "afán utópico". (Pero Ortega añade que toda empresa humana es un afán utópico, con lo cual, quienes afirman que Ortega dice que la traducción es imposible lo han leído demasiado deprisa; de hecho, Ortega está "traduciendo" lo que dice Schleiermacher, quien dice que la traducción es una "empresa descabellada", también en el mismo sentido.) Pues bien, no lo hace Ortega, pero sí lo hacen otros; por ejemplo, Robert Frost. Robert Frost dice que "la poesía es aquello que se pierde en la traducción". Y aquí, contra esta cita, convendría contracticar a Eliot Weinberger, quien (en palabras de Menchu Gutiérrez, en un número de *El Paseante* de 1993) afirma que "poesía es aquello que es

digno de ser traducido" y que "la gran poesía vive en un estado de perpetua transformación, de perpetua traducción: el poema muere cuando no tiene dónde ir".

Aunque quizá, como movimiento táctico, sería más conveniente aceptar que todo es intraducible. Y así, una vez establecido que la perfección, la inmutabilidad y lo absoluto, pertenecen al ámbito de las matemáticas o de la teología (Borges ha añadido también el aburrimiento), podríamos dedicarnos nosotros sin mayores interferencias a nuestra modesta labor de traductores.

Este movimiento de retirada tendría la ventaja de abandonar en el terreno nociones engorrosas como las de fidelidad, equivalencia, invisibilidad o transparencia. A lo mejor en el debate se habla de ellas; a mí me parecen callejones teóricos sin salida. Fidelidad es un concepto demasiado ambiguo, difuso y cargado de connotaciones morales como para poder ser utilizado en un análisis riguroso. La noción de equivalencia salta por los aires cuando se trata de traducir un texto cargado de alusiones y referencias culturales. En cuanto a la invisibilidad, me parece un concepto equivocado tanto en el plano teórico como en el práctico cuando justamente nos esforzamos por reivindicar la figura y el papel social que desempeñan los traductores; cuando luchamos no sólo para que los editores no nos invisibilicen junto con nuestros derechos legales, sino —de modo más importante— para que la comunidad de lectores sea consciente de que, cuando abre una novela traducida, suspende doblemente su incredulidad, establece un doble pacto: por un lado, acepta entrar en el mundo narrativo (ficticio) del autor y, por otro, acepta adentrarse en él de la mano de un guía, el traductor. Mi punto de vista es que debería resultar tan impropio hablar de la invisibilidad de Gregory Rabassa en *A Hundred Years of Solitude*

como de la de García Márquez en *Cien años de soledad*.

George Steiner —a quien no podía dejar de citar hablando de este tema— coloca en el mismo nivel las figuras del traductor, del exégeta, del lector y del artista creador. De hecho, no sólo coloca la traducción en el corazón del proceso comunicativo, sino que convierte la traducción en el corazón de la cultura: "una cultura avanza en espiral a través de las traducciones de su pasado canónico". Entendida de este modo, como respuesta, como respuesta responsable en la que son posibles toda una gama de respuestas, entendida de este modo más amplio —del que también han hablado quienes me han precedido—, en el que puede decirse que Picasso traduce a Velázquez y Tolstói traduce a Flaubert, la traducción es la cultura.

En términos más restringidos, para ceñimos a lo literario y al tema de la mesa redonda, la ecuación sigue, por supuesto, siendo válida, y creo que corresponde a los traductores recordarlo una y otra vez: "traducción" y "metáfora" quieren decir lo mismo. Traducción es metáfora, los traductores son constructores de la cultura escrita, ninguna cultura es autosuficiente. Los traductores se adentran, no sin riesgo, en las zonas blancas de nuestros mapas mentales y culturales y, cuando vuelven, nos hacen más ricos, aprendemos de la existencia de otras tierras y otras voces que amplían nuestro mundo. "Sin traducción habitaríamos parroquias lindantes con el silencio". (La última frase es de Steiner.)

VICENTE CAZCARRA. En mi opinión, el desarrollo de la cultura humana a través de la historia se ha hecho sobre la base del trabajo hombro a hombro, cuerpo a cuerpo, cerebro a cerebro, mano a mano, de todos los hombres, de todos los hombres del mundo. Y en el mundo hay multitud de lenguas.

Multitud de lenguas desde los tiempos más remotos, que pueden considerarse un castigo divino porque el hombre intentó alcanzar el Cielo, rebelarse, llegar a Dios, llegar a ser Dios, y Dios le castigó imponiéndole la diversidad de lenguas; o bien, también puede entenderse que la aparición de las diversas lenguas es una bendición de Dios o de la Naturaleza, porque las lenguas, en realidad, se han constituido en un poderosísimo instrumento de desarrollo de la humanidad, y no sólo cultural sino físico, cerebral, etc., y están sirviendo, han servido a la humanidad para desarrollarse, para crecer, para tener diversos puntos de vista, para tener diversas culturas, para tener distintas informaciones.

Ese fenómeno que es visto por mí como una bendición divina, es decir, la aparición y desarrollo de las lenguas, que por un lado separan pero por otro lado unen, como sucede siempre con el hombre mismo en todos los aspectos, constituye una tensión permanente, separación-aproximación; pero además, la existencia misma de las lenguas ha conducido a otra bendición —al menos a mí me parece que lo es—, a la necesidad de comunicarse, a la necesidad de entenderse y, por tanto, a la necesidad de que aparezcan mediadores para ello. Esos mediadores somos, yo creo que afortunadamente, nosotros los traductores.

Es decir, los hombres, a partir de su experiencia vivida a través de su propia práctica y de sus propios instrumentos culturales, uno de ellos, esencial, la lengua, han ido poniéndose en contacto y desarrollando sus vínculos, se han ido conociendo poco a poco, y el mestizaje resultante ha sido uno de los factores fundamentales, me parece a mí, del desarrollo de la cultura y del desarrollo general de la humanidad.

Los traductores, pues, desempeñamos esa función de mediadores. Y esa función me-

diadora, de servir al mestizaje, al encuentro, al conocimiento entre los hombres, a mí me parece una de las cosas más hermosas que se dan en la vida y, por tanto, que hace de la profesión de los traductores una de las profesiones, también, más bonitas, más hermosas, y además, más positivas, más beneficiosas para el desarrollo de la humanidad, para el desarrollo del hombre.

Dicho esto en general, como cuestión genérica, yo había pensado que este encuentro iba a ser más de traductores que de no traductores, es decir, más de profesionales que de no profesionales y, por tanto, había preparado algunas ideas en sentido contrario al de Miguel, lo cual acaba viniendo bien. A propósito de la importancia de la traducción, por ejemplo, para el desarrollo de las lenguas. Basta referirse a la española: la configuración del castellano como lenguaje literario se produce en gran medida con la Escuela de Traductores de Toledo durante el reinado de Alfonso X el Sabio. Y a propósito de conexiones entre culturas, por ejemplo, hay un dato enormemente interesante. Casi todos aquí se han referido a la cultura eslava, Miguel ha dicho cosas muy interesantes. Se da el caso de que la que, al decir de muchos expertos, es la mejor novela que se ha escrito en el periodo soviético en Rusia es *Chevengur*, de Andréi Platonov, que acabamos de traducir Helena Kriúkova y yo; aunque no sé si al final se va a publicar o no porque ha habido un problema de crisis editorial².

Pero el hecho curioso al que me quería referir es que se trata de una novela desarrollada como el *Quijote*. Claro, no es un caballero de la Edad Media quien la protagoniza, pero es una parodia —parodia en el buen sentido— del *Quijote*. Es una epopeya que se desarrolla en la Rusia de los años veinte, después de la Revolución, una maravilla de novela que, en muy buena medi-

da, toma su desarrollo del *Quijote*, lo cual nos habla de la enorme influencia que en Rusia ha tenido la gran obra de Cervantes.

Pero yo, en lugar de seguir insistiendo en el tema de la importancia de la traducción y de los traductores, voy a terminar simplemente planteando algunos interrogantes, después de dar, desde luego, por supuesta la importancia de la traducción y de los traductores en la cultura y especialmente en la cultura escrita.

Es indudable esa importancia, tanto en lo cultural como en lo que afecta al lenguaje y, sin embargo, la consideración social y económica de la traducción y de los traductores no se corresponde en absoluto con ella. Es decir, se produce una subestimación —y más en España, hay que decirlo claramente, mucho más que en otros países situados fuera del área del llamado mundo desarrollado—, y habría que preguntarse —ése sería uno de los interrogantes que planteo para un posible debate— por qué. Porque ese hecho se traduce en la insuficiente consideración y por tanto en la insuficiente valoración económica, es decir: el pago de la actividad de los traductores es una verdadera miseria, considerado en términos de lo que cuesta el trabajo de un traductor, las horas, el esfuerzo. ... Es una remuneración vergonzosa, dicho lisa y llanamente.

Hay otro interrogante que me gustaría plantear también, porque alude a un hecho muy curioso y que además introduce una contradicción. Pese a lo anterior, pese a producirse una insuficiente valoración social de la traducción, que tiene como consecuencia, entre otras, la ignorancia de los traductores, de sus nombres, etc., sin embargo, hay una especie de valoración muy desarrollada, yo lo he podido comprobar entre personas jóvenes que ven la traducción literaria como una actividad muy hermosa, con un enorme atractivo para ellas, que la conciben con un

toque de romanticismo, hecho este que a mí me parece muy acertado y muy bonito. Cabe entonces preguntarse por qué, es decir, por qué se da ese doble y contradictorio fenómeno.

Otro interrogante que lanzaría es el siguiente: Se nos reconoce por fin —digo por fin porque ha costado arduas y largas batallas— se nos reconoce como autores. En el momento actual somos considerados autores y, por tanto, creadores. Eso es así desde el punto de vista legal, pero ¿es así socialmente o en general en la opinión pública? No, yo creo que en absoluto, no se considera que la labor del traductor sea la de un creador en sentido estricto, sino más bien una creación automática, una creación mecánica. No creo que tengamos, de manera general, la consideración de autores para la opinión pública extensa. ¿Por qué?

El tercer problema que expondría, vinculado a lo anterior, es el que a mí me parece más interesante, y está asimismo vinculado a la importancia cultural de la traducción escrita y al porqué de esa importancia y de esa influencia. Si es verdad que somos autores, que somos creadores, ¿por qué, cuándo, cómo lo somos? ¿En qué momento y de qué manera se produce la creación en nuestra labor de traducción cotidiana? Esto es todo. Gracias.

[Intervención del PÚBLICO] [...]

V.C. (En respuesta a esa intervención). Sí, bueno, tomando ese hilo diría que hace poco en un periódico —no hace falta decir cuál—, como consecuencia de una renovación de cargos eliminaron de todas las reseñas de libros la mención de quién era el traductor, y sólo se volvió a poner a raíz de que interviniéramos nosotros, la Asociación, pero de eso hace medio año.

M.S. Quisiera decir algo sobre el reconocimiento social del traductor, tema que

aparece siempre, pero que quizá no sea tan importante. En primer lugar, no es totalmente cierto que en otros países se conozca mejor a los traductores. En los Estados Unidos nadie sabe quién ha traducido nada y, con un poco de mala suerte, ni siquiera aparece el nombre del traductor en el libro. Otra cosa son los países del Este de Europa. ¿Por qué? Pues porque en esos países, los poetas o simplemente los escritores de obra original suelen traducir también. Es decir que, si las traducciones de Pasternak de Shakespeare son famosas es, sin duda, porque Pasternak es uno de los grandes poetas de la lengua rusa. Quizá lo que tendríamos que hacer los traductores, para ser más "reconocidos" sería mezclarnos más y alternar la creación pura, la creación sin partitura, con la traducción propiamente dicha.

Por otra parte, tal vez la cosa no sea tan desesperada. Yo recuerdo que hace uno treinta años casi nadie sabía en España quién había dirigido una película. Hoy mucha gente lo sabe. Pero quizá el error que cometemos los traductores es insistir en que se nos reconozca como "autores" (aunque esté fuera de duda que lo somos). Deberíamos identificarnos más con los intérpretes musicales: la gente va a oír tocar el piano a Pogorelich y casi le da lo mismo lo que toque. ¿Es Plácido Domingo "autor" de sus interpretaciones? Claro que sí, pero él no es Verdi, sino su intérprete. Salvando todas las distancias que se quiera, los traductores también "interpretamos" partituras. El día en que el público conozca a los intérpretes, a los traductores, y compre un libro porque lo interpreta —lo traduce— alguien determinado, ese día, el traductor habrá alcanzado, en calidad de intérprete, su verdadero reconocimiento social.

La comparación, lo reconozco, es discutible y además podría llevarnos muy lejos. ¿Es la primera interpretación, la del autor

original, necesariamente la mejor? ¿Dirigía Stravinsky sus propias obras mejor que Boulez? Podríamos pensar que es como si hubiera una composición y una primera interpretación de una obra literaria, y luego una serie de intérpretes que, a lo largo de los siglos, siguiendo los modos y las modas de su época, van interpretándola con otros instrumentos o, si se quiere, con otras orquestas. De esa forma, el autor de la obra sería, en definitiva, el primero de sus traductores... Quizá resulte un tanto osado afirmar esto, pero para el traductor, indudablemente, resulta muy satisfactorio creérselo.

J.G.L.G. Creo, Miguel, que como ilustración de lo que acabas de decir podría mencionarse el caso de *Las mil y una noches*.

Cuando Galland introdujo en Europa a principios del XVIII *Las mil y una noches*, introdujo también, con la inestimable ayuda de su colaborador (un maronita llamado Harina), cuentos que para nosotros son centrales y que no estaban en el supuesto original de partida. Las aventuras de Aladino, por ejemplo. Y una versión de *Las muy una noches* que no contenga sus peripecias no puede dejar de parecerse incompleta.

M.S. Sí... no conozco bien el caso de *Las muy una noches*, pero una cosa es el texto, hasta que se "establece", y otra la cuestión de sus distintos traductores, que parten de un texto ya "establecido". Lo que pasa es que, como en el caso de muchas obras de la literatura universal, —el de la *Iliada* por ejemplo—, también *Las mil y una noches* ha pasado por una serie de transformaciones hasta llegar a nosotros, y el texto actual no es el primero. Pero lo que yo planteaba es algo distinto: si el traductor es un músico que interpreta una partitura, podría ocurrir que un día el público se interesara por ese intérprete. Habrá gente que vaya a un concierto simplemente porque es de músi-

ca de Bach, pero en general hay mucha más que va a escuchar a quien la toca. Y en el caso de la traducción no me parece realmente tan disparatado: de hecho, cuando se trata de autores clásicos, ocurre ya.

C.M.M. Bueno, eso, en cierto modo, contradice —y perdona que te lo señale— el hecho de que digas que el asunto de la consideración social del traductor no te parece tan importante. Yo iba a citar este mismo ejemplo. Creo que en el caso de los músicos y de los ejecutantes es clarísimo que la gente va a escucharlos casi antes que al propio compositor, pero también discrepo del ejemplo que has puesto sobre Estados Unidos. Hay lenguas mucho más receptivas a la traducción que otras. El inglés quizá sea el caso más emblemático de resistencia, probablemente porque, como ejerce el imperialismo cultural en todo el mundo y se considera autosuficiente, cree que no necesita de la traducción, aunque sin duda se equivoca. En España, por ejemplo —no sé si vosotros tendréis datos precisos—, una importante cantidad del número total de traducciones corresponde a obras escritas originalmente en inglés; muchas veces por autores de tercera o cuarta regional, pero como escriben en inglés se traducen automáticamente, mientras que quedan enormes vacíos culturales de culturas y de lenguas periféricas que, sin duda por presiones del mercado, no llegan a tener en otras el espacio que en justicia merecen. Esto me parece preocupante.

V.C. Bueno, a mí no me preocupa realmente el asunto de que no se conozca el nombre de los traductores. En sí, como tal hecho. Porque el hecho cultural es el que a mí me importa, es decir, el libro escrito, el libro traducido y la importancia de ese libro como aportación cultural a la sociedad. Lo que me importa es lo que ese hecho real-

mente refleja. Lo que refleja en una sociedad como la actual, en la que cada vez más cuentan sólo los nombres, independientemente del contenido que haya detrás de ellos. Eso quiere decir que, objetivamente, en esta sociedad la desconsideración no va dirigida al nombre sino a lo que hay detrás, la desconsideración consiste en que, cuando alguien hace una crítica literaria y no cita al traductor es porque no sabe quién ha traducido el texto, porque no se lo ha leído. No estoy criticando al que hace la crítica, es todo un sistema. Ese señor escribe así porque no le dan tiempo, porque así está establecido, pero el hecho objetivo es que no se da una valoración de la aportación en este caso de la traducción. Yo tomaría el ejemplo de Miguel *sensu contrario*, es decir, precisamente lo que aportaría que los traductores fueran conocidos es que habría gente que obraría como lo hace con la música—efectivamente van a oír al intérprete, van a oír a Plácido Domingo porque saben que él les va a proporcionar una buena interpretación—. En cambio, en literatura sucede que también se da una enorme diferencia entre las traducciones y sin embargo la opinión pública, los lectores no saben quiénes son los traductores en cada caso, y entonces, ¿qué valoración pueden hacer? Pero ¿por qué? Porque en el fondo da igual el contenido de lo traducido. Eso creo yo.

M.S. Una cosa son los problemas individuales con que nos enfrentamos los traductores y otra cosa el hecho de que el traductor, cuando traduce, está ejerciendo una función cultural. Creo que era de eso de lo que aquí se trataba.

C.M.M. Creo que debemos tener claro que el traductor es autor de la obra que traduce y eso debe protegerse legalmente, reconocerse socialmente y, sobre todo, refle-

jarse en los ingresos que percibe el traductor. No tengo demasiado claro, sin embargo, que el traductor sea un creador. Me parece que debemos ser más modestos en este sentido, porque estamos muy limitados, muy condicionados, por la obra original del autor; nuestra capacidad de creación es bastante limitada. Gabriel se ha referido a la cuestión de los referentes culturales. Cuando los referentes culturales no son universales es difícil ofrecer una equivalencia, una traducción acertada, y quizá aquí sí interviene un poco más la labor de creación. Pero creo que todos pasamos por momentos de crisis bastante profundas. Hace poco, hablaba de esto con un amigo traductor y le decía: "Últimamente tengo la sensación de traducir fatal, me suena horroroso todo lo que escribo". Y él me dijo: "Ah, tienes la menstruación del traductor, yo la tengo cada seis meses". Me pareció un hallazgo francamente estupendo. Tal vez nos pase un poco lo mismo a todos, que caemos en una especie de rutina, de mecánica, y no nos damos cuenta de que hay que poner más creatividad en el trabajo. Cuando vives exclusivamente de la traducción, y tienes que traducir un libro tras otro, como si fueras una cadena de producción que no puede interrumpirse, corres el peligro de tirar por la calle de en medio y hacer que todos los textos que traduces sean prácticamente iguales, que estén escritos sencillamente en un castellano correcto, pero nada más.

J.G.L.G. Por poco que valores lo que estás haciendo en ese momento, por poco que te atraiga el tema, creo que tienes que ceder a una especie de síndrome de Estocolmo y empatizar de algún modo con el texto, por muy mal redactado que esté, para arreglarlo, para dejarlo bien fluido, porque si no, uno mismo se boicotea y acaba haciendo una mala traducción.

R.S.L. Yo añadiría a esto que estoy completamente de acuerdo con lo que estaba diciendo Cristina (García Ohlrich). La mayoría de los escritores reconoce que la parte más importante de su trabajo consiste precisamente en trabajar, en el sentido de esforzarse frase por frase, página por página, palabra por palabra, para colocar las cosas donde debe. Y el que no siente pasión por eso o no le encuentra el placer, naturalmente tenderá a dedicarse a otra cosa, como es lógico...

Si me lo permitís, me gustaría reconducir un poco la discusión —lo que nos queda de ella—, teniendo en cuenta todo lo que está saliendo aquí. Resulta evidente que cada época tiene un concepto de la traducción, como de muchas otras cosas, como de la literatura misma o de la música, y en la nuestra el concepto de traducción está condicionado por una serie de hechos, entre otros el de que editar hoy es una industria, una industria inmensa en el mundo; existen unas relaciones comerciales determinadas que condicionan el hecho mismo de la traducción, eso es innegable. Sin embargo, me gustaría que volviéramos sobre el fenómeno mismo de la traducción como hecho cultural, que aparecía en las intervenciones iniciales, y de qué manera no sólo ha condicionado las culturas occidentales, que ya lo han planteado mis compañeros de mesa, sino también hasta qué punto, por ejemplo, esa actitud que todos han recogido de desprecio, de querer ignorar la existencia de la traducción, no está vinculada —en el caso muy específico de Europa, que es donde se crea la industria editorial, en Europa y en el llamado mundo occidental— a la formación de los Estados nacionales, a la necesidad de glorificar la cultura nacional y a considerarla —por otra parte, de ese modo se fundan esas culturas—, como algo que se ha fabri-

cado a sí mismo, en el interior de un pueblo, en el interior de una determinada etnia, dentro y de forma exclusiva de una determinada lengua, negando todas las cosas que se han dicho aquí acerca del intercambio y el mestizaje, y que en otras épocas eran admitidas de manera general.

C.M.M. Antes apunté un poco este asunto cuando hablé de nuestra preocupación —durante algunos años— por el descenso en el volumen de títulos publicados. Los colegas que tenemos un contacto más estrecho o más habitual comentábamos que estábamos inmersos en un proceso global de auge de los nacionalismos irracionales, de desprecio absoluto hacia las culturas situadas en lo que podríamos llamar la periferia de Occidente. Como ya dije antes, creo que la traducción tiene un valor importantísimo para combatir estas tendencias. La verdad es que los datos actuales en España son bastante buenos, porque la traducción ocupa el 24% de la producción editorial (creo que el año pasado se publicaron 12.400 traducciones, aunque con la salvedad de que casi la mitad de ellas tienen el inglés como lengua de partida). Cuantitativamente los datos no son malos, otra cuestión es la calidad de las obras traducidas (me refiero a la calidad de las obras originales, no de las traducciones) y la cantidad de novelitas escritas en inglés de las que podríamos prescindir perfectamente, teniendo en cuenta nuestro desconocimiento de obras espléndidas y, sin duda, numerosas, escritas en lenguas "minoritarias".

V.C. Creo que eso corresponde más bien a un problema económico de tipo editorial que al desarrollo cultural del país, es decir, que va acompañado de que se traducen muchas cosas y se edita cada libro en cantidades absolutamente ridículas; del orden de los 2.000 ejemplares es la tirada media de los libros.

C.M.M. Es una campaña que nos proponemos poner en marcha, y en la que os animamos a participar, concienciando a las personas cercanas de que cuando se encuentren con un libro de esos que se te caen de las manos del horror, porque no se puede leer, deben enviar una carta al editor diciendo: "Señor editor, devuélvame mi dinero porque este producto está en mal estado, es un producto defectuoso". Me parece que todos saldríamos ganando mucho con ello.

V.C. Yo es que creo que es creación, claramente. Toda creación está situada en unas coordenadas, es decir, que no hay creación sin coordenadas. Por tanto, aquí existen determinadas coordenadas, pero no deja de ser creación. Ahora bien, es verdad, yo coincido con lo que decías de la empatía. Lo primero que debes hacer es tratar de meterte en el texto —aunque resolver eso es como querer resolver imposibles; yo lo que manifiesto son más bien experiencias personales, aproximaciones—, hay que intentar meterse dentro de lo que se está traduciendo. Ahora, también es verdad que resulta prácticamente imposible —a mí al menos— eludir el contenido, y me doy perfecta cuenta de que en una cosa que me gusta y que veo que tiene interés, pongo diez veces más atención y cuidado que en lo que no me gusta y me parece una porquería. Eso se nota claramente en lo que he traducido.

En cuanto a lo de la creación, ¿que por qué creo que lo es? Creo que el margen de creatividad que te da la traducción literaria de un libro, especialmente si el libro es de calidad, es enorme. Y basta con comparar dos o tres traducciones de un mismo texto para darte cuenta de la diferencia que hay entre la capacidad creadora de un traductor y la de otro.

V.C. Aquí se presenta un problema grave que es el práctico. Y es que resulta casi imposible; con lo que se paga por las traducciones sólo en casos excepcionales se puede hacer. El asunto de la creación, en efecto, al final consiste precisamente en hacer tuyo el libro que estás traduciendo e implicarte con todas las consecuencias, asumiendo la creación que ha hecho el otro, metiéndote en ella, tratando de encontrarla, tratando de intuirlo, tratando de utilizar todas las herramientas que ha utilizado el otro para poder decir lo mismo con la misma sensibilidad, con el mismo matiz, con la misma emoción... Es que traducir no es poner una palabra tras otra, es decir un montón de cosas en las que entra la sensibilidad, en las que entra la intuición, que no es racional, en las que entra la creatividad del traductor. Por ejemplo, Miguel hacía referencia a los traductores rusos. Efectivamente, en Rusia se han hecho unas traducciones fabulosas porque durante un tiempo largo los mejores poetas —los poetas geniales de toda esa época de principios del siglo xix hasta los años veinte de éste aproximadamente— se dedicaban a ganarse la vida traduciendo y hacían unas traducciones geniales. Pero no es por casualidad que lo hicieran, es que eran unos genios literarios. Creo que, en última instancia, el traductor que no tenga intuición y creatividad literaria difícilmente puede ser un buen traductor de alta literatura.

J.G.L.G. En el fondo esta discusión no lleva a ningún lugar. La cuestión del traductor-creador, de si es o no autor, recuerda a un dibujo de un cubo: miras de una manera y te parece que tienes un plano delante y un plano detrás; miras de otra y te parece al revés. Ambas cosas son ciertas: el traductor es un autor; pero también es posible definirlo como un autor de segundo grado, y son muchas las formas de definir ese segun-

do grado de modo subsidiario. Por otro lado, es muy acertado lo que se ha dicho de la lectura que hace el traductor. Eso tiene que ver con el hecho de si una traducción es la traducción: el hecho de que no puede haber una traducción perfecta, acabada, de una obra; porque, en la medida en que una traducción es una lectura, coexisten una multitud de lecturas en función de los lectores. La traducción es la primera lectura.

Pero ahí entra en juego otra cosa, y es que, cuando un traductor empieza a trabajar en un libro, una de las primeras cosas que hace es llevar a cabo una valoración, utiliza una especie de escala de autoridad. Dice: "Bueno, ¿a quién me enfrento, qué tengo entre las manos?" En función de la valoración que haga, delimita su posición ante ese texto, y pasa a colaborar más o a someterse más, a ser más o menos coautor. Cuando se habla de traducción, muchas veces se corre el riesgo de que aparezca algún problema de traducción, porque parece que utilizamos las mismas palabras y en realidad cada uno está pensando en una cosa diferente. Es algo que hay que tener en cuenta. Las aclaraciones y las salvedades siempre son pertinentes. Por ejemplo, me gustaría aclarar lo que he dicho antes acerca de los textos en los hay que poner en marcha un mecanismo empaticizador: me refería a los textos que pueden estar mal escritos o que tienen cosas que hay que modificar, que no se amoldan a las pautas que rigen los modos de lectura de esa clase de obras en la cultura de llegada. El caso de las malas redacciones, cuando ese feísmo no tiene sentido estilístico, cuando no es un elemento marcado, es el más claro: tienes que modificar el texto por fuerza, porque si lo entregas tal como opinas que está en el original, te lo van a devolver y no vas a traducir más para esa editorial. Porque las pautas de lectura te condicionan a ti. Un libro

inglés de "literatura popular" está peor escrito en inglés que en castellano; la capacidad estructural de simplicidad del inglés permite la utilización de una serie de recursos que a los lectores en castellano nos parecen inaceptables. En cambio, ante un autor de categoría, en el que decíamos que uno saca lo mejor de sí mismo, el traductor actúa más como servidor. Es una escala que me parece bastante útil como instrumento teórico. Otra escala similar es la definida mediante dos polos: el polo de la adecuación a la forma del original y el polo de la aceptabilidad por parte de los lectores que reciben la traducción. Así, según el texto al que uno se enfrenta, lo que hace es situarse en algún lugar de esta escala: o bien es más riguroso, más preciso con la forma del original, más literal, o bien se acerca más a las expectativas de los lectores de la traducción. Me parece que son nociones muy útiles. Y aprovecho para decir que también me parece muy importante que, por parte de los traductores profesionales, intentemos adoptar instrumentos teóricos para defender nuestros puntos de vista, porque, si no, puede darse el caso de que el discurso sobre la traducción esté exclusivamente en boca de personas con una experiencia práctica reducida. En la Academia hay gente que ha traducido —profesionalmente, me refiero; yo soy uno de ellos—, pero...

