





# VASOS



comunicantes

*Director:* Ramón Sánchez Lizarralde

*Secretaría de Redacción:* Carmen Francí Ventosa

*Consejo de Redacción:* Mariano Antolín Rato  
Esther Benítez Eiroa  
Clara Janes 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 la ayuda 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](mailto:st0000@acetraductores.org)  
Dirección web: <http://wvAv.acetraductores.org>

*La composición, el diseño y la maqueta son de José Luis Sánchez Lizarralde.*

*La revista está compuesta en diferentes ojos de las familias de caracteres Galliard, GUI Sans, Helvética y Esprit, todos de Adobe Systems Inc.®.*

*Imprime:* Cromolmagen

Í.S.S.N.: I 135-7037

Depósito Legal: M. 3.472-1996

# Sumario

INVIERNO DE 1998-99



presentación

---

7

sextas  
jornadas en  
torno a la  
traducción  
literaria



10

---

la profesión

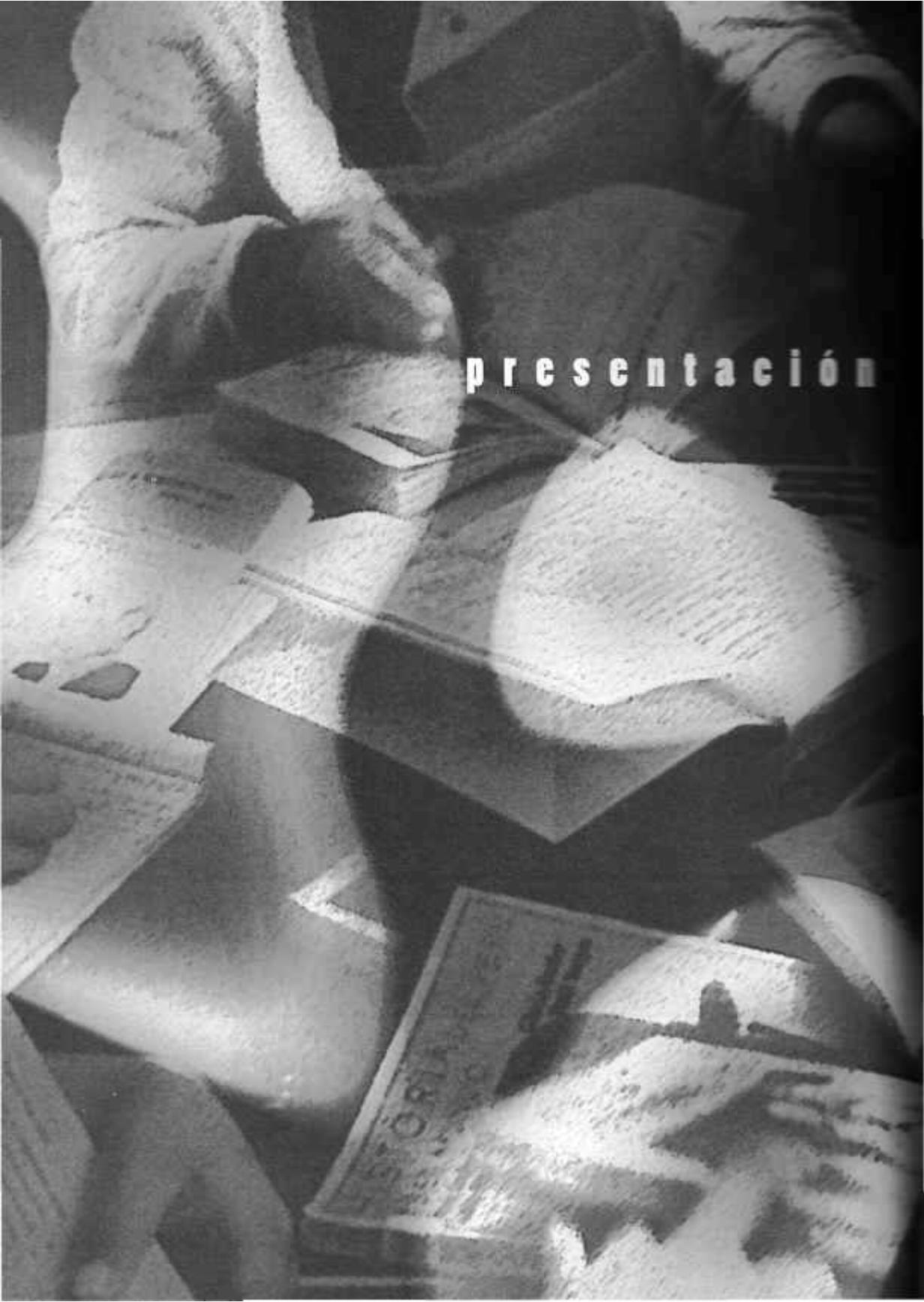
126

---

reseñas

132

<i>Presentación</i> .....	7-9
<i>Introducción</i> .....	11-13
<i>Inauguración de las Jornadas</i>	
M. SOLANA, P. BUSH, F. IBÁÑEZ. T. PEÑARRUBIA. R. SÁNCHEZ.....	14-19
<i>Conferencia: Shakespeare: Cultura, negocio, lengua</i>	
ÁNGEL LUIS PUJANTE.....	20-29
<i>Sobre la traducción de la poesía árabe de al-Andalus</i>	
TERESA GARULO.....	30-41
<i>En torno a un modesto misterio de las letras</i>	
CARLES MIRALLES.....	42-50
<i>Mesa redonda de representantes de asociaciones de traductores</i>	
V. ARIAS, L. AUZMENDI, J. A. IGLESIAS, C. MASSIP y R. SÁNCHEZ.	
Modera D. UDINA.....	<b>52-63</b>
<i>La Biblioteca de Traductores de Menéndez Pelayo:</i>	
<i>Para una historia de la traducción literaria en España</i>	
MARIETTA GARGATAGLI y NORA CAPELLI. Modera CELIA FILIPETTO.....	65-74
<i>Mesa redonda. Ana María Matute y sus traductores: Michael Scott Doyle y Maria Nicola.</i>	
A. M. MATUTE, M. SCOTT DOYLE y M. NICOLA. Modera MAITE SOLANA.....	76-82
<i>Los sofistas, intérpretes de la traducción</i>	
ANTONIO MELERO, Premio Nacional de Traducción 1997.....	<b>84-93</b>
<i>Intervención</i>	
CLARA JANES, Premio Nacional de Traducción 1997 al conjunto de la obra.....	94—102
TALLERES.....	104
<i>Inglés-castellano. La traducción de la neolengua en 1984, de George Orwell</i>	
OLIVIA DE MIGUEL CRESPO.....	106-109
<i>Francés-castellano. El primer trago de cerveza, la traducción y otros pequeños placeres de la vida</i>	
JAVIER ALBIÑANA.....	110-112
<i>Inglés-castellano. Los límites de la práctica traductora</i>	
JORDI FIBLA.....	114-116
<i>Inglés-catalán. El discurso de la oralidad</i>	
JOAN SELLENT ARÚS.....	118-123
<i>Inglés-castellano. La traducción de elementos culturales en Microsiervos, de D. Coupland</i>	
CARMEN FRANCI Y JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX.....	124-125
<i>Un equipo de traductores, Premio Stendhal 1998</i> .....	126-127
<i>Cuatro siglos de Shakespeare en Europa</i> .....	127
<i>Ángel Luis Pujante y Valentín García Yebra, Premios Nacionales de Traducción</i> .....	127-128
<i>Carlos Manzano, ganador del I Premio de Traducción Ángel Crespo</i> .....	128
<i>Noticias de la Casa del Traductor</i> .....	129-130
<b>Libros</b>	
Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: El papel de la traducción.....	132-133
Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario.....	134
El papel del traductor.....	135

A black and white collage of various papers and documents. The collage includes a map of North America, a document with a grid, a photograph of a person in a landscape, and several other papers with text and graphics. The word "presentación" is overlaid on the collage.

presentación

*Pese al número relativamente reducido de los traductores literarios practicantes, en los territorios*

*fronterizos de la profesión viene produciéndose de un tiempo a esta parte un ajetreo considerable, particularmente en los alrededores que tienen que ver con el poder académico y sus proximidades.*

*Para empezar, por si no bastaran*



las 14 o 15 facultades de traducción e interpretación existentes, y sin que aún acaben de estar claros los planes y los cuadros docentes, y mucho menos las expectativas de los licenciados que salen y saldrán de ellas, parece pervivir el afán fundador de centros de educación extensiva y se gestan otros nuevos a impulsos de las ambiciones de las distintas universidades de disponer de una oferta infinita. De títulos, claro, pues las necesidades sociales son otra cosa, con frecuencia no coincidente con la producción de los primeros. Una de esas universidades, nada menos que la Complutense de Madrid, parece que se propone tener lista su propia facultad, en campus nuevo, para el próximo curso. Decimos parece, pues (¡faltaría más!) ninguna noticia directa ni oficial ha llegado a nosotros al respecto ni la hemos visto publicada en la prensa.

Ya se sabe, aquí, los desatinos por docenas y a la chita callando, de modo que el análisis de cada caso resulte imposible, y el global, inútil.

También se mueven otros ámbitos, extrañamente relacionados con los primeros y a impulsos de la supuesta pretensión de defender los derechos del ejército de licenciados en traducción e interpretación que empieza a constituirse... sin poder ejercer. La insensatez de que un colegio profesional controle y regule el acceso a la profesión de traductor de libros y su ejercicio resulta en este caos aceptable y conveniente para algunos, y va hay quienes se proponen, sin encomendarse a Dios ni al Diablo, poner en práctica el desaguado. Por los proyectos de reglamentación que discuten, se diría que, con el fin de hacer hueco a los



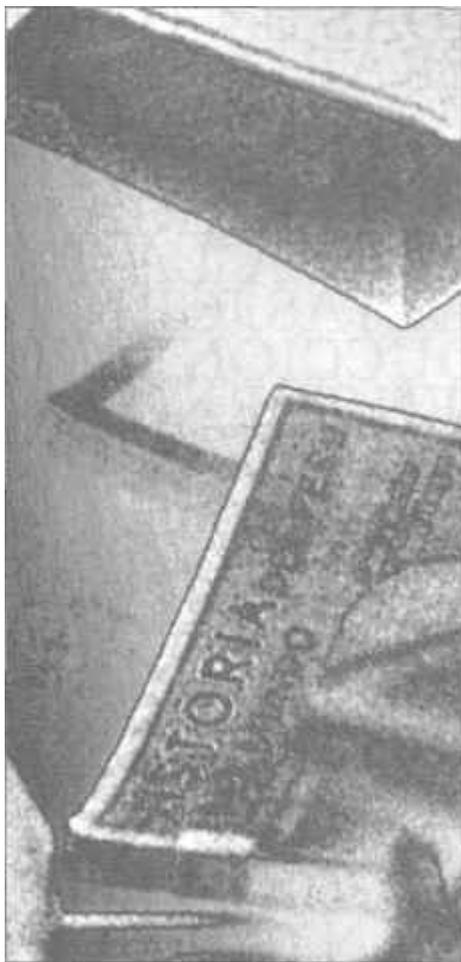
**futuros** colegiados, sus planes consisten en **expulsar de la traducción** literaria a la mayoría de sus practicantes; y desde luego a todos los que, en el futuro, pretendan con sus solas prendas personales y literarias incorporarse a la profesión. El absurdo, ya lo hemos dicho, es monumental, y la agresión, intolerable. La traducción literaria ha de ser, por su condición misma, de libre acceso y ejercicio. Pretender que para traducir literatura sea imprescindible una titulación es lo mismo que aspirar a que todos los poetas, los novelistas y demás escritores, pasen antes por una facultad de filología (¿o de creación literaria, tal vez?) si quieren adquirir el derecho de que se publiquen sus libros.

Claro que si se tiene en cuenta que no hay nada que obligue ni aconseje a los editores a aceptar tamaña tontería (cosa que sabe el más ingenuo de los traductores y también de los profesores), se inclina uno a sospechar que se trata más que nada de encontrar, en medio de la confusión, las justificaciones que permitan montar una nueva estructura, aprovechando la justificada indignación y la inseguridad de los licenciados en paro. Ya veremos. Como quiera que se desarrollen las cosas en el inmediato futuro, lo que resulta evidente es

Por si no bastaran las 14 o 15 facultades de traducción e interpretación existentes, parece pervivir el afán fundador de centros de educación extensiva y se gestan otros nuevos a impulsos de las ambiciones de las distintas universidades de disponer de una oferta infinita... de títulos, claro...

”

La insensatez de que un colegio profesional controle y regule el acceso a la profesión de traductor de libros y su ejercicio resulta en este caos aceptable y conveniente para algunos



**que** las asociaciones de traductores no se quedarán de brazos cruzados. Como tampoco podrán hacerlo las de los editores.

En cuanto a nuestros propios asuntos, es ya algo conocido que la última edición de las Jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarazona no sólo fueron un éxito por la calidad de los ponentes y conferenciantes y el interés de las sesiones, sino que desbordaron todas las previsiones en cuanto a la asistencia y la repercusión pública. El hecho plantea a sus organizadores nuevos retos y problemas de orden distinto de los que afrontaban hasta ahora. Los asuntos organizativos y logísticos se complican, al tiempo que resultará más difícil mantener el ambiente de intercambio intelectual y de confraternización entre colegas que caracteriza a ese encuentro. Pero lo relevante es el éxito mismo, que permite a los traductores literarios estar relativamente satisfechos de sí mismos y de comenzar a tener imagen pública. Por otra parte, con esa nueva base de partida, debemos confiar en que todo será resuelto e incluso mejorará en el futuro. A continuación siguen los textos que se produjeron en esas Jornadas. Juzguen los lectores por ellos (aunque lo importante y lo mejor es asistir).

La traducción literaria  
ha de ser, por su  
condición misma, de  
libre acceso y ejercicio







Sextas Jornadas en torno a la Traducción Literaria Tarazona 1998

Durante los días 16, 17 y 18 de octubre de 1998 tuvieron lugar las *Sextas Jornadas en torno a la Traducción Lucraría* en Tarazona. organizadas por ACE Traductores y la Casa del Traductor radicada en dicha ciudad, que en esta oportunidad desbordaron todas las previsiones en cuanto asistencia (más de 200 personas inscritas, entre traductores, docentes de la traducción, estudiantes, invitados, etc.) y superaron las anteriores ediciones por lo que se refiere a la intensidad de los trabajos, el número de ponencias, talleres e intervenciones y otras actividades.



→ → → → La nave principal de la iglesia **cisterciense del monasterio de Veruela**, repleta, sirvió de marco para la jornada inaugural, en **la que intervinieron con breves** y sucesivos parlamentos Javier Calavia, alcalde de la **ciudad de Tarazona**; **Maite Solana**, directora de la Casa del Traductor; Peter Bush, director del British Centre of Literary Translation; Federico Ibáñez, Presidente del Centro Español de Derechos Reprográficos; Társila Peñarubia, en representación de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura; y Ramón Sánchez Lizarralde, secretario general de ACE Traductores. Hechas las presentaciones y las declaraciones de intención, Ángel Luis Pujante (recientemente merecedor del Premio Nacional de Traducción por su trabajo con *La Tempestad*, de Shakespeare) introdujo a todos en harina con su conferencia "Shakespeare: cultura, negocio, lengua".

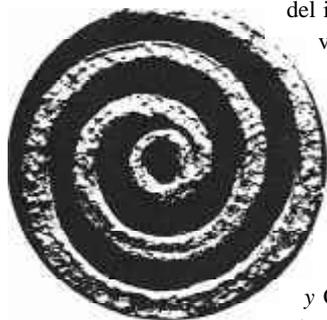
Ya en los salones del hotel Las Brujas de Bécquer, tradicional alojamiento de los asistentes a la reunión, y después de un "vino español" ofrecido por el Ayuntamiento de la ciudad, a los postres de la cena, se desarrolló un emotivo acto de homenaje a Paco Úriz, fundador y anterior director de la Casa y destacado traductor de lenguas escandinavas, con asistencia de un grupo de fieles amigos procedentes de Zaragoza. Maite Solana, Miguel Ángel Vega, Ana María Matute, Maite Solana, Ramón Sánchez Lizarralde intervinieron entre otras personas para referirse a la labor y la persona del homenajeado, después de que varios traductores alojados en la Casa y procedentes de muy distintos países leyeran en sus respectivas lenguas poemas traducidos del propio Úriz.

noventa y ocho  
tarazona



Lo masivo de la asistencia obligó esta vez a que los participantes se distribuyeran entre los diferentes hoteles de Tarazona y sus alrededores, permaneciendo sin embargo los hoteles Las Brujas e Ituriaso como los lugares de reunión y celebración de las comidas colectivas. El Conservatorio de Música de la ciudad, antiguo Convento de la Merced, acogió los talleres y sirvió de centro de contacto y conexión, y en el Teatro Romántico, por su aforo, se celebraron las mesas redondas y las conferencias que reunían a la totalidad de los asistentes.

Teresa Garulo habló de la poesía árabe de al-Andalus: Nora Catelli y Marietta Gargatagli, acerca de la *Biblioteca de Traductores españoles* de Marcelino Menéndez y Pelayo; Caries Miralles intervino en torno al envejecimiento de las traducciones a lo largo de la historia; intervinieron los Premios Nacionales del año anterior, Clara Janes y Antonio Melero: incluso, fuera de programa pero con éxito de asistencia, se proyectó una demostración del Centro Virtual del Instituto Cervantes. En cuanto a los talleres, Joan Sellent lo impartió sobre "El discurso de la oralidad", en la traducción del inglés al catalán; Koldo Izaguirre, sobre la traducción al vascuence de Joan Salvat Papasseit; en relación con la traducción del inglés al castellano, Jordi Fibla abordó "Los límites de la actividad traductora"; Olivia de Miguel eligió "La traducción de la neolengua en 1984, de George Orwell"; Javier Albiñana, en el taller de traducción del francés, "El primer trago de cerveza, la traducción y otros pequeños placeres de la vida"; Cristina García Ohlrich, Catalina Martínez y Albert Freixa abordaron la traducción del ensayo; y Carmen Francí junto con Juan Gabriel López Guix "La traducción de elementos culturales en *Microsiervos*, de Douglas Coupland". Hubo tiempo y masiva asistencia para una mesa redonda sobre el asociacionismo de los traductores, en la que tomaron parte, Valentín Arias, de la Asociación de Traductores Galegos; Lourdes



Auzmendi, de la Asociación de Correctores, Intérpretes y Traductores en Lengua Vasca (EIZIE); Juan Andrés Iglesias, de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña; Cinta Massip, de la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, y Ramón Sánchez Lizarralde, de ACE Traductores.

La escritora invitada fue en esta edición Ana María Matute, cuya presencia en las Jornadas fue bien aireada por la prensa y otros medios de comunicación, quien tomó parte en el desarrollo de los trabajos, antes de protagonizar un acto, en el teatro romántico y con nutrida asistencia, en compañía de sus traductores, al italiano, Maria Xicola, y al inglés Michael Scott Doyle.

En los días sucesivos a la clausura de las Jornadas, numerosos diarios regionales y nacionales, cadenas de televisión y de radio, revistas y otros medios se hicieron eco de sus trabajos y desarrollo, hecho este que, junto con el éxito mismo de las sesiones, han adjudicado a estas Sextas Jornadas de Traducción una dimensión y un alcance superiores a los de ediciones anteriores.



Inauguración

de  
las

jornadas

Maite Solana

Federico Ib

Peter Bush

Társil

Maite Solana, directora de la Casa del Traductor:

Buenas tardes. Como ha dicho el señor alcalde

de la ciudad de Tarazona, bienvenidos a estas Sextas Jornadas en torno a la Traducción Literaria, que este año hemos querido inaugurar en un lugar tan magnífico como es este monasterio de Veruela. Quiero, en primer lugar, agradecer a todas las personas que han venido desde lejos para estar con nosotros, en especial a Ana María Matute, que va a estar los tres días con nosotros, compartiendo sus experiencias; a su traductor norteamericano, Michael Scott Doyle, y a su traductora italiana, María Xicola, que también han venido para poder encontrarse con Ana María Matute. Y agradecer también al director de la casa del traductor inglesa, Peter Bush, que está aquí también acompañándonos.

Tenemos este año un programa apretado, como habrán visto, pero bastante plural, tanto en lo referente a la temática, al abanico de temas que hemos contemplado, como a la gran variedad de lenguas.

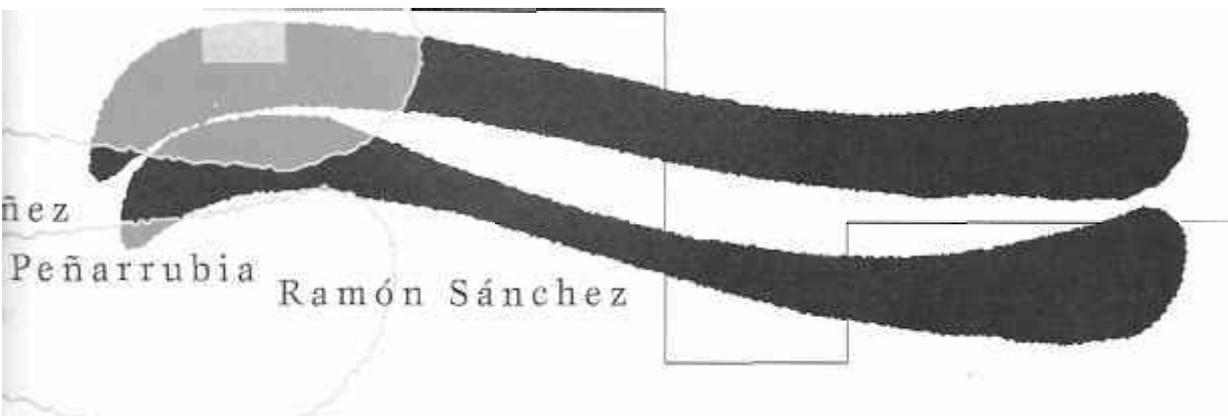
Quiero aprovechar esta ocasión para insistir, una vez más, en la importancia de los traduc-

tores literarios en la historia de la cultura. Los traductores no somos seres invisibles, nuestra presencia en los textos no tiene por qué ser transparente. Y nuestra preocupación por la gran responsabilidad que implica el trabajo del traductor, el hecho de verter unos textos de una lengua a otra, de una cultura a otra, es lo que nos ha traído hoy hasta aquí.

Estamos aquí para seguir aprendiendo, para compartir con nuestros colegas nuestras experiencias, nuestras dudas y, por qué no, nuestros aciertos.

Como directora de la Casa del Traductor, me complace dar la bienvenida a Peter Bush y cederle la palabra.

Peter Bush: Quiero agradecer a Maite Solana, a la Casa del Traductor y al Ayuntamiento la invitación para venir aquí; es mi primera visita a Tarazona y a la Casa del Traductor, y espero traer buenas noticias en cuanto a la traducción literaria. Soy el primer hispanista director del centro de **traducción literaria** del Reino Unido, y **dentro del centro proyectamos** actividades para **fomentar la traducción** entre las literaturas hispánicas e inglesas y norteamericanas. La casa del **traductor y nuestro centro** organizarán el año **que viene un encuentro** en Valencia y un **encuentro en Doyle para la** colaboración profes-



sional entre las dos literaturas, y la idea es promocional' una actitud más profesional en el mundo de la traducción, tanto en las editoriales como en relación con los contratos y en cuanto a la visibilidad de los traductores. La semana pasada, José Saramago ganó el premio Nobel, y hubo una serie de artículos en los periódicos ingleses y ningún periodista mencionó el nombre del traductor inglés de Saramago. Hablaron de la dificultad del lenguaje de Saramago, hablaron hasta de la importancia de la traducción, pero nadie mencionó al traductor, como si una traducción se hiciera en el aire, en el espacio de una editorial, sin pasar por la conciencia y el trabajo creador del traductor literario.

Nada más. Yo quería decir que espero que la futura colaboración entre nuestros dos centros sirva también para la creación de una red fuerte de centros de traducción literaria en Europa, porque la agenda cultural de la Comisión Europea, toda la política cultural de la Comisión Europea va cambiando, y nosotros, como red de centros para la traducción literaria, tenemos que desarrollar una política muy fuerte a nivel nacional en cada país europeo y también a nivel de la Comisión Europea para ofrecer lo que hemos ganado en estos últimos

años, para mejorar la situación de nuestra profesión en Europa.

Para terminar, voy a decir que V. Mottiero, el traductor de Saramago al inglés, era un traductor muy profesional. Yo le conocí hace cuatro años, y le pregunté si conservaba su material de trabajo. Me dijo que no. Hay muchos traductores que no conservan sus materiales, es decir que somos una profesión, unos artistas, que muchas veces desechamos la riqueza de nuestro trabajo. Deberíamos considerar la posibilidad de guardar ese material, y tener en cada país europeo un archivo nacional de la traduc-

ción literaria. En nuestro trabajo queda patente el contacto entre las culturas, no sólo en los libros que se publican. Y espero que ustedes conserven sus manuscritos, sus cartas a los editoriales, porque por este camino también podemos tener más credibilidad, para ensalzar nuestro arte como traductores literarios. Gracias.

**Maite Solana:** A continuación tiene la palabra Federico Ibáñez, presidente de CEDRO, el Centro Español de Derechos Reprográficos.

**Federico Ibáñez:** Muy buenas tardes. Créanme que representa para mí una gran satisfacción como presidente del Centro Español de Derechos Reprográficos participar una vez más en esta reunión, que es sin duda la más prestigiosa en nuestro país y que congrega tanto a traductores como a autores. Igualmente me complace hacer llegar a todos ustedes con esta oportunidad el saludo fraternal y solidario de los más

de tres mil socios de CEDRO, y las felicitaciones más sinceras

y más cordiales a los organizadores.

Traductores y escritores son elementos básicos de nuestra actividad en CEDRO, que a su vez está comprometida y apoyada por toda una serie de acciones que, como estas jornadas, favorezcan la relación autoral, el desarrollo del libro y la lectura como instrumentos privilegiados para promover y crear formas superiores de cultura. Estamos asimismo convencidos de que sólo desde el respeto a la propiedad intelectual puede concebirse la edición como una pieza esencial de la difusión del conocimiento y de la información en nuestra cultura.

Los traductores son, sin duda, un elemento crucial en la difusión de los conocimientos y las culturas, ya se ha destacado, y resulta muy de resaltar esta función tan relevante de la traducción. Y es por ello que en CEDRO creemos que todos los esfuerzos son pocos para que el trabajo de los traductores sea valorado por todos, por traductores y escritores, y el conjunto

de la sociedad, los poderes públicos, con la dignidad que a nuestro juicio se merece, lo que, por desgracia, y ustedes lo saben bien, se olvida con alguna frecuencia.

En este sentido, la Ley de Propiedad Intelectual de 1987 fue un paso de importancia singular, como lo fueron, precisamente al amparo de esa misma ley, las entidades de gestión colectiva de prensa.

En efecto, la ley del 87 no sólo reconocía y regulaba los derechos y facultades de autores y traductores, sino que, consciente de las dificultades que frecuentemente surgen a la hora de dar contenido efectivo a este proyecto, creaba unos instrumentos prácticos de carácter colectivo —las entidades de gestión—. [...] Así es la entidad que agrupa a traductores, a escritores, a periodistas, a editores de libros y revistas culturales para gestionar los derechos correspondientes a reprografía que, de otra manera, de forma individual, traductor a traductor, editor a editor, sería simplemente imposible.

Los profesionales del libro, y especialmente los traductores y los escritores, debemos participar activamente en la construcción de una nueva economía del conocimiento basada, desde luego, en la atención a la creciente demanda de cultura e información de los usuarios, pero también en el respeto del derecho de autor y de la propiedad intelectual.

noventa y ocho  
tarazona

No podemos dejar esa cuestión **crucial** exclusivamente en manos de los **grandes actores**, los operadores telemáticos, del teléfono, de cables, satélites, grandes del sector informático, etc., que provienen de mundos totalmente ajenos a la creación literaria y artística y sólo buscan atraer a los nuevos servicios que ofrecen, para lo que precisan que, cuando circulan materiales, puedan ser utilizados gratuitamente, sin ninguna limitación, esto es, sin tener en cuenta a los titulares de derechos.

CEDRO, con el firme propósito de seguir constituyendo primordialmente un instrumento de utilidad para todos los titulares de derechos relacionados con el libro y lo escrito, consecuentemente aceptamos el reto de la consagración de derechos de autor en el marco de las nuevas tecnologías como el más inmediato de nuestros objetivos.

No quisiera terminar mi intervención sin dedicar un afectuoso recuerdo al que fuera pre-

**sidente de ACE Traductores**, Vicente Cazcarra, cuyo fallecimiento el pasado 22 de junio nos ha privado de su presencia hoy aquí. Como ustedes saben, era un ardiente luchador y un entusiasta de su trabajo. Su defensa a ultranza de la labor de los traductores, de llevar a entender ésta no solamente como un ejercicio artístico, sino como un importante medio de comprensión de los seres humanos, un arma de progreso imprescindible para la cultura. Permítanme, pues, que no sólo le rinda un homenaje, sin duda merecido, sino, como conclusión final a mi intervención, utilice como cierre esta alusión a Vicente Cazcarra, porque estoy convencido de que no sólo identifica a la profesión, sino que resume magníficamente su papel en la sociedad. Decía que "traducir es avanzar". Esta idea de progreso, de desarrollo, en definitiva, quedará de estos días que vamos a compartir en Tarazona. Muchas gracias.

M.S.: Esperábamos poder contar en esta ocasión con la presencia del director general del Libro, Fernando Rodríguez Lafuente, a quien un imprevisto de última hora lo ha llevado a no poder venir. Tenemos con nosotros por parte del Ministerio de Educación y Cultura a Társila Peñarrubia. **Társila Peñarrubia:** Buenas tardes. En primer lugar, quiero excusar a Fernando Rodríguez Lafuente, que no ha podido asistir por un compromiso ineludible, y darles la bienvenida a todos ustedes por parte del Ministerio de Educación y Cultura. El Ministerio ha venido apoyando desde sus inicios las

jornadas sobre la traducción. Quería decirles que este año también sigue apoyando estas actividades de la Casa del Traductor y el año que viene está previsto convocar las actividades que están programadas, como es el caso de diversos encuentros y seminarios previstos. Para estas actividades esta prevista en los Presupuestos Gene-



rales del Estado una subvención aproximada de dos millones que esperemos que no haya problemas y que salga adelante.

noventa y ocho  
tarazona

•i

tancia la labor de los traductores, así como los premios nacionales: concede cada año los premios a la mejor traducción, e igualmente tiene un programa de ayudas a la traducción para traductores extranjeros, para la traducción y edición de obras de autores españoles. Bueno, no sé si el Ministerio tendría que potenciar aún más

El Ministerio siempre ha considerado de gran impor-

la labor de los traductores. En todo caso, yo solamente quiero darles las gracias a todos ustedes, así como la bienvenida, y les deseo que estos días sirvan para que todos lo pasen muy bien y trabajen.

M.S.: A continuación tiene la palabra Ramón Sánchez Lizarralde, secretario general de ACE Traductores.

**Ramón Sánchez Lizarralde:** Me corresponde el orgullo de estar aquí en representación de ACE Traductores por la Asociación Colegial de Escritores esta vez, porque nuestra entidad se ha quedado sin presidente, como bien decía Federico Ibáñez hoy. Vicente Cazcarra, que era nuestro presidente, murió hace pocos meses, y aún no hemos conseguido reemplazarlo en el cargo.

En cuanto a él, empiezo por esto, y necesito mencionarlo ahora, era, además de un excelente traductor del ruso, como todos sabéis, un difícilmente sustituible presidente y, sobre todo, una persona como hay pocas, y que deja por eso un hueco que seguramente no llenaremos. Quienes disfrutamos de su amistad, de su trato, vamos sabiendo poco a poco lo que hemos perdido con su desaparición.

Este año, las jornadas en torno a la traducción, que son las sextas, han experimentado un cambio. Quiero recordar que este encuentro, como su nombre mismo señala, gira en torno a la traducción literaria. Y también que es una cita promovida por los traductores mismos. Necesitábamos, cuando lo concebimos, un ámbito de discusión específico y libre para nuestros propios asuntos, y por eso, en colaboración con la Casa del Traductor, creamos esta reunión anual. Estamos cumpliendo, creemos, buena parte de nuestros objetivos. Incluso este año rebasamos algunos de ellos, como demuestra lo nutrido de la asistencia.

En los últimos tiempos, la traducción y los traductores estamos saliendo de la invisibilidad. Según parece, comenzamos a identificar nuestros propios intereses, nuestros objetivos, y la trascendencia de nuestra labor, y empiezan a notarlo también, tal vez porque se lo reclama-

mos... estamos orgullosos y contentos de que compartan esa discusión con nosotros no pocos representantes de la docencia universitaria. Nos complace que los estudiantes de traducción se adelanten en el tiempo, en cierto sentido, y asistan a nuestros debates. De entre ellos seguro que saldrán algunos de los traductores literarios futuros y es bueno que vayan tomando contacto con el ejercicio concreto de esta actividad.

Parece evidente que estas jornadas no sólo se consolidan con esta edición, sino que dan un notable paso adelante. Sería injusto no mencionar la parte que tienen en ello, además de

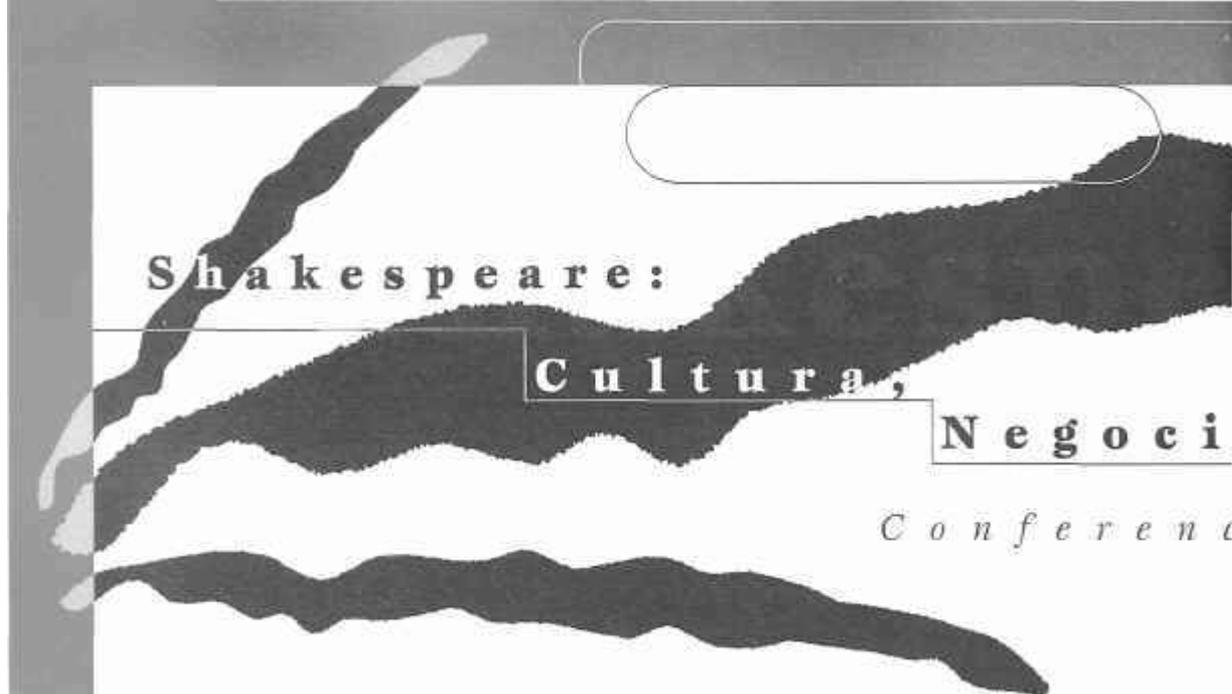
mandar, entre otras cosas, la necesaria ayuda y los medios para que eso se traduzca en hechos. Vamos alcanzando resultados, y hoy contamos con la colaboración de diversas entidades para hacer posible estas jornadas y continuar con nuestra actividad.

Quiero destacar, en este sentido, la importancia que está teniendo, no sólo para nosotros, la existencia y desarrollo de CEDRO, entidad de autores y editores, gracias a la cual podemos garantizar nuestra actividad, al margen de las circunstancias y los caprichos de la política. Esa entidad, digo, tiene además importancia por otras razones, entre ellas, una de gran trascendencia: su condición de lugar de encuentro entre autores y editores, traductores incluidos, naturalmente.

Para acabar, quiero pedir disculpas anticipadas por las incomodidades que pueda causar el éxito de la convocatoria en cuanto al número, os ruego que seáis comprensivos. A este propósito, os rogamos que sigáis las instrucciones. Os agradezco, en nombre de ACE Traductores, de la Casa, de los organizadores y de todas las entidades que han contribuido a que este acto sea posible, la confianza que habéis depositado en nosotros. Y, finalmente, os quiero pedir que participéis activamente en los debates de estos días, os encandiléis con las delicias de la traducción literaria, si podéis, y disfrutéis de la compañía y de la hospitalidad turiasonense. Muchas ¡iradas.

Maite Solana, nueva directora de la Casa del Traductor, ambiciosa en sus proyectos y eficaz en su realización, además de ella, Catalina Martínez Muñoz y Albert Freixa, ambos miembros de la junta directiva de ACE Traductores y sobre quienes ha recaído buena parte del peso de la concepción y la materialización de estas jornadas.

No puedo tampoco dejar de hacer mención en esta oportunidad al origen de los medios y la estrategia asociativa que hace posible que hoy estemos aquí. Tomando como punto de partida la importancia objetiva, al margen del reconocimiento social que en cada momento tenga la traducción literaria, nuestra asociación viene empeñándose desde hace años en de-



Shakespeare:

Cultura,

Negoci

Conferencia

noventa y ocho  
tarazona

Estar en una ciudad como Tarazona es siempre muy grato, sobre todo si te han hecho el honor de invitarte a

dar esta conferencia inaugural. Quisiera, pues, empezar dando las gracias a Maite Solana y a la organización de las Jornadas en general por haber pensado en mí para este acto.

No sé si el título de mi intervención (*Shakespeare: cultura, negocio, lengua*) es lo bastante orientador respecto a su objeto. Comenzaré por aclarar o, en su caso, confirmar que su contenido es predominantemente cultural o socio-cultural. Incluso la última parte, que parece reservada a lo lingüístico, se inserta en el concepto más amplio de "autenticidad" —por más que, en materia de traducción, la autenticidad sea por definición relativa—.

Tras esta aclaración, veamos la primera palabra del título: Shakespeare. Se trata, no hará falta decirlo, de un nombre equívoco que remite a realidades diversas. Porque, en efecto, ¿a qué nos referimos al decir "Shakespeare"? ¿Al hombre William Shakespeare? ¿Al autor del mismo nombre? ¿A su obra? ¿O estamos más bien hablando de Shakespeare como hecho o insti-

tución cultural o conjunto de instituciones culturales? ¿No estaremos pensando en Shakespeare como símbolo, actitud o conjunto de actitudes? O, por último, ¿no estaremos aludiendo a la llamada "industria Shakespeare"?

Al abarcar el nombre del autor todos y cada uno de estos aspectos, precisaré que voy a limitarme a las facetas de "institución cultural" y "conjunto de instituciones culturales" y, muy especialmente, a la "industria Shakespeare". Se trata de realidades no solo anglosajonas, sino mundiales ("globales", que dicen algunos). En mi intervención tendré en cuenta una y otra, señalando en su momento la presencia española en este variado panorama.

## II

Si se perdonan las obviedades útiles, me permitiré empezar por lo obvio: William Shakespeare es un escritor importante, muy importante, importantísimo: elijan ustedes el grado que estimen más apropiado. Pero, por favor, observen que no digo "bueno", "excelente", "admirable", "excelso" u otro ponderativo semejante. Los diccionarios vienen a coincidir en que "importante" es "lo que tiene peso, influencia, entidad o consecuencia". Así es Shakespeare. Podrá



## L e n g u a

Ángel Luis Pujante

gustarnos o disgustarnos, acaso nos guste más o menos, pero es sin duda un fenómeno cultural de alcance mundial, es decir, de gran peso, influencia y entidad.

El hecho es tan axiomático que por serlo parece superfluo intentar demostrarlo. Sin embargo, más que demostrarlo, sí creo oportuno ilustrarlo con dos ejemplos muy distintos entre sí. En primer lugar, hace meses que, a propósito del polémico "Decreto de Humanidades", la ministra de Educación y Cultura y en menor medida el presidente del Gobierno (pero también él) defendían dicho decreto alegando que no se puede terminar el Bachillerato sin haber oído hablar de Shakespeare. Observen que no decían Homero, Dante o Goethe: decían Shakespeare.

El segundo caso se refiere a una encuesta realizada en 1984 entre varias publicaciones periódicas europeas (*El País*, *Die Zeit*, *La Stampa*, *THE Times* y *Lire*), en la que se preguntaba a los lectores cuáles eran sus escritores preferidos. Los resultados no dejaban lugar a dudas: Shakespeare era el más votado entre los lectores españoles, alemanes, italianos y franceses (no se incluía a los británicos porque, según las reglas de la encuesta, no se podía votar a los escritores nacionales). Insisto en que estoy hablando de

Shakespeare como escritor "importante". Como nos ha recordado Emilio Lledó, lo importante no se prefiere: se asume. Por lo mismo, también se usa y administra, y aun se explota y manipula. Veamos el alcance de estas afirmaciones empezando por lo que se ha dado en llamar "la industria Shakespeare", una actividad cultural y comercial que moviliza millones de dólares y se manifiesta en los mundos del libro, el teatro y el cine.

La bibliografía shakespeariana, tanto la primaria como la secundaria, es abrumadora. Aplicando lo que dijo Joyce de sí mismo, Shakespeare da y dará trabajo a generaciones y generaciones de académicos. Atendiendo a la primaria, podemos ver que el número de ediciones inglesas de sus obras no deja de aumentar. Si nos ceñimos a las ediciones críticas, vemos que, si hasta 1984 dominaban las de la colección Arden, seguida a distancia por las de Penguin, desde entonces las editoras universitarias de Oxford y Cambridge han renovado su Shakespeare y se han impuesto. Lenta en reaccionar. Arden responde en 1996 y también **renueva su Shakespeare. Algo parecido sucede en los Estados Unidos**, donde se han relanzado **con nuevo formato y planteamiento** las ediciones **Folger Shakespeare**.

Fuera del ámbito anglohablante, observamos que en los últimos años se vienen ofreciendo nuevas versiones de Shakespeare al francés, alemán o checo. En España, no es sólo que cada editorial quiera tener su Shakespeare, sino que incluso la que ya lo tiene (Espasa) lo reemplaza con nuevas traducciones. En países de habla hispana se traducen constantemente los poemas de Shakespeare, sobre todo sus sonetos, y desde hace algunos años la Universidad Nacional Autónoma de México viene publicando con regularidad la obra dramática en las nuevas traducciones de Enriqueta González Padilla. Este incremento de traducciones de Shakespeare también se observa en las otras lenguas de España, sobre todo en catalán: si desde hace décadas se contaba con las popularísimas traducciones de Josep M<sup>a</sup> de Sagarra, la emisión por televisión catalana de la serie *BBC Shakespeare*

noventa y ocho  
tarazona

propició las nuevas versiones de Salvador Oliva. Precisa-

mente, es a este traductor a quien debemos la hasta ahora única traducción a una lengua española de *The Two Noble Kinsmen* [Los dos nobles parientes], obra de colaboración entre Shakespeare y su contemporáneo John Fletcher.

En cuanto a la bibliografía secundaria, el número de artículos, libros, publicaciones críticas y eruditas que aparece hoy día sobre Shakespeare es realmente inabarcable. Hay cuatro revistas académicas dedicadas a su obra, de las cuales la más antigua, la alemana *Shakespeare Jahrbuch*, viene publicándose desde 1865. Por si esto fuera poco, hay también una monográfica sobre Hamlet. A propósito, la bibliografía mundial shakespeareana correspondiente a 1992 registraba unas trescientas sesenta y cinco entradas sobre este drama, lo que equivalía a una publicación por día.

Los congresos sobre Shakespeare y su obra son legión, desde el restringido de Stratford-upon-Avon, su pueblo natal, al que sólo se puede asistir por invitación, hasta el masivo de la

Asociación Internacional Shakespeare (cuya próxima edición se celebrará en Valencia en 2001, sin olvidar los dos de 1999 de Málaga y Murcia).

En este amplio conjunto investigador no podían faltar las bibliotecas especializadas. Las más completas son las dos de Stratford y, sobre todo, la asombrosa "Folger Shakespeare Library" de Washington (D.C.). Por cierto, que en ésta se conserva el llamado "segundo infolio de Valladolid", es decir, un ejemplar de la segunda edición de las obras dramáticas de Shakespeare, de 1632, que se encontraba en la biblioteca del Colegio de Ingleses de esa ciudad española hasta 1928, en que fue vendido a la biblioteca americana por 1.000 libras. Pero lo más interesante de este volumen es el expurgo de que fue objeto por parte de la Inquisición en el siglo XVII.

Si pasamos al mundo del teatro, las obras de Shakespeare se están representando continuamente en todo el mundo y tienen su presencia asegurada en los tres teatros de Stratford y, al menos, en otros tantos en Londres, a los que ahora hay que añadir el reconstruido Teatro del Globo. En los Estados Unidos, las representaciones shakespeareanas son incontables: en Washington (D.C.) hay un teatro especializado, el "Shakespeare Theater" y numerosos estados de la Union organizan regularmente festivales Shakespeare. Lo mismo sucede en otros países de habla inglesa, pero también en Alemania, Polonia, China y Japón. Limitándonos al continente europeo, Shakespeare aparece como el dramaturgo más representado, con una presencia muy notable en los teatros alemanes, franceses y españoles. Como mostró mi compañero Rafael Portillo, en 1993 se podía hablar de una "shakespeareanía" en España, ya que desde unos quince años antes se venían representando más obras de Shakespeare que de Tirso, Lope y Calderón juntos. En la temporada de invierno de 1996-97 dos teatros de Madrid distantes entre sí menos de un kilómetro ofrecían simultáneamente sendas producciones de *Noche de Reyes*.

En cuanto a Shakespeare en el cine, ustedes saben cómo proliferan las películas basadas

en sus obras. Por citar un ejemplo, recientemente se han hecho dos *Hamlet bien* distintos en poco tiempo (el de Zefirelli y el de Branagh). Lo que tal vez no sepan es que ambas películas se suman a las cuarenta y cuatro precedentes sobre la mencionada tragedia. Ninguna otra obra de Shakespeare ha sido llevada al cine tantas veces: la que le sigue numéricamente es *El sueño de una noche de verano*, con unas veinte, lo que tampoco está mal.

Repasando el ámbito musical, podemos ver que no escasean las composiciones sinfónicas basadas en Shakespeare. Sin duda, son de sobra conocidas algunas óperas de Verdi como *Otelo*, *Macbeth* o *Falstaff*, pero tampoco debemos olvidar otras más oscuras, como, por ejemplo, *Beatriz y Benedicto*, de Berlioz, basada en *Mucho ruido y pocas nueces*, u otras contemporáneas como *Troilo y Crésida*, de Walton, o *El sueño de una noche de verano*, de Britten.

Por si todo esto fuera poco, ahora tenemos a Shakespeare hasta en internet: diversos "sitios" especializados ofrecen sus obras completas, pero también numerosos artículos, publicaciones varias y toda clase de información académica, teatral y cinematográfica.

### III

Indudablemente, todo esto es muy rico y muy valioso, pero la moneda también tiene otra cara. Gary Taylor, destacado especialista en Shakespeare, coeditor general de sus obras completas para Oxford University Press y autor de una historia cultural del dramaturgo, concluye diciendo que Shakespeare es un agujero negro. Recordemos lo que se entiende por tal: un cuerpo celeste o región hipotética del espacio donde antes había una gran estrella y cuya acción gravitatoria es tan alta que la materia no puede escapar de ella. Shakespeare es, pues, un agujero negro en razón del magnetismo que ejerce, una fuerza de la que no pueden escapar críticos, actores, escritores, eruditos, etc. Continuando con la metáfora astronómica, la luz de otras estrellas (por ejemplo, la de otros escritores) o

se apaga o queda distorsionada en su curso hacia nosotros por efecto de tal fuerza magnética. Sin embargo, no se trata sólo de una metáfora bonita o ingeniosa: como decía el escritor y ensavista norteamericano Ralph Waldo Emerson, "la literatura y la filosofía están 'shakespearizadas'". Su mente [la de Shakespeare] es el horizonte tras el cual no vemos."

Al mismo tiempo, Taylor es consciente de que la fuerza del agujero negro esconde otra faceta: Shakespeare es también un tema, un nombre que se usa y manipula, que nos puede ayudar a promocionarnos y que puede usarse y manipularse con mayor o menor honradez profesional para promocionarse uno a sí mismo. El caso de Taylor es significativo: durante años edita a Shakespeare, investiga y publica sobre su obra, y al final se cansa de él. En la conclusión de su *Reinventing Shakespeare* minimiza la supuesta singularidad del dramaturgo inglés y, para sorpresa del lector, se inclina por Plauto. Su decisión podrá ser cuestionable, pero su caso es comprensible: tanto su intensa dedicación profesional como, en particular, su historia cultural de Shakespeare le hacen ver a Taylor que no está solamente ante un texto, sino ante un pretexto; no ante un fin en sí mismo, sino ante un medio que puede llevar a otro fin u otros fines, singularmente la apropiación ideológica y cultural de Shakespeare y la explotación comercial, académica y cultural en función de intereses creados o ambiciones muy particulares.

No se trata aquí de generalizar, pero sí de señalar una situación sociocultural compleja, un verdadero maremágnum en el que todo es posible: desde intentar quedar bien con una cita de Shakespeare (aunque no sea apropiada, esté mal traducida o sea incluso apócrifa) hasta usar algunos nombres de sus personajes para marcas comerciales (*Ariel*, *Romeo* y *Julieta*, *Otelo*...) o incluso decir, como Gadaffi, que Shakespeare era árabe.

Acaso la explicación de este presente esté en una **situación** opuesta del pasado. Me refiero a **la idolatría, el culto y aun** la canonización de **que fue objeto Shakespeare** en el siglo XIX. Lo

curioso es que de la actitud idolátrica no se libran ni los eruditos. Así, en 1875, la revista alemana *Shakespeare Jahrbuch*, de la que hablé antes, publicaba un artículo sobre el *Hamlet de Moratín* en el que la autora, Caroline Michäelis, afirmaba erróneamente que dicha traducción introducida y anotada era lo único que se había hecho en España sobre Shakespeare. Y concluía: "En España no hay conocedores y adoradores de Shakespeare, porque, si no, sus conocedores y adoradores alemanes ya lo sabrían." Faltaba más. Sin embargo, no nos detengamos a comentar la sabihondez de la investigadora, ni su aire de superioridad, tan ridículos como grave era su falta de información. Lo más llamativo es que, al mencionar a los conocedores y estudiosos de Shakespeare ("*Kenner*") pusiera en el mismo plano a sus adoradores ("*Verehrer*"). Al menos que yo sepa, la adoración solemos asociarla con el

culto religioso, no con el estudio científico.

noventa y ocho  
tarazona

El tema se ha tratado, entre otros, en un trabajo sobre la recepción de Shakespeare en Hungría, en el que se traza la historia de un "culto secular" del dramaturgo inglés en varias etapas desde el siglo XVIII hasta el XX. Dichas etapas son, sucesivamente, la iniciación, la mitificación, la institucionalización y, en los años cincuenta y sesenta de nuestro siglo, la iconoclasia. En general, estas observaciones son aplicables a los demás países europeos. Aunque con algún retraso, España no es tan diferente a este respecto. Así, Luis Astrana Marín, hasta hace poco el traductor de Shakespeare de mayor difusión en España y países de habla hispana, declaraba en el "estudio preliminar" que precede a su versión de las *Obras completas*: "Doy en la lengua más hermosa del mundo la obra entera del autor dramático más grande de todo el universo, de uno de los espíritus más serenos, de uno de los corazones más privilegiados de la humanidad." Si el tono no es de adoración, poco le falta.



En el extremo opuesto está Manuel Ángel Conejero, presidente de nada menos que la Fundación Shakespeare de España, de quien *El País* recogía la siguiente declaración en 1995: "Shakespeare no era un **escritor**, sino un actor que copió y plagió **maravillosamente** de los tex-

tos que había en **su época, al tiempo que** escribió obras deleznales". **Ocurre, sin embargo,** que no se trata de adorar ni de destruir a **Shakespeare, y que a finales del siglo xx predomina** (y, desde luego, no lo digo sólo por mí) una actitud profesional más sobria y equilibrada **que evita situarse** a uno u otro extremo — **que coexiste** con la reaparición o permanencia de un culto al genio no exento de oportunismo y explotación—.

Para comprobarlo, basta con observar la otra cara de Stratford: no **olvidemos que, desde el siglo XVIII,** el pueblo natal de Shakespeare ha venido funcionando como un santuario y que en todos los santuarios la veneración y el negocio son inseparables. Si uno va allí a venerar al santo (y muchos sólo van de visita **turística**), **también se encuentra con multitud de tiendas de artículos pretendidamente shakespearianos,** además, claro está, de los **consabidos hoteles y restaurantes. En los teatros coexiste el** más escrupuloso respeto al texto original con un nivel artístico cada **vez** más pobre, que suele manifestarse en unos montajes arbitrarios y unos actores bastante mediocres.

Soy **consciente del alto** costo que supone hoy día una producción teatral, especialmente cuando tantos actores prefieren **las ventajas económicas** del cine o la televisión. Sin embargo, entiendo que no sólo es deseable, sino también posible, elevar la calidad artística en un centro tan representativo como Stratford. Lamentablemente, parece que a veces **tampoco importe** mucho, porque asistir allí al teatro forma parte de la peregrinación, y el público turístico no parece que se queje. Comentando lo que en general se hacía en el siglo XIX, dice Graham Holderness en su *The Shakespeare Myth* que Stratford se caracterizaba por "el oportunismo sin escrúpulos, la explotación comercial y la impostura manifiesta; el ambiente de *laissez faire* de una industria cultural en la que el libre juego de las fuerzas del mercado determina todos los valores". Semejantes **opiniones pueden parecer extremas, pero es innegable que tienen una base real.**

Acabo de decir que el Shakespeare que se **representa en Stratford es discutible y manifiestamente mejorable. Habría que añadir un buen número de representaciones de Londres, Inglaterra y el mundo de habla inglesa. Habría que añadir el Shakespeare que a veces se hace en el cine. Y es que en muchos directores contemporáneos la obsesión por la creatividad es indisoluble del pavor a lo que llaman "arqueología". Sus realizaciones son a veces tan personales (por decirlo piadosamente) que muchos espectadores se preguntan: "Pero ¿esto es Shakespeare?". En este sentido, alguien podría responderme que he hablado del respeto al texto de Shakespeare en Stratford y hiera de Stratford, y objetar que todo eso se hace en el original inglés. Al fin y al cabo, lo que se oye es el texto auténtico, a diferencia de lo que suele ocurrir en España con los clásicos del Siglo de Oro, que casi siempre se representan adaptados. Si se me permite contestar a esa posible objeción con una pregunta, me gustaría preguntar: ¿Cómo es ese original "auténtico"? ¿Es siempre comprensible?**

### III

Un especialista sincero como Gary Taylor, de quien hable antes, al comentar lo difícil, arcaica y oscura que puede ser la lengua de Shakespeare, dice que pronto habrá que traducirla al inglés moderno. En realidad, no ha habido que esperar mucho, puesto que traducciones modernas ya hay por lo menos dos. En cuanto a los **profanos de habla inglesa, cuando hablan sin reparos, vienen a decir: "Shakespeare puede ser la gloria de la literatura inglesa, pero su lengua es un engorro".**

Ahora bien, la lengua de Shakespeare ya era difícil para sus propios contemporáneos. Hacia finales del siglo XVII (es decir, poco más de cincuenta años después de la muerte del dramaturgo), sus obras se representaban en adaptación, a veces hasta desfigurarlas. Este hábito de adaptarlas para la propia escena inglesa, que continuó hasta la mitad del XIX, ha desaparecido en

la Inglaterra del XX, en que, por lo visto, se considera un sacrilegio alterar su palabra. Sin embargo, esta escrupulosidad también se paga: los textos que se oyen son auténticos, pero a menudo incomprensibles e impenetrables. A este respecto, algunos ingleses o anglohablantes en general observan que los extranjeros tenemos mas suerte, pues la traducción nos permite entender a Shakespeare. No quisiera responder tirando piedras a mi propio tejado, pero sí me gustaría aportar algunos hechos acerca del Shakespeare que suele ofrecerse en la cartelera española y hacer algunos comentarios sobre ciertas circunstancias de su realización teatral.

En 1997 se cumplieron veinte años del Festival de Teatro Clásico de Almagro. En esos dos decenios, de las veintisiete representaciones de Shakespeare en castellano, veintiuna eran adaptaciones y sólo seis traducciones. Antes de ha-

cer comentario alguno al respecto, permítaseme citar dos

breves párrafos de una especie de código deontológico de la Asociación de Traductores Británicos, publicado en 1985, ya que, como verán, son perfectamente aplicables a España:

«La Asociación confía en que se aclare la relación, a menudo vaga e incómoda, entre traductores literarios y adaptadores, y espera que los directores teatrales procuren siempre que sea posible valerse de buenos traductores antes que de adaptadores que no suelen tener conocimientos del idioma original de la obra... »

«La versión inglesa de una obra extranjera que más justicia puede hacer al autor original será la de un traductor capaz de producir un diálogo dramático utilizable. Pues bien, tales traductores existen, y los directores y los productores teatrales deberían tener por norma encontrarlos. »

Observen la afirmación: "...tales traductores [los de teatro] existen". ¿No sorprende un

poco? Porque, en efecto, ¿se ignoraba que existieran? ¿Se dudaba de ello? No se trata ahora de discutir las ventajas o desventajas de la adaptación frente a la traducción, ni la licitud o ilicitud de las adaptaciones. Adonde quiero ir a parar es al siguiente hecho: mientras que aquí, entre nosotros, en círculos académicos, culturales o profesionales, la existencia del traductor o de la traducción del teatro no induce a error, en círculos teatrales y en el mundo del espectáculo dicha existencia es más bien confusa. Por citar un ejemplo personal, en más de una ocasión he oído a actores y gentes del teatro llamar adaptaciones a mis traducciones de Shakespeare.

Quisiera precisar, por si hubiera dudas, que fue adaptación libre, no una traducción, lo que nos reveló a más de uno la idoneidad y eficacia del verso libre como vehículo moderno equivalente al verso suelto del teatro isabelino. Me refiero al *Eduardo II* de Marlowe/Brecht en "verso irregular castellano" de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma. Y, sin embargo, ante ciertas adaptaciones, especialmente las realizadas a partir de traducciones u otras adaptaciones y no del texto original, no puedo menos que recordar una famosa cita de Diderot que ustedes seguramente conocen muy bien: "Para traducir no hace falta conocer la lengua de la que se traduce, puesto que se traduce para quien no conoce esa lengua". La broma es estupenda y, sin duda, muy adecuada a esos textos. Comoquiera que sea, no se trata de condenar las adaptaciones, que también pueden tener sus méritos. Sin embargo, entre ellos no está el de la autenticidad respecto al original. Para alcanzar esta autenticidad, que por definición no puede ser sino relativa, tendremos que recurrir a las traducciones, aunque algunos directores y productores teatrales no siempre lo sepan o quieran saberlo.

Tratándose del teatro isabelino, y especialmente el de Shakespeare, convendrá recordar brevemente los tipos básicos de traducción poética. Sin ánimo de simplificar, y menos ante el público profesional y especializado que tengo delante, parece claro que, con respecto al ori-

ginal, la traducción poética puede ser una imitación, una alternativa o una mezcla de ambas. Pensemos, por ejemplo, en los *Sonetos de Shakespeare*: Mario Reyes los vierte en el molde del soneto castellano, con su metro y sus rimas; Astrana los traduce en prosa, con lo que el texto resultante deja de ser un soneto; Mújica Laínez, como Reyes, pone en endecasílabos los versos originales, pero no ofrece rimas equivalentes: su versión es una especie de soneto en verso blanco. Los tres tipos de solución pueden ser válidos según los objetivos del traductor. Sin embargo, siempre recordaré lo que, a este respecto, pude oír en un congreso internacional de poesía: un crítico ruso expresaba amargamente su desolación, porque las traducciones españolas de Pushkin que había consultado estaban en prosa pragmática y no eran poemas equivalentes que aspirasen a imitar o sugerir el ritmo, la rima y las imágenes de los originales. Y exclamaba: "¡Eso no es Pushkin! ¡Eso no es auténtico!"

Todo esto es aplicable al teatro clásico. El que sus textos puedan traducirse en prosa no es necesariamente criticable, ya que en este medio se han hecho versiones que son tan solventes como escénicamente utilizables. Sin embargo, tampoco quiero olvidar el punto de vista del mencionado crítico ruso. Empleando otras palabras, lo expresó claramente sir Henry Thomas a propósito de las traducciones shakespearianas españolas: "Sin duda, traducir Shakespeare en verso es difícil, pero ello no es excusa para no intentarlo." Imaginemos, a la inversa, una traducción extranjera de *La vida es sueño* en prosa de andar por casa y entenderemos fácilmente este punto de vista. En consecuencia, tratándose de Shakespeare, la traducción más auténtica (desde luego, la más relativamente auténtica), será una buena imitación en la que coexista el verso con la prosa y el verso suelto o libre con el rimado, se intenten reproducir los juegos verbales, se observen los contrastes de estilo y se mantenga la riqueza del lenguaje figurado.

¿Es posible utilizar una traducción así en el teatro? Desde luego, si no hay prejuicios, ni te-

larañas en los ojos que impidan verlo. Cuando se ha hecho en condiciones adecuadas, ha funcionado. A fin de cuentas, lo que se ofrece al público es una equivalencia textual, por humilde que sea, de lo que se oye en los países anglohablantes. Si allí funciona, no hay razón para que, en circunstancias análogas, no pueda funcionar aquí. Sin embargo, también hay que ser consciente de que en el teatro y en nombre de la "teatralidad" siempre se ha aspirado a la máxima libertad frente a los textos. Dejando aparte otras razones, este hecho podría explicar la resistencia de ciertos directores a emplear las traducciones propiamente dichas, especialmente las que resultan de una imitación deliberada.

La teatralidad es un concepto útil. Yo mismo he escrito y reconocido su importancia y he apuntado la manera de mantenerla en traducción. Sin embargo, su alcance es limitado. Y es que, al final, por mucho que considere la virtualidad escénica del texto, lo que el traductor tiene delante es sólo eso: palabras, palabras, palabras. El asunto es tan sencillo que casi sonroja tener que formularlo: la teatralidad de un texto sólo se manifiesta lingüísticamente. Pero cuando no se entiende o no se quiere entender, el concepto de teatralidad puede ser desorientador y hasta peligroso. Ilustraré la posible desorientación con un ejemplo y me disculpo de antemano por recurrir de nuevo a un caso personal.

El *Romeo y Julieta* de Shakespeare tiene una estructura muy trabada, gran riqueza de situaciones dramáticas y una acción casi vertiginosa. Dicho con otras palabras, es una obra muy teatral. Sin embargo, esta teatralidad no sólo no se ve estorbada por su expresión poética, sino que se nutre de ella. *Romeo y Julieta* es un rico mosaico de estilos y formas, una exhibición desenfadada, por no decir insultante, de los recursos retóricos del autor. En ella hay más verso rimado de lo habitual en Shakespeare y, dentro de éste, tres sonetos, dos de ellos evidentes y otro distribuido en forma dialogada (la declaración amorosa de los jóvenes amantes). En un intento de imitar este mosaico, yo traduje como

tales los versos rimados v, por tanto, los sonetos. **Huelga decir** que hacerlo me llevó tiempo y esfuerzo. El resultado —bueno, malo o regular— **queda al juicio** de lectores y críticos. Pues bien, **en una reseña académica** (escrita, pues, por un **profesor universitario**, no por un actor o **director teatral**) se llegó a decir que otra versión de **la obra era más teatral** que la mía porque en ella **no se** habían traducido los sonetos como **tales, sino en verso libre (!)**. De donde se deduce que: (a) los sonetos y por extensión los versos rimados le restan teatralidad al original de Shakespeare; (b) por definición, las rimas invalidan la teatralidad del teatro clásico, especialmente el de nuestro Siglo de Oro. ¿Qué diría a eso Lope de Vega, en cuyo *Perro del hortelano*, llevada con éxito al cine, hay nueve sonetos y una gran variedad de formas y rimas-

Pero la teatralidad puede ser también un concepto

peligroso, sobre todo cuando se apoya en teorías que,

sean o no discutibles en sí mismas, pueden tener una aplicación nefasta. Ale refiero a la distinción teórica entre texto teatral y texto literario, por la cual se

divorcia al Shakespeare poeta del Shakespeare dramaturgo, pasando por alto que, al menos en sus obras dramáticas, el uno es inseparable del otro. Aplíquese tal falacia a la traducción de Shakespeare y demás clásicos, y el resultado puede ser una burda desfiguración del original. No importa: la teatralidad lo justifica todo, desde rebajar el texto hasta poner en él ideas o imágenes propias. Una de las palabras-clave de *El rey Lear* de Shakespeare es "paciencia" (*patience*), en el sentido de capacidad de sufrimiento. Pues bien, **el alemán Hans Rothe, pionero y paladín de la traducción teatral, lo traducía por "Klarheit"**(lucidez). Y éste no es

un ejemplo aislado, sino una de las numerosas arbitrariedades de todo tipo que menudean en sus traducciones y que fueron denunciadas públicamente. Al principio, Rothe supo vender su invento y logró que sus versiones fueran utilizadas en la escena alemana. A los pocos años, su utilización escénica era mínima y pronto fueron olvidadas.

Treinta o cuarenta años después de Rothe, en España también se ha "inventado" la traducción teatral aplicada a Shakespeare y otros, y, por cierto, con resultados semejantes, incluida la denuncia pública de su nula calidad literaria. A algunos nos gustaría creer que esta curiosa variedad de la traducción literaria no es esencialmente fraudulenta y que su defensa no es un escudo protector, una justificación de su fragilidad teórica y práctica.

#### IV

Al acercarme al final de mi intervención quisiera insistir en la idea antes expresada: no se puede ser

ingenuo sobre el funcionamiento del mundo del teatro y hay que ser consciente de que en ese ámbito siempre se ha aspirado a la máxima libertad frente a los textos. Ahora bien, cuando se trata de clásicos, y de clásicos extranjeros como Shakespeare, sí se puede pedir v aun exigir cultura teatral, de tal modo que el efecto socio-cultural de esa libertad, si no es beneficioso, al menos no sea dañino.

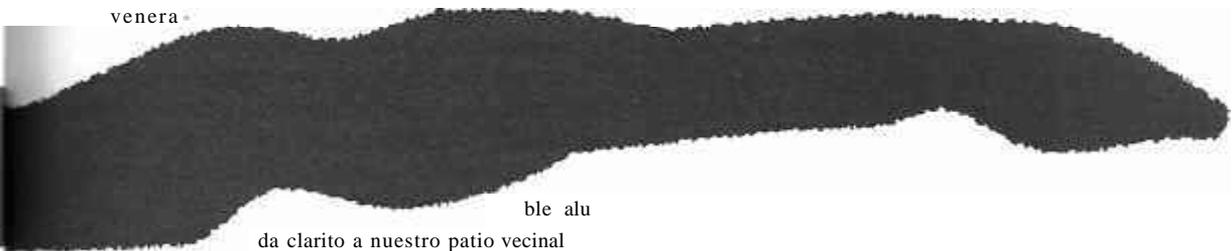
Muchos de nosotros, seguramente por formación profesional, pensamos que la difusión de Shakespeare se realiza a través de la página impresa, olvidando que numerosas personas no tienen otra experiencia de Shakespeare que la del teatro (o la del cine). Pues bien, mientras se le siga traduciendo "teatralmente", adaptando arbitrariamente y actualizando frívolamente, se

noventa y ocho  
tarazona

nos estará ofreciendo una imagen **tan deformada** del autor que nos obligará a decir: "Esto no es Shakespeare, esto no es auténtico".

Para que no piensen que exagero, terminaré citando a alguien que no es traductor de Shakespeare, ni especialista en su obra, pero que demuestra ser un agudo observador de las realidades que vengo comentando. Me refiero al periodista y escritor Arcadi Espada y a un artículo suyo en *El País*, en el que hablaba del Shakespeare que veía y oía en el teatro:

«De un tiempo a esta parte, con demasiada frecuencia, el Shakespeare inteligible me parece leve, casi banal. Y en el ininteligible sólo con mucha dificultad asoma un rastro poético. Puede que me esté volviendo idiota, pero puede también que el subrayado — esa prosaica insistencia en que todo texto venera



ble alu  
da clarito a nuestro patio vecinal  
no sea para el clásico algo más que su definitiva mordaza.»

Y es que, si al traducir el teatro clásico y, sobre todo, el de Shakespeare, ya lo simplificamos involuntaria e inevitablemente, simplificándolo a propósito lo amordazamos, no le dejamos hablar su lengua. Y esto ya no es sólo una alternativa, ni un contrasentido. Es un fraude. Muchas gracias.

## Sobre la traducción de la poesía árabe de al-Ándalus



Si preguntásemos a un árabe cuál es la creación más importante y más original de su cultura, respondería,

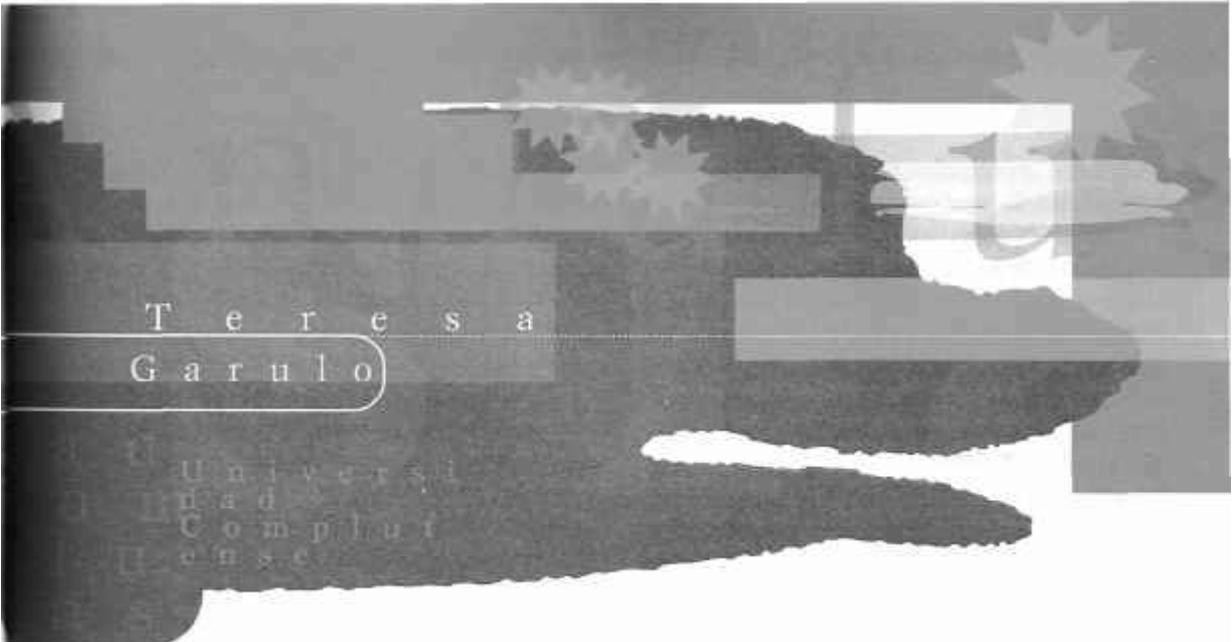
la poesía. Y eso mismo proclaman, sin reserva alguna, todos los críticos árabes desde que, a finales del siglo II/VII, se pusieran los cimientos de una disciplina equiparable a la crítica literaria.

En esos momentos, la prosa literaria, como creación distinta de la oratoria, acababa de hacer su aparición, y no alcanzaría su madurez hasta mediados del siglo III/IX y durante el siglo IV/X, mientras que la poesía llevaba cultivándose, al menos, cuatro siglos, y se le reconocía una función que, con frecuencia, desbordaba el simple goce literario. La poesía era, en palabras de Ibn Qutayba (m. 889), "la mina del conocimiento de los árabes, el libro de su sabiduría, el archivo de sus historias, el depósito de los relatos de sus batallas, el muro que defiende sus hechos memorables, el foso inexpugnable que preserva sus glorias, el testigo justo en el día de presentarse ante el juez, el argumento decisivo frente a los querellantes"<sup>1</sup>. Más brevemente, suele decirse que la poesía es el archivo de los árabes (*diwan al-'arab*), en expresión que ha he-

cho fortuna y se ha repetido constantemente, desde la Edad Media hasta nuestros días.

Naturalmente, Ibn Qutayba se refería a la poesía preislámica y de los primeros tiempos del islam, una poesía que reflejaba los valores de la sociedad tribal y hablaba de las luchas y rivalidades de las tribus árabes. Podía, por tanto, utilizarse como fuente para el conocimiento histórico de una época que no había producido ninguna fuente escrita. La cultura árabe en la época preislámica era una cultura oral, y siguió siéndolo mucho tiempo después de que la escritura se impusiera para la creación poética; de ahí que se utilizasen los poemas, y la información acerca de la ocasión en que fueron compuestos que los acompañaba, para deslindar genealogías, y documentar contiendas entre las tribus, o alianzas supratribales para hacer frente a enemigos comunes, a veces no árabes. La poesía era, efectivamente, el archivo de los árabes.

No es sólo este valor documental lo que se le reconoce a la poesía. Con frecuencia se ha destacado su valor como código ético, o como reflejo de una ética que unificaba a las tribus árabes mucho antes de la aparición del islam<sup>2</sup>. Más adelante, el islam desempeñaría esta función ética y unificadora, pero la poesía nunca fue despojada de algunas de sus funciones supralitera-



T e r e s a  
G a r u l o

U n i v e r s i d a d  
C o m p l u t e n s e

rias. Naturalmente, tuvo que adaptarse a la nueva situación a lo largo de unos años, los primeros de la expansión islámica, que los críticos árabes siempre han considerado como un eclipse. Un eclipse relativo, y que atañe fundamentalmente a la forma: la casida (*qasida*), el poema largo asociado a la función ritual, cede terreno al poema breve (*qit'a*), vehículo de improvisaciones para animar a los guerreros en la batalla, llorar a los muertos, satirizar a los enemigos y expresar la nostalgia por los paisajes de Arabia, abandonados al emprender las conquistas. Cuando, al principio de la época omeya (661-750), reaparece la casida, sigue conservando su función ritual, ahora asociada a la vida de la corte. En cierto modo, es la evolución lógica de la casida cortesana preislámica, cultivada en la corte de Hira, y su tema principal es el panegírico. La casida que se impone a partir de este momento devuelve al poeta parte de su función como portavoz de la tribu, pues, efectivamente, en el panegírico, sobre todo en el momento de su recitación pública, el poeta se siente representante de una comunidad ante el soberano, que con frecuencia mantiene todavía un aura divina. La solemne recitación del poema es un acto de reafirmación colectiva de la lealtad al monarca, al mismo tiempo que un recordato-

rio de los ideales que debe defender.

Precisamente el hecho de que fuera expresión litúrgica de los valores básicos y de los ideales políticos del Estado, y un medio, para el poeta, de persuadir e influir, favoreció el cultivo y la supervivencia de la casida, en tanto no cambiara la sociedad a quien se dirigía o las circunstancias bajo las que se componía<sup>3</sup>. Y explica también su extraordinaria difusión, incluso fuera del mundo árabe, prácticamente hasta nuestros días<sup>4</sup>. Casi parece innecesario recordar que la poesía árabe clásica ha influido de manera decisiva en la de todos los pueblos con quienes ha estado en contacto. O mejor dicho, en la de todos los pueblos que han reconocido el valor litúrgico de la lengua árabe (todos los musulmanes) o la superioridad de la cultura árabe (los judíos que habitaban en los países árabes, especialmente, los de al-Andalus, a pesar de los problemas de conciencia que a veces se les planteaban por usar una lengua sagrada, como la hebrea, para asuntos profanos<sup>5</sup>). Sobre la poesía de estos pueblos, la árabe (a veces, a través de la persa) ha impuesto su métrica y su concepto de la rima, sus temas, y sus metáforas y figuras. Y la casida, el poema panegírico solemne, se ha cultivado, y en muchos casos todavía se cultiva, además de en lengua árabe,

en hebreo, persa, turco, kurdo, pasto, urdu, panyabi, sindhi, malayo, indonesio, swahili, fulbé y hausa, es decir, desde Nigeria a Indonesia<sup>6</sup>.

A pesar de su importancia en regiones tan extensas, en sus contactos con el mundo que llamamos occidental la poesía árabe no parece haber tenido mucho éxito. Cuando hablo de éxito en este contexto, me refiero exclusivamente a documentación escrita que dé testimonio de la existencia de traducciones de poesía. No me refiero, por no estar documentado textualmente, al contacto oral que no parece posible descartar en Toledo y en otras cortes cristianas, adonde acudían, como vemos por las miniaturas de *Las cantigas*, músicos árabes y cristianos, así como trovadores provenzales. Es lógico suponer que, además de la música, se conociesen los textos de las canciones, que no solían ser casidas largas, sino poemas breves, de

tema amoroso o descriptivo, o pasajes sueltos de casidas,

además de moaxajas o zéjeles, dos géneros creados en al-Andalus, estrechamente asociados con la música.

Como es bien sabido, entre las traducciones de la Escuela de Toledo no hay ninguna de poesía, aunque es difícil imaginar que los judíos que participaban en ella no estuviesen al tanto de la producción poética de al-Andalus, todavía en su siglo de oro. Los traductores del árabe al latín del siglo XII, y más adelante al castellano, en la época de Alfonso el Sabio, seguían el ejemplo del precedente más próximo de una empresa de traducción de tal envergadura, la de los árabes que en el siglo VIII iniciaron la tarea de traducir las principales obras científicas sánscritas, pahlévies, siriacas, griegas y, en menor medida, latinas. Para el siglo siguiente, cuando vive Hunyvn **ibn Isháq** (809-873), el mejor y más **prolífico de los traductores** de la época abbasí, ya casi **hay** esbozada una teoría de la traducción. **Un escritor** como al-Yähiz (m. 868), observador **curioso** de la actividad de transmisión de la

filosofía y las ciencias, señala algunos de los requisitos de la tarea<sup>7</sup>, el más importante, conocer bien la lengua de partida y la de llegada, e, incluso, habla de la necesidad de que el traductor domine la ciencia de que versa el libro que traduce tanto como el propio autor. Entre los problemas, menciona las interferencias lingüísticas, que se acentuarán en traductores de más de una lengua, o bilingües. De su análisis de las traducciones de su tiempo, al-Yähiz concluye que hay un tipo de textos que son intraducibles, los textos sagrados, donde un error de traducción puede tener graves consecuencias doctrinales<sup>8</sup>. En general, al-Yähiz se queja del estilo de muchas de las traducciones, sobre todo de las del siglo VIII. Parece olvidar que esas primeras traducciones al árabe coinciden con la creación de la prosa literaria, a cuyo desarrollo contribuyeron en algunos casos, como ocurre con las de Ibn al-Muqaffa' (m. 756) del pahlaví, entre las que se cuenta *El libro de Kalila y Divina*. No podían esperarse las sutilezas de estilo ni la precisión conceptual que alcanzaría el árabe en escritores como al-YShiz y sus sucesores.

Tampoco puede traducirse la poesía, según al-Yähiz. En eso estaban de acuerdo otros autores. Abù Sulaymán al-Mantiqì (m. 985), en el siglo siguiente, tras decir que Istifán b. Bâsil "tradujo algunos poemas homéricos del griego al árabe", comenta: "Ya se sabe que las poesías pierden gran parte de su esplendor al traducirse y que se esfuman sus ideas más expresivas cuando desaparece la forma artística de la poesía"<sup>9</sup>. Lógicamente, esas traducciones no habrían podido despertar el interés de oyentes habituados a una poesía que, desde sus orígenes más remotos, era formalmente perfecta y que vivía un nuevo siglo de oro. Esto puede justificar que no se hayan conservado textos de esas traducciones de versos griegos, seguramente muy escasas. Es posible también que se hiciera algún experimento de verter versos árabes a otra lengua, quizá debido a la curiosidad del mismo al-Yähiz, que afirma que "las poesías no se dejan traducir ni pueden ser traducidas. Si se las

traduce, la estructura poética se destroza, el metro ya no es auténtico, la belleza de la poesía desaparece y no queda nada que admirar en los poemas" <sup>10</sup>. Era la conclusión lógica en alguien que exigía que los traductores fuesen tan competentes en la materia como los propios autores a los que debían traducir. Porque, ¿dónde encontrar un traductor así para la poesía árabe si, para al-Yahiz, "el verdadero sentido de la poesía sólo lo poseen los árabes y las gentes que hablan árabe"<sup>11</sup>.-

La postura que reflejan las palabras de al-Yahiz debe de haber influido a la hora de excluir los textos poéticos de la labor de traducción llevada a cabo en la Península Ibérica en los siglos XII y XIII, aunque sí se traducen algunas obras literarias de tipo sapiencial y moralizante, como el *Sendebâr*, *Calila c Dimma*, o *Bocados de oro*. De este tipo es la primera obra que incluye algunos versos árabes traducidos al latín. Se trata de la *Disciplica clericalis* de Pedro Alfonso de Huesca, un autor muy arabizado, como otros judíos de al-Andalus, que compuso su libro a principios del siglo XII. Como en las obras de *adab* árabes, con las que está estrechamente emparentada (*disciplina* es, incluso, una razonable traducción de la palabra *adab*), la argumentación avanza a base de citas: máximas, versos, anécdotas y cuentos. Y muchos de ellos se atribuyen a beduinos (en latín, *arabs*, que corresponde exactamente al término *a'râbi*, "beduino"), en la mejor tradición del *adab*. Por ejemplo, hablando del temor de Dios: "*Dixit Arabs in miso sito: Inobcdicns es deo; simulas tamen te eum amare, ei incredibile est; si enim uere amares, obedires ei. Nam qui amat, obedit*"<sup>12</sup>. La idea (el que ama, obedece) se repite con frecuencia en la poesía amorosa árabe, pero Pedro Alfonso no menciona nunca nombres de poetas árabes, aunque sin duda lo son algunos de los *versificadores* cuyos versos cita. Omitir el nombre del poeta es relativamente frecuente en las obras de *adab*; en el caso de Pedro Alfonso habría que pensar, además, que el autor era consciente de que esos nombres no significarían nada para el público al que dirigía su obra.

Tenemos otro testimonio, esta vez indirecto, de alguna traducción esporádica de poesía árabe en la edad media. Petrarca, en una de sus epístolas *Seniles*, muestra un notable desdén por la poesía árabe. Al amigo a quien escribe le dice: "*Árabes vero quales medici, tu scies. Quales autem poetae, scio ego: nihil blandius, nihil mollius, nihil enervatius, nihil denique turpius. Vix mihi persuadebitur ab Arabia posse aliquid boni esse*"<sup>13</sup>. Como dice Gabrieli, al citar este pasaje, Petrarca, que no sabía árabe, sólo habría podido satisfacer su curiosidad por la poesía árabe a través de alguna traducción al latín o al italiano de versos árabes hecha sobre la marcha por algún misionero o viajero de vuelta de los países árabes. El resultado, indudablemente, daba la razón a al-Yahiz.

Fuera de estos datos tan poco significativos, no tenemos otras referencias a traducciones de poesía árabe ni en la Edad Media ni en el Renacimiento. Hay que esperar a fines del siglo XVIII para encontrar traducciones de poemas árabes, en lenguas europeas. A partir del éxito de la traducción al francés de *Las mil y una noches*, de Antoine Galland, y de la labor de orientalistas como sir William Jones (1746-1794), el público europeo tuvo acceso a la poesía árabe. Las traducciones de este último (*The Moallakat*, 1782; *Poems consisting chiefly of translations from de Asiatic languages*, 1772) influyeron considerablemente en los poetas románticos, así como en Goethe, en cuyo *West-östlicher Divan* (1819) se aprecia ya claramente un mayor interés por la poesía persa.

En España, los escasos arabistas del siglo XVIII, ligados casi siempre al monasterio de El Escorial, parecen más interesados por los estudios gramaticales o lexicográficos, por la agonomía, por la historia, o por la narrativa, que por la poesía. Al margen de El Escorial y sus intereses se sitúa la obra de Ignacio de Asso del Río. que en 1782 publicó en Amsterdam su *Bibliotheca Arabico-Aragonensis*, antología de textos y poemas de autores árabes originarios del reino de Zaragoza, con traducciones al latín <sup>14</sup>.

También los arabistas españoles del siglo XIX estuvieron más interesados por la historia y la narrativa que por la poesía o la literatura en general. De hecho, Pascual de Gayangos, al traducir al inglés el *Nafh al-tib* de al-Maqqarî (m. 1630)<sup>15</sup>, una de las fuentes más importantes para la historia y la literatura de al-Andalus, excluyó los capítulos relativos a la poesía. Había, no obstante, cierto interés por la poesía oriental, a través de las traducciones de sir William Jones, y Gaspar María de Nava Alvarez, conde de Noroña, publicó unas *Poesías asiáticas* puestas en verso castellano (París 1833), traducidas del inglés, donde incluía el *Discourse on the Poetry of the Orientals* de W. Jones<sup>16</sup>. El libro del conde de Noroña es un antecedente inmediato de la traducción de don Juan Valera de la obra de Adolf Friedrich von Schack, *Poesía y arte de los árabes de España*, aparecida en 1867.

El barón de Schack, que había visitado España en numerosas

ocasiones, se sirvió de los manuscritos de la Biblioteca de El Escorial para su libro (pasó en Madrid el invierno de 1860-61 con ese propósito). Conocía bien la obra de los arabistas europeos de su tiempo, pero no menciona a ninguno español, algo que le reprocha su traductor, muy amigo de uno de ellos, Estébanez Calderón, aunque tiene que reconocer que sus compatriotas no se habían ocupado demasiado de la poesía árabe. Sin ser propiamente una antología, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, incluye una extensa colección de poemas hispanoárabes que nunca antes se habían podido leer en español. Valera, que añade en nota numerosos comentarios, bien literarios, juzgando los poemas citados, bien completando anécdotas o datos históricos, hace lo mismo que había hecho Schack, traducir en verso los poemas citados. Y advierte, en algún caso, que naturalmente ha tenido que tomarse libertades para ajustar la traducción a las exigencias de la rima, como supone que ya había hecho el mis-

mo autor. "Con todo, dice Valera, yo creo haber sido fiel al sentido y al espíritu, acaso mucho más que si me hubiese ceñido servilmente a la letra" 17.

En algunos casos, la adaptación parece responder a cierta idea de lo adecuado y decoroso, como ocurre con un poema de al-Rusáfi~(m. 1177), dedicado, según Schack<sup>18</sup>, a una tejedora (p. 77):

Olvida tus amores,  
me dicen los amigos;  
no es digna la muchacha  
de todo tu cariño.  
Yo siempre les respondo:  
Vuestro consejo admito;  
mas seguirle no puede  
mi corazón cautivo.  
De su dulce mirada  
me retiene el hechizo,  
v el olor que en sus labios  
entre perlas respiro.  
Si echa la lanzadera,  
brincan todos los hilos,  
y mi corazón brinca,  
y versos la dedico.  
Si en el telar sentada,  
forma un bello tejido,  
me parece que urde  
v trama mi destino.  
Mas si entre las madejas  
trabajando la miro,  
me parece una corza  
que en la red ha caído.

Aunque es cierto que en poesía amorosa árabe es normal que el poeta hable de la amada utilizando pronombres masculinos, en este caso concreto al-Rusáfi está describiendo a un joven tejedor, como dice Ibn Sa'id (m. 1274 ó 1286) en *El libro de las banderas de los campeones* 19, fuente probable de Ibn Jallikan (m. 1282), a quien cita Schack. Y forma parte de una serie de poemas que al-Rusáfi dedica a describir muchachos con oficios artesanales: carpintero, calderero, sedero y tejedor<sup>20</sup>. Hay que recordar,

noventa y ocho  
tarazona

también, que la descripción de jóvenes efebos es uno de los temas más frecuentes en la poesía árabe desde mediados del siglo VIII. En la versión en prosa de García Gómez esos mismos versos dicen así:

Me decían, insistiendo en censurarme porque le amo: "Si no te hubieses enamorado de un muchacho vil, de baja condición..."

Yo les contesté: Si yo pudiese mandar en mi amor, tampoco le querría; pero ese poder no lo tengo.

Le amo por sus dientes como burbujas, por lo perfumado de su aliento, porque sus labios son dulces, y hechiceros sus párpados y sus ojos.

Es una pequeña gacela cuyos dedos no cesan de moverse entre los hilos, como mi pensamiento, al verlo, se mueve siempre entre galanerías.

Sus dedos juguetean con la lanzadera sobre el telar, como juegan los días con la esperanza.

Oprimiendo la trama con sus manos o apretándola con sus pies, parece un gamo que se debata preso entre las redes <sup>21</sup>.

En otros casos, Valera opta por simplificar conceptos que resultan quizá un poco extraños traducidos literalmente. Por ejemplo, en un poema de Ibn Zaydûn (p. 196-197):

Si tú quieres, nunca, nunca,  
Acabará nuestro amor:  
Misterioso, inmaculado,  
Vivirá en mi corazón.  
Para conquistar el tuyo,  
Sangre y vida diera yo,  
Siendo corto el sacrificio,  
Comparado al galardón.  
Este yugo de mi alma  
Nadie nunca le llevó;  
Mas tú le pusiste en ella;  
No temas su rebelión.  
¡Desprécime! he de sufrirlo;  
¡Ríñeme! tienes razón;  
¡Huye! te sigo; ¡habla! escucho;  
¡Ordena! tu esclavo soy.

La versión de Vicente Cantarino, que se ajusta más al texto árabe, dice <sup>22</sup>;

Podría haber entre nosotros, si quisieras, algo que  
[no se pierde,  
un secreto jamás publicado, aunque otros se  
[divulguen.

¡Tú que vendes tu dicha conmigo! Si yo recibiera  
la vida misma a cambio de mi dicha contigo,  
[no la daría.

Te bastará saber que si cargaste mi corazón  
con lo que ningún otro puede soportar, yo  
[puedo.

Sé altanera, yo aguanto;  
remisa, soy paciente;  
orgullosa, yo humilde.  
Retírate, te sigo;  
habla, que yo te escucho;  
manda, que yo obedezco.