C.M.M. Honrosa excepción.

J.G.L.G. No... a lo mejor en Madrid hay menos y en Barcelona haya algunos más, a lo mejor eso distorsiona la perspectiva... En todo caso, lo que quiero decir es que creo que los traductores profesionales tenemos la obligación de formarnos y de desarrollar herramientas teóricas para hablar de nuestro trabajo.

Muchas veces, los cambios que tienes que hacer no es que los hagas tú, sino que sabes

que eso es lo que quieren en la editorial. En la medida en que pesa más la legibilidad y la facilidad —la facilitación— de la lectura, te encuentras cada vez más adaptando cosas a los gustos y a las normas de lectura del público al que se supone que va dirigida la obra.

R.S.L. Aparte de la lectura del problema entre los dos textos que estaba haciendo Gabriel, también está el análisis del problema histórico: creo que aquí se reúnen un montón de confusiones. Una de ellas es que estamos partiendo de no considerar que, por ejemplo, cuando hablamos de si el traductor es creador o no, estamos utilizando un concepto que se ha prestigiado en este siglo, en el que si uno no es creador no es nada, y eso a mí me parece una tontería, porque entonces estamos condenados a enfangarnos en una discusión acerca de si eres creador o no eres creador, si estoy produciendo un texto o no estoy produciendo un texto: ¿Qué ocurre, la interpretación consecutiva, por ejemplo, no es creadora cuando la conversación, lo que se dice, es sutil, es hermoso, es importante? Pues también. Y hay muchas más cosas que son creadoras. Por otro lado, históricamente van cambiando las concepciones sociales que se tienen de la traducción, del grado de mediación y de la actitud que socialmente se permite al traductor adoptar ante el texto. A lo que nos estamos refiriendo en este momento creo que es un fenómeno bastante moderno, que viene dado directamente por la industria editorial y que tiene bastante que ver también con cosas a las que nosotros nos referimos con frecuencia, como es la aparición relativamente reciente, por lo menos en Europa, del "planchador universal" de las editoriales. Cuando se están produciendo libros como morcillas, *best-sellers*, libros de autoayuda y cosas de ese tipo, las editoriales contratan traductores baratos a todo meter; en

quince días el libro tiene que estar listo, y luego tienen un planchador que es el que lo pone en el idioma que el editor considera socialmente aceptable para que ese libro sea comprado por el público al que va dirigido. Pero en ese caso no estamos hablando de la traducción, sino de las condiciones en las que el traductor ejerce su actividad. La traducción tiene otros problemas que no son exactamente esos, eso significa simplemente que, como es lógico, tenemos que sobrevivir y nos tenemos que adaptar a lo que ocurre en el mercado.

C.M.M. Esto que acaba de decir Ramón, es lo que quería decir yo antes, pero él ha sabido expresarlo mucho mejor que yo, cuando hablaba de que deberíamos ser más modestos y cuando decía que no estaba segura de hasta qué punto el autor es un creador. De lo que sí estoy segura es de que la traducción es un proceso creativo, el lenguaje en sí mismo es un proceso creativo. Evito hablar de esto porque luego mis colegas me dicen cariñosamente que me pongo trascendente y metafísica, pero es cierto que el lenguaje, en sí mismo, es una forma de interpretar la realidad, una creación o recreación de la realidad, una representación abstracta y mental de lo que observamos. Y, en este sentido, la traducción de una obra es un proceso creativo. No me gusta ese "encumbramiento" social de los creadores que parece estar a la orden del día, y por eso no sé si nuestra reivindicación debe hacerse en estos términos. Pero sí debemos exigir que nos den lo que merecemos. Desempeñamos un trabajo fundamental para la cultura. Creo que ha quedado bien claro en esta mesa que la traducción es el eje de la historia y de la cultura, y eso se tiene que difundir, se tiene que reconocer y se tiene que recompensar.

R.S.L. El problema es hasta qué punto no tenemos derecho los traductores, como cual-

quier ciudadano normal en su actividad, a ser subversivos con aquello que consideramos que es enemigo de la sociedad o de nuestro concepto de ella.

J.G.L.G. De nuevo, la escala es variable. De la idea de prospectiva habla Peter Newmark, que es, en mi opinión, de los autores que dicen cosas interesantes sobre la traducción, y alguien de quien uno nota que ha traducido. Newmark siempre se había mantenido en una base empirista, muy inglesa, y hace unos años formuló una teoría. Se trata de una teoría minimalista basada en dos preceptos, aunque en realidad es uno solo: cuanto más cargado de autoridad, cuanto más sagrado, cuanto más importante es el texto, más precisión formal, más cuidado hay que tener con él; y viceversa. Con esto, en realidad, se pretende responder a la pregunta: ¿cuándo me alejo y cuándo no me alejo del textor. Cuanto más fuerte sea la presencia de la autoría (y no tiene que haber un solo autor o un autor conocido detrás), más preciso, más riguroso, más justo hay que ser con el texto; y cuanto menos, menos ajustados podemos ser. La ventaja de esta pequeña teoría es que te permite decidir ante problemas concretos, que es lo que le falta a las teorías sobre la traducción, que describen unos modelos, que pueden funcionar en un ámbito restringido, pero que luego se intentan generalizar e imponer, y es entonces cuando fallan.

R.S.L. Yo añadiría, no como objeción sino como comentario a la tesis de Newmark, que en todo caso el problema es que también es un asunto subjetivo juzgar el carácter más o menos sagrado de un texto, o que interviene también la subjetividad en un grado importante. No es una objeción, es un comentario a ese hecho. Y en efecto, eso pasa.

Subjetivo —o histórico— es también, por ejemplo, el canon literario, para empezar.

C.M.M. Todo canon es subjetivo, pero, para bien o para mal, lo tenemos perfectamente asimilado.

R.S.L. No, si no estoy poniendo objeción, estoy añadiendo un elemento más que le quita matemáticas a la cosa.

C.M.M. Yo estoy bastante de acuerdo con este axioma de Newmark. Debo confesar que no lo conocía, porque su aproximación empirista no me interesó demasiado en su momento y dejé de seguirle la pista hace tiempo. Pero me parece que, al margen de su posible valor como fenómeno creativo, para traducir, además de esa sensibilidad hacia el lenguaje de la que ya hemos hablado, hace falta una enorme dosis de humildad y de sentido común. Y este axioma de Newmark es puro sentido común.

J.G.L.G. La traducción siempre lo ha sido.

V.C. Sentido común y pasión.

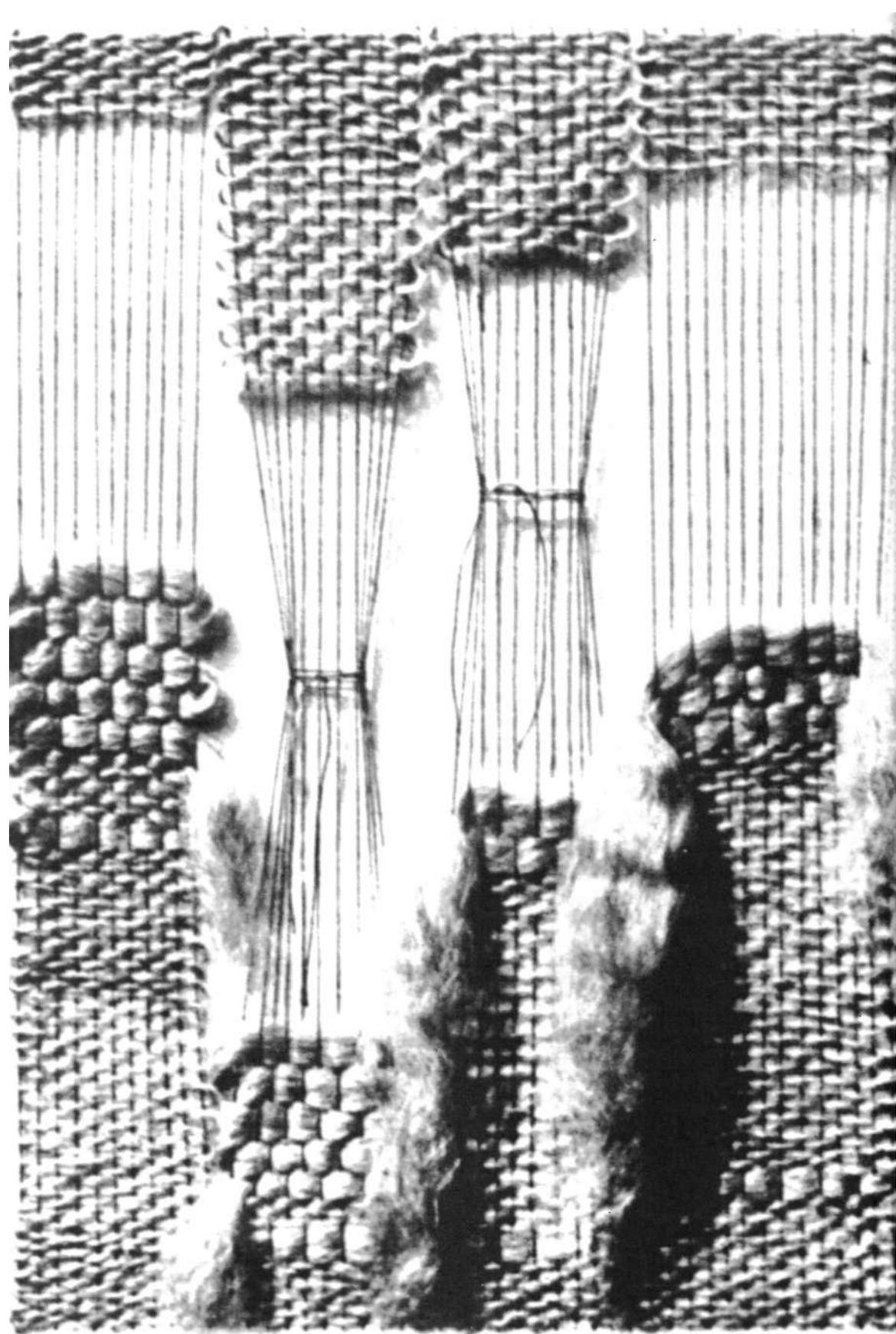
C.M.M. Pasión, sin duda, ya lo hemos dicho también.

R.S.L. Pues, si os parece, con la pasión y el sentido común lo dejamos hasta mejor oportunidad. Muchas gracias a todos.

NOTAS

1 Los textos han sido revisados —excepto, por razones obvias, el de Vicente Cazcarra— por sus respectivos autores. Lamentamos no poder incluir también las intervenciones, todas ellas interesantes, de los asistentes al acto. Dificultades técnicas nos impidieron recogerlas. Pese a ello hemos considerado oportuno transcribir las respuestas —de las que sí disponíamos— de los integrantes de la mesa.

2 La novela en cuestión había sido contratada por Anaya & Mario Muchnik; después de la salida de este último del grupo Anaya, ha sido la editorial Cátedra quien se ha hecho cargo de su edición.



Dispersión y codificación del texto bíblico

La inspiración y el criterio de autoridad. Un ejemplo para la historia de la traducción

FRANCESC PARCERISAS

Traducción: JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX

El traductor, poeta y crítico literario Francesc Parcerisas pronunció en el mes de diciembre de 1997 una charla en el marco de los encuentros organizados en Barcelona por los asociados de ACEtt. Como ya se recogía en el número anterior de VASOS, su intervención versó sobre las traducciones de la Biblia al catalán. En el siguiente artículo se comentan las peculiaridades de la traducción bíblica y se postula su importancia como indicador de los cambios y la evolución de las tendencias culturales. Por nuestra parte, aprovechamos estas páginas para felicitar a su autor por su reciente nombramiento como presidente de la Institució de les Lletres Catalanes.

La Biblia ha sido, a lo largo de toda la historia de Occidente, una especie de piedra de toque de las creencias y la cultura de los pueblos, un instrumento de expansión de las creencias religiosas de los pueblos judío y cristiano y, por supuesto, una piedra de toque de la traducción. Como ya decía Eugene Nida en su clásico texto *Toward a Science of Translating*, no hay ningún otro tipo de traducción que tenga una historia tan dilatada, que implique tantas lenguas diferentes (en la actualidad más de 1200)¹, que incluya tipos de textos tan diversos y que abarque tantas, y tan diferenciadas, áreas culturales del mundo.

De hecho, cuando hablamos de La Biblia, nos referimos no sólo a un conjunto de escritos, sino a un ámbito de cultura y discurso que constituye uno de los códigos nece-

sarios para explicar nuestra civilización occidental.

Desde el punto de vista traductológico hay que destacar que se trata de un libro peculiar por tres aspectos. En primer lugar, porque está formado por unos textos, o una serie de libros, carentes de un original material único (en el sentido que hoy le damos al manuscrito original, las pruebas de imprenta corregidas por el autor o cualquier ejemplar de la primera edición). En segundo lugar, porque incluso su título nos ha llegado fosilizado en una forma griega que sirve para designar un conjunto, aunque este mismo conjunto de libros canónicos resulta ser diferente según las diferentes tradiciones interpretativas. Y, en tercer lugar, porque se trata de un conjunto de textos acompañados de una cantidad de estudios,

exégesis, versiones y comentarios que condicionan cualquier nueva traducción por más que, paradójicamente, justifiquen el hecho de que, a lo largo de la historia, se hayan realizado versiones para todos los gustos.

El "original" del cúmulo de textos bíblicos es, como resulta fácil deducir, inexistente en tanto que obra única, que objeto solo². Cerca de un millar y medio de papiros y pergaminos contienen fragmentos del Antiguo Testamento en hebreo, con versiones que suelen coincidir con los textos de los masoretas³. La mayoría no se remonta más allá del siglo IX d.C. Ésta es la razón por la que los manuscritos del mar Muerto, más primitivos, representaron, al ser descubiertos, una revolución en los estudios textuales bíblicos.

Contando sólo el Nuevo Testamento, por ejemplo, se conservan más de 4.000 versiones griegas. Las más antiguas son del siglo II d.C. Entre las versiones antiguas de La Biblia, cabe destacar la de los Setenta, nombre con que se conoce la versión alejandrina más importante del Antiguo Testamento, que es la versión que suelen citar los escritores cristianos del Nuevo Testamento.

Según la leyenda, Ptolomeo II (285-244 a.C.) consiguió que 72 traductores judíos, seis por tribu, le tradujeran La Biblia para la biblioteca de Alejandría: los historiadores admiten que a principios del siglo III a.C. se realizó en esa ciudad una traducción griega del Pentateuco, destinada principalmente a la lectura sinagoga, y que más tarde se tradujeron sucesivamente otros libros históricos. [...] Sin embargo, resulta evidente la intervención de diferentes manos en la traducción de los diversos libros. [...] Desde Alejandría, la versión se difundió por todo el mundo judío de lengua griega. En conjunto, la versión, aunque no es estrictamente literal, refleja un texto original que no siempre coincide con el texto transmitido por los masoretas; en

algunos puntos es discretamente interpretativa, de acuerdo con la teología del judaísmo alejandrino. La versión de los Setenta se utilizó en una gran parte del Nuevo Testamento, y también en la gran mayoría de las iglesias cristianas⁴.

Además de la versión griega de los Setenta, hubo otras versiones griegas que gozaron de una difusión importante.

El aspecto interesante de este enorme desarrollo antiguo de textos y traducciones es que La Biblia representa, en cierto modo, Babel. De lo que cabría considerar una única lengua, la palabra de Dios en la forma primigenia de la expresión de la divinidad, pasamos a la multiplicidad confusa de las traducciones de los hombres. Y, como es comprensible, esta lengua excepcional sólo tiene dos alternativas, que obedecen a intereses contrapuestos: o se conserva en secreto para uso exclusivo de la divinidad, o su poder es compartido por más gente. Justamente la segunda hipótesis nos ilustra sobre las trampas y carencias de la traducción.

En realidad, lo que describe el mito de Babel es el conflicto entre la unidad y la diversidad, entre la homogeneización y la fragmentación; e, incluso, si aceptamos arriesgarnos a jugar con la idea, entre el autoritarismo y la democracia. Es fácil darse cuenta de que la escritura, en tanto que fijación colectiva de unas normas, requiere, por un lado, una reglamentación, un acuerdo, pero también de que, por otro lado, posibilita una diseminación, tiene un poder multiplicador: permanece abierta a todo el que aprenda el sistema de acceso al código escrito⁵. Éste es el gran poder del saber, de la alfabetización, y la trampa llena de celos que nuestra cultura representa por medio de la metáfora del árbol de la ciencia.

Así pues, debemos comprender que la importancia de un texto específico, o de una serie de textos, su singularidad, su papel re-

guiador e inspirado, hace que este se convierta en una piedra de toque, que sea por una parte reverenciado y por otra divulgado. La necesidad de tenerlo siempre presente, de convertirlo en obra de referencia para mucha gente diversa, en momentos y lugares igualmente diversos, obliga a la multiplicación del original, hace que existan versiones y traducciones múltiples. Ahora bien, resulta lógico que cuanto más se multiplican estas versiones —sobre todo en épocas en que no existía la supuesta fidelidad de las técnicas modernas de reproductibilidad— se introduzcan más cambios, más lagunas, más distorsiones, más añadidos y, de ese modo, con el transcurso de los años, sea necesario volver a intentar otra vez una recomposición autorizada y autoritaria —cargada de autoridad— del original, sea necesario dar un nuevo modelo que seguir⁶. Como observa W. Schwarz, "la lengua viva cambia, pero la estabilidad de las creencias religiosas exige estabilidad en la lengua de la Sagrada Escritura"⁷.

La historia de La Biblia abunda en estas ediciones canónicas⁸ (los Setenta, la Hexapla, la Vulgata) que sirven para refundar una tradición, unificar unos criterios y convertir la traducción en un nuevo original con autoridad textual e ideológica, política y religiosa. Resulta de todo punto evidente que, tras cada uno de estos pasos de expansión del original, lo que cada nueva codificación revela es resultado del intercambio ideológico que se produce entre texto y cultura⁹.

Como ya sucedió con los copistas del antiguo Oriente Próximo, la historia de la traducción de los grandes libros canónicos está siempre sometida a la lucha entre la fidelidad centrípeta y la diseminación centrífuga, una lucha que, sobre todo cuando el texto está cargado de significación ideológica, suele ser una dialéctica hermenéutica, una lucha de poderes para imponer la

versión correcta. Dialéctica entre el poder específico de cada traductor dentro del sistema —y las posibilidades de aplicar ese poder— y las condiciones de producción de su trabajo. Según varíe esta relación de fuerzas variarán también las posibilidades de validar una interpretación nueva o de someterse a aquella que tenga una circulación más habitual, consagrada y adocenada. Se trata, en definitiva, de una lucha por establecer la versión adecuada a las necesidades de manobra cultural, religiosa, política, etcétera, del poder que la promueve. En este sentido, la versión de los Setenta —como posteriormente la Vulgata, o las versiones de Erasmo o Lutero— constituye un buen ejemplo.

Para comprender bien la historia posterior de las traducciones bíblicas, debemos conceder la debida importancia a otro concepto: el de "traducción inspirada/revelada". Un concepto que podemos relacionar, sobre todo en este contexto, con el de "autoridad religiosa". De hecho, suele ser la autoridad religiosa —o político-religiosa¹⁰— quien decide en última instancia sobre el grado de "inspiración", de "bondad", de una determinada traducción, quien marca los límites de sus "condiciones de aceptabilidad". El problema de la inspiración es su falta de credibilidad cuando es expresada desde un punto de vista subjetivo, como argumento que pretende validar la experiencia individual, así como su violencia colectiva, social, cuando es esgrimida por una institución. Ni que decir tiene cuán difícil es razonar contra un poder social que argumenta su primacía a partir de la inspiración o el don divino.

La inspiración verbal se basa en la creencia de que el escritor sagrado es un mero instrumento que escribe lo que se le dicta (*spiritu sancto dictante*). El entendimiento humano es demasiado limitado para comprender la palabra de Dios y, para crear una

verdadera traducción, se necesita una nueva inspiración o una traducción palabra por palabra, conservando incluso, como señala san Jerónimo, "el orden de las palabras" n.

Por otra parte, si el traductor se siente demasiado abrumado ante la responsabilidad enorme que representa enfrentarse con la palabra de Dios, siempre le queda el recurso de someterse al dictado de las instituciones que detentan el poder ideológico o religioso del momento y limitarse a obedecer ciegamente "cierta manera de traducir", la que le dicta la exégesis v la hermenéutica promovidas desde dichas instituciones, con lo que evita la "peligrosidad" de ejercer un juicio demasiado libre v personal¹².

Repasar, por más que sea de manera muy sumaria, las discusiones sobre la aplicación de los criterios de autoridad en el desarrollo histórico de La Biblia resulta de una enorme pertinencia para la traducción: sirve para poner de manifiesto los criterios que, desde el ámbito de la ideología, manipulan la actividad traductora para introducir nuevos conceptos o reprimir la innovación. Uno de los primeros exégetas en intervenir de manera decidida en este debate aportando un grado notable de tolerancia fue Orígenes

(186-253?). En la discusión con los judíos, acepto de entrada que las referencias que éstos hacían a los textos sagrados diferían a veces de las referencias que hacía la Iglesia, puesto que ésta se basaba en la versión griega de los Setenta. Las diferencias en cuestión afectaban tanto al texto como al canon 13. La versión militante de la Iglesia era que, dado que el texto —la referencia está básicamente en el Antiguo Testamento— empleado era una especie de "oráculo" de Dios, una inspiración divina fortalecedora de los poderes naturales del traductor, las diferencias existentes, tal como las argumentaban los judíos, se debían por fuerza a una deliberada falsificación de los textos

por parte de éstos; de manera similar, el que no existieran traducciones hebreas de algunos libros que la Iglesia había incluido en su canon (Rut, Tobías, Sabiduría de Salomón) no les quitaba ningún tipo de autoridad. La posición contemporizadora de Orígenes respecto a la aceptación de las posibles variantes de los textos comunes de cristianos y judíos¹⁴ parece contradecir el criterio habitual de la autoridad necesaria, pero el propio Orígenes muestra lo que, ante todo, cabe considerar como una actitud bastante poco habitual para la época, puesto que confiesa que intenta recurrir a todos los originales a su alcance para hacer lo que hoy en día llamaríamos una edición crítica con variantes.

Con ayuda de la gracia de Dios, he intentado reparar las divergencias de las copias del Antiguo Testamento partiendo de las demás versiones. Cuando dudaba de la lectura de los Setenta porque las diferentes copias no coincidían, decidía consultar las demás versiones y conservar lo que concordaba con ellas¹⁵.

El resultado de esta operación crítica será la Hexapla, o la versión del Antiguo Testamento dispuesta en seis columnas paralelas que contienen el texto hebreo, su transliteración al alfabeto griego v las cuatro versiones griegas más conocidas¹⁶. De hecho, también esta conjunción de textos presentada como una obra única puede ser sometida al escrutinio crítico porque contiene, a pesar de todo, un aspecto totalizador. Con la presentación de una edición crítica con todas las variantes se diría que va no quedan más posibilidades de interpretación al margen de esa gran plantilla "normativa", "definitiva". El abanico de posibilidades de elección es una forma de libertad, pero la existencia de la diversidad misma del abanico niega, con más fuerza si cabe, cualquier opción externa. Vemos, de este modo, que

la diferencia es asumida como parte integrante del grado de tolerancia que la ortodoxia es capaz de aceptar, interiorizar y postular¹⁷. El cambio de consideración hacia las versiones "más particularmente aptas" no es pues tan trascendental como pudiera parecer; la preponderancia interpretativa que se otorga a la versión de los Setenta, en tanto que versión habitual de la Iglesia, sigue siendo decisiva incluso cuando en los Setenta pueda haber un error interpretativo o de transcripción. La vigencia confesional no es óbice para que la versión errónea aparezca con la misma importancia junto al texto hebreo original y más preciso: "No sólo los añadidos sino incluso los errores de los Setenta pueden ser de provecho espiritual en la providencia divina"¹⁸.

De hecho, la importancia decisiva de San Jerónimo (342-420) en la historia de las traducciones bíblicas consiste en haberse planteado la forma de resolver las discrepancias entre el texto original hebreo y la traducción griega de los Setenta en un nivel nuevo, más acorde con los avances históricos e intelectuales de la época: estableciendo una versión de La Biblia en latín. En este caso, una vez más, la traducción no opera como un hecho filológico aislado y personal: se trata, en primer lugar, de llevar a cabo un encargo que obedece a una necesidad ideológica de fortalecimiento de la unidad doctrinal y, en segundo lugar, de la fortuna de la recepción y el uso del texto resultante por parte de su público, básicamente la Iglesia.

El texto al que se enfrentaba san Jerónimo era sobre todo la antigua versión latina de los Setenta, la *Vetus Latina* empleada por las comunidades cristianas de habla latina¹⁹. En el fondo, la nueva traducción al latín que debía emprenderse ponía de manifiesto lo que Orígenes había querido minimizar bajo la edición omnicompreensiva de la Hexapla: la existencia de importantes di-

vergencias entre el texto primigenio hebreo y la traducción griega de los Setenta. Por eso no es posible entender la traducción de san Jerónimo sin atender a tres puntos muy importantes: en primer lugar, que las traducciones latinas de la Biblia que circulaban necesitaban una revisión y una unificación; en segundo lugar, que el original griego vigente de la *Vetus Latina*, los Setenta, veía peligrar el crédito de su primacía; y, en tercer lugar, que al proceder a una nueva traducción que primara los originales hebreos, había que trasladar también el acento inspiracional de la hasta entonces versión canónica de los Setenta hasta los textos primitivos hebreos.

Según san Jerónimo, la única manera de proceder es acudiendo a las fuentes: a los textos griegos para el Nuevo Testamento y a los textos hebreos para el Antiguo Testamento. Traducir el Antiguo Testamento al latín a partir de la versión griega de los Setenta es situarse a tres grados de distancia del original, demasiado lejos. Sin embargo, detrás de tales afirmaciones podemos intuir —a pesar de que san Jerónimo se negara a discutirlo de manera explícita— su recele ante la posición de autoridad institucional que había adquirido la versión griega —un texto derivado, secundario—. En realidad, la posición de san Jerónimo como traductor ante la versión de los Setenta es de un distanciamiento creciente a lo largo de su vida.

Resulta curioso ver cómo, a caballo entre el respeto por el principio de fidelidad filológica y el principio de sometimiento a la autoridad textual reconocida, san Jerónimo oscila diplomáticamente entre la crítica y el sometimiento. En algún momento, atribuye los errores introducidos en las versiones griegas a la incompetencia de los copistas, pero en otros los considera añadidos que sólo figuran en la versión griega y que deben atribuirse a los traductores "inspirados"- En este segundo caso, san Jerónimo procura sa-

lir del paso con ayuda de formulaciones bastante contradictorias: son añadidos, dice, introducidos "en parte por razones estilísticas y, en parte, contando con la autoridad del Espíritu Santo"²⁰.

W. Schwarz supone que san Jerónimo se refiere aquí a una distinción sutil, la de aceptar como inspiradas aquellas adiciones que no figuran en el original hebreo y criticar como espurios los añadidos que responden sencillamente a una necesidad estilística de los traductores griegos al verter alguna expresión hebrea. Nos encontramos ante un cambio en la teoría de la traducción inspirada, ya que, en contra de lo que era habitual, el Espíritu Santo ya no dicta "a ciegas", sino que "inspira" a un traductor que es quien, en la práctica, redacta la traducción, decide el estilo y comete los errores.

En la práctica, esto significa que el nuevo traductor debe tener en todo momento presente tanto el contenido del original como el de la traducción inspirada; sin embargo, por lo que hace al texto, sólo tiene que seguir el original. La versión inspirada sirve para complementar, pero ya no para sustituir al original²¹.

Hoy sólo podemos comprender estas constantes tortuosidades para justificar el sentido de la traducción teniendo en cuenta la extraordinaria presión ejercida por la ortodoxia de la Iglesia. Uno de los representantes más conspicuos de este miedo a ver modificada la estructura de autoridad existente es, precisamente, san Agustín. En su crítica a la actitud de san Jerónimo de traducir directamente del hebreo la palabra que emplea más a menudo es "autoridad":

En cuanto a traducir al latín la santa literatura canónica, desearía que no trabajaras en ello, si no es siguiendo el método que has empleado para traducir a Job, es decir, [...] que hagas aparecer todas las diferencias que existen entre

esta traducción, que es obra tuya, y la traducción de los Setenta, cuya autoridad es muy importante²².

La misma idea se repite cuando, un poco más adelante en la misma carta, menciona "la cima de sublime autoridad que no debe discutirse", o dice que "debemos profesar una gran estima a los libros sagrados por su santidad y veracidad". Y, de modo muy claro, remacha el principio de la ortodoxia en el capítulo LXIII de *La ciudad de Dios*, titulado precisamente "Autoridad de los Setenta intérpretes, que, salvando el honor del estilo hebreo, debe ser preferida a todos los traductores":

De esta versión de los Setenta se trasladó al latín el texto que usan las Iglesias latinas. Aunque en nuestros días el presbítero Jerónimo, hombre tan sabio y perito en las tres lenguas, ha traducido las mismas Escrituras al latín, no del griego, sino del hebreo. Los judíos, si bien confiesan que su esfuerzo literario es veraz, pretenden que los Setenta intérpretes se equivocaron en muchas cosas. Sin embargo, las Iglesias de Cristo piensan que no debe anteponerse a la autoridad de esos varones, elegidos en su momento por el pontífice Eleazar para obra de tal calibre²³.

Sin embargo, san Jerónimo acabará recurriendo al sentido común filológico para establecer, desde su posición experta y beligerante, un nuevo sistema de autoridad traductora. Una nueva autoridad que no está exenta de una apelación bastante clara al nuevo tipo de modelos literarios e intelectuales que ya circulan, prestigiosos, por el mundo cristiano: los autores de la antigüedad latina. De la famosa "Carta a Pamaquio" resulta interesante que el criterio de autoridad invocado sea no el impuesto por la institución eclesial, sino Cicerón y Horacio (con referencias a Homero, Aristarco, Plauto,

Demóstenes²⁴). Y, aunque menciona como excepción las Sagradas Escrituras, es importante que escriba: "en la traducción de los griegos [...] no expreso palabra por palabra, sino sentido por sentido. Y tengo en esta parte por maestro Cicerón..." o que explique que no se esfuerza por traducir todos los elementos de un texto griego sino que pretende reproducir su "genio".

El criterio que debe aplicarse es la comprensión de las lenguas, del sentido, y no la revelación o la profecía. Para ello hay que proceder a una nueva traducción latina directa a partir de los textos hebreos; las traducciones griegas han quedado obsoletas, el valor que tenían, basado en la autoridad revelada, parece más próximo a la leyenda que a la verdad histórica o al razonamiento teológico. El inexpugnable castillo de la versión de los Setenta no tarda en derrumbarse:

No sé quien fue el primero que con sus mentiras se inventó las setenta celdas de Alejandría en que [los traductores] a pesar de estar separados escribían todos las mismas palabras; en realidad Aristeeas... y mucho después Josefo no dicen nada parecido, sino que escriben que se reunían en una sola sala y que deliberaban juntos, no que profetizaran. Porque una cosa es ser profeta y otra es ser traductor; en un caso el Espíritu anuncia acontecimientos futuros, en otro las frases son comprendidas y traducidas gracias a la erudición y al dominio de la lengua 25.

Hay otro elemento histórico que, con el transcurso de los años, influye en gran manera a favor de la versión de la Vulgata: pocos contemporáneos suyos poseían la misma soltura y el mismo don de lenguas, el mismo bagaje de estudio, trabajo y crítica. Y ello en una época —la del saqueo de Roma en el año 410— en que se abría un creciente abismo intelectual, ya que el conocimiento

del griego y del hebreo se volvía cada vez más limitado entre la gente instruida de Occidente, y el conocimiento del latín era raro entre la población culta de Oriente.

Aunque faltaban todavía más de diez siglos para que la versión de san Jerónimo fuera reconocida por el Concilio de Trento como la traducción oficial de la Iglesia²⁶, la traducción de San Jerónimo fue La Biblia con autoridad en la Iglesia Occidental durante la Edad Media, aunque oficialmente no hubiera sido reconocida como tal. Se empleó en todas partes y sustituyó poco a poco a cualquier otra *editio vulgata* (las traducciones latinas de la época) existente.

El hecho de que la Vulgata sustituyera a todos los demás textos de La Biblia es de gran importancia para la historia de los estudios y la traducción bíblicos, ya que casi todas las interpretaciones y casi todos los comentarios se basaron en el texto latino sin tener en cuenta el texto de las lenguas originales. [...] La hostilidad ante cualquier intento de cambiar el texto de la Vulgata, o incluso de restituir la forma original por medio de enmiendas, se hizo cada vez más fuerte a lo largo de los siglos²⁷.

Hay que decir que san Jerónimo no se propuso nunca proceder a una traducción sistemática e íntegra de la Biblia, en tanto que conjunto articulado. Empezó, a petición de Dámaso, por el Nuevo Testamento y continuó, a lo largo de toda su vida, con las traducciones de libros del Antiguo Testamento. Tradujo algunos muy deprisa, hizo varias traducciones de otros y de otros más no llegó a hacer ninguna versión. Esto significa que la Vulgata como texto íntegro y uniforme, como *pandectas*, es resultado de una compilación posterior, debida quizá a Casiodoro (siglo VI), y que conocemos en su forma material más primitiva en un códice del siglo VIII. La división actual en ca-

pimós es del siglo XIII; la subdivisión en versículos del Antiguo Testamento, de principios del siglo XVI, y la del Nuevo Testamento, de mediados del mismo siglo²⁸. Una vez más, las necesidades doctrinales de una edición homogénea y respetada, institucional, acaban imponiéndose y determinan por un proceso de sedimentación activa, de control, la existencia de una obra que servirá de base para edificar todo el aparato conceptual de la filosofía escolástica, ligada estrechamente o incluso subordinada a la teología. La autoridad del texto de la Vulgata queda de este modo protegida por estos otros intereses²⁹.

En realidad debemos tener en cuenta además que, a estos intereses ideológicos, hay que sumar los condicionantes de tipo material, lo que hoy denominaríamos las circunstancias concretas de la edición. Lo más normal es que la Biblia circulara en códices que contenían libros aislados o, como mucho, un grupo de títulos, más fáciles de copiar, manejar y transportar. La existencia de *pandectas* en un volumen servía más bien de obra de referencia para un monasterio o un centro de estudio y era de consulta más ardua y de transporte difícil. En todo caso, servía de fondo para nuevas copias de los textos individuales³⁰.

La difusión durante los cuatro siglos posteriores a la muerte de san Jerónimo de todos estos textos forma un laberinto de referencias e influencias entrecruzadas de gran complejidad. Una vez más esta dispersión está sometida a dos fuerzas contrarias: la centrífuga, que se acentuará con la aparición de las traducciones a las lenguas vernáculas, y la centrípeta, marcada por la unidad litúrgica y la función aglutinadora del latín como lengua de cultura de la alta Edad Media. En 1236, el capítulo general de los dominicos pide que las biblias de la orden se unifiquen de acuerdo con las correcciones prepara-

das en la provincia de Francia³¹. Los franciscanos también tenían su correctoría y los volúmenes dedicados a la *correctio* aparecen con frecuencia en esta época. A pesar de que tener como objetivo evitar la transmisión defectuosa de los textos sagrados, estos volúmenes acaban teniendo un efecto casi contrario: dado que constituyen un apéndice crítico que no va acompañado de los textos originales y que se multiplican con rapidez, acaban generando más variantes de las que resuelven —algo de lo que quejaría Francis Bacon³²—.

Este constante proceso de legitimación, bastardización y nueva legitimación de unos textos que constituyen la columna vertebral de las todopoderosas instituciones eclesiales se convierte en una actividad histórica constante que genera juicios de aprobación o reprobación, aceptación o rechazo. Se trata de una forma de adaptación esencial en toda la larga historia de la Biblia y nos proporciona, además, un ejemplo de capital importancia y lleno de ilustraciones ejemplares y curiosas para comprender mejor cómo ciertos textos, ciertas traducciones —en este caso de contenido religioso pero podríamos encontrar ejemplos de muchas otras tipologías—, consiguen alcanzar momentáneamente la hegemonía ideológica dentro de un sistema cultural concreto³³ o, incluso, perpetuarla.

El papel de Alcuino de York (735-804), la Biblia Políglota Complutense (1514-1517), la versión latina del Nuevo Testamento hecha por Erasmo (1516), las traducciones directas del hebreo y del griego de Lutero (1522 y 1534), la edición Clementina de la Vulgata (1592) o la Biblia del rey Jacobo (1611) son otros tantos momentos de esta dialéctica de negación crítica de las versiones y lecturas precedentes y de refundación de los principios que han de regir la interpretación y la traducción de la Biblia

entre los contemporáneos. A través de estos ejemplos también podríamos darnos cuenta de que las traducciones de la Biblia constituyen una especie de punta de iceberg indicadora no sólo de movimientos espirituales, culturales y políticos tan importantes como el Renacimiento carolingio, la aparición del Humanismo o la Reforma, sino también de una intrincada maraña de minucias, hechas de referencias bíblicas de segunda, tercera y cuarta mano. A lo largo de la historia occidental, estos pequeños indicios han permeado áreas insospechadas del comportamiento social, desde las oraciones de los niños a

los rituales de muerte, o desde las referencias iconográficas a la literatura seria; y, en tiempos actuales, desde las novelas de la serie negra a las ofertas de textos bíblicos en las autopistas de la información³⁴.

En cualquier caso, lo que aquí nos interesaba era presentar la complejidad de las actitudes que desde la antigüedad hasta hoy configuran las versiones de La Biblia. Ver cómo operan los condicionantes ideológicos en la transmisión de esta tradición de tradiciones para poder utilizarla como ejemplo a la hora de analizar otras tradiciones traductológicas más recientes.

NOTAS

1 Eugene A. Nida, *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964, p. ix. Es uno de los grandes libros modernos sobre teoría de la traducción en general, con una bibliografía impresionante, y constituye el punto de contacto más importante en la época moderna entre la ciencia bíblica y la traductología.

2 Véanse Peter R. Ackroyd, "The Old Testament in the Making" y Anderson, G.W., "Canonical and Non-Canonical", en *THE Cambridge History of the Bible*, vol. I, Cambridge, C.U.P., 1970, págs. 67-159.

3 Los filólogos antiguos que fijaron el texto hebreo de la Biblia.

4 Guu Camps, artículo "Setanta" en la *Gran Enciclopedia Catalana*, Barcelona, 1979, vol. 13, p. 543. Véase al respecto el cap. II, "Discussion on the Origin of the Septuagint", lleno de detalles y curiosidades, entre ellas las primeras referencias a la traducción revelada y no manipulable, en YV. Schwarz, *Principles and Problems of Biblical Translation*, Cambridge, C.U.P., 1970, págs. 17-44.

5 Sobre la importancia cultural del desarrollo del alfabetismo pueden consultarse, entre muchos otros, los excelentes libros de Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993; Máxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976; Cario Maria Cipolla, *Literacy and Development in the West*, Harmondworth, Penguin, 1969; S. H. Steinberg, *Five*

Hundred Years of Printing, Harmondworth, Penguin, 1955. Resulta muy fácil relacionar la publicación de nuevos tipos de literatura con la aparición de un nuevo tipo de lector.

6 La suposición parece válida, pero hay que tener presente el modo en que la existencia de interpretaciones muy diversas de un texto, o las interpretaciones de pequeños detalles, pueden servir para fortalecer la unidad del texto primigenio, para mantenerlo a salvo de las vicisitudes de la traducción y la multiplicación. Roberts ("Books in the Graco-Roman World and in the Xew Testament", en *THE Cambridge History of the Bible*, Cambridge, C.U.P., 1970, vol. I, pág. 50) lo predica de los libros bíblicos ("the widely varying interpretations that might be placed on the text by Jews as well as later by Christians, so far from leading to frequent variant readings, may well have defended it from them"), pero es aplicable a convenios, tratados internacionales o traducciones jurídicas.

7 W. Schwarz, *Principles and Problems of Biblical Translation*, Cambridge, C.U.P., 1970, pág. 4.

8 Sobre lo que, de manera ortodoxa, se denomina el "canon bíblico" y su formación, véase G. W. Anderson, "Canonical and Non-Canonical", en *TIJC Cambridge History of the Bible*, vol. I, Cambridge, C.U.P., 1970, págs. 113 vss.

9 Glyn P. Norton, "Literary Translation in the Continuum of Renaissance Thought", *Die Literarische bersetzung*, vol. 2. 1988, págs. 2-3.

10 Hay que hacer hincapié en la importancia del concepto ideológico de autoridad, por imprecisa que sea su explicitación. La historia española reciente

ofrece un maravilloso ejemplo de estos intentos de imposición no razonados en la famosa frase del teniente coronel Tejero sobre la autoridad competente.

11 W. Schwarz, *Principles and Problems of Biblical Translation*, Cambridge, C.U.P., 1970, pag. xiii.

Y en la pag. 7: "*The divine origin of Scripture gives the text a special significance. Every word, even the single letters, contains God's mystery. The order of words may have a meaning hidden from the translator but perhaps to be revealed in the future*". M. F. Wiles en "Origen as Biblical Scholar" (incluido en *THE Cambridge History of the Bible*, Cambridge, C.U.P., 1970, vol. I, pag. 462) dice: "*The idea of inspiration by means of ecstasy, in which the normal processes of human consciousness are overruled and man becomes a passive instrument in the hands of the deity, was familiar to the pagan world. [Inspiration] is therefore to be thought of as a rational process. [...] The character of divine inspiration is to clarify rather than to cloud, to heighten mans awareness rather than to diminish it. [...] The fact that the Word comes to him has its origin not in the will of man but in the will of God*".

12 W. Schwarz, *Principles and Problems of Biblical Translation*, Cambridge, C.U.P., 1970, pag. 7, dice: "*This freedom, which allows him [the translator] to expound God's word after his own limited fashion, must needs terrify him. One way out of this dilemma is to follow an authority which furnishes him with a reliable exegesis of at least those parts which are of the greatest religious significance. Such an authority, whilst imposing its will and thought on him, enables him to rest assured that his work, in spite of shortcomings, is correct. It goes without saying that he must believe in this authority and follow its exegesis without hesitation or doubt. Protected by it, he may feel free to do his work*". (La cursiva mas gruesa es nuestra, F. P.) El terror a la libertad por parte del traductor y la ausencia de pensamiento libre pueden dar muchos motivos de reflexion.

13 Para todo cuanto hace referencia a Orígenes, vease M. F. Wiles, "Origen as Biblical Scholar", en *The Cambridge History of the Bible*, Cambridge, C.U.P., 1970, vol. I, págs. 454 y ss.

14 "*I make it my endeavour [he wrote] not to be ignorant of their various readings, so that in my controversies with the Jews I may avoid quoting to them what is not found in their copies, and also may be able to make positive use of what is found there, even when it is not found in our scriptures*". Citado por M. F. Wiles, "Origen as Biblical Scholar", en *The Cambridge History of the Bible*, Cambridge, C.U.P., 1970, vol. I, pag. 456.

15 Citado en M. F. Wiles, "Origen as Biblical Scholar", en *The Cambridge History of the Bible*, Cambridge, C.U.P., 1970, vol. I, pag. 457.

16 Aquila, Símaco, la versión revisada de los Setenta y Teodocio.

17 Esta disposición "democrática" de las diferentes versiones de un mismo texto tiene siempre una vertiente de imposición totalizadora. El hecho de ofrecer la globalidad, incluidas las divergencias, da un resultado final sin fisuras, igual de incontrovertible, o de hecho más, que la versión autoritaria única. Algo similar se ha producido en años recientes en la extraordinaria colección de la editorial italiana Einaudi, "Scrittori tradotti da scrittori", que publica una serie trilingüe con el texto original y dos traducciones, una francesa y una italiana, así como un aparato crítico suplementario que acompaña al original y las traducciones. Este acto de generosidad editora, como en el caso de la Hexapla, parece convertir en superflua cualquier alternativa nueva o discrepante respecto a las traducciones que se nos ofrecen.

18 M. F. Wiles, "Origen as Biblical Scholar", en *The Cambridge History of the Bible*, Cambridge, C.U.P., 1970, vol. I, pag. 459.

19 W. Schwarz, *Principles and Problems of Biblical Translation*, Cambridge, C.U.P., 1970, pag. 26.

20 W. Schwarz, *Principles and Problems of Biblical Translation*, Cambridge, C.U.P., 1970, págs. 28-29. Un resumen de la importancia de la tarea llevada a cabo por san Jerónimo se encuentra en Christine Escarmant, "Saint Jérôme traducteur", *Translittérature*, 7, París, ATLF / ATLAS, verano 1994, pag. 49. De san Jerónimo existe una edición de las cartas traducidas al francés con el texto original a cargo de J. Labourt: *Saint Jérôme, Correspondence*, en 8 volúmenes publicados hasta 1988 en París por Les Belles Lettres; una selección con la traducción inglesa en St. Jerome, *Select Letters*, trad. F. A. Wright, Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Libran-, 262, 1933.

21 W. Schwarz, *Principles and Problems of Biblical Translation*, Cambridge, C.U.P., 1970, pag. 30.

22 Saint Jérôme, "Lettre d'Augustin á Jérôme", *Lettres*, París, Les Belles Lettres, 1953, vol. III, lvi, págs. 50-51.

23 Citamos por san Agustín, *La Ciudad de Dios*, Madrid, B.A.C. 1988, xviii, 43, pag. 505. De la misma obra existe una traducción catalana del sacerdote Xavier d'Olot, en diversos volúmenes, publicada a partir de 1932 por la editorial Barcino en la colección Sant Jordi que no hemos podido consultar.

- 24 Saint Jérôme, "A Pammachius la meilleure méthode de traduction", *Lettres*, París, Les Belles Lettres, 1953, vol. III, lviii, págs. 55-73. No hay que olvidar que san Jerónimo había estudiado en Roma con el gramático Donato y que de joven había estudiado lengua y literatura griegas (H. F. D. Sparks, "Jerome as Biblical Scholar", en *The Cambridge History of the Bible*, Cambridge, CUP, 1970, vol. I, págs. 510 y ss.). Incluso en la visión que podríamos considerar como su verdadera "conversión", por más que siempre fue cristiano, la luz radiante que preside la escena de su juicio le dice: "Ciceroniano eres; no cristiano", o. cit., pág. 11).
- 25 Prefacio al Pentateuco. Citado por W. Schwarz, *Principles and Problems of Biblical Translation*, Cambridge, C. U. P., 1970, p. 33.
- 26 La Vulgata fue autorizada oficialmente por un decreto del 8 de abril de 1546. La razón dada era que "longo tot saeculorum usu in ipsa ecclesia probata est". (W. Schwarz, *Principles and Problems of Biblical Translation*, Cambridge, C.U.P., 1970, pág. 44). San Agustín aún criticaba su uso, pero Próspero de Aquitania lo elogió (460), y Avito de Viena dice que coexistía con las antiguas versiones latinas (520); el papa Gregorio el Grande expresa su preferencia personal por la versión jeronimiana (604); e Isidoro de Sevilla defiende su claridad y fidelidad (636). Véase H.F.D. Sparks, "Jerome as Biblical Scholar", en *The Cambridge History of the Bible*, Cambridge, C.U.P., 1970, vol. I, pág. 521.
- 27 W. Schwarz, *Principles and Problems of Biblical Translation*, Cambridge, C.U.P., 1970, pág. 45.
Lo mismo había sucedido con la versión de los Setenta. "It is important to take note of the fact that in the second century A.D. the Old Testament was translated into Latin from the Greek of the Septuagint and not from the Hebrew text". (id., pág. 26)
- 28 Véase el artículo de Frederic Raurell, "Valorado, transmissió i influencia de la Bíblia", en el artículo "Biblia" de la *Gran Enciclopedia Catalana*, Barcelona 1971, vol. 3, pág. 522.
- 29 W. Schwarz, *Principles and Problems of Biblical Translation*, Cambridge, C.U.P., 1970, pág. vii.
- 30 Raphael Loewe, "The Medieval History of the Latin Vulgate", en *The Cambridge History of the Bible*, Cambridge, C.U.P., 1969, vol. II, págs. 108-109.
- 31 Id., ib., pág. 149.
- 32 Id., ib., pág. 151.
- 33 A pesar de la distancia temporal existente, así como la obvia diferencia en los sistemas de producción material, creemos que estos aspectos pueden ser considerados a la luz de las investigaciones de la sociología literaria reciente. Recordemos, por ejemplo, este fragmento de Verdaasdonk: "Which particular conception of literature one adheres to depends on the literary institution (publishing firm, literary criticism, literary theory, etc.) to which one belongs. Those in authority within a literary institution decree which conceptions of literature are legitimate or illegitimate by producing assertions which they deem valid for use in discussing literary texts. Due to their position in the literary field, they succeed in gaining social respect for their judgments about literary texts and, in consequence, for the talent of the authors of these texts". (H. Verdaasdonk, "Social and economic factors in the attribution of literary quality", *Poetics*, 12, 1983, pág. 385.)
- 34 Cada Biblia específica genera, de hecho, una nueva rama de tradición y una nueva literatura derivada, e incluso una mitología y unos subproductos particulares. Nos referimos no sólo, y por descontado, a la novela *La Biblia valenciana*, de Rafael Tasis, sino a otros ejemplos actuales: un ejemplar de la primera Biblia en euskera, versión de Jean de Leiarra, de 1571, consiguió en una subasta de Christies el astronómico precio de 34 millones de pesetas (*El País*, 9 y 16/3/95), gracias no a su contenido, perfectamente conocido, sino al prestigio cultural que la compra aportaba a las instituciones que la adquirían; un teólogo católico descubrió el ejemplar de la Vulgata manejado por Lutero y convirtió en noticia periodística ese tótem de la traducción (*El País*, 23/11/95); la Vrije Universiteit de Amsterdam anunciaba la creación de una cátedra de Traducción Bíblica (19/12/95), es decir, la vitalidad de los estudios bíblicos "profesionales"; y, en un país tan dado a la lectura y la cita bíblica como son los EE.UU., las autopistas de la información permiten consultar casi todas las versiones canónicas a través de una Gospel Communications Network (en <http://bible.gospelcom.net>).



Ausencia de las modernistas norteamericanas en el sistema literario español: el caso de Marianne Moore

OLIVIA DE MIGUEL CRESPO

Every act of reception of significant form, in language, in art, in music, is comparative.

George Steiner

Durante décadas la literatura comparada ha mirado con recelo la traducción literaria como objeto de estudio dentro del ámbito del comparatismo¹. Sin embargo la importancia creciente de las aportaciones a la traducción del grupo conocido como Escuela de la Manipulación (Hermans 1985), integrado por los representantes de los llamados Translation Studies² y por los teóricos del "polisistema", los israelíes Itamar Even-Zohar y Gideon Toury, ofrecen un enfoque nuevo que inscribe la traducción literaria en el marco de la transferencia intercultural. Lejos de considerar la literatura como algo estático, el polisistema, entendido como el conjunto de subsistemas literarios que coexisten en una determinada cultura, se caracteriza por el dinamismo que provocan las tensiones derivadas de las múltiples oposiciones entre el centro y lo periférico, lo canónico y lo marginal. La literatura traducida pasa a formar parte del sistema literario de la cultura receptora y como tal es capaz de modificar y alterar las convenciones y el canon de la tradición literaria en la que se

inscribe. La literatura traducida está sujeta a las relaciones de poder que se producen entre los diversos sistemas de, al menos, las dos culturas por las que transita y, por tanto, como Steiner afirma "*the phenomenology of the untranslatable, the untranslated, the 'unreceived' is one of the subtlest of challenges in comparative studies*" (1995:13).

Muchas y diversas son las razones que pueden aducirse para explicar en un sistema literario la ausencia de una determinada voz poética; desde la más burda censura³, política o poética, a la ignorancia, y, a veces, una combinación de ambas. En el caso de Marianne Moore (1887-1972), como en el de otros, y sobre todo otras, poetisas modernistas, las hipótesis que plantea su ausencia se inscriben en tres ámbitos distintos, aunque estrechamente relacionados entre sí. En primer lugar, el que tiene que ver con la recepción⁴ de su discurso dentro del sistema literario en el que se produce, el norteamericano, y las distintas posiciones que ocupa desde los primeros años de su producción hasta el momento de la traducción. En este ámbito cabría hablar de las distintas etapas por las que atraviesa la recepción de su poesía en el camino que va de la periferia al centro del sistema y, al mismo tiempo, de

las distintas valoraciones de que es objeto en cada una de estas etapas cronológicas. En este recorrido es curioso constatar cómo algunos críticos van modificando, a lo largo del tiempo, su apreciación de la obra de Moore, pasando del rechazo inicial a la valoración positiva posterior. El grado de aceptación de un determinado discurso literario en su propio sistema y su valor de mercado en él, es una de las primeras condiciones para su traducción a otras lenguas.

En segundo lugar, el ámbito que afecta a las relaciones entre los distintos sistemas en la cultura receptora que, no podemos olvidar, está marcado durante cincuenta años por los patológicos vínculos que se establecen en España entre el sistema literario y los sistemas político-sociales y religioso como consecuencia de la guerra civil y de la prolongada dictadura militar posterior. Estrechamente asociado a éste, hemos de considerar el tercer ámbito en el que situamos nuestras hipótesis, el de las relaciones entre el sistema literario español y el norteamericano entre la década de 1930 y la de 1970. La ausencia, por muerte o exilio, de gran parte de intelectuales y poetas, unida a la cerrazón del sistema a lo foráneo, a la censura y a la escasa consideración y presencia que tienen las mujeres escritoras en la cultura española, tanto poetas o novelistas como traductoras o críticas, son elementos imprescindibles de un marco en el que estudiar las "ausencias" significativas de ciertas voces extranjeras en nuestro sistema literario. Así pues intentaré en este brevísimo espacio plantear, desde el complejo juego de las relaciones intersistémicas, algunas hipótesis que den cuenta de la prolongada ausencia de Marianne Moore en nuestro sistema cultural.

Aunque en este reducido espacio no podremos analizar en profundidad los tres ámbitos que hemos planteado, empezaremos

recordando las palabras de Moore, que en 1938, respondía así a una pregunta formulada a más de cuatrocientos intelectuales norteamericanos sobre su posición respecto a la guerra civil española:

Q.: Are you for or are you against Franco and fascism? Are you for, or are you against the legal government and the people of Republican Spain ?

A.: I am for the legal government and the people of Loyalist Spain; against Franco, against fascism; against any suppression of freedom by tyranny masked as civilization⁵.

No tenemos certeza de si esta lista de autores norteamericanos constaba entre las muchas otras listas negras de la censura española, pero la rotundidad de la respuesta de Moore, que no deja lugar a dudas sobre sus opiniones políticas⁶, nos lleva a pensar que éste podría ser un dato a tener en cuenta para su exclusión del panorama poético español durante tan largo tiempo.

Sin embargo sería una simplificación atribuir a un solo hecho la ausencia de traducciones de los textos que nos ocupan. En todo caso, afectaría a un período de tiempo que, aunque dilatado, no da cuenta de los años anteriores a la guerra civil ni de las dos décadas transcurridas desde la muerte del dictador. Así pues, sin olvidar este hecho, parece más acertado atribuir su ausencia a un conglomerado de factores de naturaleza intersistémica. Es muy posible que la consideración ambivalente que su poesía recibe en el sistema literario norteamericano se refleje en el sistema literario español y que este hecho haya de encuadrarse en el marco general de la escasa y tardía recepción que ha tenido en España la poesía de los modernistas norteamericanos, si exceptuamos la difusión e influencia de Eliot⁷ y, en menor medida, de Pound.

Gil de Biedma (1980: 286-293) reconoce el valor de Pound en la "liquidación de la herencia literaria decimonónica" y "en la vinculación activa del movimiento literario norteamericano al de la Europa de los treinta primeros años del siglo." Del mismo modo, Vázquez Montalbán entiende que los jóvenes poetas de los setenta "han dado un salto sobre lo más inmediato para llegar a la generación del 27 o a poetas extranjeros como Paz o Wallace Stevens" (Campbell 1971:159).