Valera utiliza numerosas combinaciones métricas en su traducción. La mayoría son versos de ocho sílabas, pero también hay endecasílabos y alejandrinos, que dan una prestancia especial, estos últimos, a algunos poemas solemnes, como la petición de ayuda contra los cristianos que recita Ibn al-Abbár (m. 1260) ante el soberano de Túnez (pp. 87-90), o la evocación de al-Andalus de Ibn Sa'íd (pp. 114-115). Son muy frecuentes las combinaciones de versos de once y siete sílabas, tipo cuarteto lira. Se encuentran, así mismo, todo tipo de estrofas: tercetos, cuartetos, redondillas, serventesios, quintetos, quintillas, décimas, octavas reales, octavillas agudas, y sobre todo romances, romancillos y algún romance heroico. Hay, incluso, algunas seguidillas (seguidillas compuestas), forzado seguramente por las palabras de Schack, que subraya que algunos poemas breves de tema amoroso "recuerdan de una manera pasmosa las seguidillas improvisadas que todas las noches se cantan, al son de la guitarra, bajo los balcones de **Andalucía**" (p. 72). Pero la forma métrica **hace que** la traducción de Valera se aleje **bastante del** original. Por ejemplo:

Una eternidad dura  
 la noche triste  
 para el enamorado  
 que llora y gime;  
 mientras él vela,  
 ni querida ni amigos  
 oyen sus quejas.

El poema, dos versos del principio de una casida de al-Husrí, que Schack<sup>23</sup> traduce en una estrofa de cuatro, podría traducirse así:

Oh noche del amante, ¿cuando vendrá la aurora:  
 ¿ Hasta el día del Juicio has de durar?  
 Duermen los amigos y a él lo desvela  
 el dolor recurrente de la separación<sup>24</sup>

El caso más notable de manipulación por parte de Valera es, como se ha señalado varias

veces, la elección de la forma métrica en que vierte la ele-

gía que compuso Abù 1-Baqà' de Ronda, tras la conquista cristiana de Sevilla (1248), llorando la pérdida de las ciudades de al-Andalus. Schack (*Poesie*, 1865, 222-227) la traduce en versos largos (quince sílabas) formando pareados, pero Valera (pp. 131-136) escoge traducirla en coplas manriqueñas, y lo justifica diciendo: "La semejanza que hav entre muchos rasgos y pensamientos de esta composición y las famosas coplas de Jorge Manrique no puede, en mi sentir, considerarse como mera coincidencia. Así, pues, yo creo que Jorge Manrique hubo de conocer e imitar los versos del poeta arábigo-rondeño" (Nota a la p. 131). A pesar de que Valera limita el alcance de sus palabras y sólo habla de rasgos y pensamientos, un lector ingenuo podría imaginar que esas semejanzas van más allá de la coincidencia en los tópicos, y se extienden a la forma. El problema general que plantean estas traducciones en formas estróficas usadas por la poesía española es que hacen olvidar que la poesía árabe clásica no conoce la estrofa.

Al principio de estas páginas, he mencionado la existencia de dos tipos de poema: la casida y el poema breve (*qit'a*). Sólo se diferencian por su extensión y por los temas que tratan. En ambos casos la estructura métrica es la misma: una serie indefinida de versos monorrimos. Con frecuencia, el primer hemistiquio del primer verso también rima. Como todos los versos tienen cesura, a primera vista se parecen bastante a los romances antiguos: tiradas de versos monorrimos de unas dieciséis sílabas, con cesura en el medio, que han dado lugar a los romances de versos de ocho sílabas donde riman los pares. Sin embargo, la métrica árabe clásica no es silábica, ni silábico-acental, sino cuantitativa, como la griega. Las diferentes posibilidades de alternancia de sílabas largas y breves ha dado lugar, en poesía, a ocho pies distintos, y de sus combinaciones nacen los dieciséis metros que se han empleado en poesía clásica desde la época preislámica hasta la Segunda Guerra Mundial, en que fueron deshancados por la "poesía libre", aunque siguen usándose. Otro requisito de la poesía clásica es que en un poema no puede haber alternancia de metros. Salvo el metro *rayaz*, que en origen no tenía cesura, los demás son versos muy largos. Los más usados tienen entre veinticuatro y treinta sílabas, y no hay versos con cesura con menos de quince o dieciséis.

Las traducciones de Valera, como antes las del conde de Noroña, responden al deseo de que los lectores de esta poesía, formalmente ajena a las formas métricas occidentales, perciban, desde el primer momento, que tienen entre sus manos un texto poético. Lo mismo, pero a la inversa, ocurrirá en el mundo árabe a principios de los años treinta, cuando se intentó traducir la poesía romántica europea: poemas estróficos que se convierten en casidas monorrimas<sup>25</sup> y cierta tendencia muy marcada al pleonismo. Algo más adelante, traductores árabes más competentes prefirieron verter la poesía occidental en prosa, como hizo Luwìs 'Awàd al traducir (1947) el *Prometeo liberado* (*Prometheus Unbound*) de Percy B. Shellyv. No estará de más advertir que L. 'Awàd, poeta y crítico egipcio,

fue el que dio a conocer la poesía de T. S. Eliot en el mundo árabe, y uno de los primeros en proponer que los poetas prescindieran de las formas métricas tradicionales, por considerarlas un rígido corsé que impedía acercarse a la realidad.

Fue también la prosa el medio elegido varios años antes por Emilio García Gómez para las traducciones de poesía de al-Andalus en sus *Poemas arábigoandaluces*, que supusieron un vuelco importantísimo en la traducción de poesía árabe en España. No es que antes no se hubiesen traducido poemas directamente del árabe. Ribera había estudiado el *Diwàn* de Ibn Quzmán de Córdoba, y en su Discurso de ingreso en la Real Academia ofrecía algunas traducciones. Así, que se había interesado por los místicos de al-Andalus, también había tenido que enfrentarse a la traducción de poemas de Ibn 'Arabi de Murcia. Pero ambos estaban más interesados por la historia o el misticismo que por la poesía. La historia de los *Poemas arábigoandaluces* se ha contado en varias ocasiones. Baste recordar que están basados en una antología de poesía de al-Andalus, obra de Ibn Sa'íd al-Magribí (s. XIII), *El libro de las banderas de los campeones*, que García Gómez editó completa más adelante (1942), a partir de la reproducción fotográfica de un manuscrito que le cediera en El Cairo un magnate egipcio, Ahmad Zaki Bâsâ. Las primeras traducciones de García Gómez se publicaron en 1928, en la *Revista de Occidente*. Poco después, en 1930, se publicaron en forma de libro en la editorial Plutarco, incluyendo más poemas; y se reeditó numerosas veces en Espasa Calpe, a partir de 1940. Desde el primer momento tuvieron un extraordinario éxito de público, gracias en parte a la acogida de los poetas españoles contemporáneos, muy sensibilizados a un tipo de poesía cuyos recursos metafóricos la hacían tan próxima a la poesía de Góngora. El éxito no se limitó a España. Las traducciones de García Gómez se tradujeron a otras lenguas. Y, sobre todo, iniciaron los estudios sobre la poesía de al-Andalus<sup>26</sup>.

Las razones de haber traducido esos poemas en prosa son fácilmente comprensibles. Una era el deseo de evitar cualquier semejanza con las traducciones de Valera, habilísimas, sí, pero hechas a partir del alemán. Por otra parte, la longitud del verso árabe parecía adecuarse mejor a una prosa poética, que además permitía glosar en cierto modo el tipo de metáforas ya lexicalizadas que son tan típicas de la poesía árabe, sobre todo, de épocas tardías, como la hispanoárabe. Los lectores españoles todavía no estaban acostumbrados a metáforas como ésta que destaca Dámaso Alonso<sup>27</sup>, en un poema de Ibn Muqáná, describiendo a un copero:

Y se curva como una rama sobre la duna, y surge  
la noche sobre la aurora clara.

Por eso García Gómez había escogido traducir:

La rama de su talle se curva sobre la duna de la ca-  
dera v la noche de sus cabellos surge sobre la clara  
aurora de su rostro.

Pero García Gómez no se limitó a esas traducciones en prosa. Durante la guerra, sin medios de investigación, ocupó sus "tristísimos ocios" en poner en verso algunos de sus poemas preferidos. En 1940, publicó sus *Qasidas de Andalucía* puestas en verso castellano. Repitió el esfuerzo más adelante, con una selección de poemas de Ibn al-Zaqqâq (1956). Y esa experiencia le sirvió de tema de reflexión que recoge, al cabo de los años, en el prólogo de *Árabe en endecasílabos*, la nueva edición de *Casidas de Andalucía* y de las *Poesías de Ben al-Zaqqâq*, publicada por la *Revista de Occidente* (Madrid, 1976). En la elección del endecasílabo concurrían varias consideraciones, algunas de ellas inconscientes: sus diferentes ritmos, tan bien acomodados al español desde su introducción por Garcilaso, lo han convertido en el más frecuente de la poesía española; y su clasicismo parece adecuarse sin violencia a unos poemas que, dentro de su tradición literaria, re-

**presentan** uno de los tipos de clasicismo. García Gómez justifica su empleo, en el primer caso, **porque** los poemas elegidos tenían "un caliente **tono** humano que el endecasílabo modula **bien**", y en el segundo, "porque acaso efectivamente en ese tipo de verso chisporrotean mejor y hacen restallar sus chispas con más ruido y fuerza los valientes pensamientos encerrados en metáforas pregongorinas"<sup>28</sup>. Así, un poema de Ibn al-Zaqqāq, que dice en prosa:

Un airoso mancebo giraba en torno nuestro  
llenando las copas y reavivándolas, a la hora en que  
el sol ya se había levantado y había ya brillado la  
aurora.

El jardín nos había mostrado sus anémonas y  
daba su perfume el mirto, oscuro como el ámbar.

"¿Dónde está la margarita?", dijimos, y el jardín  
nos contestó: "La he dejado en la boca de quien

nos sirve  
los vasos".

noventa y ocho  
tarazona

Y el copero lo negaba, pero cuando sonrió se  
descubrió el secreto,

en la versión en endecasílabos, se convierte en:

Allá al albor, nuestro copero grácil

llenaba y avivaba nuestros vasos.

Nos mostraba el jardín sus amapolas;

nos daba el arrayán su aroma de ámbar.

"—Pero ¿y la margarita?" —"Del copero

—dijo el vergel— yo la celé en la boca".

El mozo lo negaba, v a la postre

delató su sonrisa el escondite.

Con una métrica que no es equivalente a la española, las posibilidades pueden multiplicarse. El mismo García Gómez da un ejemplo en el prólogo de *Árabe en endecasílabos* (pp. 22-23). Dos versos de Ibn Suhavd dicen, en la prosa de *Poemas*:

Cada flor abría en la oscuridad su boca, buscando  
las ubres de la lluvia fecunda.

Y los ejércitos de las negras nubes, cargadas de  
agua, desfilaban majestuosamente, armados con los  
sables dorados del relámpago.

Si se escoge intentar reproducir el ritmo del metro tawíl (o al menos el número de sílabas de los hemistiquios), se puede usar versos alejandrinos:

...que iban abriendo bocas ávidas, una a una,  
para chupar las ubres colmadas de las nubes  
cuando pasaban lentas, sucediéndose, como  
hueste de tropas negras con los sables dorados.

O bien, buscar la concisión del endecasílabo:

Cada flor en la sombra mama hambrienta  
de las ubres colmadas de las nubes,  
que pasan cual etiope hueste, armada  
con los dorados sables del relámpago.

Otro tipo de traducción de poesía hispano-árabe ha intentado García Gómez, lo que él llama "calco rítmico". Lo ha utilizado exclusivamente (salvo en ese intento de reproducir el ritmo del metro tawíl) para traducir poesía estrófica andalusí, y empezó a hacerlo en 1959. Al describir, hace unos momentos, la forma de la casida, he dejado de lado un tipo de poesía de tipo popular que surgió en al-Andalus a finales del siglo IX y principios del X. La moaxaja y el zéjel son poemas estróficos, es decir, están compuestos de varias estrofas (de cinco a siete, la moaxaja; un número indefinido en el zéjel), cuya estructura de rimas básicamente es aaamm bbbmm cccmm dddmm, etc. A veces hay un preludeo que repite la rima común de las estrofas: mm aaamm bbbmm cccmm etc. (El zéjel tiene prácticamente siempre preludeo, y las rimas comunes están reducidas a la mitad en cada estrofa: mm aaam bbbm cccm etc.). Como la métrica de ambos tipos de poemas no responde en general a los metros de la poesía

árabe clásica y las preceptivas de la moaxaja insisten en que el poema se construye a partir de una jarcha en árabe vulgar o en romance, es natural pensar que se trata de una métrica silábico-acental como la española. Por eso García Gómez traduce este tipo de poemas (*Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, 1965, y *Todo Ben Quzmán*, 1972) en calco rítmico, es decir, una reproducción lo más fiel posible de la estructura rítmica del original. Como ésta de Ibn al-Labbána, que sólo copio en parte<sup>29</sup>:

PRELUDIO

*Censor, no me enmiendo: quiero continuar,  
sin desmayar,  
en emborracharme y enamorar:*

1ª ESTROFA

La vida tan sólo la concibo así:  
amar a las bellas y echar hacia mí  
los vasos de un vino color de rubí,  
*que en la copa llena parece, al pasar,  
ascua del lar  
al que da la jarra forma circular.*

5ª ESTROFA

Su amante una moza fué a despedir  
y, al alba, llorando por verlo partir,  
del mar a la orilla se puso a plañir:  
*¡Ya qorayúni, ke kéres bon 'amâr!  
¡A liyorâr  
laita-ni [obiese] welyos de mâr!*

El mismo García Gómez reconoce la dificultad del intento, a pesar de que en general renuncia a reproducir la rima: este sistema, "suena más raro, por su artificio y por su parcialmente anacrónico sistema de formas" (p. 17). Y, en algunos casos, la violencia que ejerce sobre la frase dificulta su inmediata comprensión. Sin embargo, ha tenido algún seguidor, pues eso mismo, un calco rítmico, o al menos un calco de la estructura de las rimas, eso mismo es lo

que hace James T. Monroe cuando traduce al inglés los zéjeles de Ibn Quzmán.

Los discípulos de García Gómez siguieron traduciendo en prosa, si bien normalmente sus traducciones sólo tuvieron acogida en revistas científicas o en editoriales ligadas al mundo académico. Poco a poco fueron intentando volver a una forma que, al menos visualmente, recordase a la poesía occidental. El recurso habitual ha sido, y todavía lo es, traducir cada hemistiquio del verso en una línea. Otras veces, sencillamente, se cortaba la línea para que no superase cierta longitud compatible con la imagen de un verso, como se ha hecho en algunas antologías que han incluido versos de los *Poemas arábigoandaluces* de García Gómez.

A mediados de los setenta se reimprimieron algunas traducciones de García Gómez, como *Casidas de Andalucía* y *Poesías de Ibn al-Zaqqâq* (= *Árabe en endecasílabos*), o *Las jarchas romances* (Seix Barral, 1976). Su éxito volvió a despertar el interés por la poesía de al-Andalus. O al revés. Quizá esas reediciones hayan respondido a un nuevo interés por la poesía hispanoárabe, consecuencia directa de la evolución de la poesía española de ese momento. Y, con frecuencia, los nuevos traductores han buscado acercarse más al ritmo de la poesía. Se ha perdido esa prevención contra el verso que confiesa García Gómez haber sentido al emprender sus primeras traducciones de los poemas arábigoandaluces. Y todos, con mejor o peor fortuna, intentamos que no sólo los ojos sino también el oído perciban que traducimos poesía. La poesía de este siglo también nos ha enseñado que no es necesario limitarse a un solo tipo de verso en un poema, o a los versos tradicionales, como hacía Valera. En mi caso, he intentado, a veces, utilizar endecasílabos, por el aire clásico que confiere al poema, pero sin obligarme, como García Gómez, a traducir sólo en este tipo de verso, sino alternando con otros, preferiblemente heptasílabos o eneasílabos, a la manera de las silvas "modernistas", como en este poema de al-Rusâfi<sup>30</sup>:

Muestra el jardín la herrumbre de la fuente  
 cuyas aguas compiten con la brisa;  
 y junto a la corriente alza su tronco  
 un pino que penetra en sus entrañas.  
 Parecen, él y sus raíces,  
 por donde el agua se derrama en ondas,  
 una sierpe enroscada con sus crías.

O, en poemas muy breves, he buscado la ligereza de los versos cortos, en combinaciones de siete y cinco sílabas, como en este otro, también de al-Rusáfi (nº 2):

Como si fuera plata  
 corre el arroyo,  
 las entrañas ocultas,  
 y el manto azul;  
 y un pino con el agua  
 ajorcas trenza.

Los poemas breves no suelen presentar

graves problemas a la hora de mantener un adecuado ritmo poético en la traducción. Tienen otra ventaja, ligada a los azares de la conservación de la poesía de al-Andalus. Muchos de estos poemas son fragmentos recogidos en las antologías medievales, cuyos autores han preferido el verso brillante, la metáfora atrevida o el concepto ingenioso al poema entero. Por eso, al traducir esos poemas breves, aunque pierdan el esplendor de que están revestidos en árabe, les queda casi siempre algo del brillo de la invención metafórica o del ingenio de las imágenes.

Los problemas mayores se presentan en los poemas politemáticos, las casidas. No sólo por su tema principal, normalmente panegírico, que nos resulta tan ajeno, sino también porque en ellas se han conservado algunos recursos de la poesía preislámica. Uno de ellos es la brusca transición de un tema a otro, tan breve a veces que puede desorientar al traductor. Otro, el constante cambio de persona con que el poeta habla de sí mismo dentro del poema, tanto en

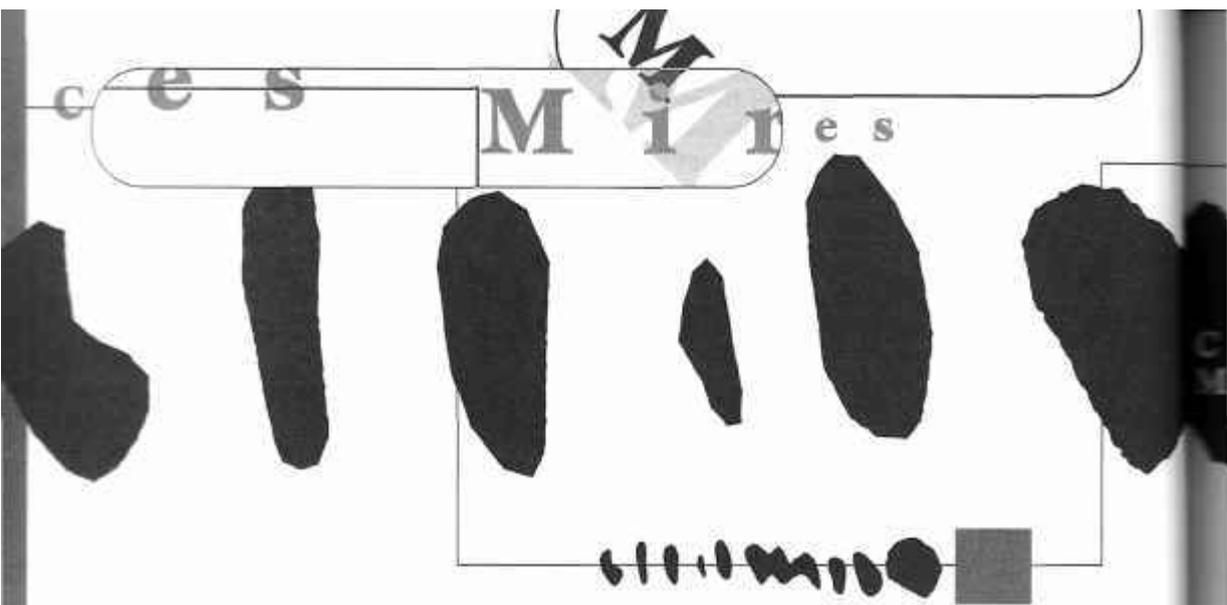
primera persona, como en segunda, dirigiéndose a sí mismo, o bien en tercera<sup>31</sup>. A esto hay que añadir la posibilidad de que el poeta desee dirigirse a otra u otras personas reales, generalmente su elogiado y sus oyentes. Es uno de los problemas más incómodos de resolver para que no se pierdan los lectores, y con frecuencia dificulta la comprensión del poema y, por lo tanto, su traducción. Ligado al prestigio de la tradición beduina, este recurso siguió atrayendo a los poetas posteriores, que parecen concebir sus poemas como una representación "teatral", en que su recitación es una especie de dramatización, y unas veces reflexionan y se animan a sí mismos en voz alta, otras se dirigen a sus oyentes, y otras, en fin, se vuelven al poderoso al que dirigen su panegírico. Este carácter "teatral" de la poesía árabe se había percibido hace bastante tiempo, y es lo que llevó a don Julián Ribera a añadir acotaciones a su traducción del zéjel CXLI de Ibn Quzmán, que publicó como apéndice de su *Discurso*<sup>32</sup>.

## NOTAS

- 1 IBN QUTAYBA, *Uyün ai-ajbar*. El Cairo, al-Hay'a al-misriyya al-ámma li-l-kitáb, 1973, II. p. 185.
- 2 NICHOLSON, R. A., *A Literary History of the Arabs* (1907), Cambridge, Cambridge University Press, 1969. pp. 70-71.
- 3 SCOTT MEISAMI, J., *The Uses of the Qasida*: "Thematic and Structural Patterns in a Poem of Bashshár", *Journal of Arabic Poetry* XVI (1985), pp. 40-60.
- 4 SPERL, STEFAN Y CHRISTOPHER SHACKLE, *Qasida Poetry in Islamic Asia and África*. Leiden, E. J. Brill, 1996.
- 5 BRANN, ROSS, *The Compunctious Poet. Cultural Ambiguity and Hebrew Poetry in Muslim Spain*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press. 1991.
- 6 El tomo II de la obra de Sperl y Shackle. citada en la nota 4. es una antología de casidas en todas estas lenguas, durante un periodo de tiempo que abarca desde la época preislámica (sólo las árabes, lógicamente), hasta principios de este siglo.

SALAMA-CARR, M., *La traduction à l'époque abbasside. L'école de Hunayn Ibn Ishaq et son importance pour la traduction*, París, Didier Érudition, 1990, pp. 91-101.

- 8 No sólo eso; también la escasa calidad literaria del texto resultante puede ser un peligro para el creyente, como muestra la anécdota que cuenta Mosé b. 'Ezra (h. 1055-1135). Al pedirle un amigo musulmán que traduzca al árabe los diez mandamientos, le propone que antes él diga en latín la primera azora del *Corán*, y, ante el resultado, el musulmán comprende la negativa del judío. Véase J. Vernet, *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Barcelona, Editorial Ariel, 1978, p. 86.
- 9 Íd., ib., p. 83.
- 10 Íd., ib., pasaje extraído del *Kitab al-hayawán*.
- 11 Íd., ib.
- 12 ALFONSO, PEDRO, *Disciplina clericalis*, introducción y notas de Mana Jesús Lacarra, traducción de Esperanza Ducay Zaragoza, Guara Editorial, 1980, p. 110.  
GABRIELI, F., *The Transmission of Learning and Literary Influences to Western Europe*, en Holt, P. M., Ann K. S. Lambton y Bernard Lewis. eds., *The Cambridge History of Islam*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, vol. 2B, p. 881.
- 14 MONROE, JAMES T., *Islam and the Arabs in Spanish Scholarship (Sixteenth Century to the Present)*, Leiden, E.J. Brill, 1970, pp. 34-35.
- 15 GAYANGOS, PASCUAL DE, *History of Muhammedan Dynasties in Spain*, Londres, 1840-1843.
- 16 MONROE, J., ob. cit., pp. 61-64.
- 17 SCHACK, ADOLF FRIEDRICH VON, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, traducción de Juan Valera, Madrid. Hiperión, 1988. p. 131. nota.
- 18 SCHACK, ADOLF FRIEDRICH, *Poesie und Kunst der Ára-be in Spanien und Sicilien*, Berlín. 1965 (reimpr., Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1974, p. 125.
- 19 GARCÍA GÓMEZ, E., *El libro de las banderas de los campeones de Ibn Sa'id al-Magribí*, Barcelona. Seix Barral, 1978 (1ª ed. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1942). n.º 243. En otra antología de Ibn Sa'id, *Al-Mugrib fi hulà al-Magrib*. ed. Sawqi Dayf. El Cairo, Dar al-Ma'arif, sin fecha, p. 325, el poema aparece con dos versos más. En mi traducción de 1980 (véase nota siguiente) utilicé la versión del poema que aparece en el ms. de *Ta'rij Malaqa* de Ibn 'Askar (m. 1239), que tiene once versos.
- 20 Estas y otras descripciones de muchachos pueden verse en ar-Rusafi, *Poemas*, traducción e introducción de Teresa Garulo, Madrid, Hiperión, 1980, núms. 10-17.
- 21 GARCÍA GÓMEZ, E., *Poemas arábigoandaluces*, Madrid, Escasa Calpe (Colección Austral. n.º 162. n.º 101).
- 22 *Casidas de amor profano y místico*. Estudio y traducción de Vicente Cantarino. México, Editorial Porrúa, S.A., 1977, 74 (n.º 46).
- 23 SCHACK, *Poesie*. 1865, p. 118. dice:  
*O Nacht des trauernden Liebten, sage,  
Erscheint dein Morgen erst am jüngsten Tage?  
Die Freunde, die mit ihm geplaudert, schlafen  
Und er ist ganz allein mit seiner Klage.*
- 24 IBN JALLIKAN, *Wafayát al-a'yán*, ed. Ihsàn 'Abbás, Beirut, Dár al-Taqaáfa [1970], III, 332.
- 25 SOMEKH, SASSON, *Genre and Language in Modern Arabic Literature*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1991, cap. 10, donde analiza la traducción de un poema de Shelley por Qustandí Dáwúd, que se publicó en la revista *Apollo* (El Cairo) en 1933.
- 26 El mismo García Gómez da cuenta de ello en el prólogo a la segunda edición de *El libro de las banderas de los campeones de Ibn Sa'id al-Magribí*, Barcelona, Seix Barral, 1978: la primera es de Madrid, Instituto Valencia de don Juan. 1942,
- 27 ALONSO, D., "Poesía arábigoandaluza y poesía gongorina", en *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1970.45.
- 28 GARCÍA GÓMEZ, E., *Árabe en endecasílabos*. Madrid, 1976, 24.
- 29 GARCÍA GÓMEZ, E., *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1965: 2ª ed., Madrid, Alianza Universidad, 1990, n.º XXIX,
- 30 AR-RUSÁFÌ, *Poemas*. Traducción e introducción de Teresa Garulo, Madrid. Hiperión, 1980, n.º I.
- 31 GELDER, G. J. H. VAN, "The Abstracted Self in Arabic Poetry", *Journal of Arabic Poetry*. XIV (1983). pp. 22-30.
- 32 RIBERA Y TARRAGO, JULIÁN, "El Cancionero de Abencuzmán", en *Disertaciones y Opúsculos*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1928, pp. 3-92, especialmente pp. 86-91.



Siempre iguales a sí mismos en sus lenguas, los textos gozan en las lenguas que los acogen de nuevas juventudes, de espléndidos atardeceres; alguna vez también de resultados que los inmovilizan, que los convierten en iguales a sí mismos en la lengua de llegada.

Hay un tiempo de los textos; un tiempo exterior a ellos, que de algún modo son siempre dos tiempos: el del momento de escritura, de su fijación —"para siempre", diría Tucídides— como texto, y el momento en que cada nuevo lector se le acerca. Extremando un tanto las cosas, Paz ha visto ya en este segundo momento un prematuro ejemplo de lo que Borges tenía por "modesto misterio" de las letras<sup>1</sup>. En efecto: "la lectura", ha escrito<sup>2</sup>, "es una traducción dentro del mismo idioma". La línea entre ambos momentos puede considerarse una figura de lo que llamamos tradición, y el segundo, como lectura que es —quien lee es otro que quien ha escrito, hasta si es el mismo—, altera inevitablemente el texto, que naturalmente es el mismo. Resultan de ello glosas, interpretaciones: el trabajo del filólogo, del exegeta. Esto dentro

de la tradición de la misma lengua. Pero, dentro de la misma tradición literaria, formada por diversas lenguas<sup>3</sup>, si quien lee el texto en la lengua de éste pertenece no sólo a otro momento sino a otra lengua, la situación, para el texto, podrá ser entonces la misma —la misma que si quien lo lee pertenece a la misma lengua en que el texto está escrito— sólo hasta que el lector no quiera escribir en otra lengua, la suya propia, lo que lee. Por más que se esfuerce el traductor —que es el nombre de quien lee en otra lengua y escribe en la suya lo que lee—, su momento nunca será el mismo ni su lengua tampoco.

Claro que podemos empezar hasta poniendo en tela de juicio que los textos sean siempre iguales a sí mismos en sus lenguas. En primer lugar, porque pueden aducirse ejemplos de traducción dentro de una misma lengua. No deben olvidarse, por arquetípicas al respecto, las traducciones al griego moderno no ya de los lejanos poemas homéricos sino las tan frecuentes de los Evangelios, desde el siglo XVIII —y piénsese que, no del todo sin razón, algunos especialistas consideraban el griego neotestamentario ya como griego moderno<sup>4</sup>—. Inveterada—y tan inveterada como justificada—, la costumbre de los franceses de traducir a la lengua mo-

en torno a un modesto  
misterio  
de las letras

Carles  
Miralles

Universitat de Barcelona

derna los textos de sus autores medievales. Pudiera legítimamente sospecharse que el griego antiguo es de los helenistas, más que de los griegos, como el francés antiguo es de los romanistas, más que de los franceses. Así, dentro de la misma tradición literaria, dentro incluso de la misma lengua, la traducción pone de manifiesto, denuncia, la distancia entre el original y el momento de la traducción. En segundo lugar, por la paradójica verdad que encierra aquella parábola de Borges sobre Pierre Menard, autor del *Quijote*, cuya relevancia en cuanto a la traducción ya destacara Steiner<sup>5</sup>.

Ya Valéry, reflexionando sobre la duración de las obras literarias, se permitía opinar que "el tiempo es un rebelde" y explicaba así semejante adjetivo: "si alguien parece que se le resiste, si hay alguna obra que flote y fluctúe sin ser al punto tragada, siempre resultará que se trata de una obra del todo diferente de la que su autor había creído dejar". Y concluía, tajante (la cursiva es suya): "*La obra dura en la medida en que es capaz de parecer bien diferente [toute autre] de como su autor la había hecho*"<sup>6</sup>. Y pues, si con el paso del tiempo un texto se va haciendo otro a pesar de ser igual a sí mismo, ¿cómo no ha de ser radical la otredad que alcance al dejar de ser

igual a sí mismo, al convertirse en un texto en otra lengua?

Un texto sobrevive si dura, materialmente, en la extensión del tiempo; pervive, en cambio, cada vez que renace al tiempo intenso de la lectura. Traducido, puede simplemente estar en otra lengua o ser en ella. Puede renacer en el tiempo intenso de la lectura, en su nueva lengua, o sólo haber pasado a ella. Por ejemplo: si la *Odisea* conserva, sí, el relato pero pierde, traducida, lo que la hace un poema, se habrá transmitido, pero sin "lo más perennemente activo", decía Riba<sup>7</sup>, del original. Ahora bien, reconocer "lo más perennemente activo" es a la fuerza interpretar, valorar y juzgar, decidir qué puede perderse y qué ha de quedar para que el texto traducido sea, él, y no sólo esté, en su nueva lengua. Interpretación o, más bien, resultado o fruto, necesariamente limpio, rotundo, de la interpretación; pues, en efecto, la traducción no explica, ataviada de erudición, sino que, desnuda, dice —a lo más con el ornato esporádico de una nota ineludible—.

Dos consideraciones son fundamentales para el traductor, de cara a la interpretación necesaria de lo que traduce. Una, si pretende más bien reconstruir lo que lee prestando especial atención a cada detalle, dándose algunas reglas,

**acaso severas**, de sumisión al original y a ellas **sometiéndose**, o si cree que reconstruir el total **es fruto de una** atención global, unitaria, que **no** se detenga en detalles y aun vuela por **encima de ellos**. Una segunda, que la atención que **pueda prestar** a los detalles, incluso proponiéndoselo, estará al cabo siempre mediatizada por la extensión y modo de ser de lo traducido. ¿Cómo se reconstruye el original en su nueva lengua? ¿La atención a cada árbol impedirá la visión del bosque?

El bosque es "lo más perennemente activo", lo que lo caracteriza y distingue de los otros bosques —hasta de los del mismo árbol, y muchos hay y en muchas partes. La *Odisea* en su conjunto, pero la *Odisea* y no sólo su argumento, pedestremente seguido. Sin embargo, para que salga el bosque, al traducir hay que ver y tener en consideración árbol por árbol.

noventa y ocho  
tarazona

naturaleza ama ocultarse" reza un fragmento de Heráclito

(123 DK); un fragmento que glosaba en una ocasión Salvador Dalí, a propósito de la opinión expresada por un pescador de Cadaqués ante un cuadro del propio Dalí que representaba el mar. La opinión que el pintor atribuye al pescador es ésta: "Es igual. Pero mejor en el cuadro, porque en él pueden contarse las olas". Aquello en que realmente consiste cada cosa es la naturaleza, la *physis* de Heráclito. Lo que está en el fondo de la realidad, el correlato, para el traductor, de aquella "lengua pura" que Benjamín le exhortaba a rescatar con su trabajo —volveremos a ello—. A la lengua pura, si tiene razón el pescador, no se llega sin la atención a cada árbol, a cada ola; porque ama ocultarse, como la naturaleza de Heráclito, y sólo aparece, se muestra, cuando cada una de sus partes o componentes recibe la debida atención<sup>8</sup>.

No es que aquí se pretenda resolver, con estas generalidades, la cuestión que, desde san Jerónimo y periódicamente, suele plantearse acudiendo al poco menos que dilema *uerbum*

*de uerbo o sensum de sensu*. Pero sí se sugiere que difícilmente se puede trasladar de verdad el sentido sin la atención necesaria a las palabras y a su orden en el original. Puestos a explicar, por no rebuscar mucho, el cabal principio de la *Ilíada* o de la *Odisea*, convendrá que pongamos énfasis en que la primera palabra del primer verso es el tema del poema: la *menis*, la cólera o rabia de Aquiles, o *andra*, el varón, el hombre o héroe Ulises; no estará de más que señalemos que un verbo significando cantar o decir viene luego, en segunda persona del singular y en modo imperativo, y a continuación ahí está, en vocativo, la Musa, la divinidad del canto, que es quien realmente dice o canta, en la épica homérica. También la *Eneida* comienza con el acusativo de su tema, *arma uirumque*, las armas y el varón, que es aquí Eneas, sólidamente coordinados, ahora, y luego el verbo cantar, esta vez en primera persona del singular y en modo indicativo. No estará de más que se haga ver que, además de acompañarle, en *Ilíada* y *Odisea*, un adnominal y un participio o un adjetivo, del acusativo inicial, el tema o título de cada poema, depende, también en la *Eneida*, una oración de relativo.

Pero el asunto sobre el que quiero llamar la atención no implica sino, de hecho, el orden del verbo y del objeto directo, el tema del canto; aunque vale la pena hacer notar que este orden puede ser consecuencia de la concordancia con el participio o el adjetivo y de que el relativo puede parecer mejor que siga a éste. Así, habiendo espigado sólo ejemplos de traducciones a lenguas románicas, podemos constatar que, desde Monti (*"Cantami, o Diva, del Pelide Achile . l'ira funesta"*) o Pindemonte (*"Musa, quell'uom di multiforme ingegno . dimmi"*) hasta ahora mismo, de un modo u otro las traducciones ordenan las palabras según la lengua de llegada, aunque se podrían establecer, básicamente, dos tipos más frecuentes: por un lado el formado por las traducciones que empiezan por el verbo; por otro, el de las que comienzan por el vocativo. Al primer tipo reduce, por ejemplo. Segalà el inicio tanto de *Ilíada* ("Canta, oh

diosa, la cólera") como de *Odisea* ("Háblame. Musa, de aquel varón"). De un modo u otro. pues, el criterio de la ordenación según la lengua de llegada prevalece, aunque en la *Odisea* se produzca a veces una un tanto forzada prolepsis del objeto directo (así en la traducción de Bérard: "*C'est l'homme aux mille tours, Muse, qu'il faut me dire*"). Y a pesar, que es lo que importa, de que el orden del griego no sonaría —no suena, de hecho— tan extraño. Segalà ya lo había probado en algún himno, como el II ("A Deméter de hermosa cabellera, veneranda diosa, comienzo a cantar"), sin que le fuera óbice el peso de los epítetos tras el nombre de la divinidad. Pero que en *litada* era igualmente posible bastará a mostrarlo la traducción de Crespo ("La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles, . mal-dita"). Adornada con una nota en la que el traductor recuerda al lector que "la primera palabra del poema cumple la misma función que el título en los libros modernos", esta traducción pudiera tildarse de forzada a causa del celo filológico de su autor. Pero también el celo filológico guiaba las traducciones de Segalà o de Mazon, pongo por caso, y a ellos les pareció que era del caso ordenar según la lengua de llegada.

El orden del latín, como hemos visto por la *Eneida*, si consentía el orden del griego, y así el primer verso de la *Odusia* de Livio Andrónico mantenía *uirum* justo en su inicio, correspondiendo al *andra* homérico. Comparando los dos versos, el griego y el latino que lo traduce, ha subrayado García Calvo "el desvelo por conseguir una correspondencia absolutamente exacta" y ha visto en el griego traductor al latín cierta "fe ingenua" en que realmente las palabras de una lengua correspondan a las disponibles en otra<sup>9</sup>. Sería así ingenuo aspirar a la literalidad; un acto de fe, sería, propio de los inicios, del momento en que se funda la traducción. Sólo la tan escasamente documentada *Odusia* de Livio Andrónico y la versión griega de la Biblia hebrea llamada de los Setenta podrían ilustrar este momento auroral en el que —volvemos a Benjamín<sup>10</sup>— *die reine Sprache*, "la lengua pura", subyace sin duda a la lengua traducida y a

la lengua traductora. Después de sus inicios, la traducción ha ido desentendiendo lo traducido, siempre en opinión de Benjamín, en la medida en que entender es a la fuerza apartarse del sentido esencial Y en el traer de un sitio a otro, una forma diferente habrá de corresponder forzosamente a lo traducido en su lengua de llegada. Sólo sobre la base de una forma ideal, fundamento de la traducida y de la traductora, la traducción sería posible, y ello sólo es así, sólo se presupone este lenguaje puro, en los inicios, cuando el traductor todavía es movido por su "fe ingenua", en los términos de García Calvo. O entonces o, excepcionalmente, cuando alguien se replantea todo de raíz y vuelve a inventar esta fe. Cuando Lutero traduce algunos de los salmos o cuando Hölderlin traduce ciertos epinicios de Píndaro, intentan, por decirlo del todo con Benjamín, "redimir en la propia aquella lengua pura que está cautiva en otra".

Aunque el traductor se sienta legítimamente lejos de la ingenuidad original y aun de la obstinación de Hölderlin, tan sin concesiones —es decir, pertinaz ingenuidad, y adrede—, sin embargo puede conceder, a ras de tierra, que siempre convendrá procurar por lo menos que la traducción se amolde, tenaz, humildemente, al original.

Goethe entendió que una traducción no había de ser una paráfrasis ni suplir nada que no estuviera en el original ni tampoco separarse demasiado de éste<sup>11</sup>. Pero también que la traducción había de ser no un acto de violencia a la lengua alemana sino una suerte de naturalización; por la traducción, el alemán se apropiaba de lo traducido, que era así acogido en la lengua alemana y se adaptaba a ella: *eindeutschen* fue el verbo con el que designó esta apropiación. El tema es, sin embargo, que tanto el texto que se traduce tiene sus derechos como parece haber de **tenerlos** la lengua que lo recibe. Y así, no sabemos **si preferir** "**La cólera canta, oh diosa**", resretando **los** de **la** lengua de partida, o **privilegiar los de la lengua** de llegada y verter "**Canta, oh diosa, la cólera**". Desde el

punto de vista de esta última, el píndaro y el Sófocles de Hólderlin, por no movernos de tales ejemplos ilustres, podrían, con su exigencia de literalidad, considerarse modos, no de convertir en alemán el original griego de estos poetas, sino de helenizar, diríamos desnaturalizándola, la lengua alemana.

Reza así el verso 611 del libro V del *Paráiso perdido* de Milton: *him who disobey me disobey*. Un verso extraño, pues la anticipación del complemento directo resulta tan inusual en inglés que Pound entendía que Milton debía haber escrito: *who disobey him disobey me*, que "no es buena poesía", concedía, pero que por lo menos es inglés en vez de latín. O sea, que, según Pound, Milton, "impregnado, saturado de latín", habría desnaturalizado la lengua inglesa al naturalizar en ella este orden<sup>12</sup>. La opción de Milton, desde luego extrema, tiene sin embargo

sus razones:  
quien habla  
es Dios y  
*him* es su hijo;  
desde la

autoridad, Dios, al destacar el pronombre que designa a su hijo al inicio mismo del verso, y al convertirlo en objeto del mismo verbo que luego repite teniéndolo a él (*me*, pues él es quien habla) como objeto directo, lo que está haciendo es significar, con énfasis que el poeta tuyo por oportuno, la equivalencia, la identidad, reconocida por el Padre, de sí mismo con su Hijo. Pudiera pues pensarse que, por horroroso que el orden del inglés pareciera a Pound, razones no faltaron a Milton para haberlo pergeñado justamente así. Podríamos seguir pensado que es un mal verso —o no—, pero, en cualquier caso, sabemos por qué es como es y entendemos que el poeta no vaciló en desnaturalizar su lengua —y él no traducía— para intentar un resultado que debió de creer que lo justificaba. La opción de Milton pudo pues llevarlo a escribir latín en inglés pero su verso es como es en inglés y el poeta inglés debió de entender que aumentaba con él las posibilidades expresivas de su lengua.

Cuando, en cambio, leemos en la tan fluida y excelente traducción de Boix i Selva "*a mi em desobeix qui no l'acati*", la situación se ha invertido: el pronombre de primera persona resulta aquí destacado frente al de tercera, que parece como casi escondido, objeto directo de un verbo que presenta una *uariatio* sin correspondencia con el original y que ha pasado del modo indicativo al modo subjuntivo. Y así mismo la honesta traducción de Esteban Pujals, que rompe el verso en dos y recurre igualmente al subjuntivo ("quien no le obedece, me desobedece a mí"), y que, a pesar de no variar apenas el verbo y de regularizar más pacíficamente el orden, también deja a su lector sin posibilidad de saber que Milton escribía, a juicio de Pound, en latín y no en inglés. Quizá podamos pensar que se impondría una traducción de este verso más atenta al orden del original, respetuosa con el sentido de este orden —en vez del habitual, que Milton conocía y, habiéndolo usado en otros lugares, no usó en éste—, una traducción que corriera el riesgo de naturalizar menos para que su lector pudiera alcanzar a darse cuenta de lo "saturado de latín" que estaba Milton y a entender, llegado el caso, las razones de Pound.

Si convenimos en que los textos cambian, se transforman con el tiempo, a pesar de su identidad consigo mismos, ¿qué tipo de atención habrá que prestar no ya al orden sino al sentido de las palabras al traducir? ¿Atención a su sentido primigenio, es decir, a la distancia que nos separa del original, o más bien atención al cambio, a la transformación del concepto? El tema es si la transformación ha de sentirla el lector, con sus medios ante la traducción, o si la traducción ha de dar esta transformación ya cumplida. Un buen ejemplo de este dilema lo ofrece, de vuelta ya a los griegos, Tucídides. Aunque algunos intérpretes hayan insistido en los rasgos fundamentales que enraizan en su época, y aun en las formas mentales de la época arcaica, el discurso histórico de Tucídides, los mas han legítimamente optado por subrayar a cada paso lo sistemático de su método, lo

preciso de su terminología, cosas así, como condición de la modernidad, que proclaman indudable, de su discurso histórico. Una obra dura —es otra vez Valéry quien habla<sup>13</sup>— "por haberse transformado y en la medida en que era capaz de mil transformaciones e interpretaciones"; o bien, calcula, "la obra comporta una cualidad independiente de su autor, que no él sino su época o su nación han creado y que se valoriza al cambiar de época o de nación". La Atenas de Pericles es un parangón lo bastante ilustre para todas las épocas y lugares, en efecto, y cuando Tucídides logra una expresión lo suficientemente abstracta o universal para su presentación de hechos concretos, la implantación de sus argumentos a otros contextos históricos se ha convertido en un tópico. Sobre el análisis de las diferencias vence entonces el valor intemporal de los conceptos universales, como por ejemplo el de las razones del poder sobre la justicia, que suele ilustrarse con el llamado "diálogo de los melios" del libro V (84 ss.). De una traducción de este diálogo, despojada de lo puntual, considerado accesorio, se sirvió una vez Berenguer Amenós en la revista *Destino* (28 de mayo de 1966) para pasar de la situación de Melos ante los atenienses en el año 416 a.C. a la de Hungría ante los tanques soviéticos en 1956, a la del Vietnam ante los norteamericanos en el mismo 1966. Diez años después, cuando Alsina tradujo este diálogo, hizo que los atenienses lo llamaran "conferencia", porque con este nombre se había usado, en el siglo XX, para referirse a algunas reuniones o cumbres internacionales decisivas en lo político. Ni que decir tiene que tanto Berenguer como Alsina —y otros tras ellos— tradujeron *polis* en Tucídides por *estado* cuantas veces lo juzgaron oportuno. Palomar<sup>14</sup> opina al respecto que la "inspiración y contundencia" de las traducciones de Tucídides de Alsina viene de "la empatía del traductor con el autor y el convencimiento, explícito, de que los hechos expuestos por Tucídides son comparables con determinadas situaciones de nuestra historia reciente". La traducción deviene así una actualización: se lie-

va a cabo, esto es, teniendo como norte mostrar a cada paso al lector la actualidad que el traductor sabe ver en lo traducido. Resulta entonces que Tucídides y su guerra del Peloponeso —no ya la guerra del Peloponeso sino la matriz de todas las guerras realmente modernas— se instalan, mediante las traducciones que muestran su modernidad, en el presente. Pero quizá deba haber en tal actualización una parte también de ilusorio. Y es que en Tucídides los términos acuñados o tomados del presente —de la medicina y de la sofística, además de la política— han quedado fundidos en el texto, sin remedio tejidos en él, mientras que los de cada traducción que lo actualiza son términos que se pueden cambiar por otros, que poco después ya es mejor cambiar por otros —o dejarlos no en aras a acercar al lector a la época de Tucídides sino a la de su traductor. Si hay que mostrar si siempre en Tucídides a un contemporáneo, ¿cada cuántos años habrá que traducirlos de nuevo? Y, además, Tucídides, cuando lo leemos en griego, no es nuestro contemporáneo, y convertirlo en tal anula el espesor de la distancia sin la cual difícilmente puede llevarse a cabo la confrontación de lo antiguo y lo actual que para Maquiavelo justificaba la continua lectura de los antiguos.