Es preciso señalar que poetas como Stevens o Williams han recibido muy poca atención por parte de traductores y críticos, aunque mucha si la comparamos con el total desconocimiento que el lector en castellano tiene de poetas como Mina Loy, Lola Ridge, H.D., Laura Riding y Marianne Moore.

Así pues, trazaremos un breve panorama de la escasa y tardía recepción en España de la poesía modernista norteamericana durante las dos décadas anteriores al estallido de la guerra en España. La difusión de la cultura vanguardista durante los años veinte y hasta la guerra civil se realiza prioritariamente a través de las revistas —como sucede también en Europa y América— y es en ellas donde podemos rastrear la presencia que tuvieron estos poetas en el sistema literario español, ya fuera en forma de traducciones, reseñas de sus obras o colaboraciones. Durante esta década, el interés por lo "nuevo" desata una verdadera avalancha de traducciones, principalmente de la literatura francesa, y que, como señala Gallego Roca (1996:32), desempeña un papel importante en la formación estética y crítica de las vanguardias.

Los primeros comentarios y referencias a la poesía modernista norteamericana los encontramos en el prólogo de Díez Canedo a la traducción de *Las 100 mejores poesías (lí-*

ricas) de la lengua inglesa de Fernando Maristany, reproducido en el semanario *España*⁸ (1918:12); el prólogo aporta opiniones muy sugerentes sobre los distintos modos de la traducción del verso, a propósito de una edición francesa de *Les fleurs du mal* y, asimismo, sobre los criterios que rigen la selección de textos en la confección de una antología de varios autores.

En junio de 1919 aparece, en la misma revista, la traducción de Díez Canedo de un poema de Richard Aldington, al que se presenta como "colaborador de las publicaciones del movimiento imaginista"; un mes más tarde, se publica el artículo *Poetas de los Estados Unidos*, en el que el crítico y traductor habla del enorme florecimiento de la poesía norteamericana a los treinta años escasos de la muerte de Whitman. El escritor se hace eco de las numerosas antologías de poesía publicadas en dicho país, entre las que destaca la de Miss Monroe y la creciente importancia de poetas como Miss Lowell y Louis Untermeyer. Hace referencia al papel fundamental que juegan las revistas como órganos de difusión del "extraordinario renacimiento poético" que se está produciendo en el país y cita, como más representativas, *The Egoist*, *Others*, *Little Review* y *Poetry*. Considera Díez Canedo que hay unos cuantos poetas cuyo nombre es importante retener⁹ y los incluye dentro del grupo imaginista, dedicando especial atención a Pound, sobre todo en su faceta de traductor y dinamizador de la vida literaria entre Europa y América. Pound, dice el crítico, "es el eslabón que une a los versolibristas del imaginismo con 'la tribu nómada y sin principios' de los otros", en referencia a los escritores que publicaban en *Others*, la revista de Kreymbourg que ya había desaparecido en 1919. Entre "los otros" que "cultivan un arte sutil y a veces profundo, que no desdeña el humorismo más exagerado", Díez Canedo

destaca a Stevens, Williams, Eliot y M. Bordenheim. En el mismo artículo aparecen también sus traducciones de varios poemas: tres de Edgar Lee Masters, uno de Sandburg, otro de Gould Fletcher y otro de Pound. Ninguna referencia a Marianne Moore, cuyos poemas ya se habían publicado en revistas, aunque *Poems*, su primer libro, no apareciera hasta dos años después.

Ninguna atención dedican al modernismo norteamericano cuatro de las revistas de vanguardia de la década de los veinte: *Litoral*, *Verso y Prosa*, *Gallo y Carmen*¹⁰, estudiadas por Rafael Osuna (1993), quien constata dos ausencias generalizadas en estas revistas: la de autores extranjeros y la de mujeres escritoras. Ernestina Champourcín o Josefina de la Torre, las únicas mujeres incluidas en la *Antología* de Gerardo Diego, apenas aparecen en revistas entre los años 1926-29 y lo mismo sucede con Rosa Chacel y María Zambrano. María Teresa León no publica y Concha Méndez lo hace sobre todo en las revistas de Altolaguirre, su marido. La única que publica asiduamente en revistas durante estos años es Carmen Conde, que logra situar sus poemas en cinco revistas distintas.

Un estudio detallado merecería la ausencia de los poetas modernistas norteamericanos en las revistas "grandes": *Alfar*, *La Gaceta Literaria* y la *Revista de Occidente*, esta última dirigida por Ortega, y que junto a *The Criterion*, de T.S. Eliot en Londres, y la *Nouvelle Revue Française* forman el grupo más importante de revistas literarias europeas durante los años veinte. El único poeta de este grupo, del que tenemos constancia que colaboró en una revista española, es Pound, quien publica en la bilbaína *Hermes* (1917-22) tres artículos: uno sobre la poesía inglesa de su tiempo, otro sobre poesía francesa y el último sobre su personal lectura de Quevedo¹¹.

Del mismo modo, revisando *The Dial* antes y durante la dirección de Marianne Moore, sorprende la ausencia de la poesía española en la revista norteamericana, aunque se presta atención a autores como Unamuno, Baroja o Azorín. En 1923¹² aparece un comentario de John dos Passos a la traducción al inglés de *La Busca* (*The Quest*) de Baroja. La traducción, firmada por Isaac Goldberg y publicada por Alfred A. Knopf era "malísima" en opinión de Dos Passos. Al año siguiente¹³, aparece una reseña de *The Cavern of Silence* de Miguel de Unamuno en traducción inglesa de Louis How; en enero de 1928, con Moore de directora, aparece un artículo firmado por Azorín, *Cervantes' House*. Conviene aquí recordar que *Libro de poemas*, de García Lorca, es de 1921; *Imagen*, de G. Diego, de 1922 y su *Manual de espumas*, de 1924, del mismo año que *Presagios* de Salinas; *Marinero en tierra*, de Alberti, se publica en 1925 y su *Cal y canto*, en 1927, año de la publicación de *Perfil del aire* de Cernuda, de *Vuelta* de Emilio Prados y de *Canciones* de Lorca. Con este breve repaso pretendemos mostrar que tampoco la recepción de la floreciente poesía española del 27 encuentra eco en una de las revistas literarias más "serias" de los Estados Unidos, cuya directora era además una prestigiosa poeta.

Si bien es cierto que, por una parte, la recepción en España de Moore comparte suerte con la de los otros modernistas norteamericanos, no deberíamos soslayar las hipótesis derivadas de las propias dificultades de su discurso y de la problemática que entraña su traducción al castellano; de la falta de modelos en el sistema español y los problemas derivados de su condición de mujer poeta en un panorama literario casi exclusivamente masculino. El panorama se aclara considerablemente si a las condiciones de complejidad, añadimos el descono-

cimiento que se deriva de una producción "escasa"¹⁴, el no haber sido incluida en sus inicios en la antología imaginista de Pound y su actitud, reservada y al margen, difícilmente manejable por corrientes y modas literarias.

La crítica feminista en España, casi inexistente en cuanto tal, al margen de aislados esfuerzos de recuperación de figuras y revisión de valores desde el campo de la historia o la literatura, no recupera a Moore porque tal vez buscan modelos de escritura y de vida más explícitamente subversivos, una poesía más personalista y más victimaría, un discurso que refleje más abiertamente vivencias de "lo femenino". Tal vez eso explique la atención crítica y las diversas traducciones al español de la poesía de Sylvia Plath, por ejemplo, una poeta sobre la que Moore tuvo gran influencia formal.

Pensamos que la ausencia de Moore en el sistema literario español obedece a un entramado de circunstancias inscritas en el marco de las relaciones entre el sistema literario norteamericano y el español, modificados por los sistemas sociales respectivos y, muy especialmente, por la poca presencia que, en el sistema español, tiene la poesía femenina "intelectual" o que expone modos de sentimentalidad alternativos a los de la poesía lírica tradicional.

Las primeras traducciones de poemas de Marianne Moore al español se editan en la década de 1940, en Chile y Argentina, (Bishop 1944), (Sur 1944), (Carrasquilla-Mallarino 1947) y (Manent 1948), y en una antología, a final de la década, en Madrid (Coronel Urtecho 1949). Sin embargo, el conocimiento de su poesía que proporcionan estas antologías no deja de ser meramente testimonial tanto por el número de poemas traducidos, cinco, como por el hecho de que los cinco pertenezcan sólo a dos de sus libros, *Poems* (1921) y *Observations*

(1924), ambos recogidos en *Selected Poems* (1936); no advirtieron los antólogos que *The Pangolin and Other Verse* ya se había publicado en 1936, *What Are Years*, su obra poética más madura, en 1941 y *Nevertheless* en 1944.

Durante la década de 1950, aparecen en México tres ediciones (1952, 1957 y 1959) de una antología de la poesía norteamericana a cargo de Agustí Bartra, poeta y traductor catalán exiliado en ese país americano; en la primera, además de *Poetry* y *A Talisman*, traducidos en la década anterior, se incluyen *What Are Tears* y *Those Various Scalpels*. Quince años más tarde se reedita en España la antología del mismo A. Bartra (1974), y dos años después, Enrique Revol prepara y traduce en Buenos Aires, *Poetas norteamericanos contemporáneos* (1976), la más representativa cuantitativamente, puesto que recoge nueve poemas de la autora, de los que siete se traducían por primera vez. La edición es desafortunada no sólo por la escasa calidad de las versiones sino por los inexistentes criterios de que el antólogo hace gala en la selección de los poemas traducidos. Dos de ellos¹⁵ no habían sido incluidos por la autora ni en *Collected Poems* (1951) ni en *A Marianne Moore Reader* (1965); tampoco en la edición de sus *Complete Poems* (1967). "You Are Like..." aparece con ese título la primera vez que se publica¹⁶ y en la edición de *Poems*, mientras que en las ediciones posteriores lleva el título de "To a Chameleon". El haber mantenido el viejo título nos lleva a pensar que Revol no ha consultado la obra de la autora posterior a 1921 y se ha basado en antologías de poesía americana anteriores a *Collected Poems*. Esta hipótesis no nos parece aventurada si tenemos en cuenta que la antología no recoge ningún poema posterior a 1955.

Así pues, por lo que se desprende del estudio bibliográfico de los poemas traduci-

dos, diría que la antología de Revol (1976), la muestra más amplia de la poesía de Moore traducida al español hasta el momento, no es mínimamente representativa ya que ignora la aparición de gran parte de los libros individuales de la autora durante los veinte años anteriores a la elaboración de esta antología y ni siquiera maneja la edición, preparada por ella, de sus *Complete Poems*.

En cuanto a las traducciones al castellano en las antologías y publicaciones reseñadas, sólo las versiones de Agustí Bartra y Mariá Manent mantienen vivos los poemas de Moore. Las traducciones de Revol son explicativas, casi palabra por palabra, y despojadas de cualquier intención poética. Lo demás son asesinatos con distintos grados de alevosía, en los que a fuerza de prosaísmo, ignorancia y descuido, nada sobrevive. El ejemplo más rotundo de estas afirmaciones son las versiones de María Negróni y Sophie Black (1992:43-57). Sus traducciones no sólo son una ostentación de desconocimiento de los códigos de género, de grupo e idiolectales que operan en los textos de Moore sino también de ignorancia de los códigos lingüísticos implicados en la tra-

ducción y de la coherencia discursiva más elemental. En "The Steeple-Jack", las gaviotas (*seagulls*) son "albatros" que "maúllan"; además no "sostienen el vuelo alrededor del faro" sino que "navegan sobre el faro sin mover las alas", todo un prodigio de desafío a las leyes físicas. En "Sojourn in the Whale", las hechiceras fuerzan a Irlanda a "extraer de la paja hilos de oro" y no a "hilar la paja en hilos de oro", como corregiría cualquier niño que haya escuchado esa pieza del folklore europeo que, en español, conocemos como *El enano saltarín*. Por último, la aparición en la editorial Hiperión de la traducción de los *Collected Poems* de Marianne Moore, una auténtica antología del disparate, lejos de acercar su poesía al lector español vuelve a silenciar una de las voces que T.S. Eliot consideró "*part of the small body of durable poetry written in our time*".

Pensamos que el estudio no sólo de cómo se traduce y qué se traduce durante esas cuatro décadas, sino también el de lo que no se traduce, los vacíos y los silencios, son imprescindibles a la hora de abordar cualquier estudio comparativo serio entre los sistemas literarios norteamericano y español.

NOTAS

- 1 Véanse al respecto los informes de Levin 1965 y Green 1975 en Bernheimer 1995.
- 2 Desarrollado en los Países Bajos durante los años setenta y entre cuyos miembros más representativos están Theo Hermans, Susan Bassnett, James Holmes o André Lefevre.
- 3 Sobre el tema censura y literatura en España durante el franquismo, véase Manuel L. Abellán (1980); sobre la censura literaria eclesiástica durante el franquismo, véase Pérez Escototado (1993).
- 4 Utilizo el término *recepción* en un sentido restrictivo, es decir, nos referimos a los datos que tenemos sobre la valoración que merece la obra de

Moore por parte de la crítica norteamericana a lo largo del tiempo. No contamos con datos sobre el juicio crítico del lector anónimo.

- 5 *Writers Take Sides: Letters about the War in Spain from 418 American Authors*. Nueva York: The League of American Writers, p. 43, (recogido en Willis 1987:674).
- 6 Nótese la distancia entre lo expresado por Moore y las opiniones y posturas en el terreno político de poetas como Eliot o Pound.
- 7 En cuanto al estudio bibliográfico de las traducciones a las lenguas peninsulares de la obra de T.S. Eliot es interesante consultar el artículo de Howard Young "T.S. Eliot. A Bibliography of Translations of

His Works in Spanish, Catalan, Galicia and Basque Plus Selected Studies in Spanish and English 1924-1993)" en Sibbald y Young (eds. | 1994).

8 El semanario *España* (1915-1924 fue originalmente una fundación de Ortega. José Carlos Mainer (1981) lo define como el periódico político más importante de nuestra Edad de Plata. A principios de 1916 la dirige el socialista Luis Araquistáin y en 1922 toma el relevo Manuel Azaña. Entre sus colaboradores literarios, destacan Unamuno, Moreno Villa, Guillén y Salinas. El crítico literario Díez Canedo, conocedor de la literatura inglesa y norteamericana, fue de los primeros en traducir y difundir a muchos de los nuevos poetas. Véase Mainer (1981:147-50).

9 Edwin Arlington Robinson, Robert Frost, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg, Vachel Lindsay, Amy Lowell, H.D. (Helen Doolittle), "esposa del poeta inglés R. Aldington", y J. Gould Fletcher. (Mantengo los errores en la transcripción de los nombres de Amy Lowell y Hilda Doolittle y la referencia al parentesco de esta última con R Aldington).

10 *Litoral* se edita en Málaga por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, y apareció en noviembre de 1926. *Carmen*, editada en Gijón en 1927, fue di-

rígida por Gerardo Diego, prestando especial atención a la poesía. *Gallo*, la más vanguardista y la más breve, se editó en Granada con el impulso de Federico García Lorca, y *Verso y Prosa* desde Murcia, dirigida por Juan Guerrero Ruiz y Jorge Guillén, estuvo en la calle desde enero de 1927 a octubre de 1928.

11 E.Pound (1920): "El arte poético en la Inglaterra contemporánea", *Hermes* 62; (1921): "La isla de París", *Hermes* 65; (1921): "Some notes on Francisco de Quevedo y Villegas", *Hermes* 69.

12 *The Dial* 74., (febrero, 1923): 199-20.

13 *The Dial* 76 (enero, 1924:42).

14 La "escasez" no en cuanto a su producción, sino al resultado final ofrecido por la autora en sus *Complete Poems*, fruto de las drásticas mutilaciones que ella misma practica sobre sus textos y que, tras sesenta años de escritura, reduce a ciento veinticinco poemas.

15 "He Made..." y, el reiteradamente antologizado, "A Talisman".

16 *The Egoíst* 3 (7 mayo 1916).

BIBLIOGRAFÍA

BARTRA, AGUSTÍ. 1974. *Antología de la poesía norteamericana*. Barcelona: Plaza y Janés.

BASSNETT, SUSAN. 1993. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.

BERNHEIMER (ed.) 1995. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

CAMPBELL, FEDERICO. 1971. *Infame turba*. Barcelona: Lumen.

GALLEGO ROCA, MIGUEL. 1996. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-36)*. Almería: Universidad de Almería.

GIL DE BIEDMA, JAIME. 1980. *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Crítica.

GUILLEN, CLAUDIO. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

HERMANS, THEO. 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm.

NEGRONI, M. y S. BLACK. 1992. *Hora de Poesía*. 81 -82:43-57.

MAINER, JOSÉ CARLOS. 1981. *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: Cátedra.

MIGUEL CRESPO, OLIVIA. 1984. "Marianne Moore: un Arca de Noé de impresiones". *Calle Mayor. Trimestral de literatura, crítica y artes*. Logroño. 2:17-24.

MOORE, MARIANNE. 1981. *Complete Poems*. Clive Driver (ed.). Nueva York y Londres: Penguin Books.

OSUNA, RAFAEL. 1993. *Los revistas del 27*. Valencia: Pre-Textos.

SIBBALD K. y H. YOUNG (eds.) 1994. *T.S. Elliot and Hispanic Modernity (1924-93)*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

STEINER, GEORGE. 1995. *What Is Comparative Literature?* Oxford: Clarendon Press.

WILLIS, PATRICIA (ed.) 1987. *The Complete Prose of Marianne Moore*. Londres: Faber & Faber.

Le Ton beau de Marot

In Praise of the Music of Language



Douglas R. Hofstadter

A propósito de Le Ton Beau de Marot', de Douglas R. Hofstadter

DAVID BELLOS

Traducción: JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX

David Bellos es profesor emérito de la Universidad de Manchester y desde 1996 imparte clases como catedrático de Literatura Francesa y Literatura Comparada en la Universidad de Princeton. Es un profundo conocedor de la obra de Perec, a quien ha traducido al inglés y sobre el que ha escrito una biografía por la que recibió en 1995 el premio Goncourt. Asimismo es especialista en Balzac y en los autores de la biblioteca oulipiana. Actualmente trabaja en la obra de Jacques Tati. En la siguiente reseña, analiza la última obra de Douglas R. Hofstadter, *Le Ton beau de Marot*, publicada el año pasado por la editorial neoyorquina Basic Books.

Hay que decir ante todo que nos encontramos ante un magnífico libro-objeto de tapa dura (632 páginas de gran tamaño, con notas, un índice más que perecquiano, una tipografía cuidada e ingeniosa), un verdadero festín de bibliófilo que sólo podía ofrecerse y ofrecernos un gran editor estadounidense. Se trata también de un libro magnífico por su contenido, un libro complicado, un poco desquiciado, con un hilo narrativo que parece hecho de digresiones y bifurcaciones, más divertidas unas que otras, pero cuyo argumento más visible —aunque no el único— es mostrar hasta qué punto son pobres las teorías actuales de la traducción comparadas con una práctica que rebosa riquezas intelectuales, creatividad y potencial teórico.

El blanco principal de las profundas y reiteradas críticas de Douglas Hofstadter es lo que denomino las "teorías en V" de la traducción. La traductología "en V" toma como axioma o modelo la idea de que el ex-

tremo izquierdo de la V representa el texto fuente, y el extremo derecho, el texto meta; de este modo, el vértice inferior sería el "núcleo semántico" que elaborarían de modo diferente las dos ramas, cuyos extremos afloran en "inglés" y "castellano" (o en "swahili" y "chino") respectivamente. Según semejante modelo infantil del lenguaje y el pensamiento, la actividad de la traducción no sería más que un trabajo de "descodificación" del texto fuente bajando por la rama izquierda hasta llegar al reducido núcleo, que a continuación el traductor tendría que "recodificar" revistiéndolo con la sintaxis y los lexemas de la lengua meta. A pesar del aire de familia de semejante caricatura con las famosas *Estructuras sintácticas de 1957*, dicho modelo no se deriva históricamente de los trabajos de Chomsky. y debemos agradecer a Hofstadter que se haya abstenido de sumarse a las abundantes polémicas contra el gnomo del MIT, cuyo nombre aparece en este volumen menos ve-

ces incluso que el de Jacques Tati (que sólo aparece una vez). Y es que la reflexión "en V" sobre la traducción, que goza de gran predicamento entre quienes no la practican, está muy cerca de la forma en la que se explotan la traducción inversa y la traducción directa en la enseñanza de lenguas extranjeras (vivas o clásicas). Por ejemplo, para demostrar nuestro dominio del latín, lo que se nos pide en clase es que "desnudem" una frase (que nombremos las partes y analicemos el funcionamiento sintáctico en términos gramaticales mecánicos), que busquemos el significado de las palabras (en la memoria o el diccionario) y, por último, que "volvamos a vestir" esa "sustancia" con la sintaxis y el vocabulario de nuestro idioma natural. Según esta traductología con vocación pedagógica, la "lengua" (latina, inglesa, etc.) está constituida por (A) una máquina sintáctica más (B) un motor de búsqueda y sustitución léxica. A más B se aplican en serie o simultáneamente a un "argumento" que sería el núcleo semántico o, de modo más simple, el "significado". Esta extendida imagen de la traducción podría llamarse mecánica si no fuera porque el término es demasiado generoso; en realidad, se parece más a un mecano. Y, como el mecano, puede ayudarnos a desarrollar aptitudes específicas (a atornillar tornillos, o a no olvidar la morfología del pretérito indefinido o la posición de los adjetivos en las frases nominales); pero, como ocurre también con el mecano de verdad, constituye una caricatura ridícula que impide ver cómo funcionan las máquinas de verdad, o el espíritu humano.

De hecho, cuando ya se ha adquirido un dominio de una segunda lengua que supera un poco lo elemental, nadie traduce de esta forma tipo "mecano". En realidad, los verdaderos traductores humanos (más abajo hablaremos de las máquinas) utilizan una infinidad de tácticas y estrategias, que sue-

len ser muy sutiles y que actúan en paralelo unas con otras, para llegar (a menudo de manera muy rápida) a "conformidades de pauta" en diferentes niveles y dimensiones de los textos fuente y meta, plegándose a los anisomorfismos de las dos lenguas en juego y explotando a la vez sus diferentes potenciales de expresión. (El lector bilingüe, si es que existe alguno, ya habrá podido juzgar por sí mismo si es más o menos eso lo que he hecho frente a la ausencia en mi "motor de búsqueda y sustitución léxica" de un hit para "*pattern-matching tricks*".) A pesar de semejante evidencia, nos encontramos lejos de haber convencido a la gran mayoría de nuestros colegas no traductores de que, en el fondo, no hay en ningún lugar algo así como una "verdad" de la traducción y que tenga además forma de V. Esa carencia, que Hofstadter nos ayudará en gran medida a reparar, es la razón profunda de las simplezas y las burradas de que están salpicadas la mayor parte de las valoraciones públicas de las traducciones y, sobre todo, de las literarias.

Sin embargo, el objetivo de Hofstadter no es hacernos reír ante las ideas equivocadas de los simples. Ataca cosas mucho más serias: quiere demostrar que toda una masa de personas reputadas inteligentes se han comportado como niños. Esos gurús indignos van desde el arrogante antitraductor políglota que aparece en un primer momento en el libro bajo el nombre de Marvin Validbook (autor de numerosos éxitos de ventas literarios; por ejemplo, *Ape Flier*) al filósofo de Berkeley, John Searle, aunque la referencia más marcada es a los remuneradísimos equipos de informáticos responsables de la gran estafa de la traducción automática. A partir de la traducción, ni siquiera demasiado lograda, de un único —y hermoso— poemita de Clément Marot, Hofstadter consigue transformar la inmensa maquinaria intelectual y técnica de la tra-

ducción automática en un cúmulo de monsergas y majaderías. Se trata de una auténtica hazaña y no puedo por menos que exclamar ante el maestro de Bloomington: ¡bravo!

Lo que a Hofstadter le interesa es lo que de verdad sucede cuando se traduce, porque su verdadero objeto de estudio desde hace más de veinte años es esa materia casi impensable: la "creatividad humana". En este sentido, *Le Ton beau de Marot* es una continuación (sorprendente pero lógica) de los temas abordados en los célebres *Gödel, Escher, Bach* y *Metamagical Themas*. Ahora bien, a Hofstadter no le interesa la traducción porque posea o permita "cierto margen de creatividad", el premio de consolación que incluso un Steiner concede a los traductores. Le interesa la traducción porque, para él, se halla en el centro mismo de toda creatividad humana. Y la materia prima de esta vasta investigación, exigente y divertida a la vez, sobre el funcionamiento del espíritu humano, está constituida por traducciones auténticas y reales (la mayoría son hacia el inglés, o hacia el anglosajón, jerga o estándar.

El método de Hofstadter es completamente práctico, y eso le honra. No se preocupa de los grandes conceptos ni las grandes palabras grecolatinas. Para saber lo que es la traducción, envió a un centenar de amigos y conocidos un breve poema de Clément Marot, "Ma mignonne", y les pidió que, si querían, le suministraran —con mayor o menor brillantez— una traducción al inglés (según su parecer de lo que constituía una traducción), aunque prestando atención a siete "restricciones", que Hofstadter enumera del siguiente modo:

- 1 El poema tiene 28 versos.
- 2 Todos los versos tienen tres sílabas.
- 3 El acento tónico cae sobre la última sílaba¹.

- 4 El poema está compuesto por pareados: aa, bb...
- 5 El poema está dividido en dos partes iguales; la primera utiliza la segunda persona del plural, y la segunda, la segunda del singular.
- 6 Los versos 1 y 28 son idénticos.
- 7 El nombre del poeta figura de modo explícito en el poema.

Un gran número de los solicitados aceptó jugar el juego, y he aquí a Hofstadter en posesión de un material formidable y precioso creado a partir de una especie de taller de escritura oulipiano "asignado". Este *corpus* de traducciones comparables (mismo texto, mismas lenguas, mismo pliego de condiciones) le permitirá buscar la naturaleza de la traducción por recovecos absolutamente fascinantes. Setenta y dos traducciones de *Ma mignone* (de las cuales un buen número revisadas y retocadas por el autor figuran en el libro en "lotes" de páginas con una numeración independiente y, frente a cada ejemplo, una página de comentario sobre las circunstancias pragmáticas de la traducción y, cuando se juzga pertinente, los objetivos explícitos del traductor. Los "lotes" de *mignonettes* sirven de presentación a cada uno de los dieciséis grandes capítulos del libro, que se apoyan, a veces de modo diagonal y a veces según una peligrosa tangente, en las cuestiones planteadas en los ejemplos iniciales. Pero, ¿cómo no se me había ocurrido a mí?, exclamamos ante una idea tan simple. ¡Y es que no es azar que Hofstadter se haya convertido en el especialista de la creatividad!

El punto de partida de todo el trabajo orquestado por Hofstadter es que el significado de un enunciado, y con mayor razón el de un poema, es inseparable de su forma. Y entendamos por forma no sólo los elementos fonológicos y prosódicos, sino tam-

bién los aspectos ligados a la lengua misma (por ejemplo, la transición del *vous al tu* en el poema de Marot), así como las referencias culturales y los déicticos especificadores (como la inserción del nombre de Marot en su poema). Son éstos los elementos que constituyen el poema en tanto que tal; y, con propiedad, son intraducibles según el "modelo en V" de la transferencia del núcleo semántico de una lengua a otra. Con todo, ahí están traducidos, setenta y dos veces, de maneras tan variadas como ingeniosas, en esos ejemplos que nos recuerdan al principio de cada capítulo que la teoría siempre debe sostenerse sobre el firme suelo de la práctica. Ahora bien, si "descodificación" y "recodificación" son conceptos del todo inadecuados para explicar lo que de verdad ocurre en esos ejemplos (y en muchos más que el lector no puede impedirle escribir o imaginar), «cómo describir entonces lo que hace un traductor?

Simplificando (porque siempre hay que simplificar), la respuesta de Hofstadter es la siguiente: el traductor piensa por analogía y avanza en su trabajo mediante la búsqueda de "conformidades difusas", ese "*pattern-matching*" cuya traducción (¡ironía de ironías!) ya hemos esquivado una vez. *Pattern* significa entre otras cosas el patrón de un vestido, el motivo de un papel pintado o cualquier regularidad formal que se repita, y a veces algo que tenderíamos a llamar tendencia o (en Wittgenstein) parecido de familia. *Pattern-matching* es esa capacidad que tienen los humanos para identificar un parecido analógico entre dos o más *patterns* realizados en medios diferentes: de modo trivial, cuando las baldosas de un suelo se parecen a las casillas de un tablero de ajedrez (célebre ejemplo que se encuentra en otro gran libro de Marvin Validbook, *La defensa*) o, de modo menos trivial, cuando sustituimos las rimas aa bb por otras rimas pro-

vistas de la misma regularidad (en la misma o en otra lengua). Hofstadter intenta delimitar por medio de aproximaciones múltiples y concretas ese concepto fundamental y, sin embargo, tan endemoniadamente difícil de teorizar. Una parte importante de sus capítulos, por ejemplo, está consagrada a los chistes. ¿Qué decimos en realidad cuando afirmamos que un chiste "se parece a" otro chiste? ¿Existen de verdad "protochistes" abstractos e invariantes de los cuales cada realización —cada "vestido"— sería una especie de traducción? Podemos pensar, por ejemplo, que el chiste que sigue posee cierto aire de familia con cientos de chistes "análogos":

TEXAS-RANCH JOKE

A Texas cattle rancher was proudly driving a visiting sheep rancher from Idaho around his ranch in a jeep, and bragged, 'Ah kin drahv due west all day long, from sunrahz to sundown, and still not leave mah property.'

Unimpressed, the visitor replied, "Oh, yeah - I once had a jeep like that, too."(p. 219)

Traducción 1:

EL CHISTE DEL VAQUERO DE TEJAS

Un vaquero de Tejas muestra el rancho a un criador de ovejas que lo visita. Al volante de su jeep, exclama con orgullo: "Puedo conducir en dirección oeste todo el día, desde el amanecer a la puesta de sol, sin llegar a los límites de mi rancho."

El visitante, que no se deja impresionar, contesta: "Sí, yo también tuve una vez un cacharro así."

Traducción 2:

EL CHISTE DEL VITICULTOR DE BERGERAC

Un día, un viticultor de Bergerac recibe en su viñedo a un colega de Saint-Émilion. Orgulloso de sus hectáreas, que se extienden hasta las riberas del Dordoña, exclama: "Mira, con la camioneta tardo más de una hora en llegar a las últimas viñas de allá abajo".

El visitante no se deja impresionar y responde: "Sí, yo también tuve una vez antes un tractor así".

Sin embargo, cuando traducimos o transponemos este chiste, ¿queda algo con la suficiente estabilidad como para que reconozcamos que todas las traducciones pertenecen a la misma familia? El problema es que cualquier intento de descripción formal de la estructura del chiste destruye su humor... y un chiste que no hace reír no es un chiste. Es evidente que el proceso de transposición de este chiste modelo es más complejo que la simple descodificación y recodificación de un *pattern*. Lo que sucede en esas migraciones es mucho más humano que mecánico.

Le Ton beau de Marot está estructurado como un bazar de callejones sinuosos y puestos más intrigantes los unos que los otros. Hay que ser muy sagaz para no perder de vez en cuando el sentido de la orientación o el hilo de los argumentos que se encabalgan o se enmarañan como en la famosa trenza de oro de *Gödel, Escher, Bach*. También es cierto que Hofstadter se complace un poco demasiado en esos dédalos: las rúbricas extravagantes de los capítulos son más adivinanzas que referencias útiles. ¿Cómo saber —por más que uno conozca bien el inglés— de qué trata un capítulo titulado "*The Nimble Medinm-Hoping of Evanescent Essences*"? Cierto, en él encontramos, y de modo ordenado: un intento de imaginar cuál sería el recorrido del alfil en un tablero de ajedrez cuyas casillas no fueran cuadradas [*square*] sino hexagonales, o quizá triangulares (el juego se llamaría entonces no *cbess*, sino *chesb* o *chest*); la definición de un "medio"; una explicación de la traducción al argot de los maleantes londinenses de principios del siglo XIX de uno de los poemas en jerga de François Villon; unos ejemplos de la traducción al alemán de las comedias musicales de Broadway; un encuentro con Tom Lehrer y su lista de los elementos químicos ordenada según la melodía de A

Model of a Modern Major-General de Gilbert y Sullivan; el modo de construir un idioma inglés no sexista; cómo "traducir" los chistes verdes en chistes sin alusiones sexuales; y un estudio bastante detallado de los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau que concluye con una pieza de bravura: un centésimo ejercicio "hexagonal" a la Hofstadter, es decir, la transposición de la anécdota del autobús a un mundo constituido exclusivamente por el tablero y los peones de un juego de *chesb*. Al final de este embriagador capítulo es posible apreciar, por más que sólo sea durante unos instantes, la unidad de principio de todos estos ejemplos pintorescos: todos proponen casos límites de analogía, de nuestra capacidad de pensar por analogía y construir "medios modificados" en los cuales puede desplegarse el demonio de la analogía. En efecto, este capítulo abunda en enseñanzas para cuantos se interesan por la escritura sometida a una restricción; aunque sólo mucho más adelante en el libro se abre Hofstadter de forma explícita a esas "esencias evanescentes" que, como el alfil sobre el tablero hexagonal, subsisten a través de los ágiles (*nimble*) movimientos (*hops*) desde un "medio modificado" a otro.

Las tesis de Hofstadter se refieren exclusivamente a la actividad de la traducción en tanto que ejercicio gratuito de la inteligencia y el sentido estético. Hofstadter es bien consciente del aspecto social de la traducción (la voluntad de poner textos a la disposición de quienes de otro modo no los conocerían), pero prescinde de él y se define como "traductor egoísta" cuyo único móvil es el deseo de medirse contra unas dificultades de apariencia insoluble que, una vez resueltas, le procuran un placer que califica de estético. No es seguro que este tipo (muy real) de satisfacción intelectual —el placer del rompecabezas roto— encaje plenamente con las definiciones tradicionales de la es-

tética. Es lícito incluso pensar que este tipo de placer, procurado también por la lectura de los textos oulipianos y el género de ejercicios propuestos por el Oulipo, impide en cierta medida la lectura estética de los grandes textos de Queneau, Perec y otros autores "de la restricción".

Cual campeón de pies alados, Hofstadter se lanza en varios grandes capítulos del libro a algunas de las tradicionales refriegas de la traductología. Su placaje más largo y conseguido deja a Vladímir Nabokov mordiendo definitivamente el polvo. En efecto, el autor de *Lolita* es célebre por su traducción inglesa de *Eugenio Oneguín* de Pushkin, una traducción en prosa, literal hasta la insensatez, acompañada de tres grandes volúmenes de notas y apéndices, así como de una virulenta diatriba contra todo intento de representar la poesía de Pushkin en inglés. Según Nabokov, la traducción no puede ser otra cosa más que una glosa erudita, a riesgo de traicionar un original que (en ese caso) tiene para Nabokov una categoría casi divina. Hofstadter muestra hasta qué punto se equivoca en sus razonamientos Nabokov y hasta qué punto son injustificados y mezquinos los anatemas que el novelista lanza sobre los otros traductores anglófonos de la poesía rusa. También nos ofrece unas excelentes páginas consagradas a una comparación de las versiones alemana (de Eugen Helmle²) e inglesa (de Gilbert Adair) de *La disparition* de Georges Perec. La versión de Adair plantea, naturalmente, la cuestión de la libertad del traductor, y Hofstadter se pregunta y nos pregunta: ¿cómo situar la frontera entre traducción y transposición? ¿Cómo separar con nitidez la transposición y la imitación? Porque son precisamente las transiciones fluidas, las fronteras móviles, las que fascinan al autor, y ello por una razón de peso en lo que se refiere a su oficio principal, que es el desarrollo de la inteligencia ar-

tificial: la capacidad de reconocer las transiciones difusas es una de las condiciones *si-e qua non* de la simulación de la inteligencia humana en sus comportamientos menos sofisticados y cotidianos.

El lipograma en e es un buen ejemplo de lo que Hofstadter quiere decir con "*medium*" (definido por nosotros más arriba como "medio modificado") y, como todos los medios presentados por Hofstadter en esta larga serie de aventuras en los confines del pensamiento y el lenguaje, el lipograma inspira en el autor el apetito de la hazaña. Así, leemos (mucho antes de las páginas consagradas a las traducciones de Perec) un resumen del archiconocido razonamiento de John Searle (la "sala china" o, en la jerga académica de Hofstadter, "*the Sino-Room Gedankenexperiment*"), un resumen, decimos, en "anglosajón", que significa aquí no la lengua de *Beowulf* sino el inglés sin e. La ficción filosófica de Searle tiene por objeto persuadirnos de que, aun cuando un dispositivo electrónico dé todas las apariencias de haber logrado superar la prueba de Turing³, en realidad no "piensa", porque el pensamiento, al fin y al cabo, es una aptitud específica del ser humano. Este tipo de argumento circular y axiomático (y, en realidad, creo, cualquier argumento fundado en la abstracción y la especulación, no en la observación y la manipulación) irrita profundamente a Hofstadter y, en su incandescente réplica, llega casi a acusar a Searle de racismo ciberfóbico. Está claro que los ordenadores están hechos de silicio y los humanos de carbono; pero, ¿por qué este hecho trivial debe significar que los ordenadores no poseerán jamás una inteligencia? ¿Cuál es el elemento específico de la inteligencia que la limitaría a las particularidades biológicas del cerebro del *homo sapiens*? Hofstadter nos explica que abandonó la neurología hace mucho tiempo, cuando se dio

cuenta de que esa disciplina era incapaz de iluminar el arte de la programación. De todos modos, sigue sintiendo una gran admiración por el programa SHRDLU de Terry Winograd, quien demostró hace ya un cuarto de siglo que, en un micromedio suficientemente restringido y correctamente estructurado, un programa recursivo es capaz de simular "inteligencia" y "referencia" de un modo hartamente convincente. Lo que de verdad está en juego en los repetidos ataques contra el argumento de Searle es la defensa de la investigación en el ámbito de la inteligencia artificial; desde luego, no es eso lo que uno espera encontrar en un libro escrito "en elogio de la música de las lenguas". Sin embargo, lo que constituye el desafío para la inteligencia artificial son las setenta traducciones de Marot hechas por humanos: es precisamente ese tipo de creatividad, de soluciones por analogía, de "pensamiento lateral", y no el modelo primitivo y primario de la traducción implícito en la "sala china", lo que habrá que "modelar" para que una máquina sea capaz de simular la inteligencia humana. Y, a todas luces, lo que hay que hacer es ir abandonando todas las supuestas conquistas de la traducción automática: Systran, Eurotra y todos los programas similares y derivados. Los dos ejemplos de la traducción por ordenador del poema de Marot son para partirse de risa; aunque los comentarios de Hofstadter sobre el estado actual de esta industria también podrían incitar a las lágrimas.

Por medio de digresiones y bifurcaciones, los ejemplos y los argumentos de Hofstadter se entrelazan en una afirmación profunda y elocuente de la posibilidad y la práctica de la comunicación entre los seres humanos. Así, la traducción —garantía última del significado de un enunciado— puede servir no de caso límite, sino de caso típico, de modelo incluso, de la comunicación

v, por lo tanto, del ser humano. Puesto que desde el principio mismo Hofstadter erige en axioma que todos los aspectos de un enunciado forman parte de su significado, semejante afirmación dista de ser trivial. No hablamos aquí de la comunicación de esos supuestos "núcleos semánticos", sino del reparto (imperfecto, desigual, pero reparto a pesar de todo) del "fruto entero".

Más sorprendente aún, en un libro producido en una factoría intelectual mejor equipada en ciencias naturales y teóricas que en ciencias humanas, es la atención que presta Hofstadter a la naturaleza de la comunicación que se lleva a cabo por medio del arte. Hay una insistencia, sobre todo al final del libro, en el hecho de que en la experiencia de un poema (figura de toda obra de arte) aprendemos en cierta medida lo que quiere decir ser otro; y más: en la experiencia de un poema (figura de toda obra de arte) nos convertimos en cierta medida en ese otro. Hemos aquí sentados en lo alto de un acantilado familiar en la enseñanza y el estudio de la literatura: el enriquecimiento de la personalidad por la experiencia indirecta e imaginaria; dicho de otro modo, un humanismo que, en muchos lugares, parece más bien pasado de moda. Desde este acantilado, en el que me siento de buen grado, Hofstadter nos imita a saltar con él hasta un mar de especulación al que más de uno dudará en seguirlo.

Retomemos el argumento simplificándolo. Aceptemos que, en realidad, el "pesimismo lingüístico" de un Paulhan ya no es pertinente cuando se ha seguido a Hofstadter por las extraordinarias proezas de comunicación por analogía de las que son capaces los traductores. Aceptemos también que todo enunciado formado de acuerdo con intenciones estéticas hace presentes experiencias que nunca habríamos vivido por nosotros mismos. Ahora, saltemos. Según

Hofstadter, es de este modo que el "yo" que está en el mundo se encuentra compuesto —en parte— de experiencias que nunca ha vivido por sí mismo: el yo es parcialmente otro(s). Ejemplo: tanto el lector como yo disfrutamos con un fragmento de Bach (o un texto de Perec, o una canción de Rodgers y Hammerstein); una parte de lo que es mi yo (la experiencia imaginaria procurada por esas obras de arte) es también una parte del lector. Dicho de manera trivial, son los hechos de este orden los que nos permiten ser amigos. Aunque también es posible decir —y, en realidad, Hofstadter lo afirma— que hechos de ese orden hacen del "yo" un concepto lo suficientemente flexible y técnicamente difuso como para ofrecer la posibilidad de que quizá algún día un dispositivo electrónico tenga una posibilidad de poseer un "yo", una identidad del mismo orden que una identidad humana.

Uno de los grandes placeres del libro de Hofstadter es el cuadro que pinta de un espíritu capaz de desplazarse de un solo salto, cual canguro filosófico, desde unas evidencias elementales hasta los inventos imaginarios más extraños (de una extrañeza siempre inteligente, aunque a veces un tanto disparatada). Por ejemplo, para tratar la cuestión, bien conocida en todos los cursos de traducción, de la transposición cultural (es decir, cómo definir las situaciones en las que es o no es apropiado representar la "*gare Saint-Lazare*" de un texto francés por una "*Paddington Station*" en una traducción inglesa o incluso anglosajona), Hofstadter intenta que imaginemos los problemas de transposición entre una lengua terrestre y el modo de comunicación de los habitantes de una estrella de neutrones. Dichos personajes tendrían una talla física del tamaño de la uña del dedo pequeño del pie de un recién nacido y una esperanza de vida de unos dos segundos de nuestro tiempo terrestre. Seis-

cientas páginas de gimnasia intelectual de esta índole⁴ nos acunan con la ilusión de que el autor posee un paracaídas para asegurarse una suave toma de tierra tras cada una de las excursiones más allá de la estratosfera del sentido común. Por lo tanto, nos sentimos naturalmente inclinados a seguirlo cuando se lanza a sus especulaciones sobre la identidad y el futuro de los ordenadores desde el promontorio constituido por el argumento resumido más arriba sobre la función de comunicación de las obras de arte. Sin embargo, lo cierto es que en ese salto nunca abre el paracaídas, y es el lector quien debe encontrar la palabra que no menciona y que constituye la respuesta a todas las cuestiones planteadas a la traducción. Porque esas "esencias evanescentes" que subsisten cuando un texto o una idea se ven transpuestos de modo creador por el trabajo analógico del cerebro se llaman, al igual que esa cosa que en principio un ordenador podría acabar teniendo, "alma".

Hay otros tres aspectos del libro que no pueden dejar de mencionarse. A pesar de su interés fabuloso y de su extraordinaria inteligencia, *Le Ton beau de Marot* está muy mal redactado. Con un estilo informal que llega al descuido, Hofstadter escribe como si hablara, como si charlara con el teclado, con juegos de palabras de estudiante de instituto aquí y allá, guiños a los amigos y referencias culturales tan codificadas que sin duda su texto es comprensible al cien por cien por el reducido número de personas de cultura estadounidense baja que poseen también muy buenos conocimientos de francés, italiano y filosofía del lenguaje... un número de personas que es probable que ronde la unidad. Hofstadter no tiene reparos en describir su texto como "sin duda el mejor libro que escribiré" (p. xiii), ni en llenarlo de anécdotas completamente anodinas y sin interés procedentes de su vida personal (la

experiencia conduciendo un coche por una autopista atestada, el recuerdo de una comida en un restaurante chino de Trieste, y no sigo). Cual estrella de cine que se pasea por la Quinta Avenida envuelta en un abrigo de pieles apolillado y calzada con unas zapatillas de tenis baratas, el filósofo de Bloomington viste su formidable inteligencia y su fabuloso saber con un estilo y un lenguaje atrocemente (aunque quizá sinceramente) "proleta". En tanto que inglés de Oxford aficionado a la claridad francesa y la elegancia británica, no puedo sino pensar que *Le Ton beau de Marot* sería mucho mejor si tuviera sólo la mitad de su extensión y una décima parte de su informalidad. ¿Podría, pues, traducirlo a un inglés más sobrio y más esnob, digno de las páginas del *Times Literary Supplement*? Sin duda. Pero sería a costa de un precio, v un precio que hace que la pelota vuelva a los pies de Hofstadter. El ritmo y el lenguaje de esta reseña, incluso en el francés en que la escribo, se parece más al lenguaje de Hofstadter que todo cuanto he escrito antes. Me ha contaminado. O, para retomar los términos del libro, una pequeña parcela de la "esencia evanescente" de *Le Ton beau de Marot* ha sobrevivido a su transposición y subsiste en esta "representación" del libro.

Lo cierto es que el "fruto entero" del libro de Hofstadter posee unidad propia y una lógica interior: no hay que tomarlo como un ensayo a la francesa, sino como un seminario a la estadounidense, es decir, como una serie de charlas. Ahora bien, *le Ton beau* [el tono hermoso] es también un *Tombeau* [una tumba]: el juego de palabras encaja con el libro; y la ilustración de la sobrecubierta —el poema de Marot escrito en una cruz que se alza sobre un prado florido bajo un cielo lúgubre atravesado por un rayo—

anuncia el tema personal de la obra. Porque todo este paseo traductológico es también —y ello es muy sorprendente y también muy emotivo— una elegía por Carol, la mujer del autor, muerta de forma prematura. En el fondo, toda la discusión sobre las fronteras móviles, tanto de los medios lingüísticos como de las culturas y de los "vos", no es otra cosa que una meditación amorosa sobre la comunicación íntima entre dos seres que se aman y ponen sus vidas en común. Mediante este acto de duelo Hofstadter consigue soldar la materia frondosa y ramificada de este libro de apariencia indisciplinada y justificar sus aspectos menos fáciles; porque no cabe duda de que la voz que escuchamos es la de Doug, en conversación con Carol, encontrando o inventando razones para creer que quizá, en un sentido u otro, ella sigue ahí para escucharlo. Sin duda sigue estando ahí, dentro de Doug. Y debo decir que tras una larga lectura de este vasto trabajo, Carol está ahora, un poquito, como habría querido su marido, "dentro" de mí. Si *Le Ton beau* hubiera sido más corto, menos individual, menos brillante y menos disparatado, el homenaje a Carol habría caído en el sentimentalismo y lo artificial. Sin embargo, el "medio" de Hofstadter y su mensaje son partes inseparables del "fruto entero".

Will you, Medium, take this message to be your poetically wedded partner? I will. And willyou, Message, take this medium to be your poetically wedded partner? I will. It give me great joy to pronounce you, Message and Medium, to be a Poem. You may now kiss. (p. 557)

[¿Quieres. Medio, a este mensaje como pareja poéticamente unida a ti? Sí, quiero. Y tú, Mensaje, ¿quieres a este medio como pareja poéticamente unida a ti? Sí, quiero. Es para mí un gran placer declararos. Mensaje y Medio, un Poema. Podéis besaros.]

NOTAS

- 1 El respeto a esta regularidad de la lengua francesa es relevante en inglés, que posee un acento tónico móvil.
- 2 Hofstadter descubre un error en Helmlé y supone que debe su existencia a esa única "e" que, según se dice, se esconde en algún lugar de *La disparition*. Como se sabe, el lipograma de Perec no contiene ninguna "e"; aunque quizá haya una razón para el error de Helmlé: una de las pesadillas soñadas por Perec en 1969 transcrita y publicada en *La boutique obscure* (1972) se llama *La mort d'Helmlé*. En ese sueño, el escritor encuentra una "e" en su manuscrito y la ve proliferar por todo el texto como un virus. Algunos extractos de *La boutique obscure*, como casi todos los textos de Perec, se difundieron por la radio alemana, y *La mort d'Helmlé* fue oído por un buen número de amigos del traductor el 5 de enero de 1975. Algunos debieron de comprender mal el texto, porque en los

días que siguieron la mujer de Helmlé recibió diversos mensajes de pésame... De ahí proviene, creo yo, ese irreprimible rumor de la e fantasma de *La disparition*; me gustaría creer también que la e de más en *Anton Voyl's Fortgang* es una pequeña revancha del traductor por el anuncio prematuro de su desaparición.

- 3 La prueba de Turing (inventada por el matemático británico Alan Turing) define las condiciones que debería cumplir una máquina para ser calificada, en términos estrictos, de "inteligente". La prueba de Turing es al mismo tiempo una expresión teórica de una concepción específica del ser humano.
- 4 Un ejercicio intrigante: ¿cómo decir "jazzercise" en arameo? (*To jazzercise* es hacer ejercicio escuchando jazz.) La respuesta más evidente —¿en qué circunstancias tendríamos necesidad de decir "jazzercise" en arameo?— no cuenta para Hofstadter, puesto que no le interesa en absoluto la pertinencia real de los problemas de traducción.



Traducir a Steiner

Memoria de mi ordalía con George Steiner

CATALINA MARTÍNEZ

Un buen día, el azar —o el destino— pone una obra de George Steiner en manos de un traductor, y éste siente que acaba de recibir un regalo. Es tal el predicamento que Steiner tiene entre los traductores, es tal la admiración que profesamos a su obra y tanto lo que valoramos sus iluminaciones sobre el enigmático proceso de la traducción, que cuando esta circunstancia se produce, no podemos sino interpretarla como un regalo. Pero, ¿no se tratará de un regalo envenenador

No es fácil explicar por qué el enfoque hermenéutico de Steiner en *Después de Babel*, criticado y refutado por algunos teóricos y estudiosos de la traducción, es, sin despreciar en absoluto otras valiosas aportaciones lingüísticas y teóricas, el que ha calado más hondo entre buena parte de los traductores.

No hay uno solo de sus libros en el que el análisis de la traducción no esté presente al hilo de esta o aquella cuestión, como si la alquimia traductiva, el fenómeno de la traducción en sí mismo, fuese el eje invisible de todo pensamiento y toda cultura. Admitiendo la validez del postulado de que todo hablante se traduce a sí mismo, dentro de su propia lengua, debemos señalar que, en el caso de Steiner, este proceso se realiza dentro de tres lenguas "propias". Por eso

quien traduce a Steiner siente, no bien emprende esta travesía, que se adentra por una senda desconocida y peligrosa. Cada vez que Steiner reflexiona sobre la traducción, obliga al lector a tomar conciencia de un fenómeno que a menudo se da por sentado o pasa inadvertido y sobre el que se piensa —pensamos— generalmente poco. Traducir un libro que habla de traducción, en su totalidad o en parte, coloca al traductor en una situación cuando menos comprometida y vulnerable, pues si bien éste es plenamente consciente de los riesgos y las modestas posibilidades de éxito de su empresa, las alusiones a la traducción contenidas en el propio texto hacen que se disparen las alarmas en el lector, invitándolo a reparar de manera explícita en el "envés del tapiz", en la delicadeza o la torpeza del bordado lingüístico que el traductor le ofrece. El traductor queda así más desnudo e indefenso que nunca, lo que le obliga a conducirse con mayor cautela de lo habitual. Con Steiner no es posible viajar ligeros de equipaje. Si bien es cierto que todo traductor responsable admite la ventaja de conocer el conjunto de la obra del autor al que traduce, de que tal conocimiento puede ser beneficioso para el éxito del trabajo, en el caso de Steiner

esto se convierte en una necesidad insoslayable. La obra de Steiner es claramente autorreferencial: se cita a sí mismo y cita invariablemente diferentes —o idénticos— pasajes de las mismas obras clásicas que constituyen su personal canon literario. Su pasión por la cita puede llegar a resultar una auténtica tortura para el traductor, tanto más si tenemos en cuenta que en muchos casos la cita va oculta, camuflada o intercalada en el texto sin ninguna indicación. Las referencias a Shakespeare, a la Biblia o los clásicos de la literatura griega y romana, por citar los ejemplos más frecuentes, son constantes en todos sus libros.

Partimos pues de la base de que el traductor de Steiner ha leído a su autor —bien en el original, bien a través de traducciones—, de que conoce su obra. Reconozcámosle además la cualidad de ser el más atento de los lectores. Pero esta lectura atenta, profunda, sólo se realiza cuando el traductor se enfrenta al texto no como lector sino como traductor, de tal modo que la ingenua promesa de felicidad surgida de este conocimiento y esta atención a la lectura no tarda en desvanecerse cuando constatamos que, como lectores —y no como traductora— de ese corpus textual, nos hemos mantenido en un plano superficial, de mero desciframiento del texto. Sólo cuando intentamos cifrarlo de nuevo, en el código de nuestra propia lengua, tomamos conciencia de la magnitud de la empresa que estamos a punto de abordar. Y, lógicamente, el desfallecimiento se apodera de nosotros no bien acometemos el primer párrafo. Sentimos que no estamos a la altura de las circunstancias. ¿Conseguiremos hacer legible el texto? Es un consuelo, sin embargo, recordar algo que el propio Steiner nos dice en *Presencias Reales*¹:

A su vez, el buen lector, crítico o comentarista tendrá por objetivo hacer el texto más difícil de leer. Sacará a la luz las estrategias que el autor, consciente o inconscientemente, ha empleado; hará visibles la artimaña, las artimañas, los desplazamientos entre signos y vacío, inherentes al juego del autor y al lenguaje con el que sólo puede jugarse ese juego. Lo que todas las partes deben recordar es esto: los juegos de significado no pueden ganarse. No hay ningún premio de trascendencia, ninguna seguridad esperando a nadie, ni siquiera al más hábil e inspirado jugador.

Y cabe suponer que si Steiner omite mencionar al traductor en este ejemplo es porque su participación en el juego del significado puede considerarse casi axiomática.

Tras acudir durante años con la puntualidad del lector incondicional a la cita de cada nueva obra de Steiner, me tocó en suerte traducir su último libro, *Errata*², una suerte de memorias personales y literarias donde el autor somete a examen su vida, su obra y algunos de los acontecimientos más determinantes de nuestro siglo.

Los comentarios que siguen son meras pinceladas impresionistas, intuiciones o reflexiones asistemáticas, fruto de una lectura personal, y por tanto subjetiva, de un texto escrito por George Steiner; una relación de los aspectos a mi juicio más sobresalientes de su prosa o, sencillamente, de aquellos que se han manifestado con mayor evidencia durante la traducción de este texto. No pretenden en ningún caso ser exhaustivos; se proponen más bien ofrecer una visión general sin entrar en la casuística. El peculiar estilo de Steiner proporciona material más que suficiente para realizar un amplio estudio de lingüística comparada, pero ni yo soy persona competente para hacerlo, ni éste es el marco adecuado. Me parece observar que la mayoría de los traductores seguimos un

procedimiento más intuitivo que científico, que nos encontramos en este sentido más cerca del poeta que del lingüista: este esradiana y analiza de manera rigurosa y consciente las estructuras profundas de la gramática, mientras que aquél se zambulle, sin saberlo, en las estructuras aún más hondas de la lengua.

Antes me he referido a esa alquimia traductiva que parece constituir para Steiner el eje de todo pensamiento y que sin duda constituye el eje de su pensamiento personal, plasmándose en su estilo de manera más o menos evidente. Steiner piensa y escribe desde una matriz no sólo multilingüe sino también multicultural. (El alemán fue la lengua de su primera infancia; cuando Steiner contaba alrededor de ocho años, su familia se trasladó de Viena a París, huyendo de la inminente amenaza del nazismo. Más tarde llegaría un nuevo traslado a Nueva York, donde Steiner estudió en el Liceo francés antes de ingresar en la universidad estadounidense; y por último sus años de docencia en Oxford y Ginebra. Si a ello añadimos su dominio de las lenguas clásicas —a los cinco años el pequeño Steiner se "entretenía" con su señor padre traduciendo la *lita-da* del griego—, su conocimiento de otras lenguas europeas —como el italiano—, su vastísima erudición, sus múltiples viajes y la huella de su origen judío, nos encontramos ante un autor que se nos antoja inasequible.) Incapaces de desentrañar nuestros propios mecanismos psicológicos, de descubrir los entresijos del insondable proceso en virtud del cual un pensamiento nace, crece y estalla en palabras, ¿qué podemos hacer cuando nos vemos de pronto inmersos en los mecanismos mentales de un políglota que parece llevar archivada en su memoria la Biblioteca de Babel sin carga alguna, reunida en un ligero y manejable CD-ROM?