Los medievales representan a Aquiles como si fuera un san Martín o un san Jorge, como al arcángel san Miguel, y a éstos como a un caballero de entonces. Decimos de ellos que no conocieron la *Ilíada* y parece que hayamos liquidado la cuestión con este aserto negativo. También deberíamos señalar que ellos sabían y decían la *Ilíada*; más allá de la *Ilíada* misma, su *Ilíada* es como su Aquiles: el *roman de Troie*. No hay traducción porque el original no impone realmente su contundencia, lo ineludible de su presencia. Y siendo así tampoco hay distancia —de hecho no hay una *media tempestas*, un tiempo intermedio, entre ellos y los antiguos—. Todo lo que se ha contado una vez se puede volver a contar; como todo lo que fue y puede entonces recordarse o representarse es, para los medievales, entonces mismo. El pasa-

do sólo se representa o recuerda en apariencia de presente. Y sin distancia no hay dificultad. Porque la dificultad surge de la conciencia, que quien traduce ha de tener, de esta distancia.

Ahora bien, esta distancia de la que es fruto la dificultad no es sólo cuestión de tiempo, del tiempo externo de los textos, sino sobre todo del ritmo interior, exigencia y límites de la lengua del texto de origen, de su uso literario. En su correspondencia con Riba, cuando éste culminaba con Eurípides su empresa de traducción de los tres trágicos griegos, Joan Ferraté se preguntaba si el último de ellos —un poeta dramático en verso y en griego, de hace dos milenios y medio— era lo bastante difícil para permitir una traducción poética que valiera la pena<sup>15</sup>.

Ferraté, con otros, ha visto en la traducción una forma de mediación<sup>16</sup>. No hay posible mediación entre lo idéntico. El cambio de moneda,

aunque el valor del trueque ha de ser en fin el mismo,

¿no se lleva a cabo precisamente porque las dos monedas, la de origen y la de llegada, no valen lo mismo? Quien media tiene que contar con el valor por sí mismo de lo que ofrece a cambio, que es, en el caso del traductor, otro texto en otra lengua; tiene que transferirlo de modo que, aunque distinto, valga lo mismo que aquello por lo que se cambia, que es el texto de origen. Lo que se deja calcar, palabra por palabra, de una lengua a otra, quizá no tendrá interés como literatura; le basta con un intérprete y no precisa la mediación de la traducción propiamente dicha, la que tiene sus cimientos en la distancia y en la dificultad.

En su opúsculo *De optimo genere oratorum* (v14) decía Cicerón que había traducido dos discursos de Esquines y Demóstenes, entre sí encontrados, no dando una palabra por cada palabra de los originales sino conservando "el carácter en conjunto de las palabras y su fuerza" (*genus omne uerborum uimque*). El verbo *conuertere* que Cicerón usa, aquí y en otros lu-

gares, para designar el traducir implica cambio, mudanza, trueque. Quizá por ello Cicerón se sirve al poco de una metáfora que se construye con términos comerciales, económicos: "y así no he creído que fuera del caso darle al lector el cómputo de las palabras (*uerba annumerare*) sino más bien lo que pesan (*tamquam appendere*). Lo que sopesaba al traducir, sigue explicando, no era tanto cada palabra sino las frases, sus giros y figuras; las palabras las consideraba en función de su carácter en conjunto y de su fuerza, como hemos visto, y las escogía "adaptadas a nuestros usos" lingüísticos (*ad nostram consuetudinem apta*). Lo que Cicerón da en latín vale el peso de lo que lee en griego, pero no pieza por pieza. Como cuando hay que cambiar una moneda por otra. La mediación consiste en sopesar el texto, en la lengua de partida, globalmente —no sólo en sus palabras, sino en sus frases, giros y figuras—, y convertirlo en lo mismo en otra lengua, la de llegada, en la que el texto original queda transferido o transportado como texto traducido. Se comprende que, con *conuertere*, *transferre* y *traducere*, verbos que significan ambos llevar o hacer pasar de un sitio a otro, designen en latín esta mediación del traductor —del primero desciende el inglés *translation* como *traducción* viene en español del segundo. Menos atención, quizá, se haya prestado al hecho de que el verbo que significa transportar o transferir, en griego, *metapherein*, se aplique tanto al traducir como al transferir una palabra a un nuevo sentido, operación todavía hoy conocida por su nombre griego de metáfora que a las claras la denuncia, pues, como pariente, lejana o próxima, de la traducción. Cuando calcula el peso de una frase en otra lengua y la cambia por otra u otras del mismo peso en la suya, el traductor media entre lenguas como el poeta que anda dándole vueltas a lo que quiere expresar y para fijarlo lo transporta dentro de su propia lengua, cambiándolo del uso común al de la poesía para así sacar a la luz, como decía Aristóteles (*Poética*, 1459a), "lo semejante en lo disemejante"<sup>17</sup>. Si lo que quiere expresar es demasiado inmediato o fácil —de-

masiado semejante a lo que designa—, no contará el poeta con la distancia —que sólo la disemejanza ilumina—, con la dificultad necesaria para el cabal ejercicio de su arte. No a la denotación de la realidad se aplica la poesía, antes a la expresión, que es connotativa, de su propia realidad; no a la experiencia común se refiere el poema, antes a la experiencia poética. El poeta es quien media entre la realidad y la realidad del poema, que construye con su arte, entre la experiencia de todos y la poética, que él fija a su modo y universalmente. Así también media el traductor: entre un texto fijado y otro que él construye; entre una lengua detenida por la escritura, para siempre —la lengua de origen en el texto de partida—, y la otra que él va deteniendo —la lengua de llegada en su texto—, a base de pacientemente sopesar, calibrar, calcular. A base de contarle las olas o los bosques al texto original por hacer que aparezca, a fuerza de obstinada ingenuidad, la inalcanzable pero irrenunciable lengua pura.

No a pesar del paso del tiempo, sino con el paso del tiempo, la lengua se acrece y enriquece en el texto de origen. Si su traducción es en la lengua de llegada fruto de una mediación rigurosa, el texto resultante es a la vez el texto de origen y otro, en su lengua, que ha de responder por sí mismo —que no puede escudarse en su ser traducción para dar razón de cómo es, en su lengua; en la cual, también el texto traducido se acrece y enriquece, pues, como cualquier otro de sus textos literarios. Con el paso del tiempo, los textos ocultan y revelan. Parte de lo que es un texto, hasta más allá de sí mismo, se manifiesta, se deja entender, en esta época y no en aquella, y parte de lo que es, que se echa de ver en aquella, resulta opaco, no se advierte, en ésta. Las traducciones, fruto de su tiempo, son siempre el resultado de una intelección parcial, pero un resultado que, en su lengua, puede crecer a su vez o decrecer hasta ocultarse. La traducción puede mostrar el texto o esconderlo. En la medida en que muestra lo mismo en otra lengua, una traducción oculta necesariamente lo no reductible, lo opaco desde el

**punto de vista** de la lengua de llegada según **se sirve** de ella el traductor. Como la metáfora, otra vez, que oculta lo que oculta en la medida en que muestra lo que muestra.

El Plutarco de Amyot no es sólo Plutarco sino la necesidad que el Renacimiento tuvo de las *Vidas* admirablemente cristalizada, para siempre, en un monumento de la prosa francesa que no podrán cambiar las otras traducciones de Plutarco al francés aunque mejoren la intelección del original, aunque ganen en precisión. Para el traductor de Plutarco al francés la distancia será siempre doble: la que lo separe del original, la que medie entre él y Amyot. La mayor parte de las veces, las traducciones forman una tradición en una lengua: lo que la obra de origen es lo comparten, en la literatura de llegada, diversas traducciones: ninguna de ellas vale del todo por la obra original, pero entre todas la reflejan en diversos aspectos; cada una es una parte: del original, que muestra y oculta, y de su propia tradición, cuyas posibilidades y limitaciones igualmente saca a la luz. A estas polifonías se ha referido también Borges, a propósito de las traducciones homéricas al inglés y al hilo de las versiones occidentales de *Las mil y una noches*<sup>18</sup>.

## NOTAS

1. J. L. BORGES. "Pierre Menard autor del Quijote", en *Ficciones* (1944) (Obras completas. Barcelona, 1989, vol. 1. pp. 444 ss.).
2. O. PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona 1971.
3. Id., p. 17: "Un todo unitario en él que los personajes centrales no son las tradiciones nacionales —la poesía inglesa, la francesa, la portuguesa, la alemana— sino los estilos y las tendencias."
4. C. MIRALLES. "Traducciones del griego clásico al griego moderno". *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, Madrid, 1968, pp. 25-55.
5. G. STEINER, *After babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, 1975.

6. P. VALÉRY. *Téi Quel I (1941) (Oeuvres, éd. établie et annotée par J. Hytier. Paris, 1960, vol. II, p. 561).*

7. HOMERO, *L'Odissea novament trasíladada en versos catalans* per C. Riba, Barcelona, 1948.

8. S. DAU, "Sant Sebastiá", *L'amic de les arts* 16, 1927, pp. 52 ss. (J. Molas, *La literatura catalana d'avantguarda 1919-1938*. Barcelona, 1983, pp. 369 ss.); véase C. Miralles. "Lucreci i Heráclit a Foix", *Tradió d'ássica. Actes del Xé Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra. 1996. pp. 477 ss.

9. A. GARCÍA CALVO, "Apuntes para una historia de la traducción", en *Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la sociedad*, Madrid, 1973.

10. W. BENJAMÍN, "Die Aufgabe des Uebersetzers" (1923), en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, 1981, vol. IV

11. No había de ser ni *paraphrastik* ni *suppletorisch* ni tampoco *parodistisch* según teorizó en sus "Noten und Abhandlungen zu besserm verstandnis des Westöstlichen

Divans" (1819), en J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*, Munich 1961. vol. V.

12. E. POUND. *ABC of reading* (1951). Londres, 1961. 2ª ed.

13. Id., nota 6. pp. 561 -562.

14. N. PALOMAR, "J. Alsina, traductor al castellano", en w. AA., *Doctor José Alsina, universitari i estudiós*, Universitat de Barcelona, 1994, pp. 45 ss.

15. La carta de Ferraté. conocida por la respuesta de Riba, que ha editado C. J. Guardiola, *Cortes de Caries Riba 1953-1959*, Barcelona. 1993. vol. III. pp. 254 ss.; véase C. Miralles, "Riba sobre els grecs". en *Actes del III Simposi Carles Riba*. Barcelona, 1995, pp. 18 ss.

16. J. FERRATÉ, *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, 1968,

17. Véase al respecto S. Nimis, "Anstotle's analogical metapho". *Arethusa* 21, 1968, pp. 21 6 ss,

18. J. L. BORGES, "Las versiones homéricas", en *Discusión* (1932) (*Obras completas*, vol. I, pp. 239 ss.); "Los traductores de las 1001 noches", en *Historia de la eternidad* (1936) (*ibidem*. pp. 397 ss.).





de representantes  
de asociaciones de  
traductores

# A D U C T E

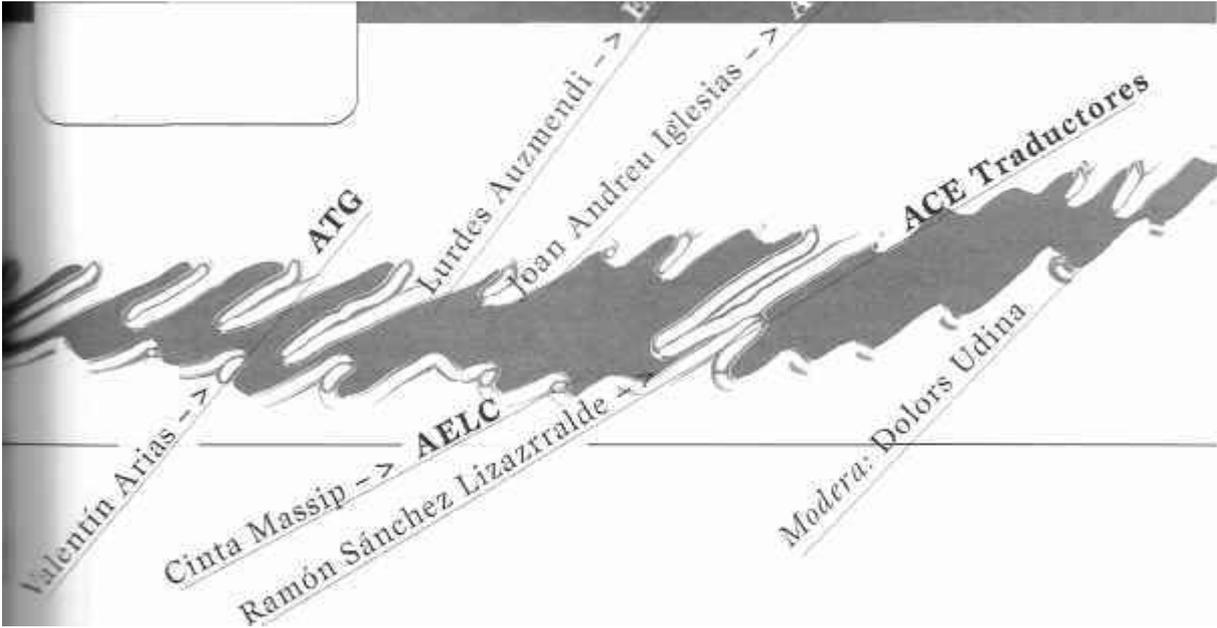
**Dolors Udina:** Tiene la palabra Valentín Arias, de la Asociación de Traductores Gallegos.

**V a l e n t í n**

**Arias:** Buenas tardes. La Asociación de Traductores Galegos nace en 1983, respondiendo a una necesidad de los traductores gallegos que no existía. Me explico. Las traducciones al gallego se habían hecho únicamente de forma testimonial, para combatir el prejuicio —el prejuicio interior, dentro de Galicia— de que nuestra realidad era incapaz de recoger las obras de importancia, digamos, no particular. A principios de los ochenta, aparece un hecho nuevo en Galicia que es la introducción de la lengua gallega en la enseñanza, y unas cuantas personas dedicadas a la enseñanza nos pusimos a pensar que era, primero, absolutamente indispensable que hubiese textos en gallego, aparte de los que sí había de producción propia, textos de otras culturas, de otras lenguas, en nuestra lengua para que se diese de algún modo una cierta normalidad en el ambiente cultural de Galicia en aquel momento. Nos reunimos unas cuantas personas preocupadas por esto y nos pareció que era más eficaz —ninguno de nosotros

traductor oficial— empezar desde el principio constituyéndonos formalmente en forma de asociación y que, dados estos antecedentes, tiene como objetivos estatutarios: primero, procurar la protección jurídica de los traductores gallegos y el mejoramiento de sus condiciones de trabajo; segundo, procurar la calidad de las traducciones intentando que la traducción se aproxime al gallego "más correcto", por decirlo de algún modo; tercero, estimular la traducción de toda clase de obras a la lengua gallega; y cuarto, propiciar la formación de traductores gallegos.

Naturalmente, como no había traductores, no tuvimos necesidad de luchar especialmente en el primer punto, la protección jurídica y demás, sino que nos dedicamos especialmente a los siguientes. ¿Qué se ha hecho en estos años al respecto? Bueno, se hizo un convenio, en cierto modo parecido al vasco, con el Gobierno gallego para traducir cuarenta obras de la literatura universal con destino a la juventud, porque creíamos que era el sentido preferente de aquella situación. Creo que con esto fue suficiente —**de hecho** creo que es la única ayuda oficial que tenemos— para que las propias editoriales **de dentro** y **de fuera del** país se diesen cuenta **de que había** interés y empezasen a partir de entonces **las** traducciones al gallego. En cuanto



a la formación de los profesionales, nosotros pensamos que en algún momento tendría que haber en Galicia profesionales de la traducción —como ya los hay—, y se consiguió —y no fue mérito exclusivo de la Asociación de Traductores Gallegos, pero algo sí que ha influido— la licenciatura de traducción en Vigo. Editamos una revista, que procuramos que recoja los distintos aspectos de la traducción.

Yo creo que en estos momentos intentamos, y lo hemos conseguido en cierta medida, organizar, por decirlo de alguna manera, el proceso, la relación del traductor con el editor. Como los primeros traductores éramos profesores y nos conocemos todos, se planteaba una situación peculiar a la hora de pagar la traducción. Yo no estaba traduciendo especialmente porque me pagasen, sino porque quería editar obras traducidas al gallego. Y el editor, aunque no quería aprovecharse de mi situación, tampoco sabía muy bien si me debía pagar más o menos. De modo que fue muy fácil establecer las tarifas que sigue aceptando, yo creo que sin rece- los, todo el mundo.

En estos momentos, los grandes consumidores de traducción al gallego en Galicia son, aparte del sistema escolar —seguramente gran parte de lo que se traduce es literatura infan-

til—, bastantes traducciones universitarias y demás, bastantes de clásicos —traducciones literarias—. Un consumidor de traducciones importante en Galicia es la Administración, las distintas administraciones, porque se ven obligadas a publicar algunas cosas en gallego y quienes están próximos a la Administración en general no son personas capaces de escribir en gallego.

Esto, que en principio debería ser un campo de trabajo para los traductores, se ha convertido de algún modo en una preocupación para los traductores, porque aparecieron las agencias de traducción, próximas de algún modo a la Administración, y empezaron a entregar las traducciones al mejor postor, como era de esperar. No obstante, en este terreno concretamente, se encontraban con un negocio, porque es triste pero la verdad es que se están pagando traducciones a 200 pesetas folio, que las agencias las cobran no sé exactamente a cuánto. Bueno, algunas editoriales, y las agencias, lo que hicieron fue poner un corrector lingüístico, y una traducción, que era ilegible por lo general, tras pasar por un corrector lingüístico, llega a tener una forma **gallega correcta**; lo que muchas veces **no es correcto, no es** adecuado, es el tex-

to, que no se corresponde exactamente con el de origen. Pero esto no se mira.

Creo que en estos momentos hemos llegado ya al final de esta etapa y estamos ya metidos de lleno en la próxima, e intentamos hacer limpieza materialmente visible cambiando a las personas de la directiva, que en estos momentos está compuesta por un profesor de traducción, un profesor de filología gallega y algunos de los traductores que más han traducido hasta ahora.

¿Cuáles son los problemas que personalmente veo de cara al futuro? Por un lado los licenciados quieren presionar, presionan de hecho a la asociación, para que se eleven las tarifas. Naturalmente, si se elevan mucho las tarifas, los que seguimos rigiéndonos por nuestras tarifas nos quedaremos absolutamente desfasados, porque ya digo a qué nivel se está procediendo en

algunos casos. Por otro lado, pensamos que la asociación

debe estar lo más próxima posible al lugar de formación de los traductores, que al final serán los que tienen que tomar el relevo y serán profesionales de la traducción de hecho y de derecho. Por eso, todas las actividades de cara al público se realizan en la Universidad. El problema fundamental que se nos plantea en este momento es que los traductores deben saber valorar no sólo el aspecto lingüístico de su obra sino el valor de la traducción, si la traducción es buena o es mala. Para eso me parece necesaria la crítica, la crítica de la traducción. Es muy difícil hacerla bien, en parte porque todos hemos traducido. Por eso desearía que la próxima reunión se celebrara conjuntamente con la asociación de editores que producen en gallego, tanto de Galicia como de fuera de Galicia, para que se haga una especie de valoración editorial, de crítica, no, si se quiere, profesional, de grandes aspiraciones, sino destinada a señalar escueta y claramente los aciertos y los errores cometidos en las traducciones que van saliendo, para

información especialmente de los editores, para que sepan que hay diferencias entre unos traductores y otros y que el objetivo que se pretende es que sea lo más fiel posible al original y que sea perfectamente correcto en nuestro idioma. Y con esto he terminado. Muchas gracias.

**Lurdes Auzmendi:** La Asociación de Traductores, Correctores e Intérpretes de Lengua Vasca (EIZIE) nació en 1987 impulsada por un grupo de profesores de la Escuela de Traductores de San Sebastián, que a su vez se había puesto en marcha auspiciada por la Academia de la Lengua Vasca.

La Ley de Normalización de euskara aprobada tras la entrada en vigor del Estatuto de Autonomía trajo consigo un importante impulso de la traducción en lengua vasca, lo que obligó a la contratación de traductores en distintos ámbitos administrativos. Así pues, previendo un desarrollo cada vez mayor de esta profesión, se reunió una treintena de traductores vascos (la mayoría traductores de textos religiosos y literarios) y decidieron crear la asociación marcando, entre otros, los siguientes objetivos:

- a) Procurar la protección jurídica de los traductores vascos y la mejora de sus condiciones de trabajo.
- b) Velar por la calidad de las traducciones al euskara v del euskara, buscando la mayor fidelidad para con el original.
- c) Estimular la traducción de toda clase de obras al euskara.
- d) Propiciar la formación de los traductores, etc.

Asimismo, EIZIE se acoge en sus principios a las recomendaciones de la Conferencia General de la UNESCO de noviembre de 1976 para la protección jurídica de los traductores, es decir: derecho de propiedad intelectual, inalterabilidad de los textos, publicidad proporcional y acorde con la del autor, etc.

Nuestra asociación, tal y como indica su nombre, acoge a intérpretes, correctores y traductores tanto literarios como técnicos (en la actualidad somos unos 170 miembros), y para

un mejor funcionamiento interno, los profesionales se agrupan en distintas comisiones según la especialización de cada uno. Por otra parte, EIZIE es miembro de la FIT, así como de la CEATL, Y a nivel estatal siempre ha procurado mantener contactos con las asociaciones de traductores de Cataluña, Galicia, con APETI Y con ACE.

Entre las actividades que desarrolla, Y teniendo en cuenta el ámbito primordial en el que se centran estas Jornadas de Tarazona, quisiera subrayar el proyecto que viene desarrollando

yecto en términos generales, tenemos un serio problema con la promoción y distribución de las obras de esta colección, pues aunque la crítica las acoge muy positivamente, no se venden.

Por otra parte, opino que la publicación de traducciones literarias en euskara por parte de las editoriales vascas tiene en general los mismos problemas que otras traducciones en el resto de España en lo que se refiere a contratos, derechos de los traductores, etc. En este sentido, EIZIE mantiene contactos con la Asociación de Editores Vascos y con la Asociación de Escritores en



desde el año 1989 conjuntamente con la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco: se trata del proyecto para traducir al euskara 100 obras de la literatura universal. Se han publicado ya 79 títulos y en pocos años habremos culminado esta importante labor que viene a llenar el gran vacío que existía en nuestro campo cultural. Además hay que señalar que todo el proyecto se está desarrollando en unas condiciones que respetan las recomendaciones de la UNESCO antes señaladas, así como el de la calidad de las traducciones. De todas formas, aunque la asociación está muy satisfecha de la marcha del pro-

Lengua Vasca para, conjuntamente con el Gobierno Vasco, hacer un estudio detallado de la realidad editorial y establecer las bases para un desarrollo global de cara al futuro.

En la misma línea, EIZIE considera de gran importancia los contactos que se iniciaron en la primavera de 1998 con las distintas asociaciones de traductores literarios de España de cara a unificar criterios ante los editores. En este sentido queremos agradecer a ACE Traductores que haya tomado la iniciativa y haya contado también con nosotros: ofrecemos nuestra experiencia y medios para impulsar la "coor-

dinadora" que pueda surgir de dichos contactos con la finalidad de ir alcanzando unas condiciones dignas para los traductores literarios.

**Dolors Udina:** Tiene la palabra Joan-Andreu Iglesias, de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña.

**Joan-Andreu Iglesias:** Nuestra Asociación Colegial de Escritores de Cataluña (ACEC) integra entre sus socios a gran número de traductores, tanto literarios como técnicos y científicos especializados. En su Junta Directiva están presentes tres traductores como representantes de esos socios, y a una de esas personas se le ha encomendado una de las dos Vicepresidencias de la Asociación. Por supuesto, muchos de los socios escritores también han sido traductores, y en algunos casos continúan traduciendo en la actualidad.

Ea actividad de la ACEC en relación con la traducción tiene dos vertientes. Primero, la defensa de los intereses profesionales de sus socios. Contamos para ello, como es bien sabido, con la colaboración del Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO). Dentro de este ámbito:

- Ofrecemos asesoramiento jurídico en caso de litigios con empresas que utilicen nuestros servicios.

- Facilitamos el acceso gratuito a Internet y dirección de *e-mail* todos los socios que lo requieran.

- Brindamos asesoramiento informático a los socios que lo soliciten y facilitamos la adquisición de *hardware* y *software* en las condiciones más ventajosas.

- Disponemos de una página en la Web, donde constan todos nuestros socios, las lenguas que traducen y sus materias de especialización, junto con los pertinentes datos de contacto, para que los clientes y/o interesados puedan ponerse en contacto con ellos.

- Organizamos cursos especializados en materias de interés para los profesionales.

- Representamos los intereses de nuestros socios en el Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios (CEATL), y ante los organismos de la Unión Europea.

- Asistimos a las diversas reuniones que organizan otras asociaciones de traductores o licenciados en traducción, aportando nuestros puntos de vista y nuestra experiencia profesional.

- Informamos sobre las tarifas habituales en el sector, con el propósito de mantener un nivel mínimo de dignidad.

El otro gran objetivo al que dedicamos un gran esfuerzo es la promoción de nuestra actividad profesional ante los diversos agentes e instancias culturales externos al sector dedicado exclusivamente a la traducción. Entre otras cosas:

En el mes de noviembre de 1998 se otorgará por primera vez el Premio "Ángel Crespo" de Traducción, dotado con un millón de pesetas. Este premio se concederá con carácter anual a una obra editada en Cataluña —nuestro ámbito territorial de actuación— durante los dos años anteriores a la publicación de la obra, y que se haya traducido a la lengua castellana. Cada año la concesión del Premio "Ángel Crespo"<sup>1</sup> se efectuará de manera alternativa a traducciones literarias y a traducciones científico-técnicas, con objeto de abarcar la amplísima producción de nuestros socios.

Mantenemos una estrecha relación con los organismos relacionados con la cultura dentro de la Administración autonómica y municipal, y asesoramos o intervenimos en los debates y jornadas de trabajo que se llenan a cabo.

Participamos, siempre que somos invitados a ello, y también por iniciativa propia, en los medios de comunicación social, para dar a conocer los diversos aspectos de nuestra actividad, la complejidad que conlleva y sus posibilidades futuras.

A través de nuestros socios que también son profesores en las Facultades de Traducción e Interpretación, damos a conocer en el mundo universitario —departamentos específicos, seminarios, congresos, etc.— la realidad práctica

del sector, y los objetivos que nos planteamos los profesionales.

**Dolors Udina:** Tiene la palabra Cinta Massip, de la Asociación de Escritores en Lengua Catalana.

**Cinta Massip:** Buenas tardes. Yo represento a la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Dentro de la asociación, existe la sección de traductores literarios. La asociación nació en el año 77. Tiene el ámbito de lo que llamamos los países catalanes, por lo tanto está Cataluña, el País Valenciano y las islas Baleares. Seguramente, es la única asociación que cuenta con este ámbito territorial, porque ya sabéis que, lógicamente, hay tres diferentes autonomías con tres diferentes colores políticos, etc.

En la primera etapa de la asociación de escritores, que va desde el 77 hasta el 88, el objeto de la asociación fue desarrollar las funciones representativas de la vitalidad literaria de los países catalanes con la voluntad de articular un programa que fuera también elemento de diálogo y de relación con los nuevos poderes públicos que se estaban constituyendo en aquel momento, dos años después de la muerte del dictador Franco y el momento de la recuperación democrática de España.

La primera tarea de la asociación fue legalizar una institución que existía en los años 30 y hasta 1938, es decir, durante la República, que se llamaba la Institució de les Lletres Catalanes. Dejó de existir en el 38 y, en el momento en el que la asociación se fundó, se consideró que era el organismo que queríamos para promover la literatura y encontrar los profesionales un marco de diálogo.

En el año 88 se fundó o se refundó o se recreó esta institución, con lo cual la asociación de escritores decidió dejar las tareas de la representación literaria a este organismo, que pasó a ser un organismo oficial de la Generalitat de Cataluña, y la asociación se centró más en reafirmar el aspecto reivindicativo, digamos, profesional o sindical.

A partir de ese momento, la asociación se marcó dos líneas de interés: por una parte, la

actividad profesional y, por otra parte, la actividad cultural, no sólo reivindicaciones profesionales sino una cierta actuación en líneas de programación de actos, etc.

La asociación tiene una estructura sectorial, ya os he dicho que los traductores tienen su sección. Aparte de la sección de traductores está la sección de autores audiovisuales y guionistas, que este año han decidido formar una asociación independiente que se llama GAC —para los traductores audiovisuales creo que esto es interesante, significa Guionistas Asociados de Cataluña—. Entre otras cosas ha tenido que independizarse porque trabajan guionistas y traductores audiovisuales en lengua catalana y en lengua española. Luego hay una sección de críticos, y una sección de literatura infantil y juvenil —nombro las secciones que tienen más actividad—.

La estructura económica no sé si os interesa. Sus ingresos proceden de las cuotas de los socios y ayudas institucionales varias que se gestionan desde una junta directiva. Y el funcionamiento social de la asociación podríamos resumirlo en tres encargos básicos.

El primero pueden ser los intereses profesionales, culturales e intelectuales de los escritores. Históricamente, ha desarrollado una importante actividad jurídica, casi siempre en colaboración con la ACEC, que es la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña. Desde que empezamos las dos hemos estado trabajando para crear un contrato tanto de autor como de traductor consensuado más o menos con los editores. Después del contrato de autor y de traductor, empezamos a trabajar con los contratos con las cadenas de audiovisuales, también en consenso con ACEC, Y hay un apartado de fiscalidad del escritor, hay un servicio jurídico dentro de la asociación y todos los asociados tienen derecho a la consulta jurídica y a la defensa de cualquier tipo de litigio tanto de autores como de traductores.

El segundo propósito básico es promover el hecho literario catalán, en nuestra sociedad y en el exterior. Esto significa, casi siempre, de una

manera activa. Tenemos unos encuentros anuales, unos encuentros de escritores que generalmente se vertebran alrededor de un tema monográfico y también pueden generarse jornadas de estudio, más que entre escritores desde el punto de vista técnico.

El tercer punto de trabajo es la representación de los escritores catalanes, de una manera colectiva, por supuesto, y colegiada, ante las instituciones públicas, privadas, tanto nacionales, como estatales, como comunitarias e internacionales que existan. En este sentido, las relaciones actuales se desarrollan, en el sector público, con la Generalitat de Cataluña. Existe una línea de ayudas a la traducción literaria que se convoca bianualmente, que ha tenido un camino un poco diverso, a lo largo de los años. Primero, las ayudas sólo se daban a parejas de traductor-autor; después intentamos cambiarlo y conseguimos que se diera la ayuda directamente al

traductor con una cláusula limitativa que obligaba a que fueran autores de dominio público, y esto creaba retraso, en el sentido de que la literatura contemporánea costaba más de traducir. Este año estamos negociando volver a la idea original de tener un poco asegurada la traducción y la edición de esta traducción, con lo cual seguramente volveremos —todavía no está aprobado— a crear una ayuda que sea de pareja traductor-editor.

Aparte de las ayudas a la traducción, existen también los premios nacionales de traducción —la asociación participa, también la ACEC participa—. Tenemos también relaciones con el Ayuntamiento, sobre todo con el Ayuntamiento de Barcelona, porque tienen un programa que se llama *La aventura de leer*, y se programan anualmente actos, sobre todo en las bibliotecas, y nosotros intentamos fomentar la presencia de escritores y de traductores. Y con el Ministerio de Cultura poca cosa hay que decir, porque a través del Centro Español de las Letras siempre

habíamos tenido relación, y en este momento está un poco en capilla. Con el Gobierno Balear también se da la relación habitual de comunidad autónoma, y con la Generalitat Valenciana. Esto por lo que respecta a los organismos públicos.

Una cosa que me parece interesante y nueva de la asociación de escritores es que ha empezado una línea de convenios con el mundo académico. Actualmente, estamos en convenio con la Universidad Autónoma de Barcelona, la de Castellón, la de Valencia, la de Baleares, la de Térica. Estos convenios sirven, sobre todo, para que se pueda trabajar con los departamentos de literatura contemporánea y programar la presencia de escritores y de traductores en el ámbito académico.

En el sector privado, ya hablaremos de ello si tienen interés, están las relaciones con CEDRO y con la SGAE, que son las dos sociedades que gestionan los derechos, y en el ámbito internacional el European Writers' Congress y el SEATEL.

Entre las actividades anuales fijas que les puedan interesar se encuentra, sobre todo, el seminario sobre la traducción que se celebra cada año en Vilanova, que normalmente es monográfico. Por ejemplo este año ha sido sobre la traducción teatral, el año pasado fue sobre la autotraducción. Y en el ámbito de las publicaciones hay que decir que la asociación de escritores tiene una página web que se alimenta diariamente de informaciones varias; tiene una revista semestral que se llama *Literaturas*; y hemos conseguido para los socios de las secciones de traducción de la asociación obtener las revistas especializadas que ya se están publicando en la Universidad Autónoma y en la Universidad de Vic. De todas formas, hay más información; si tenéis interés, nos ponemos en contacto luego.

**Dolors Udina:** Tiene la palabra Ramón Sánchez Tizarralde, secretario general de ACE Traductores.

**Ramón Sánchez Lizarralde:** ACE Traductores, como seguramente muchos de vosotros ya sa-

béis, es la sección autónoma de traductores de libros de la Asociación Colegial de Escritores. Nació en 1983 como entidad de ámbito estatal y como resultado de la conciencia de un nutrido grupo de traductores, traductores literarios y de libros, de la necesidad de estar organizados junto con los escritores, como autores de libros que somos y, por tanto, sujetos en lo esencial a los mismos mundos, a los mismos problemas y, también, merecedores de parecidas atenciones.

Yo no voy a cansaros con la historia de nuestra asociación, si alguien quiere, pueden hacerse preguntas en el coloquio posterior. Sí tengo que decir que, cuando nace en 1983, la mayor parte de los miembros que la constituyen procedían de la llamada y existente hoy Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes, que fue la organización pionera de los traductores en esta área. Debo decir también que es una entidad que ha continuado existiendo, a pesar de aquella salida masiva de los traductores literarios de ella, y que ha continuado agrupando a intérpretes y traductores de todas las especialidades, y que integraba también a cierto número de traductores literarios. En los últimos tiempos, resultado de una crisis interna, está pendiente de una resolución judicial y su actividad está relativamente paralizada, a ello se debe el hecho de que no esté aquí presente.

Bien, quería hacer esta precisión antes de continuar, porque es de justicia y porque pertenece, en todo caso, a la historia del mundo asociativo de la traducción en nuestro país.

En cuanto a los ejes de nuestra entidad, parten de algo que es fundamental, y es la defensa de los derechos patrimoniales e intelectuales de los traductores, naturalmente ante los editores, que es con quienes estamos obligados y condenados, unas veces agradablemente y otras menos, a trabajar, y por supuesto también ante la Administración del Estado o cualquier otra instancia u organismo de carácter nacional o internacional en cuya actividad estén concernidos los intereses de los traductores. Con este fin, nuestra sociedad también dispone de asesora-

miento jurídico y fiscal profesional para todos sus miembros y, además, sobre todo particularmente en los últimos años, nuestra entidad se ha empeñado muy particularmente en el establecimiento de unas relaciones continuas y fluidas con los gremios de editores, de manera que pudieran regularse debidamente las relaciones profesionales y patrimoniales de los traductores con nuestros naturales contratadores, relaciones que durante un periodo relativamente largo de tiempo estuvieron interrumpidas, naturalmente no por nuestro gusto.

Éste es el marco en el que la actividad de nuestra entidad ha crecido en los últimos años, es decir, el de la defensa de los intereses globales de los traductores, no sólo el asesoramiento y la defensa de los casos individuales, de los problemas individuales de cada traductor, sino la gestión de los intereses globales de los traductores en todos los ámbitos.

En este sentido, nuestra entidad se ha esforzado y se viene esforzando por la renovación continua de los contratos tipo de traducción que permitan la defensa de los intereses y derechos que reconoce la ley de propiedad intelectual a los traductores de libros.

A este propósito, actualmente —podremos hablar después de ello—, está en curso una mesa de negociación para la renovación de esos contratos-tipo con la Federación de Gremios de Editores de España, mesa en la que participamos de cerca en la negociación con el apoyo de las entidades de traductores aquí presentes, por supuesto, también interesadas en el mismo objetivo.

Tenemos asimismo como objetivo, y así se lo hemos manifestado a los editores, la creación de una suerte de mesa de seguimiento, de organismo moderador que intervenga ante las editoriales concretas en los casos de violación de la ley y de los derechos de los traductores. **Las** conversaciones están en marcha y todavía está todo por hablar, hemos publicado **alguna** información al respecto y la tenéis a vuestra disposición, en todo caso podéis reclamar cualquier precisión.

Otra de las grandes dimensiones de nuestra actividad nace de la conciencia de que para defender esos intereses, patrimoniales y económicos, y también para defender la dignidad de nuestra actividad como autores, como trabajadores de las palabras, es preciso promover el reconocimiento social, profesional y económico de los traductores. En un país donde el traductor ha sido y viene siendo todavía socialmente invisible, donde incluso existe una cultura entre los lectores de no prestar atención a quién tradujo el texto de sea quien sea, sino fijarse exclusivamente en el autor de la obra original y muy poco en quién le proporciona el texto en la lengua en la que lo va a leer, esto, desde nuestro punto de vista, está también bastante vinculado al hecho de que a la hora de protestar o de reivindicar o de defender nuestras aspiraciones y nuestros derechos se nos prestara escasa atención precisamente

noventayocho  
tarazona

por esta cultura o incultura bastante generalizada del lector común español.

En este sentido, la asociación en los últimos años ha venido promoviendo muy diversas actividades, precisamente con el fin de eliminar la bruma en torno al traductor, de disipar, combatir esa invisibilidad. Fruto de ello son, como ya sabéis los que estáis aquí, nuestra revista VASOS COMUNICANTES; estas jornadas de Tarazona, que son las sextas; los talleres, las tertulias y los encuentros que celebramos en Madrid, Barcelona y, a partir de ahora, en Sevilla, y en el futuro en otros lugares; el *Libro blanco de la traducción* que editamos; el censo de traductores que procuramos mantener actualizado; la defensa de las Casas del Traductor, naturalmente la de Tarazona, pero también la red de casas europeas; la presencia de la traducción en los medios de comunicación, la labor de que la tarea de los traductores se refleje en los medios de comunicación especializados en la cultura escrita... en definitiva, reclamar y ocupar el espacio que creemos que nos corresponde en

todos los ámbitos y ante todas las instancias en que estén implicados los intereses de cualquier tase de lectura.

En cuanto a nuestra línea de trabajo futura, además de estas dos grandes líneas a las que me he referido y que continúan vigentes desde nuestro punto de vista, nos proponemos agrupar a las nuevas promociones de traductores que en estos momentos están empezando a trabajar, y algunos de ellos ya con unos cuantos libros en su haber. En este sentido, tratamos de dar nueva vida a algo que concebimos hace bastante tiempo. Para pertenecer a nuestra entidad es preciso haber traducido tres títulos, pero hemos abierto una sección en la que pretendemos agrupar a todos aquellos que son licenciados en traducción por las facultades existentes o tienen un título traducido, para que puedan, por lo menos, recibir información regular de nuestra entidad lo mismo que los socios, aunque sin los derechos de los socios a elegir y a ser elegidos, naturalmente.

También nos interesa, en particular en este momento, agrupar progresivamente a los colegas traductores que trabajan también en el ámbito de la docencia. Durante cierto tiempo, el mundo de los traductores profesionales españoles y el mundo de la docencia vinculada a la traducción han discurrido por caminos bastante separados. En este momento hay una cantidad notable de docentes que practican de manera regular y continuada la traducción y nosotros queremos llegar a su sensibilidad, que encuentren también ellos en nuestra entidad un sitio donde defender sus criterios, sus intereses, etcétera.

Otra de las grandes novedades, y esperamos que lo siga siendo en el futuro en un sentido positivo, es CEDRO. CEDRO es el Centro Español de Derechos Reprográficos, como sabéis ya todos porque su presidente, Federico Ibáñez, aquí presente, intervino en la jornada de inauguración. CEDRO es una entidad bastante novedosa en este país. Nace con el fin de recoger, recaudar y redistribuir los derechos económicos procedentes de la reprografía, de las foto-

copias de las obras impresas, y, para empezar desde el principio, una dimensión importante es la que se refiere a la promoción, a la financiación de entidades colectivas de autores y editores; una parte importante de las actividades que desarrollan las asociaciones aquí presentes se financia con fondos asistenciales o para formación y promoción de esta entidad, ésa es la primera dimensión. Para los traductores, la segunda dimensión —una dimensión relativamente poco relevante— es la de la recuperación por el reparto directo de derechos que, de momento, en el caso de los traductores suele ser bastante pequeña salvo excepciones contadísimas. Y una tercera dimensión que empieza a adquirir importancia y a desarrollarse de un tiempo a esta parte es la consolidación de un lugar de encuentro entre autores y editores en el que, además de defender aquellos intereses que nos son comunes, también encontremos medios de comunicación para la discusión de los problemas en los que tenemos, naturalmente, intereses muchas veces distintos y encontrados.

Para nosotros, este organismo tiene importancia también en el sentido de que en el próximo futuro adquirirán seguramente gran relevancia los problemas vinculados con la reproducción por la vía electrónica, en los nuevos soportes, tanto en Red como CD-ROM u otros, cosa que va a producir cambios en la legislación y, desde luego, enormes transformaciones en el mercado, y por lo tanto, también, tendrá importancia prestarle atención a la recaudación y a la defensa de los intereses de autores —y de los editores— en ese campo.

Quiero terminar, simplemente, con otro aspecto que mis compañeros no han señalado, seguramente porque querían dejármelo a mí, en el que estamos bastante de acuerdo. Otro de los objetivos de futuro en el que va estamos empeñados, nuestra entidad y las aquí presentes, es la coordinación progresiva de todas las entidades de traductores literarios o de libros del estado español, independientemente de la lengua de los autores que se agrupen en ellas o de su ámbito territorial. Queremos decir que, pol-

lo menos en lo que respecta a nuestra entidad, ACE Traductores, nos esforzamos por promover también esta misma coordinación de las asociaciones de escritores en general, es decir, de los escritores de las distintas comunidades que existen en el estado español.

A este respecto, hemos celebrado la primera reunión en la primavera pasada de entidades de traductores, y creemos que las conclusiones, que podéis consultar en la revista VASOS COMUNICANTES, en el número que tenéis en las manos, han sido positivas y que en el futuro podremos avanzar más en esa dirección.

Bien, nada más. Gracias.

**Dolors Udina:** Antes de pasar al diálogo, Lurdes tiene dos o tres cosas que añadir.

**Lurdes Auzmendi:** Bueno, sobre todo una. Aquí han hablado los compañeros de Galicia, Cataluña y Madrid de los estudios de traducción. Simplemente desearía decir que nosotros no tenemos estudios en traducción, es la única comunidad autónoma del estado español con lengua propia, con una lengua reconocida, una lengua oficial aparte de la lengua española, y es la única comunidad que, como digo, no tiene licenciatura en traducción, con todo lo que ello acarrea y que os podéis imaginar. Es una reivindicación permanente y constante y hemos llegado ya a extremos de enfado absoluto. La Universidad del País Vasco sigue olvidando al colectivo de traductores, sí hay un master en traducción, un master para traducción en lengua vasca que dura un año, pero es absolutamente insuficiente.

Y otro tema que ha salido aquí y del que se ha hablado mucho es el de los editores. Tengo que decir que en el País Vasco hay dos asociaciones de editores, hay una asociación general de editores donde están todas las editoriales que editan tanto en lengua vasca como en **lengua** española, pero luego hay otra asociación de editores en lengua vasca. Esta asociación de editores en lengua vasca pidió al Gobierno Vasco que hiciera con la mavor premura posible un estudio sobre cuál era la situación **editorial** en el País Vasco. Sabemos que empezó el Gobierno

Vasco con ese estudio, pero evidentemente lo tiene paralizado en estos momentos en que estamos metidos de lleno en una campaña electoral. Gracias.

**Dolors Udina:** Bueno, se abre el diálogo. Quien quiera hablar...

*[Pregunta del público a propósito del gallego literario]*

V.A.: Me parece que no es del todo correcta la imagen que se tiene en el exterior de ese conflicto lingüístico. Me explico. En cuanto al gallego popular y al gallego académico, creo que no hay más que los diferentes registros en cualquier lengua. Prueba de ello es que las normas ortográficas y morfológicas que ha elaborado el Instituto de Lengua Gallega y luego ha firmado la Real Academia han sido, supongo que no

es un caso muy frecuente, acordadas unánimemente

por el Parlamento. Ahí va creo que no hay ningún conflicto que no sea el habitual, ya que una cosa es hablar y otra cosa es escribir con el mínimo de precisión que consideramos necesaria, puesto que quien escribe no tiene delante a quien lee para poder explicárselo.

En cuanto al conflicto con los prolusitanos, me parece que es muchísimo mayor el ruido que las nueces. Y no estoy en este sentido enfrentado personalmente con ninguna de las personas que sienten de algún modo eso. Creo que se ha creado una situación un tanto curiosa, que unas cuantas personas, por razones a veces no confesables ni confesadas, ni me parece prudente que confiesen aquí, pero que a veces ha empezado simplemente por un problema de enfrentamiento personal de dos catedráticos. Y el enfrentamiento personal es porque uno de ellos estaba haciendo cosas, y el otro, que debía hacerlas por la cátedra que regentaba, pues no las hacía. Una salida como autodefensa fue esta vía, que no había defendido nunca hasta ese mo-

mento y que se quiere demostrar con obras importantes de ese señor. Luego, al socaire de esto, unas cuantas personas lo siguieron, y luego han creado una situación en que..., bueno, es casi su medio de vida, incluidas algunas subvenciones de fuera de la comunidad, etc. Entonces, yo ruego que no se tenga como un conflicto, que hay dos tendencias distintas. En cuando a la asociación, sí que ha tomado partido desde el primer día. Porque repito que habíamos deseado que el objetivo prioritario de las traducciones era el mundo escolar, entonces pensamos que sería contraproducente que llegasen dos normas distintas cuando en la enseñanza es una de ellas obligatoria. Dos normas distintas es que no las hay, me explico. Los lusitanos, los prolusitanos, los reintegracionistas, como se llamen, hay una imagen con respecto a estas personas que me parece muy gráfica: esos señores que defienden la aproximación están en una carrera hacia Lisboa; algunos están en Oporto, y otros no han pasado todavía de Valenca. Y creo que es un poco eso, que no tienen unas normas, o sea que cada uno es autónomo para producir sus propias normas. Independientemente de nuestras preferencias por una forma u otra, nos parece poco útil que haya una norma oficial en una situación como la nuestra que es de consolidada frente a... bueno, que sería dar un argumento más, si hubiese unas normas diferentes, para prescindir del gallego. Y de hecho está sucediendo. Porque la Administración, aun cuando tiene una norma oficial, repito, aprobada en el Parlamento gallego por unanimidad, está consintiendo que algunos pocos profesores den clases en lo que se llama "reintegracionismo". Naturalmente, los alumnos utilizan esto, y los padres también, para olvidarse del gallego. Entonces, repito, la asociación ha tomado parte, en principio, por el gallego oficial que haya en cada momento.

*[Pregunta del público a propósito de ciertos proyectos de crear colegios de traductores]*

R.S.L.: Yo quisiera precisar la posición de nues-

tra entidad respecto a esta cuestión. Nosotros consideramos que la actividad del traductor literario no puede ser sometida a ninguna clase de regulación, ni de colegios, ni sujeta a títulos expedidos por ninguna clase de organismos. La traducción literaria, como la escritura, es una actividad que, necesariamente, tiene que ser absolutamente libre, y por lo tanto no sujeta a ningún condicionamiento semejante. Creo que la confusión procede de la consideración de los traductores literarios y de libros junto con los profesionales de la interpretación, de la traducción técnica, de muchas de las modalidades del trabajo de la transmisión entre lenguas. En esto nuestra entidad no quiere entrar porque no es su competencia, en lo que respecta a estas otras modalidades de la actividad traductora. Sí que decimos y reclamamos a los promotores de esos proyectos que respeten nuestra condición de profesionales libres no sujetos a ninguna regulación.

*[Pregunta del público]*

L.A.: En la asociación que se había creado en Cataluña sí estamos en contacto con ellos, y a lo único a lo que nos hemos limitado de momento, porque en nuestra asociación pasa, bueno, al hilo de lo que decía Ramón, es decir, somos traductores tanto literarios como no literarios, y sí hubo asociados que preguntaron con respecto a este tema. Lo tenemos en manos de nuestra asesoría jurídica, simplemente para que estudie el tema cómo estaría desde el punto de vista del Estatuto de Autonomía del País Vasco la posibilidad de creación del colegio, pero desde luego nuestra realidad, nuestra situación no pasa en absoluto por un colegio. Bueno, si os decía que no queremos ni la licenciatura, evidentemente mucho más nos preocupan otros temas de consolidación de los profesionales, de darnos a conocer socialmente, de que los traductores sean respetados, de que se lean las traducciones, etc. O sea que, de momento, por lo demás nada.

*[Pregunta del público]*

L.A.: [...] Para terminar, simplemente decir que las traducciones a lengua vasca, a pesar de que hoy en día la calidad de las traducciones a lengua vasca es una calidad no sólo reconocida sino de la que se nutren escritores, como ellos lo han confesado más de una vez, escritores como Bernardo Atxaga... ellos siempre están diciendo en los últimos años que para su producción como escritores les están siendo de una gran utilidad las traducciones literarias que se están haciendo a la lengua vasca, porque se están encontrando con registros, con terminología, con recursos que ellos no conocían. A pesar de todo, no se leen las traducciones en lengua vasca, ésta es la realidad. Para terminar, les digo que somos miembros de la Federación Internacional de Traductores, así como de la CEATL, que este fin de semana está celebrando su asamblea en Lisboa.

•





la Biblioteca de Traductores de Menéndez y Pelayo

La Biblioteca de Traductores de Menéndez y Pelayo  
Para una HISTORIA

**Celia Filippetto:** Buenos días a todos. Gracias por estar aquí. Me toca hoy presentar a Nora Catelli, profesora de

la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, donde enseña Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Ha publicado el ensayo *El espacio autobiográfico* en 1991 y diversos trabajos sobre Juan Benet, Jorge Luis Borges, T. S. Eliot, George Eliot, Virginia Woolf y José Lezama Lima, y artículos de teoría literaria. Además, escribe crítica literaria para varios periódicos, entre ellos *La Vanguardia*, y es traductora. A mi lado está Marietta Gargatagli, que es profesora de la Facultad de Traducción de la Universidad Autónoma de Barcelona, donde enseña castellano. Ha publicado diversos trabajos sobre crítica contemporánea, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, sobre el papel de los traductores judíos en España y los avatares de lo americano en la historia de la traducción en la Península. Además, es traductora. Dejo paso a las dos ponentes.

**Marietta Gargatagli:** Buenos días. Como somos dos personas, hemos pensado distribuir las posiciones de la siguiente manera: yo voy a ha-

cer una explicación general sobre la cuestión y después Nora va a leer una serie de textos que hemos pensado ideales para entender realmente en qué consiste el interés que en nosotras ha despertado Marcelino Menéndez Pelayo.

Yo voy a hablar en concreto de una de sus obras, que es la *Biblioteca de traductores españoles*. Esta es una obra en cuatro volúmenes que abarcan cerca de 1.200 páginas. Se recogen aquí anotaciones, fichas o prólogos que Marcelino Menéndez Pelayo redactó en su mayor parte entre 1874 y 1878, cuando tenía entre 18 y 22 años, más o menos. La juventud del autor, la inclusión de estos textos dentro de unas obras completas que ya nadie consulta, la escasa o nula repercusión que tuvo este libro que se publicó en 1952 y el contundente desinterés posterior por parte de quienes se ocupan de la historia de la traducción en España y América forman parte del destino paradójico de un escritor destinado a desaparecer en la nomenclatura y los libros —cuando digo "nomenclatura" no me estoy refiriendo a una metáfora sino a algo real, para la mayor parte de nosotros Marcelino Menéndez Pelayo es el nombre de una Universidad, de calles, de barrios y de urbanizaciones, pero pocos recordamos su papel como intelectual en la Península—.



## e la TRADUCCIÓN LITERARIA en España

Pese a haber sido editado por otras personas —Balbín Lucas y Sánchez Reyes—, la *Biblioteca de traductores* tiene tres de las peculiaridades formales que caracterizan sus obras: el título, donde "español" no remite a la nacionalidad sino a una definición multicultural de la cultura hispánica que de alguna manera imaginó Menéndez Pelayo; en segundo lugar, el orden alfabético, que borra la jerarquía de lo cronológico y también de los niveles con los que solemos interpretar la historia de la cultura; y en tercer lugar, es una obra compuesta con la suma de fragmentos, y esos fragmentos anticipan la idea de inconclusividad que caracteriza a la literatura y el pensamiento modernos.

Así, bajo el gentilicio "español" se pasa revista a unos trescientos traductores castellanos, catalanes, valencianos, baleares, vascos, americanos, judíos, conversos, protestantes, disidentes y heterodoxos. Están los eximios y los delirantes, los mavores y los menores, los que le exaltan los más altos juicios de valor estético y los que le promueven burlas sarcásticas, corrosivas y muchísimas veces graciosísimas. Cada texto es un repertorio de detalles sobre la vida, las obras literarias y originales, las traducidas, las editadas, manuscritas o perdidas. No hay insignificancias, aunque lo menudo de los datos

pueda sugerirlas. Detrás de cada anotación subyace el candor del científico positivista. También la sorpresa del biógrafo, que reproduce con placer, complicidad o pena las excentricidades de su personaje.

Pero si sólo fuera esto, si la *Biblioteca de traductores* consistiera en un prolijo historial de nombres, títulos, obras y fechas, si fuera un merecido registro inagotable de la historia de la traducción en España y América, si se tratara de esas fuentes eruditas que son consultadas con rapidez para extraer algún dato y después olvidarlas para siempre, estos volúmenes no deberían ser evocados ni especialmente recordados. Hay en ellos otra cosa: la presencia de un sujeto que se postula como juez, compilador e intérprete de la cultura de las lenguas españolas a la que funda en el momento de la escritura. Sería un error imaginar que Menéndez Pelayo está historiando y juzgando materiales de un corpus conocido. No, él dialoga con una tradición que construye en el momento de escribirla. Es un inventor, bibliotecario, amanuense, enmendador, legislador y defensor de sus propios perseguidos. Basta ver el índice onomástico y de materias para comprender la trama de referencias cruzadas que aparecen en estos textos. Las ignominias están junto a las luces, la pertenencia

cia a la tradición occidental y las raíces semitas de la cultura hispánica, el pesado, soporífero y letal funcionamiento del sistema de esa cultura, los oscuros materiales que la forman, textos perdidos, llenos de polvo, censurados, secuestrados, quemados. Véase, por ejemplo —y aquí voy a citar una serie de líneas de ese índice onomástico, y debemos entender que el nombre propio alude a lo que tradicionalmente llamamos índice onomástico, pero lo que sigue pretende representar de un modo realmente curiosísimo lo que tradicionalmente llamamos materias o temas de los que se ocupa el libro—: "Aretino, Leonardo, traductor al latín de Aristóteles; Avellaneda, Juan, aprobador de una obra de Ulloa y Pereira; Auger, editor de Isócrates; Baraona de Soto, Luis, poeta desigual; Barrientes López, quema los libros del marqués de Villena; Barrionuevo, protegido por el conde de

Lemos; Burgos, Javier, buen traductor; Cavanillas, botánico,

defensor de la ciencia española; Cano, Melchor, llama 'alumbrado' a Luis de Granada; Cándamo, hebraizante, amigo de Meléndez Valdés; Eximeno, jesuita expulsado; Espinosa, Pedro, descriptor florido; Gaspar de Llendo, delator del *Brocense*; Gómez Hermosilla, cree imposible pasar de hexámetros a octosílabos; Gimeno Vicente, bibliófilo valenciano."

Estas citas entresacadas al azar no son obras directas de Menéndez Pelayo. El índice, como es usual, fue redactado por otras personas que, aplastados por la densidad enciclopédica, reprodujeron todo. Esta literalidad nos conviene, refleja lo heteróclito del canon de Menéndez Pelayo, que tenía la pretensión de convertir en historia. Refleja también sus múltiples movimientos: recoger, anotar, juzgar, catalogar, opinar, descalificar, defender. Nada más lejano de aquello que conocemos como objetividad científica. Nada más lejos también de la ideología explícita de Menéndez Pelayo, de ese amasijo de ideas anacrónicas con las que pretendía recor-

dar a sus contemporáneos que existía una Iberia eterna, nacional y católica, tierra fértil para el desarrollo de una filosofía, una ciencia y una literatura españolas. Esa Iberia jamás queda fundada en sus páginas, más bien resulta desmentida y pulverizada por sus propios relatos. En las obras que salieron de su mano, ese movimiento se refleja materialmente en lo que se construye, autoriza y fija en el texto principal, y lo que se rechaza, critica o declara inexistente en las notas al pie de página. La *Biblioteca de traductores*, libro póstumo, no tiene notas al pie de página, pero la conclusión a la heteroglosia sigue siendo la arquitectura secreta del texto. La heteroglosia, que es darle voz a lo que no tiene voz, lo llevó a reproducir las infamias, los crímenes culturales, las anomalías que siglo tras siglo lo pulverizaron todo. También lo llevó a liberar a ese "otro" que, según Américo Castro, Marcelino Menéndez Pelayo llevaba dentro.

¿Y de dónde procede esa multiplicación de voces que se superponen a veces de modo cómico y que terminan por dar cuenta de lo reprimido, oscurecido, sepultado, de él y de los otros? Lo preside, lo justifica y lo explica aquello que Freud llamó "denegación", la negación de lo que en realidad se afirma, la negación como mero enunciado formal de algo inconsciente que sólo así puede escribirse y existir en el plano consciente. "No voy a hacer esto" es una forma, como otras, de enunciar que se va a hacer, precisamente, eso. Si analizamos el término hegeliano que alude a este concepto, hay una definición quizás más clara que es un doble juego en la denegación de mantener lo reprimido a la vez que se lo levanta o se lo exhibe. Y ese doble juego está siempre presente en los textos de Marcelino Menéndez Pelayo.

Y miremos un ejemplo, que es la noticia que dedica a Quevedo y que empieza así: "Impertinencia parecería en nosotros, más dada la índole de esta obra, referir largamente la vida y aquilatar las numerosas obras del español Luciano, del satírico eminente a la par que profundo filósofo y polígrafo infatigable cuyo nombre va colocado al frente de este artículo. Ambas ta-



reas han sido desempeñadas por el sabio académico don Aureliano Fernández Guerra en términos que no dejan lugar a la emulación y quitan aun a los más arrojados el deseo de escribir sobre Quevedo cosa digna de ser leída. Nuestro intento se reduce a dar noticia de sus traducciones." Lo que sigue es exactamente lo contrario de lo que se acaba de anunciar. Primero refiere largamente la vida de Quevedo; después anota prolijamente todas sus obras; rebate al sabio académico don Aureliano Fernández Guerra numerosas veces; y, terminada toda esta operación, pasa a describir las traducciones de Quevedo, muchas de las cuales descalifica y a las que añade una venda titulada "imitaciones y reminiscencias de Séneca en Quevedo" donde, a modo de despedida, anota, con morboso placer, lo que Quevedo plagió de Séneca, Lucano y Cicerón.

¿Qué es esto?, nos podemos preguntar como lectores. ¿Argucias argumentativas? ¿Una forma de *captatio benevolentiae*? ¿Fórmulas de modestia? Ninguno de estos nombres se acomoda a los procedimientos de Marcelino Me-

néndez Pelayo. Los excede, los supera y los desmiente. La extraordinaria prosa de Marcelino Menéndez Pelayo, la finura de sus juicios, la extensa habilidad para elaborar noticias cortas, verdaderos modelos para quien quiera aprender a hacerlas, no permiten justificar esto que podríamos llamar "torpezas retóricas" y, en rigor, no lo son. Sólo alguien que piensa, que dialoga con una tradición en el presente es capaz de articular tan complejos mecanismos. Esto que el New Criticism llamó "dramatización del texto literario" convierte en escritura —y en escritura literaria— lo que se ha postulado como historia. La historia solicita de nosotros interpretación, cronologías, jerarquías. Menéndez Pelayo no practica este género, Menéndez Pelayo hace crítica literaria. Como antólogo, suma, añade, y no teme hacer juicios temerarios o contradictorios. Como juez, sus dictámenes pueden llegar a la depravación o el disparate patético. Pero Menéndez Pelayo lee el fragmento, la traducción, el matiz, la figura, como nadie le leyó. Desembarazado de su propio e inerte aparato ideológico o religioso, se sitúa frente a la

materia verbal como alguien que sabe exactamente qué es la poesía, y también como alguien que sabe exactamente qué es la lectura. En este sentido, podríamos describir a Menéndez Pelayo como un lector solitario, es decir, como un lector moderno que no encuentra entre él y el texto absolutamente nada como no sea lo que el texto está invocando provocar.

Menéndez Pelayo no reproduce nunca a ciegas. Todo lo que aparece copiado aquí ha pasado por el feroz filtro de sus operaciones de lectura. Lee un manuscrito, por ejemplo, y refiere sus características: "letra pequeña, cuidada y legible"; se pelea con quienes lo dejaron abandonado; lanza exabruptos contra las instituciones o las personas a las que cree responsables de esa desidia que, a medida que vamos leyendo, sospechamos generalizada. Lee después las alteraciones del manuscrito, no las filológicas sino

lo que llamaríamos las huellas del proceso de la escritura,

lo censurado, corregido o tachado por el poeta o por el traductor. Y uno de los fragmentos que ahora vamos a leer tiene que ver exactamente con esto, con el modo en el que él descubre en un texto algo que a primera vista no interesaría ni a un filólogo ni a un historiador, pero sí a alguien que lee literatura como literatura. Lee después la materia verbal, prescindiendo completamente de la fama o del anonimato del autor. Y cito: "Su estilo es desaliñado y en ocasiones una verdadera prosa rimada. Intercaló rasgos de mal gusto, alejándose cuanto no es decible de aquel excelente original", dice, por ejemplo, del propio Quevedo. Y vuelvo a citar, refiriéndose a otro autor: "De este género de obras desbandadas, hechas en ratos ociosos, es la traducción del magistrado gallego, con la que no seremos más indulgentes porque sea libre aficionado y además harto poco leído, pues empezamos por notar que no es absolutamente mala ni mucho menos. Antes, en algunas odas, considerablemente excede a otras traducciones

anteriores muy elogiadas." Y esto lo dice refiriéndose a un desconocido, aunque magistrado gallego, llamado Sobrado. Menéndez Pelayo no tenía un alma romántica, creía en el carácter impersonal de lo literario, que la belleza era algo común y podía aparecer en cualquier poeta, en cualquier verso y en cualquier lengua. Creía, finalmente, en lo que convencionalmente llamamos "traducción", es decir la apropiación, el traslado, la copia de lo que los diferentes idiomas producen y que pertenece a todos. No pensaba, como ya era común en su tiempo, que la traducción fuese un oficio menor y degradado. Sostenía, y en estas extensas páginas se demuestra, que la traducción es una creación verbal en nada inferior a la creación literaria. Nada más.

**Nora Catelli:** Me toca a mí científicar con la lectura dos de los movimientos intelectuales y retóricos característicos de Menéndez Pelayo. El primero tiene que ver con su visión general acerca de la historia de España, y es hasta cierto punto contemporáneo de la redacción de la *Historia de los heterodoxos*, que es una de las obras de su juventud y que es una de las obras que todavía se consultan más. En *Historia de los heterodoxos* se ve claramente este movimiento, pero expandido a lo largo del proyecto general del libro: hacer la historia de la España que él no desea pero que se convierte en la España deseada porque es la contraparte de la España católica e inquisitorial que aparentemente Menéndez Pelayo defiende. Yo, cuando escuchaba a Marietta, pensaba que, si tuviéramos entre el público a Juan Goytisolo, tendríamos que pedirle perdón por todas las cosas que estamos diciendo; pero de hecho nosotros lo que consideramos es que la dotación biológica de Menéndez Pelayo, el nacional catolicismo, estaba de hecho tan muerto y era tan inerte que no le impidió pensar ni escribir de otra manera. Entonces, a partir de esta especie de mamut muerto que él consideraba sus propias ideas religiosas, él se desembarazaba de ese muerto y podía producir otra cosa. Prueba de esto es lo que escribe sobre Vicente Mariner de Aragón, uno de los traductores. Piensen ustedes en Marcelino Menén-

dez Pelavo sosteniendo contra viento y marea a finales del siglo XIX que existe una ciencia española, una filosofía española, un estilo español y un poeta español que es Horacio, y todo lo que no tenga que ver con Horacio y con la tradición de Horacio no es español, y atribuyanle luego esta consideración general:

« Triste condición la de las letras clásicas en este suelo infortunado. Antonio de Nebrija es derrotado en las oposiciones a una cátedra de Salamanca, de cuyas aulas había desterrado la barbarie escolástica, y corre a ocultarse en Alcalá. Muere el Brocense arrancado de su cátedra en los días de su vejez, encarcelado, sometido a largo proceso por el Santo Oficio, y llevando consigo al sepulcro el temor de ser condenado como hereje, infamia que debía recaer sobre su descendencia sólo por haber condenado literariamente el estilo de Santo Tomás y haber rehusado someterse al vago de la autoridad escolástica en cuyas materias no se rozaban con la fe que, ilesa, guardaba en su pecho. Son admirados Luis Vives y Morcillo en tierras extrañas, con gloria resuena su nombre en las universidades de Francia, Alemania y los Países Bajos; ora Andrés Laguna en las de Colombia por la paz; levántase Sepúlveda como un gigante y llena la Italia con su nombre, osa combatir frente a frente al mismo Erasmo; y toda una pléyade de humanistas, de poetas, de historiadores y de filósofos son olvidados en su patria, cuando no desconocidos v calumniados. Manchan largos procesos inquisitoriales la fama de Arias Montano, de Fray Luis de León y del Padre Mariana; consigue librarse Pedro de Valencia de las persecuciones que afligieron a su maestro, ocultando la claridad de su nombre en vida oscura, silenciosa y retirada; el Deán Martí —no sé quién es el Deán Martí, les aclaro—, admirado en Italia, a nadie inferior en las letras griegas, insigne como pocos en arqueología y numismática, pasa los últimos años de su trabajada existencia pobre, ciego y teniendo de que desprenderse de sus amados libros y de sus preciosas colecciones de antigüedades, arrancándose las entrañas, como él mismo dice en una elegía inolvidable a la que pudiera aplicarse también como a la de Crisóstomo el epíteto de 'Canción desesperada'.»

Yo, de leer este párrafo sin saber que don Marcelino lo ha escrito, pensaría que este párrafo lo ha escrito un afrancesado liberal ateo contemporáneo de don Marcelino.

Bien, éste es uno de los ejemplos. El otro ejemplo, el ejemplo de la curiosidad y la comicidad en la historia, en la que él mismo se separa un poco del tono en que relata pero no del todo, viene a cuento de otro de los grandes traductores de finales del siglo XVIII que es Pablo Formert. Y cuenta:

«Por entonces, Formert estaba obsesionado por el atraso del pueblo, por el atraso de la Península entera, pero estaba afinado en Sevilla. Formert perseguía sin tregua a su enemigo, y trabajaba contra él un poema burlesco titulado *El Morión*, del griego *morías*, locura. Huerta no se daba a vagar en la defensa —Huerta es su enemigo—, y de él podía decirse lo que de Ismael: *manus eius contra omnes est manus omnium contra eum*. Mantúvose en el campo, solo contra todos sus adversarios. Le sorprendió la muerte lidiando y descendió al sepulcro, llevando consigo a la gloria el haber combatido con ardor, aunque sin fortuna, contra las innovaciones francesas. Por entonces tuvo lugar una terrible avenida del Guadalquivir que amenazó con inundar Sevilla. Gracias a los esfuerzos del asistente don Pedro López de Llerena, los desastres no fueron tan grandes como se temía. Estos hechos dieron la ocasión al beneficiado de Carmona, don Cándido María Trigueros, para escribir un poema execrable que tituló *La riada*. Sangrientos epigramas asestaron contra él los críticos de su tiempo. Arjona, el sabio penitenciario de Córdoba, compuso el siguiente soneto: "¿Por qué Betis con ímpetu tan fiero / tu onda al ancho confín tartesio bañas / y dominando toda la campaña / con Neptuno compites altanero? / ¿Acaso Jove, a la maldad severo, / la edad de Pirra **volverá** en su saña / y de escombros en hórrida montaña / convertirá el honor del cetro ibero? / **Hispalis, tu** temor ya se ha cumplido, / mas la ira del Betis es pasada / que el cielo tantos males no ha **querido** / ni temas otra vez ser anegada / que Jove a Febo así lo ha prometido / porque no se publique otra riada." Formert, constante azote de Trigueros, pu-

blícó una sátira titulada *Carta de don Antonio Varas al autor de 'La riada'*. En esta virulenta diatriba, bien merecida por Trigueros, desagrávió al buen gusto, ofendido por la publicación de la execrable "riada", no sin dar de paso algunas dentelladas a López de Ayala y otros escritores de su tiempo. Poco medurado en sus ataques, envolvió en ellos a la misma Academia Española, que años atrás le había premiado. Esto atrajo a Formert nuevos disgustos. Por disposición del Rey, tuvo que dar una satisfacción a aquel ilustre cuerpo, llegando las cosas hasta el extremo de prohibírsele publicar nada sin expresa licencia del Consejo. Mas no por eso consiguió el Gobierno imponer silencio a aquellos literatos que tan crudamente se destrozaban.»

Don Marcelino ha dado pie a la parodia del estilo de don Marcelino, y la parodia ha llegado hasta los textos en colaboración de Borges

y Bioy Casares. Cualquiera que haya leído los textos

que Borges y Bioy escribieron acerca de literatos y críticos desconocidos en su tiempo sabe perfectamente que el material de donde se nutría era esta vertiente de Menéndez Pelayo.

Pero lo que queríamos mostrar con este tipo de ejemplos era precisamente el hecho de que para don Marcelino su vertiente más cómica y parodiable fuera la otra, la vertiente apologética contra sí mismo, contra lo que él mismo defendía, rasgo de estilo que es siempre el rasgo de un estilo presente, un estilo que piensa que la literatura es una pura presencia y una simultaneidad en el tiempo, una negación más de todas las que él establece, una especie de impugnación de su papel de historiador de la literatura. Gracias.

C. F.: Bueno, ahora os toca despertaros, y a ver si alguien hace una pregunta. Animaos.

Bueno, como nadie se anima, yo voy a hacer una nota al pie de página de la traductora, que ha sido muy torpe presentando y se ha olvidado decir el título de esta conferencia. Si me

permitís, la conferencia que nos han dado Marietta y Nora se titulaba *La biblioteca de traductores de Menéndez y Pelayo para una historia de la traducción literaria en España*. Como nadie se ha despertado, todo el mundo parece que está un poco tímido, voy a preguntar si esta obra se puede conseguir, si uno puede ir a una librería y pedirla.

N. C.: No, no se puede conseguir, está agotada. Se editó en 1952, me parece, y es una joya de bibliófilo, está en las bibliotecas. Supongo que en algún momento se reeditará.

C. F.: Marietta, tú te has referido a la prosa de Menéndez Pelayo. Quería que me explicaras si nos puede servir a nosotros, como traductores, y yo creo que sí les puede servir a los críticos de traducción, que no los hay en este país, que se reeditara este libro y aprendieran de Menéndez Pelayo a hacer crítica de las traducciones como es debido. Pero a ver si nos explicas un poco lo de la prosa de Menéndez Pelayo.

M. G.: Bueno, en realidad son dos puntos, te voy a contestar por separado. Uno es como modelo verbal, y el otro sería como modelo de crítica de traducción. En el primer caso, sorprende la organización de su prosa en la medida en que es un estilo que rememora lo que se ha dado en llamar "los grandes estilos". Es toda una traducción de la que el castellano fue modelo en los siglos de oro y luego se perdió, y que en su caso se recupera, que es la construcción de grandes periodos sintácticos que en la tradición europea han sido generalmente a través de dos vías: una ha sido el modelo ciceroniano y otra ha sido el modelo senequista. El modelo ciceroniano es un modelo a grandes periodos que se van abriendo, digamos, oraciones dentro de las cuales hay otras oraciones, etc., cuya cumbre entre nosotros podría ser Cervantes. Y el modelo senequista es un modelo más bien de oraciones muy cortas, con trayectorias, etc., donde se deja al lector la capacidad de establecer los nexos lógicos que hay entre esas oraciones tan cortas. En el caso de Menéndez Pelayo y su gran estilo lo que hay es una combinación

de ambas cosas, es decir que, dentro de lo que sería un periodo ciceroniano, él va dejando una serie de oraciones cortas que generan, de alguna manera, estas interpretaciones o estas formas de leerlo que nosotros hemos intentado describir y que, analizadas en sí mismas, hay frases y giros y retorcimientos a veces que parecen meras cuestiones retóricas pero que son incluso, desde el punto de vista de la sonoridad de las palabras, bellísimos. Es desde este punto de vista, a veces tomando un poco distancia histórica... es un texto del siglo pasado, pero realmente se puede perfectamente tomar como modelo de lectura y sobre todo en lo que antes mencioné, como modelo de escritura de textos cortos, es decir, cómo se hace una nota biográfica corta, cómo se presenta a un autor en pocas líneas, etc. En este sentido, todas sus obras son verdaderamente prodigiosas.

N. C.: ¿Puedo leer un ejemplo? Un ejemplo de la noticia biográfica corta es éste, sobre un desconocidísimo Manuel M. Flores, traductor:

«Nació este poeta mexicano en el valle de San Andrés, a la falda oriental de Lorizaba, en 1840. Recibió educación en el Colegio Nacional de San Juan de Letrat. Tomó alguna parte en las agitaciones políticas de su tiempo como individuo del partido liberal y más de una vez ocupó asiento en la cámara de diputados —evidentemente don Marcelino no sabía en qué periodo de su vida había sido diputado, dice "más de una vez"—. Murió ciego en estos últimos años.

«Véase el discurso que en elogio suyo leyó don D. F. Sosa en el Liceo Mexicano el primero de junio de 1885. Hay varias ediciones de sus poesías con el título de *Pasionarias* y con un prólogo de don Ignacio María Altamirano. La última que he visto es de París, en 1892. Flores cultivó la poesía erótica con mucha brillantez, con la monotonía inseparable del género. Es un poeta muelle más bien que carnal, y en sus elegías no se respira más que la atmósfera tibia y perfumada del deleite. Pasan páginas y páginas, y el lector menos severo y morigerado acaba por aburrirse y ofenderse de tanto chasquido de beso. Recuerda mucho los versos amorosos de

Ovidio y Juan II sin haberlos imitado nunca de propósito, puesto que su ensayo de traducción de Horacio manifiesta que sabía poco latín.»

Este es el modelo breve de Marcelino que yo quería adjuntar a tu consideración.

M. G.: La otra parte de la pregunta tenía que ver con la crítica de las traducciones. Esta obra recoge, como dijimos antes, un repertorio de traductores, no sólo en castellano —esto lo dimensioné yo porque es un dato curioso—, el recoge todas las lenguas, las otras lenguas nacionales de la Península, traductores de obras en vasco o en euskera, en catalán, hay alguna mención de gallego y una brevísima presencia de las lenguas americanas. En este sentido, la obra reúne un corpus que es este repertorio, tomado así, como repertorio.

Menéndez Pelayo tiene otra obra completísima que es *Horacio en España*, quizá uno de los libros más importantes de la crítica peninsular, que a su vez está integrado en otra obra mayor que se llama *Biblioteca hispanolatina clásica*, donde también se hace toda una larguísima recopilación de traductores que han vertido al castellano las obras clásicas.

En todos estos textos, que son amplísimos, él siempre tiene presente algo que a mí me parece interesante, nosotros queríamos destacarlo, que es el modo de leer un texto. En primer lugar, él no establece ninguna diferencia entre una traducción y un original, es decir, cuando lee una traducción, la lee como si estuviera leyendo un original. Elige ese punto para la lectura, y desde ese punto decide si ese texto es, más allá de todas las coordenadas que puedan existir de tipo histórico o interpretativo, si es una persona notable o si es un aprendiz, decide si ese texto es estéticamente valioso. Lo decide en la unidad mínima, es decir, encuentra siempre en lugares extrañísimos un verso, dos adjetivos juntos, algo que a él le impresiona. Y cuando encuentra eso lo elogia, y cuando no lo encuentra y es abrumadoramente lo contrario, lo denigra en términos a veces extremadamente sarcásticos. Tiene esa capacidad de la lectura

microscópica que deberíamos agradecer muchísimo a los críticos de las traducciones, porque ese esfuerzo de los traductores trabajando muchísimo determinadas cosas al crítico común le pasa totalmente inadvertido, y se va a veces a buscar ejemplos... no sé, jocosos, o cosas así, y en general, en mi opinión no se hace muy bien la crítica de traducciones entre nosotros.

[Pregunta del público]

N. C.: Cuando nosotros empezamos, uno de los grandes libros no apollados de la crítica de esta época seguramente es *Disidencias*, y en ese momento la operación que hace Juan Goytisolo con Menéndez Pelayo es absolutamente necesaria, porque ¡ojo!, hay un factor colectivo autobiográfico en la posición con respecto a Menéndez Pelayo y es el hecho de que para nosotros

Menéndez Pelayo, dejando de lado que *Orígenes de la*

*novela* era lectura obligatoria cuando estudiábamos letras, no fue nunca un peso ideológico y religioso activo. Juan Goytisolo necesita ponerse en otro lugar para pensar contra Menéndez Pelayo. De hecho, lo que queda de Menéndez Pelayo en la institución crítica y en la institución filológica española es muchísimo, no tiene que ver con este efecto paradójico ni con lo burlesco sino que tiene que ver con la idea de una continuidad de la tradición del *main stream* castellano como él lo postuló, no con los heterodoxos sino con la otra línea, con la línea de "existe algo propio" Y de eso propio, lo castizo sería lo más ridiculizable, pero hay otros elementos mucho más secretos que están en los grandes corpus de las historias de las literaturas nacionales y que, evidentemente, en la historia de la literatura castellana son una fuerza activa.

La posición de Govtisolo es la posición de alguien que, necesariamente, para pensar en la literatura tiene que separarse de eso y tiene que mostrar esa continuidad. En eso somos sus he-

rederas y por eso, de alguna manera, nos podemos permitir haberlo leído ya sin ese peso, por un lado activo por nuestra propia biografía, pero por otro lado porque él hizo el primer movimiento ese. Blanco White: evidentemente, él lo leyó en la historia de los heterodoxos, y lo tradujo, pero Blanco White está en Menéndez Pelayo. El caso más evidente, magnífico, es la biografía que tiene Menéndez Pelayo del abate Marchena, que es absolutamente execrado y, al mismo tiempo, él reconoce que escribe el mejor castellano de su tiempo, y él lo considera un agente de Satanás, al abate Marchena, como el introductor del discurso de la revolución francesa en España, defensor del libelo y del pecado.

[Pregunta del público]

M. G.: Bueno, él sí tiene unas fuentes de las que parte o a las que suele acudir o utilizar más o menos asiduamente. En ese aspecto es justamente donde, aun con toda la benevolencia de la crítica moderna con que se pueda ver su obra, es donde hay una discrepancia muy distinta de la que hemos enunciado nosotros. El utilizaba a veces fuentes de segunda o de tercera mano, citaba cosas haciendo un poco de trampa... esto es lo que eruditos modernos han observado en su obra. Eso es cierto. Ahora bien, él maneja una cantidad tan extraordinaria de información, más allá de esto, que es realmente sorprendente. Es decir, si uno quiere saber si alguien existió o no existió en el ámbito de lo que es la cultura hispánica, basta con buscar en alguno de sus libros. Si no está, es porque no existió. Casi se puede hacer esa especie de veredicto. Tuvo en cuenta todo. Y dentro de tener en cuenta todo, tuvo una mirada sobre esos hechos extraordinaria.

Nosotros hemos observado en otra de sus obras, que es la *Antología de la poesía hispano-americana*, donde él utiliza a ultranza el mecanismo de la denegación, y anuncia: "No me voy a ocupar salvo de la poesía, me voy a ocupar sólo de la poesía lírica, y no me voy a ocupar de esto y no me voy a ocupar de lo otro", y luego termi-

na haciendo exactamente lo contrario. Allí, una de sus exclusiones eran los poetas vivos, y cuando refiere la literatura de Nicaragua —es una obra que se publicó en 1892, es decir, que la tiene que haber escrito hacia 1890, se publicó por el cuarto centenario del descubrimiento de América—, menciona, y lo menciona con un énfasis extraordinario, la presencia de Rubén Darío. Rubén Darío en ese momento era casi un desconocido. Es decir que él tiene siempre esa mirada descubridora que creo que se podría describir como de la persona que es capaz de leer la literatura en el presente pero también ver de qué manera esa literatura puede llegar a influir en el futuro. Y otro ejemplo de esto es Quevedo.

Dada la cantidad de obras que produjo, hay este doble movimiento: una gran erudición, pero también, como han criticado ahora en los últimos tiempos, hay errores en esa erudición.

[Pregunta del público]

N. C: La separación entre la historia de la literatura y la crítica —que se da siempre, desde que se construyen los cuerpos biológicos de la historia de la literatura, de lo que hace 150 años como mucho, en términos funcionales— tiende a reforzar la idea de que el saber auténtico se encuentra en el campo de la historia de la literatura, mientras que el campo de la crítica sería un campo que viene por un lado de la doxa, de la opinión, y por el otro lado viene de la impresión, y es azaroso siempre. El campo de la historia de la literatura, que ahora se encuentra en revisión, sobre todo el campo de las historias de las literaturas nacionales, quiere fundarse precisamente sobre ese modelo positivista: hay un texto, hay un contexto, hay unas influencias y hay una especie de encadenamiento. Pero, de hecho, no me acuerdo quién me preguntaba —lamento ser más autoreferencial—: "¿qué es leer desde el punto de vista de la literatura comparada?". Y yo le decía: "es leer". De hecho, ninguno de nosotros lee como lee un

historiador de una literatura nacional, nadie agrupa en su mesa o en su biblioteca los libros diciendo: "me formé leyendo la literatura nacional". Uno se forma leyendo traducciones, se forma leyendo literatura. De hecho, el comparatismo es la función corriente del lector, y por tanto la función corriente del crítico, en ese sentido no habría mucha diferencia. El historiador de la literatura construye un artificio y, a partir de ese artificio —como todos los artificios es un recurso—, construye un campo, el campo de la literatura nacional. Pero eso es mucho más artificioso que lo otro, lo corriente es esto, leer como lee cualquier lector, en la modernidad, se supone.

[Pregunta del público]

M. G.: Hay una obra que se llama *Lecturas buenas y malas*, en dos tomos, que se parece bastante al índice onomástico que yo intenté describir. Es decir, "Dickens, autor procaz", y no dice más. Y la verdad es que es bastante fácil imaginárselo en un espacio que está como vacío. Pero yo creo que él en ese espacio construye otras cosas, es decir, que si se hubiera limitado a estas operaciones históricas de repertorio, no tendría hoy ningún sentido, no sería lo que a nosotros nos parece que es un crítico moderno, que tiene una capacidad de leer la literatura desde el presente y estableciendo unos mecanismos que no son ni los de las literaturas nacionales, a las que él era tan devoto, ni ninguna de las coordenadas con las que a veces se suelen leer los textos, es como una justificación histórica. En esto, él de alguna manera anuncia muchas de las operaciones de la crítica moderna. Posiblemente necesitara estar embutido en ese aparato, el aparato de las listas, para poder pensar y para poder decir lo que él quería decir, pero lo que dijo realmente apunta a llenar ese vacío con algo.

[Pregunta del público]

N. C: El problema quizá esté en el término "moderno". La acepción de "moderno" cuan-

do nosotros hablamos de Menéndez Pelayo no tiene que ver con la oposición entre objetividad y subjetividad. El crítico sería el objetivo. ¿Qué quiere decir "crítica"? Crítica quiere decir "discriminar, separar". En ese sentido, nadie separa como Marcelino Menéndez Pelayo. Dejando de lado que opine, eso es otra cosa, hace la operación característica de la crítica moderna, que es la capacidad para no tomar un texto en su conjunto sino separarlo y juzgarlo parcial y fragmentariamente. En el sentido de la crítica del fragmento, nosotros consideramos que representa ese fragmento de la crítica de la modernidad, en ese sentido, dejando de lado que opine o no. El ideal de la crítica objetiva... me parece que más bien que objetiva, que sería un rótulo de la historia de la literatura, sería más lógico atribuirle la idea de impersonalidad, un yo que no estuviese tan presente, que no opi-

nara todo el tiempo, una primera persona no tan opri-

—la primera persona de don Marcelino es verdaderamente opriente—, que no estuviera tan opriente ahí frente a nosotros. Pero esa impersonalidad tiene que ver con un rasgo de estilo que es muy poco característico en general de la tradición castellana, en este lado del Atlántico y en aquél; el ejercicio de un yo entre paréntesis viene de otra tradición que más bien es anglosajona y hasta cierto punto y no siempre la germana. Pero yo diría... no impersonal, no se podría decir nunca, so pena de morir en el infierno, que don Marcelino sea impersonal, pero sí moderno, en ese sentido de ser capaz de discriminar y de fragmentar el texto, de confiar en que la unidad literaria es la unidad de discurso, no de una obra en sí.

C. F.: Quiero agradecer, en primer lugar, a Nora y a Marietta por habernos dado esta conferencia tan interesante, y a todos vosotros por haberla escuchado. Gracias.





## Mesa redonda



Ana María Matute

y sus tr

**Ana María Matute:** La figura del traductor — yo pienso y siempre lo he pensado— no está suficientemente valorada. Incluso hay editores que tienen la desfachatez, la caradura de no poner el nombre del traductor en los libros. Creo que todo lo que se haga en favor del traductor... Hay que valorarlo en su justo valor, porque un traductor es un colaborador estrecho del escritor. Porque, naturalmente, los libros no se pueden traducir literalmente, como todos sabemos. Hay una recreación, tiene que haber una sensibilidad común, o, por lo menos, muy voluntariamente prestada a la sensibilidad del autor. Hay que interpretar al autor, hay que volverlo a escribir de forma que en el otro idioma al que es trasladado quede la misma calidad, la misma magia. Y para eso el traductor es imprescindible, y, además, yo le doy tanto mérito como al propio autor, a un buen traductor, es como un trabajo en común.

de. Me acuerdo del primer libro que me tradujeron, que fue al italiano; recuerdo que cuando llegaron los ejemplares a mi casa —yo era muy joven— di saltos, saltaba, y me decía mi madre: "Pero ¿qué te pasa?" "Mira, mamá, mira." Claro, luego ya no daba saltos, pero la emoción y la sensación de tener un libro mío traducido a un idioma que yo no puedo leer, no lo puedo interpretar ni lo puedo leer porque no lo conozco, me emociona muchísimo.

La única cosa que puedo decir un poco negativa en este sentido es que sé de algunos traductores —de algunos— que, en lugar de conseguir todo eso que estoy diciendo, hundan un libro. Es tan importante el traductor que un libro bueno —pongamos que es un libro bueno— bien traducido es una maravilla, es una expansión, el libro se va abriendo, se abre el abanico del pensamiento y del sentimiento de un autor, y hay algún traductor que nos oculta al autor. Pero, afortunadamente, son los menos. Yo tuve una experiencia muy triste en relación con un libro mío traducido al francés por una... pero no era una traductora, era una aficionada, y ¡líbrenos Dios de los aficionados! Ella, cuando llegó un momento de la traducción en que uno de los personajes cogía un arma de guerra, ella, que no comprendió lo que era, con toda

noventay ocho  
tarazona

Michael Scott Doyle



Modera  
Maite  
Solana

Maria Nicola

tranquilidad lo convirtió en una rama de naranjo. Entonces, este chico se defendía en una trinchera con una rama de naranjo. Afortunadamente, creo que esto ya no ocurre. Por lo demás, yo tengo conocimiento de traducciones más perfectas; aunque no conozco el idioma me han dicho que son traducciones excelentes. Entre ellas, y no es porque esté aquí delante y le quiera hacer la pelotilla, las de Michael Scott Doyle. Todo el que las ha leído me ha dicho que son excelentes. Aparte de esto, él —yo no quiero decir que todos tengan que hacer lo mismo, porque sería ruinoso—, para preguntar el matiz de una palabra me ponía conferencias desde Estados Unidos. Claro, hay una comunión muy grande entre el traductor y el escritor. Pero no es necesario que pongáis conferencias a Pekín, no, eso no. Lo que pasa es que tiene que haber, eso sí, un contacto, epistolar o directo, o como sea, con el autor.

Una puntualización sobre algo que también puede darse: yo sé que he tenido unos traductores extraordinarios, como Marcel Cointreau que, un libro que yo escribí a los diecisiete años que se llamaba *Pequeño teatro*—como he contado lo de la rama de naranjo tengo que contar esto—: mejoró mucho mi libro, era mucho mejor la traducción francesa que el libro que yo

había escrito en español. Esto también puede ocurrir.

Tuve una traductora alemana, Doris Reinhardt, que fue la que tradujo a Juan Ramón Jiménez... bueno, a muchos buenos poetas españoles, y aunque yo no conozco el alemán en absoluto, también sé por fuentes fidedignas que era excelente. Esto produce una sensación de contento y de alegría enorme.

También, últimamente, tenemos la traducción de *Primera memoria* que hizo Maria... —yo ya, el italiano, tengo más acceso—. Me cuenta de que estaba muy bien, y también me dijeron que era excelente.

De modo que, con todas estas excelencias, espero que este mundo de la traducción, que para mí es tan importante como el mundo de la creación... Porque es una creación también, no es un oficio rutinario; por ejemplo, Doris Reinhardt, cuando traducía un libro, se metía en la cama —eso sí, tenía un marido maravilloso que le ponía la comida y encima le llevaba una rosa— y ya no se levantaba, y empezaba a traducir, entregada totalmente. Tampoco hay muchos maridos que traigan la comida a la cama y una rosa, ¿no? Es un ejemplo, es un poco de fantasía, porque yo sin fantasía no puedo vivir.

De modo que estamos aquí. Muchas gracias a todos por habernos soportado un ratito.

**Maite Solana:** Muchas gracias. Michael Doyle, como he dicho, no sólo ha traducido algunas de las obras de Ana María Matute sino que también centró su tesis doctoral sobre su obra. Es un buen conocedor, un buen amigo, y ahora le vamos a pedir también que nos hable de su experiencia como traductor de las obras de Ana María Matute.

**Michael Scott Doyle:** *Hello, how is everybody?* Buenos días. Quiero expresar primero mi más sincero y respetuoso agradecimiento a los organizadores de estas sextas jornadas en torno a la traducción literaria y, en particular, a Maite Solana, cuyo *e-mail* del mes pasado me brindó la muy agradecida oportunidad de volver a ver a la virginiana honoraria Ana María Matute, también conocida ya en tierras de Virginia y las

montañas de la *Blue Ridge* como "Mrs. Meitiutei". Y

gracias también a Ramón Sánchez Lizarralde, cuyo trabajo y liderazgo como secretario general de ACE Traductores son dignos de alabanza. Yo creo que nos haría mucho bien el importar eso a Estados Unidos como modelo de apoyo para la traducción literaria. Gracias a todos ustedes también por haber invitado a este virginiiano a estar hoy aquí.

Hablando de Ana María Matute, diré que mis contactos con ella en Estados Unidos empezaron hace muchos, muchos años. Resulta que, en Estados Unidos, Ana María, junto con Lorca, Unamuno, Neruda y García Márquez, son los cinco autores que se leen a partir del nivel avanzado escolar de principios de la secundaria, lo que llamamos *A.P.*, *Advanced Placement* o "nivel avanzado". Los cuentos —ya en lengua española— de Ana María Matute se van conociendo a esa edad en muchos programas, en muchas escuelas secundarias en Estados Unidos. Después de ese primer contacto con algunos de los cuentos, en la carrera universitaria se

repite otra vez, pero profundizando bastante más en la obra de Ana María Matute. Todos los programas de español que yo he conocido en Estados Unidos tienen en algún momento novelas, cuentos de Ana María Matute, a nivel de lo que llamamos *Undergraduate* o "subgraduado". Más tarde tuve la buena fortuna de que la invitaran a la Universidad de Virginia como escritora en residencia, donde yo estaba haciendo un programa de postgrado, para estar un semestre e impartir uno o dos cursos sobre su propia obra. Y ahí empecé a asistir al curso, y empecé a leer con mucha más atención la obra de Ana María, hasta tal punto que ya había decidido hacer la tesis sobre Torrente Ballester, al final del semestre cambié de parecer completamente y trabajé sobre *Los mercaderes*. Después de eso, llegué a pensar en la posibilidad de hacer la traducción de estos cuentos que va había leído en la escuela secundaria. He trabajado con los cuentos cortos de *Historias a la Artámila*, y con *Algunos muchachos*, una recopilación que todavía me fascina por su tono, la voz, lo misterioso de los cuentos.

Puedo decir que, como traductor, habiéndome criado en Estados Unidos en una etapa en la que se hablaba mucho de la muerte del autor, para mí fue muy beneficioso que estuviera viva Ana María, porque así podía comunicarme con ella cuando tenía dudas de qué quiere decir esta frase, esta palabra, o cuál es el contexto cultural de lo que has puesto aquí en este cuento.

Me doy cuenta ahora más que nunca de que uno puede aprender bastante bien un segundo idioma, uno puede leer, pasar muchas horas leyendo, pero uno nunca llega a ser lector auténtico, lector español de esa obra. Y lo que yo quisiera hacer —claro, nos hacemos la ilusión— al traducir a un idioma como el inglés, sería poder captar todos los detalles, las sutilezas, el tono, la voz narrativa de manera perfecta, y es imposible. Pero yo imagino cómo sería Ana María Matute si escribiera en inglés, cómo sonaría, cómo saldrían las frases si escribiera como "Mrs. Meitiutei". Y ahí está la clave. En es-

pañol es Matute y en inglés es "Meitiutei". Y me temo que en la traducción siempre sale "Meitiutei". En relación con estos cuentos, me gustaría tratar algunas cuestiones que me parece muy importantes. Soy sureño, de Virginia, y allá hablamos un inglés que tiene un deje un poco particular, hay mucha historia oral, mucha anécdota, y en todo eso me inspiré para captar los personajes de los cuentos de Ana María, captar las voces, oír bien esas voces, imaginarme cómo serían estos adolescentes, algunos que nunca habían sido chicos, de ahí el problema del título en inglés, "algunos muchachos que nunca han sido muchachos", o "sólo son algunos muchachos", o "es cosa de muchachos", de cómo captar y traer eso al inglés sin perder en el camino o en el producto final lo que me parecía tan importante en la lectura en español. Yo lo veo muchas veces como un tipo de estrabismo, de que estoy leyendo en español el texto que tengo en las manos, pero siempre pensando con el otro ojo cómo será esto, cómo tendrá éxito esto en inglés, pero que no sea Mike Doyle en inglés, sino que sea Matute o "Meitiutei", guardando lo muy especial de esa voz narrativa.

Fundamental para mí siempre ha sido también, trabajando con Ana María, comprender el qué de las palabras lo más completamente posible, y ella me ha podido aclarar y contestar bastantes detalles que yo pensaba al principio que había entendido; entonces le hago una pregunta y me entero de que no, absolutamente no.

También intentar, en un libro nuevo —porque creo que la traducción abre un espacio nuevo y es un libro nuevo, es un libro distinto—, traer a Ana María al inglés sin perder a Ana María, de traer, guardar el tono, el ritmo. Me ha parecido muy interesante en los cuentos, en particular de *Algunos muchachos*, guardar la magia, la misma magia que dijo Ana María hace unos minutos, traer eso al inglés. Y me acuerdo una vez que estaba buscando un modo de expresar algo diplomáticamente en inglés y hablando con Ana María en su casa en Barcelona me dijo: "Mira, Michael, no hay que hacerlo todo... convertirlo en coca-cola, [hay que] guar-

dar el vino español también, a pesar de traerlo al inglés".

Ejemplos, pocos, de algunas de las dificultades y soluciones al hacer la traducción de *Algunos muchachos*... el mismo título, el "algunos muchachos". Cuando se miran las posibilidades en inglés, una versión directa sería "*some kids*", pero lo que me parece muy bien es que tiene "a", "u", "os", ("algunos muchachos"), y "*some kids*", como decimos en inglés, no corta la tarta, son sonidos feos en inglés. Además, había un problema con una traducción literal o directa del título, y es que el público en Estados Unidos a lo mejor pensaría al ver "*some kids*" que sería un libro para niños, no un libro con adolescentes como personajes pero para adultos. Empecé a pensar cuáles han sido las convenciones que han usado otros en la misma traducción de la obra de Ana María Matute Primera memoria al inglés, que no tiene nada que ver con "*first memory*", se traduce en Estados Unidos como "*school of the sun*", "escuela del sol", y en Inglaterra como "*awakening*". Empecé a pensar un poco más en que se hablaba desde la primera página de unos "heliotropos", en el primer cuento de la colección *Algunos muchachos*, cuando dice: "el Galgo repartió los cigarrillos y fumaron los tres, el Galgo, el Andrés y él, Juan, y estaban apoyados en la tapia de los heliotropos, mirándose a veces de reojo. El Galgo se reía." Se repite esto de los heliotropos, y me acuerdo bien que me entró... que sería un título que funcionaría bien como título literario en inglés, "*the heliotrope wall*", *it has a good sound in English, it's a little wordily title*. Pensando además que doblaba un poco la función, porque como no hay heliotropos en el cuento, y es como la ficción misma, y dice también Ana María en la parte final sobre este cuento que "algún día, quizá gentes ásperas y ajenas levantarían el telón, colgarían insólitas decoraciones y explicarían una historia que nunca había sucedido", entonces de manera crítica, pensándolo en inglés me pareció aún mejor la posibilidad de decir la tapia o la pared de los heliotropos, "*the heliotrope wall and other stories*". Lo que es

interesante en Estados Unidos es ir a una librería y encontrar la traducción de un texto que conocemos en español, lo tenemos ahí delante de nosotros pero no reconocemos el texto, porque el título es totalmente diferente.

El registro del habla de los personajes también es algo que me ha fascinado de los cuentos, de cómo llevar esto al inglés. Les doy un ejemplo más de una solución a uno de los problemas. En un momento, hay un personaje donde hay lo siguiente —de nuevo en el primer cuento de *Algunos muchachos*—: Juan corrige a su amigo Andrés por haber dicho lo siguiente: "¿Lo qué?" —dijo el Andrés—. "Se dice 'el qué', no 'lo qué'". Ahora, el contexto es que Juan se ha jactado de poder hacer algo mejor que el hermano de Andrés, y esto es hacer el robo. Y hay una corrección gramatical ahí. Entonces, me pongo a pensar en inglés cómo

hago esto, y no encontraba algo equivalente, pero sí pienso

que se pierde siempre pero a veces se recupera. Encontré la solución que propongo en la traducción de no un error de tipo gramatical así, sino ortográfico, pero es un error de ortografía que de veras no existe en inglés pero es el siguiente: Fue decir, en palabras de Andrés: "Whut?" —said Andrés—. "It's 'what', not 'whut'".

Ahora, lo que ocurre en Estados Unidos... no es una lengua fonética, podemos decir "/(er/, /(er/, /(er/, /(er/", se escribe de cuatro maneras distintas, tiene cuatro significados. Pero se da lo siguiente, y es que, más y más, a pesar de no ser una lengua fonética, si la persona puede ver la palabra escrita, la pronuncia, la mal pronuncia, porque la ve, y entonces, de escribir "whut", en lugar de "what", de ponerlo en ese argot típico donde "ut" se pronuncian igual, pero el ojo del lector automáticamente hace la corrección y pronuncia mal mental u oralmente. Así, pensaba que esto sería una solución adecuada, aunque no corres-

pondría directamente al problema que había presentado la versión original.

Hay otros ejemplos que me aclaró muchas veces, a lo mejor, si quieren, podríamos volver después a algunos de los ejemplos, pero de nuevo, el propósito, y es una ilusión siempre, era que en algún momento, si por ejemplo fuéramos a tomar la colección de cuentos *Algunos muchachos* y ponerlos ante un espejo, de ver reflejado no *Algunos muchachos* sino una de las reflexiones, que fuese *The heliotrope wall and other stories*, que fuese, digamos, otra vez, el tono, la voz, el misterio, todo lo que es Matute en estos cuentos, de traer eso al inglés y de abrir un espacio nuevo. Yo creo que todavía... lo que me gusta mucho, se están haciendo más y más traducciones, a lo mejor dentro de muchos años tenemos toda la obra en Estados Unidos. *So thank you very much again.. Thanks.*

**Maite Solana:** Muchísimas gracias. Le vamos a pasar la palabra a María Nicola. El caso de María es distinto al de Michael, porque María y Ana María Matute se han conocido aquí, durante las jornadas, cosa que nos alegra porque es uno de los propósitos de las jornadas, el reunir a los escritores con sus traductores. Así que ya le doy la palabra a María.

**María Nicola:** De hecho esto es lo que quería decir como primera cosa, que aquí tuve la oportunidad de... bueno, de aprender muchas cosas de otros traductores y de conocer a esta señora, que es una estupenda autora y también una mujer estupenda.

Yo no soy una teórica, no soy una académica: soy una traductora. Y una traductora que, bueno, más o menos sabe de teoría, pero que, bueno, creo que hay que aprender la teoría para olvidarla, o sea que cuando uno se pone a trabajar es como tocar un instrumento, y no se puede estar pensando en una partitura, no sé, yo no toco instrumentos, pero...

Y estoy a punto de traducir *El rey vudú*, que es una cosa que me alegra mucho, lo supe la semana pasada y voy a pasar seis meses, casi un año de mi vida dentro de este mundo, que es un mundo. Y se me ocurrió, para explicar lo que

estoy esperando de esto, se me ocurrió un artículo que había leído de muy joven en un periódico, entonces no puedo citar la fuente, de Natalia Ginsburg, que a los veinte años tradu-

yo, muy profundas y muy fuertes y muy hermosas, de la mano de esta señora. O sea que es como ser conducido de la mano. Yo sé de muchos traductores que no han tenido el valor



jo *La strada di Swann* de Proust, y dijo que aquello había sido un trabajo agotador, "de camello y de hormiga". Bueno, esto es una cosa que yo creo mucho, hay que tener mucha resistencia y mucha atención y no reparar nunca en el tiempo que se pierde: un paso... dos pasos... tres pasos... Y esto es maravilloso además porque me ofrece la posibilidad de seguir los pasos de un autor, de decir cosas, que las diré

para ser escritores, y se aterrorizan a esta idea.

Estoy levándome también un ensayo de Octavio Paz sobre traducción de poesía, y creo que traducir un texto de Ana María Matute se parece mucho a traducir poesía. Lo que pasa es que el traductor tiene que escribir un texto gemelo, un texto paralelo. Entonces el traductor se sienta, lee una página y escribe, y escribe como si fuera una creación personal.

Claro, yo tengo una ventaja muy grande: soy italiana. En Italia, "Ana María Matute" se dice "Ana María Matute", y esto ya es una ventaja enorme. En el curso de mi trabajo encuentro correspondencias muy directas entre la cadencia del italiano y la cadencia del español, y también las imágenes, y el mismo contexto cultural, que no es tan diferente. Y el idioma tiene una estructura gramatical, sintáctica, que es bastante parecida. Pero llega un punto —siempre llega este punto— en que yo digo: "esto, entiendo lo que es, entiendo lo que quiere decir, pero no sé decirlo en italiano". Yo creo que éste es el punto en donde, no sé, creo que fallan un poco los métodos. Hay técnicas, pero hay que hacer un acto de devoción, un acto de humildad y de... bueno, escuchar mucho, estar a la escucha de las palabras y hacerlas resonar dentro de sí, escuchar cómo suenan, y qué imágenes des-

piertan. A veces me encuentro haciendo dibujos, o sea, se

explica un peinado, o una habitación, o un aspecto de algo, y hago un dibujo para ver si el recorrido del personaje es esto, yo lo puedo seguir. No es que quiera esclarecer las zonas de sombra, de misterio del libro, pero pienso que si no lo veo yo, si no lo imagino una vez yo, no lo va a ver el lector. No le voy a explicar todo al lector, pero es un trabajo que tengo que hacer yo para entrar en el personaje del narrador, en la historia. Se me ocurrió incluso leer un poco de Stanislavski, este teórico del teatro que es un poco la base de toda la actuación, americana también. Stanislavski dice que el actor tiene que recurrir a la memoria emotiva, y esto creo que es un gran secreto. O sea, cada cual tiene su alma, su memoria emotiva, y si Ana María Matute habla, por ejemplo, de una isla que es Menorca, con un determinado paisaje, o de determinadas experiencias de un adolescente, yo tengo experiencias de adolescencia, de costa, y no puedo hacer otra cosa que utilizar esto. Quería leer una frase... Stanislavski dice que bajo cada palabra

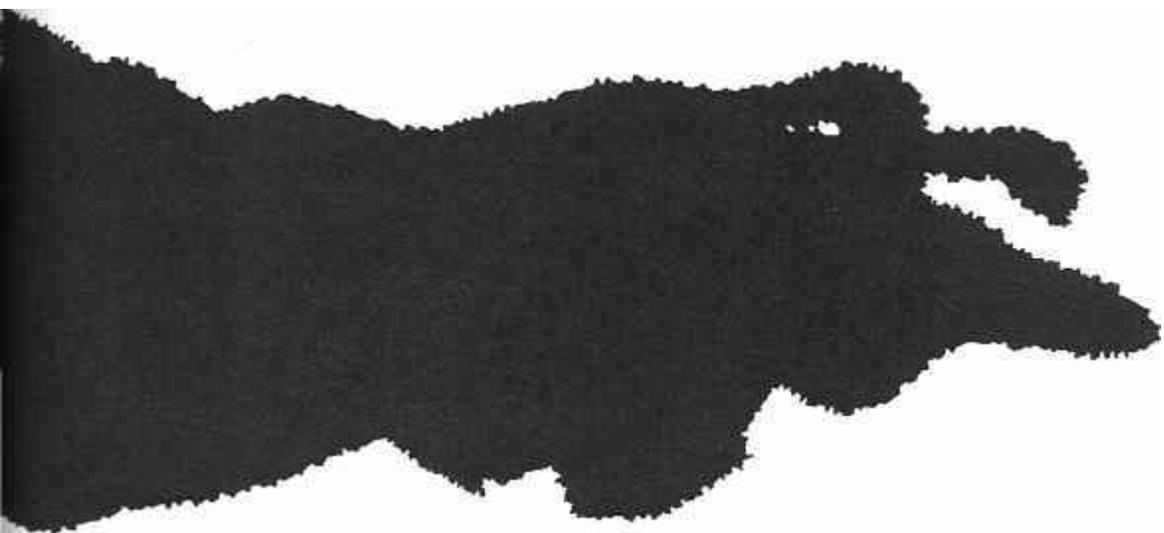
del texto se esconde un sentimiento y un pensamiento que la origina, la justifica. Y yo, personalmente, con toda humildad de hormiga, voy intentando comprender esto y aterrarme a esto para devolver un texto que funcione, que sea vivo, sobre todo, que guarde la vida que...

Bueno, y me parece que el traductor hace un trabajo que no es solamente de lector, parte de la palabra para llegar a una imagen visual, para llegar a un sentimiento o JM una imagen que es un sentimiento. El traductor parte de la palabra y llega al sentimiento, y luego tiene que subir por la otra ladera y devolver una palabra, que es una palabra que muchas veces suena distinto.

¿Y qué más? Tengo muchas cosas escritas por aquí, pero no... Estuve también pensando mucho, con respecto a la historia de Ana María Matute, algunas cosas que dijo un gran traductor a principios de este siglo, en relación con que la poesía china tiene una resonancia particular que puede ser comprendida por mucha gente que no frecuenta la poesía, porque habla de cosas que se pueden tocar y ver. Y creo que hay un fondo muy perceptivo en la escritura de Ana María Matute. Ana María Matute nos dice si una cosa es blanca, si es negra, si es dura, si es blanda, si es fría, si es caliente, y esto es lo que nos hace encontrar una emoción como los haikus japoneses.

Y, bueno, estos son los instrumentos que he utilizado.

M. S.: Muchas gracias. En esta mesa redonda se trata sobre todo de establecer un diálogo con el público, y ahora es vuestro turno para preguntarles cosas a Ana María Matute, a los traductores. Son, como habéis visto, dos experiencias distintas con dos leídas distintas.



Imitado por la Asociación Colegial de Escritores de España a hablar en estas VI Jornadas en torno a la traduc-

ción literaria en calidad de premio nacional a la traducción 1997, debo hablar, ya que ése es el ruego que la organización me ha dirigido, del libro premiado: *Los Sofistas. Testimonios y fragmentos*<sup>1</sup>. Creo que no resultará paradójico ni *snob*, si digo que soy el menos indicado para hablar de los sofistas. En mi calidad de traductor —y esa es una experiencia común a cuantos ocasionalmente o por profesión traducen— no he podido dejar de identificarme con el objeto de mi traducción: un puñado de testimonios y de fragmentos sobre un grupo de originales pensadores, que llevaron a cabo, a lo largo y ancho de Grecia, la primera gran revolución intelectual de nuestra tradición cultural. Aunque no es mucho lo que de ellos nos ha llegado, es innegable que, sin ellos, hubiera sido muy distinta la actividad de Sócrates, obsesionado por buscar un asidero seguro a todo lo que ellos habían puesto en cuestión. Gran parte de la obra de Platón está dedicada también a refutar el peligroso relativismo de sus enseñanzas. Y, lo más

importante para nuestro caso, sin su actividad no se habría iniciado la reflexión gramatical, retórica v literaria eme está en la base de nuestro oficio como filólogos o traductores.

Profesores fueron los sofistas. Pero unos profesores de muy especial naturaleza, porque además de cobrar por sus enseñanzas, no se presentaban como maestros de virtud, como transmisores de la experiencia acumulada por los grupos sociales, sino, más bien, todo lo contrario: como conocedores de técnicas, sobre todo argumentativas, que permitían discutir, examinar, analizar v explicar, es decir, interpretar, todo lo que ha dado en llamarse "el conglomerado tradicional".

Los sofistas, en cuanto profesores fueron primordialmente intérpretes de su propia tradición cultural. Y su actividad se centró, sobre todo, en enseñar a interpretar, en procurar una educación retórica v literaria que, en las jóvenes democracias griegas, advino un medio de promoción y movilidad social v que justamente por ello muy pronto fue considerada una educación peligrosa, va que no sólo rompía el monopolio educativo de los aristócratas, ofreciendo una educación superior a todo aquél que pudiera pagarla, sino que el racionalismo y el relativismo implícito o explícito de muchas de sus doe-

Melero

de Filología Griega  
de Valencia



trinas fueron considerados potencialmente peligrosos, capaces de minar las bases en las que, hasta el momento, se había basado la convivencia tradicional. Baste recordar el agnosticismo racionalista de Protágoras, el relativismo de su doctrina del *homo-mensura*, la negación de la realidad en el tratado del Ser de Gorgias, las agudas reflexiones de Antifonte sobre las fuentes de la moral y del poder, la doctrina de lo divino como hipóstasis de los elementos útiles en Pródico, etc..

Pero, como hemos dicho, los sofistas fueron sobre todos profesores. Audaces profesores, no faltos de una cierta petulancia, característica, por otro lado, de la profesión. Un testimonio<sup>2</sup> nos relata que Gorgias, con ocasión de una embajada a Atenas, tuvo la audacia de presentarse en el teatro y hacer demostración de honda sabiduría exhortando a los asistentes a que le preguntaran lo que quisieran. No hemos de achacarle una petulancia excesiva. Eran tiempos en que el sistema educativo no ofrecía puestos estables a costa del erario público y los profesores debían poner a la vista su mercancía. Práctica que, de vez en cuando, no está nada mal.

Como educadores, ellos se consideraban herederos de los poetas y rapsodas de antaño. Con ello querían decir que la base de su educación

era fundamentalmente literaria. Es decir, comprendieron, por primera vez en la historia de la cultura europea, dos hechos decisivos: a) la enorme importancia de la literatura, más bien deberíamos decir con evidente anacronismo, las Humanidades, como medio en el que condensa y expresa una sociedad determinada sus valores, creencias, tensiones, conflictos, tabúes, etc. y b) que la literatura constituye un ámbito propio, un espacio autónomo, que, aún dependiente del autor, la sociedad, la tradición, etc. donde se produce, posee reglas especiales que hay que entender y dominar para comprenderla y producirla. Y así produjeron ellos, a su modo, la primera reflexión literaria, que no podía ser otra cosa que reflexión teórica sobre la lengua, ya que la literatura no es otra cosa que palabras, sometidas a las reglas del arte, que ellos denominaban *tékhne*.

Con todo ese bagaje teórico hicieron contribuciones notables al estudio del lenguaje por lo que hace a la concepción misma de la lengua, muy especialmente a la relación existente entre nombre y cosa. Con ello iniciaron una reflexión propiamente gramatical o metalingüística, al tiempo que creaban nuevos modos de expresión, como la prosa artística, traduciendo a ella

muchos temas que anteriormente habían sido tratados por la poesía.

Fueron, como hemos dicho, los primeros intérpretes de la tradición. Lo que se enseñaba tradicionalmente a través de la poesía y, con frecuencia enigmáticamente, fue explicado, interpretado, parafraseado y subvertido por ellos. Como todo pensamiento original, el de los sofistas es una confirmación y una negación, al tiempo, de la tradición anterior.

Voy a intentar en lo que sigue exponer algunas de las contribuciones decisivas en el campo de la interpretación literaria llevadas a cabo por los sofistas. Para ello debo remontarme algo en el tiempo y dar algunos rodeos por otras literaturas afines, es decir, indoeuropeas.

La cultura griega fue durante mucho tiempo y en diferentes grados una cultura de tradición oral. Eso quiere decir que hasta la adopción del

alfabeto y aún durante mucho tiempo después todo el caudal

de experiencias, valores, tradiciones, en suma de todo aquello que se había mostrado valioso para la continuidad e identidad del grupo social, se había transmitido mediante técnicas orales de comunicación. Estas técnicas no podían ser otras que las que aporta, como ayuda a la memoria, el ritmo y la combinación armónica de las palabras, la repetición, la aliteración, la rima, el juego de palabras, los juegos etimológicos, etc.. en fin, todos aquellos procedimientos que ayudan a la composición oral y sirven para la retención por la memoria de los poemas. De ahí la importancia que se concede a la memoria, madre de las musas o a éstas mismas, a las que se invoca al comienzo del poema o en pasajes difíciles del mismo. Esta nueva manera de ver la poesía como el instrumento privilegiado de comunicación de una sociedad oral, nos obliga a contemplar con ojos muy distintos poemas como la *Ilíada* o la *Odisea*, definidos hiperbólicamente como una enciclopedia tribal, las obras de Hesíodo, o las composiciones de

Arquíloco, de Safo o de Píndaro, por citar sólo ejemplos supremos de la poesía griega.

Naturalmente, en una sociedad oral que confía a la poesía la transmisión de sus conocimientos y experiencias más valiosos, la consideración del poeta y la valoración de la palabra son radicalmente distintas a las de una sociedad letrada como la nuestra. La palabra posee un nexo muy fuerte con la realidad o realidades que designa. El conocimiento de ese nexo desvela la verdadera naturaleza de la realidad. De allí que el poeta suela ser considerado como un hombre divino o un maestro de verdad.

Como es sabido, hasta comienzos de siglo xx no acabó de calar la idea de que la relación que une a las palabras y a las cosas no está determinada por ninguna necesidad, o por decirlo con la formulación de Sausure, que el signo lingüístico es arbitrario, esto es, una convención que una determinada comunidad acepta para comunicarse. Pero esta idea de la que brota toda la lingüística moderna es de anteaer. Desde el *Cratilo* de Platón a la escuela de Port-Royal o, más recientemente, Wittgenstein o Chomsky se ha intentado, por diversos procedimientos, establecer un nexo necesario entre palabra y cosa, sea por la vía de la adecuación de los fonemas a la cosa designada, o de la adecuación de la lengua a las estructuras lógicas profundas o no de la mente humana, o de la búsqueda de un lenguaje rigurosamente lógico, que excluya todo tipo de ambigüedad y polisemia.

La identificación de palabra y de cosa estaba tan profundamente arraigada en los modos de representación de la realidad que era forzoso que encontrara reflejo en los modos de expresión literaria. Permítaseme algún ejemplo.

Ya antes de que Borges llamara la atención de los no especialistas sobre algunos rasgos de las antiguas literaturas nórdicas, la lingüística y literatura comparadas habían sabido reconocer como un viejo procedimiento de origen indoeuropeo el *kennig* o dicción enigmática, característico de la poesía escáldica. Aunque característico de la literatura islandesa, el *kennig*, consistente en la utilización exclusiva de dos

substantivos para definir a un tercero con el que en principio no tiene ninguna relación ("la fortaleza del deseo" = pecho; "la nave del hogar" = la casa), no está ausente de otras tradiciones indoeuropeas. En Homero encontramos expresiones como "el cerco de los dientes" para designar a la boca y otros poetas como Esquilo hicieron un uso moderado del procedimiento: "Los huesos de la tierra", "las venas de la tierra" en lugar de los montes y los ríos. Los escaldos islandeses hicieron, sin embargo, un uso y abuso tan sistemático de los *kennningar* que hay que conocer el código para entender el poema.

El origen de este procedimiento que Borges consideró manierismo hiperbólico de una poesía decadente, radica, sin embargo, en la creencia ampliamente atestiguada en los llamados pueblos primitivos de que el nombre forma parte de la esencia de las cosas, de modo que conocer el nombre verdadero de algo es, en realidad, poseer la capacidad de dominarlo, algo que sólo está en manos del poeta o del mago. Es evidente que en tanto prevalece una concepción tal de la lengua, cualquier interpretación del texto sagrado o revelado está excluida. Este pertenece a una realidad de un orden superior, que no cabe alterar. E incluso, es posible pensar, como hace la tradición cabalística, que bajo la realidad lingüística del texto aún se esconden secretos que deben ser descubiertos. Los griegos no tuvieron nunca textos sagrados ni revelados. Ello hizo posible que muy pronto se empezara a interpretar la venerable poesía tradicional. A pesar de ello, aún quedan vestigios de que también compartieron en otra época concepciones semejantes.

Estrechamente emparentada con esta concepción de la lengua, se encuentra la idea popular, que está en la base misma de las nociones que conducen a la creación de una lengua literaria, de que las palabras ordinarias no son el auténtico nombre de las cosas. Este suele ser un nombre incomprensible, cuyo conocimiento la superstición popular atribuye a los duendes o a los espíritus. Por ello no es extraño que

una lengua literaria sea distinta a la lengua hablada o incluso incomprensible en casos extremos. Esa es la creencia que ha petrificado el latín, el árabe, el hebreo o el sánscrito como lenguas religiosas. Pero volviendo a nuestro asunto, la idea de la existencia de una lengua superior, desconocida del simple mortal, es la que está en la base de la extendida creencia de que los dioses hablan una lengua distinta a los hombres<sup>3</sup>. Así en Homero, en un símil en el que se describe cómo el dios del sueño va a posarse en un gigantesco abeto<sup>4</sup>, leemos "semejante al ave canora, que vive en las montañas, a la que los hombres llaman *kymindis* y los dioses "el pájaro de color de bronce". Pues bien, un poema de la *Edda* ofrece ejemplos sorprendentemente similares a los ejemplos homéricos. Se trata de los *Alvíssmól* o sea "los dichos de Alvíss", un enano, cuyo nombre parlante significa "Sabelotodo". El poema cuenta cómo este enano ha conseguido que una hija de Tor lo acepte como pretendiente, aprovechando la ausencia de su padre. A su regreso, Tor se encuentra atado por una promesa formal, pero tampoco quiere resignarse a emparentar con Alvíss, un enano de repugnante aspecto, que pasa la noche entre los muertos. Por consiguiente decide recurrir a un ardid: exige al enano que se someta a un examen, para ver si sabe tanto como dicen, y, así, inicia un interrogatorio curioso en el que Tor pregunta cómo se llaman la tierra, la luna, el sol, el viento, **el aire...** en la lengua de los dioses, en la de los den:: -nios, en la de los gigantes, en la de los **enanos** y en la de los elfos. Alvíss va respondiendo a todo acertadamente, orgulloso de su **ciencia**, sin advertir la llegada del alba que **con sus primeros** rayos lo convierte en piedra. Pero oigamos una de las cuestiones de Tor (*Alvíssmól* 13):

«Díme, Alvíss, cómo es de alta **la luna que todos los** hombres ven y Alvíss **responde: los hombres** la llaman "Maní" (luna); los dioses, "**mylinn**" (suave luz); los demonios, "hvel" (**rueda**); **los gigantes**, "scyndi" (araña); lo enanos, "**scin**" (**esplendor**) y los elfos, "ártala" (contadora **del tiempo**).»

La creencia tiene un paralelo sorprendente en Grecia. En un fragmento de los órficos (*Fg. Orph.* 91 Kern) leemos:

«Ideó otra tierra inmensa a la que los inmortales llaman "selene" y los que viven sobre la tierra "méne".»

Los dos ejemplos, el de la *Edda* y el griego, tienen en común en llamar al astro "entre los hombres" por aquella propiedad que es esencial para ellos, por su capacidad para medir (\*me-) el tiempo, y "entre los dioses" por su capacidad cósmica esencial, esto es, el brillo.

Pues bien, en una sociedad oral es el *vates* quien está en posesión del secreto de las palabras. El poeta en cuanto poseedor, no sólo de las técnicas orales de composición, sino también de las capacidades y propiedades mágicas de las

mismas no crea sólo poemas que confieren fama, honor

y posteridad a los héroes, sino que medicina, magia y, a veces, profecía son también habilidades propias del poeta, que no sólo cuenta con la asistencia divina, sino que, algunas veces, participa él mismo de las cualidades del dios. Esta concepción del poeta como un ser directamente inspirado por los dioses, que compone en estado de trance o éxtasis encontrará su mejor formulación en el *Ión* de Platón, donde se expone una teoría de la inspiración poética. El poeta compone en un estado de posesión divina, de éxtasis o de locura, semejante al de la posesión de las Bacantes o los Coribantes. La poesía no es pues fruto de la razón, sino de la locura. De ahí que transmita una fuerza misteriosa y que resulte potencialmente peligrosa. Hoy sabemos que con ello Platón es el último y más excelso representante de la ideología de la comunicación oral.

Resulta interesante comprobar cómo esta ideología de la comunicación oral cuajó en metáforas hoy ya banales para nosotros. El poeta es

un "arquitecto o constructor" o un "tejedor", alguien con poder y saber para realizar el ensamblaje o unión de sonidos, es decir el "*textus*" que compone la fórmula sacra capaz, en una circunstancia determinada, de alejar el peligro o aportar el remedio o la curación cuando la existencia del individuo o del grupo se ve amenazada.

No faltan indicios, en el mismo orden de ideas, de la coexistencia, en un tiempo remoto, de un léxico sagrado y de otro profano, como atestiguan las series griego "*pyr*", alemán "*Feuer*"; griego "*hydor*" alemán "*Wasser*" frente a las palabras latinas *ignis*, *aqua*.

Así pues, la literatura fue en sus orígenes y, por su carácter oral, la búsqueda del nombre auténtico de las cosas, nombres que debían ser conservados y protegidos del contagio de la lengua vulgar, del habla de todos los días. La literatura se constituía pues, por su propia naturaleza, en un enigma.

Guardemos estas nociones básicas en mente para tratar de comprender la inmensa revolución que frente a todo ello llevaron a cabo los llamados sofistas.

Hemos hecho mención hace poco de concepciones populares sobre la naturaleza de la lengua corrientes en el mundo griego, como en otras muchas sociedades semejantes, concepciones según las cuales el nombre forma parte de la esencia de las cosas. Y esta creencia popular se torna en ocasiones un principio creador, cuando el poeta, por afán de claridad, por el placer de jugar con las palabras y de descubrir sus íntimas conexiones, expresadas en la semejanza de sonidos, se convierte en intérprete de su propia lengua. Ya en el verso segundo de la *Odisea*, *poluvtropon, o]* *mavla polla;/plavgcqh*, Homero nos explica el epíteto *poluvtropon* como "el que dio muchas vueltas, soportó largos errabundeos", sentido que no captó el traductor latino Livio Andronico al traducir por "*versutum*" "astuto, de muchos recursos". No muy diverso de este procedimiento es el temprano gusto por la etimología, es decir por descubrir en el nombre de las cosas su verdadero

sentido. Y así el propio Homero explicará sucesivamente el nombre de Odiseo/Ulises como "aquel que se duele, que sufre" (*ojduvromai*) o "el que es víctima de la ira" (*ojduvssomai*). O Hesíodo explicara el nombre de Zeus, Diva a partir de la preposición *diav* "por el cual, gracias al cual los hombres viven". Estos procedimientos primitivos fueron objeto de una temprana elaboración teórica, que los elevó a la categoría de exégesis. Así Hecateo de Mileto, un logógrafo jonio, del que bebería abundantemente Heródoto, el padre de la historia, trató de deducir hechos históricos de los verdaderos significados de nombres de persona y de lugar. Y un filósofo como Heráclito produjo una reflexión sobre los nombres para descubrir la verdadera naturaleza o esencia de las cosas. Baste citar un fragmento suyo<sup>5</sup>. "Del arco el nombre es la vida, su obra, la muerte" operando con los cuasi homónimos *bivo* y *biov*, nombre del arco y de la vida efectivamente.

Frente a estas concepciones que hemos llamado populares, ingenuas, primitivas, los sofistas, movidos por sus intereses educativos y también por el deseo de encontrar un método de análisis que les permitiera determinar el origen de las leyes, instituciones y costumbres sociales, sometieron a un análisis sistemático todas las manifestaciones humanas para determinar si éstas eran naturales o fruto de una convención. Ello fue posible, sin duda, porque se trataba de intelectuales desarraigados, viajantes que pudieron someter a análisis comparativo sus propias tradiciones con las de otras ciudades griegas o incluso bárbaras. Sus conclusiones en el terreno del lenguaje, aunque fragmentarias, debieron de llevarles a concluir que el lenguaje humano es una convención. Si el lenguaje es convencional o, por decirlo en términos modernos, el signo lingüístico es arbitrario, es posible actuar sobre él, estudiar los mecanismos que lo rigen y, en caso de que parezcan inapropiados, sustituirlos por otros más eficaces. Así se ocuparon de la "corrección del lenguaje", la noción de "*orthotes*" u "*orthoèpeia*". Protágoras, por ejemplo, no sólo parece haber

sido el primero en **distinguir el género** gramatical (masculino/femenino y enseres<sup>6</sup>), sino que parece haber postulado la adecuación del género gramatical a lo que él consideraba su género natural.

Una parodia de las *Nubes* de Aristófanes (vv. 658 ss.) ridiculiza la preocupación de Protágoras por la "*orthoèpeia*", poniendo en boca de Sócrates, una parodia de sus doctrinas. El pasaje basa su comicidad en el hecho de que, según Gorgias, sería inapropiado que el nombre del "gallo" y de la "gallina" fueran homónimos en griego (*ajlektruwn*), proponiendo crear neologismos *\*ajlevktwr* para el "gallo" y *\*ajlektruvaina* para la gallina. También parece deducirse de la parodia aristofánica que Protágoras consideró que un nombre terminado en -os, la mayoría de los cuales eran masculinos, llenara artículo femenino. La reforma propuesta, nos viene a decir la parodia, encontraría ya un cierto apoyo en la lengua hablada que hacía derivar algunos nombres de mujer como Sóstrata ("la que salva al ejército") del masculino Sótrato.

*Sócrates*: Pero antes de eso debes aprender otras cosas: cuáles son los cuadrúpedos exactamente masculinos.

*Estrepsiádes*: Pero ya conozco yo a los machos, si no estoy loco: choto, cabrón, toro, perro, gallo...

*Sócrates*: ¿Ves lo que te pasa? Llamas gallo a la hembra Y al macho lo llamas también con el mismo nombre.

*Estrepsiádes*: A ver ¿Cómo es eso?

*Sócrates*: ¿Que cómo? Dices gallo y gallo.

*Estrepsiádes*: Sí, por Posidón. Y si no ¿cómo debo llamarlos?

*Sócrates*: Gallina. Y al macho gallino.

*Estrepsiádes*: ¿Gallino? ¡Bien, voto al aire!

Solo por esta lección

estoy dispuesto a llenarte de grano la mortero.

*Sócrates*: Míralo, otra vez, lo mismo. El mortero que es macho, me lo vuelves hembra.

*Estrepsiádes*: Y entonces ¿cómo debo llamarlo en adelante?

*Sócrates*: ¿Cómo? La mortera, del mismo modo que dices Sóstrata.

*Estrepíades*: ¡La mortera! ¿Femenina?

*Sócrates*: Así hablas correctamente.

Del mismo modo que Protágoras se ocupó de la "corrección gramatical", Pródico se ocupó de la "corrección de las letras", la forma en que debían ser escritas correctamente las palabras, interesándose tanto por el empleo correcto de las palabras, distinguiendo cuidadosamente entre sinónimos, en un intento de establecer una relación unívoca entre ónoma y prágma, así como por su clasificación gramatical, atendiendo a su forma y su función. Y sus análisis debieron ir más allá del mero análisis gramatical, si tomamos en consideración un testimonio sobre Protágoras<sup>7</sup>, según el cual el sofista reprochaba a Homero el haber cometido una incorrección gramatical ya en el primer verso de la *Iliada*, al emplear un imperativo ("Canta, oh

Musa... ") para lo que en realidad es una súplica. Así llegó

también al descubrimiento de las partes de la oración, que el llamó "cimientos del discurso". Hipias, por su parte, se ocupó de gramática y también de prosodia: cantidad de las sílabas, ritmos, métrica. Y no fue ajena a su reflexión la relación existente entre lenguaje y pensamiento.

Con todo este bagaje, los sofistas se distanciaron decididamente de la concepción tradicional de la poesía. El poeta dejaba de ser considerado como un maestro de verdad, un depositario e intérprete del saber de la comunidad, para convertirse en un artífice, un creador —hacedor de palabras traduciría literalmente el griego *poietés*— de ilusiones, de realidades artificiales. Simónides había afirmado que "la pintura es poesía silenciosa, la poesía, pintura que habla". Vista y oído son objetos de engaño. Gorgias llevó esta doctrina a su grado más elevado en una de las pocas obras que nos han llegado de su producción: *Helena*. En un discurso epidíctico Gorgias

acomete la defensa de Helena, defendiendo! de los cargos de que tradicionalmente había sido objeto. Helena pudo ser víctima del engaño de los dioses, de la fuerza del amor o del poder de la palabra. En esta sección desarrolla una interesantísima teoría sobre el poder seductor de la palabra y sobre la naturaleza misma del discurso artístico: (p. 205)

«Si fue la palabra la que la persuadió y engañó su mente, tampoco es difícil hacer una defensa ante tal posibilidad y dejada libre de la acusación, del miedo siguiente. La palabra es un poderoso solieran que, con un cuerpo pequeñísimo y completamente invisible, lleva a cabo obras sumamente divinas: Puede, por ejemplo, acabar con el miedo, producir alegría, desterrar la aflicción o intensificar la pasión.»

Si completamos con la teoría del conocimiento expuesta en su tratado *Sobre el no ser* que preconiza la incomunicabilidad del pensamiento humano, porque las palabras no son las cosas, se sigue que lo único que comunicante son "lógoi", es decir, palabras, una simple imagen de la realidad, que pertenece al terreno de la "doxa" y no al de la "alétheia", algo, por tanto, distinto de las cosas reales y de nuestra percepción de ellas. Lo paradójico, pues, reside en el hecho de que cuando el *lógoi*, es decir, el discurso, reproduce fielmente la realidad externa no es más que ilusión ("apáte"). Por ello es la literatura quien "logra engañar" o "crear una más perfecta ilusión" es mejor (más justo es la terminología de Gorgias) que quien no lo consigue.

Pero es que Gorgias fue más allá en su teoría de la representación artística. No se limitó a delimitar la naturaleza de la palabra poética, sino que vinculó ésta a la noción de "kairós". Gracias a esta noción, que podemos definir groseramente como la adecuación del discurso a la circunstancia, el discurso se convierte en un poderosísimo instrumento de comición e ilusión:

de engaño, en suma, capaz de inducir miedo, consuelo, tranquilidad, placer o piedad. El discurso se convierte en un medio psicagógico, que mediante su adecuación al "kairós" y sus procedimientos fónicos, métricos y sintácticos, pueden conseguir los mismos efectos que la magia, la medicina por la palabra o el ensalmo "seducir el alma, persuadirla y transformarla mediante la fascinación".

He aquí una formulación poética anterior en un siglo a la famosa teoría de la *kátharsis* de la *Poética* de Aristóteles:

«La poesía toda yo la considero —nos dice Gorgias (p. 207)—, palabra en metro. A quienes la escuchan suele invadirles un escalofrío de terror, una compasión desbordante de lágrimas, una aflicción por amor a los dolientes; con ocasión de venturas y desventuras de acciones y personas extrañas, el alma experimenta, por medio de las palabras, una experiencia propia.»

La palabra ha dejado de ser verdad, para convertirse en "*doxa*", en representación engañosa del mundo, tanto más justa cuanto más engañosa.

Esto presupuestos teóricos permitieron a los solistas no sólo reconocer el carácter artificial del *lógos* poético, sino también reconocer sus limitaciones.

La capacidad de engaño, de fascinación de encantamiento es adecuada a la poesía. Pero ante los tribunales hay que argumentar, persuadir, presentar argumentos convincentes. Y para ese fin muchos sofistas cayeron en la cuenta de que era posible aplicar muchos de los recursos de la poesía al discurso judicial. De que, mediante técnicas adecuadas, todo era susceptible de ser presentado del modo más favorable. Eso era algo de lo que se jactaban. Dado que todo es susceptible de ser considerado desde puntos de vista diversos y antitéticos, como tan bien muestran *Los discursos dobles*, también existe siempre la posibilidad de convertir el argumento más débil en el más fuerte. Aristófanes nos ha dejado una espléndida parodia de esta práctica en el famoso "*agón*" o debate entre el

discurso justo y el injusto de las *Nubes*. Por esta razón inventaron la prosa, un medio de argumentación, basado no en pruebas materiales, sino en argumentos de verosimilitud fundados en la noción de "*apáte*" es decir en la convicción de que un discurso fascinante, seductor, convincente, adecuado a la ocasión y al público, podía ser más eficaz que la exposición cruda y simple de la verdad.

De Gorgias hemos conservado dos discursos epidícticos, *Helena* y *Palamedes*, donde se ejemplifica la eficacia de esta prosa poética arcaica.

Permítasenos un ejemplo en traducción:

«Armonía para una ciudad es el valor de sus hombres; para un cuerpo, la belleza; para un espíritu, la sabiduría; para una acción, la excelencia; para un discurso, la verdad. Lo contrario de todo ello es ausencia de armonía. Un hombre y una mujer y un discurso y una empresa y una ciudad, cuando merecen alabanza, deben ser con alabanzas honrados, mas, si indignos de ella, con censuras atacados. Pues igual error e ignorancia hay en censurar lo que es digno de alabanza que en alabar lo que es digno de censura. Tarea de la misma persona es decir persuasivamente lo que debe y refutar a quienes censuran a Helena...»

La traducción es un pálido reflejo de los numerosos tropos y figuras antítesis, paralelismos, isócola, paronomasia, metáforas, alegorías, hipálages, catacrexis, hipérbaton, anadiplosis, epánalepsis, apóstrofes, parisosis, etc, de las que pasa por ser inventor y que efectivamente encontramos en todos sus textos conservados: *Epi-tafio*, *Palamedes*, *Helena*. Muy pronto su estilo, trufado de tantos ornatos, pareció pomposo, frío e ingenuo. Los tratadistas le echan en cara también su osadía estilística en expresiones como el oscuro oxímoron "sepulcros vivientes" para designar a los buitres.

Y efectivamente estos procedimientos de estilo, que siguen desesperando al traductor, aunque muy alejados va de las cantinelas propias de la magia y los ensalmos, conservan algo de ese

poder de seducción del encantamiento o la fórmula mágica.

Pero esto que puede parecemos hoy, como le parecía ya a Aristóteles, ingenuo y desmesurado, implicaba dos hechos fundamentales. De un lado, la conciencia clara de que para el razonamiento discursivo y lógico era necesario un instrumento de expresión nuevo, que se alejara de la afectividad de la poesía, si bien la nueva prosa de arte se aprovechó, como hemos visto, de muchos de los procedimientos de la poesía tradicional. El invento de este nuevo procedimiento fue decisivo para el desarrollo de los nuevos géneros prosaicos griegos: la historia, el tratado científico, el ensayo, la biografía, el diálogo, la novela en último término. Los sofistas llevaron a cabo una hazaña intelectual sin precedentes: traducir a un discurso lógico y racional todo lo que hasta entonces se había expresado

mediante los procedimientos expresivos y afectivos de

la poesía. Y, de otro lado, el nuevo clima de libertad intelectual permitió también a los sofistas acometer una obra que resultó decisiva para la historia literaria de Occidente : la interpretación de su propia tradición cultural, traduciendo a nuevos moldes formales e intelectuales. Nada escapó a esta actividad. Los viejos mitos fueron reinterpretados en clave racional, como muestra la *Helena* de Gorgias. Todo aquello que había sido codificado para una sociedad y un sistema de comunicación oral fue descodificado y traducido a nuevas formas de expresión. Así recrearon una realidad, que sin serles ajena, les resultaba va extraña e inadecuada para su época. Como ajena, si no extraña, nos resulta nuestra propia literatura medieval o incluso del Siglo de Oro. Los sofistas recrearon, gracias a sus reflexiones gramaticales y estéticas, una realidad artística que había sido codificada/enigmatizada para otras sociedades y sistemas. Al obrar así no actuaron de forma muy diferente a un traductor que debe recrear una realidad

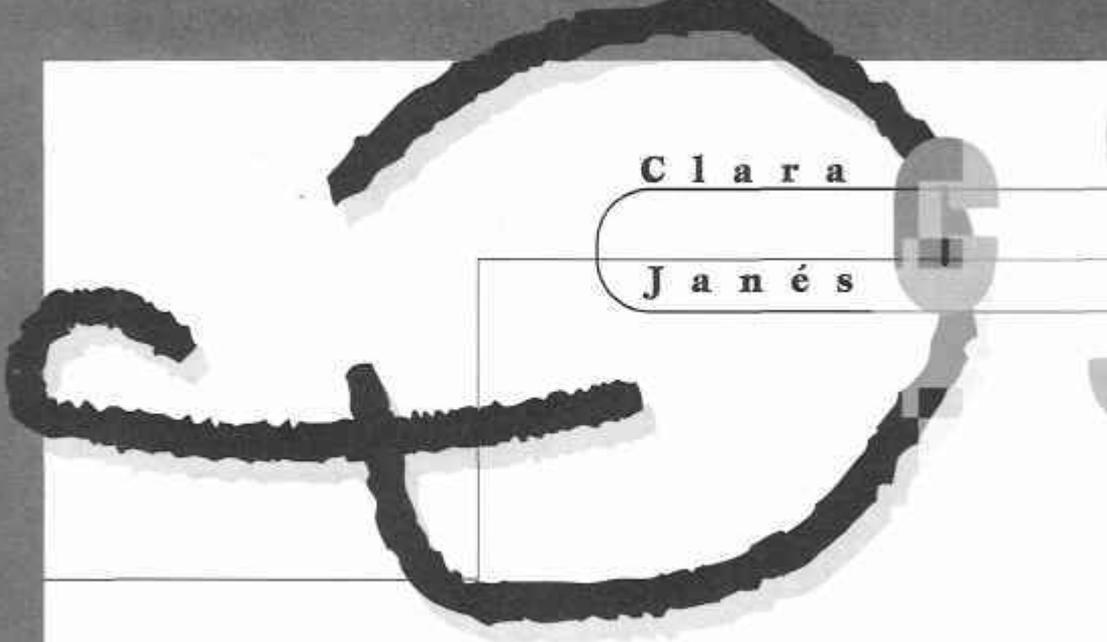
lingüística ajena, descodificar un enigma extraño, para volver a codificarlo en clave propia. Si el poeta utiliza un lenguaje enigmático, en el sentido en que antes lo hemos definido, el traductor se enfrenta necesariamente a la doble tarea de descifrar el enigma y codificarlo, de nuevo, en su propia lengua. En tal sentido se puede decir que el traductor verdadero es un poeta de segundo grado, al punto que en muchos casos es difícil distinguir traducción de creación.

noventa y ocho  
tarazona

## NOTAS

1. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid, 1997. Los textos citados hacen referencia a nuestra traducción.
2. 1ap. 150.
- 3 Para esta cuestión y otras relacionadas véase mi trabajo "Los orígenes de la **poesía europea**" en *Miscel.lania Homenatge Enrique Garda Diez*, Universidad de Valencia. 1989. pp. 169-83
- 4 *Iliada* XIV 29 l.
5. B 48 D.K.
- 6 Test. 27. p. 114.
- 7 Test. 29. p. 115.





Clara

Janés

noventayoch  
tarazona

Empezaré por confesar que estar aquí ante vosotros para hablar de mi labor como traductora —y esto es

lo que me toca hacer—, por un lado me emociona y por otro me resulta embarazoso, y no sé muy bien por qué, acaso por ese pudor tan concreto que Julia Escobar, en un poema, atribuye al traductor. Me sucede que cuando me paro a pensar en mi labor en este campo, no me detengo en el resultado, sino en el impulso que me lanzó a traducir, y este impulso está tan relacionado con mi modo de ser que difícilmente hubiera podido no aflorar y no persistir acompañándome a lo largo de los años. Estoy por decir que lo que prima en mí como traductora es innato, es un rasgo de mi carácter, o en otras palabras, de mi espíritu, dispuesto siempre a la aventura, algo estrechamente vinculado al temperamento artístico, porque ¿qué es el arte sino aventurar. Esto explica que me haya dedicado fundamentalmente a la traducción de lo casi intraducible, es decir, de poesía. Creo, pues, que de hecho, al concedérseme ese premio que hoy me coloca ante vosotros, lo que se ha valorado, y cuyo resultado es la obra traducida, ha sido

ese espíritu de aventura, que siendo, como digo innato, está próximo, de todos modos, al del caballero medieval que emprende la lucha con un dragón de siete cabezas o al del trapezista que da en el aire un triple salto mortal, seguro de que sus manos llegarán a las del compañero del otro trapecio en el momento preciso. Pero esto, en mí, es un instinto, un instinto animado por el romántico anhelo de vivir en peligro.

Cierto que el trapezista, antes de lograr el triple salto, ha hecho numerosos ejercicios, ha tomado la medida del aire, conoce la relación entre la gravedad y su empuje y cuál debe ser la exacta posición de sus pies en la barra, y, además, metro a metro, ha ido ensayando la altura; es decir, no se ha encontrado de improviso en el vértigo del abismo. Mi entrega a la traducción, en cambio, no ha sido metódica, yo me vi inmersa en ella como en la vida misma, por lo cual hablar de mi trabajo en este campo es descubrir una intimidad que se entreteje con las sucesiones. Pero quisiera hacer el esfuerzo de objetivar y, sin detenerme en episodios concretos, exponer qué significa traducir para mí.

Lo cierto es que me lancé a la traducción sin que traducir fuera una meta en sí, por ello no hubo una orientación, un estudio, un acudir a



Premio Nacional de Traducción 1997

al conjunto de la obra

una enseñanza que me permitiera luego, al situarme ante el texto que quería dar a conocer, contar con unos instrumentos, con unas coordenadas a las que atenerme. Hubo, en cambio, el deslumbramiento de un autor y el deseo bicefalo de conocerlo y darlo a conocer. Quizá por todo esto, aunque llevo treinta años traduciendo, me siento casi como el primer día, en la mudez del asombro, por un lado, y por otro, como si tuviera que inventar, que improvisar la técnica, a cada nuevo texto que me tienta. ¿Cómo me atrevo a insistir en ello? ¿Quiere decir esto que no he aprendido?

Me basta revisar viejos cuadernos, que contienen mis primeras tentativas de traducir la poesía del checo Vladimír Holan, para constatar que he aprendido, no sólo en lo que a lengua se refiere, sino al planteamiento de la traducción en sí, y esto se ha producido tanto a partir de elementos externos como desde mi interior, es decir, he captado enseñanzas y he elaborado una autoenseñanza, lo cual, por supuesto, no solventa todos los problemas, aunque una cosa así no se da en ningún aspecto de la vida, y si a algo es comparable la traducción es a la vida.

Del mismo modo que Rilke consideraba la creación poética idéntica al impulso genésico, yo diría que traducir es un movimiento erótico,

es decir, un movimiento que remite al mismo que realiza la célula, al mismo que permite la continuidad. Se trata de un intercambio interior exterior, de un ir en pos de, un recibir y un entregar, nacido de la pulsión del yo hacia lo otro -lo que no es yo-, para hacerlo propio, confundirlo con lo propio, y librarlo luego de nuevo al exterior, siendo a la vez lo mismo y otra cosa. Diría incluso que en el proceso de la traducción se producen fases análogas a las de un enamoramiento, que hay una etapa de descubrimiento envuelta en la fantasía y la proyección, luego un cortejo y finalmente una lucha amorosa que acaba por resolverse. En mi caso, desde luego, es así, porque para mi verdadera entrega a la traducción bastó la fascinación de unos poemas que me hicieron sospechar que un poeta era imprescindible —por lo menos para mí, pues era justamente el que podía fecundarme poéticamente— para que iniciara un cortejo que fue desde aprender la lengua hasta investirme de la cultura de su país, para, finalmente, traducirlo. Desde luego no es este el camino habitual para llegar a la traducción, pero no me cabe duda de que cuando alguien, por propia iniciativa, se pone a verter a su lengua una obra, es que ha saltado la chispa de la fascinación, es que ha descubierto a un

otro que desea incorporar y dar a conocer, porque para transmitir algo, es preciso primero hacerlo propio.

Miguel Saenz, en un breve estudio titulado *Crítica de la crítica de una forma de crítica*, se aproxima a este concepto cuando afirma: "Raymond van den Broeck ha subrayado que la traducción es 'una especie de *critical inter-course* con la obra literaria'. Apurando la analogía se podría hablar de una auténtica 'relación carnal' (de una relación carnal 'crítica') entre el traductor y el texto literario, y esa analogía quizá explique que, lo mismo que no hay acto de amor perfecto, no hay traducción perfecta... aunque, en ambos casos, siempre valga la pena intentarlo."

También yo creo que vale la pena, aunque con frecuencia me pregunto si es verdaderamente posible traducir. Jean Servier, en su obra

*El hombre y lo invisible*, se detiene a analizar dis-

tintas mane-

ras de expresar, supuestamente, la misma cosa, y observa: "Un indio ponka para decir: 'un hombre ha matado a un conejo', debe decir: 'el hombre, uno-en-pie, ha matado, justamente lanzando-una-flecha, al conejo, él, uno-sentado'" y comenta: "La necesidad de precisión ¿es más primitiva que la imprecisión?" Y yo digo: ¿estamos traduciendo verdaderamente en un caso como éste? Es indudable que no podemos hacer otra cosa, y, sin embargo, si a mí me tocara traducir una frase de este tipo, preferiría hacerlo literalmente. La forma de expresar el acto de matar a un conejo del indio ponka es enormemente plástica. Uno ve, como en un cuadro, la agilidad del hombre, ve la flecha volar y ve al conejo como un elemento pequeño que se agazapa. Y además, al oír su mero enunciado, adivina que quien formula esa frase es un indio americano, pues de inmediato acude a su mente aquel famoso jefe coronado de plumas que aparecía en las películas de indios, Toro-sentado. Por cierto que, probablemente ese

nombre sea una traducción literal de "toro", pero qué preciso resulta. Si oímos Toro-sentado sabemos enseguida que no se trata de un toro cretense de esos pintados en los vasos de cerámica donde se representan aquellas primitivas corridas, sino de un indio de América del Norte. ¿Cómo prescindir de tales connotaciones? Sólo porque no hay más remedio, y procurando que de un modo u otro el lector pueda captar que existen estas diferencias, porque se trata de ello: lo que se intenta traducir son las formas de ver el mundo, los modos de funcionar del cerebro, no sólo las palabras.

"Un poema no debe querer decir, sino ser", dijo Archibald McLeish. ¿Cómo lograr ese "ser" que se produce en un idioma, en otro? En ese "ser" hay mucho más que la palabra, pero la palabra también está. Hablando de la traducción al italiano de sus *Elegías de Duino*, Rilke, en una carta a la princesa María von Thurn und Taxis, decía, y cito la traducción de Federico Bermúdez Cañete:

«La *Elegía II* es hermosa al principio e increíblemente bien lograda en el pasaje del ángel, magnífica; en lo que sigue no siempre estoy de acuerdo; como usted misma siente, encuentro algunas cosas más explicitadas que traducidas...; y quizá uno o dos pasajes no absolutamente exactos en su sentido. Así el '*pur siamo ancora*' por '*wir sinds doch*' (nosotros lo somos), que quería decir más bien: '*Lo siamo pure tutto quello chè se ne va*'... »

Pasa entonces Rilke a analizar otro fragmento concreto, "la expresión tan querida para mí", dice, "que concierne a los amantes":

*Ich weiss:/ ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhalt/ weil ihr die Stelle nicht schwindet, die ihr Zärtliche/ zudeckt; weil ihr darunter das reine/ Dauern verspürt...*

Lo sé:/os tocáis tan felices porque la caricia retiene/ porque no desaparece el lugar que vosotros, cariñosos,/ cubrís; porque bajo él sentís la pura/ duración...

Y comenta: "Esto se entiende totalmente al pie de la letra: que el lugar sobre el cual el amante pone la mano escapa, por ello, al paso del tiempo, al envejecimiento, a todo lo que es ya casi podredumbre de nuestra sustancia —ese lugar, bajo su mano, simplemente perdura, es: debería ser posible hacerlo comprender no menos literalmente en italiano, puesto que toda perífrasis equivale a anularlo. ¿No es así? Y yo me apego a estas líneas con una alegría especial de haber podido formularlas."

Como poeta conozco esa "alegría especial" de la que habla Rilke, por ello, al leer este texto, sentí la necesidad de ver qué hacían con el fragmento difícil nuestros traductores. Y observé que, las palabras clave, *weil die Liebkosung verhalt*, también en algunas versiones españolas quedaban modificadas. En la llevada a cabo por Mechthild von Hese Podewils y Gonzalo Torrente Ballester se lee: "Ya sé / que os tocáis tan beatamente porque la caricia os contiene, / porque no desaparece el lugar que, cariñosos, / os encubríis; porque percibís, debajo, la pura duración."

Valverde, por su parte, traduce: "Ya sé / que os tocáis tan dichosos porque la caricia os retiene, porque no desaparece el lugar que, tiernos, / os ocultáis; porque debajo presentís la pura / duración."

Eustaquio Barjau lo hace de este modo: "Ya sé / que os tocáis de un modo tan dichoso porque la caricia se retiene, / porque no desaparece el lugar que vosotros, tiernos, cubríis; porque debajo sentís el puro / durar".

La venezolana Hanni Ossot, en cambio: "Lo sé / se tocan tan dichosos porque la caricia permanece, / porque el lugar no desaparece, aquel que, cariñosos / cubren; porque experimentan bajo él la pura duración".

Y Jaime Ferreiro Alemparte: "Sé que vuestro contacto os colma de dicha, porque la caricia retiene, / porque el lugar que cubríis con vuestras ternuras no se desvanece; / porque debajo de él experimentáis un poco / la pura duración".

Es evidente que hay una diferencia impor-

tante entre: *os contiene, os retiene, se retiene, permanece y retiene*—por no mencionar lo que se dice en los restantes versos—. ¿Cuál de estas voces expresa lo indicado por Rilke: "que el lugar sobre el cual el amante pone la mano escapa por ello, al paso del tiempo, al envejecimiento": *Retiene* se aproxima más, pero no logra comunicar con nitidez lo que el poeta quería expresar. ¿Lo expresa del todo la palabra alemana *ver-alt*? La poesía suele estar llena de insinuaciones y de ambigüedades que hacen que el sentido se capte por intuición, y que ponen en apuros al traductor.

Yo, que he dicho en más de una ocasión que escribo tanteando, al traducir hago algo parecido: es a golpe de meditaciones de este tipo como he llegado a algunas conclusiones. Se trata de un sistema, desde luego, inseguro y excesivamente arriesgado. M. A. Vega en una mesa redonda celebrada en Madrid, con motivo de la puesta en marcha de la revista VASOS COMUNICANTES, afirmaba: "Yo diría que el aprendizaje a traducir traduciendo, *learning by doing*, hay que completarlo también con el *learning by learning*". Estoy totalmente de acuerdo, porque es un atrevimiento peligroso, en el campo de la traducción, empezar la casa por el tejado. Ahora bien, mi caso ha sido éste y no puedo negarlo. Ramón Sánchez Lizarralde, en su ponencia *La traducción como vínculo entre dos mundos*, señala: "El intercambio cultural no es siempre, ni mucho menos, fruto de los convenios entre estados, sino de la resultante de un movimiento formalmente caótico producto del afán de los seres humanos por ampliar la esfera de lo conocido". Es ese afán de conocer y dar a conocer el que mueve a la traducción, por ello resulta lógico que, siguiendo ese deseo, algunos traductores, como yo, se lancen a ello y, del mismo modo que de la imagen poética decían los surrealistas franceses "la iluminación viene luego", nosotros podríamos decir: "La responsabilidad viene luego". La responsabilidad aparece como signo de madurez, pero el deseo lo es de juventud, por ello tantos traductores afirman que no se puede enseñar a traducir. Lo que

no se puede enseñar es ese movimiento inicial que es, de hecho, la clave, pues si se carece de él, como afirma Steiner: "Nada sino una urgente penuria puede empujar a un hombre a cansar la vista, forzar las articulaciones y estrujarse los sesos para imitar, hacer resonar y glorificar el ingenio de otro hombre."

Como estáis viendo, yo me enfrento a la traducción de un modo claramente pasional. Cada vez que me simo delante de un texto que quiero traducir, lo hago partiendo de esa urgencia, es decir, como un *amateur*—y uso la palabra francesa porque contiene implícitamente el verbo amar—, no como profesional. Es mi ser de poeta, de poeta que sabe que continuamente maneja el diccionario de su propia lengua porque hay palabras que se le escapan, el que me hace traducir. Es una hamletiana lucha contra la incertidumbre, acaso porque esta incertidumbre,

que impone relatividad, es para mí lo más real y, por lo mis-

mo, siento como real el riesgo y algo en mí me mueve cada vez a correr un riesgo mayor, a subir de nuevo a lo alto de la carpa y actuar incluso con varios trapeacios a un tiempo. Aunque interiormente me lo prohíba, suelo ceder ante una nueva tentación. Por ejemplo: por si era poco traducir del checo —aparte del catalán, francés, inglés o portugués— empecé a aprender persa —hay que decir farsi— a la zaga de la poesía contemporánea escrita en esta lengua. Pero he dicho que intentaré ser objetiva y, respecto a esa diversidad, lo que de real subyace es la certeza —en lo que a la poesía se refiere— de una dificultad casi invencible, es decir, la certeza de que en el momento del salto mortal hay que confiar siempre en los brazos del otro.

Georges Alounin en *Los problemas teóricos de la traducción*, expresa con nitidez la base de esta dificultad. Dice:

«Supongamos en el universo un astro, una luna (inmóvil, para simplificar la comparación), con-

templada por los habitantes de cuatro planetas diferentes, uno azul, en el nadir de esta luna; otro rojo, en su cénit; el tercero amarillo, a su oeste; el cuarto blanco, a su este. Cuando los habitantes de estos cuatro mundos hablan de esta luna, no hablan exactamente del mismo astro, al que ellos mismos iluminan por reflexión de su propia luz.»

Y más adelante sigue:

«Supongamos que estos habitantes no tuviesen ninguna noción de astronomía (como tampoco los del planeta Tierra la tienen, en general, de lingüística), y reunámoslos: no saben que hablan de la misma luna. La situación de las diversas lenguas con relación al mundo de la experiencia humana —según la tesis humboldiana— es exactamente la misma: hablan del mismo objeto, pero nunca desde el mismo punto de vista.»

Este hecho lo había observado ya Ortega y Gasset, que en *Miseria y esplendor de la traducción*, escribió: "Es falso, por ejemplo, suponer que el español llama *bosque* a lo mismo que el alemán llama *Wald*." Pero siguiendo con Mounin, en su conclusión cita las palabras de Nida:

«La traducción consiste en producir en la lengua que se traduce el equivalente natural más próximo del mensaje de la lengua que se traduce, primero en cuanto a la significación, después en cuanto al estilo.»

Jirí Lévy, en *El arte de la traducción*, habla de dos métodos, el lingüístico y el de la ciencia literaria. Afirma que la clave del primero estriba en que todos los lenguajes tienen elementos en común y otros que no lo son y propone como primer paso examinar de qué modo específico se forma en la lengua el "mundo de la visión". Por ello dice que en la traducción artística se trata de emanciparse "de los equivalentes léxicos y del uso de grupos de sinónimos". Dice textualmente:

«El traductor es un autor relacionado con su época y su país. Debemos examinar su poética como

ejemplo de las diferencias en el desarrollo literario de los dos países, de las diferencias entre las poéticas de dos épocas.»

Y añade que, como la traducción está siempre relacionada con el modelo, esta relación puede ser unidireccional (fiel, libre, retrospectiva, perspectiva, receptiva, adaptativa), distinguiendo las siguientes posturas:

- 1 la traducción debe reproducir las palabras del original
- 2 la traducción debe reproducir las ideas del original
- 3 la traducción se debe leer como el original
- 4 la traducción se debe leer como traducción
- 5 la traducción debería mostrar el estilo del original
- 6 la traducción debería mostrar el estilo del traductor
- 7 la traducción debería leerse como texto perteneciente a la época del original
- 8 la traducción debería leerse como perteneciente a la época del traductor
- 9 la traducción debe dar o prestar algo al original
- 10 la traducción nunca debe dar o prestar nada al original
- 11 la traducción de poesía debe hacerse en prosa
- 12 Los versos hay que traducirlos en verso

Sea cual sea el método empleado, siempre se dan tres miembros en la comunicación que supone la traducción: autor, traductor y lector. Lévy hace hincapié en ello: "Primero fue la concepción del autor de la realidad, luego la concepción de la obra original por parte del traductor, y en tercer lugar la concepción de la traducción por parte del lector. [...] Esto significa que el traductor debe contar con el lector, para el que traduce". Con mucho acierto recordaba Francisco Úriz, en su conferencia con motivo de haber recibido el Premio Nacional

de Traducción, las palabras de Cortázar: "Un libro es un hombre leyendo un libro, che".

En cuanto al proceso de trabajo de la traducción se distinguen claramente tres fases:

- 1 comprensión del texto
- 2 interpretación
- 3 creación de un estilo de la traducción

Es evidente que siempre, para llegar a traducir, el paso previo es la comprensión del texto, y este paso hay que entenderlo de modo relativo, pues la comprensión es subjetiva, va que está marcada, cuanto menos, por condiciones históricas y geográficas. El buen traductor —y en esto coinciden la mayoría de teóricos— debe ser ante todo un buen lector. Debe comprender el texto en su aspecto filológico, captar los valores estéticos, trágicos, líricos, ideológicos, irónicos etc. que el autor comunica haciendo uso de determinados medios que constituyen el estilo personal. A través de ellos, el lector alcanza el motivo de la obra, las realidades que la obra expresa y el propósito del autor. Cuando en algunos casos no se consigue captar este propósito, esta realidad artística, se va completamente a ciegas. En otros casos, en cambio, puede darse que lo único verdaderamente alcanzable sea esta realidad artística, así, por ejemplo, sucede con cierto tipo de novelas, como algunas del *nouveau roman*. Yo tuve que enfrentarme con una de ellas, *Tropismes*, de Nathalie Sarraute, y comprendí que de poco me servía el entender las palabras. En una situación semejante no hay más remedio que inventar sobre la marcha el procedimiento a seguir. En la novela mencionada, las frases son movimientos, insinuaciones, pero el lector no sabe qué están relatando ni a quien se dirige el relato. Yo entendí que había que aproximarse al texto como a un cuadro abstracto. ¿Cómo reproducir algo semejante? Por supuesto ajustándose a las palabras, pero también al ritmo y a las sinuosidades de la frase, porque, de hecho, se trataba de comunicar un desasosiego. Es decir, mi arma principal, en este caso, era imaginar ese desasosiego e investirme de él para inundar con él la frase. Ahí no había auxiliares de ningún tipo, no se podía

recurrir a la cultura, a la historia, a nada objetivo, exterior, todo partía de ese pozo secreto que es la pulsión del creador y los procesos psicológicos que la movían. ¿Llegué a comprender del todo lo que traducía? No estoy segura. Lo que me salvó una vez más fue mi ser de escritora, es decir, mi relación con mi propia lengua, pues como bien dijo Ester Benítez hablando de la traducción a nuestro idioma carecer de sensibilidad para el castellano es la barrera fundamental.

La segunda fase en el trabajo de traducción, es decir, la interpretación del texto, implica dejar a un lado lo subjetivo y ahondar en su realidad oculta, renunciando a toda "revalorización" del mismo. Hacer lo contrario es la tentación de muchos traductores que tienen un mensaje propio que comunicar.

En cuanto a la creación de un estilo de la traducción es el problema más delicado. Al no ser

simétricos el lenguaje de salida y el de llegada y no coincidir, en

general, los significados y sus valores estéticos, toda la responsabilidad recae en la elección del traductor. Para ello hay que considerar qué medios de información pueden ser equivalentes en ambos lenguajes, qué falta en el lenguaje de llegada que tenga el de salida y qué tiene el lenguaje de llegada que no tiene el de salida. Hay que ver el modo de compensar esto. Y es importante porque a veces el intento resulta una trampa.

Para reproducir el contenido del original —que el autor expresa de un modo y no de otro por algún motivo—, el traductor puede elegir entre varias posibilidades, y debe hacerlo según la exigencia del contexto. El traductor debe decidirse por la forma más adecuada, pero debe hacerlo con gusto y ajustándose al estilo conveniente. Por ello cuanto mejor conozca la obra, mejor elegirá la solución. Y también cuanto más talento artístico y lingüístico tenga, con más facilidad acertará en su cometido. Octavio Paz, hablando de traducción poética, observó:

«El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino de desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje.»

En ese punto último, sin embargo, el traductor efectúa un acto análogo al llevado a cabo por el poeta.

No son pocos los problemas con los que tiene que enfrentarse el traductor, y el primero es esa elección continua que le exige su trabajo. Como dijo Otokar Fisher: "La traducción es una acción fronteriza entre la ciencia y el arte", por ello, si el primer paso, la búsqueda de equivalentes lingüísticos, supone una gran parte de la tarea, no la agota, dado que, de hecho, el trabajo se cifra en "conservar, expresar y comunicar" la obra original y su meta es reproducir un texto. Lévy, con mucho acierto, emplea esa palabra, habla de una "reproducción" Y dice que el proceso para llevar esto a cabo es de "sustitución de un material de lenguaje por otro, y por ello, la creación personal de todos los ritmos artísticos que surgen del lenguaje. Esto, en el territorio del lenguaje, donde acontece, es auténticamente una creación". Y continúa: "La traducción como obra es una reproducción artística, la traducción como proceso es una creación original, la traducción como forma de arte es un asunto fronterizo en el límite entre el arte reproductivo y la creación original".

Lévy considera también que se imponen dos normas en toda reproducción de arte, la que afecta a la reproducción en sí, es decir, la fidelidad, el acierto, y el "arte", es decir, la belleza. Esto, si se considera desde el punto de vista de la técnica, se plantea como una contradicción entre la fidelidad y la libertad. Sería fiel el traductor que busca no apartarse del texto original y por lo tanto lo reproduce exactamente, sería libre el que teniendo como meta principal la belleza, se ocupa ante todo de ella pensando en

noventa y ocho  
tarazona

aproximarla al lector, aunque se salte el riguroso palabra por palabra. Entre una y otra actitud hay gradaciones. La fidelidad no consiste en traducir en lengua de la Edad Media una novela medieval. Tampoco el deseo de aproximar el texto al lector debe inducir al traductor a explicar, corregir o embellecer la obra. Como cotraductora de lenguas que no conozco, como el turco, o que conozco poco como el persa, esta es mi experiencia más desalentadora: con frecuencia parece imposible conseguir de quien me ayuda una traducción estricta de cada palabra, sin añadidos ni elipsis. La lucha se establece, en general, contra la tendencia a explicar, aclarar, es decir, "facilitar" la comprensión, por parte del cotraductor. Es cierto que, en la mayoría de los casos, yo no he acudido a profesionales, sino a personas que se prestaban casi espontáneamente a colaborar conmigo y por ello mi primera labor consistía en hacerles entender la profunda relación de sentido y palabra.

El poeta turco Ilhan Berk, dice que lo importante es "vivir el poema", que escribirlo después es sencillo. Yo creo que el poema se puede escribir cuando se vive con las palabras, o por lo menos, cuando hay un germen de vivencia ya en palabras. En el caso de la traducción de poesía es necesario conseguir esa simbiosis, por lo que hay que tener siempre clara la conciencia de esta necesidad. Llegar a un resultado adecuado no creo que sea siquiera cuestión de técnica, pero sí de una gran paciencia, de una audición atenta del modelo, para captar ese punto de fusión original. Belleza y fidelidad, de todos modos, no se excluyen entre sí, a no ser que se entienda como bello sólo lo placentero y como veracidad la más rigurosa literalidad. Precisamente negando la literalidad, Octavio Paz afirmó: "No digo que la traducción literal sea imposible sino que no es una traducción". Yo creo, sinceramente, que hay muy pocas personas capaces de hacer lo que Octavio Paz hace al traducir, por ejemplo, el *soneto en Ix* de Mallarmé, donde se lanza directamente a sustituir imágenes. No es ejemplo a seguir siempre, aunque a veces se puede hacer. El mismo Paz,

que es muy lúcido, lo hace sólo ocasionalmente, y también sólo ocasionalmente explica en detalle cómo ha llevado a cabo una traducción, así, por ejemplo, la de un poema chino, de Wang Wei.

Precisamente aquí, en Tarazona, habiéndome invitado a hablar de mis traducciones del persa, expliqué yo cómo hice algunas de ellas tanto de esta lengua como de la lengua checa. Hoy no he querido cansaros con estos avatares, sin embargo, sí quiero volver sobre algunos conceptos que expuse en aquella ocasión y que se relacionan con ese impulso que me lleva a traducir poesía. Me referí entonces a la frase de Heidegger: "Poesía es el decir de la desocultación del ente", que es para mí como el primer punto de un catecismo. Dije entonces: "La poesía, pues, se refiere a algo que está oculto, oculto incluso en las palabras que al ofrecerse de un modo determinado permiten que un destello se produzca, una visión instantánea, fugaz, de aquello oculto. Es decir, en un elevado porcentaje, la poesía dice lo que no dice y hasta lo que no se puede decir, lo inefable. Por ello lo que expresa no es textualmente lo que está diciendo. Su intento es hacer saltar una chispa, abrir un resquicio, crear en el lector una sacudida. Esto es lo que muchos teóricos concretan al postular que la poesía se dirige a la emoción y no a la razón y es también lo que permite afirmaciones tan importantes como ésta, que se debe a Robert Georjgin: "El sentido es connotación del poema y no el poema connotación del sentido". Esta frase de Georjgin es otro enunciado de mi catecismo. Unida a la de Heidegger, ambas nos dan la medida de la casi imposibilidad de la traducción de poesía y del riesgo que comporta. Sin embargo, quien lo ha hecho una vez, quien ha subido una vez al trapecio, se siente dispuesto a subir de nuevo. No por ello desaparece el vértigo. Así no dejo yo de preguntarme cuál era el secreto que inducía a **aquella** famosa Pinito del Oro, que actuaba sin red, tras haberse caído en más de una ocasión —milagrosamente sin perder la vida—, a subir de nuevo a lo más alto y realizar aquel ejercicio **que**

consistía en hacer bailar el trapecio hallándose ella cabeza abajo sobre la barra y sin sujetarse a él por ningún otro punto. Mi única respuesta es que intentaba demostrarse a sí misma —y a los demás— que existía esa posibilidad. También ese anhelo de traducir lo prácticamente intraducible puede explicarse como manifestación de que, con todo, existe una posibilidad. ¿Dónde se halla esta posibilidad?

Aquí, en Tarazona, además de lo citado, mencioné otro de los puntos de mi catecismo, las palabras pronunciadas por el poeta turco Fazıl Hüsni Daglarca, en el encuentro Poesium que tuvo lugar en Estambul en 1991. Con aquella ocasión, Daglarca dijo esta frase extraordinaria: "Creo que la poesía aparece cuando todas las palabras que la componen desaparecen, cuando llega a liberarse de las palabras". La pronunció, sin duda, pensando en la de

Mallarmé:

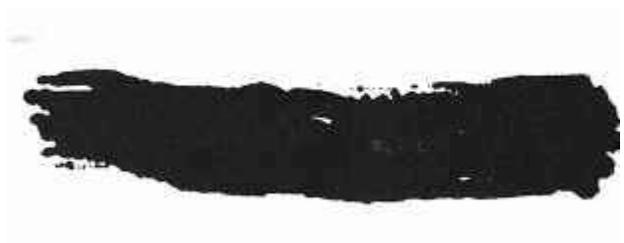
"La poesía está hecha con palabras". El tra-

ductor de poesía no puede dejar de preguntarse por ese enigma, el enigma de la palabra, que está siempre en el aire. Qué es la palabra, qué es la palabra poética. Este es el verdadero reto, el verdadero escollo. Acaso María Zambrano fue quien más se aproximó a desvelar el misterio, al hablar de la palabra auroral, la palabra, decía, "encinta de significado". No se sabe aún lo que alberga en su interior, pero es irradiante y aparece dotada de un nimbo de música. Hay que ser muy paciente, hay que acercarse a ella de puntillas, descubrirla cuando duerme. Hay que esperar a que se manifieste por transparencia, silenciosamente, y asumirla con total mansedumbre. Y, cuando esto suceda —tanto el poeta como el traductor— a través de ella, para recrearlo, ser capaz de incorporar ese "ser" que el poema —y el poema traducido— debe ser.

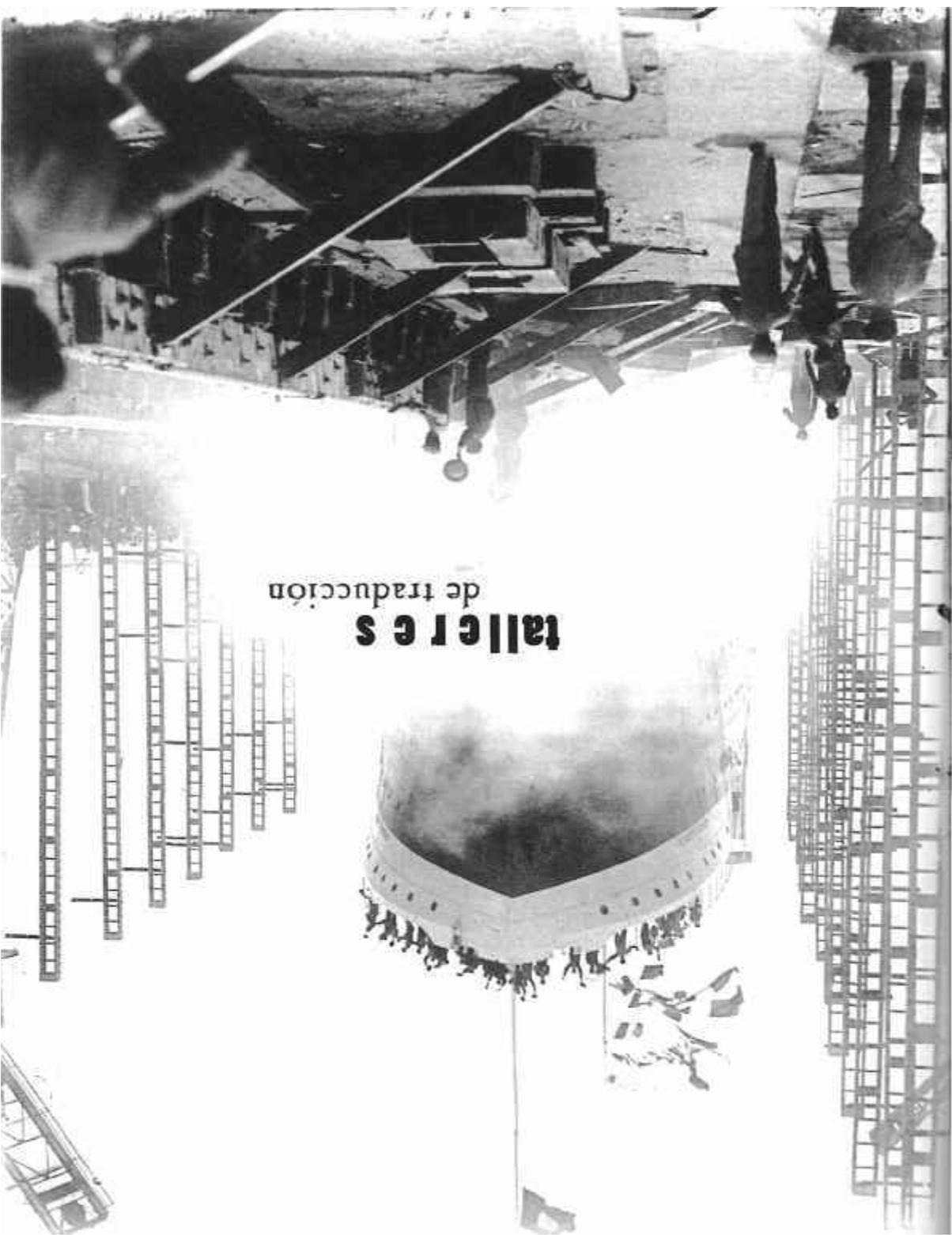
noventa y ocho  
tarazona







**tallers**  
de traducción



Olivia de Miguel Crespo  
La traducción de la  
neolengua en 1984,  
de George Orwell

El taller reunió a unas ochenta personas lo que, a primera vista, puede parecer excesivo para este tipo de actividad. No obstante, los asistentes participaron, hicieron propuestas y hubo discusión viva y productiva.

El taller se abrió con una breve introducción que, en resumen, venía a decir lo siguiente:

A estas alturas del siglo, en las que el futuro ya es pasado, *1984*, la última obra de George Orwell, seudónimo de Eric Arthur Blair (1903-50), se ha convertido en una de las novelas más emblemáticas de los últimos cincuenta años. *1984* ha sido comentada, discutida, estudiada, alabada y denostada, y sus expresiones han pasado a formar parte de la lengua común de varias generaciones para referirse a las formas de represión y poder totalitario. Hace sólo dos días, Mario Benedetti<sup>1</sup>, glosando la figura de José Saramago, volvía a utilizar al Gran Hermano como metáfora del poder institucional cuando hablaba de los "...muchos intelectuales que transitan con su pedestal a cuestas, y aportan su silencio culposo para no malquistarse con el *Big Brother*..."

Frente al término utopía, un mundo inexistente pero ideal, *1984* ha sido calificada como antiutopía, distopía o cacotopía ("lugar malo") y tal vez, a la vista de como han ido evolucionando los acontecimientos durante esta última mitad del siglo, podríamos adjetivarla como profética. La organizarán del mundo en grandes bloques económico-militares; la guerra continua en la que el enemigo de ayer es el aliado de hoy; el poder del dinero y los medios de comunicación; la reescritura de la Historia; la manipulación del lenguaje y su insistencia en lo políticamente correcto son

elementos más que suficientes para sentir que todos somos en alguna medida habitantes de Oceanía.

1984 pertenece a esa tradición de la novela inglesa que tiene sus principales exponentes en obras como *Los viajes de Gulliver* de J. Swift (XVIII) y *Erewhon* de Samuel Butler (XIX). En el s. xx se la ha comparado con *Nosotros* (1920) de Zamyatin y con *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley.

En español la novela fue traducida por Rafael Vázquez Zamora y publicada por la editorial Destino en 1952. Desde entonces hasta 1997 se han hecho más de veinte ediciones de la novela, sin revisar una coma y repitiendo reiteradamente los mismos errores que, bien es cierto, no son sólo imputables a la edición española.

En la edición de 1951 de Secker & Warburg ocurrió un accidente importante: el "5", de la fórmula " $2+2=5$ ", desapareció de la caja de tipos. Todas las ediciones posteriores a ese año (incluso las especiales del año 1984) preparadas por Secker & Warburg y Penguin han repetido el error. En 1989 Penguin publica la obra con "*A note on the text*" en la que se enmienda el error. Las ediciones españolas, que en 1952 habían impreso la fórmula correctamente, reproducen el error en las ediciones posteriores y aun en las de 1997 (tanto en castellano como en catalán) la fórmula aparece como " $2+2=$ ". El olvido de un solo guarismo priva a la obra de su significado último de rendición y aceptación ciega de las condiciones impuestas por el Poder.

El taller intentó discutir y proponer alternativas posibles a la traducción de la neolengua partiendo de la nueva versión de 1984, preparada por Olivia de Miguel e ilustrada por Antonio Saura, y con la que Círculo de Lectores celebra el cincuenta aniversario de la publicación de la obra.

La autora del taller pensó que, como tal vez no todos los participantes habían leído la novela o que los que sí lo habían hecho no la tenían lo suficientemente fresca en la memoria, era interesante resumir brevemente su argumento para que todos pudieran integrarse en el taller y participar lo más a fondo posible.

Seguidamente se pasó a considerar uno de los instrumentos que el Partido utiliza para destruir la posibilidad de cualquier forma de pensamiento heterodoxo y, por tanto, de pensamiento: la manipulación del lenguaje y la creación de una lengua artificial que no permita la comunicación de la experiencia humana, en la que las palabras queden despojadas de polisemia, ambigüedad y capacidad de juego, ironía y equívoco.

Se estudiaron las reglas de formación de la neolengua en los tres grupos de léxico en los que ésta se divide: Léxico A / Léxico B / Léxico C.

*Léxico A:* Palabras de uso cotidiano.

- Reducción de términos
- Significado restringido
- Purga de ambigüedades y polisemia
- 1 sonido = 1 concepto

Gramática:

- Las categorías de palabra son permutables
- Reducción del verbo y el sustantivo a 1 sólo (verbo o sustantivo)
- Adjetivos = el verbo o sustantivo + sufijo
- Adverbios = sustantivo - verbo + sufijo
- Negación = afirmativa + prefijo -in
- Énfasis = prefijos
- Formación de palabras mediante afijos preposicionales (ante, post, sub etc).
- Regularidad en los verbos que a veces se sacrifica en aras de la eufonía

*Léxico B:* Una especie de taquigrafía verbal. El lenguaje del discurso político

- Palabras compuestas de dos o más palabras o de porciones de palabras resultando un verbo-sustantivo que se flexiona de acuerdo a las reglas fijadas.
- Sin base etimológica
- Adoptan cualquier orden
- Se mutilan de cualquier forma
- Hay más irregularidades que en el léxico A.

La función principal de este léxico no es la de expresar significados sino la de destruirlos.

- Gran cantidad de eufemismos.
- Significado polivalente dependiendo de a quién se aplican.

La carga ideológica de muchas palabras radica en su estructura. Así los nombres de instituciones se acortan no sólo para ahorrar tiempo sino para despojarlas de su significado (Internacional Comunista/Comintern; Miniver/Ministerio de la Verdad).

- En función de la eufonía y con el fin de conseguir un efecto de graznido monótono se crean palabras de dos o tres sílabas y acentuación regular. Se trata de lograr un lenguaje articulado en la laringe que funcione independientemente de la conciencia.

*Léxico C:* Un suplemento de los anteriores. Términos científicos y técnicos

Con la copia de los *Principles of Newspeak*, y teniendo en cuenta normas expuestas anteriormente, pasamos a la discusión de cómo reescribir la neolengua en español y de las distintas estrategias posibles para la traducción de la enorme variedad de registros lingüísticos presentes en la novela: del discurso político del "libro" de Golstein al lenguaje amoroso de la segunda parte; de las cancioncillas populares de los "proles" a la espantosa jerga oficial cuyo principal cometido es el de destruir el significado.

La discusión se centró principalmente en la búsqueda de fórmulas que permitieran reinventar los términos de neolengua de acuerdo con las precisas normas gramaticales del apéndice, de manera que funcionasen coherentemente siempre que dichos términos, u otros de su misma categoría gramatical, aparecieran en la obra. Se hicieron propuestas para neopalabras como *goodthink*, *Minipax*, *prolefeed*, *sexcrime*, *joycamp*, *duckspeak* o *thinkpol* y para frases como *oldthinkers* *umbellyfeel* *Ingsoc*.

Hubo propuestas atractivas y muy creativas, aunque muchos de los asistentes tendían a soluciones normativistas y poco lúdicas, a la domesticación del texto y a un énfasis excesivo en criterios de "fidelidad".

1 *ElPais*, 15 de octubre de 1998.

Javier Albiñana  
**El primer trago de  
 cerveza, la traducción  
 y otros pequeños  
 placeres de la vida**  
*francés-castellano*

Philippe Delerm, hasta el momento un escritor prácticamente desconocido, nos acaba de sorprender recientemente con la publicación de *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* (Gallimard, 1997), título traducido al español como *El primer trago de cerveza y otros pequeños placeres de la vida*. El libro, de apenas cien páginas, reúne un conjunto de breves anécdotas sobre hechos de escaso relieve cuyo encanto viene dado en gran medida por la utilización de una prosa ligera, sutil y sobre todo poética. Delerm desgrana en treinta y cuatro capítulos un compendio de aquellos pequeños placeres que le brinda la vida: el primer trago de cerveza —el mejor de todos para el autor—, la ilusión de ir a comprar pastelitos los domingos por la mañana, la de tomarse una copa de oporto —tras adoptar una ínfima reticencia y dando "las instrucciones de uso", al modo de Perec—, la de zamparse un *croissant* en el despertar de una fría mañana de invierno, o la de tropezarse con unos dulces árabes en el escaparate de una tienda. Pero, en ocasiones, el autor va más allá y se entrega también a la disección de momentos placenteros: respirar el aroma de las manzanas puestas a madurar en un sótano, coger moras al caer el otoño, leer el periódico por la mañana, ayudar a desgranar guisantes, abandonarse a la dulce melancolía de una noche de domingo, decidirse a comer al aire libre o incluso algo tan simple como llamar desde una cabina telefónica. Delerm recoge instantes y transmite sensaciones fugitivas, "revisitando la magdalena de Proust", en palabras de un crítico francés.

Por lo que a la traducción se refiere, tropezamos de entrada con la dificultad que entraña la recurrente utilización, como recurso literario y como sujeto de la narración, del pronombre "on"

ese "on" impersonal prescrito en las redacciones escolares francesas y que, en este caso, pasa a crear una complicidad con el lector. En español, ante la imposibilidad de aplicar en todos los casos el "uno" o el "se", hemos considerado como mejor opción utilizar en la mayoría de los casos la primera persona del plural, que puede equivaler a un impersonal.

Asimismo, la traducción debe conservar el ritmo de la prosa, fundamental para transmitir el cúmulo de sensaciones que constituye uno de los primeros objetivos de la obra. Por otra parte, se da en el texto una constante mezcla de niveles de lengua, y las expresiones cultas alternan con el lenguaje más actual y el estilo más directo. Una de las mayores dificultades del libro radica en trasladar el laconismo de algunas frases y, otra, todavía mayor, en hacer lo propio con la magistral, y personal, utilización de los adjetivos, cuyo matiz exacto siempre resulta arduo reflejar en otro idioma.

¡Cuánto hemos tenido que volver a dar la tabarra a sufridos amigos y pacientes profesionales con el fin de solucionar cantidad de dudas! Porque en el texto se habla de petanca, ciclismo, pasteles, navajas, gasolineras y autopistas, entre otras muchas cosas. De este modo, ha quedado mitigada nuestra ignorancia al enterarnos, por ejemplo, de que el extremo de la manguera de la gasolina — "*bec verseur*", en francés— resultó llamarse en español "boquerel", o de que los "*rails*" de las autopistas aquí se llaman "guardarraíles". ¡Anímense, colegas, al comprobar que el esfuerzo merece siempre recompensa!

Pasaremos ahora a citar dos ejemplos de los casos más discutidos en el taller. El primero se refería a la dificultad de trasladar al castellano los diversos nombres y tamaños de determinados pastelillos, como "*religieuse*" o "*paris-brest*". Al no existir equivalente, y ante nuestra invencible reticencia a poner notas a pie de página, optamos por nombres de pasteles parecidos, pero familiares para nuestros lectores españoles. Los colegas asistentes barajaron posibles soluciones, y finalmente se descartó por unanimidad el dejar los nombres en francés y poner notas.

Otro capítulo, el dedicado a jugar con las sutiles diferencias entre "*la bicyclette*" y "*le vélo*", puso de relieve la imposibilidad de hallar dos términos equiparables. Ambos constituyen en francés dos maneras de designar la bicicleta. Prácticamente son sinónimos, si bien la balanza del uso se inclina más bien por "*vélo*". En español, más modestos, sólo tenemos un término, y "bici" no serviría, porque no se usa con la misma frecuencia que "bicicleta", y, además, ha quedado desfasado debido a la moda de los modernos velocípedos. Por ejemplo, el *Tour de Francia* es "*course de vélos*"; "*bicyclette*" corresponderá más bien a una bicicleta de andar por casa. Sin embargo, como señala el autor, en muchos casos la

frontera no queda muy clara, y ello obliga también a tomar una decisión. Por otra parte, las diferencias que establece Delerm son subjetivas y en algunos casos aparecen formuladas en clave de humor o de *boutade*. Tras muchas dudas y sudores, optamos por transformar el capítulo entero y adaptarlo a las expresiones "ir en bicicleta" o "correr en bicicleta", decisión que, con ser arriesgada, pareció complacer, tras discutirse largo y tendido, al sufrido público asistente. Tocado este tema, se cerró la sesión.

Éstos serían, pues, expuestos bajo una apariencia un tanto masoquista, algunos de los pequeños placeres de la traducción a los que nos referíamos en el título.

noventa y ocho  
**tarazona**



Un problema generalizado entre quienes nos dedicamos en exclusiva a la traducción literaria es el límite de nuestra capacidad de elección que nosotros mismos nos imponemos, por lo menos durante una larga etapa de la vida profesional. No es que aceptemos determinados encargos a ciegas, sino que muchas veces preferimos posponer a mejores tiempos el momento de rechazar ciertas ofertas. Los motivos son diversos, pero hay uno muy comprensible, el de asegurar la continuidad en el trabajo, algo que en los primeros años de profesión no es precisamente fácil. Todos sabemos lo delicadas que son las negativas en un campo tan volátil e inseguro como el del profesional autónomo de la traducción.

Por otro lado, el responsable de la editorial que nos ofrece el encargo suele estar tan abrumado por el exceso de trabajo que no puede informarse sobre el verdadero grado de dificultad de la obra. Hay libros de apariencia inocente que son auténticos catálogos de problemas de traducción. Tal vez constituyan un reto estimulante para traductores cuya profesión y fuente de ingresos principales son otros y se dedican a traducir como una actividad apasionante pero secundaria. La situación del traductor literario a dedicación plena, condicionado por las tarifas vigentes y los plazos de entrega más bien cortos, es muy distinta.

El objeto del taller ha consistido en ilustrar este problema con ejemplos sacados de mi actividad cotidiana y mis lecturas particulares, presentar uno de esos textos necesariamente rechazables, dado su grado extremo de dificultad, proponer la traducción de unos fragmentos de este último texto entre todos los asistentes y sugerir algunos procedimientos que tal vez puedan reducir el problema, siempre dando por supuesto que la mayoría de noso-

tros, durante un período más o menos largo de nuestra actividad traductora, cometeremos el pecado de aceptar trabajos para los que no estamos lo bastante capacitados o disponibles.

Hace algún tiempo observé que en varias de las obras que traducía, todas ellas de narrativa norteamericana, aparecían alusiones a James Joyce, citas de sus obras e incluso parodias de ciertos elementos de su estilo, como el monólogo interior. Esto me llevó a imaginar la posibilidad de que un día me ofrecieran la traducción de la primera novela de un autor novel, del que en principio no hubiera por qué esperar grandes complicaciones, y en medio del texto me encontrara con una frase procedente de *Finnegans Wake*, una obra que bien puede ser un paradigma de intraducibilidad o dificultad extrema de recreación.

Puesto que hasta la fecha no he tenido la disposición de ánimo ni las ganas de jugar a detective semiótico que requiere la lectura de esta gran obra de Joyce, probablemente me encontraría en un aprieto. Es cierto que *Finnegans* ha dejado de ser un Everest literario por escalar y hoy existen versiones españolas, aunque sean parciales, pero cuando me enfrento a los enigmas que plantea la distorsionada escritura del original inglés, sin que para desentrañarlos me sirva de mucho la distorsionada escritura de la traducción o recreación española, siempre pospongo para otro día ese ímprobo trabajo de interpretación.

Tras ese planteamiento, llegué a la conclusión de que, a pesar de los problemas propios del traductor profesional, el exceso de trabajo y la falta de tiempo que dedicar al estudio de la teoría y a realizar instructivos cotejos entre ciertas traducciones de otros colegas y los originales, es muy importante que uno frecuente en la medida de lo posible esas obras literarias cuyo lenguaje roza o rebasa el límite de lo traducible, que procure leerlas e intente traducir fragmentos, de una manera breve pero asidua. Hay que encontrar el tiempo necesario y superar la resistencia a afrontar más dificultades de las que ya presenta la actividad cotidiana, y no me refiero a la necesidad de emplear un mecanismo compensatorio (por ejemplo, cuando uno se ve obligado a traducir algún que otro texto de calidad más que discutible), o a satisfacer posibles veleidades eruditas, sino en aras de una mayor eficiencia en el trabajo habitual.

Creo que sería muy interesante compartir algunas de esas experiencias de lectura y práctica de traducción especialmente compleja, puesto que el proverbial aislamiento del traductor es hoy en día cosa del pasado. La costumbre de las reuniones periódicas para comentar diversos aspectos de la profesión, la extraordinaria facilidad de comunicación que hoy tenemos gracias a las nuevas tecnologías, la existencia de publicaciones especializadas, los talleres como los organizados durante las jornadas de traducción en

Tarazona, todo ello nos permite aportar algo de nuestra experiencia personal y beneficiarnos de una multitud de experiencias ajenas.

Los ejemplos que ofrecí en el taller procedían de las obras *Sabbath's Theater* y *American Pastoral*, de Philip Roth, *Big Sur*, de Jack Kerouac y *The Annotated Alice*, la edición que preparó Martin Gardner del texto de Lewis Carroll. Mencioné también las traducciones o recreaciones de *Finnegans Wake* debidas a Víctor Pozanco y Francisco García Tortosa.

Finalmente ofrecí para traducir entre todos un texto procedente de la obra de Nicholson Baker *The Size of Thoughts*, que presentaba considerables problemas por haber sido escrito en un estado alterado de conciencia, bajo la influencia de la marihuana. Más que la misma traducción de un texto muy complicado, deseaba presentar a los participantes un ejemplo de una de esas obras que los profesionales a dedicación plena difícilmente estamos en condiciones de traducir, pero que resultan muy útiles como ejercicio, un material con el que uno puede prepararse con miras a salir lo más airoso posible cada vez que se le presenten en la práctica diaria esas dificultades que parecen plantear un verdadero límite de la traducción.

noventa y ocho  
tarazona



El objetivo de este taller era reflexionar sobre los problemas que plantea, en el contexto de la traducción del inglés al catalán, la presencia de los mecanismos de la oralidad —o, más concretamente, de la coloquialidad— en textos literarios, entendiendo el término "coloquial" no necesariamente como sinónimo de "informar", sino en su sentido etimológico de intercambio de enunciados orales, con independencia del mayor o menor grado de informalidad que presente el registro utilizado. El taller se planteó más en el sentido de detectar problemas de traducción que en el de buscar soluciones concretas.

La selección previa del material de trabajo se hizo procurando que fuera lo más variado posible. Se eligieron cuatro textos, uno de los cuales pertenecía al género narrativo; los tres restantes eran textos teatrales, pero también presentaban entre sí unas marcadas diferencias de carácter técnico y estilístico que podían plantear dificultades y estrategias de traducción distintas. Los cuatro textos elegidos eran fragmentos de las obras siguientes:

- 1 *Here We Are*, de Dorothy Parker.
- 2 *Betrayal*, de Harold Pinter.
- 3 *Shirley Valentine*, de Willy Russell.
- 4 *The Dangerous Liaisons*, de Christopher Hampton.

El texto 1 es un fragmento de un relato breve en el que la presencia de la coloquialidad es esporádica y, como es habitual en este género, se circunscribe a los diálogos intercalados entre pasajes narrativos y descriptivos. Se trata de los primeros párrafos del relato, donde aparece un diálogo cuyo inicio ya fue utilizado por Roman Jakobson como ejemplo de "fórmulas ritualizadas" al servicio de la función fática del lenguaje:

*'Well!' the young man said.*

*'Well!' she said.*

*'Well, here we are, 'he said.*

*'Here we are,'she said. 'Aren't we?'*

*'I should say we were,' be said. 'Eeyop. Here we are.'*

*'Well!' she said.*

*'Well'.he said. 'Well.'*

Es evidente que se trata de una sucesión de fórmulas cuya función no depende de su contenido semántico ni del mensaje que cada una de ellas pueda transmitir individualmente, pues tanto una cosa como la otra son prácticamente nulas. Es todo el segmento lo que constituye una unidad de sentido dentro de la narración: sirve para ilustrar una situación determinada, la atmósfera anímica en la que están inmersos, en este punto concreto del relato, los dos participantes en el diálogo —una pareja de recién casados que acaban de subir al tren después de despedirse de los invitados a la boda—. Son sus primeros momentos de intimidad conyugal, y esto les provoca una incomodidad que queda inequívocamente ilustrada por el fragmento de diálogo citado más arriba, con el que inician la conversación e intentan "romper el hielo". No es que la sensación de "incomodidad" sea la única lectura posible de estos enunciados —también podrían expresar relajación, simple cordialidad, etc.—, pero la evolución posterior del diálogo va revelando una serie de tensiones que presagian una futura vida en común no exactamente relajada ni del todo cordial.

El hecho de que se trate de unas fórmulas vacías de contenido no atenúa en absoluto las dificultades de traducción que este fragmento pueda presentar. Si algo caracteriza estas frases es su "naturalismo", su credibilidad idiomática: pertenecen al repertorio de recursos fáticos de una comunidad cultural y lingüística concreta, y el lector las identifica como propias. Es necesario, por lo tanto, "visualizar" la situación, "escenificarla" y trasladarla al contexto de la lengua de llegada; en definitiva, imaginarse qué dirían unos catalanohablantes en este tipo de situación, perfectamente universal y extrapolable a la cultura de llegada. Ello permite —o, mejor dicho, prácticamente impone— un considerable alejamiento de la literalidad si se quiere conseguir un grado equivalente de credibilidad idiomática.

El texto 2 es el diálogo con el que se inicia la obra *Betrayal*, de Harold Pinter. Al igual que el texto 1, es un diálogo de una gran compresión construido a base de frases muy cortas, muchas de las cuales son también fórmulas estereotipadas de las que habitualmente se asocian con la función fática del lenguaje. En este caso, sin embargo, el contenido y la intención individual de cada una de las frases —y de las réplicas que provocan— tiene una impor-

tancia decisiva en la configuración de la atmósfera anímica de toda la obra, que es mucho más compleja de lo que pueda sugerir el aparente automatismo de los enunciados.

Jerry y Emma, los únicos personajes de la obra, son dos antiguos amantes que se reencuentran al cabo de unos años. Ambos viven con el cónyuge y los hijos respectivos, en una situación de aparente estabilidad. La actitud de los dos personajes, en esta escena, revela por un lado una sutil combinación de tedio e ironía, y por otro una cierta ternura con algunos tintes amargos. Esta mezcla de sentimientos va revelándose poco a poco según avanza la obra, bajo un entramado de fórmulas aparentemente triviales pero llenas de contenido intencional y a menudo de dobles sentidos.

Desde el punto de vista de la traducción, un texto dialogado de estas características obliga a descifrar el sentido real de cada enunciado, a un proceso de descodificación tanto o más laborioso que si se tratara de largos párrafos llenos de circunlocuciones; para que la traducción funcione a todos los niveles, la reformulación subsiguiente a este proceso deberá desembocar en unas soluciones que recreen al mismo tiempo la naturalidad idiomática y el sentido y la intención profundos de cada frase —o, en su caso, el mismo grado de ambigüedad—. Unas soluciones que, como en el caso del texto 1, a menudo deberán alejarse mucho de la literalidad.

El texto 3 es un monólogo, aunque ello no implica que contenga una sola voz ni un solo registro. Quien habla es un único personaje, pero en lo que narra aparecen a menudo las "voces" de otros personajes imitadas en su registro y en sus peculiaridades. Se trata de un texto marcadamente costumbrista que recrea teatralmente, y con gran eficacia, los mecanismos expresivos e idiomáticos de una persona perteneciente a una época, una cultura y una generación muy concretas. Shirley Valentine es un ama de casa de Liverpool, de mediana edad y de clase trabajadora, que cuenta su vida y su visión del mundo buscando la complicidad del público en clave predominante de humor y en un lenguaje que refleja muy fielmente el habla cotidiana de sus contemporáneos. Éste es quizás el rasgo principal que contribuye a garantizar la eficacia del texto y de su recepción; es decir, más que en las cosas que cuenta el personaje —a menudo bastante tópicas—, es en su forma de contarlas donde reside gran parte del éxito de la obra.

A la hora de reproducir, en la traducción, esta caracterización del personaje a través de su modo de hablar, la mayoría de los recursos pueden recrearse con las mismas estrategias que utilizaríamos en los textos anteriores: es decir, recurriendo a los mecanismos idiomáticos que utilizarían unos hipotéticos personajes catalanohablantes de una edad, una época —la acción transcurre en

la época actual— y un estatus social y cultural parecidos a los de la protagonista y de los demás personajes invisibles que hablan a través de ella. Sólo así podrá producirse un texto de una eficacia "costumbrista" equivalente, que provoque unas reacciones equivalentes a las que provoca en los receptores de la obra original. Este proceso de recreación, en cambio, se hace ya mucho más difícil en el caso de los rasgos dialectales del personaje, que tienen un protagonismo considerable y van desde el uso de determinados recursos lingüísticos propios del inglés del norte de Inglaterra hasta una dicción caracterizada por un marcado acento de Liverpool (un recurso que las acotaciones del texto no explicitan, pero que se da por supuesto). Estos rasgos dialectales se pierden forzosamente en el traslado de la obra a otra lengua, a menos que se decida ir más allá de la traducción estricta y se haga una adaptación que traslade todo su contexto a la cultura de llegada y convierta a Shirley Valentine, en este caso, en una mujer con nombre y apellidos catalanes y la sitúe en una ciudad catalana. Sólo así se podrían recrear los rasgos dialectales —tanto los del texto como los de la dicción— sin que ello entrara en conflicto con la credibilidad del producto. *Shirley Valentine* es un texto muy adecuado para ilustrar un dilema frecuente en la traducción teatral: la conveniencia de optar por una "traducción" o por una "adaptación", con las distintas estrategias y limitaciones que plantea cada una de estas opciones.

El texto 4 es la adaptación teatral, en lengua inglesa y realizada durante los años ochenta de este siglo, de una novela epistolar francesa del siglo XVIII. En este caso, pues, el texto "original" del cual partimos es ya el resultado de un proceso de adaptación bastante complejo, que no sólo ha implicado un cambio de lengua sino también de género e incluso de modelo de lengua (en el sentido de que el inglés utilizado por Christopher Hampton es contemporáneo a nosotros, no a la lengua del texto original francés).

El resultado de la adaptación a la que fue sometido el texto francés original se manifiesta en unas claras marcas de coloquialidad, en determinadas fórmulas y conectores que no aparecían en la forma epistolar de la novela. Aun así, y comparándolo con los demás textos que analizamos, es sin duda el que presenta un grado más elevado de formalidad, de distanciamiento respecto al registro habitual de la lengua hablada. Pero este distanciamiento no se obtiene con artificios arcaizantes en el nivel léxico y morfológico, sino simplemente con la presencia de una complejidad sintáctica y de unos enunciados y locuciones cuyo estilo sitúa a sus emisores en un registro y un nivel mucho más "cultos", "sofisticados", "nobles", "esnobs", etc. que los de los textos anteriores. Sin embargo, todo esto coexiste con un constante esfuerzo por dotar los diálogos de credibilidad idiomática. La necesidad de

mantener este equilibrio entre formalidad discursiva y credibilidad idiomática debe tenerse muy en cuenta si se quiere ofrecer una traducción equivalente en términos de registro, que no rebaje ni acentúe ninguno de estos aspectos (como podría ser, por ejemplo, el recurso a arcaísmos léxicos, morfológicos o sintácticos, con lo que se distorsionaría la intención estilística del texto inglés).

### **Conclusiones**

Una vez analizados los cuatro textos y detectados los diversos problemas de traducción que planteaban, se llegó a las siguientes conclusiones:

1. El hecho de que el texto 1 esté destinado a ser leído y los textos 2, 3 y 4 hieran escritos para ser reproducidos oralmente no implica que el esfuerzo de recrear los mecanismos de la coloquialidad deba ser inferior en la traducción de los enunciados que componen los diálogos del texto 1. En definitiva, cualquier texto que pretenda imitar los ritmos y los recursos del habla debe tener el mismo potencial de eficacia recitativa tanto si va destinado a ser escuchado como a ser leído. (Un requisito, por cierto, que podría hacerse extensivo a cualquier tipo de texto).

2. La traducción al catalán de textos en los que predomina o está presente la coloquialidad plantea el problema adicional de tener que buscar unas soluciones que mantengan el equilibrio entre la corrección gramatical y la naturalidad idiomática, ya que en el catalán coloquial es donde más se acentúa la presencia de castellanismos léxicos y locucionales no aceptados por la normativa. Incluso si se da preferencia a la naturalidad y a la "adecuación" a los registros por encima de la "corrección", nos damos cuenta de un fenómeno aparentemente paradójico: en un texto traducido al catalán, sobre todo si mantiene la distancia cultural de los referentes extralingüísticos del original, la posibilidad de recurrir a determinados préstamos —mayoritariamente del castellano— muy presentes en el uso real de los hablantes de la lengua de llegada queda más restringida que en un texto que no sea una traducción, porque precisamente este recurso podría "catalanizar" en exceso la traducción en detrimento del equilibrio deseado entre la naturalidad idiomática y el mantenimiento de la distancia cultural. Esto, evidentemente, acentúa las dificultades de traducción y no siempre permite encontrar soluciones del todo satisfactorias. Podría ser un ejemplo de ello el caso del adverbio inglés *well*, tan polivalente y de una recurrencia tan espectacular en cualquier contexto coloquial en lengua inglesa (los textos utilizados en este taller lo ejemplifican sobradamente: la palabra *well*, aparte de repetirse profusamente a lo largo de los cuatro textos, apa-

recia al principio de cada uno de ellos). Uno de los temas de reflexión fue precisamente éste: la necesidad de elegir entre un largo repertorio de soluciones distintas cada vez que hay que traducir el *well* inglés, unas soluciones que van desde las más literales hasta la opción cero. A veces, las unidades lingüísticas más breves son las que requieren más cuidado para poder traducir con eficacia su función en cada contexto en el que aparecen. Pero, en el caso de la traducción al catalán, las opciones se reducen —o por lo menos obligan a una búsqueda más exhaustiva— por las razones apuntadas más arriba. En el catalán hablado, el uso de la palabra castellana "bueno" con función adverbial es tan generalizado que el hecho de utilizarla en una traducción plantea el riesgo de "naturalizar" excesivamente el texto.

Carmen Francé y Juan  
Gabriel López Guix  
**La traducción de  
elementos culturales  
en *Microsiervos*, de  
Douglas Coupland**

En el curso del taller presentamos, a partir de ejemplos extraídos de nuestra versión de la novela de Douglas Coupland, *Microsiervos* (Ediciones B, 1996), algunos de los recursos utilizados en la traducción de una obra llena de referencias socioculturales: marcas comerciales, series y personajes de la televisión o la actualidad, alusiones a *Star Trek*, el mundo del culturismo o los tecnicismos financieros y, sobre todo, informáticos.

Más que discutir la pertinencia de la solución dada en cada caso concreto, el objetivo del taller fue examinar, a partir de la comparación de algunos fragmentos del original y la traducción, un gama de procedimientos utilizables y tratar sus posibles implicaciones. Para ello, intentamos dar nombre a los diferentes cambios sufridos por el original en la traducción.

En nuestra traducción, el cambio más frecuente había sido la ampliación semántica, aunque no siempre habíamos decidido aclarar la referencia (porque era conocida, porque la aclaraba el contexto o sencillamente porque daba "color local"). También habíamos utilizado muchas transformaciones de tipo metonímico-sinecdóquico (la sustitución de un sustantivo más general por otro más concreto, por ejemplo) en las que una pequeña modificación en la frase proporcionaba una mayor precisión semántica; así como las adaptaciones, la traducción literal (en los "términos transparentes": nombres de organismos, departamentos, toponimia urbana, etc.), los extranjerismos, los préstamos naturalizados y unos cuantos procedimientos más. Un abanico bastante amplio en el que predominaba, como decimos, la expansión explicativa.

Asimismo, comentamos en el taller la génesis de la traducción, que contradecía la idea romántica del traductor enfrentado en solitario al cúmulo de dificultades y a la pantalla vacía y —en aquella época— azul. Además de la bicefalia de rigor, puesto que fuimos dos los traductores —una en Madrid y otro en Barcelona—, contamos con la imprescindible ayuda de una red de colaboradores pacientes y desinteresados (a los que tuvimos la oportunidad de agradecer su ayuda en el libro, en una pequeña nota). El más importante de todos, que resultó fundamental para la resolución de muchas dudas, fue un "amigo americano" a quien todas las noches enviábamos un lote de problemas por correo electrónico; él respondía a lo que sabía y preguntaba lo que no sabía a sus amistades (en persona, por correo electrónico o fax). Esta parte del taller fue una apología de las nuevas posibilidades informáticas y una llamada al aprendizaje por parte de los traductores de las ciberherramientas.

Otro fenómeno interesante relacionado con la traducción de obras con alta carga cultural se puso de manifiesto cuando uno de los asistentes al taller, Peter Bush, director de la Casa del Traductor británica y traductor al inglés, entre otros, de Juan Goytisolo, comentó que la traducción le resultaba más inteligible que el original norteamericano escrito en su propia lengua. Las implicaciones de esta constatación desbordan con creces el marco de este resumen. Entre otras cosas, creemos que se pone en cuestión el concepto de equivalencia referido a la traducción, un concepto demasiado ligado a una concepción en exceso lingüística del problema: aquí el "efecto equivalente" deseado sería la búsqueda intencionada de la incomprensión por parte de la vasta mayoría de lectores, algo que —para empezar— jamás habría permitido la editorial responsable de la publicación del libro, cuyas expectativas se centraban en la venta del libro entre una comunidad lectora para quien los referentes culturales y sociales descritos en la obra no existían o no existían todavía. En *Microsiervos*—como ocurre de modo especial con las obras en que desempeñan un papel importante los elementos culturales—, el original experimenta al ser traducido una redirección, cobra nueva vida y se inserta en la cultura receptora en un público diferente de los lectores de la obra original. Los comentarios que siguieron nos sirvieron para subrayar el hecho de que el traductor literario siente como una exigencia ineludible el presentar una obra autónoma, enfocada hacia el futuro y capaz de enraizarse en la cultura de llegada.

## Un equipo de traductores, Premio Stendhal 1998

### *El secuestro*, de Georges Perec, todo un reto

El viernes 8 de enero de 1999 el Jurado del Premio Stendhal ha concedido el galardón para obras traducidas en 1998 a Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega, por su traducción de *El secuestro*, de Georges Perec, editada por Editorial Anagrama.

El equipo, compuesto por jóvenes profesores universitarios, ha intentado una arriesgada e interesante aventura de traducción: verter al castellano *La Disparition* de Georges Perec, cuyo tema es la desaparición de una vocal. La vocal desaparecida en español no es la E, como en el texto francés, sino la A —la vocal más frecuente en castellano, igual que la E lo es en francés—, lo que explica que el título sea *El secuestro*. Esta adaptación del título no fue sino el principio, y nunca mejor dicho, pues los traductores no pudieron, obviamente, limitarse a traducir el texto original, sino que tuvieron que reelaborarlo, desde los nombres propios de los personajes de ficción y las personalidades históricas y topónimos citados hasta los aforismos latinos y las parodias de poemas famosos, pasando por numerosos detalles relacionados con las peripecias de la novela, todo ello sin traicionar, por descontado, la narración, distinguiendo minuciosamente entre lo esencial y lo accesorio.

El premio, concedido anualmente por la Fundación Consuelo Berges, instituida por la eminente traductora Consuelo Berges años antes de su muerte, se otorga a una traducción del francés al español publicada el año anterior y presenta la singularidad de que el Jurado está formado, por expreso deseo de la fundadora, exclusivamente por profesionales de la traducción. Otra peculiaridad del premio es su dotación, que, aunque modesta —400.000 pesetas en la actualidad— proviene de los derechos de autor que las traducciones de la señora Berges siguen devengando, complementada con un bronce de la escultora Maite Defruc.

El premio, que goza de un gran aprecio entre los profesionales, se ha concedido en sus años de vida —por primera vez en 1983, mientras aún vivía la señora Berges y con motivo del centenario de Stendhal, y anualmente a partir de 1990, por lo cual

va ya por su novena edición— a prestigiosos traductores del francés como Juan Victorio, Antonio Martínez Sarrión, M- Teresa Gallego e Isabel Reverte, Luis Martínez de Merlo y Javier Albiñana, entre otros.

El jurado de este año estuvo compuesto por Javier Albiñana (premiado el pasado año), M<sup>a</sup> Teresa Gallego, Luis Martínez de Merlo, Alicia Martorell e Isabel Reverte, actuando como secretaria Esther Benítez, vocal del Patronato de la Fundación.



## Cuatro siglos de Shakespeare en Europa

*Four Centuries of Shakespeare in Europe*, University of Murcia, Spain, 18-20 November 1999. The conference will assess the reception and impact of Shakespeare's work in Europe from the 17th-century to the present and will cover the áreas of Scholarship and Criticism, Performance and Translation, with plenary lectures by Balz Engler, Dennis Kennedy and Martin Hilsky. The conference committee will include scholars like Michael Hattawav, Angel Luis Pujante, Ton Hoenselaars, Alexander Shurbanov, Manfred Draudt and Jean-Marie Maguin. For further information including submission of papers, travel, accommodation and conference fees, please contact: Dr. Keith Gregor, Universidad de Murcia, Facultad de Letras, 30071 Murcia, Spain. Fax: 34 968 363185; Tel: 34 968 364363.



## Ángel Luis Pujante y Valentín García Yebra, Premios Nacionales de Traducción 1998

El lunes 23 de noviembre de 1998 se reunió en Madrid el jurado encargado de fallar los Premios Nacionales de Traducción concedidos por el Ministerio de Educación y Cultura, en sus dos modalidades: a la Obra de un Traductor que haya dedicado especial atención a la traducción de obras extranjeras a cualquier lengua española, sea cual sea la lengua o lenguas utilizadas en el desarrollo de su labor, y a la Mejor Traducción editada en 1997, premio éste al que pueden optar los libros traducidos por traductores españoles de cualquier lengua extranjera a cualquiera de las lenguas del Estado. Ambos premios están dotados con 2.500.000 pesetas. En la primera mo-

# la profesión

alidad resultó vencedor Valentín García Yebra, catedrático de griego y doctor en Filología Clásica, miembro de la Real Academia Española y académico correspondiente de las Academias chilena y norteamericana de la Lengua Española, por todos conocido y con una dilatada carrera en el ámbito de la traducción, y entre cuyos trabajos destacan traducciones del griego (*Metafísica* y *Poética* de Aristóteles), del latín (*Guerra de las Galias* de Julio César) y muchos otros libros y artículos del alemán, el inglés, el francés, el portugués y el italiano. Valentín García Yebra es, además, autor de una larga obra sobre traducción. Finalistas fueron: Enrique Badosa, Manuel Balasen, Federico Corriente, Luis Gil Fernández, José Luis López Muñoz y Carlos Pujol. El jurado concedió el premio a la Mejor Traducción editada en 1997 a Ángel Luis Pujante, por su versión al castellano de *La tempestad* de Shakespeare. En esta modalidad fueron finalistas: Jorge Bergua, por *Contra los profesores*, de Sexto Empírico; Raúl Gabás, por su traducción de *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, de R. Safranski; Agustín García Calvo, con *De la realidad* de Lucrecio, y Juan Gabriel López Guix, por *Emboscada en Fort Bragg*, de T. Wolfe. Presidió el jurado Fernando Rodríguez Lafuente, Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas.



## Carlos Manzano, ganador del I Premio de Traducción Ángel Crespo

El día 16 de noviembre, se reunió el Jurado del I Premio de Traducción Ángel Crespo, compuesto por Pilar Gómez Bedate, profesora de la Universitat Pompeu Fabra, Luisa Cotoner, profesora de la Universitat de Vic, y Michael Faber-Kaiser, profesor de la Universitat Autònoma de Barcelona. En su deliberación final, el Jurado ha decidido otorgar el I Premio de Traducción Ángel Crespo, dotado con 1.000.000 de pesetas, a Carlos Manzano por su traducción de *Guignol's Band* de Louis-Ferdinand Céline, publicada por la barcelonesa Editorial Lumen, valorando la calidad de la traducción, el muy elevado grado de dificultad del texto original, el hecho de que se trate de una obra inédita en castellano y la importancia de la trayectoria profesional de Carlos Manzano. Asimismo los miembros del Jurado desean hacer constar la gran calidad y el número de las obras que se han presentado a la primera edición de este premio, edición dedicada a la traducción a la lengua castellana de textos de creación literaria, y a la que han optado señaladas traducciones de Dürrenmatt, Shakespeare, Dylan Thomas, Kafka, Ungaretti, Samuel Beckett, Daniel Pennac, Nadia Fusini, Arthur Miller y Pierre Reverdy, así como destacadas versiones de otros narradores, poetas y dramaturgos. El Premio de Traducción Ángel Crespo está promovido en colaboración por la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña y el Gremio de Editores de Cataluña, con la colaboración del Centro Español de Derechos Reprográficos.

# Noticias de la Casa del Traductor

## **Convocatoria de becas de la Comisión Europea para 1999**

La Casa del Traductor informa de que pueden solicitarse las becas de la Comisión Europea correspondientes a 1999 para realizar proyectos de traducción en régimen de estancia en la sede de la Casa en Tarazona. Los requisitos son tener la nacionalidad o residencia en un país europeo; utilizar como lengua de partida o de llegada el castellano, el catalán, el euskera o el gallego; y haber publicado un mínimo de dos traducciones en el ámbito de la narrativa, la poesía, el teatro o el ensayo. Se dará prioridad a proyectos que destaquen por su valor literario, su carácter innovador o su aportación al diálogo entre culturas, y que tengan un contrato de publicación.

La duración de la estancia es de un mínimo de dos semanas y un máximo de tres meses. La Casa proporciona al traductor el alojamiento, el equipo informático y las herramientas de consulta necesarias (biblioteca, CD-Roms, etc.) y otorga una ayuda en metálico de 50.000 pesetas mensuales. Asimismo, adquiere el material bibliográfico que el traductor requiera para realizar su proyecto de traducción en el caso de que no esté disponible en su biblioteca.

Los interesados pueden pedir el correspondiente impreso de solicitud dirigiéndose a: Casa del Traductor, c/Borja, 7, 50500 Tarazona. Tel. 976-64 30 12 Fax 976-19 90 90. Correo electrónico: [casa@mundivia.es](mailto:casa@mundivia.es)

## **I Simposio sobre literatura inglesa y literaturas hispánicas**

**Hacia una colaboración profesional: Estrategias para la traducción**

Norwich, II, 12 y 13 de abril, Valencia, 21, 22 y 23 de junio

La Casa del Traductor y The British Centre for Literary Translation organizan un simposio conjunto sobre el estado actual de la traducción de las literaturas en lengua inglesa en España y las diversas literaturas hispánicas en los países de habla inglesa. La parte británica del simposio tendrá lugar en Norwich (University of East Anglia) y la parte española tendrá lugar en Valencia (Universidad Internacional Menéndez y

# la profesión

Pelayo). El simposio está patrocinado por The British Council, con la colaboración del Ministerio de Educación y Cultura y el Ministerio de Asuntos Exteriores.

El simposio se dirige a traductores literarios, profesores universitarios de facultades de traducción y filología, y profesionales de la edición y la prensa cultural.

TEMAS:

- La traducción de las literaturas hispánicas en los países de habla inglesa
- La traducción de las literaturas en lengua inglesa en España
- De la venta de derechos a la reseña periodística: el papel de los agentes literarios, editores y críticos
- Políticas públicas y ayudas financieras en relación con la traducción y el libro
- Una posible formación universitaria para los traductores literarios
- El papel de la Red Europea de Casas y Colegios de Traductores Literarios en la promoción de la literatura.

Además de los temas mencionados, el simposio incluye talleres de traducción inglés-castellano, castellano-inglés, inglés-catalán y catalán-inglés.

Los interesados pueden inscribirse independientemente al encuentro que se realizará en Norwich y al encuentro que se realizará en Valencia. La Casa del Traductor, gracias al patrocinio del Ministerio de Educación y Cultura, concede veinte bolsas de viaje de 20.000 pesetas para aquellos traductores literarios españoles que deseen participar en el encuentro de Valencia.

Para más información, dirigirse a la Casa del Traductor.

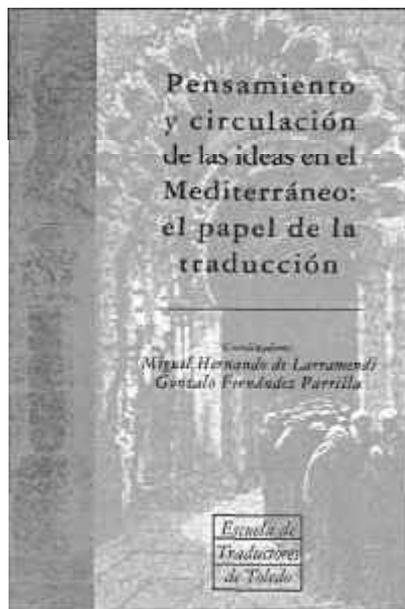


# Libros

## Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: el papel de la traducción

Coordinadores: Miguel Hernando de Larramendi y Gonzalo Fernández Parrilla. 273 páginas. Colección nº 4 de libros de la Escuela de Traductores de Toledo. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

*Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: el papel de la traducción* es el cuarto título de la colección *Escuela de Traductores de Toledo* del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. *Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: el papel de la traducción* fue también el título del coloquio con el que la Escuela de



Traductores de Toledo inició oficialmente sus actividades en abril de 1995. Este volumen recoge las ponencias presentadas en aquel encuentro, además de otros artículos presentados en los ciclos de conferencias, talleres y seminarios que

periódicamente organiza la Escuela de Traductores de Toledo.

El objetivo de este primer coloquio, organizado con el apoyo de la Fundación Europea de la Cultura, fue el de analizar y reflexionar sobre el estado actual de la traducción entre lenguas de ambas orillas del Mediterráneo en distintos ámbitos del conocimiento, fundamentalmente en los campos de las ciencias humanas y de la literatura. En una de las secciones de esta obra se abordan experiencias históricas de traducción como las denominadas Bayt al-Hikma (Casa de la sabiduría) de Bagdad o Escuela de Traductores de Toledo, que permitieron el conocimiento y trasvase a Europa de gran parte de la filosofía clásica a través del árabe. En otro artículo abordan, por ejemplo, diversos aspectos de la traducción durante el importante movimiento de renovación y traducción —denominado Nahda— que tuvo en los países árabes desde el siglo XIX. Otra de las secciones se centra en los flujos y características de la traducción entre lenguas como el árabe y el hebreo y diversas lenguas europeas, o entre el árabe y el hebreo. Se pueden asimismo encontrar en esta sección ensayos sobre la lexicografía árabe en España, sobre las dificultades de la traducción cultural o sobre la traducción de la lengua albanesa. El volumen cuenta

además con una sección dedicada al papel de la traducción en el desarrollo de las ciencias sociales, con contribuciones sobre la filosofía, el discurso económico o la sociología.

La colección *Escuela de Traductores de Toledo*, del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, acoge las actas de los diferentes coloquios y ciclos de conferencias que periódicamente organiza la Escuela de Traductores de Toledo, así como incluye distintas obras de carácter teórico vinculadas al ámbito prioritario de sus actividades. En la misma colección han aparecido hasta el momento:

- *Teorías de la traducción. Antologías de textos*, edición de Dámaso López García,
- *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo* de Ovidi Carbonell
- *Sobre la imposibilidad de la traducción* de Dámaso López García.

Próximamente serán publicadas en la misma colección las siguientes obras:

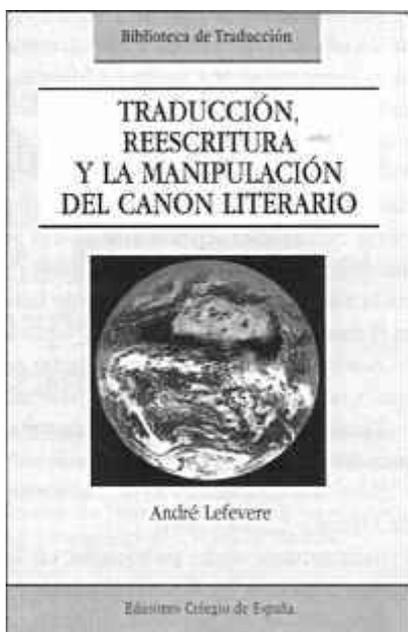
- *Emigración, traducción y culturas*
- *El Magreb y Europa: literatura y traducción*
- *Orientalismo, exotismo y traducción*
- *La traducción de literatura árabe en Europa. 10 años del Nobel a Mahfuz*

GONZALO FERNÁNDEZ PARRILLA

# Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario

André Lefevere. 209 páginas. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997. Traducción de M<sup>ra</sup> del Carmen África Vidal y Román Álvarez.

"Este libro trata de quienes están en medio", dicen las primeras páginas de este volumen de André Lefevere, de sobra conocido en estos pagos co-



mo para andar presentándolo. Quienes están en medio son, entre otros, los traductores, y una parte importante del libro —hay otros capítulos dedicados a la historiografía, la crítica o la edición— está dedicada a analizar su papel como reescritores de la

cultura escrita, con todo lo que eso conlleva o puede conllevar en cuanto a su papel de hermeneutas, configuradores de discurso y manipuladores, en diversas facetas.

A esta última condición, la del traductor como manipulador, está dedicada la mayor parte del texto de Lefevere, que con ayuda de una amplia selección de citas textuales pone de manifiesto la importancia que la ideología del traductor o la poética propia del universo cultural en que se mueve pueden tener a la hora de convertirle desde adaptador hasta censor de la obra que tiene entre manos.

De hecho, aunque quizá no sea esa la intención del autor, los efectos censors de la traducción son los más recogidos en los ejemplos, que tienen la virtud de resultar en su mayoría chocantes y jocosos, lo que anima la lectura, aunque quizá sean también el punto que más hay que criticar en el texto: los casos de manipulación que el autor recoge, procedentes en gran parte de textos ya antiguos, pertenecen a una cultura de la traducción felizmente superada, y por tanto quizá les resten valor probatorio a la hora de defender las tesis expuestas.

Con todo, un texto interesante, documentado, de lectura ágil y cuidada traducción.

CARLOS PORTEA

# El papel del traductor

Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.). 509 páginas. Salamanca, Ediciones Colegio de España. 1997.

Incluido en la categoría de los volúmenes colectivos, fruto de los trabajos del Grupo de Investigación Traductológica de la Universidad de Málaga, *El papel del traductor* recoge un total de treinta artículos, obra de profesores universitarios, traductores profesionales y autores que reúnen en sí ambas condiciones (más un director de cine, Antonio Giménez Rico, que habla de la transposición de la literatura al cine), en torno a las más variadas facetas de nuestra profesión. Agrupado en cuatro bloques temáticos ("Teoría y método", "Historia de la Traducción", "Análisis de traducciones" y "Hablan los traductores"), el libro trata de centrarse en la figura del traductor como polo activo de la tarea, observándola desde distintos ángulos (el traductor como mediador cultural, el traductor como hermeneuta, el traductor como figura más o menos influyente en la edición) y tratando de tocar la mayor cantidad de figuras profesionales posibles (la traducción en la prensa, la traducción de textos jurídicos, la traducción literaria, la traducción de material televisivo).

De lo dicho se desprende ya suficientemente que es éste un texto destinado a una gran variedad de lectores, lo que en sí mismo constituye una virtud, a lo que hay que añadir la atención prestada a temas o len-

guas infrecuentes. Así por ejemplo, llama la atención la importancia cuantitativa de los artículos (siete) dedicados de una manera u otra a la traducción del árabe, y es de destacar el tratamiento de asuntos (traducción y televisión, traducción y cine) que no suelen ser objeto de texto emanados de una institución académica. La voluntad de pluralidad del libro es un mérito que forzosamente hay que poner en la cuenta de Esther Morillas y Juan Pablo Arias.

A criticar, lo que es inevitable en este tipo de textos colectivos: un cierto carácter de cajón de sastre, en el que el afán de abarcar puede estar reñido a veces con la lógica. Un volumen importante, en cualquier caso, en el que cada lector interesado en estos menesteres puede estar seguro de encontrar no menos de una docena de artículos que atraigan mercedamente su atención.

c. F.



## 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	FotoVideo	<b>Ni hablar</b>	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	CL1J	Guadalimar	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 Álzate	Historia Social	Política Exterior	Trama & Fondo
Archivos de la Filmoteca	Cuadernos Hispanoamericanos	ínsula	Por la Danza	Turia
Arquitectura Viva	Cuadernos de Jazz	Jakin	Primer Acto	Utopías/Nuestra Bandera
Arte y parte	Cuadernos de Lazarillo	Lápiz	Quaderns d'Arquitectura	Veintiuno
Astrágalo	Debats	Lateral	Quimera	El Viejo Topo
Atlántica Internacional	Delibras	Leer	Raices	Visual
L'Avenc	Dirigido	Letra Internacional	Reales Sitios	Voice
La Balsa de la Medusa	Ecología Política	Leviatán	Reseña	Zona Abierta
Bitzoc	Er, Revista de Filosofía	Litoral	Revista Foto	
La Caña	Éxodo	Letra de Canvi	Revista de Libros	
		Matador	Revista de Occidente	



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@infonet.es](mailto:arce@infonet.es)



*Centro Español de Derechos Reprográficos*  
**Entidad de Autores y Editores**