Steiner parece expresarse en una suerte de esperanto personal, fruto de su proverbial condición políglota y de su existencia errante. Su inglés no es un inglés al uso, no es el inglés estándar. Emplea en ocasiones una sintaxis híbrida, bajo cuya superficie en apariencia homogénea fluyen en inconsciente y feliz unión diversas estructuras lingüísticas ajenas a la lengua en la que escribe. Su prosa es hiperbólica, fragmentaria, sincopada y altisonante (saturada de adjetivos y adverbios). El alemán se deja sentir ocasionalmente en el uso del hipébaton y en la alteración del orden de la frase. El francés se manifiesta en toda su pomposidad retórica cuando Steiner opta por la prolijidad, cosa que ocurre con cierta frecuencia. Porque aunque Steiner escriba en una lengua, tiene a mano en todo momento los recursos de otras que maneja con idéntica soltura, y parece usarlos a su antojo según persiga la precisión y la concisión, la densidad y la abstracción o el énfasis y la grandilocuencia. Esta inmensa riqueza lingüística que hace de Steiner un individuo extraordinariamente privilegiado, no parece bastarle, sin embargo, para alcanzar el grado de exactitud que persigue su exposición, y es frecuente así que el texto aparezca salpicado de términos en latín, en griego, en francés o en alemán, cuando el inglés se le revela insuficiente.

El uso de la puntuación también parece reflejar la influencia de esta matriz trilingüe; no coincide plenamente con las reglas de puntuación de la lengua inglesa. El discurso se articula mediante la alternancia de períodos breves y períodos más o menos largos, de acuerdo con unas pautas que no obedecen exactamente a la sintaxis de una sola lengua, sino que son más bien una combinación de todas ellas. En ciertos párrafos se observa una estructura similar a la de la fuga: parten de una unidad mínima, de una voz que se multiplica y se imita a sí misma,

que se encuentra y se mezcla en el camino con otras voces siempre articuladas en torno a esa voz inicial, produciendo un efecto contrapuntístico. Las oraciones simples dan paso a las compuestas, aparecen y desaparecen hasta desembocar en una subordinación repleta de incisos, acotaciones y explicaciones.

Mientras traducía a Steiner tenía en todo momento la sensación de que él jugaba con ventaja en un sentido capital: lo que él había escrito simultáneamente en varias lenguas yo tenía que traducirlo necesariamente a una sola. Me debatía entre la necesidad de ser escrupulosamente fiel a un texto y a un autor que exigían a todas luces una rendición incondicional, un abandono de los trucos, las fórmulas y los mecanismos que los traductores vamos desarrollando y ejercitando día a día, y constataba al mismo tiempo que el exceso de fidelidad no arrojaba el resultado estético apetecido. (No existen fórmulas mágicas, procedimientos de aplicación general, pero sí pequeñas recetas que pueden facilitar la tarea en alguna que otra situación.) De todos es sabido que la traducción es un proceso de elección, de decisión, que quien aborda el traslado de un texto se decanta, consciente o inconscientemente, por uno u otro modo de aproximación al texto. ¿Cabe poner fin a la archiconocida polémica entre "literalistas" y "naturalistas" buscando una solución de compromiso, encontrando un equilibrio textual mediante el recurso a estrategias compensatorias que favorezcan la creación de un conjunto armónico? En el caso de Steiner

tal solución de compromiso parecía ser la opción más idónea, habida cuenta de las particularidades mencionadas. Los distintos enfoques del análisis textual —generativo, semántico, sociolingüístico, psicológico, semiótico, etc.— tienen cosas importantes que enseñarnos. Todos son incompletos, pero todos son complementarios. Si toda elección implica exclusión, parece sensato suponer que el enfoque multidisciplinar sea la solución preferible en estos tiempos de vastísimos conocimientos especializados. Y aunque toda traducción es un proceso de elección, ciertos textos plantean mayores exigencias que otros, nos obligan a un mayor grado de compromiso o de renuncia. Es más que probable que otros traductores se las hayan visto en parecidas circunstancias con otros textos y autores, que se hayan sentido colocados contra las cuerdas, obligados a sopesar y calibrar milimétricamente cada una de sus opciones, que éstas sean a la postre consideraciones en exceso generales y perfectamente aplicables a la reflexión sobre la traducción de cualquier texto o de la traducción en sí misma. Me limito modestamente a referir y compartir lo que Steiner me ha suscitado.

NOTAS

- 1 George Steiner, *Presencias Reales*, traducción de Juan Gabriel López Guix, Destino, Barcelona 1991, pág. 157.
- 2 La publicación de este texto en castellano, a cargo de Ediciones Siruela, está prevista para el mes de septiembre.

Traducir a Steiner

La sombra de un arte exacto

ENCARNA CASTEJÓN

El traductor, el intérprete, es fiel a su texto, es responsable de su forma de responder al texto, sólo cuando se esfuerza por crear un equilibrio de fuerzas, una presencia integral, que la comprensión apropiativa, la ingestión y la transferencia han roto. En la traducción respondiente y responsable está implícita una profunda economía moral, un tacto trascendente. El traductor-intérprete busca un intercambio significativo. Las flechas del significado, del beneficio cultural y psicológico, deben moverse en ambas direcciones y de forma recíproca. Idealmente, debe producirse un intercambio de energía sin pérdida de energía. La traducción perfecta es (o debería ser) la negación de la entropía. El orden, la coherencia y la energía potencial se encuentran a resguardo en ambos extremos de ciclo: la fuente y el receptor. La traducción suprema, que no es más frecuente que la gran poesía, da nueva vida al original no sólo porque le otorga un nuevo espectro de resonancia espacial y temporal, o porque pueda iluminarlo forzándolo, por así decir, a una mayor claridad y a un mayor impacto: el proceso de la reciprocidad va mucho más lejos. Una gran traducción otorga al original lo que ya estaba ahí; acrecienta el original al exteriorizar, al desplegar de forma visible connotaciones, alusiones y matices de fondo, paralelismos y afinidades con otros textos y culturas

o, por el contrario, elementos que contrastan con estos mismos textos y culturas; todo lo cual está presente, esta ahí, en el original, desde el principio, si bien no de manera evidente. (...) Re-crear lo que ha sido creado, afirmando y enunciando la primacía, la prioridad de su esencia y de su existencia; re-crear lo que ha sido creado, añadiendo presencia a la presencia, completando lo que va es en sí mismo completo: ése es el propósito de una traducción responsable.

(...) El texto original ha engendrado la traducción y debe preservar en ella su engendradora presencia, no importa el brillo o la inmensa buena fortuna que ésta última pueda tener. El texto debe seguir siendo común a ambos, al autor y al traductor, incluso allí donde, quizá por partida doble, la posición autónoma del traductor, su *auctoritas*, queda oscurecida por el tiempo y por la distancia lingüística. (...) Esta preservación, *serva*, es el resultado de un arte exacto: exacto por su ideal de precisión, exigente por su rigor moral y técnico. El traductor convertirá así su esfuerzo en una paradoja de eco creativo, de reflejo metamórfico. No hay en la vida de las letras una tarea más necesaria, una llamada que merezca una respuesta más rigurosa.

Las palabras precedentes son una cita del artículo de George Steiner *Un arte exacto*,

recogido en el volumen *Pasión intacta* que Ediciones Siruela publicó en 1997. Las traductoras fuimos Menchu Gutiérrez y yo, y nos repartimos más o menos al cincuenta por ciento los artículos y conferencias que componen el más que voluminoso libro, aunque la aparente simplicidad del acuerdo no narra los largos días que ambas pasamos sentadas en el suelo de mi casa (mi casa estaba más a mano que la suya) con hasta veintiséis libros en cuatro idiomas (castellano, inglés, francés y alemán) abiertos a la vez a nuestro alrededor (diversos diccionarios, diversas traducciones y ediciones de Kafka, Wittgenstein o Kierkegaard, varias versiones de la Biblia, original y traducciones de Milton y de Shakespeare, y un largo etcétera). Las horas en las que traducíamos (entregadas a la labor solitaria del traductor, y cada una en su casa) eran agotadoras; cuando nos reuníamos para buscar, discutir y comentar las posibilidades y entresijos de algunos textos, acabábamos literalmente molidas. Ambas habíamos seguido la obra de Steiner, éramos y somos lectoras impenitentes desde la infancia, traducimos a menudo aunque nos horroriza que alguien nos presente como traductoras profesionales (preferimos hablar de traducción ocasional, aunque la expresión engañe con respecto a la frecuencia, forzada casi siempre por la economía), y amamos el lenguaje, que es lo mismo que decir: sufrimos, y cómo, la enfermedad del lenguaje. Pero no creo que ninguna de las dos hubiera aceptado traducir a Steiner (ni más de tres o cuatro libros en su vida, entre los cuales no se contaría este autor) si no fuese por esa miserable cantidad que en este país suelen cobrar los traductores y que buena falta nos hacía. Con esto no pretendo soltar una *boutade* sin la menor gracia, ni provocar a quienquiera que sea, ni librarme en dos patadas de este artículo que he entregado con un retraso imperdonable

por haberme empeñado, (antes de embarcarme en este último esfuerzo) en un intento desesperado de ser lo más objetiva y académica posible, ateniéndome al texto inglés que tuvimos en las manos y a los problemas que nos dió, dando ejemplos como Dios manda cuando conviniera y, en fin, alejándome invariablemente de la experiencia personal, que es lo que menos le interesa a nadie. Lo siento, no puedo, y ahora hablo solamente por mí, ya que Menchu Gutiérrez se ha salvado de este lío (el cincuenta por ciento, más o menos, de este artículo) porque últimamente no ha parado de viajar.

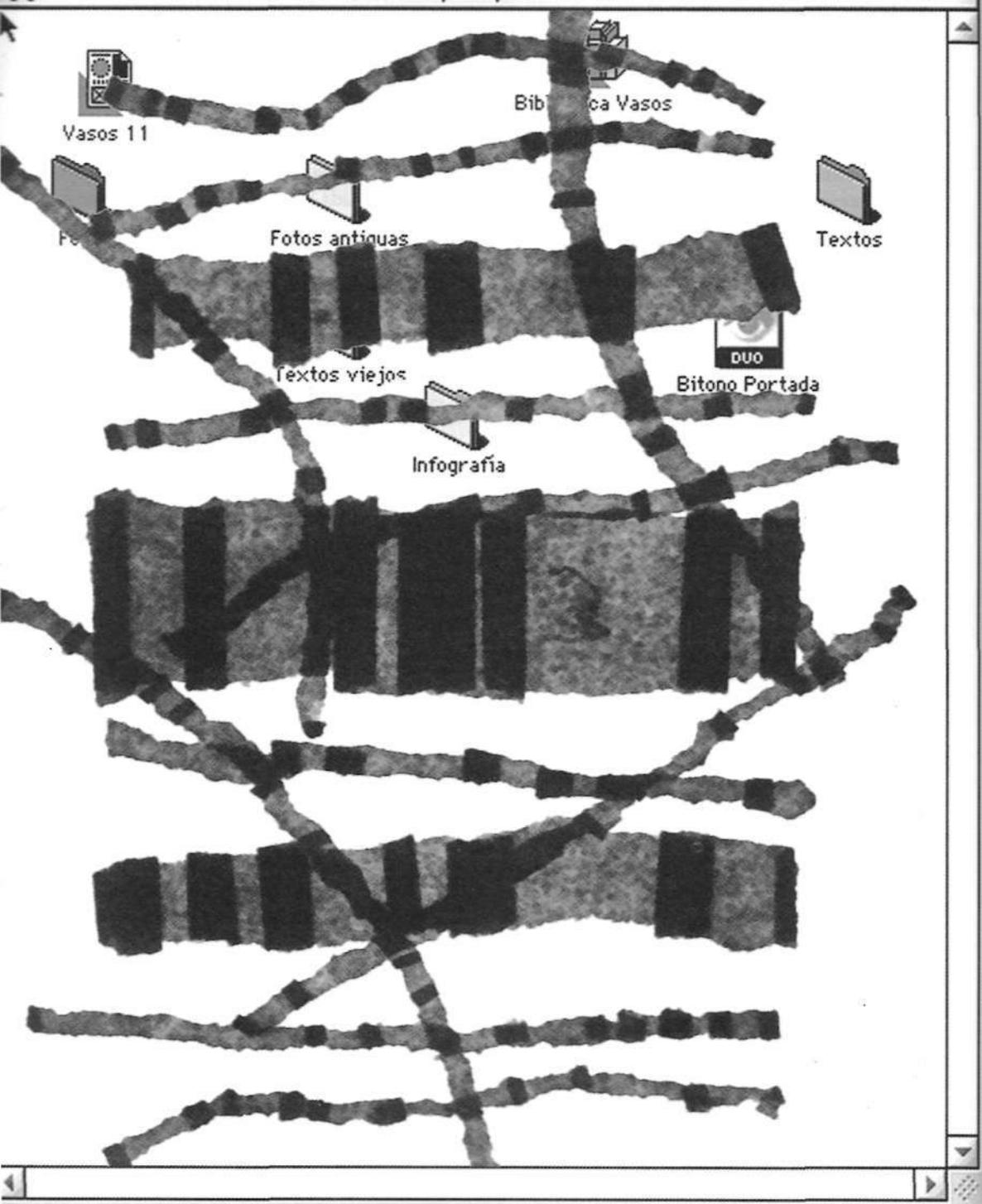
Las palabras de Steiner que he citado al principio son muy hermosas. Demasiado, quizá. Hay en ellas un peso casi sacro que Steiner ha querido añadir de un modo u otro a todos sus textos de los últimos años. Su idea de presencia real, constante ya en todas sus menciones de presencia, evoca (¿invo-ca?) un referente ideal, o un idealismo del referente, que no comparto. Por otra parte, en *Pasión intacta* he visto, por decirlo de un modo muy sencillo, a un hombre inteligente, gran lector, pasar de una hermenéutica excelente (véanse los artículos *Notas sobre 'El proceso' de Kafka* o *Sobre Kierkegaard*, o *Los que juegan con gallos y cenas*) a simplificaciones más que discutibles (de hecho, horrendas) en textos como *La historicidad de los sueños* o *Los archivos del Edén*. Como el propio Steiner reconoce en su autobiografía (o vida en ideas) *Errata*, la educación clásica (su educación en la veneración por los clásicos) puede suponer, en determinados momentos, una limitación más que un perfecto instrumento óptico, y llega un momento en la vida (para todos nosotros, me temo) en que el sistema de referencias del pensamiento (un bastidor armado en la juventud sobre el que la madurez teje y borda primorosamente) no puede responder a las instancias de la época (ni quedan fuerzas,

ganas o comprensión suficiente como rara construir un nuevo bastidor, y perdón por todos estos fatigosos paréntesis). ¿Odio a Steiner? No, señor, aunque ni un solo autor de los libros que he traducido se ha librado de ser en algún momento el blanco de mis odios. Traducir es el mejor modo de conocer los defectos de un discurso, con el lastre añadido de tener que soportarlos durante meses de una manera más íntima, si uno padece la enfermedad del lenguaje, que un ronquido persistente en la almohada contigua. No odio a Steiner, simplemente me he peleado con él cada tres días durante una larga temporada, hasta el punto de llegar a contestarle en voz alta y de malos modos a la página que tenía delante. Hay muy pocos pensadores, o ensayistas, con los que uno tenga ganas de pelear en voz alta mientras traduce. Incluso cuando a Steiner se le agota el pensamiento antes de lo que (en mi opinión) debería, consigue que yo siga pensando y discutiendo para mis adentros. No puedo pedir más.

Mis últimas consideraciones se refieren a su expresión *un arte exacto* aplicada a la traducción. Es demasiado sublime para mí. Yo, que no tengo vocación de traductora, prefiero hablar de la sombra de un arte exacto. Y en esa sombra incluyo las horas en que Menchu y yo nos volvíamos locas por la costumbre steineriana de citar otros textos de

memoria (con frecuentes errores), o esas otras en que la irritación que puede provocar la búsqueda constante de la precisión (sin ocultación del proceso; es más, el proceso de búsqueda solía ser la única evidencia final de la preocupación por la palabra exacta) que Steiner lleva a cabo en cada frase se transformaba casi en ternura: esos tres o cuatro adjetivos como acordes ascendentes adheridos a cada nombre, esas yuxtaposiciones de la misma idea en forma de distintas aproximaciones de metáfora literaria (que a menudo chocan y se anulan entre sí), esas tremendas sustantivaciones del verbo, todo ese largo proceso de duda en el corazón del lenguaje, expuesto casi obscenamente ante nuestros ojos, nos conmovía profundamente. En esa sombra nos devanamos los sesos, movimos los labios ensayando palabras en silencio, reavivamos el viejo dolor de espalda, nos sentimos inservibles día tras día para algo que no fuera esa rigurosa paradoja de eco creativo. Ambas, Menchu y yo, estamos seguras de que *Pasión intacta*, versión castellana, es otra magnífica ocasión para pensar con y contra Steiner; y, al menos yo, no quiero ni puedo recordar fríamente esa obsesiva primavera. Sólo pido dos cosas a quienes leer estas líneas les haya parecido una pérdida de tiempo: primero, perdón; y después, que vuelvan a leer el bellísimo texto de Steiner que las precede.





Traducción literaria y recursos informáticos

ANTONIO ROALES RUÍZ e ÍÑIGO SÁNCHEZ-PAÑOS

aroales@uax.es

isanpa@uax.es

Para ir abriendo boca

Entiende García Yebra como traducción literaria, "en un sentido muy amplio [...], desde lo puramente ensayístico, pasando por lo filosófico y, en general, las llamadas ciencias del espíritu, hasta la auténtica literatura, sin excluir su forma más refinada, es decir, la poesía"¹. Esther Benítez, por su parte, excluye el ensayo y la poesía, incluso el teatro; y deja reducida la traducción literaria a la de libros —considerando como tal en esencia la narrativa²—. Esta segunda limitación nos da que anda más cerca de lo que es el día a día de la traducción literaria. El teatro tiene mucho de adaptación —e incluso reclama su parte de interpretación—; y de la poesía más vale ni hablar. Aunque lo cierto es que lo que tantísimo hemos dicho y oído acerca de la poesía es aplicable a la literatura, a ésa que entra en un solo serijo —o es buena, o no es literatura: hay que ser poeta, hay que ser escritor—. El ensayo, por último, tiene mucho de escritura especializada y, de ahí, quizá quepa su traducción en eso que se llama también especializada —con sus casi infinitas subdivisiones—. Todo ello, archisabido. Nada nuevo, pues.

Quizá sí lo sea aún un poco hablar de la traducción en cine y televisión. Es decir: la subtitulación, el doblaje. Ambos ejercicios se engloban —con el cómic, la publicidad (¡lagarto, lagarto!), la ilustración de apoyo— en lo que podríamos llamar traducción condicionada por la imagen. Pero traducción al fin y al cabo con la que se narra algo que alguien tiene que leer o escuchar más o menos atentamente para seguir la trama.

La eclosión de los centros de enseñanza de Traducción e Interpretación (¡todos a una, ahí va eso...!) ha llevado a una reflexión y a una investigación sistemáticas acerca de lo que debe entenderse como tal: y se han ido desarrollando algunas teorías sobre el proceso en sí, sobre la metodología y la didáctica, etc. No entraremos. Vaya el curioso a la ya abundante bibliografía. Pero déjenos decir que el traductor literario, contrariamente a lo que piensan algunos, también tiene derecho a formarse y a conocer las teorías y las técnicas de la traducción general —denominación que circula por los programas oficiales y que nunca hemos sabido muy bien lo que es—; y tiene incluso la obligación de estar al día en nuevas herramientas... aunque sólo sea para no quedarse en la cuneta.

Hace ya algo más de una quincena de años, se encaramaron a nuestras mesas los primeros ordenadores. "Empezando —así lo recuerda Ramón Buenaventura— seguramente por un procesador de textos *Word-Star*, como todo el mundo (Nota: Una prelectora me señala que casi todo el mundo empezó a informatizarse en los viejos y queridos PCWs de Amstrad, con aquel *Locoscript* tan facilito de usar. Yo soy todavía más antiguo: empecé con *Author*, un procesador de texto para el Oric de 48K en el que resultaba descabellado escribir, porque todo podía borrarse en cualquier momento; pero se me había olvidado la prehistoria³.)" Justo es decir que el ordenador sigue teniendo sus detractores entre la gente de letras. Van quedando poquísimos. Ellos se lo pierden. Y "un respeto imponente".

Lo que sigue es un intento de contribuir a quitar algo de mito y a poner algo de orden en los recursos que la informática nos ofrece hoy, no sea que por temor a lo desconocido algunos terminen arrumbados con menos polvo que los románticos del *boli*, pero arrumbados) entre quienes entienden el ordenador sólo como una super-sofisticada máquina de escribir. Y no es así. Tenemos en nuestra mesa de trabajo algo más...

Lo (que fue) esotérico

Hasta el más lego sabe —o intuye— que no todos los ordenadores son iguales. Que no con todos podemos hacer —conseguir— lo mismo. Pero, muchas veces, la ignorancia provoca un respeto que lleva indefectiblemente a cierto estancamiento. Ya casi todos tenemos ordenador; pero lo utilizamos quizá —muy— por debajo de lo que podríamos utilizarlo.

Cuando uno está convencido de que quiere o tiene que comprar un ordenador o

remodelar —o incluso aprender a utilizar mejor— el que ya posee debe considerar lo siguiente:

a) **El microprocesador.** El estándar actual es el fabricado por la casa Intel, que se encuentra hoy en su versión "Pentium II". El microprocesador es el cerebro del ordenador⁴. Controla los demás componentes del sistema. De su velocidad de proceso (que se mide en megahercios) entre otras cosas depende la rapidez de obtención de datos y de gestión de documentos. En la actualidad, se comercializan procesadores con una velocidad de 400 Mhz.

b) **La tarjeta de vídeo.** Es el componente que permite visualizar los datos en el monitor. De su calidad (y de su capacidad de memoria) dependen la nitidez y la rapidez de aparición de la imagen en la pantalla.

c) **La tarjeta de sonido.** Es el componente que gestiona la producción de sonido proveniente de cualquier archivo multimedia⁵. Irá siendo más importante según vaya desarrollándose la, hoy por hoy, aún incipiente comunicación oral por Internet. Deberá permitir entonces la circulación simultánea de sonido (hablar como por teléfono). Esto es lo que se denomina en perfectísimo castellano que verán los siglos *full duplex*.

d) **El módem.** Es el acrónimo de la expresión *modulator/demodulator*. Sirve para traducir (y nunca mejor dicho) la señal telefónica en lenguaje comprensible por el ordenador y viceversa; es, por lo tanto, un componente indispensable para conectar el ordenador a la red telefónica, lo que permite, entre otras cosas, acceder a Internet. Cuanto más rápido, mejor (y bastante más caro, por supuesto). La velocidad se mide en bits por segundo⁶. El estándar actual es de 33.600 bits por segundo.

e) **El lector de CD-ROM.** Eso que la Academia —con una paletada de retraso

ya— pretende que llamemos *cederrón* es el *Compact Disk-Read Only Memory*. O sea: un disco que sólo permite la lectura y no la grabación (salvo si se dispone de otro aparato especial para grabarlos, pero que sigue siendo excesivamente caro para lo que aporta —casi siempre, llana piratería— a pesar de que ya casi ni se encuentran porque están empezando a quedar desfasados). En un CD-ROM caben 650 MB de datos, imágenes o sonidos; algo así como casi dos veces la *Enciclopedia Británica*. ¡Asustaba! ⁷. En el lector de CD-ROM, lo importante es su velocidad de lectura. En este momento (en el minuto exacto en que estamos escribiendo este artículo, no mañana), los lectores más rápidos que encontramos en el mercado alcanzan una velocidad 40 veces superior a la de los primeros que se fabricaron.

f) **El DVD (Digital Versatile Disk)**. Se trata de un disco o soporte de almacenamiento y consulta de datos, sonidos e imágenes idéntico en su aspecto al CD-ROM, pero con dos grandísimas diferencias: en primer lugar, su capacidad de almacenamiento, que ya se aproxima en los modelos más modernos a los 20 GB; y en segundo lugar, la posibilidad de grabar nuestros propios datos. Puede ser por lo tanto una herramienta de consulta como lo es el CD-ROM, pero modificable, ampliable, etc.; o una herramienta de almacenamiento gigantesca. Así pues, el DVD, con el mismo tamaño físico que el CD-ROM —no llega a 12 cm—, tiene por ahora una capacidad unas 30 veces mayor. ¡Ahora sí que, de verdad, asusta!

g) **El monitor**. Es una pieza clave para la comodidad del trabajo. Debe ser, sin escatimar, de muy buena calidad. Hoy en día, vamos a los monitores de 15 pulgadas como mínimo y altas frecuencias de barrido de pantalla. De la calidad de la imagen y de la ubicación del monitor sobre la mesa de tra-

bajo depende en gran medida la fatiga tanto ocular como vertebral del traductor.

h) **El disco duro**. Es una especie de cajón virtual en el que se guardan los trabajos o documentos que produce el traductor, además de los programas que el ordenador necesita para funcionar. Normalmente, el ordenador obtiene del disco duro los datos que necesita para operar. Es un lugar de almacenamiento fiable, de mucha capacidad y, sobre todo, de rápido acceso ⁸. Lo que más interesa a la hora de elegir un disco duro es su capacidad, que ya se mide casi siempre en gigabytes. Un tamaño aceptable, por ahora, puede andar en torno a los 3 gigas; como es natural, depende de los programas que se utilicen o se tenga la intención de utilizar.

i) **La memoria RAM**. Responde a la *Random Access Memory* o memoria de acceso aleatorio, y podría describirse como la mesa virtual de trabajo del propio ordenador, el lugar donde todo lo tiene al alcance de la mano. Es donde va colocando los datos con los que está trabajando en ese momento y a los que necesita acceder muy rápidamente. La memoria RAM se mide en megabytes (Mb). Hoy en día, trabajar con menos de 32 Mb supone ralentizar considerablemente la producción: si le falta espacio para almacenar temporalmente lo que precisa, el ordenador se ve obligado a recurrir con demasiada frecuencia al disco duro. La memoria RAM es volátil (lo almacenado en ella desaparece cuando se apaga el ordenador), por lo que el traductor debe grabar su trabajo en un soporte que permita un almacenamiento perenne (disco duro, DVD, disquete) si no quiere perderlo.

El ordenador que necesita un traductor literario para sacarle el mayor partido posible:

Configuración básica:

- Microprocesador Intel Pentium II de 233 Mhz.

- 32 MB de memoria RAM.
- Disco duro de 3 Gb.
- Tarjeta de vídeo con 2 Mb de memoria.
- Tarjeta de sonido Sound Blaster o compatible (si va a utilizar documentos sonoros). Indudablemente, si se opta por instalar una tarjeta de sonido, será necesario un juego de altavoces (120 vatios de potencia bastan).
- Lector de CD-ROM de 16 velocidades (o DVD quienes puedan; pero la verdad es que más vale esperar unos meses, porque es de suponer que bajarán muchísimo de precio).
- Módem de 33.600 bits, si pretende conectarse a Internet. ¡Absolutamente aconsejable!
- Monitor de 15 pulgadas. No queremos entrar en detalles técnicos demasiado incomprensibles, pero una buena marca suele ser aquí, más que en otros componentes informáticos, sinónimo de calidad.

Además del teclado y del ratón, también hace falta, si se tiene la intención de imprimir (cosa que resulta prácticamente inevitable entre traductores), una impresora. Por mantenimiento y precio, parece aconsejable una impresora láser de gama baja. Las impresoras matriciales o de agujas han pasado a mejor vida; las de inyección de tinta, a la larga, resultan (salvo trampas en la recarga) carísimas. Ni hablamos de las impresoras de color porque se nos antojan un auténtico e inútil capricho la mayoría de las veces.

De programas y otras cosas

Una vez que tenemos "el cuerpo", nos hace falta lo que podríamos llamar "la mente", es decir los programas que permiten traba-

jar. Esencialmente, un sistema operativo —o sea *Windows* (ya, la versión 98)— y un programa de tratamiento de textos. En nuestra opinión, el paquete integrado *Office 97* —que se ha convertido en el estándar indiscutible y que, con toda seguridad, será actualizado dentro de nada— cubre con creces las necesidades que puedan ocurrirnos.

Todos los programas de tratamiento de textos proporcionan además unas herramientas básicas sobradamente conocidas: sinónimos y correctores ortográficos (ampliables) en varios idiomas. No hace falta ni recordar las limitaciones que el paquete de sinónimos tiene, y las precauciones con las que hay que utilizar el corrector ortográfico. Los revisores gramaticales están aún en mantillas.

En el mercado existe, por último, gran variedad de herramientas menos básicas, generalmente en CD-ROM: no son sino libros almacenados en disco, pero de consulta facilísima y rapidísima, con referencias cruzadas ágiles pero peligrosísimas (¡el tiempo que puede el curioso perder!). No son de momento modificables (ampliables). Pero es de suponer que no tardarán en serlo, cuando pasen a una comercialización en DVD.

Antes de comprar un diccionario o una obra de consulta en CD-ROM, hay que analizar cuál es su sistema de funcionamiento. Existen tres posibilidades fundamentales, que damos en orden inverso a su facilidad de manejo:

a) El CD-ROM que se instala básicamente en el ordenador la primera vez que se utiliza, pero que luego hay que tener metido en el lector para poder consultarlo. Entre los ejemplos más conocidos para nosotros están sin duda el *Diccionario de la Academia* (de buena informática y con el contenido que ya sabemos), y el *Robert* (de informática más bien cutre, pero de contenido magnífico). Y las enciclopedias proba-

blemente más interesantes: *Encarta* y *Universalis*, que es fácil obtener además en varios idiomas. Las herramientas de este tipo no pueden emplearse a la vez.

b) El CD-ROM que, como los anteriores, se instala con la primera utilización, pero que hay que cargar en memoria al inicio de cada sesión; una vez hecho esto, puede sacarse del lector, que queda así libre para otro. El ejemplo más claro es sin duda el *Diccionario de uso*, de María Moliner (con una solución informática muy buena y el contenido que conocemos). Es, por lo tanto, compatible con el *Robert* o con cualquier enciclopedia.

c) El que se instala y se carga una sola vez en el disco duro. Probablemente el más empleado de éstos sea el diccionario *Clave*, de SM. Es perfectamente compatible con los de tipo a) o b).

Por otra parte, para moverse por Internet — más activo, más lento pero muchísimo más amplio. Rozando lo infinito, lo eternamente cambiante y ampliable...—, además de conectarse previamente a través de un servidor, es necesario un programa llamado navegador. Hov, podemos optar por el *Netscape Communicator* (de fácil adquisición) o por el *Microsoft Internet Explorer* (integrado en el paquete Windows mencionado más arriba). Tanto para la conexión al servidor como para la instalación del navegador hay que contar con un experto profesional. Por lo general, es gente amable, paciente y condescendiente con el más torpe de los novatos (habla la voz de la experiencia). En cualquier caso, ACEtt y CEDRO ofrecen a sus asociados grandes facilidades de conexión a Internet; se trata sólo de dar un telefonazo y de dejarse guiar en una especie de ceremonia iniciática virtual. En el mismo lingo-tazo se nos da el correo electrónico.

Nada decimos de contenidos concretos que puede el traductor encontrar en Internet

por ejemplo: diccionarios, bancos de datos terminológicos, obras de consulta y manuales, literatura...); ni de los foros, ni de los centros de charla por escrito en tiempo real a través del IRC (*Internet Relay Chat-ter*).

Y es que metidos ya en el esquema de lo que iban a ser estos párrafos, nos llega un par de cosas interesantes:

a) La circular núm. 1 de CEDRO en la que, entre otros recados, se nos anuncian para antes de finales de 1998 unas *Herramientas electrónicas para autores y traductores*, coordinadas por ACTA, que explicarán "el funcionamiento y las aplicaciones de las herramientas electrónicas que habitualmente utilizan (*sic*) los autores y traductores en su trabajo". Teléfono y fax: 915 434 810; correo electrónico: acta@acta.es; y

b) Dos trabajos (inéditos): *Análisis de recursos monolingües en Internet para un traductor hispanohablante*, de Nuria Díaz Canales y *Recursos en Internet para el traductor del alemán al español*, de Aránzazu González Aguado⁹. Son ambos ópera prima y ofrecen, en algo más de sesenta páginas cada uno y con una terminología clarita, casi todo lo que se nos pueda ocurrir preguntar sobre Internet en los primeros momentos; y un excelente catálogo de direcciones. Es posible encontrar un enlace para acceder a ellos a partir de la página *Internet y Traducción*¹⁰, cuya consulta también queremos recomendar —páseosenos la inmodestia—.

Queda, como vemos, mucho por hacer. El tajo es inagotable. Pero hay ya también mucho a lo que sacarle partido; una de las características de Internet es precisamente la facilidad con que puede entrarse a saco en los trabajos que otros dejan a nuestra disposición. Sólo es cuestión de poner manos a la obra...

NOTAS

- 1 GARCÍA YEBRA, Valentín (1982): *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos. Madrid
- 2 BENÍTEZ, Esther (1990): *La traducción literaria*, Expolingua, Madrid.
- 3 BUENAVENTURA, Ramón (1998): *El año que viene en Tánger*, Debate, Madrid, pág. 207.
- 4 ;No se dijo en el principio "cerebro electrónico"?
- 5 Archivo que combina imagen, sonido y texto.
- 6 En el comercio se da a veces una inadecuada referencia en budios por segundo.
- 8 Almacenar sólo en el disco duro todo lo que se produce sigue siendo una temeridad. Los discos de seguridad son indispensables para evitar disgustos.
- 9 Trabajo fin de carrera dirigidos respectivamente por Aurora Martín de Santa Olalla y Arme Renate Shatzmann, y presentados en la Universidad Alfonso X el Sabio en junio de 1998.
- 10 MARTÍN DE SANTA OLALLA, Aurora y ROALES RUIZ, Antonio (actualizada con regularidad): <http://zeus.uax.es~auroras/expo/intertra.htm>

Obsérvese el tiempo verbal que empleamos: aún no hemos hablado del DVD.

TEXAZMENTE CONVENCIDO de que sus visiones interiores eran más reales que el mundo exterior, William Blake plasmó en sus poemas y en sus ilustraciones imágenes cargadas de simbolismo y capaces de penetrar en la verdad fantástica del universo. El poema que en esta ocasión ofrecemos es, en opinión de mu-



Juegos de palabras



chos, la cima de la lírica mística, revolucionaria y visionaria de Blake y acaso uno de los poemas más hermosos escritos en lengua inglesa. Incluido en sus *Cantos de Experiencia*, que junto con los *Cantos de Inocencia* muestran las dos tendencias contrarias del alma humana, *El ti-*

gre es la encarnación de la energía, de la fuerza, del deseo y de la crueldad. Un auténtico prodigio de belleza, ritmo y musicalidad, tejido de palabras que estallan con la fuerza de una avalancha y se resisten a abandonar el seno materno de la lengua que les dio la vida.

THE TYGER

*Tyger tyger, burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?*

*In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?*

*And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand & what dread feet?*

*What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?*

*When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did who made the Lamb make thee?*

*Tyger tyger, burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?*

Primera traducción

EL TIGRE

¡Tigre! ¡Tigre! Ardiente resplandor
en las selvas de la noche;
¿qué inmortal mano o qué ojo
pudo enmarcar tu temida simetría?

¿En qué lejanos abismos o en qué cielos
ardía el mego de tus ojos?
¿A qué alas osaba aspirar
qué mano osó coger el fuego?

¿Y qué hombros, y qué arte
pudieron retorcer los nervios de tu corazón?
Y cuando tu corazón comenzó a latir,
¿qué temible mano?, ¿y qué temidos pies?

¿Cuál fue el martillo?, ¿cuál la cadena?
¿En qué fragua cayó tu cerebro?
¿Cuál fue el yunque? ¿Qué temible abrazo
osó sujetar sus terrores mortales?

Cuando las estrellas arrojaron sus lanzas,
y regaron el cielo con sus lágrimas,
¿acaso sonrió al ver su obra?
¿Acaso quien creó el Cordero te creó a ti?

¡Tigre! ¡Tigre! Ardiente resplandor
en las selvas de la noche;
¿qué inmortal mano o qué ojo
pudo enmarcar tu temida simetría?

Segunda traducción

EL TIGRE

Tigre, tigre que flameas
En las selvas de la noche
¿qué mano, qué ojo inmortal
se atrevió a plasmar tu aterradora simetría?

¿En qué lejano abismo, en qué distantes cielos
ardió el fuego de tus ojos?
¿Sobre qué alas se atrevió a ascender?
¿Qué mano tuvo la osadía de apresarlo?

¿Qué espada, qué arte fue capaz de urdir
las fibras de tu corazón?
Y cuando tu corazón empezó a latir,
¿qué mano, qué espantosos pies
pudieron sacarte de la honda fragua,
para acá traerte?

¿Qué martillo te forjó? ¿qué cadena?
¿Qué yunque te batió? ¿Qué robusta mordaza
atrevióse a contener tus terrores pavorosos?

Cuando los astros lanzaron sus dardos
y el cielo regaron con lágrimas,
¿sonrió Él al ver su obra?
¿Quien dio vida al cordero te creó a ti?

Tigre, tigre, que flameas
en las selvas de la noche,
¿qué mano, qué ojo inmortal
se atrevió a plasmar tu aterradora simetría?



Tercera traducción

EL TIGRE

¡Tigre! ¡Tigre!, reluciente incendio
En las selvas de la noche,
¿Qué mano u ojo inmortal
Pudo trazar tu temible simetría?

¿En qué lejanos abismos o cielos
Ardió el fuego de tus ojos?
¿Sobre qué alas se atreve a elevarse?
¿Qué mano se atrevió a tomar el fuego?

¿Y qué hombro, y qué arte
Pudo torcer el vigor de tu corazón?
Y cuando tu corazón empezó a latir,
¿Qué espantosa mano? ¿Y qué espantosos pies?

¿Qué martillo? ¿Qué cadena?
¿En qué horno estaba tu cerebro?
¿Qué yunque? ¿Qué espantoso puño
Osa abrazar sus mortales terrores?

Cuando las estrellas tiraron sus lanzas
Y mojaron el cielo con sus lágrimas,
¿Sonrió al ver su obra?
¿Aquel que hizo al Cordero, te hizo a ti?



Cuarta traducción

EL TIGRE

¡Tigre! ¡Tigre! Luz llameante
En los bosques de la noche,
¿Qué ojo o mano inmortal
Pudo idear tu terrible simetría?

¿En qué distantes abismos, en qué cielos,
Ardió el fuego de tus ojos?
¿Con qué alas osó elevarse? ¿Y qué mano
Osó tomar ese fuego?

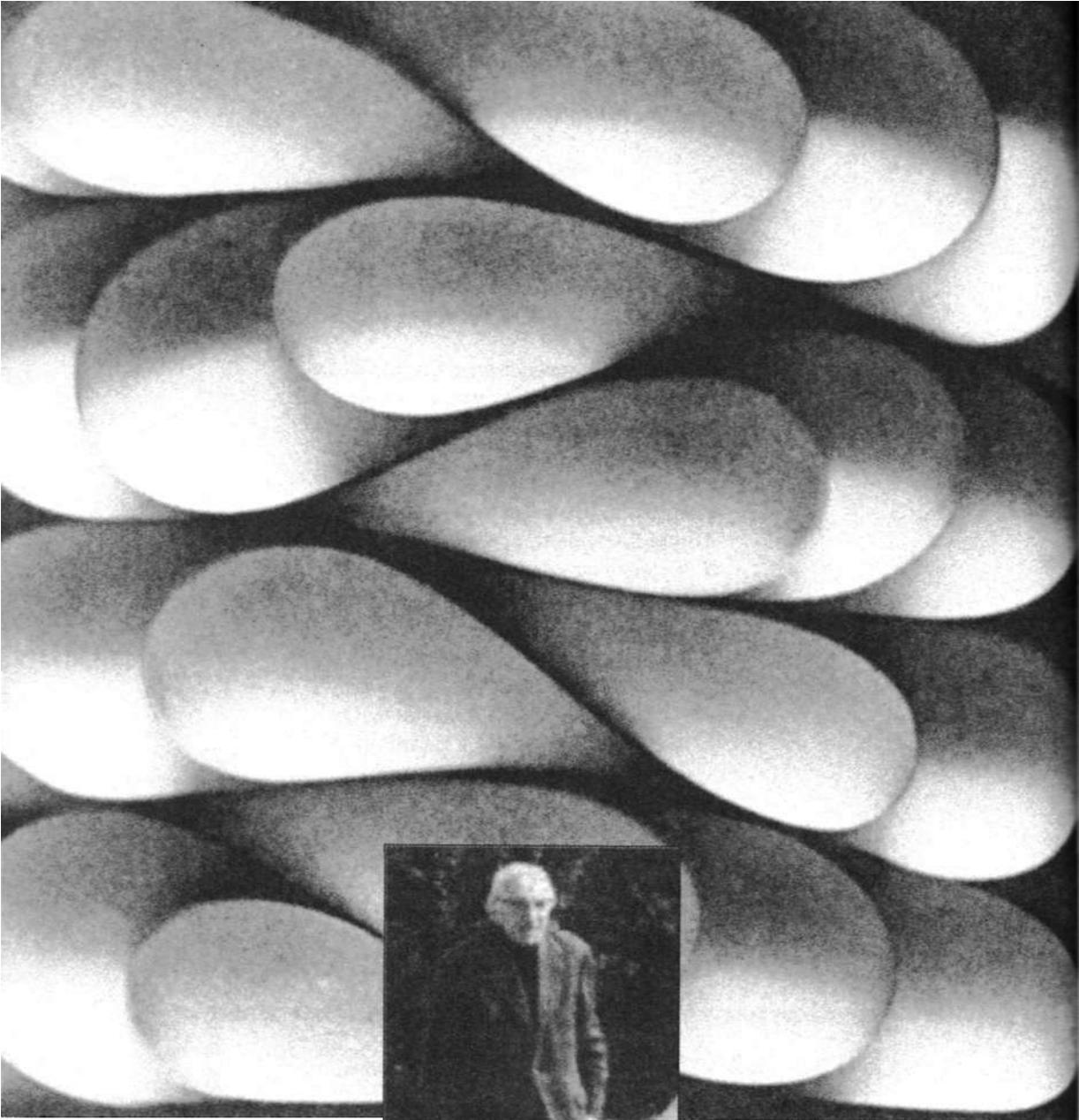
¿Y qué hombro y qué arte,
Torció fibras de tu pecho?
Y al comenzar a latir tu corazón
¿Qué mano terrible o pie?

¿Qué martillo, qué cadena?
¿Qué horno forjó tu seso?
¿Qué yunque? ¿Qué osado puño
Ciñó su terror mortal?

Quando los astros lanzaron sus venablos,
Y cubrieron sus lágrimas los cielos,
¿Sonrió al contemplar su obra?
¿Quien te creó, creó el Cordero?

¡Tigre! ¡Tigre! Luz llameante
En los bosques de la noche,
¿Qué ojo o mano inmortal
Osó idear tu terrible simetría?





MAURICE BLANCHOT

Traducir



ABEMOS TODO lo que les debemos a los traductores y, más aún, a la traducción? Lo sabemos mal. E incluso si sentimos agradecimiento hacia los hombres que penetran valientemente en este enigma que es la tarea de traducir, incluso si les saludamos desde lejos como a maestros ocultos de nuestra cultura, unidos a ellos y dócilmente sumisos a su celo, nuestro reconocimiento permanece silencioso, un poco desdeñoso, desde luego por humildad, pues no estamos en condiciones de estarles agradecidos. De un ensayo de Walter Benjamín, donde este excelente ensayista nos habla de la tarea del traductor, extraeré algunas observaciones sobre esta forma de nuestra actividad literaria, forma original; y si, con razón o sin ella, se sigue diciendo: aquí están los poetas, allí los novelistas, incluso los críticos, todos responsables del sentido de la literatura, hay que contar a igual título con los traductores, escritores de la más rara especie, y verdaderamente incomparables ¹.

Traducir, lo recuerdo, ha parecido durante largo tiempo, en ciertas regiones culturales, una pretensión maligna. Unos no quieren que se traduzca a su lengua, otros, que su lengua se traduzca, y es precisa la guerra para que esta traición, en sentido propio, se realice: entregar al extranjero el verdadero habla de un pueblo. (Acordémonos de la desesperación de Eteocles: "No arranquéis del suelo, presa del enemigo, una ciudad que hable el verdadero habla de Grecia"). Pero el traductor es culpable de una impiedad mayor: enemigo de Dios, pretende reconstruir la Torre de Babel, sacar, irónicamente, partido y provecho del castigo celeste que separa a los hombres con la confusión de las lenguas. Antigamente se creía poder de esta forma remontarse hasta una lengua originaria, habla suprema que hubiera bastado con hablar para decir verdad. Benjamin mantiene algo de ese sueño. Las lenguas —anota— apuntan hacia la misma realidad, pero no del mismo modo. Cuando digo *Brot* y cuando digo *pan*, enfoco la misma cosa según un modo diferente. Tomadas una a una, las lenguas son incompletas. Con la traducción, no me contento con reemplazar un modo por otro, una vía por otra

vía, sino que hago señas a un lenguaje superior que sería la armonía o la unidad complementaria de todos esos modos de enfoque diferentes y que hablaría idealmente en la confluencia del misterio reconciliado de todas las lenguas habladas por todas las obras. De ahí un mesianismo propio de cada traductor, si éste se esfuerza en hacer desarrollarse a las lenguas en dirección a ese lenguaje último, atestiguado, ya en cada lengua presente, en lo que oculta de porvenir y que la traducción aprehende.

Lo cual es visiblemente un juego utópico de ideas, puesto que se supone que cada lengua tendría un único y mismo modo de enfoque, y siempre de la misma significación, y que todos esos modos de enfoque podrían llegar a ser complementarios. Pero Benjamín sugiere otra cosa: todo traductor vive de la diferencia de las lenguas, toda traducción está fundada en esta diferencia, persiguiendo, aparentemente, el perverso designio de suprimirla. (La obra bien traducida se alaba de dos formas opuestas: no parece estar traducida, se dice; o más aún, es verdaderamente la misma obra, se la encuentra maravillosamente idéntica; pero, en el primer caso, se borra, en beneficio de la nueva lengua, el origen de la obra; en el segundo caso, en beneficio de la obra, la originalidad de las dos lenguas; en ambos casos se pierde algo esencial). A decir verdad, la traducción no está en modo alguno destinada a hacer desaparecer la diferencia cuyo juego es, por el contrario: hace alusión a ella constantemente, la disimula; pero, a veces revelándola y a menudo acentuándola, es la vida misma de esta diferencia, encuentra en ella su deber augusto, también su fascinación cuando llega a acercarse orgullosamente los dos lenguajes por un poder de unificación que le es propio y parecido al de Hércules estrechando las dos orillas del mar.

Pero hay que decir más: la obra no está en edad y en dignidad de ser traducida más que si entraña, de alguna manera disponible, esta diferencia, ya sea porque, por su origen, "se entiende" con otra lengua, ya sea porque reúne, de manera privilegiada, las posibilidades de ser diferente de sí misma y extraña a sí misma que toda lengua viva detenta. Lo original no es nunca inmóvil, y todo lo que hay de porvenir en una lengua en un cierto momento, todo lo que en ella designa o reclama un estado diferente, a veces peligrosamente diferente, se afirma en la solemne deriva de las obras literarias. La traducción está ligada a ese devenir, lo "traduce" y lo realiza, no es posible más que debido a ese movimiento y esa vida de la que se adueña, a veces para liberarla; a veces, penosamente, para cautivarla. En cuanto a las obras maestras clásicas que pertenecen a una lengua que no se habla, exigen ser traducidas tanto más cuanto en lo sucesivo son únicos depositarios de la vida de una lengua muerta y únicos responsables del porvenir de una lengua sin futuro. No están vivas más que traducidas; todavía más, están, en la lengua original misma, como siempre retraducidas y reconducidas hacia lo que tienen de más propio: hacia su extrañeza de origen.

El traductor es un escritor de una singular originalidad, precisamente allí donde parece no reivindicar ninguna. Es el dueño secreto de la diferencia de las lenguas, no para abolir-

las, sino para utilizarlas, a fin de despertar, en la suya, por los cambios violentos o sutiles que él le ocasiona, una presencia de lo que hay de diferente, originalmente, en el original. No es cuestión de parecido, dice con razón Benjamin: si se quiere que la obra traducida se asemeje a la obra por traducir, no hay traducción literaria posible. Se trata, mucho más, de una identidad a partir de una alteridad: la misma obra en dos lenguas ajenas y en razón de esa alienidad, y haciendo, de ese modo, visible lo que hace que esta obra sea siempre otra, movimiento del que, precisamente hay que sacar la luz que esclarecerá, por transferencia, la traducción.

Sí, el traductor es un hombre extraño, nostálgico, que siente a título de carencia, en su propia lengua, todo lo que la obra original (que, por lo demás, no puede alcanzar completamente, puesto que no está de una manera estable en ella, eterno invitado que no la habita) le promete de afirmaciones presentes. De ahí que, según testimonio de los especialistas, esté siempre, al traducir, más en dificultad con la lengua a la que pertenece que molesto por la que no posee. Es que no sólo ve todo lo que le falta al francés (por ejemplo) para alcanzar tal texto extranjero dominador, sino que posee en adelante ese lenguaje francés de un modo privativo y rico, enriquecido por esa misma privación que le es preciso colmar con los recursos de una lengua diferente, convertida ella misma en otra en la obra única en la que se concentra momentáneamente.

Benjamín cita, sobre una teoría de Rudolf Pannwitz, esto que es sorprendente: "Nuestras versiones, incluso las mejores, parten de un falso principio; pretenden germanizar el sánscrito, el griego, el inglés, en lugar de sanscritizar el alemán, helenizarle, anglizarle. Tiene más respeto por los usos de su propia lengua que por el espíritu de la obra extranjera... El error fundamental del traductor es congelar el estado en que se encuentra por azar su propia lengua, en lugar de someterla a la impulsión violenta que viene de un lenguaje extranjero". Proposición o reivindicación que es peligrosamente atractiva. Da a entender que cada lengua podría llegar a ser todas las demás, al menos desplazarse sin perjuicio en toda clase de direcciones nuevas; supone que el traductor encontrará bastantes recursos en la obra por traducir y suficiente autoridad en sí mismo para provocar esa mutación brusca; supone, finalmente, que la traducción será más libre e innovadora en la medida en que sea capaz de una mayor literalidad verbal o sintáctica, lo cual, en último extremo, haría la traducción inútil.

Cierto es que Pannwitz, para garantizar sus puntos de vista, puede citar nombres tan sólidos como los de Lutero, Voss, Hölderlin, George, los cuales no vacilaron, siempre que fueron traductores, en romper los marcos de la lengua alemana, a fin de ensanchar las fronteras. El ejemplo de Hölderlin demuestra qué riesgo corre, al final, el hombre fascinado por el poder de traducir: las traducciones de *Antígona* y de *Edipo* fueron casi sus últimas obras hasta que sobrevino la locura, obras extremadamente meditadas, dominadas y voluntariosas, conducidas con un firmeza inflexible por el designio, no de trasladar el texto griego al alemán, ni de reconducir la lengua alemana a las fuentes griegas, sino de unificar las dos potencias que

representaban, una, las vicisitudes de Occidente, otra, las de Oriente, en la sencillez de un lenguaje total y puro. El resultado es casi terrible. Se cree descubrir entre ambas lenguas una armonía tan profunda, una armonía tan fundamental, que se sustituye al sentido o que acierta a hacer del hiato que se abre entre ellas el origen de un nuevo sentido. Esto es de un efecto tan contundente que se comprende la risa helada de Goethe. ¿De quién se reía Goethe? De un hombre que no era ya ni poeta ni traductor, sino que se adelantaba temerariamente hacia ese centro donde creía hallar concentrado el mero poder de unificar y tal que él pudiera dar sentido, fuera de todo sentido determinado y limitado. Se comprende que esta tentación le haya venido a Hölderlin a través de la traducción; pues el hombre decidido a traducir está en una intimidad constante, peligrosa, admirable, con el poder unificador que está en ejercicio tanto en cada relación práctica como en cada lenguaje, y que lo expone al mismo tiempo a la pura escisión previa; esta familiaridad es lo que le da el derecho de ser el más orgulloso o el más secreto de los escritores, con esa convicción de que traducir es, a fin de cuentas, locura.

Maurice Blanchot: *La risa de los dioses*, (*L'Amitié*, 1971), Taurus, 1976. Versión española de J.A. Doral Liz, revisada por la editorial.

1 Walter Benjamin, *Oeuvres choisies*, traducidas del alemán por Maurice de Gandillac (Denoël, colección *Les Lettres nouvelles*).



La solución a los Juegos de palabras

Estos son los nombres de los traductores y las ediciones a las que pertenecen las versiones del poema seleccionado (*The Tyger*), de William Blake. Agradecemos a Catalina Martínez Muñoz su colaboración en la selección de las versiones del poema y el texto de la entradilla de *Juegos de Palabras*.

Primera: Traducción de José Luis Caramés y Santiago González Corugedo. Cátedra, Madrid 1987.

Segunda: Traducción de Cristóbal Serra. Barral Editores, Barcelona 1971.

Tercera: Traducción de Soledad Capurro. Visor, Madrid 1979

Cuarta: Traducción de Enrique Caracciolo Trejo. William Blake, *Antología bilingüe*, Alianza Editorial, Madrid. 1987, pág. 77.

la profesión

Relaciones con la Federación de Editores. Revisión del contrato-tipo de traducción

Como ya informamos con anterioridad (véase Circular 2/97), a partir del mes de junio de 1997, ACEtt dio inicio a una serie de reuniones con representantes de la Federación de Gremios de Editores de España, con el fin de transmitirles las inquietudes y reivindicaciones de los profesionales de nuestro sector (contenidas en su mayor parte en el *Libro Blanco de la Traducción*), y nuestra disposición a establecer acuerdos entre ambas partes con el fin de mejorar la situación. Con posterioridad a los primeros contactos, la Federación de Editores mostró su deseo de que las reuniones se ampliaran a los autores en general (es decir, también los escritores de obra original), convocando a este efecto a la ACE. En sucesivas reuniones, a las que se incorporó también un representante de VEGAP (autores de obra gráfica), los representantes de ACE, ACEtt, VEGAP y Federación de Gremios de Editores de España, fuimos estableciendo un calendario de conversaciones de acuerdo con las prioridades.

A estas alturas podemos resumir lo esencial de dichas reuniones:

1. Acuerdo para revisar y actualizar los Modelos de contrato de edición (para cada una de las diferentes especialidades), con arreglo a las nuevas necesidades para ambas partes.
2. Acuerdo de dar carácter permanente a las reuniones entre los representantes de autores y editores, y de —en dependencia de los acuerdos a que se lleguen previamente sobre contratos, etc.— dar a la Mesa constituida el carácter de "comisión de seguimiento" de los conflictos y problemas que surjan en el sector.
3. Acuerdo —en principio— de abordar en esa misma Mesa los problemas comunes de autores y editores en relación con las Administraciones, en particular en lo relativo a la reforma de la Ley de Propiedad Intelectual a propósito de la denominada "sociedad de la información", algunas de las propuestas y proyectos que se acogen a la cual atentan gravemente contra los principios mismos de la Propiedad Intelectual, en su concepción europea occidental.

4. Acuerdo, en principio, para la elaboración de un "código de usos", "decálogo para la defensa de la traducción", o comoquiera que llegue a llamarse (la primera denominación no es del agrado de los editores, pero, como es lógico, no vamos a hacer un problema del título, entre la Federación de Editores y ACEtt. En dicho documento, que sería remitido a todos los editores y traductores asociados con la recomendación de su puesta en práctica, se incluirían todos aquellos aspectos que, en razón de las leyes de "defensa de la competencia", no pueden aparecer en los "Contratos-tipo", relativos a los porcentajes de derechos, dimensiones de las tiradas, ámbito de los derechos...

Asimismo, los representantes de los editores han mostrado su acuerdo inicial ante la propuesta de que les remitamos anualmente una "encuesta de tarifas de traducción" (al parecer, la legislación no permite la adopción entre ambas entidades de tarifas, porcentajes, etc. Nuestra propuesta se basa en el procedimiento utilizado por los colegas franceses, quienes se enfrentaban al mismo problema), que sería puesta en conocimiento de los editores y traductores, a modo de "tarifas medias".

Por otro lado, un representante de ACE se ha incorporado a la Mesa de Propiedad Intelectual que, a requerimiento del Congreso de Editores de Benalmádena, ha convocado el Ministerio de Educación y Cultura. Debemos decir que, inicialmente, los funcionarios del Ministerio no habían previsto citar a representantes de los autores, y fueron los propios editores, tras reclamación por nuestra parte, quienes así lo solicitaron, siendo aceptada la presencia de nuestro representante, que ha acudido hasta el momento tan solo a una reunión preliminar.

En el curso de las conversaciones con los editores, más trabajosas hasta ahora por las cuestiones de procedimiento, determinación de interlocutores y otras que por las dificultades a propósito de los problemas concretos, ACE propuso la incorporación a los futuros acuerdos de la totalidad de las organizaciones representativas de autores de todo el Estado español, cosa que fue aceptada por los representantes de la Federación de Editores.

En el momento presente, los editores tienen ya en su poder las propuestas de modelos de contratos de edición, traducción y obra gráfica, y el próximo paso consistirá en su discusión y firma —si hay acuerdo—, para pasar seguidamente al resto de los objetivos propuestos. Dichos textos han sido remitidos asimismo a las siguientes entidades: ACEC, AELC, AELG, ATG, EIZIE, EIE, con objeto de que los estudien y puedan adherirse a ellos en su momento.



la profesión

Madrid, 4 de junio de 1998

Reunión de representantes de asociaciones de traductores

Los días 23 y 24 de mayo, y a iniciativa de ACeTt y con el patrocinio de CEDRO, se celebró en Aladríd un encuentro oficial de Asociaciones de Traductores Literarios con asistencia y participación de EIZIE, ACEC, AELC, y la propia entidad convocante (ACeTt). (Los colegas de la ATG no pudieron asistir, aunque han manifestado su interés por coordinarse e incorporarse a futuras reuniones). En el curso de la intensa y fructífera reunión se abordaron y discutieron los siguientes asuntos de interés común:

- Asociacionismo de los traductores.
- Relaciones con editores.
- CEDRO y los traductores.
- Relaciones con la administración.

Del estudio de los puntos arriba mencionados resultaron las siguientes conclusiones y acuerdos:

1. Desarrollar una campaña informativa dirigida al elevado número de traductores que aún practican su oficio en total aislamiento a fin de que tomen conciencia de la importancia del asociacionismo para la defensa de los intereses de los traductores. Reforzar el asociacionismo.

2. Expresar el respaldo unánime de todas las asociaciones de traductores al proceso de negociación iniciado por ACeTt con la Federación de Gremios de Editores de España. Intercambiar información con respecto a las relaciones con los editores y difundir los incumplimientos, abusos y violaciones de la LPI. Elaborar unas pautas informativas y orientativas para los traductores acerca de sus relaciones con los editores, que les asesoren sobre sus derechos morales y patrimoniales.

3. Poner de relieve la necesidad de incrementar la presencia de los traductores en CEDRO; coordinar los esfuerzos de las diferentes asociaciones y secciones de traductores en todo lo relacionado con dicha entidad. Poner en marcha una amplia cam-

pañá informativa sobre CEDRO sus es y cuales sor. sus fines, qué importancia tiene para los autores en general y para los traductores en particular, qué ayudas concede, qué proyectos financia).

4. Destacar la importancia de intensificar los vínculos con las Administraciones y reclamar de éstas que den cumplimiento a sus responsabilidades en lo relativo al fomento y desarrollo de la cultura escrita y de la traducción en particular.

5. Intensificar la presencia pública de los traductores en la sociedad y dignificar el perfil de los traductores y la trascendencia de su actividad.

6. Dedicar una mesa redonda en las próximas Jornadas en torno a la Traducción Literaria en Tarazona, que se celebrarán en octubre de 1998, al debate público sobre el asociacionismo de los traductores de libros, con participación de representantes de todas sus entidades representativas.

Las asociaciones reunidas, representativas de la abrumadora mayoría de los traductores asociados cuya actividad se acoge a la Ley de Propiedad Intelectual, acordaron asimismo poner públicamente de relieve que la práctica de la traducción literaria y de libros es, por su propia condición y como una modalidad de escritura creativa, una actividad abierta y de libre acceso, que no puede estar sujeta a norma externa alguna que pretenda controlar su ejercicio más que la citada Ley, en cuyo articulado se consagra la defensa de sus derechos.

Podemos concluir afirmando que la reunión se desarrolló en un clima de gran cordialidad y consenso, con notable espíritu de colaboración y plena unanimidad en la determinación de los principales problemas de los traductores y en cuanto a los métodos más adecuados para resolverlos. Animados por los excelentes resultados del encuentro, los participantes resolvieron reunirse al menos dos veces al año, con el fin de realizar un seguimiento de las actividades de sus asociaciones.

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE
Secretario General de ACE Traductores

Noticias de la Casa del Traductor de Tarazona

Presentación del Consejo Asesor de la Casa del Traductor

La Casa del Traductor se ha dotado recientemente de un Consejo Asesor con el fin de disponer de un elenco amplio de expertos que puedan orientar el trabajo futuro de la Casa y aportar sus criterios respecto a los programas y actividades que esta institución lleva a cabo. El Consejo Asesor de la Casa del Traductor se presentó el pasado 11 de junio en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en un acto en el que intervinieron diferentes miembros del Consejo y la directora de la Casa. En el Consejo están presentes un nutrido grupo de traductores literarios, junto con escritores, catedráticos de filología y profesores universitarios de diversas áreas. El criterio que se ha seguido para la formación de este órgano consultivo ha sido el de subrayar el contexto cultural global en el que se enmarca la tarea traductora y contar con una representación amplia de todos aquellos sectores e instituciones relacionadas con la traducción, en torno a la cual se plantean problemas muy diversos relacionados con la creación, la lengua o el contacto entre las distintas literaturas.

Entre los miembros del Consejo se cuentan el académico Valentín García Yebra, los escritores Francisco Avala y Luis Goytisolo, también académicos, el poeta y traductor Luis Alberto de Cuenca, director de la Biblioteca Nacional, y diversos catedráticos, algunos de ellos también escritores y traductores: los hispanistas José Manuel Bleuca y Germán Gullón, los helenistas Caries Miralles y Jaume Pórtulas, el historiador Guillermo Fatás, el romanista Jordi Llovet y el especialista en teatro isabelino inglés Angel Luis Pujante. Asimismo, se han incorporado al Consejo diversos galardonados con el Premio Nacional de Traducción, como la escritora Clara Janés, Esther Benítez, José Luis López Muñoz, Miguel Saénz, Ramón Sánchez Lizarralde, Juan José del Solar y Francisco J. Úriz, así como una representación del mundo cultural catalán, gallego y vasco, entre los que cabe citar al escritor Carlos Casares, presidente del Consello da Cultura Galega, al poeta y traductor Francesc Parcerisas, director

de la Institució de les Lletres Catalanes, al escritor Koldo Izaguirre y al poeta Juan María Lekuona, vicepresidente de la Real Academia de la Lengua Vasca. El Consejo se completa con diversos profesores de facultades y centros universitarios dedicados a la traducción, entre los que se cuentan Miguel Ángel Vega, director del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid, Marisa Presas, directora del Departamento de Traducción de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona, y Juan Gabriel López Guix, profesor del mismo Departamento. Asimismo, forman parte del Consejo el presidente de ACEtt, Vicente Cazcarra, la responsable de la comisión de traductores de la ACEC, Montserrat Conill, y un especialista en literatura latinoamericana, el profesor de la Universidad de Chicago Mario Santana.

La formación de este Consejo Asesor se inscribe en la nueva etapa emprendida por la Casa, en la que se quiere mejorar las instalaciones y becas que ofrece a los traductores, así como potenciar la función de la Casa como centro difusor de las letras hispánicas en el exterior e impulsora de encuentros y publicaciones relacionadas con la traducción.

Palabras de Maite Solana, directora de la Casa del Traductor

Buenos días. Como directora de la Casa del Traductor, me complace darles la bienvenida a este acto de presentación del Consejo Asesor de la Casa.

Quiero agradecer muy especialmente a aquellos miembros del Consejo que no residen en Madrid el que se hayan desplazado hoy hasta aquí para estar presentes en este acto, así como excusar la ausencia de quienes, por una razón u otra, les ha sido imposible acudir. Estaba prevista la intervención de Carlos Casares, pero un imprevisto de última hora lo ha obligado a cancelar su viaje. Le he pedido a Francesc Pareceris que ocupe su lugar y él ha aceptado, lo que le agradezco enormemente dado el poco tiempo del que ha dispuesto para preparar su intervención.

Puesto que Esther Benítez se referirá en su intervención a la historia de las Casas del Traductor, una historia que ella conoce muy bien, y puesto que los demás oradores hablarán de la traducción en general o de la Casa cada uno desde su propio ángulo, me limitaré por mi parte a hacer una breve exposición sobre la función de las Casas, así como de las razones que nos han llevado a constituir un Consejo Asesor y los criterios que se han tenido en cuenta para su composición.

En primer lugar, quisiera recordar que las Casas del Traductor se concibieron fundamentalmente como una residencia para traductores literarios, como un lugar que les sirviera de estímulo y apoyo a su trabajo y donde, al mismo tiempo, fuera posible el intercambio de experiencias entre traductores de distintos países. El objetivo último de las Casas no es otro que el perfeccionamiento del traductor, la circulación de ideas y conocimientos y, por tanto, la difusión de la cultura. La idea de la que se par-

la profesión

te es que cualquier traductor literario con un mínimo de exigencia respecto a sí mismo es consciente de que no sólo abre sendas y tiende puentes entre lenguas, sino entre textos, entre ideas, entre universos simbólicos e, incluso, entre mentalidades. El traductor es, ante todo, un creador, aunque un creador absolutamente condicionado por los materiales de otro creador. Y, dentro de su modestia, lo que las Casas intentan en primera instancia es favorecer este proceso creativo implícito en la traducción de todo texto literario.

Sin embargo, el papel de las Casas no termina aquí. Todo traductor sabe que no sólo trabaja sobre un texto, sino que utiliza un conjunto de recursos complejos, el más importante de los cuales —amén de la competencia lingüística— es el conocimiento de la tradición literaria de la lengua del original y de la lengua a la que traduce y, en este sentido, el resultado de la actividad de las Casas va más allá de la mera función de sostén al acto creativo del traductor individual.

El espíritu que anima a las Casas es sobre todo incitar a una mayor profundización en el cultivo de la escritura y en el gusto por la literatura para, de este modo, contribuir a mejorar la calidad de las traducciones. Obviamente, esto es un ideal, pero las Casas intentan, con mayor o menor fortuna, poner a disposición del traductor un espacio óptimo para ello, tanto desde el punto de vista del ambiente de trabajo, convivencia y diálogo, como de las herramientas bibliográficas, informáticas o de cualquier otro tipo. En cualquier caso, lo consigan o no, uno de los efectos que tiene la estrecha interrelación entre traducción y contexto cultural es la especial preocupación que tienen las Casas por la difusión hacia el exterior de las literaturas de los países donde se encuentran.

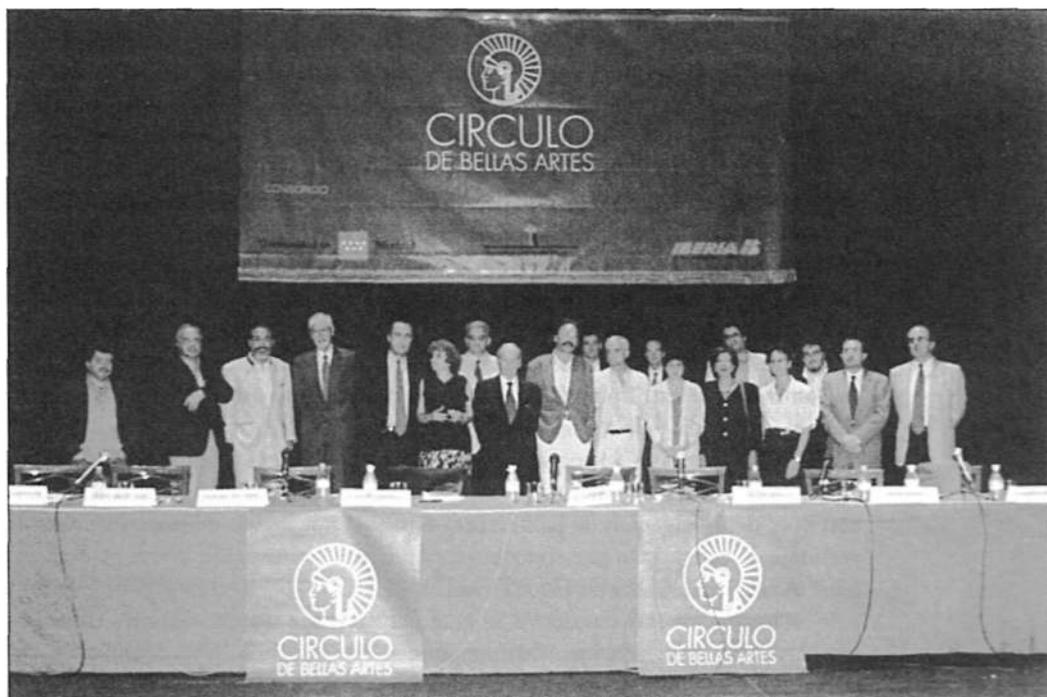
En el caso de la casa española, la Casa de Tarazona, sólo mencionaré que buena parte de los más de doscientos proyectos de traducción realizados son de originales que pertenecen al canon de la literatura española e hispanoamericana, desde las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio hasta obras de un Federico García Lorca o un Pablo Neruda, y que estos proyectos han abarcado la traducción a doce lenguas.

Dicho esto, que me parecía obligado dado que es el primer acto que la Casa organiza en Madrid, quisiera en segundo lugar explicar las razones por las que la Casa necesitaba un Consejo Asesor. En este momento, además de sus programas residenciales para traductores europeos y no europeos, la Casa ofrece un programa de estancias para investigadores en el campo de la traducción, y asimismo acoge regularmente a grupos de alumnos en prácticas de las facultades de traducción. Junto con ello, existen un conjunto de actividades e iniciativas que se articulan alrededor de la existencia de la Casa o que se articularán en el futuro. Incluso las Jornadas en torno a la Traducción Literaria que organiza anualmente la Sección de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores de España (ACEtt), se realizan en Tarazona porque allí está la Casa, del mismo modo que las Assises de nuestros colegas franceses se celebran en Arles, sede de la Casa francesa.

No me extenderé sobre todo ello, porque ustedes ya lo conocen. Lo que sí querría destacar es que, junto con este crecimiento de las actividades, es previsible además que, gracias al esfuerzo que viene realizando el Consorcio de la Casa y el decidido apoyo que nos presta el Ayuntamiento de Tarazona, podamos contar con unas nue-

vas instalaciones en un futuro no muy lejano, más acordes con la dimensión que tienen las Casas del Traductor en los demás países de Europa y, sobre todo, más acordes con el potencial traductor que tiene nuestro país.

Sin embargo, el crecimiento de la Casa no podía basarse sólo en consideraciones de dimensión, del número de traductores y proyectos de traducción que puede acoger o de actividades que genera. Era necesario contar con un elenco de personas, suficientemente amplio y representativo, a quienes pudieran pedirse criterios y cola-



boración en el terreno de las ideas para orientar el trabajo futuro de la casa. En otras Casas europeas, la creación de un órgano consultivo capaz de contribuir al diseño de la Casa ha dado excelentes frutos. Y, al lado de este aspecto práctico, no quisiera pasar por alto el otro, el simbólico. El simple hecho de que un grupo de personas de reconocido prestigio por su labor intelectual, sea como traductores, escritores o investigadores, se vincule a la Casa, contribuye a una mejor proyección de la institución y sus fines, y, por consiguiente, de la traducción literaria como quehacer.

Por último, quisiera referirme a algunos de los criterios que hemos sopesado para su composición. Cuando nos planteamos la creación de un Consejo Asesor tuvimos que afrontar algunas cuestiones sobre las que no se suele reflexionar demasiado. La primera, la heterogeneidad del mundo de la traducción, una heterogeneidad que podría describirse situando en un extremo al traductor de oficio, para quien el

la profesión

trabajo de traductor es su único sustento, y, en el otro, al traductor ocasional, que dedica sus esfuerzos a algo muy alejado de la traducción; entre estos dos extremos, cabe imaginar un sinnúmero de estados intermedios. De esta heterogeneidad nace, por ejemplo, la supuesta divisoria entre una traducción profesional y una traducción académica. Debo decir que lo que nos pareció más interesante fue, precisamente, que el Consejo fuera plural, prescindiendo de discusiones que tienen que ver quizá con la sociología de la traducción, pero muy poco con los fines de una Casa del Traductor. A nuestro entender, esta pluralidad tenía que reflejarse en algo tan elemental como la diversidad de las lenguas de partida, de las literaturas de las que se traduce, a la par que de las lenguas a las que se traduce. En el Consejo hay traductores de los tres principales grupos de lenguas vivas de Europa —románicas, germánicas y balto-eslavas—, más las lenguas clásicas —latín y griego— y el albanés. Y, por supuesto, hay traductores al catalán, al euskera y al gallego.

La segunda cuestión estaba relacionada con la imbricación entre la traducción y otras disciplinas. El traductor trabaja sobre el texto de un escritor, recurre constantemente a los conocimientos que le proporciona el filólogo y el estudioso de la literatura, o utiliza diccionarios y obras de referencia especializadas. Frente a quienes se empeñan en subrayar que la traducción es algo que tiene que ver con el simple don de lenguas, nosotros hemos querido subrayar lo contrario: que un buen traductor, o un traductor que intente serlo, forma parte de una comunidad mucho más amplia, de un continuo cultural. Y por ello hemos querido incorporar a novelistas, poetas y profesores de filología y de algunas áreas de las humanidades.

En fin, hemos querido contar también con tres elementos que son fundamentales en relación con la labor de las Casas: la vertiente de la labor en pro de la lengua, la vertiente de divulgación de la literatura española por medio de la traducción y la vertiente de actividades que contribuyan a mejorar la formación de los profesionales. Por este motivo, hemos incorporado a miembros de la Real Academia Española y de las instituciones de las demás lenguas del Estado; a hispanistas, cuya contribución a la difusión internacional de nuestras letras por medio de la traducción es esencial; y a teóricos de la traducción, procedentes de dos de las instituciones con más arraigo en este país en la enseñanza de la traducción: el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid y la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Por suerte, combinar todos estos criterios no ha sido difícil, en la medida en que este continuo cultural del que hablaba hace un momento se refleja en la biografía de muchos de los miembros del Consejo. La mayoría de ellos cumplen con dos, tres o más supuestos de los que he mencionado.

No me queda más que agradecer de nuevo a todas las personas que están en el Consejo su avuda y colaboración. Espero que éste sea el inicio de una nueva etapa de la Casa que redunde en beneficio de lo que hoy nos ha traído hasta aquí: la traducción literaria. Muchas gracias.

Suprimidas las Ayudas a la Traducción del Ministerio de Educación y Ciencia

Debemos anunciar por fin que la Dirección General del Libro del Ministerio de Educación y Cultura ha decidido suprimir definitivamente las Ayudas a la Creación Literaria en todas sus modalidades, incluida la de Traducción. El argumento para tan lesiva decisión se apoya en el proceso de transferencias a las comunidades autónomas de esta clase de ayudas, así como en la interpretación que hace el actual Gobierno de diversas sentencias del Tribunal Constitucional al respecto. Naturalmente, nuestra entidad ha manifestado su desacuerdo con tal medida (lo viene haciendo desde que se comenzara a hablar de ella y a ponerla silenciosamente en práctica), pero es decisión y responsabilidad del Ministerio y no nuestra.

Por otro lado, después de diversas entrevistas y conversaciones con el director general y otros responsables de ese Departamento, se está estudiando la posibilidad de destinar la partida presupuestaria dedicada a las viejas Ayudas a alguna suerte de bolsas o becas de estancia en el país de procedencia del texto en el que pretenda trabajar el traductor beneficiario. De todos modos, nada está decidido aún, ni tampoco elaborado. El director general se ha comprometido a ponerlas en marcha, pero después de la larga experiencia de idas y venidas, de promesas y contrapromesas, no damos nada por seguro hasta que aparezcan en el BOE.



Encuentros sobre traducción en Barcelona

El 26 de marzo de 1998 los Encuentros sobre traducción organizados por ACETT en Barcelona tuvieron el honor de contar con la presencia de don José Martínez de Sousa. En su intervención, *Fuentes lexicográficas modernas para traductores*, pasó revista a las principales obras de consulta que están en nuestras mesas. Durante la charla se compararon procedimientos lexicográficos y se elogiaron las prácticas innovadoras en ese terreno de algunos diccionarios recientes, como el *Diccionario actual de la lengua española* (DALE) y, en especial, el *Diccionario de uso del español actual* (CLAVE).



Libros

Itzulpen Antologia II Aprendiendo de los predecesores

Editores Lurdes Auzmendi-Koldo Biguri.
Itzulpen Antología II. EIZIE, Donostia 1998.

El pasado 28 de mayo se presentó en San Sebastián el libro *Itzulpen Antología II* (Antología de la Traducción II) publicado por la Asociación de Traductores, Correctores e Intérpretes de Lengua Vasca (EIZIE), antología en la que se incluyen traducciones de ocho traductores de euskara con sus versiones originales.

La asociación EIZIE se había propuesto desde el momento de su nacimiento hace ya casi diez años reconocer la labor de los traductores de lengua vasca de la posguerra, traductores que en la gran mayoría de los casos no habían recibido ningún reconocimiento por la im-



portantísima labor que habían realizado.

Así, ha ido nombrando socios de honor a dichos traductores, y al mismo tiempo editando trabajos inéditos, traducciones ya publicadas pero casi desconocidas para la gran mayoría, o trabajos originales que han realizado para las

utilidades

libros

revistas

antologías que estamos publicando. El primer volumen de la antología de la traducción se había publicado en 1996.

En este segundo volumen que se ha publicado gracias a la colaboración del Departamento de Cultura, Deportes y Turismo de la Diputación Foral de Guipúzcoa y de CEDRO se incluyen trabajos de los siguientes traductores: Jose Basterretxea "Oskillaso", Jean Haritschelhar, Jose Antonio Retolaza, Juan San Martín, Maritxu Urreta, Luis Villasante, Piarres Xarriton y Augustin Zubikarai. Entre los trabajos publicados hay traducciones del inglés (Allan Poe, Alice

Duer Miller), del francés (Ghelderode, Pierre Eyt) o del castellano al euskara (G. Monreal, Villasante), y del euskara al francés (Pierre Topet-Etchahun). Asimismo, se incluyen traducciones de cómics. .

Creemos que el mejor homenaje para nuestros predecesores es dar a conocer sus trabajos para que puedan servir de material de estudio y trabajo, ya que en la rápida evolución que está teniendo la lengua vasca en los últimos años es necesario contar con puntos de referencia literaria como los que nos ofrecen estos hombres y mujeres.

VASOS COMUNICANTES

tiene intención de hacerse eco, antes y después de su realización, de cuantas actividades de interés se celebren en nuestro país, así como de reseñar la aparición de revistas, libros, estudios y textos a propósito de la traducción literaria o relacionados con ella. Rogamos pues a sus organizadores, autores y editores que nos hagan llegar sus textos, reseñas y comunicaciones, con tiempo suficiente en el caso de convocatorias, con el fin de que podamos dar cumplimiento a nuestro propósito.





Boletín de suscripción

Los interesados en recibir VASOS COMUNICANTES pueden enviar un talón o giro postal por importe de 2.000 ptas., en concepto de colaboración, a nombre de *Asociación Colegial de Escritores*. C/ Sagasta, 28, 5º A. 28004 Madrid.

La suscripción dará derecho a la recepción de cuatro números de la revista.

Apellidos y nombre

Dirección

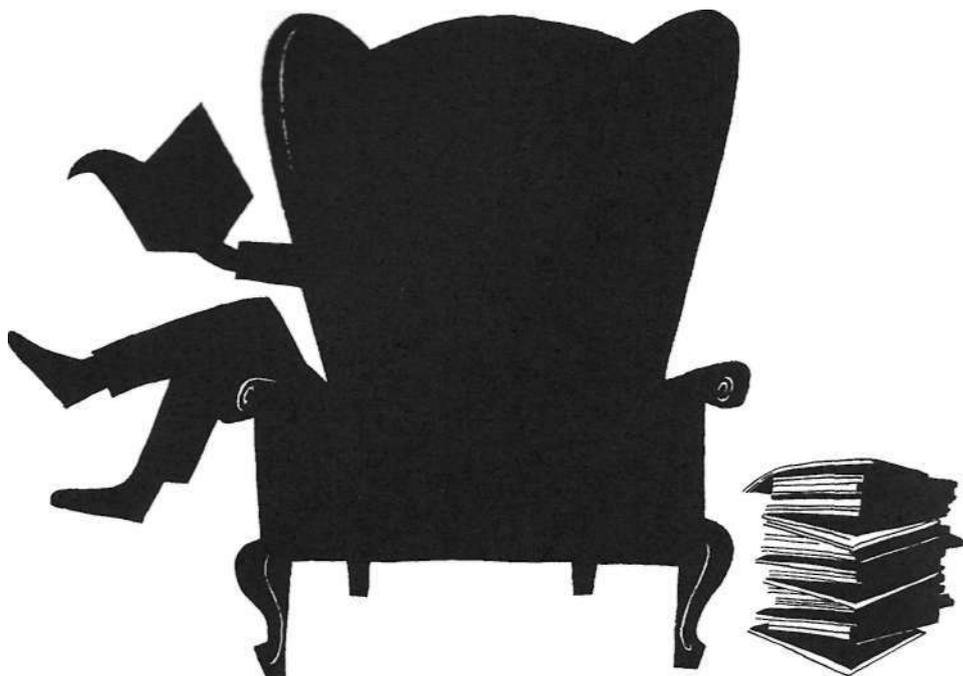
Ciudad Distrito Postal

Provincia País

Teléfono Fax

Actividad profesional

La cultura pasa por aquí



AV Monografías	CD Compact	Experimenta	Melómano	RevistAtlántica de Poesía
Abaco	El Ciervo	FotoVldeo	Ni hablar	Ritmo
Academia	Cinevideo 20	Gaia	Nickel Odeon	Scherzo
ADE-Teatro	Clarín	Goldberg	Nueva Revista	El Siglo que viene
Afers Internacional	Claves de Razón Práctica	Grial	Ópera Actual	Síntesis
África América Latina	CLIJ	Guadallmar	La Página	Sistema
Ajoblanco	Con eñe	Guaraguao	Papeles de la FIM	Temas para el Debate
Álbum	El Croquis	Historia, Antropología y Fuentes Orales	El Paseante	A Trabe de Ouro
Archipiélago	Cuadernos de Alzate	Historia Social	Política Exterior	Trama & Fondo
Archivos de la Filmoteca	Cuadernos Hispanoamericanos	ínsula	Por la Danza	Turla
Arquitectura Viva	Cuadernos de Jazz	jakIn	Primer Acto	Utopias/Nuestra Bandera
Arte y parte	Cuadernos del Lazarillo	Lápiz	Quaderns d'Arquitectura	Veintiuno
Astrágalo	Debats	Lateral	Quimera	El Viejo Topo
Atlántica Internacional	Delibras	Leer	Raíces	Visual
L'Avenç	Dirigido	Letra Internacional	Reales Sitios	Volee
La Balsa de la Medusa	Ecología Política	Leviatán	Reseña	Zona Abierta
Bitzoc	Er, Revista de Filosofía	Litoral	Revista Foto	
La Caña	Éxodo	Lletra de Canvi	Revista de Libros	
		Matador	Revista de Occiden	



Asociación de
Revistas Culturales
de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
<http://www.arce.es>
e-mail: arce@informat.es



Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores