

VASOS

Revista de ACE Traductores
Número 15 • 700 pesetas
Enero de 2000

comunicantes

séptimas
ornadas
ntorno
traducción
literaria

VASOS



comunicantes

Director: Ramón Sánchez Lizarralde
Secretaria de Redacción: Carmen Francí Ventosa
Consejo de Redacción: Mariano Antolín Rato
Esther Benítez Eiroa
Clara Janés Nadal
Miguel Martínez-Lage
Miguel Sáenz

En Barcelona:

Juan Gabriel López Guix
Olivia de Miguel
José Manuel de Prada
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@acecraductores.org
Dirección web: <http://www.acetraductores.org>

Lo composición, el dueño y la maqueta son de José Luis Sánchez Lizarralde.

La revista está compuesta en diferentes ojos de las familias de caracteres Galliard. Gil Sans. Helvética y AGoid Face, todos de Adobe Systems Inc.®.

Imprime: Cromoimagen

ISSN: 1135-7037

Depósito Legal-M. 3.472-1996

Sumario

INVIERNO DE 2000



presentación

7

séptimas
jornadas en
torno a la
traducción
literaria



10

reseñas

132

Presentación.....	7-9
Introducción.....	10-11
Discurso de bienvenida	
MAITE SOLANA.....	12-13
Intervención	
LUIS GONZALEZ MARTIN.....	14
Intervención	
JUAN	
MOLLÁ.....	15-16
Intervención	
RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE.....	17
Conferencia inaugural	
JUAN GOYTISOLO.....	18-20
La Crítica de traducciones Conferencia-coloquio en la Iglesia de san Atilano	
JON ALONSO Y JUAN GARZIA GARMENDIA.....	21-35
La traducción y recepción de los clásicos españoles	
en lengua inglesa Conferencia-coloquio	
JOHN RUTHERFORD. Modera MARIETTA GARGATAGLI.....	36-43
La traducción de géneros: la novela policíaca Mesa redonda en la Iglesia de san Atilano	
CRISTINA MACÍAS. JUSTO VASCO Y FERNANDO MARÍAS	
Modera JAVIER AZPEITIA.....	44-54
La Ley de Propiedad Intelectual y los nuevos contratos de traducción Mesa redonda	
JUAN MOLLÁ. MARIO SEPÚLVEDA, RAMÓN SÁNCHEZ Y	
ANTONIO MARÍA DE ÁVILA. Modera CATALINA MARTÍNEZ.....	55-64
TALLERES.....	65
Inglés<astellano. La traducción de literaturas orales	
JOSÉ MANUEL DE PRADA SAMPER.....	65-66
Inglés<astellano. Alicia en el País de las Maravillas, de Lewis Carroll	
FRANCISCO TORRES OLIVER.....	67-69
Francés<astellano. La filie du gubernator y Confidence pour Confidence,	
de Paule Constant	
MARÍA TERESA GALLEGRO URRUTIA.....	70-71
Castellano-catalán. La traducción de Astérix: En busca de los	
ingredientes para una buena poción mágica	
MIREIA PORTA I ARNAU.....	72-74
Castellano-alemán. La botánica: Un ejemplo de los problemas	
cognitivos del texto literario	
MIGUEL ÁNGEL VEGA.....	75-76
Italiano-castellano. La sonrisa del ignoto marinero, de Vincenzo Consolo	
ESTHER BENÍTEZ.....	77-78
Ecos y espejos en la obra de una novelista Conferencia-coloquio	
PAULE CONSTANT. Presentación de su traductora. MARÍA TERESA GALLEGRO.....	79-89
Juan GoytisoLo y SUS traductores Mesa redonda en la iglesia de san Atilano	
JUAN GOYTISOLO. CLAUDE BLÉTON. ADBDELATIF BEN SALEM. KHADIM JIHAD.	
IBRAHIM EL JATIB. ASAF DZANIL THOMAS BROVOT Y PETER BUSH. Modera MALIKA EMBAREK.....	90-102
La Tempestad y el último Shakespeare	
ÁNGEL LUIS PUJANTE.....	103-107
Sobre mi experiencia como traductor	
VALENTÍN GARCÍA YEBRA.....	108-116

Libros

Del carácter al contexto: Teoría y práctica de la traducción del chino moderno.....	118-119
---	---------

o
a
o
n
o
n
presentación
presentación

o

En los últimos meses se ha acelerado notablemente el impacto de las tecnologías y los soportes electrónicos en el mundo de la edición y del libro, de modo particular las consecuencias que se derivan de la ampliación económica explosiva de la red, vinculada a los grandes conglomerados de la comunicación, la telefonía

y la informática. Ya nos hemos referido antes en términos generales al influjo que estos fenómenos pueden llegar a tener sobre los derechos e intereses de los autores, sobre el concepto mismo del derecho de autor que hasta ahora ha venido rigiendo en Europa occidental. Diversas comisiones y organismos comunitarios y mundiales vienen ocupándose del análisis de dicho fenómeno y de las transformaciones que está determinando y determinará en el futuro en el ámbito del comercio internacional y otros.

Los escritores y traductores españoles solemos prestar escasa atención a dichos fenómenos (en Francia, por ejemplo, ya se han producido movilizaciones de nuestros colegas de no escasa dimensión), en la creencia de que no han de tener particular influjo en nuestra actividad; aunque también, todo hay que decirlo, abrumados por las complicadas sutilezas y el lenguaje críptico que suelen manejarse en la discusión pública al respecto. Actitud bien diferente es la de las empresas editoriales, quienes, más conscientes de los efectos económicos concretos que tal proceso está ocasionando ya, avanzan en la elaboración de estrategias y planes de futuro para la defensa de sus intereses ante la irrupción de tan avasalladores progresos tecnológicos. Es verdad, naturalmente, que esas empresas editoriales se ven más inmediata y perceptiblemente afectadas en el corazón mismo de su actividad y sus intereses. Pero también lo es que, seamos capaces de percibirlo o no, en los próximos años vamos a ser testigos (esperemos que no víctimas) de una conmoción en todo lo relacionado con los derechos de autor cuyo alcance hoy resulta todavía difícil de prever.

Para nosotros, por lo general, no se trata tanto de las consecuencias inmediatas de la generalización de tales soportes y procedimientos de edición: poco parece cambiar, en principio, para un traductor o un escritor, por el hecho de que pacte las condiciones de edición de un libro suyo con una editorial de libros en su concepto tradicional, o con una de la infinidad de empresas que comienzan a editar para la red o en "libros electrónicos". Pero, dejando a un lado las disquisiciones acerca de la desaparición o no de los libros impresos, el hecho es que la enorme dimensión de los intereses económicos concernidos está dando lugar ya a fuertes confrontaciones: para determinado concepto de la denominada "sociedad de la información", en particular para las grandes empresas de telecomunicación e informática, múltiples aspectos de la legislación vigente en materia de propiedad intelectual son vistos como frenos, como rémoras para la expansión de su propia actividad; y esto sí que es ya un riesgo cierto. La definición misma del derecho moral del autor, que adjudica a este último la exclusiva potestad de decidir cómo, cuándo y dónde reproducir o poner a disposición del público sus obras, parece empezar a ser uno de

Las empresas editoriales,
más conscientes de los
efectos económicos
concretos que el proceso
de avance tecnológico
está ocasionando ya,
avanzan en la
elaboración de
estrategias y planes de
futuro para la defensa de
sus intereses ante la
irrupción de tan
avasalladores progresos.

”

los objetivos de esos poderosos intereses. Y no estamos hablando ya de los emporios de origen norteamericano que todos conocemos. Recientemente se ha constituido en nuestro país un organismo integrado por Telefónica, Airtel y otros "operadores" del medio, con la decidida pretensión de terciar en todo lo relativo a la propiedad intelectual, cuya legislación va a ser reformada según expresa declaración del flamante triunfador de las últimas elecciones generales.

En términos mucho más inmediatos, el Centro Español de Derechos Reprográficos, en el que están directamente con-



Para las grandes empresas de telecomunicación e informática, múltiples aspectos de la legislación vigente en materia de propiedad intelectual son vistos como frenos para la expansión de su actividad.

cernidos nuestros intereses, procederá en breve a la reforma de sus Estatutos con el fin de asumir la defensa de sus asociados también en lo relativo a las reproducciones de textos protegidos que tengan lugar por medios electrónicos y en la red. También es bien conocida la voluntad de los representantes de los editores por pactar con los de los autores unos modelos de contratos para dichas formas de edición...

"Así pues, el futuro, en esto, ya es presente, y parece aconsejarnos que prestemos más atención a lo que habrá de depáramos.

Ramón Sánchez Lizarralde

séptimas jornadas en torno a la traducción literaria

tarazona
1999

ESTAS SÉPTIMAS JORNADAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN

Literaria se celebraron, durante los días 15, 16 y 17 de octubre, un año más bajo el signo de la ampliación y la mejora en diversos sentidos. En lo relativo a la participación, se mantuvo el nivel de asistencia del año anterior, superior a las doscientas personas, entre traductores, docentes, estudiantes, escritores, invitados, etc., que abarrotaron las diversas salas donde se desarrollaron los actos y participaron intensamente en debates y talleres.

También a propósito de las actividades se produjeron progresos, de modo que se celebraron hasta seis talleres, varias mesas redondas, así como un apretado programa de conferencias y discusiones. Adjudicaron con su asistencia nueva dimensión internacional a las Jornadas los directores de varias de las Casas del Traductor de Europa. El monasterio de Veruela fue nuevamente el escenario del acto inaugural, en el que intervinieron, por este orden, el alcalde de Tarazona, Javier Calavia, que dio la bienvenida a los visitantes de la ciudad; Maite Solana, directora de la Casa del Traductor; Juan Mollá, presidente de CEDRO y de la Asociación Colegial de Escritores; Luis González Martín, subdirector General de Promoción del Libro del Ministerio de Educación y Cultura; Ramón Blecua en representación de la dirección del Instituto Cervantes; y Ramón Sánchez Lizarralde, presidente de ACEtt; cuyas intervenciones de presentación dan inicio a los textos que componen este número de VASOS COMUNICANTES. Seguidamente tomó la palabra

el escritor invitado de las Jornadas, en esta ocasión Juan Goytisolo, autor como es sabido de una obra tan deliberadamente mestiza como universal y profusamente traducida.

Como en la anterior convocatoria, los participantes en las jornadas, debido a su número, debieron ocupar no sólo el ya tradicional hotel Las Brujas, sino también el Ituriasso y cuantos establecimientos proporcionaban plazas en la ciudad de Tarazona y en los alrededores del Moncayo. De igual modo, en esta oportunidad las diferentes sesiones, algunas de ellas simultáneas, hubieron de celebrarse en diferentes espacios: el conservatorio de música de la ciudad, antiguo convento de la Merced, donde se desarrollaron los talleres, la iglesia de san Atilano y el Centro de Estudios Turiasonenses.

Por el orden en que se sucedieron, las actividades fueron las siguientes, además de las reseñadas más arriba: el sábado 16, Víctor Pallejá disertó acerca de "Traducción y especulación: el acceso al pensamiento islamo-árabe"; Jon Alonso y Juan Garzia Garmendia lo hicieron sobre "La crítica de las traducciones"; John Rutherford (traductor de *La Regenta* y el *Quijote* al inglés) pronunció su conferencia; "Traducción y recepción de los clásicos españoles en lengua inglesa". "La traducción de géneros: la novela policiaca", fue el título de la mesa redonda en la que participaron Cristina Macías, Fernando Marías y Justo Vasco, moderados por Javier Azpeitia (todos ellos traductores o escritores del género). Simultáneamente, "La Ley de Propiedad Intelectual y los nuevos contratos de traducción" reunió a Antonio María de Ávila (gerente de la Federación de Gremios de Editores de España), Juan Mollá (presidente de CEDRO y de ACE), Ramón Sánchez Lizarralde (presidente de ACeTt) y Mario Sepúlveda (asesor de ACeTt en Barcelona), todos ellos moderados por Catalina Martínez Muñoz (secretaria general de ACeTt).

Los talleres fueron en esta oportunidad: "La traducción de literaturas orales", a cargo

de José Manuel de Prada; "*Alicia en el país de las maravillas*", por Francisco Torres Oliver; "La traducción de *Astérix*", por Mireia Porta; "La traducción de nombres botánicos", por Miguel Ángel Vega; y "*La sonrisa del ignoto marinero*, de Vincenzo Consolo", por Esther Benítez. Todos ellos tuvieron lugar en la tarde del sábado, de manera simultánea.

En la mañana del domingo, última sesión de las jornadas, se desarrollaron de manera sucesiva: la conferencia-coloquio de Paule Constant, premio Goncourt 1998; la mesa redonda de Juan Goytisolo y sus traductores: Claude Bléton, Thomas Brovot, Peter Bush, Asaf Džánil, Ibrahim el Jatib, Kadhim Jihad, Abdelatif Ben Salem y Aline Schulman, moderados por Malika Embarek. Por fin, tras las intervenciones de los Premios Nacionales de Traducción 1998, Ángel Luis Pujante y Valentín García Yebra, Maite Solana declaró clausuradas estas VII Jornadas.

Reproducimos a continuación la totalidad de los materiales de dichas jornadas, a excepción del texto de la conferencia de Víctor Pallejá, que incluiremos en un próximo número de VASOS COMUNICANTES. En las transcripciones de las mesas redondas y los coloquios, con el fin de evitar reiteraciones y de aligerar los textos, hemos debido introducir algunas modificaciones y supresiones, aunque escasas. Por motivos técnicos, la mayor parte de las veces no hemos podido poner nombre a las intervenciones del público en los coloquios, y las hemos incluido siempre que hemos dispuesto de ellas. En las ocasiones en que nos ha sido posible, hemos solicitado de los propios ponentes que revisaran sus textos, y en el caso de los talleres, como es ya habitual, han sido sus propios autores quienes han escrito la crónica correspondiente.

Como viene sucediendo en ediciones anteriores, la prensa y los medios de comunicación se hicieron amplio eco de la celebración de las Jornadas, así como de la participación de los escritores invitados y de los más importantes temas abordados.

discurso de bienvenida

maite solana

directora de la casa del traductor

BUENAS tardes. Me complace daros la bienvenida, un año más, a estas Jornadas en torno a la traducción literaria que organizamos conjuntamente ACE Traductores y la Casa del Traductor, y que este año van ya por su séptima edición. Puesto que de daros la bienvenida a Tarazona va a encargarse el propio alcalde de la ciudad dentro de pocos minutos, quiero simplemente expresar en nombre del comité organizador de las Jornadas nuestro deseo de que el programa que hemos preparado para este año, que incluye algunos cambios respecto a ediciones anteriores, os resulte interesante a todos los que habéis decidido participar en ellas, tanto a los que ya sois veteranos de las Jornadas y conocéis bien su dinámica como a aquellos que asistís por primera vez a este encuentro. A unos y a otros, quiero daros la más cordial bienvenida y desearos que la estancia en Tarazona os resulte tan agradable como enriquecedora.

En primer lugar, quiero excusar la asistencia de los representantes institucionales del Gobierno de Aragón, la Diputación Provincial de Zارا-

goza y la Institución Fernando el Católico que, por razones de agenda, no han podido desplazarse hasta Tarazona para estar hoy presentes en esta sesión de bienvenida, pero me han encargado que os transmita sus buenos deseos para el encuentro que hoy comienza. En segundo lugar, quiero expresar también nuestro agradecimiento a todos los ponentes que han aceptado participar en las Jornadas, en especial a aquellos que han tenido que desplazarse desde más lejos para estar hoy aquí. Finalmente, para cerrar este bloque de agradecimientos, quiero dar las gracias también al Ayuntamiento de Tarazona por todo el apoyo que nos ha prestado en los temas de organización e infraestructura de estas VII Jornadas, en especial a su alcalde, Javier Calavia; a la presidenta del Consorcio de la Casa del Traductor, la infatigable Pilar Carcavilla; y también al nuevo concejal de Cultura, Pedro Barcelona, que en todo momento ha estado dispuesto a echarnos una mano para que las Jornadas se desarrollen de la mejor manera posible.

Éste es, como decía, el séptimo año que se celebran las Jornadas en Tarazona, y sin duda podemos afirmar ya, a estas alturas, que las Jornadas se han consolidado como el encuentro anual más importante de los traductores faerarios españoles. Como ya sucedió el año pasado, este año se ha incrementado también el número de participantes con respecto a ediciones anteriores, lo que tiene para todos, organizadores, ponentes y participantes, una doble consecuencia: por un lado, las Jornadas se han convertido ciertamente en algo menos familiar, donde ya no todas las caras nos resultan siempre conocidas, como habéis constatado los que sois veteranos del encuentro; por otro lado, el incremento en el número de participantes ha supuesto también un segundo problema en relación con el alojamiento: la infraestructura hotelera de Tarazona obliga a que muchos participantes tengan que alojarse fuera de ciudad, en los municipios cercanos, y a que no podamos disponer de habitaciones individuales para todo el mundo (si bien en la celebración de las Jornadas siempre se ha recurrido a la fórmula de compartir las habitaciones para ofrecer un precio de inscripción más reducido). En contrapartida, creo que el aumento de participantes tiene otros muchos efectos positivos: redundan en una mayor posibilidad conocer a otros traductores y docentes de la traducción y de intercambiar experiencias con ellos, uno de los alicientes que, sin duda, tiene el encontrarse una vez al año en Tarazona y uno de los objetivos que perseguimos. Este año las Jornadas tienen, además, un marcado carácter internacional. Contamos con la presencia de directores de otras Casas europeas: se encuentran entre nosotros Claude Bléton, director del Collège International des Traducteurs Littéraires, en Arlés (Francia), y coordinador de la Red Europea de

Casas y Colegios de Traductores Literarios; Peter Bush, director de The British Centre for Literary Translation, en Norwich (Gran Bretaña), y director de la red Ariadna "The Translator as Reader and Writer"; Françoise Wuilmart, directora del Centre Européen de Traduction Littéraire, en Seneffe (Bélgica), y Lena Pasternak, vicedirectora del Centro Báltico, en Visby (Suecia).

A diferencia de otros congresos o simposios sobre traducción, de corte más académico o tradicional, las Jornadas de Tarazona se caracterizan sobre todo por su horizontalidad: todos, tanto ponentes como participantes, venimos con el ánimo de aprender unos de otros y de intercambiar experiencias y opiniones en un ambiente de cordialidad, sin que ello disminuya en modo alguno el nivel de los debates ni el rigor de las ponencias. El encuentro entre profesionales del mundo de la traducción y el contacto con los escritores, constituyen una pieza esencial de la filosofía de las Jornadas.

Creemos que, con ellas, contribuimos cada año a situar un poco más cerca la traducción literaria del lugar que le corresponde en el conjunto de la cultura: sin la traducción literaria no hay comunicación posible entre culturas, es decir, la posibilidad de transmitir sentimientos, ideas, puntos de vista y conocimientos. Y sin esa comunicación no es posible tampoco mantener la diversidad cultural frente al imperialismo de una única lengua. La traducción literaria es lo que hace posible, en definitiva, que una cultura se enriquezca con las aportaciones de las demás. Espero, pues, que el apretado programa que hemos preparado para estos tres días se acerque a los objetivos a los que he hecho referencia y que disfrutéis con él, así como de la estancia en Tarazona. Muchas gracias.

luis gonzález martín

subdirector general de promoción del libro

QUIERO agradecer la amable invitación que la Casa del Traductor y ACE Traductores han realizado al director general del Libro, Archivos y Bibliotecas, en cuyo nombre me dirijo a ustedes en esta inauguración de las Séptimas Jornadas en torno a la traducción literaria.

Me esforzaré en ser muy breve, pero creo necesario declarar aquí que la colaboración institucional y financiera del Ministerio de Educación y Cultura en estas Jornadas y con la Sección de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores no es más que una más de las actividades de promoción de las letras españolas. Como podrá comprobarse en estas próximas Jornadas, la traducción comparte alguno de los perfiles de otras formas de creación literaria, tales como la proyección exterior hacia la América de habla hispana, —ya que en buena medida, allí se

conoce la literatura alemana, inglesa, rusa o francesa en las versiones creadas por traductores españoles— o la diversidad derivada de la pluralidad de lenguas en España.

Octavio Paz señaló que la creación literaria y la traducción son "operaciones gemelas", y sí, a mí me parece que probablemente sean actividades difícilmente diferenciables. Sin embargo, todavía es oportuno recordar que los lectores buscamos las traducciones de calidad y que resulta imprescindible estudiar, comparar y valorar las traducciones en sí mismas.

En ese sentido, estoy convencido de que estos días servirán para profundizar de manera fructífera en alguno de los aspectos más importantes del arte y la técnica de la traducción literaria.

juan mollá

presidente de cedro y de la asociación colegial de escritores

ILUSTRISIMOS señores, estimados compañeros, queridos amigos:

Una vez más, el Centro Español de Derechos Reprográficos, CEDRO, que hoy represento como primer presidente-autor de la entidad, patrocina estas Jornadas de Traducción que han ido ganando, año tras año, la calidad y el prestigio de que gozan.

Actividades como ésta bastarían para justificar ante la sociedad la existencia de CEDRO, que no puede ser considerada como una mera empresa de recaudación y represión de la reprografía ilegal, aunque sea éste su objetivo legal originario.

Porque la misma Ley de Propiedad Intelectual impone a la entidad de gestión na. *función social* que está en el propio eje de su estructura, y que se traduce en el deber de promover servicios asistenciales en beneficio de sus socios y actividades de promoción y formación de autores. De esta manera se vierte sobre la sociedad buena parte de lo que se recauda como compensación por el uso de las obras literarias

realizado al margen de su explotación natural. El resto de lo recaudado se dedica, como bien sabéis, a compensar a editores y autores directamente por el daño que sufren sus derechos económicos por las fotocopias ilegales.

No voy a incurrir en la ingenuidad de descubrir aquí y ante vosotros la categoría, la nobleza y los riesgos de la labor creadora de los traductores. Todos sabemos que la función de traducir tuvo desde la antigüedad un prestigio profundo que llevaba a los mejores poetas, dramaturgos y narradores a verter a su propio idioma las grandes obras nacidas en otras lenguas, aun a veces adaptándolas a su personal estilo, la eterna cuestión. Imposible olvidar a Virgilio traduciendo a Homero, a Plauto traduciendo a Aristófanes, Horacio a Píndaro, fray Luis de León a Horacio.

Pero en los últimos tiempos, y especialmente en España, la función del traductor ha pasado de la traslación por idiomas intermedios o la versión literal —aquel *tapiz del revés* tan denostado— a la verdadera *creación autoral* sobre

una obra originaria ajena, y ha traspasado unas fronteras que hace no mucho tiempo parecían lejanas.

Reconocida por la nueva Ley de Propiedad Intelectual la categoría de *autor del traductor literario*, se han ido desarrollando —y creo que más por conquista que por concesión— las consecuencias de esa consideración autoral, con el reconocimiento de los plenos derechos morales de autor, como el derecho de paternidad frente al anonimato y el plagio, como el derecho al respeto a la integridad de la obra, como el derecho a impedir modificaciones o alteraciones y, en fin, los demás derechos inherentes a toda obra intelectual, aunque sea derivada.

Y simultáneamente se ha venido imponiendo el reconocimiento de sus derechos de explotación, para valorar debidamente la contraprestación económica y para fijar las condiciones de cesión y comercialización, de acuerdo con contratos más equitativos, aunque en este te-

rreno también queda mucho por hacer todavía.

Lo que sí me importa subrayar es que esos evidentes progresos se han debido no tanto al esfuerzo personal de *individualidades* notables, como sobre todo al empuje *colectivo y solidario* de las *asociaciones de autores*, que entre los traductores ha tenido a veces más cohesión que entre otros creadores. Y por eso quiero felicitar en este caso a la Sección Autónoma de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores de España, que ha realizado una labor catalizadora singular a través de una acción diaria constante y mediante actividades extraordinarias, como la revista VASOS COMUNICANTES o estas sucesivas Jornadas de Tarazona. Y la misma enhorabuena hay que dar a la Casa del Traductor de esta ciudad por su ya larga labor.

Enhorabuena a todos vosotros, traductores y amigos. Y los mejores deseos para vuestros trabajos y debates.

Muchas gracias.

ramón Sánchez lizarralde

presidente de ace traductores

BUENAS tardes, bienvenidos a estas Séptimas Jornadas en torno a la Traducción Literaria.

Cuesta creer que sean realmente las séptimas pero, según parece, así es. Aquí estamos otra vez. tratando de celebrar de nuevo esta reunión un tanto caótica —como corresponde a la multiplicidad de lenguas que utilizamos y a lo azaroso de la actividad que hemos escogido o a la que nos ha abocado la vida—.

Quiero subrayar en esta oportunidad la dimensión mestiza de esta convocatoria, la vocación de entendimiento, de comunicación entre mundos culturales distintos que ha caracterizado siempre esta reunión, o al menos la intención de sus convocantes.

Nos enorgullece desempeñar ese papel de puente que salta los muros viejos y nuevos, por encima de los diseños políticos de los Estados en cada momento y de los fanatismos obtusos que se complacen en alimentarse del aislamiento y la ignorancia.

La participación este año de Juan Goytisolo, además de honrarnos, subraya precisamente esa voluntad. Por su talento y su trayectoria de ciudadano y por la condición de su obra, empe-

ñada desde siempre en la indagación de la multiplicidad de las herencias frente al unitarismo y la exaltación de purezas inexistentes. También este año, con la presencia de Juan Goytisolo y sus traductores y de la traducción de textos de la lengua árabe, cumplimos un estimulante acto de justicia, de exploración en un mundo cultural al que debemos mucho y al que deberemos mirar con más atención y frecuencia en adelante.

Naturalmente hay mucho más. Todos conocéis el programa y habéis reparado en el nivel de todos los colegas que intervendrán. No voy a nombrarlos porque es ocioso hacerlo. Seguro que todos disfrutaremos con ellos. Me importa destacar una cosa más a propósito del programa, y es la mesa redonda sobre los modelos de contratos de edición y traducción suscritos recientemente, de seguro interés para todos los profesionales.

Nada más.

Recordad, eso sí, que ésta es una reunión entre colegas, concebida para la discusión y el intercambio. Disfrutadlo, que sólo son dos días.

conferencia inaugural

juan goytisolo



AGRADEZCO a todos ustedes la invitación para participar en este acto.

Está anunciada una conferencia; pero no he preparado ninguna, soy un escritor y voy a hacer unas reflexiones "a vuela palabra" sobre mi doble condición: una modesta, de traductor, y una mucho más vasta de traducido.

Me impresiona, además, la presencia aquí de traductores excepcionales como Aline Schulman, que no sólo es mi traductora, sino que pasará a la historia como la mejor traductora al francés del *Quijote*; la de John Rutherford, traductor igualmente del *Quijote* y *La Regenta*. He leído unas páginas de su traducción y me han parecido admirables. La lista de los presentes sería larga; cómo no mencionar a Claude Bléton o a Ángel Luis Pujante, premio Nacional de Traducción por *La tempestad*, de Shakespeare. Me impresiona, porque he sido un frustrado o fallido traductor de Shakespeare o, por lo menos, de algunos de sus sonetos, que he intentado traducir varias veces con un resultado insatisfactorio para mí; es decir, no los he terminado.

Tomaría como ejemplo que ha inspirado de alguna manera mi vida a ese extraordinario traductor que fue sir Richard Burton, que poseía, al parecer, veintiocho idiomas e hizo traducciones admirables del inglés, del árabe, del turco, del iranio, del urdu, del portugués —traductor de Camões—. Se trata de un personaje que, aunque nunca fue reconocido en su época, me parece el ideal del traductor: curioso, ávido de conocer otras culturas. Incluso daba consejos muy interesantes: decía que la mejor manera de conocer un idioma es acostarse con una persona que lo practica. Modestamente, he intentado seguir su ejemplo, pero mi número de idiomas es mucho más reducido.

Voy a hablar, en primer lugar, de mi experiencia como traductor. Dejando de lado esta frustrada traducción de Shakespeare, traduje gran parte de la obra inglesa de Blanco White. Fue para mí una experiencia absolutamente extraordinaria. Pocas veces he tenido la sensación de que lo que estaba traduciendo, en realidad, lo escribía yo. Había tal comunión entre el texto

escrito por José María Blanco —Crespo, antes de convertirse por circunstancias históricas en Blanco White— que, realmente, fue uno de los momentos intelectuales más intensos en mi vida de traductor. Su visión de la España de aquella época en *Letters from Spain* o en su autobiografía... Es la primera autobiografía, extraordinaria, que ha escrito un español, desgraciadamente, en inglés; creo que era el único precedente con el que contaba —como así lo reconoció en una carta muy bella Octavio Paz— para el trabajo que hice.

Igualmente, sus reflexiones sobre literatura, obre política, eran, en la época en que yo las traduje, de tal actualidad —y siguen siéndolo— que una vez hablé con el director de *El País*, que era entonces Juan Luis Cebrián, y le dije que yo podría hacerle una selección de artículos de Blanco White que parecían editoriales contemporáneos: la gente creería que estábamos hablando de temas contemporáneos. Sus

opiniones sobre la sociedad española, el catolicismo, la literatura; pienso, por ejemplo, en las reflexiones tan extraordinarias sobre *La Celestina* o señalando la absoluta originalidad de la literatura medieval española. En mi opinión, fue el primero, que yo conozca, que señaló que la influencia del Renacimiento y del Neoclasicismo de alguna manera habían acabado con una originalidad de la literatura española que, según él, la hacía distinta a las europeas. La observación era muy justa porque la literatura medieval, digamos hasta *La Celestina*, no tiene nada que ver con la influencia italiana —como observo muy bien alguien que está en mis antípodas ideológicos. Marcelino Menéndez Pelayo en el prólogo a *La Celestina*—, y no hay que buscar influencias superficiales del Renacimiento italiano. Esta obra viene directamente del *Libro del buen amor* y del arcipreste de Talave-

Yo descubrí en Blanco una agudeza de visión de la literatura española que me impresionó muchísimo; para mí, esa traducción fue un acto creativo.

He traducido también, muy modestamente,

algún poema de un gran poeta turco con ayuda de un escritor turco, porque me pareció la obra de un contemporáneo: eran unos poemas sobre la condición humana tan bellos que me conmovieron. Hablando de la divinidad, tenía unas reflexiones que me recordaba a santa Teresa o a alguno de nuestros místicos.

Hablaré ahora de otra experiencia distinta: la de autor traducido. He colaborado con mis traductores en los idiomas que conozco, es decir, el inglés y el francés, y he mantenido una larga colaboración —no puede decirse de otra manera— con traductores míos como Aline Schulman o Peter Bush. Allí me he dado cuenta de que el dicho común *traduttore traditore* responde a una verdad absoluta. Algunas veces es imposible traducir literalmente algo, porque pierde sentido. La primera vez que lo advertí —me estoy refiriendo a mi obra adulta, es decir, lo escrito a partir de *Señas de identidad*— fue cuando Aline Schulman tradujo la *Reivindicación del conde don Julián*, donde había unos pasajes en los que la traducción literal era imposible. Citaré un ejemplo: en el momento en que hablo de la muerte del caballero cristiano, termino con unas palabras irónicas tomadas del himno de la Legión, un himno que en mi infancia escuchábamos muy a menudo, en los años cuarenta, "Derramaste tu sangre preciosa...". Esto, para alguien que había vivido aquella época, tenía una resonancia irónica, burlona, que se perdía. Discutí con Aline Schulman si traducíamos eso literalmente, y a ella se le ocurrió una solución que consistía en mezclar un verso de *La Marsellesa*, que todo el mundo conoce, y otro de Édith Piaf, de modo que el efecto paródico quedaba claro para el lector francés.

Lo mismo ocurrió, por ejemplo, en una traducción mucho más reciente, *Las semanas del jardín*, obra de un círculo de lectores que se enfrentan a un autor que resulta, finalmente, que soy yo, donde en determinados pasajes aparece una parodia del lenguaje de la Falange. Es un lenguaje que no se puede inventar. Yo, simplemente, recorrí las obras completas de Onésimo

Redondo, Primo de Rivera y autores de la época; sacaba una frase completa y la introducía en mi texto. ¿Cómo traducir esto a otros idiomas? Discutí con Peter Bush sobre el problema y él, después de leer el texto atentamente, me dijo: "Voy buscar lo que escribía el jefe del partido fascista británico de la época y lo mezclaré con frases de Mrs. Thatcher, que el lector inglés actual puede reconocer." La traducción francesa también se inspiró en la fraseología de Vichy y se mezcló con frases de Le Pen, el presidente del Front National. El traductor al árabe investigó en la prensa de la época del Movimiento, la prensa escrita en árabe en los años 1936-1939, con una retórica para movilizar mercenarios marroquíes.

Es decir, la experiencia me ha enseñado el papel creativo del traductor. Podría citar traducciones al español de idiomas que no conozco que me han impresionado y, a pesar de todo, me han hecho lamentar no conocer idiomas como el alemán o el ruso, cuyas literaturas me interesan.

Quisiera hacer otra observación a propósito del francés y del inglés. Mi experiencia es que, lo que yo escribo, pasa más fácilmente al inglés que al francés. La lengua española posee una flexibilidad que le permite pasar con más facilidad al inglés que al francés; éste es un idioma extraordinario para el ensayo, claro y preciso, pero algunas veces mis tentativas de romper de alguna manera el idioma, de forzar cierta prosodia distinta son de adaptación más difícil al francés que al inglés. Por ejemplo, se puede leer a Góngora en inglés, es una traducción bellísima y es Góngora. En cambio, he leído las traducciones al francés, son bellísimas pero no son Góngora: es otra cosa. ¿Por qué? No lo sé.

Mientras reflexionaba sobre esta última cuestión, releí las obras de un autor bastante curioso por su vida; no es un gran escritor, pero sí una personalidad notable: me refiero al abate Marchena, autor perfectamente bilingüe que escribía tanto en francés como en castellano. Tiene una observación que les voy a leer: "Tanto Cienfuegos como Quintana se han dejado llevar de la fatal tendencia de querer afrancesar nuestra lengua, de todos los modernos idiomas, el que menos con el francés se aviene. Un ensayista, el marqués de Almenara, me decía que, habiendo probado de traducir un día al pie de la letra al castellano algunos textos italianos e ingleses, había sacado un castellano puro y conforme a las reglas de nuestra gramática. Pero nunca pudo conseguir lo mismo con ninguna versión del francés."

Es un texto interesantísimo; discutible, obviamente, pero yo creo que contiene una gran parte de verdad. El efecto, la escritura poética del español se adapta, en mi opinión, más fácilmente al inglés que al francés. Yo diría que un traductor francés tiene más mérito que uno inglés, porque su lengua se presta menos a la poesía que la lengua inglesa. Me dirán ustedes que hay un número incontable de grandes poetas franceses, y les diré que los admiro, porque cómo llegar a un Mallarmé, que tanto se parece a san Juan de la Cruz, en su genialidad, en la pluralidad de interpretaciones, en esa ambigüedad maravillosa que permite leerlo de mil maneras, interpretarlo de mil maneras.

Todas estas reflexiones "a vuela palabra" pretenden iniciar un diálogo sobre la traducción. Sería muy largo explicar mi experiencia de autor traducido, pero creo que con estas palabras les he resumido un poco mis experiencias.

la crítica de traducciones

conferencia - coloquio en la iglesia de san atilano

jon alonso y juan garzia garmendia

La crítica de la traducción (o cómo preparar el bacalao al pil-pil)

Jon Alonso

EN PRIMER lugar, buenos días a todos y gracias por su presencia a estas horas, que, para tratarse de un sábado, son bastante tempranas.

Para que se hagan una idea de con quien se van a jugar los cuartos en los próximos minutos, les diré que soy un sujeto de perfil sobradamente sospechoso, y para que vean que no exagero, escuchen y juzguen por ustedes mismos: he cursado estudios de ciencias, soy licenciado en Biológicas, y un pintoresco *curriculum* profesional —en el que destaca el hecho de haber sido cocinero durante año y medio— ha acabado por traerme al mundo de la traducción, en el que mi contribución más importante, al menos en lo que hace a la cantidad, son unas miles de páginas de boletines oficiales pla-

gadas de textos jurídico-administrativos y políticos de brillante prosa, de esa prosa tan brillante a la que nos tienen acostumbrados los gestores de la cosa pública, brillante además de democrática a más no poder, puesto que iguala —salvando contadísimas excepciones— a todos, sean cuales sean las siglas y las aspiraciones, prosa brillante hasta el extremo de que he estado a punto de quedarme ciego, y toco madera pues vaya usted a saber lo que nos deparará el futuro. Se cuentan entre mis experiencias, asimismo, unas cuantas horas de cabina ejerciendo la labor de intérprete, horas en que he ido perfeccionando la rara habilidad de balbucear extraños fonemas que en ocasiones no se corresponden con ninguno de los pertenecientes a lengua conocida en el globo, sin dejar por ello al mismo tiempo de retorcerme las manos y fumar, al menos cuando me dejan. Últimamente, y por razón de veleidades literarias públicas y confesadas, ejerzo de vez en cuando de crítico, de crítico de traducciones, por más señas, que es una actividad extrañísima puesto que casi nadie la desarrolla y,

además, nadie habla de ello. Así que ya ven ustedes qué clase de ciencia pueden esperar de mí; por mi parte, me conformaría con no aburrirles demasiado.

Esto de la crítica de la traducción es una actividad extraña, y hay razones para que lo sea; si tenemos en cuenta que traducir es imposible —al menos, así se suele decir—, y que por lo tanto, el traductor es un traidor, díganme ustedes qué puede significar, qué puede querer decir, qué puede ser criticar una actividad imposible, y qué clase de bellaco, qué clase de pervertido puede ser quien se dedique a un ejercicio que es, de partida, imposible al cuadrado.

En realidad, solo me asiste una razón, que es la que paso a exponer a continuación: cada vez hay más indicios de que todas las actividades intelectuales desarrolladas por el género humano, absolutamente todas, son metáforas, son literatura. Ejemplos me sobran; viene el creyente y me cuenta lo de la costilla de Adán, viene el científico y me explica que la base de su construcción teórica es que no había nada, hizo ¡pum! y surgió el universo, viene el filósofo y me explica metáforas de refinadísima complejidad, y, ya puestos, viene el periódico y me dice que Wilt Chamberlain, excepcional jugador de baloncesto recientemente fallecido a la edad de 63 años, se acostó a lo largo de su vida con 20.000 mujeres. -¿Qué es esto? ¿Biografía, periodismo, historia del baloncesto, tal vez? Hagamos un rápido cálculo: si el bueno de Wilt comenzó a llevarse mujeres a la cama a la temprana edad de 13 años, pongamos, ha dispuesto de cincuenta años, es decir, de 18.250 días con sus respectivas noches para ejecutar la hazaña, lo que hace un promedio de más de una conquista diaria, eso sin contar que jugaba 80 partidos de baloncesto al año y que, por otra parte, por muy Chamberlain que fuera estaría sujeto a las leyes fisiológicas que la madre naturaleza ha dispuesto para el común de los mortales, es decir, comer, dormir, defecar, miccionar, etc., por sólo mencionar las más corrientes. Por lo tanto, literatura, señoras y señores, todo es literatura, y no siempre de la

buena, como ahora mismo han podido comprobar.

Siendo esto así, ¿por qué yo, un humilde traductor y crítico, no me voy a poder acoger bajo el inmenso manto de esta Señora Literatura que lo mismo tapa a Einstein que a Platón, a san Pedro que a Chamberlain, que a la sazón medía 2,16? Por lo tanto, la crítica de la traducción, como la misma traducción, y como el propio texto original, es y sólo puede ser literatura, afirmación que entre bromas y veras, ya viene a definir una postura y una toma de posición, evidentemente discutible, pero que al menos establece un punto de referencia que, como todos los puntos de referencia, sirve para ir creando un plano o un espacio, generalmente por el procedimiento de rechazarlo y adoptar la posición contraria. Ustedes mismos.

Dicho lo cual, les recuerdo que, con menos autocomplacencia de lo que en principio ha podido parecer, les he informado de que también he sido cocinero, con lo cual ya tengo vía libre para hablarles del bacalao al pil-pil, que es lo que realmente me interesa.

Ciertamente, podría extenderme durante largos minutos en la exaltación y la glosa de este plato universal, una de las más importantes contribuciones que ha realizado el pueblo vasco al mundo, más importante aún que el ordeño de vacas a destajo, pero no lo haré para no salirme de los límites horarios establecidos. Sí quiero señalar, no obstante, que para su preparación sólo se necesita, hablando de utensilios, una cazuela de barro, y hablando de virtudes culinarias, el cariño de la cocinera o el cocinero, mucho cariño, toneladas de cariño y paciencia, mucha paciencia, para que el leve, delicado, cadencioso y sensual movimiento que la mano amiga aplica sobre la cazuela produzca el milagro de que aquello que al principio parecía una suela de zapato en mitad de un charco de aceite se convierta en un tierno y jugoso trocito de mar rodeado de una cálida y uniforme emulsión lechosa, como último resultado de un proceso que ha tenido su inicio, su fase ascendente y su climax, momento en que el profano

observa incrédulo y atónito cómo, efectivamente, se produce la ligazón de la salsa. Me estoy saliendo del tema, pero me temo que mucho habría cambiado la consideración del carácter supuestamente hosco y huraño de los vascos si hubieran sido capaces, ellos y ellas, de revelar la faceta concupiscente que encierra la elaboración de un buen bacalao al pil-pil. Porque, puede que lo de las 20.000 esposas de Chamberlain sea cierto, pero no lo es menos que es absolutamente imposible que hubiera sido capaz de preparar una sola cazuela de bacalao al pil-pil ni con ni para ninguna de ellas, ni de degustar como se merece la que alguna de ellas hubiera preparado con o para él.

Y ya volviendo al tema que nos ocupa, hay que decir que para preparar un bacalao al pil-pil son necesarios, básicamente, tres ingredientes: bacalao, aceite y ajo. Obviamente, el bacalao es la estrella del plato, pero quien piense que los otros dos ingredientes son irrelevantes está muy equivocado. Por explicarlo de una manera muy gráfica y algo grosera, basta pensar que el mejor bacalao del mundo sería veneno puro si alguien tuviera la ocurrencia de guisarlo en el aceite del motor de su coche, o que el ajo, que en su justa dosis y convenientemente retirado de la cazuela en el momento adecuado es un complemento imprescindible, puede ser un elemento distorsionador y desorientar completamente el paladar del comensal si es utilizado con profusión exagerada. Se trata, pues, de una cuestión de calidad del producto, sí, pero también de proporción.

Para poner un ejemplo de qué es bacalao de buena calidad, no me voy a ir a Terranova, sino que voy a echar mano de un texto de Félix de Azúa titulado "A propósito de banderas. El intérprete de Hölderlin como traductor", interesante conferencia que el citado Azúa leyó hace aproximadamente año y medio, recientemente publicada. En ella Azúa analiza los versos finales del poema "Mitad de la vida", que dicen lo siguiente:

Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

La traducción de Federico Gorbea dice así:

Los muros se alzan
Mudos y fríos. En el viento
Chirrían las veletas.

Pero la de Norberto Silvetti dice:

Los muros se yerguen
mudos y fríos, en el viento
restallan las banderas.

El problema que Azúa plantea en su conferencia se refiere a por qué el término alemán *Fahnen* está traducido, en algunas ocasiones, como "banderas", y en otras como "veletas", indecisión que, informa Azúa, se repite en algunas traducciones más, como la italiana y la catalana, e implica a numerosos y buenos traductores.

Creo que el planteamiento del problema atañe directamente a la crítica de la traducción en el sentido más común en que se pueda entender: hablamos de un término original y de una traducción diversa del mismo, y se trata de ver cuál es la traducción correcta. Se supone que la premisa para poder emitir un juicio es la competencia suficiente en los dos idiomas en juego. Esto es el bacalao, se supone; o al menos yo supongo que cuando hablamos de crítica de traducción hablamos de esto.

Tras la presentación del problema, siguen toda una serie de consideraciones, en principio fundamentalmente filológicas y lingüísticas, luego no tanto, todas ellas de gran interés. Les recomiendo el artículo de Azúa, aunque ahora no lo vayamos a leer. Sólo les leeré cómo justifica Azúa, al final del largo artículo, por qué se ha de traducir "banderas" y no "veletas":

Así pues, la elección de veletas o banderas no puede depender de la incoherencia del sonido su-

gerido por el verbo, sino de la incoherencia exigida por el poema, el cual no debe concluir con un final de acorde perfecto, como el que darían esas veletas chirriantes cuya presencia tranquiliza porque ofrece una dirección de salida al lector. Han de ser las banderas las que chirrien, crujan, tañan, repiquen o restallen, porque no es apropiado que la figura final condene a viajar al errabundo en una dirección, sea esta acertada o errónea (...). Esa figura errabunda guiada por las veletas (...) es una figura cerrada y ordenada, conclusiva, propia de la canción romántica. Pero las banderas que coronan muros helados y sin habla condenan a una errancia de otra calidad porque expulsan de todo refugio colectivo (...). La voz que habla en el poema de Hölderlin ya no es una voz trágico-romántica, sino una voz moderna.

Lo que pretendo señalar es que, partiendo de un debate aparentemente lingüístico o rilo-lógico, Azúa acaba por concluir en una crítica literaria. La elección del término "banderas" no se justifica, en definitiva, por una cuestión de vocabulario, por una razón de competencia lingüística, sino por una razón literaria: hay que poner "banderas" y no "veletas" porque Hölderlin es un poeta moderno, y no un poeta romántico.

Así pues, finalmente la crítica de la traducción no sólo es literatura, sino que pertenece a esa parte de la literatura que denominamos crítica literaria. Eso sin contar con el hecho curioso —y en cierta manera complementario de lo anterior— de que, en muchas ocasiones, el crítico literario hace, indirectamente, crítica de traducción, pues no todos los críticos dominan tres, cuatro o cinco idiomas, ni todo lo que critican pertenece al ámbito de los idiomas en que son competentes.

Esto es, pues, el bacalao, pero ahora hay que hablar del ajo, que, a pesar de su aparente modestia, tiene un importante papel de contrapunto y complemento, que actúa como potenciador del sabor del bacalao. Un ejemplo de ajo magnífico lo proporciona Augusto Monterroso en su artículo "Sobre la traducción de algunos títulos", pieza divertida y de personalísimo es-

tilo, como todas las del escritor guatemalteco.

Hay errores de traducción que enriquecen momentáneamente una mala obra —escribe Monterroso—. Es casi imposible encontrar los que puedan empobrecer una de genio: ni el más torpe traductor logrará estropear del todo una página de Cervantes, de Dante o de Montaigne. Por otra parte, si determinado texto es incapaz de resistir erratas o errores de traducción, ese texto no vale gran cosa.

Tras esta advertencia preliminar, comenta algunos casos de títulos de la literatura universal célebremente mal traducidos. Menciona varios; les leo uno breve, para que capten el tono del artículo:

El otro día me acordaba de *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder. Cuando vi ese título por primera vez admiré como de costumbre a los norteamericanos por esa facultad tan suya de estar siempre inventando algo. ¿Cuándo tendríamos nosotros la audacia de titular así ya, no digamos una obra de teatro, pero ni siquiera una clínica dental: Título original: *Th e Skin of our Teeth*. Palabra por palabra: *La piel de nuestros dientes*, nombre que en México llevó al teatro a miles de personas. Imposible no acudir al diccionario. En inglés, encontré con alegría, "to escape with the skin of our teeth" significa, sencillamente escapar por poquito, salvarse por un pelo. Pero es evidente que si el traductor hubiera escogido algo como *Por un pelito* ni él mismo hubiera ido a ver la puesta en escena.

Repárese que estamos ante un caso de crítica diametralmente opuesto al anterior, o mejor dicho, estamos ante el mismo caso pero recorrido en dirección opuesta; aquí se parte del cierto efecto literario producido por una concatenación de palabras, por esa "Piel de nuestros dientes" para llegar a descubrir el error. Es decir, se parte de la literatura para acabar en el diccionario, en la lingüística.

Habrà que advertir que Monterroso, fino como pocos, se recrea en errores de bulto de títulos conocidos para poner de relieve lo paradójico que puede llegar a ser el trabajo del tra-

ductor, los inextricables vericuetos e inverosímiles carambolas —sin excluir el error— que pueden llevar a la frase de éxito. Pero, qué duda cabe, este camino que aquí se esboza es otro de los que se utilizan frecuentemente en la crítica de la traducción literaria: crítica de los errores debidos a un insuficiente conocimiento del idioma original o a la desidia, en un grado que puede ir desde el simple despiste hasta la chapuza clamorosa. Yo diría que éste es el tipo de crítica que más se practica, en ocasiones con prudencia y justicia, en ocasiones como toque de atención hacia un colega no excesivamente escrupuloso, y en los casos más extremos, como una modalidad más de la venganza, del ajuste de cuentas. Esta vía de crítica tiene la particularidad de que puede dar lugar a trabajos en los que se llega a sistematizar los casos de error más frecuentes en la traducción entre dos idiomas concretos, fundamentalmente cuando el transvase de textos entre estos dos idiomas es frecuente.

Y para finalizar hay que hablar del aceite, que no ha de ser ni de soja, ni de colza, ni de girasol, sino de oliva. Luego ya cada uno sabrá si prefiere el de 0,4 o de 1 grado, si lo quiere virgen y recién exprimido del trujal, etc. Yo en eso ya no me meto. Yo aprendo y me ayudan García Yebra y George Steiner; si ustedes prefieren a Paul de Man, o a Walter Benjamín, no tengo nada que oponer. El aceite lo constituye cierta posición teórica, cierta mirada crítica —o quizás habría que decir filosófica— sobre la propia actividad de la traducción. Por seguir con ejemplos tomados de la literatura, les propongo esa especie de ensayo disfrazado de narración escrito por Jorge Luis Borges, de título "Pierre Menard, autor del *Quijote*" que, según señala precisamente George Steiner, es el comentario más agudo sobre la actividad de traducir que jamás se haya escrito. No me atrevería a afirmar que en esa lectura se agota el cuento —cuento, por llamarlo de alguna manera— de Borges, pero sí es cierto que leerlo como un ensayo sobre la traducción es uno de los acercamientos posibles, quién sabe si el más apropiado. El Pierre

Menard de Borges pretendía escribir tal vez la obra más significativa de nuestro tiempo, los capítulos noveno (en el que, por cierto, se habla de una traducción) y trigésimo octavo de la primera parte del *Quijote*, y un fragmento del capítulo veintidós. Según dice Borges, Menard no pretendía transcribir mecánicamente el original, ni copiarlo. "Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes". ¿No es éste —me pregunto— el propósito de todo traductor? Según parece:

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años 1602 y 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante.

Por lo tanto, Borges, con su habitual erudición e ironía, da una primera idea: el propósito de Menard era traducir, lo cual es imposible, va que es imposible ser Cervantes, y además serlo en el tiempo en que Cervantes fue Cervantes, y ya puestos a intentar empresas imposibles, la vía menos interesante era precisamente ésta. Una de las cuestiones que convierte en imposible la empresa de traducir es, entre otras cosas, el continuo cambio que se opera en los idiomas. Menard se ha dado cuenta de que:

Componer el *Quijote* a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido 300 años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno sólo; el mismo *Quijote*.

Luego se nos proporciona un ejemplo práctico:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (...): "... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir".

Redactada en el siglo XVII, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un merecido elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe: "... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir".

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.

Suprema ironía: las mismas palabras, escritas en un intervalo de 300 años, significan cosas diferentes. Reflexión que entronca con otra del propio Steiner según la cual todo proceso de comprensión es un proceso de traducción, incluso dentro de una misma lengua; lo cual le lleva en otro ensayo suyo, *Extraterritorial*.

Sobre (hacia) la crítica de la traducción literaria

Juan García Garmendia

S I N M A S propósito que servir de trampolín al debate, siendo consciente de que el tema es —y más para alguien en absoluto especialista— difícilmente abarcable (siquiera disponiendo de más espacio y habilidad de los que disponemos aquí), v obviando incluso lo que mi memoria cree recordar haber leído aquí y allá sobre el tema (en VASOS COMUNICANTES, claro), me he atrevido a hacer una aproximación —digamos, con socorrida pedantería— le-

a suponer que existe dentro de todos nosotros un patrón prelingüístico que dirige todos nuestros actos cognoscitivos, lo cual a su vez nos lleva, en definitiva, a encadenar una serie de reflexiones teóricas y filosóficas de gran calado que alguien que se preocupe por la crítica de la traducción no puede ignorar por completo.

Para finalizar, y por resumir, lo que he pretendido decir es que la crítica de la traducción es, en mi opinión, una actividad que se realiza en un espacio determinado por tres ejes que serían la crítica literaria, la crítica lingüística y la crítica teórica; que la formación y los intereses momentáneos de cada crítico en particular determinan los valores que cada aspecto crítico tomará con respecto a su correspondiente eje, lo cual escorará la crítica más en una dirección que en otra; y que, por último, como no todos somos Borges, ni Steiner, ni Azúa ni Monterroso, para practicarla, al menos para practicarla con dosis de ponderación y un mínimo decoro, será recomendable, probablemente, que entre estos tres elementos exista cierta proporción y armonía, es decir, que no se nos vaya la mano con el ajo, ni con el aceite, y que desalemos bien el bacalao.

nomenológica (el término es de dudosa aplicación aquí desde la raíz, ya que el objeto de estudio, la crítica de la traducción literaria, está constatablemente más cerca del —por decirlo alemanamente— no-fenómeno que del fenómeno-como-tal). La fenomenología, para bien o para mal, goza, en su versión más extendida, de los privilegios de cierta estratégica inocencia ante su objeto y el mundo. A dicha inocencia me he acogido yo, y no justificaré los detalles del método, dejando en manos del —espero que también— cándido público el juicio de los resultados. Paso, pues, al relato escueto de mi investigación. Escogí al azar un ejemplar de *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, para un primer muestreo, que pensaba completar con

algún ejemplar más. Se trata del ejemplar del 11 de septiembre de 1999. Resisto a la tentación de comentar esa elección: lo siento por los suspicaces de todo tipo. La parte que atañe más directamente a lo literario se concentra en las páginas centrales del mencionado suplemento. Se podría hacer una distinción formal, práctica, entre reseñas (breves y al margen de las páginas); comentarios (más o menos críticos, más o menos ceñidos a un libro, y de media página más o menos); artículos (más de media página; más críticos y de más altos vuelos), y columnas (margen entero; elaboraciones subjetivas semanales menos atadas a publicaciones concretas). Además de esos géneros principales y de alguna entrevista (no en el ejemplar escogido), pueden aparecer esporádicamente en los márgenes, en el espacio que ocupan otras veces comentarios suplementarios de algún artículo o entrevista, listas comentadas de publicaciones.

Sea o no discutible esa clasificación, nos sirve aquí al menos para decir que, en las listas mencionadas en última posición, normalmente ni siquiera aparece el dato de si los libros mencionados son originales o traducidos. El lector debe fiarse, pues, de su mera intuición sobre ciertos nombres y títulos. Esto es así incluso cuando, como en este caso, cada lista parece estar dedicada bien a "Extranjero" ("De Hitler a Baker, Lowry, Rivera o Beauvoir", que incluye a un "nicaragüense") bien a "Nacional" ("Nacionalismos, reyes e historia literaria", que incluye sin aviso a Mary Nash, a Paul Preston y a Mark Perryman, aunque en otro pasaje menciona tres traducciones de otros autores, que, al parecer, "traducirá Paidós"). El tal o la tal Paidós debe de ser un traductor o traductora archiconocido, pues aparece citado así, sin que se termine de saber muy bien si es nombre o apellido, como los grandes de la Historia. Es, sin embargo, el anonimato total la tónica, no solo en los comentados márgenes, sino también en la página doble que completa el "Panorama editorial de otoño", largo artículo-lista que lle-

va el nadaménisco título de, mayúsculas suyas incluidas, Las "Novedades del fin de siglo" (¡ahí

quisiera ver yo a Karl Kraus!).

Aparte de los ya señalados equívocos, se produce aquí otro que no puede pasar sin comentario. ¿Es o no es traducción la versión en español (no sé si castellano) de *Ella, maldita alma*, del "autor gallego" Manuel Rivas? Diríase que sí, pero desaffo a cualquiera a que encuentre pistas de tal hecho, por otra parte incontrovertible, en cualquiera de los comentarios de ese tipo de literatura "periférica", tan necesaria por vendedora en español como molesta por su otredad: (también) el *marketing* está en contra de la visibilidad de la traducción (no hablamos ya aquí siquiera del escamoteo del traductor o traductora, sino del propio hecho de la traducción). Constato que he hollado terreno delicado, y remito al oyente o lector a la liminar apelación a la inocencia fenomenológica de mi *approche*. Gracias.

El otro terreno donde los mínimos vestigios del hecho translatorio tienden a desaparecer es el de los márgenes de la literatura pura y dura: ensayo, ciencia, divulgación, cómics, viajes... e, incluso, sintomáticamente, *best-sellers* y demás "literatura de consumo" o "no artística", aun en artículos de cierta extensión (en las columnas sucede lo mismo, incluso cuando el columnista roza temas en los que la traducción tiene un papel relevante, como es el caso de M. García-Posada al tratar de la recepción de las obras de Calderón y, por contraste, de Shakespeare en el mundo. Es verdad que *Babelia* se obliga a incluir el nombre del traductor o traductora en la ficha (salvo colectivos y algún caso raro pero constatable en el propio número investigado), pero ahí suele acabar todo: no sé si será que, en este caso y en otros, habrá hecho mella la antigua recriminación de que la crítica suele entenderse siempre más como dar palos que repartir aplausos, y por ello (¿o por incompetencia técnica insalvable?) los comentaristas han decidido que lo mejor es callar (y tal vez alguien del gremio también lo prefiera, pero creo que la mayoría acogería cualquier crítica razonada como agua de mayo... o de noviembre, que tampoco sobraría). Pero vamos de-

masiado rápido, y las conjeturas deben esperar a que completemos nuestro fenomenológico recorrido.

Así pues, incluso antes de acotar el escogido territorio de lo literario-artístico, y antes de llegar a algo que se pueda considerar como crítica de la traducción, hay todavía bastante que comentar. Habría más, pero al menos una de esas ausencias es lo suficientemente clamorosa como para reclamar nuestra atención inmediata. En un apartado de "Religión/Ensayo", se comentan, bajo el título "Los materiales de la creación", "una interpretación del Talmud y una selección del *Zohar*". Pues bien, salvo la de la ficha, el trabajo del traductor y traductora respectivos no merece ninguna mención, en un tema en el que la cuestión central es la "interpretación", y tratándose de textos que —intuyo— ofrecen dificultades serias para cualquier profesional de la traducción. Debería citar aquí el texto entero, para que quedara claro que lo que yo he descrito como rara ausencia podría tildarlo algún otro de ardua hazaña (pues véase qué tentaciones benjamínicas y steinerianas no ha debido vencer el comentarista para dejar de comentar lo que parece más obviamente comentable), pero me conformaré con un par de pasajes:

"Un libro escrito, en efecto, es un texto fijo que otrora fue un texto vivo pero que acaba siendo un dogma"; "La fidelidad a la escritura es su incesante actualización por medio de la interpretación"; "La creación del mundo es un acto lingüístico y las letras hebreas, los verdaderos materiales de la creación" (la puntuación es suya); "El *Zohar* es una obra voluminosa (su traducción ocupa en las lenguas europeas media docena de gruesos volúmenes)" (ahí no termino de entender el texto; ¿será que las traducciones ocupan muchísimo más que el original: ¿Es que vale la traducción de lo intraducible? He aquí otra ocasión perdida para indagar en el misterioso tema de la traducción, judíos y gentiles).

Sin llegar a tanto, también parece que merecería alguna limosna de comentario la tra-

ductora que ha conseguido que llegue al crítico algo de la especialísima música verbal de Erik Satie, cuyas "aportaciones literarias son, en una primera aproximación, una mezcla de imaginación delirante, excentricismo bien entendido, lucidez irónica, guiños cómplices al absurdo, descaro poético y visión burlona..." Nada menos (al lado de esto, incluso traducir el apacible *Zohar* debe de ser —si se me permite un juego de palabras trilingüe, ya que "zohar" es en dialecto suletino "[cielo] sereno, claro, brillante" — coser y cantar).

Primera conclusión parcial: es difícil siquiera "que se mencione algo sobre" la traducción, incluso cuando parecería pertinentísimo hacerlo (triste conclusión, y corta de alcance tal vez, para quien todavía espera al Godot de la crítica literotranslativa en todo su esplendor: ¡qué le vamos a hacer!: la fenomenología, en su inocente honradez, sólo alcanza el cercano "¿qué hay ahí?").

El hecho de que hayamos delimitado el contorno en que es casi imposible encontrar un comentario, aunque fuera ligero y fugaz, sobre la traducción, no significa, ni mucho menos, que de ese contorno hacia dentro dichos comentarios sean numerosos y ni siquiera —en cualquier sentido— normales. Terminaremos antes —mucho antes— la descripción si nos ceñimos a enumerar los comentarios o artículos que sí mencionan algo más que un nombre en la ficha. Me he comprometido a la brevedad, y no quiero mantener en suspenso a mi auditorio: el número de comentarios, pues, se eleva en total a uno. ¿Salvará tal vez la envidia y jugosidad de ese único comentario el tipo de quienes juraron un día tratar de dar presencia e importancia a la labor de quienes dan forma en su idioma a la mayoría de los textos de los que se nutren sus comentarios? ¿Será, si no raramente sabroso y succulento en su escasez, como las trufas, sí al menos compensatoriamente extenso y detallado? Júzguelo sin apuro el lector: "Y la traducción es brillante."

La novela comentada es *Amor negro*, de Dominique Noguez, definida eclécticamente en el

titular como "una novela repleta de sexo y citas culturales" (sic), y el relampagueante trazo que cierra abruptamente el comentario del libro (y nuestro inventario en su totalidad) se refiere a la traducción de nuestra querida y nunca bien ponderada compañera y maestra Esther Benítez, que queda así confirmada como —cosa archisabida ya por todos, incluida la sintética comentarista— pergeñadora de "brillante traducción".

Quedan, sin embargo, dos cuestiones, o, al menos, dos dudas más.

Una. El hecho de que dos páginas antes, en artículo bastante más extenso, el trabajo de mi admiradísimo Miguel Sáenz no merezca de la archisevera pluma (o percutante teclado) del crítico del *Relato soñado* de Schnitzler ni media línea, ¿supone acaso que no es una "brillante traducción" la suya? (Sería, en ese caso, que yo sepa, la primera vez que le sucede al amigo Miguel tal eclipse de facultades, y habría que agradecer al crítico su silenciosa discreción.)

Dos. ¿Sabe aquí alguien (yo no, aunque he simulado hasta ahora que lo entendía) qué significa, exacta o aproximadamente, el concepto de brillantez (o de brillo, vaya usted a saber) aplicado a la traducción? Y, si lo sabe, ¿podría decirme si dicho concepto es peyorativo, laudatorio, mediopensionista o irónico?

Obviando, con firme fe fenomenológica, tan arduas cuestiones, y haciendo caso a un amigo que me jura que se debe interpretar "Como que muy bien, ¿no?", lo de brillante (este amigo es más inocente aún que yo: ni siquiera ha oído hablar de la fenomenología), tiro *p'álante* con la hipótesis de que es un merecido piropo para nuestra Esther (por metonimia interpuesta de esa su traducción). Pero tengo otro amigo, mas malo que la riña, y éste me dice que no sea ingenuo, que la frasecilla responde a la forma menos comprometida —y más extendida, añade, con torva sonrisa— de crítica, segura y cómoda:

cuando se trata de un nombre consagrado, basta recurrir, con más o menos estilo, a la obviedad o a la tautología, entre otros recursos menos categoriados: la traducción es buena porque viene avalada por la bondad previa de su

autor o autora, y la buena crítica de cada traducción contribuye a que aumente cada día la bondad de dicho autor o autora. Así, la crítica de esa traducción concreta (es decir, la crítica *tout court*) vuelve a sobrar. (Lejos de mí la idea de quitar un ápice de mérito a los nombres consagrados mencionados o a otros: el hecho de que sean buenos traductores —lo de brillante dejémoslo de lado— no será ciertamente por lo que les aporta este tipo de "crítica"; "crítica" que, repito, fenomenológicamente aparece como la única existente, aunque rayana ella misma en la inexistencia.) Por si quedaba alguna duda, tampoco parece que sea parte de la política editorial de *Babelia* menospreciar especialmente al amigo Miguel. A los quince días del ejemplar que estudiamos, compartía titular con Kafka en la publicitación a toda página de sus *Obras completas* (de las de Kafka, quiero decir, que las suyas —las de Miguel— necesitarían más tomos). Por cierto, ahí sí, pero por la cuestión obvia de que lo que se publica son esas nuevas traducciones, se habla con inusual detalle (¡un párrafo entero!) de ciertos aspectos técnicos de ellas (no es, claro, crítica auténtica, sino —no se discute aquí su legitimidad— esa cosa entre la información y la propaganda que, últimamente, cuanto más denostada es más se utiliza): no es la única vez que toma ese tipo de esporádico protagonismo la traducción en *Babelia*, polémicas incluidas, pero ello suele corresponder más a oscuras guerras o escaramuzas editoriales o académicas que, con alguna honrosa excepción, a alguna suerte de atención especial repentina al trabajo de los traductores.

Hasta aquí ha dado de sí este breve repaso fenomenológico por la crítica de la traducción literaria realmente operante. Está claro que tampoco nosotros nos hemos ceñido estrictamente en nuestro recorrido a la escueta fenomenología que anunciábamos, pero qué le vamos a hacer: también nosotros somos demasiado humanos, a pesar de que la apariencia de invisibilidad o tiniebla que envuelve a nuestro oficio pueda hacer pensar lo contrario. Para rematar

la impureza del análisis, voy a recurrir al ya aludido *Babelia* de quince días más tarde, para añadir otro espécimen a la tipología que hemos ido dibujando. Esta especie de crítica resulta paradójica en nuestro esquema, ya que ahoga la visión del trabajo real del traductor por exceso de presencia de la Traducción con mayestática mayúscula y tópica postulación de su imposibilidad (es decir, habla mucho de la Traducción, pero para —despreciando el *eppur si muove* y jugando al *traduttore traditore* con trampas y arbitrariedades varias— negarla). Su caldo de cultivo preterido es la poesía, pero frecuente también los "textos especiales" en prosa, ya sean antiguos o experimentales. En este caso, se trata de un espécimen híbrido, pues utiliza este modelo hiperteorizador recién descrito para luego terminar —no sé si un pelín contradictoriamente— dando un arbitrario (o, al menos, nulamente fundamentado) palo al traductor, que, no sólo ha cometido el error o el pecado de no atender a las exquisitas elucubraciones del cultivado gusto del comentarista, sino que, además, no se ha enterado de que otros traductores habían llevado a buen puerto dichas imposibles traducciones, que no este B. al que se juzga, como señala rotundo el remate: "Las hicieron F. C., L. J. M. y P. X. (he dejado sólo las iniciales), y yo no conozco mejores".

La pieza, por pertinencia en nuestro análisis, y por puro vicio incluso, merece una breve descripción comentada, basándonos en su propia cita. La obra en cuestión, que al ser latina y en verso pasa automáticamente a ser toda ella (en contraste con todo el resto de literatura invisiblemente traducida) materia para explayarse sobre Traducción y metapoética, son los *Epodos* y *Odas* de Horacio. El arranque ya tiene un cierto tufillo a lo que vendrá, pues insinúa que se niega la mayor desde el *incipit*: "Cada época debe tener su propia versión de los clásicos. Eso es lo que dice el poeta E. B. para justificar su traducción (...) de Horacio a un lenguaje de hoy."

En la segunda columna del comentario, tras la mención de la pertinencia del antiguo Ho-

racio para el siempre nuevo presente, empiezan las palabras mayores: "Pero para ese diálogo hay que encarar antes el trágico problema de la traducción (la minúscula es suya, pero ¡cómo retumba la frase, toda ella mayúscula!). Horacio y Virgilio son poetas intraducibles, y, sin embargo, tal vez ahí radique su grandeza."

Esas tremendas palabras, que no sólo deberían haber obligado al traductor a dedicarse a otros menesteres, sino también al comentarista a acabar ahí mismo, son matizadas a continuación (si a la contradicción se le puede llamar matiz), pues la necesidad del guión hace que lo "intraducible" degenera presto en mero "difícil": "Al fin y al cabo, la poesía occidental ha avanzado a golpes de imitación de cuanto era difícil. La misma obra de Horacio surge al tratar de ganar para la lengua latina las formas de la primitiva lírica griega..." Hermoso pánegírico, que ocupa todo el largo párrafo, del papel que la imposible traducción ha desempeñado de hecho en nuestra historia cultural.

La transición al fatal golpe crítico final es un párrafo concesivo, en el que vergonzante pero claramente se acepta que el trabajo del traductor ha dado el fruto que éste buscaba en su explícito planteamiento de fines y métodos. Si acaso, se le reprocha, ya al principio del fatídico párrafo final, que "Sin embargo, B. no logra, pese a todo, evitar que un poso de viejo aflore a veces en su buena traducción, por lo que no puede decirse que esta satisfaga su propósito". Barroca retórica argumentativa esa que concede pero anula, "pese a todo", lo concedido, y que crea el vértigo de un monstruo lógico: una "buena" traducción de la que "no puede decirse que satisfaga su propósito".

Tras ese no de síes tan trabajoso, solo queda espacio para una frase que "explica por qué" las versiones que "yo no conozco otras mejores", son tan buenas que invalidan por su mera mención el, "sin embargo", buen trabajo de B. "Cuando hace unos años se celebró el bimilenario de Horacio, se presentaron en Salamanca unas versiones..., que sí actualizaban en un español de hoy, y en verso, como B., estas obras."

Sigue el ya citado y recitado remate en el que se cita a los autores de esas versiones que "yo no conozco mejores".

Y, ya que entre latines andamos, creo sentir ahí un eco del clásico *quod, natura non dat...* en esa mención de Salamanca como garantía suprema de calidad de la traducción, con lo que entre eso (sólo en Salamanca se puede dar lo que muchos quisieran tener prestado por su mera naturaleza trabajadora) y la certera síntesis del monosilábico sí en ese "sí que actualizan", que evita mil innecesarios análisis y contrastes, el lector queda convencido de que sí, de que el desbarre del pobre B., del malhadado buen traductor descarriado, ha arrastrado fatalmente al propio comentarista con todas sus preveniciones, y que también él parece haberse equivocado, si no de oficio, sí al menos de traducción a comentar, pues, habiéndolas tan buenas, en Salamanca, que "yo no conozco otras mejores", no se entiende por qué perdió y nos hizo perder el tiempo con una "buena traducción fallida" como debe de haber tantas por ahí.

He examinado unas cuantas revistas por ver si cambia algo el panorama con respecto a los suplementos, pero no; si acaso, a peor (he intentado también, inútilmente, conectar con *La Esfera* por Internet... cuando por fin lo consigo, el muestreo no revela diferencias reseñables —y sí cierta curiosa mezcla-salpicón de trozos de textos distintos, que afea la feliz iniciativa de mternetizar las críticas publicadas—). Quizás por la mencionada riña entre el *marketing* y la visibilidad de la traducción, *Qué leer*, por ejemplo, se ciñe a la mera mención en la ficha (y no siempre cumple ese mínimo). Más grave es el caso de *Leer*, que ni siquiera hace eso. El ejemplar de octubre de 1999 es, además, con redundancia, ejemplar también con respecto a la mürphica idea de que, si aparece una mención, ésa será indefectiblemente negativa. De hecho, es contra el anonimado traductor contra quien se abre la única reseña reseñable al respecto: "La gorra o el precio de la vida (extraña traducción de *Self-Portrait with a Scar*, autorretrato con cicatriz)".

Claro que el lector puede intentar informarse quemándose las cejas descifrando las reproducciones de portadas que mencionen a cargo de quién ha estado la edición (y, supuestamente, traducción). Es el caso de los libros de Cátedra, la reseña de uno de los cuales (*Chevengur*, de Platónov), desaprovecha la magnífica ocasión de reconocer, siquiera postumamente, la labor de nuestro Vicente Cazcarra. Ese mismo articulista, de cuyo nombre no quiero acordarme. comete en su comentario un disparate gramatical que (descontados los míos) bien quisiera yo saber qué no habría dado de sí, en manos de ese crítico u otro, si lo hubieran detectado ellos en una traducción (naturalmente, se añadiría ahí el placer de quedar así, por puntual descalificación, eximidos de tener que hacer una valoración más exhaustiva): "Un hambre más aterrador que el físico los atormenta". Piénsese dónde queda, comparado con eso en un original castellano, el gazapillo que, educada y ponderadamente (era la arenilla de la abundante cal, como así se reconocía), detectó un crítico en una traducción de un amigo mío a otro (*Las últimas sombras*, Anjel Lertxundi): "desandó sus pasos".

En *Revista de libros* (julio-agosto de 1999), que tiende más al artículo extenso que a la escueta reseña, tampoco se dedica ni mu al comentario —que ya no crítica (que, como se va viendo, parece utópico aspirar a tanto)— de la traducción. La excepción —honrosísima, excelente, pero aislada y difícilmente extrapolable a no colegas— es el comentario de nuestra Julia Escobar sobre Tintín y los tintinófilos, que es un modelo de lo que quisiéramos encontrar más extendido entre la literatura crítica al uso. Modelo, por cierto, nada exagerado o impertinente con respecto a su objeto pues tampoco se trata de eso, gremialmente escorado hacia el comentado inmotivado de cuestiones que no atañan estrictamente al texto en sí (en *La Esfera* he encontrado incluso alguna reseña de nuestro enrolladísimo Ramón Sánchez Lizarralde que pertinentemente se conforma con la mención en la ficha).

Pensaba extender algo más el muestreo, pero

creo que estaría condenado a la impotente redundancia. Parece, pues, mejor pasar a la discusión de un modelo positivo (aunque pueda ser formulado de una forma negativa) y humanamente realizable en la práctica (en este inhumano mundo, teorizo) de cómo garantizar la presencia de la traducción en el comentario de libros. Descartaríamos así, en principio, de esta discusión, la crítica, académica o no, de la traducción separada de la del texto (o, al menos, focalizada en la propia traducción); es decir, la crítica interna, especializada, de la traducción, ese lujazo que, aunque interesante en sí (personalmente, estaría encantado de que se extendiera, de que el mundillo entero se tarazonara), no parece ser la principal prioridad y preocupación de quienes estamos reunidos aquí. Es decir, ya que no podemos con (contra) ellos, a ver si acertamos a hacerlo con (junto a) ellos. Lo que parece claro es que, de no proponer nosotros ese modelo viable (en el que la palabra clave debería ser pertinencia), la inercia arrastrará —arrastra ya— incluso las mejores intenciones, incluidas las tan explícitas y recientes como las que se recogieron aquí mismo en las Jornadas de 1997. No digo que seamos capaces en esta horita de debate de elaborar ese modelo en su detalle, pero sí de ayudar a quien pueda atreverse luego a hacerlo a tener una impresión de conjunto de por dónde deberíamos avanzar.

¡Vaya! He empezado con austero estilo fenomenológico y me siento acabar sofocado en fraseología de especulante tecnoejecutivo. Espero que el debate inyecte oxígeno.

Que quien nunca haya traducido acierte a hablar con tino de una traducción es tan improbable como que lo haga sobre la maternidad alguien que no ha parido. Sin embargo, en éstas estamos. Luego está, claro, la gran diversidad de idiomas a la que debería tener acceso directo el crítico ideal, pero ése es un límite que habría que aceptar desde el principio, y que, con humilde explicitud, debería asumir todo crítico, y no sólo en los casos de idiomas "exóticos", sino en todos aquellos —la inmensa mayoría—

en que de hecho no se llega a cotejar la traducción con el original. Nosotros, por cierto, deberíamos aceptar también que es posible cierta *crítica* con esas limitaciones, es decir (posible materia de escándalo), que se puede juzgar (a cierto limitado nivel y con todas las salvaguardas) el texto traducido desde el punto de vista de su mera funcionalidad literaria, sin recurso al original. Cosa que, apunto, va hace cualquier lector (más si es especializado, que emite juicios privados constante e inmediatamente: no seamos hipócritas). Así pues, el cotejo con el original sólo valdría —en ese nivel de *crítica*— para apuntalar o invalidar ciertos juicios (obvio aquí el caso de la chapuza manifiesta), y no como *justificación* absoluta. El texto es, pues, con todas sus consecuencias, un texto literario en la lengua de llegada, del que se puede criticar incluso su estilo (el del texto del traductor, palimpsesto del texto del —otro— autor), olvidando que me traducción. En ese contexto, la "brillantez" e incluso la "genialidad" de una traducción son, por supuesto, más cuestiones de énfasis del comentarista que otra cosa (sería interesante comprobar si es ese tipo de elogio el mejor recibido por los propios traductores), y, aunque no sería partidario de prohibir dichos énfasis (por impertinencia y posible agravio comparativo), sí exigiría contención, al menos en los juicios simétricamente peyorativos, que se saltan de esa misma torera manera el estudio y la evaluación detallados del trabajo del traductor (cosa que se trata de compensar con derroche de estilo por parte del crítico; estilo impresionista, generalmente, aunque ya dimos más arriba un ejemplo barroquizante o barrocoide). Es decir, que el derecho a dar palos debe ganarse con más esfuerzo que el de repartir piropos. La crítica especializada de la traducción, por su parte, aun obviando la falta de tradición y circuito, tiene la desventaja de tener que realizarse entre colegas, cosa que complica el juicio (ver, sobre ésa y otras cuestiones crítico-éticas, el reciente decálogo de Javier Marías en *El País*). Por supuesto, dicha crítica especializada tampoco debería olvidar, como a veces

sucede, el olfato literario, pues corre el riesgo de quedarse en lo meramente gramático-lingüístico-traductológico, escamoteando su verdadero objeto final.

El perfil de crítico que teóricamente se impone es, pues, el de un equilibrado escritor-traductor, muy competente pero, por cuestión de imparcialidad, retirado o secreto (no que haga críticas anónimas, sino que no ejerza públicamente esas habilidades suyas). ¿Paradoja? No: simple dificultad de encontrar tal mirlo críti-

co. Lo que sí es tan paradójico como la vida misma —y tan vital, por cierto— es nuestra aspiración como traductores literarios: que no se note nuestra presencia en el texto y que se nos tenga en cuenta al valorarlo. Es decir: una (discreta) presencia como (oportunamente) desaparecidos del texto. Al fin y al cabo, no reivindicamos —como fantasmagórico sindicato de derechos morales que somos— sino que se nos tome por lo que de hecho somos (dígalo o no la ley, que parece que sí): autores.

debate

SE INICIÓ con una interesante charla sobre el bacalao, suscitada por una pregunta de Esther Benítez.

La siguiente intervención aludió a los errores mencionados por Monterroso.

Jon Alonso: En este artículo Monterroso habla de los títulos que han hecho fortuna aunque, muchas veces, el error se debe al deseo de conseguir un título interesante. Menciona tres o cuatro casos, como *El sonido y la furia*, de Faulkner.

Juan Garzia Garmendia: Sucede con frecuencia que los títulos se traduzcan mal del francés; por ejemplo, de los títulos de películas francesas no queda ni uno sano porque se empeñan en naturalizarlos. En cambio, un título que se consideró muy bien traducido fue el de *L'avre au noir*, de Marguerite Yourcenar; la traducción literal del francés no quedaba bien y se puso en latín, *Opus nigrum*.

Con los títulos de películas se da ahora la tendencia contraria: antes se cambiaban por completo —por ejemplo, en *Solo ante el peligro* y tantos otros— y ahora se deja el original incluso en los casos en que la traducción literal podría funcionar perfectamente.

Pregunta del público: ¿Qué diferencia hay entre un crítico literario y un crítico de traducción? ¿No podríamos considerarlo como un síni-

ple censor del trabajo del traductor?

Jon Alonso: Sí, por eso me he limitado a expresar una postura personal. Un crítico no puede olvidar el apartado de crítica a la traducción, siempre que sea competente en los idiomas que esté criticando. No puede soslayar ese tema, pero tampoco debe darle importancia excesiva y, además, debe tratarlo con un tono que resulte aceptable para el traductor. Por eso, al final, yo tiendo a limitarme a hacer crítica literaria y no intento ser un censor, porque eso es muy desagradable. Yo, además, traduzco, y sé lo que se siente cuando viene uno con el lápiz rojo y te explica en qué momento lo has hecho mal. A mí me parece que no procede.

Juan Garzia Garmendia: Este era el tema con el que pretendía enlazar en mi intervención, en la aproximación fenomenológica que he hecho al examinar críticas concretas y ver detalladamente qué es lo que queda de las buenas intenciones de integrar la traducción dentro de la crítica literaria.

Lo cierto es que es muy difícil integrar un comentario a la traducción dentro de una crítica. Y los que trabajan de modo inquisitorial se limitan a utilizar ese sistema para no hacer un cotejo: les basta encontrar un error para descartarlo todo. Si encuentran un fallo ya les basta, porque lo elevan a categoría general.

Intervención del público: Las críticas deben verse como algo constructivo, no censor, que ilustra cómo se puede o debe hacer mejor

el trabajo. Eso forma al lector y redundando en beneficio del traductor bueno.

Jon Alonso: Sí, estoy de acuerdo en gran parte de lo que dices. Lo que sucede es que el traductor es consciente de cuál es su posición dentro de todo este entramado del mundo del libro y sabe que su postura es débil; por eso tendemos a adoptar posiciones defensivas. Todos sabemos que hay traducciones espantosas: habría que buscar la manera de denunciarlas y, desde luego, no hay que callarse. Yo estoy a los dos lados de la barrera, como traductor y como crítico, pero como traductor, sé que todos somos conscientes de que, si quieren ir a por nosotros pueden hacerlo: siempre van a encontrar el modo de crucificarnos, si es eso lo que quieren. Es una cuestión de equilibrio en la crítica

Intervención: Una cosa son los errores puntuales y otra la traducción global: si ésta es mala, debemos decirlo, porque eso favorece a los buenos traductores.

Juan Garzia Garmendia: Estoy de acuerdo. Hay casos flagrantes que contienen errores de bulto, o donde faltan párrafos. Eso debe decirse.

Intervención que afirma que un crítico que no conoce la lengua original no puede criticar la traducción.

Juan Garzia Garmendia: Deberíamos distinguir entre la crítica especializada en la traducción, que a mí me interesa mucho —más que la otra—, y la crítica que se incorpora a una crítica literaria, que es de donde proceden la mayoría de nuestras quejas. El panorama es muy malo: no acostumbra a aparecer ninguna mención al traductor; a lo sumo, en la ficha. No se puede decir "la traducción es mala" o "brillante", "genial". Eso es sólo énfasis, no quiere decir nada; yo no vetaría los términos elogiosos, aunque no tengan mucho contenido, pero sí pediría que anduvieran con cuidado con los comentarios negativos. De hecho, en el pequeño muestreo que he realizado, hay críticas —de lo poco que hay— que parecen *ad hominem* y otras con razonamientos un tanto peregrinos.

Resumiendo, en relación con los suplemen-

tos literarios de los periódicos —porque las revistas de crítica literaria están desapareciendo y tienen poca tirada—, me pregunto si consideramos válido que la crítica de la traducción vaya unida a la crítica literaria. Y si eso es así, tal como están las cosas, las buenas intenciones no sirven: hay que ver qué es un crítico literario y hasta qué punto está preparado para hablar de la traducción. Deberíamos proponer un modelo explícito del tipo de crítica de la traducción que pedimos. Los críticos, al final, huyen del tema, porque les criticamos incluso las menciones escuetas. Deberíamos elaborar un modelo positivo, con ejemplos. De hecho, esas críticas ideales existen: por lo que yo he encontrado, lo que más se aproxima a lo que, supuestamente, nos gustaría, está hecho por colegas nuestros. Pero claro, no podemos pedir que todos los críticos literarios tengan la sensibilidad de un traductor. Si pedimos que un crítico, para que empiece a hablar de la traducción, tenga acceso al idioma original, la mayoría de las veces no podrá hacerla. Hablo de un programa de mínimos. De cómo podría hacerse una crítica del texto traducido: si se habla del estilo, debe recordarse que éste se comparte entre el autor original y el traductor.

Intervención en relación con la crítica especializada.

Jon Alonso: La crítica de la traducción especializada, exquisita y bien fundamentada llega a poca gente. Sin duda, es necesaria, pero la cara pública, la presencia real de la labor del traductor también debe atenderse, y los esfuerzos hechos han quedado en nada. En cierto modo, hemos conseguido el efecto contrario, porque ahora los críticos tienen miedo a hablar de traducción. Estoy de acuerdo en que no puede llamarse crítica al comentario que se haga sin conocer la lengua original. En euskera, por otro tipo de cuestiones, puede aparecer crítica especializada de la traducción en un periódico. Mezclada con crítica literaria, pero tiene más visibilidad. Pero en castellano no podemos pretender que una crítica especializada llegue al público medianamente amplio.

Intervención sobre las traducciones del euskera.

Juan Garzia Garmendia: Sería larguísimo explicar cuál es la diferencia en la situación del euskera, pero, de entrada, diré que hay un problema: la distinción entre un libro producido en euskera y otro traducido todavía es demasiado grande. El lector normal que está leyendo a Chéjov en castellano no se para a pensar si está leyendo una traducción; en euskera existe todavía el problema del exceso de visibilidad del traductor. Y, encima, con mala fama. Se trata de hacer propaganda de las buenas traducciones para superar una situación de desprestigio, entre otras muchas razones.

En relación con otro tema, tengo la sensación de que están absolutamente reñidos el *marketing* y la presencia de la traducción: cuanto más propagandística es la revista, menos aparece la mención de la traducción. No aparece ni en la ficha. En relación con las literaturas periféricas, se obvia por completo: se hacen aparecer las obras de Atxaga o Manuel Rivas como originales. Parece como si a la industria editorial le interesara que no apareciera, que no se tuviera en cuenta. Es una contradicción nuestra también: todos queremos desaparecer en el texto, que no se note nuestra presencia, pero que se sepa que ahí está nuestro trabajo.

Parece como si hubiéramos llegado a un compromiso con el *marketing* para que el nombre sólo apareciera en la ficha —sobre todo si se trata de literatura "artística"; en ensayos, ni eso-.

Sin embargo, otras veces la traducción toma protagonismo porque precisamente se trata de un lanzamiento editorial. Recientemente la noticia no ha sido que Kafka hubiera escrito otras obras —desgraciadamente— sino que se han traducido. Pero esa noticia se da en función del interés editorial. En cambio, si se trata de un clásico muy antiguo, prácticamente sólo se habla de la traducción: ahí desaparece la obra literaria como tal. Pero ése es un caso extremo.

Tenemos que ponernos en el papel del crítico literario que desearía comentar si el texto funciona como traducción: si les pedimos demasiado, al final no hacen nada. Tenemos que ser pragmáticos. En definitiva, todos criticamos los textos que leemos sin cotejarlos con el original. Leemos "bien entendido" y decimos: ahí va un galicismo.

El coloquio se cerró con la intervención de **Julia Escobar** abundando en lo dicho por los conferenciantes e insistiendo en que el crítico debe resaltar la presencia del traductor y poner énfasis en que se trata de una obra traducida.

la traducción y recepción de los clásicos españoles en lengua inglesa

conferencia - coloquio

john rutherford
modera: **marietta gargatagli**

Marietta Gargatagli:

ESTAMOS reunidos para asistir a la conferencia del profesor de la Universidad de Oxford y traductor de diversas obras de la tradición hispánica al inglés. Estos días he estado pensando en qué consiste una presentación y he llegado a la conclusión de que, en principio, tiene dos objetivos: por un lado, es una forma de cortesía hacia el conferenciante y hacia el público, y también es una manera de reflejar lo que la institución se plantea respecto de esa intervención.

Yo creo que es un problema no menor, dentro de la reflexión sobre la traducción, analizar la recepción que han tenido determinadas obras en otras culturas. La curiosidad de esta intervención es que la persona que la va a desarrollar es aquello que los heráldicos llaman una *mise en abîme*, es decir, alguien que refleja en sí mismo esa recepción, esa manera de recibir a nuestros clásicos en inglés.

En este caso, la persona que hoy va a hablar para vosotros ha traducido el *Quijote*, que es

una obra que se recibió en Inglaterra casi al mismo tiempo que se escribía la segunda parte; es decir, la primera traducción es de 1612, y eso refleja una manera intensa de recibir una obra ejemplar dentro de la literatura española.

En segundo lugar, es traductor de *La Regenta*, una obra, en cambio, que se tradujo muchísimos años después; la primera edición en inglés es de 1984.

En tercer lugar, es un traductor de literatura gallega, de los relatos de un narrador llamado Méndez Ferrín, que es una manera de incorporar también a la tradición inglesa un corpus amplio que refleja verdaderamente lo que es la traducción hispánica, que no solamente se ha escrito en castellano, sino también en las otras lenguas españolas.

John Rutherford: La primera traducción inglesa de una obra hispánica no fue de un autor castellano sino de uno catalán: *The Book of the Ordre of Chivalry* (1484?), traducido por William Caxton a partir de la traducción francesa del *Libre de l'orde de cavalleria*, de Ramón

Lull. Muchos años después, en 1530, se publicó una libre adaptación poética hecha por John Rastell de los cuatro primeros actos de *La tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas, que puede considerarse la primera traducción inglesa de una obra castellana. Pero el primer autor español en ser considerado un clásico por los ingleses no fue ninguno de estos dos grandes sino uno que suena mucho menos hoy en día: fray Antonio de Guevara, que llegaría a ser el escritor español más popular en Inglaterra a lo largo del siglo XVI. La traducción de su *Libro áureo de Marco Aurelio* fue el texto de origen español más vendido en dicho país durante esa centuria, durante la cual se publicaron unas 30 ediciones inglesas de sus obras¹. Es una cifra modesta en comparación con la de sus traducciones francesas (hubo 43 ediciones francesas del *Reloj de príncipes*²), pero ningún otro autor español de dicho siglo puede compararse con Guevara en cuanto al número de ediciones inglesas más o menos contemporáneas de sus obras. Su popularidad en Inglaterra no fue, sin embargo, muy duradera, y se eclipsó por completo en el XVII, igual que en otros países. Se le había leído como una fuente amena de saber universal, pero hacia finales del XVI fueron apareciendo obras enciclopédicas más de fiar...

Al declinar la popularidad de Guevara, empezó el auge en Inglaterra de las traducciones de libros de caballerías, de novelas picarescas (sobre todo el *Lazarillo*) y de libros religiosos (especialmente los de fray Luis de Granada), que tuvieron bastante popularidad entre 1570 y 1700. Durante los siglos XVI y XVII se publicaron unas 550 ediciones de traducciones inglesas de libros españoles, cifra considerable aunque también modesta en comparación con la de Francia, donde tan sólo en el siglo XVI se publicaron al menos 625 ediciones de traducciones de obras españolas.

De esta manera comenzó a formarse en los siglos XVI y XVII el concepto inglés de "clásico español". Como hemos visto, fue desde el principio un concepto inestable. Los libros de caballerías, los religiosos y los de Guevara no duraron

ni un siglo como clásicos españoles en Inglaterra, y sólo la novela picaresca logró un puesto más fijo dentro de este precario canon. A lo largo de los siglos que han transcurrido después, el concepto inglés de "clásicos españoles" ha seguido con una vida muy tenue. En la actualidad se traducen muchas obras españolas, pero la gran mayoría de estas traducciones se venden mal y tienen poco impacto. Sólo hay dos autores españoles que se consideran clásicos en el Reino Unido hoy en día: Cervantes y Lorca (me restrinjo a este país y no hago referencia a otras partes del mundo anglohablante por motivos de tiempo y de ignorancia). Y estos dos autores ocupan su sitio en el reducido canon de "clásicos extranjeros en Inglaterra" por motivos erróneos y gracias a lecturas equivocadas: para ser más exacto, gracias a lecturas equivocadamente románticas. Don Quijote es para los británicos un noble héroe que lucha por sus ideales en un mundo materialista y hostil, y Lorca es la expresión de la España de los toros y de los bailaores gitanos con claveles detrás de la oreja. Esta extraña situación refleja la persistente visión británica de España como país esencialmente romántico, que nació hace dos siglos con los propios románticos no españoles y que persiste hoy gracias al turismo. Refleja también el provincianismo del mundo literario inglés, que se cree fuerte y autosuficiente, por no decir superior, y por lo tanto no siente ninguna necesidad de contribuciones extranjeras a sus tradiciones. En el Reino Unido hay cierto condescendiente reconocimiento de las relativas virtudes de la literatura francesa, reflejo del hecho de que el francés es, desde tiempos inmemoriales, la lengua extranjera más estudiada en los colegios y las universidades británicas. Pero la literatura española sigue desconociéndose, con la excepción de los dos autores mencionados, a pesar de los esfuerzos de los traductores y de aquellos editores que hacen lo que pueden para mejorar este triste panorama, tarea difícil en un país en el que sólo un 2% de los libros vendidos son traducciones.

Dentro del contexto que acabo de esbozar, he traducido tres clásicos hispánicos muy diferentes. Primero traduje una obra aceptada, por fin, en España como una novela clásica, pero desconocida fuera del mundo hispanohablante: *La Regenta*³. Mi intención en este caso era, por lo tanto, conseguir que se reconociese como novela clásica en el Reino Unido. El proyecto empezó bien, con un contrato firmado con una de las editoras más importantes de este país, Penguin Books. Cuando la traducción se publicó, en 1984, seguí por buen camino porque hubo reseñas muy positivas en toda la prensa nacional de calidad, y se habló en ellas de "la revelación de un clásico olvidado". Pero después, lo normal: unas ventas decepcionantes — a estas alturas cuatro o cinco docenas anuales — y *La Regenta* sigue siendo tan desconocida en el mundo anglófono como siempre.

Algunos años más tarde, junto con los compañeros del Obradoiro de Traducción Literaria do Centro de Estudios Galegos de Oxford, traduje a un escritor reconocido en Galicia como un clásico, pero no así en España (y, evidentemente, desconocido en el Reino Unido también), porque escribe siempre en la lengua gallega: Xosé Luís Méndez Ferrín. Nuestra antología de cuentos suyos, "*Them*" and *Other Stories*, se publicó en 1996⁴. Aunque se enviaron ejemplares a toda la prensa inglesa, el libro no consiguió ni una sola mención en sus abundantes y voluminosas páginas. Hubo reseñas largas y muy favorables en la prensa galesa e incluso la bretona, pero las ventas han sido mínimas. Lo normal.

Con mi última traducción, que en estos momentos está en prensa, el objetivo no es el de conseguir que un libro desconocido se acepte en el Reino Unido como un clásico, sino el de rectificar la errónea visión británica de un clásico ya establecido, el *Quijote*⁵. Ojalá tenga más éxito esta vez.

La mía es la decimotercera traducción inglesa de esta obra maestra. Varias de las primeras (me refiero a las de Thomas Shelton, 1612 y 1620; John Phillips, 1687; Peter Motteux,

1712; y Tobías Smollett, 1755) son interesantes porque consiguen captar en cierto modo la viveza, la gracia y el humor del texto de Cervantes. El suyo es un estilo de traducción libre, alegre, lúdico, porque reflejan la opinión crítica de aquellos tiempos, la de que el *Quijote* es, como el mismo autor insiste, un libro de risa, y que su protagonista no es más que un viejo idiota que se vuelve loco leyendo demasiado y durmiendo demasiado poco, que pierde la habilidad de distinguir entre ficciones sobre caballeros andantes y la vida real, y que tiene toda la culpa de los absurdos desastres que sufre como consecuencia de todo esto. Pero aquellas primeras traducciones son demasiado inexactas, porque sus autores sólo disponían de diccionarios y otros libros de referencia muy rudimentarios, y practicaban un método de traducción mucho más libre de lo que es aceptable hoy en día.

Charles Jervas, cuya traducción se publicó en 1742, es relevante porque inicia una tradición muy distinta: sigue el texto original lo más fielmente posible, y no cabe duda de que esta innovación es positiva. Pero su versión carece de la energía y la alegría de la prosa de Cervantes, y de esta manera convierte el *Quijote* en un libro aburrido; lo cual es un pecado casi imperdonable pero cometido con mucha frecuencia en años posteriores, porque las traducciones realizadas durante los siglos XIX y XX se mantienen por regla general dentro de la tradición establecida por Jervas, la de la traducción literal y poco imaginativa.

La tendencia entre los traductores posteriores de seguir el ejemplo de Jervas y convertir el *Quijote* en una novela solemne fue fortalecida por la lectura impuesta por los románticos a fines del siglo XVIII y principios del XIX, según la cual el protagonista no es en absoluto un idiota sino todo un héroe romántico que lucha por sus nobles ideales espirituales en un mundo materialista e incomprensivo. Al igual que tantas otras ideas románticas, esta visión del *Quijote* sigue imperando hoy. Aunque es una interpretación muy parcial, por no decir equivocada,

fue necesaria para que la novela de Cervantes se reconociese modernamente como un clásico universal, por culpa de los extraños problemas que mucha gente tiene para tomar en serio los libros de risa.

Después de Jervas, y a pesar de la revalorización romántica, transcurrió casi siglo y medio sin que apareciese ninguna traducción nueva del *Quijote* al inglés; y entonces se publicaron tres traducciones en siete años. La tradición iniciada por Jervas se perpetúa en aquellas traducciones inglesas de la década de 1880, de Alexander J. Duffield (1881), John Ormsby (1885), y Henry Edward Watts (1888), traductores admirablemente meticulosos —sobre todo Ormsby— pero excesivamente literales. Las cuatro traducciones inglesas publicadas durante el siglo XX (Samuel Putnam, 1949; J. M. Cohen, 1950; Walter Starkie, 1964; y Burton Raffel, 1995) siguen, en general, dentro de la misma tradición.

El objetivo de mi traducción es combinar las virtudes de los dos tipos de traductores, los libres y jocosos por una parte y los exactos y solemnes por otra. En ella busco exactitud sin solemnidad, jocosidad sin excesiva libertad. Quise escribir un *Quijote* inglés del que el lector disfrutara en vez de sentirse obligado a perseverar con un texto importante pero aburrido. Quise que los ingleses dejaran de comentar que no comprenden cómo tal tocho puede tener tanta importancia en la historia de la literatura universal.

Pero para conseguir esto tuve que luchar con un gran problema psicológico que aqueja a todo traductor literario, y que es mayor aún para el traductor de un clásico. Es inevitable la tentación de sentirse muy inferior al escritor original, de considerarse un mero y humilde artesano frente al artista a quien se traduce. Este sentimiento de inferioridad siempre tiene consecuencias nefastas para la traducción, y el traductor debe combatirlo con tesón y valor. Porque Cervantes escribe con fuerza, valentía y audacia, y si su traductor se siente atemorizado como mero artesano ante esta grandiosa presencia, su actitud al escribir no podrá repro-

ducir, como debe, la que dio vida al texto original, sino que será precisamente la contraria: actitud de timidez, de cómoda flojeza. Este es el traductor que acepta desde antes de comenzar que no va a poder conseguir más que una pálida sombra del texto original, lamentable metáfora tantas veces repetida. Las predicciones de este tipo siempre se encargan de cumplirse ellas solas.

El escritor artista se enfrenta con el lenguaje, busca nuevas maneras de expresar sus nuevas maneras de ver el mundo, rompe las reglas, rechaza la frase hecha y el lugar común y el lenguaje cansado e insípido. Pero el traductor artesano no se atreve a tanto. Tiene miedo: tiene miedo, por ejemplo, a los críticos, que le pueden acusar de no ser capaz de escribir de manera natural y fluida. Y por lo tanto su reacción inmediata y casi automática al encontrar en el texto original una expresión chocante y atrevida, y por esto mismo vibrante y reveladora, es atemorizarse y andar en busca de un lugar común o una frase hecha (o sea, lenguaje "natural", "idiomático") que diga algo parecido. Pero lo que hay que hacer en esta situación es osar ser, o por lo menos osar intentar ser, traductor artista, y buscar una expresión igualmente atrevida, incisiva, reveladora, imaginativa. El traductor timorato de los clásicos antiguos, sin embargo, se refugia en un lenguaje convencionalmente literario, cómodamente neutro, ligeramente arcaico.

Este complejo de inferioridad también explica la reacción característica del traductor inglés frente a oraciones más largas de lo que es normal en su lengua. Esto sucede a menudo, porque la oración corta, práctica, directa es la que más se usa, incluso en la literatura, en un país dominado por los negocios desde hace muchos años. Aquí el traductor meramente artesano también se atemoriza, y parte la larga oración original en varias otras cortas que se ajustan más a las costumbres inglesas, y que son mucho más manejables. Pero este cómodo procedimiento destruye los ritmos, los énfasis y las relaciones existentes en la oración original.

Puedo resumir lo dicho hasta ahora con la observación de que el timorato traductor artesano tiene pánico a todo aquello que es radicalmente extraño, diferente, otro, y que siempre intenta naturalizarlo, domesticarlo, domarlo, para presentar a sus lectores un texto que no ofrezca mayores problemas para su consumición. Y hay que añadir que las editoriales modernas, obsesionadas con el mercado, también ejercen sus formidables presiones para que el traductor facilite el producto, como dicen. Pero yo concuerdo con Günter Grass cuando declara: "La literatura sobrevivirá sólo en la medida en que sea subversiva: la peligrosidad es lo que la mantiene viva⁶." El traductor artista tiene que perder el miedo a la otredad de un texto que no sólo viene de otra cultura desconocida para casi todos sus lectores, sino que es profundamente innovador dentro de esa cultura, doble otredad. Tiene que atreverse a ofrecer a sus lectores un texto tan plenamente problemático como el original.

Es admirable la modestia como cualidad personal, pero la vida diaria es una cosa y el arte es otra. Y el traductor literario necesita tener la audacia y la inmodestia de atreverse a ser artista. No se puede conformar con ser un invisible fabricante de sombras, sino que tiene que ser tan creativo como el escritor a quien traduce. Se ha dicho muchas veces, demasiadas veces, que la traducción es imposible, y esto también contribuye al complejo de inferioridad que tantos traductores padecen. Pero debería tener el efecto opuesto. Si los traductores estamos tratando de lograr algo que es imposible, nosotros somos héroes, nada menos que unos héroes. En esto también somos o debemos ser artistas y no sólo artesanos, porque el artesano hace aquello que es perfectamente hacedero, mientras que sólo el artista aspira a hacer aquello que no se puede hacer.

Para explicar cómo intenté llevar todo esto a la práctica, voy a comentar algunos aspectos de mi traducción del primer párrafo de *Don Quijote*:

CHAPTER I. CONCERNING THE FAMOUS
HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA'S
POSITION, CHARACTER AND WAY OF LIFE

In a village in La Mancha, the name of which I cannot quite recall, there lived not long ago one of those country gentlemen who call themselves hidalgos and keep a lance in a rack, an ancient leather shield, a scrawny hack, and a greyhound for coursing. A midday stew with rather more shin of beef than leg of lamb, the leftovers for supper most nights, salt pork and eggs on Saturdays, lentil broth on Fridays, and an occasional pigeon as a Sunday treat ate up three quarters of his income. The rest went on a lustrous black cape, with velvet breeches and slippers to match for holy days, and on weekdays he walked proudly in the finest homespun. He maintained a housekeeper the wrong side of forty, a niece the right side of twenty, and a jack of all trades who was as good at saddling the nag as at plying the pruning shears. Our hidalgo himself was nearly fifty; he had a robust constitution and was spare in flesh, lean-faced, an early riser and a keen huntsman. His surname's said to have been Quixada, or Quesada (as if he were the jawbone of an ass, or a cheesecake), because in this matter there's some discrepancy among the authors who have written on the subject, although a credible conjecture does suggest he might have been a plaintive Quexana. But this doesn't matter much, as far as our story's concerned, provided that the narrator doesn't stray one inch from the truth.

Ya en el título del primer capítulo tenemos un problema de ambigüedad. "Condicion" en el español de Cervantes significa "manera de ser", y "ejercicio" es "manera de estar, de ejercitarse". La traducción de "ejercicio" no ofrece mayores problemas, pero el concepto de "manera de ser" incluye dos nociones diferentes, la de posición social y la de carácter. Como no hay en el inglés moderno ninguna palabra que signifique ambas nociones, la única solución fue representar cada una por separado, "position, character".

La famosa frase "de cuyo nombre no quie-

ro acordarme" tiene un ritmo muy marcado (de verso de gaita gallega) que intento captar en el pentámetro yámbico con el que la traduzco, y presenta otro caso de ambigüedad: la construcción *querer* + infinitivo tiene a veces en el español de Cervantes el sentido moderno desiderativo, pero otras veces tiene valor de futuro y significa "ir a hacer algo, o estar a punto de hacerlo" o incluso simplemente "hacerlo", con nulo valor semántico, como unas líneas más abajo, "quieren decir...". Aquí hubo que buscar una expresión que dejara al lector dudando si el narrador ha olvidado el nombre del lugar, o si está fingiendo haberlo olvidado. Afortunadamente, la lengua inglesa es rica en recursos irónicos.

El próximo problema, el de especificidad cultural, es también frecuente en la traducción literaria. La palabra "hidalgo" existe en inglés como préstamo español, y quise conservarla como elemento extranjerizante. Pero el lector inglés sólo tiene una idea vaga de su significado, y la definición precisa de la posición social del protagonista es de suma importancia en este primer párrafo. La técnica de la breve nota explicativa invisiblemente insertada en el texto es de gran utilidad en tales situaciones; vuelvo a recurrir a ella en la penúltima oración del párrafo como solución al problema de esos tres apellidos con significado cómico, que no se pueden traducir porque eso sería incurrir en una domesticación absurda.

La segunda oración presenta una serie de nuevos problemas de especificidad cultural, sobre todo la olla y los renombrados duelos y quebrantos. El problema de la olla es que según la cultura culinaria a la que pertenece el *Quijote* el carnero era una carne mucho más apreciada que la vaca, y de esta manera los ingredientes de la olla son otros indicadores más de la pobreza de nuestro hidalgo. En la cultura culinaria inglesa, sin embargo, y a pesar de sucesos recientes, la carne de vaca es la más típicamente inglesa y por lo tanto la mejor. Pensé en degradarla llamándola "cow meat" pero acabé por introducir la modificación de especificar el tro-

zo menos apreciado de la vaca y el más apreciado del carnero o cordero.

Los duelos y quebrantos me dieron mucho que pensar, y no estoy satisfecho con mi solución. Después de múltiples investigaciones eruditas del asunto, todavía no se sabe con seguridad en qué consistía este plato, aunque según la conjetura más verosímil era tocino con huevos fritos, plato poco apreciado y de semiabstención. Pero "bacon and eggs" es un plato muy inglés y además bastante apreciado en Inglaterra, e intenté paliar el problema con el uso del menos apetecible "salt pork". Pero la expresión "salt pork and eggs" carece por completo de las ricas asociaciones humorísticas de "duelos y quebrantos". Hubo un plato parecido llamado "peasants eggs", pero el uso de este término podría haber provocado risas no deseadas. En Escocia existen los "rumbledithumps", que ofrecerían una solución bonita si no fuera tan específicamente escocesa. El traductor Tobías Smollett, con su viva imaginación y su audacia de novelista, encontró la mejor solución: los ingredientes del plato no importan, dice, porque el nombre no se refiere a ellos sino a sus efectos en el aparato digestivo del pobre consumidor, dolores y ventosidades; de modo que Smollett inventa un nombre de plato que sugiere algo parecido, "gripes and grumblings", o sea retorcijones y ruidos de tripas. Me parece tan excelente esta solución que la habría robado si no resultase demasiado arcaica en el contexto del inglés moderno. Tengo que aprender de Smollett a ser más atrevido.

El último problema que quiero comentar es un triste ejemplo de esas presiones que se ejercen para facilitar el producto y domesticarlo al máximo. Mi traducción de las edades del ama y de la sobrina me parece una manera útil de contribuir al establecimiento desde el principio de mi texto de un tono gracioso y amablemente irónico. Pero al corrector de Penguin Books no le gustó en absoluto. Este señor me objetó que no entendía lo de "wrong side" y "right side" (son modismos corrientes en el inglés actual, pero parte de la preparación de todo co-

rector debe de consistir en la eliminación de todo sentido del humor y de la ironía); y añadió que, de cualquier forma, no parecían ser expresiones muy políticamente correctas. El corrector se refería sin duda a la necesidad de evitar el llamado *ageism*, o sea a la obligación de usar eufemismos biensonantes como "de tercera edad" en lugar de palabrotas como "viejo". Yo le contesté que cómo estoy por el lado malo de los cincuenta, y sólo por muy poco estoy por el lado bueno de los sesenta, me considero con pleno derecho de emplear tal lenguaje. Por lo visto facilitar el producto para el mercado americano, tan importante para una editora internacional como Penguin Books, significa asegurar la corrección política de ese producto. Ante mi fiel traducción del pasaje (I, 29) en el que Sancho Panza lamenta la posibilidad de que los habitantes de su ínsula sean negros pero se consuela diciendo que los volverá blancos o amarillos vendiéndolos, el corrector me comentó desesperado que yo perdería a todos mis lectores americanos si no modificaba este lenguaje o por lo menos insertaba una nota que los apaciguase. Le expliqué con paciente lujo de detalles la imposibilidad de convertir el *Quijote* en una novela políticamente correcta, y añadí con cierta hipocresía retórica que si los lectores americanos no son capaces de comprender que éstas no son opiniones mías, sino las de un analfabeto rústico ficticio de hace cuatro siglos, no me importa en absoluto perderlos.

Y ahora concluyo, para volver a emprender mi desigual batalla con los pingüinos. Esto es lo que he intentado hacer al escribir mi *Quijote* inglés. ¿Lo he conseguido? Parece que oigo a mi querido amigo Sancho Panza susurrándome al oído: "Pues mira: del dicho al hecho..."

Pregunta sobre qué edición tomó para la traducción.

John Rutherford: Trabajé, por su conveniencia, con el texto preparado por Luis Andrés Murillo, en Castalia, me parece. Preparé la primera versión de la traducción del *Quijote* durante un año sabático que conseguí, en 1996-1997, y entonces la edición de Francisco Rico

todavía no había salido y, entre las ediciones de bolsillo, la más práctica me parecía ésa.

Angel-Luis Pujante pregunta sobre qué recepción tendrá su traducción en medios académicos, porque en el mundo universitario español la traducción no se valora especialmente.

John Rutherford: Una pregunta muy buena. Yo soy profesor, no catedrático como dice el programa. En Oxford hay un solo catedrático, que es más o menos el jefe del departamento, y yo soy uno de los profesores que trabaja con él. Y de hecho lo que has dicho allí también sucede.

Cuando tenía treinta y pocos años y ya era profesor, me propusieron traducir *La Regenta*. Hablé con colegas y lo primero que me dijeron los colegas mayores, con experiencia, fue: si tienes la ambición de ascender en esta carrera, si quieres ser catedrático, no lo hagas. Pasa el tiempo escribiendo artículos críticos, todos los que puedas, no pierdas el tiempo haciendo traducción literaria porque, en los comités que seleccionan a los catedráticos —allí no hay oposiciones, son comités—, creen que el que enseña literatura y en vez de hacer investigación, traduce —como si traducir no fuera investigación—, lo hace porque no es capaz de investigar. Que traduce porque es mucho más fácil y por hacer algo. Entonces me dijeron: no lo hagas si tienes ambiciones. Y a los treinta y dos años tuve que plantearme si tenía ambiciones de llegar a catedrático o no. Decidí que no. Decidí que me gusta mucho el trabajo que estoy haciendo. Allí la diferencia de salario entre catedrático y profesor es mínima, de modo que me dije: estoy contento haciendo esto, así que voy a traducir. Por lo tanto, es cierto lo que acabas de decir. En ese sentido, ya no me importa mucho la resonancia que tenga en los círculos académicos porque me quedan diez años de carrera nada más. No me importan mucho esas cosas. Lo que más me importa es la resonancia general. Como dije, quiero que sea un libro aceptable dentro de los círculos académicos. Espero que sí, porque creo que es una traducción exacta, pero me gustaría que fuera,

sobre todo, un libro que atraiga y que haga reír al público lector en general.

Pregunta sobre cómo es posible que el *Quijote* tuviera hijos literarios en Inglaterra tras ser traducido como una obra solemne.

John Rutherford: Es cierto que primeras traducciones del *Quijote* lo trataron de modo solemne. Se dice que el *Quijote fue* reconocido en Inglaterra como texto importante, pero creo que en Inglaterra tampoco se reconoció como texto clásico hasta que los románticos lo solemnizaron. La gente tiene problemas con la risa. Al ser un libro gracioso hubo una resistencia fuerte para poder considerarlo como un libro clásico e importante también.

Pregunta sobre si utilizó las doce traducciones previas del *Quijote*.

John Rutherford: Mi rutina consistía en traducir un capítulo o dos del *Quijote*, sin mirar para nada las otras traducciones, y sólo entonces, después de hacerlo, miraba alguna de ellas,

sobre todo en los puntos que me habían resultado difíciles, donde sospechaba que no había traducido muy bien, para ver si podía robarles alguna idea. Desde el principio decidí que si leía esas traducciones antes de preparar la mía, seguramente copiaría de ellas sin querer. No me permití leerlas hasta haber hecho mi propia traducción.

NOTAS

1. John Rutherford, "Las traducciones inglesas de la obra de Guevara", en *Fraí Antonio de Guevara e a cultura do Renacemento en Galicia*, coordinador Pedro Díaz Fernández, Deputación Provincial de Lugo, 1993, págs. 115-132.
2. Germán Palacios Rico, "La influencia literaria de Guevara", íbid., págs. 41-58.
3. Harmondsworth. Penguin Books, 1984.
4. Aberystwyth, Planet Books, 1996.
5. Harmondsworth. Penguin Books. 2000.
6. *El País*, 15 de octubre de 1999.

la traducción de géneros: la novela policíaca

mesa redonda - iglesia de san atilano

Cristina macías, justo vasco y fernando marías
modera: **Javier azpeitia**

Javier Azpeitia:

BUENOS días. Empezaré por presentar a mis compañeros de mesa. En primer lugar, a mi derecha, se encuentra Cristina Macías, Premio Gilgamesh en 1992 por la traducción de la novela *El color de la magia* de Terry Pratchett. Dentro del género policíaco ha traducido autores como Joe Gores, Mc Bain o Simons. Colabora también con las actividades de la Asociación de Escritores Policíacos, en concreto, con la conocidísima Semana Negra de Gijón. Semana en la que también pone su grano de arena Justo Vasco, que es escritor y traductor de origen cubano, aunque me parece que ya es español o está a medio camino de serlo en este momento... Ha publicado cinco novelas de género negro. Con su última novela *Mirando espero*, obtuvo este verano el premio Hammett a la mejor novela negra en español publicada durante 1998. Es traductor literario del ruso y ha vertido al castellano a más de cien autores de esa lengua: poetas, novelistas, ensayistas, etc. Tiene el Premio Internacional Máximo Gorki por su

obra de traductor, en 1986, y el Premio Nacional de traducción literaria de Cuba. Ha traducido novela policíaca del italiano y del inglés.

Por otro lado, a mi izquierda, está Fernando Marías. Novelista y guionista que ha publicado novelas como *La luz prodigiosa*, una conocida novela en la que se habla de unas peripecias posmortem de Lorca. También *Esta noche moriré*, *Páginas ocultas de la historia* (la serie de televisión) y la novela negra juvenil *Los fabulosos hombres película*.

Me presentaré yo, quizá el que más presentación necesita: soy Javier Azpeitia, escritor, novelista de novela negra y de otros "subgéneros", como la novela histórica. También soy editor, subdirector de la editorial Lengua de Trapo.

Vamos a intentar hacer una mesa redonda y darle el mayor dinamismo posible. Resulta difícil plantearse exactamente lo que debe uno decir sobre su oficio en una mesa dirigida fundamentalmente a traductores. Hemos pensado que lo mejor sería partir de una definición de nuestro género, el género policíaco o género

negro. También creo que deberemos distinguir entre ambas cosas. Pero la definición del género siempre es harto complicada y casi siempre termina en discusión. La experiencia que tenemos entre los escritores es que cada vez que nos ponemos a intentar definir el género, acabamos dando tantas definiciones de éste como autores lo practican. De cualquier forma, podríamos entre todos intentar fijar los límites aproximados en dónde se sitúa el género policíaco. Sobre todo teniendo en cuenta que ahora, al final de un siglo y un milenio tan tremendos, estamos en una época en la que la mezcla es uno de los factores fundamentales del arte y de la literatura. Es evidente que cada vez es más sencillo encontrar el género negro contaminando a otros géneros, o a novelas de otros géneros, como el histórico. Creo que una de las reflexiones más profundas sobre un género es la que lleva haciéndose desde hace años —se podría hablar de siglos— sobre la picaresca. Es una de las reflexiones donde más sabios han intervenido y lo cierto es que tampoco se han puesto de acuerdo nunca en definir qué era aquello de la picaresca. Yo siempre he pensado que un libro picaresco se define muy fácilmente si pensamos en cómo lo recibían los lectores y no dentro de qué límites era escrito. Se podría hacer una definición muy fácil de la picaresca diciendo que era la literatura que usaban los hombres cultos en el siglo XVII para reírse de los pobres que querían aspirar a más. Unos lo leían para reírse y otros lo escribían para reírse de los primeros. Si tuviéramos que hablar del género policíaco en esos términos, podríamos decir que género policíaco y género negro —ahora hablo en general— es aquel en el que el lector tiene constantemente la palabra culpable en la mente y está intentando buscar a quién se la aplica. A veces es a un personaje; a veces, a un grupo de personajes; a veces, a una sociedad.

Ésa es una de las posibles definiciones del género negro y la culpa sería uno de los componentes textuales más importantes de su contenido. Voy a ir pasando a mis compañeros el micrófono para que vayan haciendo una breve

definición para tomarla como punto de partida.

Cristina Macías: Antes que nada me gustaría señalar que Javier, en un alarde de modestia, ha olvidado decir que él también ganó el premio Hammett con una novela magnífica titulada *Hipnos*, que todos ustedes deberían leer.

En cuanto a las definiciones del género, si nos metemos en profundidad y le concedemos el tiempo que merece, vamos a acabar con tantas definiciones como personas hay en esta sala. Para delimitarlo y no perdernos por los cerros de Úbeda, podríamos hablar del tema de la culpa, pero haciendo hincapié en lo que ha dicho Javier. No se trata exactamente de la búsqueda del culpable, de la investigación en busca del culpable, porque eso sería propio de un subgénero dentro de este subgénero que es el género policíaco: la novela enigma. En la novela enigma, tipo Agatha Christie o Sherlock Holmes, sí que tiene que haber una investigación en busca de un culpable que físicamente existe y tiene nombre y apellidos. De allí el nombre que recibe en inglés la novela enigma, *whodunit*, "quién lo hizo". En cambio, en la novela negra —como señalaba Javier Azpeitia— lo importante es la culpa. Se comete un delito, muchas veces no importa quién es el culpable, muchas veces empezamos sabiendo quién es el culpable, muchas veces estamos leyendo la novela directamente desde el punto de vista del culpable, eso no importa. No estamos investigando quién es el culpable sino que hay otro universo de matices mucho más importante, generalmente relativo también a la parte que la sociedad, el poder y la corrupción han tenido en el hecho de que se cometa el crimen, del tipo que sea, y en el hecho de que el criminal sea el criminal. Seguro que Justo tiene cosas más interesantes que decir.

Justo Vasco: No estoy muy seguro de que tenga cosas más interesantes que decir pero, ya que estoy de este lado de la barricada, lo intentaré. La discusión sobre qué cosa es el género negro es interminable, es enorme. Tiene aspectos que van desde el puramente editorial y comercial, hasta aspectos exclusivamente poli-

ticos e ideológicos. Hay quien asigna al género negro la calidad de ser una manifestación literaria que refleja la lucha del ser humano por la justicia. Puedo dar quince o veinte ejemplos que demuestren ese punto de vista. Hay quien dice que el género negro, no el género enigma, es una reverencia que el escritor y el lector, de común acuerdo, hacen a las convenciones legales vigentes en una sociedad. O sea, al respeto de la ley, al castigo de los culpables. A la reafirmación de lo que ya está definido con mayúsculas como lo bueno y lo malo. Puedo dar también otros cincuenta o cien ejemplos de novelas importantes que ratifican ese punto de vista. En realidad, como escritor del género, me inclino a pensar que el género de la novela negra es algo que refleja precisamente los lados oscuros del hombre en interacción con los lados oscuros del conjunto de hombres, o sea, de la sociedad. Que el género negro no es ninguna convención para estar más o menos a favor de la ley, ley que es creada por el hombre en determinados momentos históricos y a partir de determinados presupuestos ideológicos, ya que todos somos mayores y sabemos que no existen leyes divinas, y si existen fueron olvidadas por los hombres hace mucho tiempo ya. Es decir, el género negro es todo lo que tiene que ver algo con aquello que no nos gusta desnudar. Ni como seres humanos, ni como sociedades; con aquellas cosas que pasaron de ser fantasía a materializarse en la realidad y que, por lo tanto, implican respuestas de diferente tipo. Pueden ser puramente en el nivel psicológico, pueden ser agresivas. Pero el género negro se mueve, según mi opinión, en ese espacio, y también podría dar múltiples ejemplos que avalen esta tesis mía. Lo que sí creo que es indudable es que el género negro, de una u otra manera, se ha convertido en el género predominante en el consumo de literatura, cine y televisión de los últimos veinte años. Y al parecer va a seguir siéndolo durante unas décadas o quizá un par de siglos más. No estoy siquiera absolutamente seguro de esto, pero me parece que todo tira por ahí.

Fernando Marías: Lo primero que está cla-

ro es que existe una definición de género negro hecha por el aficionado, por la persona a la que le gusta el género. Hemos hablado tres y voy a hablar yo ahora, pero seguro que, de todos los amantes del género negro que estamos aquí, cada uno tiene su definición propia y su propio punto de vista. Para mí, lo que diferencia al género negro del género policíaco es que el primero es un poco más duro, va siempre un poco más allá del otro. Yo creo que en el género policíaco —para el que se ha citado efectivamente a Agatha Christie— el bien absoluto, el Bien con B mayúscula existe. Y podría representarlo ese policía, ese comisario, ese investigador que al final de la novela es el que descubre, el que reúne a todos los presuntos culpables, los junta y dice: éste es el asesino porque hizo tal y tal.

Esto es lo que sería una novela policíaca. El Bien establecido por la sociedad existe y podemos, todos, dormir tranquilos y pensar que estamos protegidos. En cambio, en la novela negra, el Bien absoluto no existe. El investigador o el buen policía que nos salva al final o que aparece para defendernos, lejos de ser un defensor de la ley de la sociedad, es otro personaje más, armado, que puede ser bueno, malo, moral, inmoral, pero que de ninguna manera se va a mover de acuerdo con esa ley no escrita, vigente en la novela policíaca, que dicta que al final todo debe acabar bien. Yo creo que la novela policíaca siempre acaba bien y sin embargo la novela negra —la buena, la que nos gusta— es la que de alguna forma acaba mal.

Con estos elementos y esta breve definición, apuntes para centrar lo que pensamos cada uno, a mí me gustaría pasar al tema de la traducción, que es lo que nos reúne aquí.

Cuando recibí la invitación para estar en esta mesa me sentí muy sorprendido, porque aunque yo soy escritor y escribo novela negra, tengo la desgracia —porque creo que es una desgracia— de no leer ningún otro idioma que el español. No sé inglés, no sé francés, no sé ningún idioma, por lo tanto no puedo acceder en versión original a todas esas novelas maravillosas que leo gracias al esfuerzo de gente como

vosotros... Como no he sido traducido, tampoco puedo contar mi experiencia como autor traducido a otros idiomas. De modo que pensé que mi aportación podía basarse en la lectura de algunos libros de novela negra mal traducidos para ver qué era lo que yo encontraba que me llamase la atención para plantear alguna pregunta a los traductores que estáis aquí e intentar que se haga un poco de luz sobre el tema. Así pues, busqué en la Cuesta de Moyano de Madrid y encontré dos novelas: una de ellas, que es la puramente negra —no la conocía antes—, es una novela del que para mí es tal vez el más puro, el más duro y el mejor novelista de este género que ha habido: el norteamericano David Goodis. Esta novela suya, que se llama *La senda tenebrosa*, es, creo, la única suya que no conocía. Se trata de una traducción de 1982, de una editorial española, una traducción inconcreta; en la primera página ponía: traducción Equipo editorial. Eso ya adelantaba un poco que la traducción no iba a ser ninguna cosa del otro mundo. Me llevé también a casa *El agente secreto*, una novela de Joseph Conrad, que está muy bien traducida en Cátedra —no sé quién la tradujo pero supongo buena la versión que tengo, como todas las de Cátedra en su colección de clásicos—. Ya conocía bien esta novela. Aunque no la considero la más emocionante ni es mi obra favorita de Conrad, tal vez sea la mejor y, posiblemente, una de las novelas mejor estructuradas de este siglo. Creo que esa novela es una gran ignorada. Considero que su estructura es algo realmente genial. Así pues, me las llevé a casa con la idea de leerlas, de ver qué cosas se me ocurrían, qué descubriría. Me encontré con que la novela de Joseph Conrad, que recordaba bien y de la que tenía la buena versión de Cátedra al lado para ir consultando cuando hiciera falta, leída en esta traducción inmundada que encontré —traducción no sé si chilena, del año cincuenta y algo— resultaba ilegible. Es decir, una novela tan perfecta, tan nítida, tan lograda, resultaba prácticamente incomprendible. Yo no conseguía acceder a los elementos que, leídos en la versión buena, me

habían emocionado y me habían admirado. Ni siquiera conseguía prácticamente seguir bien el argumento. Es una novela que, de haber leído sólo esa versión, habría abandonado probablemente en la página 100, 150, y me habría olvidado de ella. Cosa que efectivamente hice, porque ya había sacado las conclusiones que me interesaban, que es que esa novela mal traducida sencillamente no se puede leer. Sin embargo no sucedió lo mismo con la novela de David Goodis, *La senda tenebrosa*, de la que tal vez alguno de los presentes tiene alguna referencia porque se hizo una película bastante famosa. Una película de 1947 llamada precisamente así, en la que los protagonistas eran Humphrey Bogart y Lauren Bacall. Estaba asombrado de lo mal traducida que estaba; sin saber nada de inglés, quisiera poner un ejemplo que me llamó la atención. Hay un momento en que el protagonista está hablando con uno de sus cómplices de un golpe que pretenden dar. El amigo, el camarada, le advierte: ten cuidado, porque si durante el atraco la policía te coge, "tu estás arriba". Probablemente, diría: "si la policía te coge, estás pringado, estás jodido, estás pillado, lo tienes mal..." pero evidentemente no "tú estás arriba". El libro era prácticamente todo así, cada frase, cada entrada de diálogo, cada descripción tenía algo que lo hacía ilegible. Sin embargo, a diferencia de lo que había ocurrido con el libro de Conrad, pude acabar la novela de Goodis y, además, la pude acabar encontrando todos los elementos de interés y todos los elementos de emoción que el autor había intentado poner en su novela. Digo intentado porque tal vez —esto en realidad es secundario— se trate de una de las novelas más flojas de David Goodis, una de esas que dan la sensación de que está escrita en tres días para entregarla al editor y cobrar algo. El libro lo pude terminar, a pesar de todo, y capté exactamente lo que el autor quería contar. Digamos que puedo considerar que he leído su novela. Esto me llevó a la conclusión, o a la reflexión, de que se trata de un género que, incluso mal traducido, se puede leer con ciertas garantías de acercarse razona-

blemente a lo que el autor ha querido escribir en su versión original. Creo que, en primer lugar, tal vez la razón principal sea que el lector de novela negra muy acostumbrado a leerla posee una serie de referencias tan claras de lo que conforma el género que ya tiene, se podría decir, parte del camino hecho para estar en comunicación con el autor. De manera que cuando en una novela negra el primer capítulo empieza diciendo algo así como: "Era un soleado día de octubre. Yo estaba en mi despacho esperando a que llegase algún cliente, con los pies encima de la mesa y fumando un cigarrillo..." Aunque eso esté muy mal traducido, todos, de alguna manera, estamos viendo la imagen típica del detective al que suponemos, o sabemos, cínico, un poco desesperado, solitario y, a pesar de su violencia y de su cinismo, un poco romántico en el fondo. Esa imagen que todos conocemos y tan habitual. Así, nos encontramos con que el lector, aunque dé con un texto mal traducido, ya está poniendo algo de su parte, su conocimiento previo, lo que facilita esa lectura o ese acercamiento último a la intención del autor.

Considero que si ese conocimiento existe, puede deberse a tres razones: En primer lugar, que el género negro tiene unas reglas muy fijas, a pesar de que dentro de ellas se permiten muchas libertades; es decir, el género negro es uno de los más abiertos en cuanto a posibles estructuras, en cuanto a posibilidad de desarrollo de las tramas y de los argumentos. Pero siempre manteniendo una serie de elementos, una serie de puntos de vista que nos hacen reconocerlos. Cuando aparece en cualquier novela negra un policía corrupto, casi no es necesario que el autor nos lo describa ni dedique medio capítulo a decir cuál es la actividad de ese policía corrupto, *qué* es lo que hace. Porque de alguna manera todos tenemos en la cabeza lo que es, lo que hace y adonde va a ir. Esa sería una de las cuestiones.

La otra creo que ya la apuntaba Justo. El cine—el norteamericano, sobre todo, y el mejor cine francés negro— ha aportado su grano de arena para fijar en nuestra retina todos estos ele-

mentos comunes del género. Por último, y tal vez sea algo que es preciso reseñar, todos los lectores de novela negra tenemos tal amor al género que, cuando empezamos una novela, ponemos de nuestra parte para que esa novela nos guste, nos entusiasme y nos conmueva, que es lo que yo creo que pueden y deben lograr las novelas negras realmente buenas. Según mi opinión, éstos son los elementos que hacen que una novela negra mal traducida —y pido perdón a los traductores presentes, pero es la sensación que tuve y la que me gustaría comentar— se pueda leer con más facilidad que otras novelas. Me gustaría, Cristina, que comentaras un poco esa aportación del cine.

Cristina Macías: Sí. Si bien el que la novela mal traducida resulte comprensible no va a arreglar el hecho de que leerla no vaya a ser un placer, que es lo que debería ser, es completamente cierto que existen unos referentes culturales comunes mucho más numerosos con cualquier norteamericano que con un portugués que vive a doscientos kilómetros, al otro lado de la frontera. Nos guste o no, es así y es gracias al cine y a la televisión. Cuando comentaba ayer el señor Goytisolo que tuvo problemas en la traducción de unas frases del himno de la Legión y la traductora tuvo la brillante idea de mezclar un verso de *La Marsellesa* con otro de Édith Piaf, me pareció una solución perfecta y una traductora con talento. Es algo que un traductor de novela negra generalmente no va a necesitar. Principalmente porque el cine y la televisión nos han adelantado toneladas y nos han quitado trabajo de encima. Cuando alguien dice que va a llamar al 911, no hace falta que el traductor meta una morcilla y menos una nota a pie de página para explicar que el 911 es el número de la policía en Estados Unidos, porque la gente ya lo sabe, lo han visto cuatrocientas veces. Tampoco va a ser necesario que el traductor saque la acción de su contexto y lo traduzca por "voy a llamar al 091".

Como cuando los pilotos dicen "Sí, Roger, recibido". Igual que todo el mundo sabe cómo es un jurado. No hace falta que se lo expliquen

a nadie, no hace taita información adicional. Todo el mundo sabe lo que significa pedirle a un policía que entregue su placa. Eso también soluciona un error en la traducción, aunque no suple el disfrute de leer. Cuando tenemos a un detective en su despacho, la puerta de cristal esmerilado, bastante sucia, el nombre está escrito del revés porque la estamos viendo desde dentro... Todo esto lo estamos leyendo, pero lo estamos viendo a la vez con el ojo de la imaginación. Aunque el traductor meta la pata hasta el fondo y diga que la botella de *whisky de* malta está guardada en el gabinete, sabemos de sobra que lo que está queriendo decir el autor es que la botella está en el cajón del archivador y probablemente en el segundo. Y lo acentúa el hecho de que el lector de novela negra no es un lector esporádico, sino que generalmente es un lector fiel. Así, conoce los esquemas del género, los trucos, los tópicos, y los puede aplicar. No necesita que se los den masticados, no necesita que descontextualicen el argumento o la acción para proporcionar la información, y puede corregir mentalmente un error de traducción.

Justo Vasco: Es verdad que esas convenciones ayudan tanto al lector como a veces al traductor, sin embargo, en algunas ocasiones son un gran lastre. Sobre todo cuando uno se tropieza con una novela negra que no es solamente una suma de convencionalismos, recetas hechas y esquemas, sino que se trata de una obra donde hay verdadero trabajo literario, donde el trabajo con los personajes, con la realidad, con las situaciones o con el ambiente histórico o con el hecho delictivo en sí va más allá de las cuatro pinceladas generales con las que se resuelven muchas novelas negras, muchas series de televisión y muchas películas. Les voy a poner un ejemplo de hasta qué punto estas convenciones pueden pesar tanto positiva como negativamente. Es un ejemplo que no pertenece a la traducción de textos, sino a la traducción de realidades a imágenes audiovisuales. Hace varios capítulos, en la serie española *Periodistas se* planteaba un juicio por violación. Sin embargo, tanto los guionistas como los realizadores tradu-

cionaron esa situación como si correspondiera a un juicio en los Estados Unidos. Y ni siquiera en todos los Estados Unidos, sino seguramente en los Estados más desarrollados de las costas este u oeste. Probablemente, ese juicio en Alabama suene de una forma totalmente diferente. Pero ¿por qué? Porque los referentes que tenemos como espectadores o lectores son de cosas que ocurren en los tribunales de Nueva York o Los Ángeles. Son las series que más hemos visto. Por lo tanto, en una serie española, que trata de un delito cometido en la capital del reino por españoles contra españoles, con jueces españoles, nos dan un juicio neoyorquino que se parece más bien a una serie norteamericana. Si en este campo los creadores se dejan vencer por un esquema, imagínense qué fácil nos resulta a los traductores y a los escritores usar también ese tipo de esquema. No digo que usar los esquemas siempre sea malo. A mi parecer, ninguna herramienta de trabajo es siempre negativa o siempre positiva. Creo que el traductor debe saber cuándo usar esos esquemas, cuándo esos esquemas contribuyen al mejor camino de la obra ante los ojos del lector. Y por qué no decirlo: en el mercado. Y cuándo el uso de esos esquemas puede castrar la obra. Por ejemplo, acabo de leer, hace cuatro o cinco días, *Hannibal*, la continuación de *El silencio de los corderos* de Thomas Harris. Espero que el traductor que la tenga entre manos, que ya debe de haberla terminado, haya tenido en cuenta el elevadísimo contenido literario que tiene esa obra, como el juego con los referentes culturales del medioevo italiano y muchas otras cosas, y que no se vaya por los esquemas porque iba a hacer un flaquísimo favor, no sólo a Thomas Harris, que ya cobró los derechos y los *royalties*, y al que van a pagar muchos millones por la versión en Hollywood, sino a los lectores que no pueden leer en inglés. Porque iban a perder un enorme disfrute. Por eso yo, en mi práctica como traductor, las veces que he traducido novela negra —debo de haber traducido unas siete u ocho—, he tratado de enfocar cada libro como un caso absolutamente particular y no como un caso ge-

neral. Ya sea como obra de entretenimiento inmediato —literatura para leer en tren, cosa que puede ser muy agradable y cumple una función lúdica fundamental— o como obra literaria que apela al análisis, la revisión o la revolución del lado oscuro del ser humano, y que necesita un enfoque con toda la artillería que pueda tener un traductor a mano. Me parece que éstas son cosas importantes porque gran parte de la mala fama que tiene la novela negra, incluso entre muchos de sus lectores, se debe a los editores y a los traductores, culpables de que, de pronto, uno no puede distinguir entre una novela de Manchette, que escribió en francés, o de Mc Bain, que escribe en inglés, o de Julián Semiónov, que escribe en ruso. Porque todos parecen salir como de una fábrica de chorizos, como una longaniza interminable donde todos los crímenes se llaman igual, cosa que no pasa en los códigos penales, ni siquiera de países vecinos, donde todos los juicios, como ya les conté, se celebran igual y donde los hábitos de los criminales y de los policías son absolutamente idénticos. Creo que es un problema a tener en cuenta porque allí sí que hay una responsabilidad nuestra, como traductores.

Javier Azpeitia: A mí me gustaría añadir, además, que las convenciones —que han de tener muy en cuenta, tanto el novelista como el traductor, a la hora de practicar el género o acercarse al género lateralmente desde otros— pueden llevarnos a errores más profundos incluso que los mencionados. Las convenciones, cuando se fijan demasiado, empiezan a quemar el género en sí. Empiezan a hacer que se gaste y que esa facilidad con la que nosotros reconocemos los comportamientos y los ambientes se convierta a menudo en una especie de zancadilla que nos pone el texto y que hace que, no sólo el lector, sino también el creador se relaje, tenga una especie de facilidad de comunicación de lo ya conocido y flojee en su novela. Éste es otro de los problemas fundamentales de las convenciones aceptadas.

Cristina Macías: Quizá no me he explicado muy bien. Nos guste o no, las convenciones

existen. Puede que los traductores queramos sentirnos creadores y tal vez no nos gusten esas convenciones, pero si están ahí y, si el autor las escribió, señores, yo las traduzco. Lo único que estaba intentando señalar era la necesidad, muchas veces, de perder el contexto. Antes me estaba acordando de alguien que puso a un superhéroe, Spiderman u otro por el estilo, a tomarse un Colacao. Tal vez la marca que apareció en el tebeo original no fuera conocida en España y, por lo tanto, no fuera a sugerir a los lectores que lo que estaba haciendo era tomarse una bebida caliente relajante después de un duro día de trabajo superheroico, antes de irse a la cama. Pero que le pongan a beber un Colacao... no, por favor. Lo que quería decir es que en el género policíaco, en el género negro, las series de televisión nos han resuelto la papeleta un buen número de veces. En cuanto a la novela de Thomas Harris, si tienen el sentido común, y supongo que sí, de dárselo a la persona que tradujo el libro anterior, hará un trabajo perfecto... Eso sí, no se lo envidio.

Fernando Alarías: Evidentemente, todo lo que comentáis tiene un lado positivo y un lado negativo. Yo le doy la vuelta a lo que habéis dicho y me lo planteo como autor. Si yo sé que me dirijo a un lector que maneja una serie de convenciones, obviamente me parece que mi interés y mi picardía de escritor me obligan a intentar manejar esas convenciones a mi favor. No voy a manejarlas en contra. Creo que es muy difícil que operen en contra de la intención de la novela las convenciones a las que yo me refería. Ahora lo extiendo un poco al cine, no tanto a la televisión, sino al cine negro americano clásico de los años cuarenta y cincuenta que todos conocemos muy bien. Creo que allí las convenciones tienen una enorme ventaja, porque son convenciones basadas en la calidad auténtica. Las resoluciones argumentales, la fuerza de los personajes del cine negro norteamericano de esta época y de la novela clásica norteamericana son excelentes. Incluso diría que, si nos basamos en ellas, pueden ayudar a una mala novela española, por ejemplo. Porque si estoy

jugando con un lector y me planteo, por volver al ejemplo de antes del cristal esmerilado, escribir una novela en la que cuento con un detective de Madrid, con una oficina en la plaza de Santa Ana, etc., si utilizo la convención de hacerlo esperar con el *whisky*, el cigarrillo, etc., estoy utilizando nada menos que la convención de Philip Marlow o Sam Spade, o Archer. Son convenciones de un enorme nivel literario. Ésa sería tal vez la cuestión: llegamos donde va uno siempre cuando se empieza a hablar de novela negra. Es decir, se trata de un género que, no sé por qué razón —es una especie de maldición y creo que todos los presentes y los aficionados estamos de acuerdo en ello—, se sigue considerando de segunda fila. Esta mañana lo comentábamos por encima: cuando le dieron el premio Nobel a Günter Grass el otro día, un artículo de *El País* o *El Mundo*, refiriéndose a la calidad o prestigio —o a lo que sea en realidad el premio Nobel—, decía: se trata de un premio discutible porque, a lo largo de este siglo, no se le ha dado a Kafka, no se le ha dado a Proust y no se le ha dado a Joyce, los tres nombres que todo el mundo considera los grandes revolucionarios de la literatura del siglo. En mi opinión, la gran revolución literaria del siglo xx es la de la novela negra. En ella se inventan una serie de códigos. Y creo que es la novela más —por usar un término horroroso, pero con el que nos entendemos— políticamente incorrecta; desde la primera novela negra, de 1929, *Cosecha roja*, de Hammett, hasta hoy, sigue siendo el género políticamente incorrecto por excelencia. Es el género rebelde, duro, revolucionario y transgresor por encima de otras supuestas transgresiones. Deberíamos valorar que esas convenciones en las que nos basamos y a las que nos referíamos son, en algunas ocasiones, convenciones de excepcional calidad literaria.

Javier Azpeitia: Estoy totalmente de acuerdo con lo que has dicho, tanto en la valoración del género como en lo referente a las convenciones que estamos discutiendo, que considero también instrumentos muy útiles. Casi todo lo que ahorra palabras en una novela, desde mi

punto de vista, actúa a su favor. Pero esto me lleva a otro enfoque del asunto que es, además, un reproche personal contra la novela negra. Me parece que la novela negra tiene un defecto en sus planteamientos generales: éste es que, quizá llevada por la aceptación de una serie de convenciones muy estables, se trata de una novela en la que no se han reflejado algunos avances importantes y fundamentales del siglo XX. Me refiero al enfoque "no realista" de la novela. Quizá los escritores de novela negra somos un poco inmovilistas y no buscamos un avance en representaciones de la realidad que se salgan de esas convenciones realistas. En realidad, la palabra realista me parece una palabra pésima para hablar de la literatura que acepta algunos de los preceptos de la literatura realista decimonónica, como es que hay que representar las cosas yéndose a observar exactamente lo que hacen los personajes en la calle y luego transcribirlo. Esto —que por un lado es imposible, y que, por otro, la novela realista en realidad no hace, aunque algunas veces lo afirmen los autores— me parece que constituye una especie de losa que impide muchas veces al género negro avanzar tanto como podría, ha hecho que se haya quedado estancado en unos mismos esquemas y en unos mismos moldes desde hace muchos años, desde los años veinte.

Cristina Alacias: Lamento estar en total y profundo desacuerdo contigo en relación con esto último. No creo que haya tal estancamiento. Estamos hablando del género más mezclado, menos puro. Siempre, cuando hablamos de empezar con una definición del género, a mí se me ponen los pelos de punta. Lo hemos hecho siempre y jamás nos hemos puesto dos de acuerdo. Somos cuatro, y cuatro opiniones. Ahora menos que nunca se puede hacer, cuando hay pocas colecciones de novela negra en el mercado pero hay muy pocas editoriales que no tengan libros de novela negra. Aunque no las llamen así, qué más da; la cuestión está en que el género no solamente se ha mezclado, no sólo hay un mestizaje brutal sino que, además, ha influido, está impregnando todos los demás gé-

ñeros. Las novelas de literatura —como si lo demás no fuera literatura— están ahora mismo contaminadas, en el buen sentido de la palabra, por el género negro. Por lo tanto decir que no ha habido evolución...

Justo Vasco: Yo quería añadir que hay convenciones y convenciones. Y si tengo que usar una convención en el cine, uso el mejor Bogart y no a Sylvester Stallone. Si se trata de la comunicación con los niños, intentaré usar a Astrid Lundgren o a Michael Ende y nunca usaría a Leticia Savater, a no ser que quisiera que me odiaran todos los niños. El problema es que a veces estamos ante un autor que usó una convención "Bogart", y por la presión hacemos la traducción o la promoción de esa obra en una convención "Sylvester Stallone". De esa manera estamos haciendo dar un traspie a la obra.

Sobre el género, creo que Azpeitia tiene en parte razón. Tiene parte de razón si te pones en el punto de vista del lector. Al lector le llega un aluvión de obras de novela negra con planteamientos similares, con criminales que se parecen unos a otros, y el lector que se lea cuarenta libros de novela negra, de los que lleguen a sus manos, sabrá que si el crimen ocurre en Irlanda, seguramente hay un campo, una iglesia y un americano de Nueva Inglaterra que regresa... y un hermano pequeño que se llama Paddy. A propósito de eso, nos reímos mucho cuando unos autores norteamericanos que pensaban venir a la Semana Negra nos mandaron los libros. Tan pronto leímos la nota de solapa dijimos: ¡Ay, otra iglesia, otro campo verde y otro tipo de Maine o de Connecticut o de algún lugar de éstos que regresó a Irlanda. Efectivamente, estaban todos allí. Pero cuando nos mandó el segundo libro, había otro monaguillo, otra iglesia en Irlanda, otro cura, otro pariente que se llamaba Paddy y, por supuesto, alguien que tema alguna relación con un oscuro misterio relacionado con el IRA. Parece que en Irlanda la gente no se mata por amor o por dinero, sino solamente en iglesias, en campitos y en relación con el IRA, y después de beber cerveza, claro. Esto lo estamos viendo a veces con los autores.

Ocurren muchas cosas simpáticas, organizando la Semana Negra, con mucha gente que quiere venir y nos manda las obras. Y hay muchos autores de valía y hay otros que sencillamente son muy simpáticos y hasta divierten en una mesa redonda, pero yo, como traductor, no les metería mano nunca a no ser que me lo pagaran muy bien, por el aburrimiento que me darían sus obras. Por suerte no vivo de traducir literatura. Por otra parte, el género negro, como toda la literatura genérica, tiene como misión expandirse. No crecer ella sola como un tumor hacia dentro, encerrándose en sus convenciones, en sus reglas de juego. Lo importante de este género es que ha crecido y se ha ido metiendo en la literatura sin más apellidos; por ejemplo, *Plenilunio*, de Muñoz Molina, es una excelente novela negra. Es más, en el jurado que otorgó el Hammett de ese año, yo voté por *Plenilunio*. Me parecía una excelente novela negra con un magnífico manejo de los personajes. Probablemente, entre las novelas que han obtenido los premios literarios serios españoles —no me refiero a aquéllos dados a dedo, que no se deben mencionar— es muy difícil encontrar ya una novela que no tenga una trama de literatura negra. Esas tramas están llenas de convenciones otra vez. Pero de aquellas buenas convenciones que nos llevan a pensar en lo mejor de la literatura negra. Las malas producciones del género están tan estancadas como las novelas intimistas, las novelas de amor o pertenecientes a cualquier otro subgénero. Pero la novela negra ha logrado impregnar a todo el panorama literario... El colmo es que existe poesía de género negro. Conozco a dos autores, por lo menos, y uno de ellos es Javier Azpeitia. El otro es un importante escritor cubano que murió a los treinta y nueve años, Luis Rogelio Noguera, que tiene un maravilloso libro de poemas titulado *El último caso del inspector*, dos de los cuales eran exactamente la investigación de un crimen. Escribía Luis Rogelio como los dioses, lástima que decidió bajarse del carro tan temprano. Hasta en la poesía ha logrado meter sus raíces el género negro. En este sentido, no

se ha estancado, sino que ha hecho lo que tenía que hacer, que era crecer y meterse en cualquier parte.

Javier Azpeitia: Aunque lo habitual es que ahora hagáis preguntas, me gustaría que opinarais también sobre lo dicho.

Pregunta del público: Hablando de convenciones, ¿alguien ha oído en esta vida a alguna persona insultar a otra llamándola "jodido bastardo"? ¿Soy yo el único al que le suena mal eso? ¿Puede haber algún tipo de excomunión para alguien que ponga "jodido bastardo" en una traducción? ¿o "el bar era un agujero en la pared" y este tipo de cosas?

Fernando Marías: Es una cuestión de imbecilidad. Porque tenemos el idioma más rico del mundo, en insultos entre otras cosas, y venir a utilizar ese insulto que es como de McDonald's, es un insulto cutre, que no tiene gracia, que no tiene matices, que no tiene nada, no solamente me parece terrible que los directores de doblaje y los que hacen traducción de películas utilicen esta expresión literalmente y nos la estén colando, sino que lo que me parece más grave es que en algunas novelas de la nueva literatura española se esté empezando a decir "jodido bastardo". Eso me parece bastante *jodido*.

Cristina Macías: De todas maneras también hay que tener un poco de cuidado cuando uno intenta escapar de hacerlo mal. No sé si recordáis la película de Tarantino, *Reservoir Dogs*. La cuestión está en que para evitar el *fucked*, el "jodido", alguien tuvo la genial idea de traducirlo por carajo. Se pasaron toda la película carajo va, carajo viene, y aquello sí que no había quien se lo tragara. Era tremendo.

Justo Vasco: Contaré una anécdota en relación con el *fucked bastard*. Según me explicó una vez en un congreso de traductores un respetable señor chino, la expresión literal traducida al mandarín para *fucked bastard* sería "huevo de tortuga podrido". Que yo sepa, ni en los lugares más cutres en los que yo he estado a nadie le insultan así. Pero me explicó porqué en mandarín "huevo de tortuga" era un insulto de los que hay que lavar inmediatamente.

Público: Cuando habéis hablado de los clichés y de todas estas historias marcadas por el cine, me asusta un poco el tema que apuntáis. Que podría haber una influencia del cine sobre los escritores de novela, de cualquier tipo de novela. Y también sobre los traductores. Recuerdo —no es ninguna crítica— que Xosé Castro tiene unos estudios interesantísimos sobre todas las estupideces que se dicen en los doblajes de cine y en los subtítulos. Tiene una página de Internet muy curiosa en la que recoge además un diccionario portera-castellano que también podría ser curioso. Cuando has dicho lo de "jodido bastardo" lo primero que se me ha ocurrido es "buen chico". Porque lo de "buen chico" es también una de las cosas que se dicen en todas partes y que nunca jamás se dice en español, sobre todo cuando se refiere uno a un perro. Viene el perro con el periódico que trae del buzón, le da una palmadita y le dice "buen chico, buen chico". Por favor, los que estéis escribiendo este tipo de literatura y estáis oyendo a traductores, no os dejéis influir —casi digo influenciar— por las películas mal dobladas; que no todos los dobladores de películas o los subtítuloadores son malos y se está luchando mucho contra eso también.

Fernando Marías: Sí. Lo que ocurre ahí, en ese tema de las películas, es que efectivamente hay gente que dobla las películas bien y hay gente que sí hace los subtítulos en condiciones. Pero eso no sucede con las películas, por ejemplo, de Bruce Willis, a las que yo me refería, que son las que masivamente ve la gente. Es decir, una película de Bruce Willis la ven cien mil espectadores mientras que una película de los hermanos Cohen —y estos son unas superestrellas— la ven cincuenta mil, y una película como *Happiness* la ven cinco mil. Entonces, esas que sí están adecuadamente subtítuloadas y traducidas, primero las ve menos gente, y en segundo lugar, la gente que las ve somos tal vez un público un poco más —no más culto— sino más selecto, o más acostumbrado a intentar ver lo que está bien hecho en ese sentido. Yo vivo en el centro de Madrid y en la plaza de Santa Ana he oído a

vecinos, a chavales de quince o dieciséis años utilizar ya, como imitando a Bruce Willis, entre ellos: "Es que he estado esta mañana en el *jodido* instituto". Me dieron ganas de cogerle y decirle: "Oye, déjame que te haga una foto porque lo mismo luego no te veo", porque me parece tan pedante, tan retorcido y tan patético, que estés copiando lo que dice una mala traducción de un mal guión, de una mala película... Pero es que es así. Llegará un momento creo, lamentable, en que cada vez se hablará más como habla el pobre Bruce Willis, que él no tiene la culpa. Eso es bastante claro y peligroso.

Javier Azpeitia: Voy a introducir una pequeña duda en eso también, porque generalmente todas las culturas llaman barbarismo a una palabra y una expresión extranjera que entra en un idioma de una forma un poco avasalladora, echando fuera del vocabulario a un par de palabras que se usaban antes, imponiéndose de una forma irracional, etc. Eso ocurría también con los términos árabes cuando entraron en el castellano, que sin embargo luego nos han sido enseñados como una de las joyas de nuestro idioma. Yo estoy de acuerdo en que hay que intentar parar muchas veces la asimilación un tanto irracional de términos y expresiones. Pero no nos pongamos más académicos que los académicos. Por ejemplo, el verbo "influenciar" está metido en el DRAE desde hace ya más de dos ediciones. Y el uso que tiene es exactamente el mismo que influir. Pero el hecho de que haya dos palabras que se utilicen como sinónimos incluso absolutos, dos palabras con una pronunciación distinta, parece un poco absurdo, pero es que el lenguaje no funciona exactamente con lógica formal, funciona con lo que podríamos llamar lógica lingüística. Y una de las riquezas del idioma es también la asimilación un poco inconsciente de palabras extranjeras cuyo equivalente ya teníamos. En el fondo, el español es una degeneración del latín, que se ha hecho por ese proceso. Y me parece un buen idioma.

Público: Quería comentar lo que ha dicho Fernando Marías de que el buen traductor debe procurar encontrar las expresiones apropiadas

de su idioma pero no debe cambiar el estilo del autor. Si el autor utiliza un solo epíteto, porque es pobre en epítetos o porque lo quiere así, no es correcto que el traductor busque una gama de sinónimos. Porque entonces está alterando su estilo. Otra cosa con respecto a los préstamos lingüísticos, que por supuesto todas las lenguas tienen y enriquecen las lenguas, es que una cosa son los préstamos lingüísticos y otra cosa los calcos sintácticos que fuerzan el idioma. Por ejemplo, cuando decimos "es por esto que", eso no es español. Pero cuando decimos "tienes un buen *look*, o qué bonito *look* que ahora está de moda, es un préstamo que hemos cogido del inglés. Y luego seguro que se dirá *luques* o se podrá usar el plural *looks*. Se españolizará. Eso demuestra riqueza y apertura de un idioma. Los calcos sintácticos son los peligrosos.

Javier Azpeitia: Eso sería entrar en un tema más técnico que no es exactamente el que estamos tocando. Con la primera observación que has hecho estoy de acuerdo. Lo que pasa es que tal vez estábamos partiendo de la expresión que preguntábamos antes "jodido bastardo". Yo sin saber idiomas preguntaría qué expresión tendría que utilizar un traductor para traducir eso correctamente, y es una expresión muy sencilla. Yo no digo que el traductor tenga que variar el estilo del autor bajo ningún concepto. Lo que creo es que tiene que intentar es transmitir lo que ha querido transmitir el autor. En el caso concreto de "jodido bastardo" me gustaría saber cómo se podría traducir.

Cristina Macías: Yo puedo darte varias ideas. Para empezar yo lo traduciría directamente por "cabrón de mierda". Más que nada porque lo que el autor ha intentado es un taco que en su lenguaje suena más o menos así de fuerte y más o menos así de corriente. Decir aquí "jodido bastardo" hace que te preguntes, "me habrá insultado, supongo". Segundo, no es una manera corriente de hablar, con lo cual te estás cargando la intención del autor que es una manera coloquial y habitual de hablar.

Javier Azpeitia: Gracias a todos y hasta otro año.

la ley de propiedad intelectual y los nuevos contratos de traducción

mesa redonda

juan mollá presidente de ACE y CEDRO

mario sepúlveda abogado de ACE traductores

ramón sánchez lizaralde presidente de ACE traductores

antonio maría de ávila gerente de la federación de gremios de editores de españa

catalina martínez moderadora

Catalina Martínez:

DAMOS comienzo esta mesa redonda sobre la Ley de Propiedad Intelectual y los nuevos contratos tipo de traducción pactados por la ACE con la Federación de Gremios de Editores de España. Incidimos una vez más sobre la Ley de Propiedad Intelectual porque es el marco legal por el que se rigen las relaciones contractuales entre autores y editores, y porque seguimos constatando que existe un importante desconocimiento de la Ley de Propiedad Intelectual por parte de los traductores y un alto grado de incumplimiento de la misma por parte de los editores. Esta circunstancia, que siempre habíamos intuido o sospechado, se confirmó de manera palmaria cuando obtuvimos los resultados de la encuesta a traductores que sirvió como base para la confección del *Libro Blanco de la Traducción en España*. Fue precisamente la edición del *Libro Blanco* lo que propició el inicio de estas conversaciones que finalmente desembocaron en la firma de los acuerdos que hoy os presentamos.

Creemos que podemos sentirnos moderadamente satisfechos y, a pesar de que estos acuerdos no sean la panacea para todos nuestros males, sí nos proporcionan un nuevo instrumento del que antes carecíamos y nos puede permitir continuar avanzando. Ahora tenemos la responsabilidad compartida, tanto editores como traductores, de procurar que estos contratos se difundan y se conviertan en referencia obligada en nuestras relaciones contractuales. Esperamos que no ocurra con ellos lo mismo que con la Ley de Propiedad Intelectual, una ley que en conjunto resulta muy positiva para los autores, pero que a lo largo de sus doce años de vida ha tenido un desarrollo más bien escaso. El principal avance que encontraréis en estos contratos es el compromiso que adquirimos ambas partes de constituir una Comisión de Arbitraje, integrada por autores y editores, en la que se diriman las posibles discrepancias surgidas entre las partes. De todas maneras, debemos tener muy presente que el traductor ha de cumplir con las obligaciones recogidas en la Ley

de Propiedad Intelectual y, asimismo, hacer valer los derechos que ésta le otorga; y el editor, por supuesto, debe respetar escrupulosamente la legislación vigente. Tanto de unos como de otros dependerá, por tanto, que los preceptos tipificados en esta Ley se generalicen en la práctica cotidiana.

A continuación procederé a presentar a los invitados por orden de intervención: Juan Mollá, presidente de la Asociación Colegial de Escritores, presidente de CEDRO y uno de los padres de la Ley de Propiedad Intelectual; Mario Sepúlveda, abogado de ACE Traductores en Barcelona; acto seguido intervendrá Ramón Sánchez, presidente de ACE Traductores, y, finalmente, Antonio María de Avila, director y gerente de la Federación de Gremios de Editores de España. Quiero dar las gracias a todos por intervenir en esta mesa, especialmente a Antonio María de Avila que ayer mismo estaba en Francfort y ha tenido que hacer un esfuerzo importante para llegar aquí. Tiene la palabra Juan Mollá.

Juan Mollá: La aparición de estos nuevos contratos tiene unos antecedentes que brevísimamente os recordaré: durante muchos años, desde el siglo pasado, cuando se elaboró la Ley de Propiedad Intelectual de 1879, se ha venido produciendo una constante tensión entre autores y editores que ha tenido diversas fases. En el siglo XIX fueron precisamente los grandes escritores de la época, como Julio Castelar o Echegaray, quienes alzaron la bandera de los autores para la defensa de sus derechos y la elaboración de una ley, la de 1879, que tenía algunas grandes virtudes, entre ellas, la de poseer un carácter abierto y dar unas fórmulas que le han permitido mantenerse en vigor cien años sin ser retocada. Durante este siglo hemos tenido una Ley que ha servido para que España se adelantara incluso al Convenio de Berna en la defensa de todos los valores básicos del derecho de autor.

Al celebrarse el centenario, se elaboró una nueva Ley en la que inicialmente participamos varias personas y, posteriormente, se fueron su-

mando distintas comisiones. Al final nos encontramos con una nueva Ley, la de 1987, donde se modificaban muy especialmente dos cuestiones: una es la gran aportación de esta Ley a toda la fundamentación y desarrollo del derecho moral del autor, es decir, todos aquellos derechos inapelables como el derecho a la paternidad, etc. En segundo lugar, se estudió muy detenidamente el problema de los contratos de edición. La Ley distingue varias formas de cesión de derechos. En general, se estudian previamente las condiciones que debe tener esa cesión de los derechos de autor. Y de hecho, una de las formas de la cesión es la del contrato de edición; porque hay muchas cesiones de obras literarias que no tienen verdadero carácter de contrato de edición. Para este tipo de pacto se requieren unas condiciones importantes que no se dan, por ejemplo, en el contrato de encargo y en otros muchos que han sido, durante largos períodos de tiempo, mayoritarios. El contrato de edición se distingue porque, aparte de ser escrito, determina una participación proporcional del autor en los beneficios que se obtienen con la explotación de la obra. Al amparo de esta nueva Ley, y de acuerdo con las normas ya establecidas para elaborar los contratos, hay que mencionar, como ya ha hecho Catalina, que en aquella fase las normas de la nueva Ley de Propiedad Intelectual eran esencialmente protectoras del autor. De manera parecida a la Ley Laboral que defiende los intereses del trabajador frente al patrón, la intención de la nueva legislación era la de dar un mayor reconocimiento y protección al autor como parte más débil frente al editor. A la par de esa Ley, que venía estableciendo una etapa muy larga, yo recuerdo que cuando se creó la Asociación Colegial de Escritores de España, que yo presido, nuestro fundador, Ángel María de Lera, que era un viejo luchador sindicalista, tenía un concepto del enfrentamiento entre autores y editores muy marcado y veía la relación como una lucha de clases. Y hace muchos años, durante la última etapa del franquismo, intentamos constituir esta sociedad de escritores que luego desa-

pareció absorbida por las normas terreas de la Seguridad Social.

Aquel concepto de enfrentamiento tuvo su primera tregua en la elaboración de la Ley de 1987, donde autores y editores empezamos a dialogar y a llegar a soluciones más o menos decrépitas. En los años posteriores, los editores y los autores nos reunimos para desarrollar las consecuencias de esa Ley, y la Federación de Gremios de Editores de España y la ACE, las dos únicas entidades que respectivamente representaban a editores y autores de todo un ámbito nacional, llegamos a un acuerdo para elaborar unos contratos tipo que se recomendaban y que tenían un carácter lógicamente enunciativo y abierto.

Ocurrió que, a diferencia de la Ley de 1879, que duró cien años intacta, la nuestra se vio modificada constantemente por distintos problemas, como la aparición y el desarrollo de las nuevas tecnologías, la nueva normativa de la UE, que nos imponía modificaciones... hasta el extremo de que apenas nueve años después hubo de ser completamente renovada, y continúa vigente desde 1996. Algunas de esas normas establecidas por la Ley de 1987 respecto a los contratos se interpretaban de una forma que a los autores no les convenía, en cuanto parecía que se intentaba, por parte de los editores, evitar la norma en la práctica mediante fórmulas que la hacían inútil.

Por este motivo, en el año último hemos tenido un reencuentro entre editores y autores que me parece enormemente importante. Esto hay que verlo dentro de un cuadro muy general de nuevas relaciones entre la Federación de Gremios de Editores de España y la ACE. En varios terrenos hemos llegado a determinados acuerdos importantes para la mejor gobernabilidad de CEDRO, para llegar a cumplir unos mecanismos que resuelvan los problemas que puedan surgir entre unos y otros, y que antes había que plantear ante los tribunales, aunque muy pocos alcanzaban niveles importantes. Y es que hasta hace poco tiempo, apenas había media docena de sentencias del Tribunal Su-

premo, y la mayoría de ellas estaban relacionadas con la reproducción y el plagio de cantantes o músicos. Ahora, la FGEE y la ACE hemos pensado que era hora de revisar todas estas actuaciones intermedias y llegar a unas soluciones y a un nuevo clima en el cual puedan resolverse las diferencias entre autores y editores. Y gracias a este nuevo clima han aparecido los nuevos contratos.

Aquí estamos los que realmente hemos intervenido en estas conversaciones. Y me gustaría señalar que nosotros, la ACE, no hemos actuado solos, sino en representación de todos nuestros compañeros y con la ayuda de los asesores jurídicos de las asociaciones locales, que han ido dándonos su opinión sobre las condiciones acordadas. Tanto la ACE en Cataluña como los traductores vascos han enviado en todo momento sus observaciones, que por supuesto fueron tenidas en cuenta. Estos contratos no son lo mejor para los autores, y es que hay problemas pendientes que quizá nunca se resuelvan, como el control de tirada mediante la numeración de los ejemplares, el problema de las liquidaciones, la terminación del contrato cuando el editor no edita la obra o cuando no le da la distribución normal, etc. Todos estos asuntos son de muy difícil solución a corto plazo por las diferentes necesidades y posturas que defienden ambas partes. Sin embargo, se ha logrado clarificar la situación y paliar las diferencias que existían respecto a la Ley; creo que hemos logrado avances de gran importancia.

Hemos elaborado unos contratos que tienen los elementos básicos para extenderlos a toda clase de normas de explotación de la obra literaria. En el contrato base se ha dejado abierta la determinación del porcentaje, y otros apartados que se ven claramente condicionados por la situación de cada autor. En la realización de los contratos de traducción hay que destacar la labor de Ramón Sánchez. Debemos mencionar que también se ha llegado a acuerdos con los ilustradores. Así quedan cubiertas todas las formas de participación de autores en un libro. Hemos creado una Comisión Mixta para estu-

diar en cada momento el desarrollo real y práctico de la Ley de Propiedad Intelectual, para estudiar los fenómenos y problemas que surjan y los posibles desarrollos legislativos que suplan las deficiencias de la Ley y poder adaptarlos a las nuevas necesidades. Entre ellos estarán los contratos sobre las obras en las nuevas tecnologías, que están todavía por completar. La labor de la Comisión será importantísima, no solamente en la práctica, sino también a la hora de reforzar ese nuevo clima que se está creando en las relaciones entre autores y editores, ya que tenemos cosas que nos unen, como la defensa del libro contra la reprografía ilegal y los peligros de la globalización a través de Internet, y la pérdida del derecho moral con la irrupción del concepto de *copyright* estadounidense frente al concepto de derecho de autor del continente europeo.

Ramón Sánchez: Como decía Juan Mollá, aunque ha participado más gente, soy la persona que ha colaborado de manera continuada en nombre de la sección de traductores en estas negociaciones. Yo quisiera hacer un pequeño repaso a algunos aspectos de la evolución de nuestros problemas, de los traductores específicamente, en relación con los contratos. Como comentaba Juan Mollá, la Ley de Propiedad Intelectual de 1987 supuso una serie de novedades importantes para los autores en general y para los traductores en particular, ya que por primera vez se nos reconocía la condición de autores de obra derivada. Eso trajo como consecuencia que cuando dos años después se suscribieron los modelos de contrato entre autores y editores, por primera vez se firmaron unos primeros modelos de contrato para la traducción. Naturalmente, los primeros años de puesta en aplicación de la Ley con esta gran novedad de ser reconocidos como autores supusieron un avance para nosotros. Sin embargo, con el paso de los años, muy en particular en el colectivo de los traductores de libros, los editores dejaron de tener en cuenta aquellos contratos tipo de 1989; y, por otra parte, la inexistencia de un cauce representativo de discusión de los pro-

blemas derivados de los contratos durante bastantes años contribuyó a que eso quedara "en un pozo", e incluso a que en los últimos años se generalizaran excesivamente, en ciertos ámbitos, situaciones de ignorancia absoluta de la Ley: contratos ilegales o incluso trabajos sin contrato alguno, etc. Además, en una parte del mundo profesional de la traducción, vino acompañado de una paralización del progreso de las tarifas.

En estas circunstancias, ACE Traductores editó el *Libro Blanco de la Traducción*, y ACEC editó un libro sobre el estado de la traducción en Cataluña. Nosotros empezamos inmediatamente a intentar restituir una situación de, como mínimo, relaciones, intercambio y negociación con los editores. Así es como, junto con la Asociación Colegial de Escritores a la que pertenecemos, se iniciaron estos procesos. Me gustaría destacar que, si bien para los escritores de obra propia estos contratos tienen importancia, para nosotros tienen una importancia especial, ya que nos encontramos más indefensos individualmente frente al editor. Estos contratos nuevos resultan mucho más trascendentes para el futuro a medio plazo de los traductores que para los escritores. Nosotros siempre tenemos detrás la inquietud de que los contratos pueden resultar inútiles si no contamos con los mecanismos necesarios para hacer que se cumplan estos acuerdos y por eso importa destacar el acuerdo previo al contrato de formar la Comisión Mixta, de la cual ya ha hablado Juan Molla, para tratar los problemas del sector de manera permanente y posteriormente la Comisión de Arbitraje.

Los traductores ya tenemos en cartera los primeros problemas que llevar a esta comisión. Vamos a darle mucho trabajo porque creemos que la única garantía para mantener vigentes estos contratos en el futuro es mantener al tanto a la Comisión de los problemas que los traductores nos vayan haciendo llegar. Quisiera destacar otro aspecto que, en un pasado reciente, nos ha dado grandes quebraderos de cabeza a bastantes colegas: los contratos para las edicio-

nes en clubes, fascículos y ediciones especiales. Estos contratos han provocado —y están provocando todavía— conflictos serios a causa de la ignorancia absoluta por parte del editor de los derechos morales y materiales del traductor. En el nuevo modelo se puede apreciar que se separan los contratos de ediciones en clubes, etc. para que no continúe la práctica de pretender que cedamos nuestros derechos en el contrato original, sino que se firmen otros contratos que establezcan las condiciones necesarias en cada caso.

Por último, quiero insistir en otro aspecto: somos perfectamente conscientes de que esto no soluciona nuestros problemas. Quedan muchos conflictos por resolver y tenemos aún mucho por pelear con las empresas editoriales, pero creemos que se establece un marco que consideramos bueno para los intereses de los traductores porque abre nuevas vías para tratar los problemas. El nuevo acuerdo no excluye que la negociación individual entre el traductor y el editor se active todavía más y que la reivindicación colectiva sea más intensa, más fundada y mejor orientada para que se obtengan resultados prácticos. Estamos contentos de haber dado un paso que era necesario. En un futuro próximo, tenemos la intención de editar los contratos con pequeñas aclaraciones y recomendaciones sobre cómo hacer uso de ellos en las negociaciones con los editores. Yo recomiendo que a la hora de firmar con el editor se presente este modelo, porque lleva la firma de la Federación de Gremios de Editores de España y, aunque no compromete legalmente, sí lo hace de forma moral y corporativa a todas las editoriales miembros de esta Federación.

Mario Sepúlveda: Me parece necesario hacer una aclaración previa: mi intención es hacer una intervención coherente con mi condición, no lo puedo evitar. Tal y como se me ha presentado, soy el abogado de ACE Traductores en Barcelona y eso condiciona claramente las cosas que pretendo decir. En primer lugar, me voy a limitar a los contratos de traducción, no voy a tocar las otras modalidades. En segundo

lugar, no puedo pasar por alto que mi visión es la de quien recibe cotidianamente reclamaciones directas de los traductores en lo que les afecta de forma individual. Y precisamente porque aquí se ha mencionado el clima que empieza a generarse "arriba", entre los editores y traductores que han llevado a cabo las negociaciones, es importante que ese mismo clima también empiece a reflejarse "abajo", y que lo noten todos los traductores de nuestro país. Quiero señalar que estos contratos son de por sí un paso importante, pero que serán más beneficiosos todavía si nos esforzamos por utilizarlos correctamente. Opino que no hay nada más peligroso cuando se construye una herramienta de negociación que exigirle lo que no puede dar, lo que no es su misión; por ello sería importante aclarar qué son estos contratos modelo, qué significación pueden tener y en qué nos pueden resultar de utilidad.

Empezaré comentando algunos datos, cuanto menos, provocadores: veintinueve de los veintisiete pactos que contiene el modelo son exactamente iguales a los pactados en 1989. En segundo lugar, quiero destacar que, de alguna manera, lo que hace este modelo de contratación es cumplir con las finalidades que establece la propia Ley de Propiedad Intelectual. Si uno hace un simple estudio comparativo de lo que son cada uno de los acuerdos, verá que la inmensa mayoría de ellos guarda una relación directa con algún artículo de la Ley de Propiedad Intelectual, que exige que necesariamente los contratos de edición contengan la regulación de esos temas precisos. Esto, en la práctica, quiere decir que todos y cada uno de los problemas que tiene un traductor a la hora de firmar un contrato siguen exactamente igual. Que nadie se llame a engaño porque tampoco es la pretensión; estos contratos no pretenden resolver ciertos problemas como las discusiones a la hora de lijar la remuneración, la cesión a terceros, etc. Es importantísimo destacar aquí el hecho de que lo que termina siendo obligatorio para las partes es el contrato concreto que firma el traductor con la editorial. Ningún abo-

gado puede presentar una queja frente a un tribunal, ni judicial ni arbitral, basándose en que el contrato que se ha firmado no se corresponde con el contrato tipo. Este modelo es sólo una orientación que fija, digamos, las reglas del juego; es una guía que tiene que tener cada traductor para conocer los puntos esenciales, que necesariamente debe cubrir su negociación con la editorial.

Nosotros entendemos que la labor de la ACE sigue completamente vigente a partir de que, con estos contratos en la mano, es necesario orientar a sus miembros de forma concreta y precisa respecto a los grandes temas que se están discutiendo, porque no están resueltos aquí. Todos estos problemas siguen su curso y nadie espera que con estos modelos de contrato se pueda llegar a superarlos. Señalo esto porque, en conversaciones que he tenido, algunos traductores me comentan que esperan que con este pacto mejoren ciertos problemas. Y no va a ser así. Debemos tener en cuenta que ya los contratos del año 1989 preveían una serie de obligaciones de la Ley que todos sabemos que los editores no han cumplido. El nuevo acuerdo va a impedir que se repita esta situación gracias a la comisión de seguimiento que se va a formar con representantes de ambas partes. Esto permitirá que cada una de las transgresiones que tengan lugar lleguen a oídos de los dos colectivos. En mi opinión, son muchos los elementos de unión entre editores y autores, aunque también haya intereses contradictorios. Y aprovecho la ocasión para comentar en presencia de los editores que, a este abogado le llama profundamente la atención la falta de normalidad democrática que existe a la hora de suscitar reclamaciones: no se asume lo que es la contradicción. Deben saber que no pasa absolutamente nada porque, en un momento dado, se sienten a negociar las editoriales con los traductores o con sus abogados; eso forma parte de lo que llamamos estado democrático de derecho. Las dos partes deben realizar un esfuerzo para aceptar esos elementos comunes y elementos contradictorios que son absolutamente

normales y buscar la manera más "inglesa" de resolver las diferencias.

Antonio María de Ávila: En primer lugar, quiero agradecer la invitación para intervenir en estas Jornadas, aunque aparentemente sea el malo de la película. Me gustará empezar la intervención leyendo una cita de un autor que comentaba los contratos de propiedad intelectual en el año 1949. Decía Laso de la Vega: "La enorme potencialidad de algunas empresas editoriales, su capacidad para fundar rápidamente la reputación de un escritor y para crearle un extenso mercado, les ha permitido en ciertas ocasiones imponer a éstos la dura ley del más fuerte, llevando al contrato de edición condenables condiciones de privilegio y de vituperable explotación, con manifiesto sacrificio e injusta limitación de los derechos legítimos de los autores. Los autores, a su vez, han procurado tomar duras represalias contra este predominio, adquiriendo posiciones de ventaja en las leyes que han regulado este contrato, consistente y ordinario, en la concesión de extremadas garantías a la obra del espíritu que reduce la actividad del editor a la de un simple ejecutor o mandatario del autor. Nada más opuesto a los fines de la cultura y del progreso científico que crear en torno a las relaciones entre autores y editores un ambiente de rencor y de lucha, y dividirlo en dos campos tal y como si fueren natos enemigos. Prescindiendo de unos y otros, respetemos por igual a editores y autores, y evitemos sembrar el odio y la lucha entre estos dos pilares de la cultura." No tengo nada más que añadir sobre este tema, salvo señalar que la virtud está en el medio.

El hecho de que la negociación de los contratos de edición haya terminado, como ha dicho Catalina, "con moderada satisfacción", forma delicada y educada de decir que están insatisfechos, es bueno. También yo me encuentro con editores que están moderadamente satisfechos. Y creo que ésta es una de las virtudes del contrato de edición: no ha dejado conforme a ninguna de las partes porque no puede dejarlas conformes. Si uno de los dos co-

lectivos hubiese quedado satisfecho, querría decir que hemos firmado un acuerdo desequilibrado. Todo lo que ha dicho Mario Sepúlveda es totalmente cierto: las innovaciones del contrato son pequeñas si las comparamos con el núcleo esencial de los anteriores contratos del año 1989. En cuanto a que la mayoría de los puntos están contenidos en la ley, debo decir que fueron los autores los que así lo exigieron. Resulta favorable reproducirlos porque uno de nuestros problemas es que muchos autores y editores de nuestro país no conocen la Ley de Propiedad Intelectual. Por tanto, estos contratos cumplen también una importante función pedagógica. Además, debemos tener en cuenta el modo en que se interpretan las leyes en España: al enemigo, ni agua; al amigo, el privilegio; y al indiferente se le aplica la legislación vigente. El simple hecho de luchar contra esto, justificaría el esfuerzo de un largo y duro año de negociaciones. Cuando retomé las conversaciones entre mi colectivo y el de los autores, me dio la impresión de que la relación estaba completamente rota por culpa de un malentendido que ahora os explico: la Federación había solicitado a un abogado externo un estudio y su opinión sobre la necesidad de renovar el contrato multimedia. El abogado hizo su estudio, en el cual figuraban demasiadas opiniones personales sobre la Ley de Propiedad Intelectual, y nosotros lo repartimos entre autores y traductores. Este informe causó una serie de tensiones e incluso pequeños altercados que fueron en aumento hasta que se retomó la negociación.

Una de las cosas que espero que se cumpla es que las editoriales envíen puntualmente las liquidaciones a sus autores. Decidimos crear la Comisión Mixta para asegurarnos de que se cumplan los nuevos acuerdos, y no ocurra lo mismo que con los de 1989 que, bien por ignorancia, bien por mala fe, fueron incumplidos en numerosas ocasiones. Dado el carácter voluntario de los contratos (ni la ACE ni la FGEE pueden imponer estos contratos a sus miembros, porque eso va en contra de la libre com-

petencia), lo ideal era que esa Comisión Mixta realizara una especie de arbitraje, antes de acudir a los tribunales. No porque haya miedo de acudir a los tribunales... a mí personalmente me parece esencial el conflicto y me gusta repetir el lema de Heráclito que dicta que la contradicción es el padre de todas las cosas. La Comisión se crea, repito, no por miedo al conflicto sino precisamente para hacer eficaz la ley de forma más rápida. Como todos sabréis, un gran número de sectores que intervienen en la vida jurídica y mercantil —el comercio internacional, por ejemplo— prefieren el arbitraje como forma de solucionar los conflictos, más rápida y eficaz que los tribunales. Por supuesto, si la Comisión no puede resolver un conflicto, iremos a los tribunales cuantas veces haga falta. No creo que a nadie le asuste la idea de llegar a un juicio, salvo a personas muy concretas que violen las leyes de forma descarada y repetida. La prueba de que esta Comisión es buena es que no hubo que esperar a firmar los contratos para que la Comisión Mixta empezara a funcionar. Fue a raíz de la llamada "guerra del precio fijo" contra el Gobierno que se saldó en la exigencia y obligación que editores, distribuidores y librerías impusieron al Gobierno de abrir unas mesas de negociación sobre los libros. Los editores exigieron que al menos una mesa fuera destinada a la Ley de Propiedad Intelectual y estuvieran presentes los autores; y uno de los muchos temas que se estudiaron consistió en un examen con el Ministerio de Cultura para ver qué posición iba a adoptar la administración española en la tramitación del Proyecto de Directiva de adaptación del Convenio de Berna. La eficacia de la Comisión Mixta dependerá de la solidez con que presente sus observaciones, quejas, propuestas, etc. Y la Comisión se convertirá en un permanente grupo de presión frente a los poderes públicos en defensa de la propiedad intelectual.

Otro elemento en los contratos es, como ya comenté antes, un riguroso respeto a las normas de la defensa de la competencia. Yo defendí esta postura de forma prácticamente obsesi-

va, tanto por mis orígenes profesionales, como por la hostilidad manifiesta que tiene el órgano de la defensa de la competencia en España contra el mundo del libro, donde, al parecer, eliminando determinados requisitos del mundo del libro se arregla la economía de este país. No hay un porcentaje de explotación de la obra literaria estipulado en los contratos, a pesar de que fue uno de los puntos más perseguidos por los autores, porque sería uniformizar el mercado y está terminantemente prohibido por la Ley de Defensa de la Competencia. De hecho, este asunto me uno de los que más nos entretuvo y, finalmente, llegamos a un acuerdo importante que imita el modelo francés: anualmente, ACE Traductores nos enviará un estudio donde nos informará de la situación de estos porcentajes en el mercado.

No querría terminar sin señalar que la Propiedad Intelectual se ha convertido en un objeto de negociación internacional por motivos comerciales. Lo cierto es que el Convenio de Berna, que reconoce expresamente los derechos morales del autor y que ha sido tenido en cuenta por la Organización Mundial de Comercio, salvo por parte de Estados Unidos, que reconoció todo el Convenio de Berna con excepción del artículo que enuncia los derechos morales del autor. No aprobaron los derechos morales debido a la importancia de la industria audiovisual, Hollywood, y la informática. Y es que ahora comienza a cuestionarse en Estados Unidos y Canadá la relación entre la propiedad intelectual y la defensa de la competencia. Justo en este campo, creo que tanto autores como editores tenemos intereses comunes y debemos ser capaces de llegar a acuerdos que generen moderada insatisfacción por parte de todos, porque seguro que así hemos tenido éxito.

Catalina Martínez: Si alguien quiere hacer alguna precisión al hilo de las intervenciones, puede hacerlo. Si no, abriremos el turno de palabra.

Esther Benítez: Hay, en mi opinión, un problema muy grave que ya ha sido señalado; y es que si alguien firma un contrato, será lo que

figure en ese contrato lo que vaya a misa, aunque se hayan violado todos los puntos de estos contratos que se recomiendan. Supongamos que a esta Comisión de Arbitraje llega un contrato firmado en el cual se acuerdan trescientas pesetas por folio de dos mil cien caracteres que, además, se pagarán un año después de que el editor dé su conformidad. Si un caso como éste llegara a la Comisión de Arbitraje, estando firmado por ambas partes, la Comisión no podría hacer absolutamente nada. También he visto casos en que se firman derechos de autor de un 0,05% o incluso un 0,01%.

La solución a este problema es doble. Primero: concienciación e información para saber cuál es el mínimo que se puede llegar a aceptar. Segundo: la famosa defensa de la competencia impide que lleguemos a estipular unos porcentajes razonables. El espíritu de la Comisión debe adaptarse a lo que los editores pueden dar y a lo que los traductores queremos, pero no se pueden continuar aceptando las limosnas que nos dan.

Antonio María de Ávila: Debo contestar que la Federación de Editores no puede imponer este contrato a nadie, a pesar de que lo haya aprobado la junta directiva y lo haya firmado su presidente. Cuando las editoriales llaman y piden un modelo de contrato, se les entrega éste, y se les anima a cumplirlo en la medida de lo posible. No podemos sustituir la negociación entre partes, pero los porcentajes que nos envíe la ACE anualmente servirán para que yo pueda decir a los miembros de la Federación de Gremios de Editores: "La media de mercado, según el estudio, es demasiado baja y debemos procurar que suba". Pero también influirán miles de circunstancias personales y, si yo no gano dinero con mi editorial y necesito firmar el 0,1% para rentabilizar mis ediciones, es difícil que me lo impidan, aunque el derecho tenga soluciones prácticamente para todo. Y en el caso de un contrato leonino como los que tú planteas, se puede solicitar que se renegocie. Cuando surja un problema, se intentará solucionarlo. Pero el mundo idílico que tú planteabas como op-

ción no existe. Y, desde luego, lo que vale es la firma entre las partes, a no ser que estemos vulnerando la Propiedad Intelectual o sean contratos leoninos.

Esther Benítez: Pero tenemos un buen ejemplo en el tanto alzado: el de la desproporción manifiesta. En el caso de que se firme un contrato de tanto alzado por poco dinero y ese libro se venda muy bien, conozco a varios colegas que, con el argumento de la desproporción manifiesta, han conseguido que les pagaran más. En una ocasión, el contrato que me ofreció la editorial estaba totalmente anticuado y exigí que lo actualizaran. Lo actualizaron, pero basándose en los contratos Capella. Yo los denuncié y comuniqué el caso a la Federación de Gremios de Editores; al final, el asunto se arregló.

Intervención: No creo que nadie me conozca, pero quiero contar mi caso: si yo pongo pegas o sugiero modificaciones a la hora de firmar un contrato, la editorial no cede y, o bien me quedo sin trabajo, o bien acepto condiciones vergonzosas, porque hay veces que necesito dinero, por poco que sea. Otras veces, si después de trabajar seis o siete meses para una editorial pido un aumento, ¿qué pasar? Pues que nunca más vuelven a acordarse de mí.

Antonio María de Ávila: La respuesta a tu problema la encontramos en el mundo laboral: si hay exceso de mano de obra, las remuneraciones tienden a bajar, y no sólo en el caso de la traducción. En casos como el tuyo, hay que contar con la honestidad de la otra parte; habrá gente que cumpla y gente que no cumpla.

Intervención: En general estoy de acuerdo con los contratos tipo, pero en mi opinión se podrían sugerir ciertas cosas. En el pacto tercero se habla de folios de entre mil ochocientos y dos mil cien matrices. En mi opinión es excesivo que haya un 15% de variación entre una cifra y otra. Podríamos inspirarnos, por ejemplo, en la Unión Europea, para la cual el folio tipo tiene mil quinientos caracteres. Y también podríamos tener en cuenta que los caracteres tienen que ser no sólo letras, sino también espacios. Yo creo que esto debería especificarse y

que no iría en contra de ninguna regla de la competencia.

Catalina Martínez: Sería necesario aclarar que no se trata de un abanico entre las mil ochocientas y las dos mil cien matrices: según las encuestas, la mayoría de los editores exigen uno de estos dos formatos.

Intervención: Aún así, pienso que deberíamos instaurar un formato tipo con unas tarifas aproximadas. Con un contrato similar al de la FIT.

Ramón Sánchez: Nuestro problema verdadero es nuestra escasa capacidad de presión. Los casos en los que se vulneran nuestros derechos, bien violando la ley, o bien aplicando la ley del más fuerte, es decir, la ley del mercado, son los que debemos presentar a nuestros afiliados para enseñarles cómo reaccionar ante situaciones similares. Pero para ello debemos basarnos en la realidad y no construir estos consejos "en el aire".

Ante el caso que se acaba de plantear acerca de reducir el número fijo de matrices por folio, considero que hay objetivos que sólo deberíamos plantearnos si tuviéramos posibilidades de conseguir avances. En relación con este caso concreto, nos hemos encontrado con que muchos editores han empezado a pagar la traducción según magnitudes informáticas como el byte. Nosotros hicimos un estudio y comprobamos que de esta forma se rebajaba entre un 20% y un 30% la tarifa con respecto a la que correspondería por matrices.

Quiero hacer una puntualización sobre un tema que hemos tratado en las negociaciones: nosotros nos consideraremos legitimados, a partir de la firma de estos contratos, para anunciar en la prensa y en todos los medios que nos sea posible una lista de las editoriales que no cumplan estos acuerdos, independientemente de que se atengan a la Ley o no. Los editores lo saben y nosotros utilizaremos este elemento de presión en el futuro.

Antonio María de Ávila: Este tema que acaba de comentar Ramón fue uno de los que más se discutió. Yo me negué a tener que pro-

poner soluciones a un problema técnico, porque me dio la impresión de que lo tendría que resolver también un técnico en la materia.

Intervención: Al leer el contrato, yo entiendo que la unidad de pago es el folio y no las matrices, tal como se acaba de señalar.

Ramón Sánchez: A raíz de una discusión que tuvimos entre nosotros, llegamos a la conclusión de que es indigno que el trabajo de la traducción literaria se pague por peso o por trozos de papel. Se llegó a la conclusión de que se debía seguir pagando por folios y considerar el folio como una plantilla imaginaria; si el editor quiere contar informáticamente, el resultado debe ser equivalente. Por eso pusimos como unidad de medida el folio y no el byte, la palabra ni la matriz, porque vimos que era el camino que se debía seguir para que no se produjeran esas situaciones gravísimas que se nos habían denunciado.

Intervención: Yo querría saber si hay ya un calendario para la creación de la Comisión de Arbitraje.

Antonio María de Ávila: El presidente de la Federación de Editores y yo lo firmamos en julio, pero las otras partes no lo hicieron hasta finales de septiembre. Tenemos previsto constituir esta Comisión Mixta entre editores y autores, la cual designará a su vez la Comisión de Arbitraje. Se debe recordar que el arbitraje es totalmente voluntario, no se puede obligar a nadie a ir al arbitraje. La Comisión tiene como ventajas la brevedad y el costo más bajo que los tribunales. Hay que tener en cuenta que los autores no van a pleito por dos razones: una, porque no se atreven a enfrentarse con el editor, ya que si ponen demasiadas pegas, lo más seguro es que le encarguen la traducción a otro; y, además, tenemos el costo económico que supone un proceso judicial, y ni los autores ni las asociaciones pueden, en general, cargar con esos gastos. El arbitraje en cambio es gratuito. Yo he propuesto en la ACE que los casos más escandalosos y en los que se pueda ganar con facilidad, sea la asociación quien se encargue de financiar el pleito para que lleguen a los tribunales

y se conozca la situación. También he oído sentencias de jueces que ante un caso de propiedad intelectual dicen: "Cómo voy a condenar a alguien por un delito de propiedad intelectual. Que lo arreglen como puedan". Y es que la mayoría de los jueces no tiene la conciencia del valor de la propiedad intelectual, ni siquiera tienen conocimiento de lo que es. Por eso creo que sólo algunos casos se resuelven mejor ante los tribunales que ante la comisión.

También depende de con qué autor esté trabajando una editorial para ofrecer unas condiciones u otras. Si se estableciera como contrato tipo el que firme alguien como Javier Marías, se acabarían todas nuestras discusiones.

Mario Sepúlveda: Me parece que las conclusiones que debemos extraer, y creo que en eso estamos de acuerdo todos, es que el elemento definitivo de estos acuerdos es la creación de la comisión de seguimiento. Por ejemplo, si hoy día me llega alguien con un contrato que contemple una cláusula de resolución arbitral de un problema, yo le tengo que decir que no la puede aceptar, porque en el momento en que en el contrato figure un tribunal de arbitraje, no se puede cursar demanda judicial.

Antonio María de Ávila: Como tú sabrás, los tribunales de arbitraje funcionan en cuanto son capaces de resolver y en España no hay tradición de arbitraje, si bien se está empezando a emplear en cuestiones mercantiles y comerciales. Cada vez se imponen más los arbitrajes por los costes ínfimos de la resolución por vía judicial. Y también depende mucho de la composición de esa Comisión de Arbitraje y su capacidad de resolver los problemas planteados.

Me gustaría resaltar un punto del Estudio del Comercio Interior que acaba de ser publicado: un 5% de la cifra de facturación corresponde a derechos de propiedad intelectual. Esta cifra supera los veinte mil millones de pesetas y supera, por ejemplo, a lo que se paga por el IVA. Es un porcentaje muy significativo, sobre todo si lo hacemos con precios netos, en cuyo caso alcanzaría un 20% de la cifra de facturación.



la traducción de literaturas orales

taller de inglés-castellano

josé manuel de prada samper

EL TALLER reunió a unas veinte personas, la mayoría de las cuales, me complace decir, lo siguieron hasta el final, pese a que el tema se salía bastante de lo común.

Mi objetivo al proponer el taller era compartir con un grupo de personas interesadas en la traducción el tipo de problemas que se me plantean normalmente cuando abordo lo que yo llamo "versiones filológicas" de textos literarios orales, en el caso del ejercicio propuesto en mi taller, cuentos tradicionales.

Dado lo exótico del tema, comencé por exponer brevemente algunos de los rasgos que caracterizan los textos orales: uso de fórmulas, abundancia de repeticiones, existencia de "arrugas" o "defectos", etcétera.

Los cuentos orales, insistí, responden a una estética que es diferente a la de la literatura escrita, y esto debe tenerse en cuenta a la hora de traducirlos, ya que es obligación del traductor respetar escrupulosamente esa estética y no debe nunca "normalizar" o "mejorar" el original aproximándolo a una forma de concebir la

narración y el estilo que es ajena a las personas que en primer lugar recitaron los cuentos en cuestión. Eso sería "domesticar" el texto y robarle sus elementos específicos. Es el traductor el que debe acercarse a la estética del cuento, y no al revés. Para ello, expliqué, es imperativo que todo aquel que trabaje con una literatura oral determinada se informe lo más posible sobre la cultura que produjo dicha literatura.

El papel del traductor como mediador cultural jamás puede consistir en ajustar los textos de partida a sus propias pautas estéticas y culturales con el fin de hacerlos más digeribles al público al que van dirigidas sus versiones. Si queremos conseguir que las literaturas orales sean por fin apreciadas por sus valores artísticos, es necesario que respetemos lo que estos textos tengan de "diferentes".

Pasé a explicar entonces el tipo de originales con el que yo he trabajado hasta ahora, las antes mencionadas "versiones filológicas" ("etnolingüísticas", sería quizá un término más adecuado). Una versión filológica, expliqué, es

aquella que se adhiere servilmente al original, pues su propósito no es dar a conocer el contenido del texto, con todos sus matices y sus cualidades estéticas, sino permitir al lector con formación lingüística seguir la versión original y estudiar los diversos aspectos del idioma. Por tanto, quien trabaje con este tipo de textos debe afrontar el reto de pasar de la literalidad a la literariedad.

Las versiones filológicas se encuentran sobre todo en las publicaciones de lingüistas y antropólogos y, en muchos casos, están hechas "palabra por palabra", por lo que su lectura rara vez resulta fácil. Sin embargo, insistí en el taller, dichas versiones filológicas son vehículos perfectamente legítimos para realizar versiones literarias a terceras lenguas. De hecho, como expliqué, estas versiones nos permiten "asomarnos" de alguna forma a la lengua original, y aunque nuestro trabajo nunca podrá equipararse a una traducción directa, no dejará de tener una validez mayor que si hubiéramos partido de reelaboraciones literarias o de versiones fieles pero que hayan prescindido totalmente de la literalidad.

Como ejercicio, propuse la traducción del cuento "The Young King of Easaidh Ruadh", el primer texto de los *Popular Tales of the West Highlands* de J. F. Campbell (1821-1885), obra en tres volúmenes cuya primera edición salió

entre 1860 y 1862. Los cuentos de ese libro fueron recogidos en gaélico en 1859 y 1860 por un equipo de colaboradores reunidos por Campbell, quien se encargó de traducidos literalmente al inglés. En estas versiones, coexisten la literalidad extrema y la típica tendencia arcaizante de rigor en la época cuando se trataba de relatos tradicionales.

En este punto del taller, la participación no fue al principio lo que se dice entusiasta, pero la gente fue animándose poco a poco y se abordaron algunos de los aspectos más destacados del texto y de la metodología adecuada para traducirlo. Creo que al final la experiencia fue satisfactoria para todos, aunque me dio la impresión de que los participantes no llegaron a superar completamente su desconcierto inicial ante los muchos elementos "insólitos" del cuento propuesto. En ocasiones, tuve la impresión de que había entregado a los participantes un texto en una lengua distinta a la anunciada en la publicidad del taller. En cierto modo era así; por las razones expuestas, los relatos orales, sobre todo cuando se presentan en estas versiones "crudas", tienen la rara virtud de producir en el lector no avisado una sorpresa profunda. Una vez superada esta sorpresa, las recompensas de este tipo de textos, como las de cualquier otra gran literatura, son infinitas.

'alicia en el país de las maravillas', de lewis carroll

taller de inglés-castellano

francisco torres oliver



ES EVIDENTE que ni Lewis Carroll ni sus dos libros de *Alicia* necesitaban presentación: gozan de una popularidad literalmente abrumadora: de hecho, hay pocos libros en la historia de la literatura que sean tan constantemente glorificados, citados, interpretados y saqueados. Sin embargo, era pertinente dar algunos datos biográficos de Carroll (de su personalidad, de su formación) con relación a los niños, así como recordar una vez más que su cuento es ante todo y sobre todo, pese a que sus comentaristas suelen insistir en su lenguaje cifrado y su trasfondo de parodia, un cuento de asombrosa espontaneidad (contado al principio improvisadamente para entretener a unas niñas, y escrito después para complacer a la que presta su nombre a la heroína) a fin de situar en su justo marco el texto del que desglosamos las páginas objeto de nuestro trabajo; era importante tener en cuenta ambas cosas (la debilidad de Carroll por los niños, la espontaneidad original del cuento) para entender el tono en que discurre la historia, y reflexionar a continuación

sobre el esfuerzo de algunos traductores por acercarse a ese registro, así como su intento de resolver los problemas que van surgiendo párrafo a párrafo.

Tras esta introducción —necesariamente breve por cuestión de tiempo—, iniciamos el recorrido del fragmento seleccionado (las tres últimas páginas del capítulo IX de *Alicia en el país de las maravillas*, en la edición de Everyman's Library, 1965) siguiendo cuatro traducciones al castellano, por un lado, y una al francés, por otro.

En seguida percibimos el talante oral de la narración en la conjunción ilativa *so*, que se repite tres veces en nuestra primera página, así como su carácter infantil en los frecuentes superlativos. E inmediatamente después nos detenemos a resaltar el lenguaje calculadamente achulado del Grifo para presentar a Alicia a la Falsa Tortuga.

"Falsa Tortuga" o "Tortuga Artificial": en dos casos, el traductor opta por la primera fórmula, y en otros dos, por la segunda; la traducción francesa propone "Simili-Tortue". Y

aquí topamos con la primera dificultad; porque *Mock Turtle*, como la Reina acaba de explicarle a Alicia, es el sucedáneo (extracto de vacuno) con que se hace la sopa de tortuga en la Inglaterra de esa época; quizá actualizando el término, podríamos llamarla "Tortuga de Sobre" como sugirió después una de las personas asistentes al taller. Más resistencia a la traducción comprobamos que ofrecía el término *Tortoise*, dado que Carroll juega con la casi equivalencia fonética de dicho término y la expresión *taught us* ("nos enseñaba"), consiguiendo un grado de proximidad tal entre el nombre del maestro y su actividad que la pregunta de Alicia de por qué le llamaban *Tortoise* irrita a sus dos interlocutores. Cuatro de las cinco traducciones consideradas aquí deciden resolver el problema de traducción de este juego de palabras elaborando otro paralelo: la quinta tira la toalla y recurre a la nota de pie de página. Pero ninguna alcanza un grado de proximidad plenamente satisfactorio; por lo que en las cinco soluciones la irritación de la Falsa Tortuga y del Grifo ante la pregunta de Alicia produce cierta perplejidad al lector, que no ve tan clara la evidencia.

Conforme avanzábamos hacia el final del capítulo, observamos cómo iba en aumento el número de expresiones parónimas (*reeding-reeling, writing-writhing, addition-ambition, subtraction-distraction*), seguidas muchas de ellas de bromas y ocurrencias construidas a partir de sus acepciones más disparatadas, como la citada arriba, lo que supone un continuo desafío para el traductor, que tiene que apelar, no tanto a su sabiduría lingüística como a su imaginación para salir más o menos airoso de estos atolladeros. Tal empresa, como tuvimos ocasión de comprobar en el cotejo de los textos de trabajo, se revela a veces desesperante; porque ante la imposibilidad de disponer de un parónimo que traslade fonética y semánticamente el de Carroll, el traductor se ve obligado a recrear al menos su efecto valiéndose de elementos que lo alejan irremediabilmente del sentido literal; y en este alejamiento se corre peligro de malograr la gracia si no se consigue un grado de trabazón acep-

table o cae uno en excesos explicativos que quitan frescura al disparate, como pudimos constatar en este otro caso:

[Texto original] "The Drawling-master was an old conger-eel, that used to come once a week: *he* taught us Drawling, Stretching, and Fainting in Coils."

"What was that like?" said Alice.

"Well, I can't show it you myself," the Mock Turtle said: "I'm too stiff..."

[Texto francés] Le professeur était un vieux congre qui venait une fois par semaine: il nous apprenait à Lésiner, à Troquer, et à Feindre á la Marelle.

—Comment faisiez-vous ça: "Feindre á la Marelle"?

—Ma foi, je ne peux pas te le dire, car je l'ai oublié.

[Texto A] "El profesor era un viejo congrio que venía una vez a la semana: él fue el que nos enseñó a bidujar y a bofetear y la tintura al boleó."

"¿Y *eso* cómo era?", volvió a preguntar Alicia.

"Bueno, no puedo hacerte una demostración y o misma", contestó la Tortuga Artificial; "estoy ya demasiado anquilosada."

[Texto B] El profesor de Difuso era un viejo Congrio que iba un día a la semana; además de Difuso, nos enseñaba a hacer Boletos, y a Pringar al Cóleo.

—¿Y eso cómo era? —dijo Alicia.

—Bueno, ahora no te puedo hacer una demostración —dijo la Falsa Tortuga—. Estoy muy desentrenada.

[Texto C] El profesor de Bellas Tardes era un viejo congrio que solía venir después de comer una vez por semana: *él* nos enseñaba toda clase de tapujos, y también a escupir y a pitar al estilo eolio.

—¿Qué es eso de *pitar al estilo eolio*? —preguntó Alicia.

—Bueno, no puedo hacerte ahora una demostración —dijo La Falsa Tortuga—: estoy sin fuerzas.

[Texto D] El profesor de Bidujo era un viejo con-
grio que solía ir una vez a la semana: *él* nos enseñó
Bidujo, Reboce y Tintura al Poleo.

—¿Y *eso*, ¿qué era? —preguntó Alicia.

—Bueno, no puedo hacerte una demostración
—contestó la Tortuga Artificial— ; estoy demasia-
do anquilosada.

Como se ve, *I am too stiff*, "soy demasiado
rígida" (se trata de una tortuga) necesita los an-
tecedentes *Stretching* y *Fainting in Coils*. El tex-

to francés y los textos B y C, conscientes de que
han perdido esa correlación, renuncian a la ima-
gen, con lo que pierden un poco de brillantez.

Aunque al principio se notaba cierta renuen-
cia a intervenir entre los asistentes, poco a poco
fueron surgiendo comentarios y sugerencias, y
hacia el filial las intervenciones eran francamente
animadas, de manera que el tiempo de que dis-
poníamos se nos hizo corto y hubo que ter-
minar con cierta precipitación.

'la fille du governor' y 'confidence pour confidence', de paule constant

taller de francés-castellano

maría teresa gallego Urrutia, con la presencia de la autora



DIFICULTADES que se trataron durante el taller:

I. *La fille du Governor*

1. *El título*

Elementos que había que tener en cuenta:

1) En francés, la palabra *governator* sólo existe como creación literaria de Charles Péguy.

2) La autora la utiliza para nombrar un cargo que no existe en la realidad, de muy alto rango y que concede la máxima autoridad, con mando sobre cualesquiera otras autoridades. Y se trata además de una autoridad absoluta, absolutista e, incluso, arbitraria, semejante hasta cierto punto a la monarquía de derecho divino, matiz que refuerza aún más el hecho de que el personaje se cree Dios.

3) En castellano, pues, hay que tener en cuenta a la hora de elegir la palabra adecuada:

a) que sugiera esa misma idea de auto-

ridad elevada y absoluta, arbitraria, de derecho divino.

- b) que nombre un cargo ficticio pero verosímil.
- c) que sea una palabra de creación, y no una de uso común.
- d) que sea creación literaria de un autor conocido y reconocido.

Durante el debate, se planteó la conveniencia de no traducir la palabra si ello suponía sacarla de su contexto cultural, y la procedencia o improcedencia de substituir la referencia a un autor francés por la de un autor de otra nacionalidad, ya que ello conducía a una alusión cultural ajena a la nacionalidad de los personajes de la obra. Al transcurrir ésta en Cayena, territorio enclavado en el continente suramericano, se aceptó el posible empleo de una palabra creada por un autor de este continente, que había sido la solución elegida, en su día, por las traductoras de la novela, que la habían llamado *La hija del Supremo*.

2. Lo desconocido a través de los oídos de una niña

La protagonista de la novela es una niña en un mundo lleno de cosas que desconoce y se nombran con palabras no menos desconocidas, que ella oye e interpreta a su manera.

—*VER-DE-BICHE*: es la forma en que la niña llama al gusano filárido que provoca la parasitosis llamado filiarosis. En la enfermería del penal, le dan el nombre de *larbish*. Y la protagonista lo asocia fonéticamente con una palabra que conoce: *biche*. Y le añade el *ver* por la forma del animal.

—*SAINT-MORT*: El internado religioso al que envían a la niña es el de Saint-Maur. Ella en su miedo, interpreta: Saint-Mort.

—*ÉGORGER-ÉGOSILLER*: La niña confunde las dos palabras. Y amenaza con "*égosiller*" al ordenanza de su padre. Cuando éste le contesta: "On dit égorger, Mademoiselle Chrétienne", ella responde: "Oui, mais moi, je t'égosillerai, et ce sera encore pire".

Se trataba de repetir el procedimiento de la autora hallando palabras castellanas poco familiares para una niña de siete años que ésta pudiera convertir en otras más conocidas que guardaran relación con el objeto o el hecho nombrado, a la vez que lo modificaban.

II. *Confidence pour confidence*

Las dificultades de traducción que se propusieron fueron las siguientes:

1. La traducción del nombre de una de las protagonistas : Aurore AMER, resultado de la alteración del orden de las letras de la palabra: *Mort-aux-rats* por el siguiente sistema:

Auror(e) + AM(er)

Auror + A = Orora

M + Orora = Morora = Mort-aux-rats

Teniendo además en cuenta:

- a) La carga del apellido Amer, que pretende definir en parte a la persona que lo lleva.
- b) Dos juegos de palabras: en un momento del libro, alguien oye Aurore y entiende "horror". En otro momento, se cita, como epitafio para una rata muerta, un juego fonético de Leiris : Aurora, *Or aux Rats*, "horror".

2. La traducción de la palabra *rigoler* en el siguiente párrafo: "Un jour de soleil, d'été et de champagne, elle avait déclaré qu'elle n'aimait rien tant que rire. Plusieurs années plus tard, au fond de la déprime, elle avait lu comme un écho noirci dans la presse : 'Lola Dohl aime rigoler. Elle ne comprenait pas ce mot. Elle voyait ses rides et les larmes qui affleuraient au bord de ses paupières et les larmes qui coulaient dans ses rides. Je rigole, se disait-elle, et je n'aime pas ça.'"

Lola Dohl es sueca, y por eso no conoce la acepción familiar de la palabra *rigoler*. Sólo conoce la palabra *rigole*.

Se trataba de hallar una palabra castellana con una acepción familiar que se refiriese, con cierto matiz despectivo, a andar de juerga, y permitiese, al tiempo, que el personaje la interpretase como una alusión al fluir del agua, a las lágrimas que le resbalan por la cara.

La discusión de estas dificultades, en la que también participó Paule Constant, resultó fructífera en sugerencias y soluciones, hasta tal punto que la traductora que había planteado las dificultades lamentó mucho que se celebrase tras la publicación de las novelas en castellano, pues, en caso contrario, se habría apropiado de dichas soluciones sin ningún empacho ni remordimiento.



la traducción de 'astérix': en busca de los ingredientes para una buena poción mágica

taller de castellano-catalán

mireia porta i arnau

traductora de *el mal trago de obélix* y *el tràngol de l'obèlix*

SE ACABA de cumplir el 40 aniversario de la primera aparición de Astérix en la revista *Pilote*, el 29 de octubre de 1959. A lo largo de cuatro décadas, niños y no tan niños han leído ávidamente las hazañas de estos dos galos en distintas lenguas. Actualmente, la publicación de una nueva aventura se ha convertido en un evento editorial internacional sin par: el original y sus traducciones salen al mercado el mismo día en todos los países. Unos meses antes, el traductor elegido se ha visto obligado a firmar un contrato en el que renuncia a todos los derechos de la propiedad intelectual, ha tenido que jurar por escrito que no revelaría a absolutamente nadie el contenido de la obra y ha recibido ésta en cómodos plazos (48 páginas en entregas de diez en diez, a lo largo de dos meses). Sin embargo, y pese a todo, no deja de ser consciente del gran honor que se le brinda.

Pero no nos vayamos por los cerros de Armórica. Al emprender una traducción de Astérix, deben tenerse en cuenta las características de la colección.

Por un lado, es preciso estudiar cuáles son los ingredientes que componen el humor de este cómic, al margen de la trama de cada aventura.

- Clichés: pone en evidencia los tópicos de las distintas naciones en que se desarrollan las aventuras. *Astérix en Bélgica*, *Astérix en Gran Bretaña*, *La gran travesía*, etc.
- Juega con la realidad sociocultural. *La Odisea de Astérix* y las luchas intestinas en Oriente Medio; *El adivino* y la credulidad del pueblo, etc.
- Denuncia sociopolítica: *Obélix & Cía.* y la sociedad de consumo; *El combate de los jefes* y el sistema electoral; *La residencia de los Dioses* y la especulación inmobiliaria, etc.
- Juegos de palabras constantes que no siempre son traducibles con acierto; por lo tanto, es lícito aprovechar otras oportunidades que se brinden para dar dinamismo al cómic, aunque que no aparezca en el original. Cuando en *El mal trago de Obélix* ha desaparecido la poción mágica, éste último contesta: "A mí que

me registren", guiño al lector que conoce a Forges.

- Situaciones ridículas, repeticiones que aparecen a lo largo de todos los cómics como "Ils sont fous, ces romains". Anacronismos deliberados, etc.

Acto seguido, como en cualquier traducción, debe considerarse el carácter de cada personaje para darle un registro determinado:

- Astérix: astuto, vivaracho, valiente...
- Obélix: tozudo, cándido, susceptible, glotón, camorrista, pueril...
- César: vanidoso, irascible, con un sentido del ridículo muy desarrollado...
- Panorámix: cuerdo, paternal, emplea un registro más bien formal.
- Abraracúrcix: ampuloso, ingenuo, patoso...

Uno de los efectos humorísticos que aparece en *La galère d'Obélix* es la caracterización de los esclavos según las distintas nacionalidades, tanto del ámbito léxico como fonético, morfológico y sintáctico. Este recurso ya salía en otras aventuras como, por ejemplo, *Astérix legionario*, en que ciudadanos de distintos países se enrolan en la legión romana.

Para tipificar al germano, Uderzo utiliza la fonética, ensordeciendo las consonantes sonoras (*il feut* por *il veut*, *che* por *je*) y sonorizando las sordas (*zouhaite* por *souhaite*; *barler* por *parler*). Durante el taller, en una intervención se recordó el chiste de que, en alemán, autobús se llama *suban estrujen bajen* y se propuso utilizar el sufijo *-en* como recurso, pues el lector español lo identifica inmediatamente como típico germánico (por ejemplo, *reunionen de trabajen*).

Para el inglés, en el original se marca con el vocabulario (traducción literal de una expresión como *brainstorm*, *faire une tempête dans nos cerveaux*; muletillas como *n'est-il-pas ?*) y una sintaxis alterada (*gaulois village*). Siguiendo lo propuesto para el germano, además de mantener los recursos del original, se sugirió el uso del sufijo típicamente inglés *-ation*.

Todo lector francófono identifica la forma

de hablar del mauritano con la de los emigrantes de África Occidental (*présentement, là dis donc*). En España la comunidad africana no es tan amplia ni lleva tanto tiempo instalada como para que haya surgido un idiolecto propio de estos hablantes. Nos encontramos pues ante realidades sociolingüísticas diferentes. Para distinguir a este personaje, surgieron varias propuestas. Se sugirió salpicar sus intervenciones con *ongo*, *unga* y vocablos por el estilo, lo cual pueden resultar políticamente incorrecto. Alguien propuso finalizarlas con un "sí, señorita Escarlata", como referencia a *Lo que el viento se llevó*, pero el tamaño de los bocadillos no lo permitía. Finalmente se hizo alusión a las películas de Tarzán y el empleo repetido de *masa o bwaná*, lo cual parece más acertado.

Otra de las dificultades —o retos— al traducir cómics, y particularmente *Astérix*, son los juegos de palabras. En el taller se vieron varios extraídos de *La galère d'Obélix* y no faltaron las propuestas. Por razones de espacio, nos centraremos en dos.

Asurancetúrix: Je vais lui chanter une complainte!

Esautomátix: Si j'entends remuer ta glotte, c'est toi qui va devenir une complainte!

Del aluvión de sugerencias que hubo, destacan:

Asurancetúrix: ¡Voy a cantarle un réquiem!

Esauromátix: ¡Como se te ocurra, prepárate un buen funeral!

Asurancetúrix: ¡Voy a cantarle una elegía!

Esautomátix: ¡Como hagas tal herejía, te lavo con lejía!

Asurancetúrix: ¡Voy a cantarle una endecha!

Esautomátix: ¡Como te oiga menear la glotis, te arreo con la derecha!

El otro juego de palabras tiene lugar en una fortificación romana:

Centinela: ILS... ILS ARRIVENT!
Legionario: Qui? Encore des planqués?
Centinela: NON! LES GAULOIS!
Legionario: ALORS PLANQUONS-NOUS!!

A lo que se sugirió:

¡QUE... QUE VIENEN!
¿Quién? ¿Más enchufados?
¡NO! ¡LOS GALOS!
¡¡ ¡PUES APAGA Y VAMONOS!!!

Para terminar y en resumidas cuentas, con una lengua cercana como el francés, su traduc-

ción literal puede ser acertada, pero a veces requiere una adaptación. Asimismo, en el acto de traducir no sólo interviene la lengua sino también otras realidades de tipo social, histórico y cultural. Sin olvidar el registro que se utiliza y el tipo de público al que va dirigido. Por consiguiente, la traducción de un cómic debe considerarse como un toma y daca entre el sentido y la forma, un vaivén entre la fidelidad y la licencia, una vorágine hacia la carcajada, y todo en pos del lector y del placer de la lectura. En definitiva, resultó un taller muy participativo y enriquecedor gracias al interés que mostraron los asistentes.



la botánica: un ejemplo de los problemas cognitivos del texto literario

taller de castellano-alemán

miguel ángel vega

PRETENDIMOS plantear un taller desde una perspectiva novedosa, no centrandó nuestra consideración de los problemas y dificultades traductivos (meta lógica de cualquier taller) en un autor concreto, sino en uno de los muchos problemas "suprasegmentales", que afectan a todo texto literario: el conocimiento de los "reales", el conocimiento de lo significado. Con ello pretendimos dar al taller una dimensión más general, tanto en los planteamientos de los problemas como en sus soluciones. Sobre una base de análisis contrastivo en tres lenguas (francés, italiano, alemán) de la presencia de términos botánicos en textos literarios, presentamos los problemas de identificación, documentación y traducción de términos botánicos, así como las posibles soluciones que desde el punto de vista de la teoría y la práctica de la traducción se pueden activar ante semejantes problemas: equivalencia cultural, traducción analítica, etc.

Después de un breve recorrido "ejemplar" por pasajes "florales" de la literatura (Virgilio,

Goethe, d'Annunzio, Valéry, Ponge, Borges, Eco) y sus posibles problemas de traducción (equivalencia 0, diversidad de connotación, etc.), nos centramos en el análisis de los pasajes del original alemán de *Das Parfum* de Süskind y de sus traducciones al italiano, español y francés (que se dieron como *hand-out* del taller), en los que lo floral y botánico son parte nuclear tanto para la expresión estética como para el sentido del texto. En él identificamos una treintena larga de términos de diversa dificultad a la hora de traducir: neroli, bergamota, agalla, etc. Dimos las oportunas fuentes de consulta documental (*Dioscórides*, por ejemplo) e intentamos apoyar documentalmente la hipótesis de partida del taller, tesis repetida a lo largo de la historia de la reflexión traductológica (Dolet, Schleiermacher, Clarín, etc.), que, sin embargo no siempre se tiene en cuenta: el traductor, además de dominar las dos lenguas en contraste, debe dominar, sobre todo, la realidad, a través del lenguaje, por supuesto.

El traductor, se ha dicho con frecuencia, es, debe ser un hombre universal de saber enciclopédico, saber de todo sin que le hayan enseñado apenas nada. En el ejercicio de su actividad va enfrentando las más diversas áreas de conocimiento sustantivo a las que inicialmente se acerca con el bagaje de lo aprendido en sus años de formación juvenil o de lo que casual o

intencionadamente haya ido aprendiendo a lo largo de sus repetidas consultas a los diccionarios o en el ejercicio de sus aficiones. Esto obliga al profesional a un continuo reciclaje y ampliación de sus conocimientos y una puesta al día en técnicas y recursos profesionales. Creo que este objetivo del taller se alcanzó plenamente.

'la sonrisa del ignoto marinero', de vincenzo consolo

taller de italiano-castellano

esther benítez



QUIZAS *La sonrisa del ignoto marinero* sea la traducción más difícil con la que me haya enfrentado en mi carrera de traductora... y por eso os la he propuesto para trabajar sobre ella.

El libro me apasionó en su momento —a finales de la década de los setenta— y me tomé su traducción como un desafío. Las dificultades eran múltiples: *Il sorriso* no era un libro unitonal, en cuyo caso, una vez cogido el tono, el resto es coser y cantar. Consolo, como veréis en los dos ejemplos propuestos, utiliza muy distintos registros: para la narración, un lenguaje inventivo —crea sin cesar neologismos— y muy denso, plagado de cultismos y palabras de tradición literaria hoy anticuadas; en otros fragmentos narrativos mezcla lengua y dialecto; y, por último, forja unos *documentos* presuntamente escritos en el lenguaje periodístico o académico decimonónico. Mi pretensión, al traducirlo, fue respetar esos diversos niveles y tonos tan espléndidamente fundidos en la historia. Que lo haya conseguido o no, es otro cantar.

Los dos fragmentos que he elegido presen-

tan dificultades diferentes: en el primero tenemos ya dos tonos: el del *Antefatto* es, aunque de vocabulario muy rico, pura prosa narrativa; la creación más puramente literaria viene después. Empecemos ahora a trabajar sobre él, aunque, por supuesto, como aquí venimos todos sin diccionarios, tendréis que recurrir a mí para los significados que desconocáis.

Del trabajo colectivo sobre las dos primeras páginas del primer capítulo, se desprendieron algunas conclusiones:

1. No hay recetas fijas. ¿Por qué "insopportable sonrisa" para traducir *sorriso insopportabile* y "amor inconfesable" para traducir un *amore suo inconfessabile*? Fundamentalmente por motivos de ritmo, pero también por gusto personal, por evitar una cacofonía... Esto es, los adjetivos antepuestos o pospuestos se manejan —ya que en español tenemos la misma libertad que en italiano— a voluntad del traductor.

2. No obstante conviene, en la medida de

lo posible, respetar el orden de palabras impuesto por el autor. Eso sí, siempre que el resultado no infrinja abusivamente el orden español. Pero —otra vez la excepción— en el caso de Consolo, que retuerce y violenta el italiano, al traductor se le permite imitar también esos efectos.

3. Otra cosa que hay que respetar es la parquedad de comas del original, incluso en enumeraciones muy largas: aunque los italianos "comen" menos que nosotros, en Consolo la supresión de comas es un característico rasgo de estilo que es preciso conservar. Guardemos, pues, el comero para salpimentar otros textos.

4. El párrafo que empieza "Al castello de' Lancia, sul verone..." es uno de esos pasajes que resulta imposible descifrar sin ayuda del autor. No eran pocos, a lo largo de la breve novela, y una vez terminada la primera versión le mandé una larga carta a Consolo con mis preguntas; por si acaso no contestaba, envié copia a un par de amigos italianos... Y menos mal que el autor respondió, porque las "soluciones" de mis amigos —cultos, y hasta diría cultísimos, y uno de ellos traductor largos años de organismos internacionales— son hilarantes en su mayoría cuando se comparan con las respuestas de Consolo. En cualquier caso, en este punto fue imperativo poner una nota —y esto dio pie a una prolongada discusión sobre notas sí o notas no—. Conclusión: empate técnico. Depende... como siempre.

Al segundo pasaje llegamos ya tocados del ala por el tiempo que se nos echaba encima. El fragmento elegido ejemplificaba diversos problemas de traducción:

- Sicilianismos puros y simples, como *sènia*, *coppola*, *campieri*, *marranzani*, *ciancianelle*. La dificultad aquí no era grave: un buen diccionario dialectal la resolvía, o, en caso extremo, la consulta con nativos.

- Sicilianismos específicos de una comarca concreta (Sant'Agata de Militello, de donde es originario Consolo). La única solución era la ya mencionada consulta directa al autor. En es-

tas dos páginas había tres: *Tagliato dentro* ("modo di dire siciliano che ha il senso di rotto dentro, sfinito per la fatica o per un dolore", en palabras del autor); nuestro "hecho polvo" se ajustaba al modismo como un guante. *Sciama-rra* ("é il piccone, atrezzo di ferro allungato e appuntito alle due estremità. Il contadino siciliano usa questo atrezzo, invece della zappa, per zappare su terreno pietroso e compatto"). La palabra "pico" servía, pues, para mi objeto; sin embargo, cuando el autor utiliza líneas más adelante *zappa* (pala), tuve buen cuidado de dejar en español la misma ambigüedad en la denominación del apero. La tercera y última palabra era *tomazzo* ("Formaggio. E il pecorino salato e invecchiato"). Como el autor me daba como equivalente el simple queso, no traté de introducir las nociones añadidas de "queso de oveja salado y añejo", que eran más una explicación destinada a mí que un enriquecimiento del concepto.

- Abundancia de palabras cultas o anticuadas: *clivo*, *aer. aure*. Con "auras" no había problema: tan literario es en español como en italiano; para los otros no encontré equivalentes más cultos que "declive" y "éter".

- Como guinda, uno de los peligros que acechan siempre al traductor: la cita encubierta. Todo un fragmento en cursiva, que evidentemente disuena del contexto, ¿era un fragmento de *Los novios de Manzoni*? Evidentemente, el lector español necesitaba —aparte el brusco tránsito de un texto enrevesado a otro transparente, fácil de hacer— una aclaración en nota —de nuevo las notas y su función— que evidenciase que ese fragmento en cursiva marca el momento de la conversión del Innominado, puesto que Consolo hace un paralelo clarísimo entre la conversión de aquél y la de Peppe Sirna, azacano hasta entonces en la labranza de la tierra y que de pronto decide unirse a la revolución de sus compañeros campesinos.

Y, aunque algunas otras cosas quedaron en el tintero, aquí se acabó lo que se daba.



ecos y espejos en la obra de una novelista

conferencia - coloquio

paule constant

presentación de **maría teresa gallego** traductora de paule constant

AUNQUE se han publicado ya dos libros suyos en España, Paule Constant no ha sido hasta ahora muy conocida porque el primer libro, *White Spirit*, pasó sin pena ni gloria, ya que la editorial lo distribuyó y lo movió muy mal; y el siguiente libro, *La fille du Gouvernator*, quedó restringido al Círculo de Lectores y tampoco tuvo gran difusión. Afortunadamente, Tusquets, que es quien publica *Confidence pour confidence*, se ha dado cuenta de que la obra de esta autora, aparte del valor de cada uno de sus libros, tiene una gran unidad y que cada uno de esos libros se aprecia muchísimo mejor si se han leído varios, porque entre todos ellos hay siempre referencias, reflejos, ecos, que les dan una dimensión mayor, más profunda si están insertos en el conjunto de la obra. Por lo tanto, Tusquets se propone reeditar dentro de una temporada los dos libros que estaban ya traducidos, y a lo mejor incluye algunos más.

Esto enlaza con el tema que ha elegido Paule Constant para la charla de hoy, a la que ha llamado "Ecos y espejos en la obra de una nove-

lista", porque realmente es cierto que no solamente dentro de cada una de las novelas, sino de novela a novela, hay siempre una serie de ecos, de imágenes especulares que prestan una dimensión peculiar y muy característica a su obra. Además eligió este tema, según me ha dicho, porque, al ser una intervención en unas jornadas de traductores encajaba bien con el eco o el espejo que supone la traducción en la obra de un autor.

Dicho lo cual, le cedo la palabra; y si después alguien quiere entablar un coloquio, será bienvenida, por supuesto, cualquier pregunta.

Paule Constant: En primer lugar, desearía rendir un efusivo homenaje a los aquí presentes, a los traductores. Si existe una categoría de seres a los que realmente admiro (dejando aparte los animales de gran tamaño, tales como rinocerontes, mamuts y diplodocus), es la de los traductores. Por incontables razones, la primera de las cuales es que yo no hablo ningún idioma; he aprendido muchos y los he olvidado todos. No hablo ningún idioma y el francés

lo hablo bastante mal: por eso me dedico a escribirlo. Es decir, que la escritura me permite tomarme tiempo para reflexionar y, de hecho, creo que en lo venidero procuraré que me acompañe siempre un traductor o traductora de francés. Por lo tanto me parece algo realmente mágico el dominar no sólo un idioma sino, por añadidura, otro, el poseer por tanto dos mundos diferentes y puede que próximos entre sí; para mí eso forma parte del mundo de lo completamente desconocido y de la magia. Es una sensación muy similar a la que tuve de niña, cuando me hicieron aprender latín y creí que el latín consistía en poner todas las palabras francesas con mayúsculas, y me pasé un año poniéndolo todo con mayúsculas creyendo que traducía del latín. Éste es, pues, el primer motivo por el que admiro tanto a los traductores. Una segunda razón es que la literatura francesa nunca ha sido uno de mis grandes amores, siempre me aburrió bastante la clase de lengua francesa, y he leído sobre todo literatura extranjera, muchísima literatura extranjera, sobre todo norteamericana, rusa y también sudamericana. Y nunca he compartido ese esnobismo tan difundido entre algunos intelectuales que dicen que nunca podrían leer tal o cual libro traducido, que tienen que leer el texto original, sino que siempre me he fiado de los traductores y me he empapado de enormes cantidades de literatura extranjera en francés; lo cual me ha servido para nutrir mi representación de lo extranjero y sus mitos, y puede que también mi estilo en francés. Y desde que estoy aquí, en Tarazona, (en un estado bastante peculiar, ya que desde que he llegado padezco una terrible jaqueca, y aunque éste no es un coloquio sobre la jaqueca quiero decir que, además de resultar dolorosa, te hace sentir completamente fuera del mundo, como si te encontrases frente a él viendo cómo las cosas acontecen de forma un poco fantasmagórica, pues mi jaqueca es de esas que también provocan una disminución del campo visual), me sucede algo extraordinario: me parece que asisto a un gran baile de muertos vivientes, en donde me presentan a

Kafka, a Shakespeare, a Cervantes, una mezcla de escritores de todas las épocas y de todos los países, y oigo las voces vivas de todos ellos. De modo que esta situación me resulta del todo increíble, como si estuviera invitada a una especie de baile de los vampiros.

A la conferencia que voy a leer a continuación sobre ecos y espejos añadiré una reflexión sobre los ecos y espejos de la traducción. Como podrán imaginar, yo, que no hablo ningún idioma extranjero, que nunca he traducido nada y que nunca he podido leer ninguna de las traducciones de mis libros (a día de hoy, de mi último libro se han hecho veintiuna traducciones), no soy una autoridad en opinar sobre traducciones. De modo que voy a comenzar hablando de los ecos y espejos en mis libros.

Empecé a escribir *Confidence pour confidence* en 1990. Me inspiré en un acontecimiento real: al final de un congreso feminista, en una universidad de Kansas, cuando las diferentes invitadas estábamos a punto de despedirnos, nuestra anfitriona, una profesora de raza negra y gran prestigio universitario remató a un animal que llevaba varios días agonizando en una jaula. Lo mató sin andarse con rodeos, con sus propias manos. Las demás congresistas —no recuerdo cuántas eran, ni qué cara tenían— se sumaron al acontecimiento dando grititos de horror o protestando. Querían improvisar un ataúd y hacer un entierro de verdad. Aquellas mujeres maduras que jugaban como niñas me parecieron las brujas de *Macbeth*. Pero, en vez de pronunciar conjuros, hacían muchos juegos de palabras con referencias psicoanalíticas, como buenas universitarias. Yo era la única escritora del grupo: acababa de terminar la primera versión de *White spirit* y, durante los coloquios, mis libros habían salido a relucir muchas veces. Una de las participantes me retó: Escribe un cuento, y llámalo *La mort-aux-rats*¹.

White spirit, "el matarratas"; para aquella mujer yo debía de pertenecer al mundo de la droguería más que al de las librerías. Pero empecé a escribir *La mort-aux-rats*, y conservé ese título durante los ocho años que estuve escri-

biendo el libro. Y tanto me apegué a él que lo utilicé para elaborar el nombre de una de las protagonistas: Aurore Amer². No lo di de lado hasta los últimos meses, cuando estaba a punto de publicarse, porque no tuve la energía suficiente para imponerlo y me asustaban los ecos personales que en él había. Me lo quité de encima cediéndoselo al personaje que plagia la novela, como título para el posible plagio.

Ocho años son muchos años para pasarlos con un libro. Pero fueron ocho años los que necesité para superar mis propias reticencias hacia el argumento y los personajes. Porque "tenía un argumento", sí, pero no era un "argumento bonito", y era casi un "antiargumento". Cuando una novelista, una mujer, escribe un novela en la que aparecen unas mujeres que no trascienden su condición mediante la fama, la desdicha o la marginalidad (la literatura cuyas protagonistas son mujeres sigue eligiendo un tono heroico en nuestros días) corre el riesgo, en los tiempos que corren, de que la acusen de haber escrito una novela para "marujas". Y tanto este temor que sentí desde el principio cuanto lo que he podido observar en algún sector de la crítica, que venía a abonar mis propias dudas, me hace pensar que he debido de dar un tantarantán a los tabúes más afincados al presentar a unas antiheroínas en el marco de una realidad que, no por ello, es machista. Habría mucho que hablar acerca de lo que se opina, en el mundo de las letras, de las escritoras que aspiran a ser eso, escritoras, y no mujeres que escriben.

Para superar mi propia resistencia, era menester que este libro diese la espalda a todos los estereotipos y, sobre todo, a la imagen gloriosa y triunfante que la prensa femenina, so pretexto de liberación, transmite de continuo a las mujeres, adoptando este estilo entre heroico y humorístico que parece de rigor para decir cosas como: "Venga, chicas, que sois las mejores". O: "Abajo el macho. Todas somos víctimas del incesto original." O: "Eso de envejecer sólo les pasa a los demás, y la soledad no existe." Mis protagonistas han dejado de ser jóvenes, están solas, sus éxitos no son nada del otro mundo.

Se comprende, pues, que centrarse mis esfuerzos en la forma del libro, que me impusiese a mí misma todas las dificultades posibles.

La primera fue la de situar la historia en un mundo "a puerta cerrada", que olier a cerrado. Los espacios cerrados no son los más adecuados para las novelas, pues los personajes quieren evadirse continuamente; y cuando el novelista consigue dominar a esos personajes que se pegan de bruce con las puertas y las ventanas, entonces es él el que no puede soportar ya la clausura. Apetece espacio, aire. Y cuando consigue convencerse por enésima vez de que debe atenerse a las pautas de un encierro que en el plano del espacio y del tiempo le aporta riqueza literaria, tiene que empezar a pensar en el lector, al que hay que poner en situación. Pero ¿conseguirá ponerlo a tiempo? Y si lo sumerge demasiado pronto en ese espacio cerrado, ¿lo soportará? Ello exige, de entrada, que el libro no sea muy largo y que no decaiga el ritmo. Y también hay que abrir respiraderos. No es casual que esta novela empiece en ese espacio abierto norteamericano, de la misma forma que hay que coger aire antes de sumergirse a pulmón libre. Y las apariciones de Aurore (ésta es una de las características del personaje) renuevan la provisión de aire, incluso aunque el lector, tras el incendio africano, regrese a la superficie al tiempo que ella para hallarse en un zoo. Está claro que la flexibilidad del estilo indirecto facilita al máximo esos respiraderos y un retorno suave, sin sacudidas bruscas, al tema central. He recurrido al estilo indirecto para pasar, en ambas direcciones, de la reflexión interna de los personajes (larga y compleja) a las cosas que éstos dicen en voz alta (muy breves y cortantes). Para incidir más en ello, renuncié a las comillas, para que no se supiera exactamente dónde empezaba lo dicho en voz alta, dónde se separaba de la reflexión, en su sentido más amplio; a veces, el gozne es una única palabra, ésa que me gusta poner en mayúsculas.

Cuando al espacio cerrado se suma un juego de espejos, el escritor, sus personajes y el lector se sumen en un mundo vertiginoso que di-

lata y enturbia las distancias, que hace retroceder las paredes para encerrarlos mejor en esas imágenes que son como cajas japonesas: una más pequeña dentro de otra mayor, y así hasta el infinito. Ya de entrada, sabemos que Aurore es siasas de Lola. En el transcurso del libro, las escenas con espejos auténticos se van sucediendo. Aurore aparece en un espejo, Lola desaparece de su espejo. De sus cuerpos unidos, sólo asoma una cara: ¿la de Aurore o la de Lola? Lola cree verse en una foto, pero es una foto de Aurore, etc. También existe un juego de espejos entre Babette y Gloria; y la escena ante el espejo real del cuarto de baño (el mismo que usan Lola y Aurore) refleja precisamente su rivalidad de extranjeras que luchan por hacerse un hueco en el territorio norteamericano. Se dan codazos, aparecen, desaparecen. Otro juego de espejos: un lector atento verá lo que no puede ver la miopía de Babette, su reflejo en Aurore. Babette, en pleno conflicto con su identidad norteamericana, recupera de pronto su identidad judía, de la que había prescindido tiempo atrás. Y tan orgullosa se siente de esa identidad que, de rechazo, desprecia a Aurore, a la que ve como una burguesa sin historia. Pero todo el texto de la novela da pistas explícitas de los orígenes judíos de Aurore.

El juego de espejos se torna radical en el personaje de Gloria. Gloria no se limita a verse reflejada en Aurore; quiere ser Aurore. Quiere las experiencias vitales africanas de ésta, su identidad de escritora, e incluso quiere protagonizar una de sus novelas. ¿Puede considerarse el plagio como parte del juego de espejos? Sí, hasta cierto punto, si nos fijamos en que, al "escribir" ese texto que ella llama, según con quién esté hablando, *Una mujer africana o El matarratas*. Gloria lo inserta dentro de una novela de Aurore que mis lectores más fieles habrán reconocido: *White spirit*. Por lo demás, esos mismos lectores también se percatarán de la capacidad de tabulación de Gloria, que pretende haber nacido en Puerto Plátano. Pero la única realidad geográfica de Puerto Plátano está en *White Spirit*. Gloria es un personaje mío por partida doble:

pertenece a *Confidence pour confidence* y quiere ser un personaje de *White Spirit*.

En este punto es donde cobra la rata su auténtico valor, que no se limita al símbolo fálico que se le suele atribuir, o a la representación de una vida que no va como debiera, aunque Lola, en imagen especular, se meta en el papel de la rata y dé una representación de su agonía sintiendo ahogos e intentando escapar. Al rematar al animal envuelto en papel de cocina, Gloria le está haciendo a Aurore un guiño muy intenso. Lo que hace, en realidad, es plagiar una escena de *Ouregano* en la que obligan a una niña, Tiffany, a rematar a una rata de los cocoteros, su animal de compañía al que ha herido sin querer. La escena se repite en *La fille du Gouvernator*, cuando el padre obliga a Chrétienne a rematar a su perro. En igualdad de condiciones, Gloria es plenamente consciente de que esa acción suya remite a su hija, Chrystal (espejo de Lola a los 13 años), que no debe presenciar la muerte de su animal favorito. A Aurore le resulta intolerable la representación real de algo que ha escrito y, quizá, vivido.

Varias escenas de *Confidence pour confidence* son ecos de momentos de la vida de Aurora. La caja de zapatos en la que guarda los analgésicos es el eco de la que, de niña, llevaba bajo el brazo al subir por la pasarela del barco en el que se iba de África, la que la hace gritar de dolor cuando pretenden quitársela, con el mismo grito que lanza Lola continuamente, y cuya terapia brinda a Aurore, que es también el grito que Babette asocia, en un juego de palabras, a lo escrito. Ahora bien, la escena de la caja ya figuraba en *La fille du Gouvernator*, cuando Chrétienne lleva consigo, al subir al trasatlántico, los zapatones de enfermera de su madre (unos zapatos que me atrevería a decir que están "vivos", y dan la salida, al principio de la novela, a la memoria de Chrétienne, que se pone en marcha en ese momento). La escena del incendio de *Confidence pour confidence* es repetición de la de *Ouregano*, pero va mucho más allá. En la primera, se trata de un mero incendio de maleza del que no queda sino un poco de ce-

niza gris en la manga de un uniforme blanco; mientras que, en su repetición, el incendio destruye todo y consume el terrible destino de los padres de Aurore, tras sobrevivir al holocausto (de la misma forma que el Supremo, *le Gouvernator*, y la madre de Dios se salvan de la guerra, pero perecen en Cayena).

Gracias en gran medida al testimonio de Gloria que, como lectora, sitúa dentro de la misma perspectiva literaria todas las escenas en las que aparece la novelista, la Aurore Amer de *Confidence pour confidence* puede ser, pues, la autora de una novela llamada *Ouregano*, que, además, ha novelado su autobiografía bajo el título *La fille du Gouvernator. Confidence pour confidence* es el escenario último de todos los juegos de espejos que existen entre las dos novelas anteriores al asumir yo como autobiográfico cuanto se refiere a las relaciones entre Aurore y la escritura. Es también una exposición de cómo se va enjaretando la creación literaria. El lector se da cuenta de que, al final del libro, hay otra novela que ha comenzado ya su andadura en el mundo creativo de Aurore, al impulso de su obsesión por la prostituta de Caballo Cocha. Tras haberle propuesto ese papel a Lola, Aurore se queda con él. Hay aquí una confusión deliberada entre el actor, que interpreta un personaje, y el escritor, que lo alumbra. Aurore escribe lo que Lola interpreta. Y se da el caso de Aurore fue escritora porque Lola había ocupado ya el sitio de actriz.

Pero lo que puede resultar más interesante en el plano de la experiencia de la creación novelesca es el hecho de presenciar cómo pasa un personaje de un libro a otro. No es ésta la primera vez que recurro a ello. Pero aquí el personaje que pasa de un libro a otro lo hace a través del obsesivo recuerdo de su creador, y la autonomía que adquiere tiene algo que ver con la de Frankenstein. Un Frankenstein delicioso, una niña vestida de organdí amarillo. *Confidence pour confidence* va del rosa, color del alba, al amarillo solar del mediodía: es una forma más de insistir, independientemente de las referencias a la hora, en el paso del tiempo, en la luz

que va cambiando y se va moviendo dentro de la casa. La niña amarilla trae consigo el color amarillo, pero es también el espejo, o el eco, de Chrétienne vestida de amarillo para el Domingo de Pascua de Cayena. Las mismas palabras pasan de un libro a otro. Pero, en una de las novelas, la niña es negra; en la otra, blanca. Lo que para una es resurrección, para la otra es bajada a los infiernos.

La inversión es una de las principales características de esas imágenes literarias a las que recurro con frecuencia. La mayoría de las escenas de *Confidence pour confidence* se repiten, si no para contradecir la impresión que ha dejado la primera vez, al menos para alterarla, para hacerle decir otra cosa, o decir algo más. Es una forma de ampliar un poco el espacio de puertas cerradas en el que lógicamente no pueden suceder demasiadas cosas sin saturarlo de significados. En realidad, es como poner espejos en una habitación cerrada para proporcionar una sensación de luz o de apertura, para cerrar aún más la trampa de una tela de araña tejida con esa misma imagen.

Este libro, que en apariencia difiere mucho de mis otras novelas, es quizá el que más se incluye en una estrategia novelesca. En todas mis novelas hay juegos de espejos: *Ouregano/Balta; Ouregano/Propriété privée; Propriété privée/Le grand Ghâpal; White Spirit/Balta; La fille du Gouvernator/Ouregano*. Los personajes pasan y evolucionan de un libro a otro. Aparecen los mismos lugares. Se repiten escenas. En *Confidence pour confidence*, el juego de espejos se complica, como ya he dicho, porque el libro es reflejo a la vez de *Ouregano* y de *La fille du Gouvernator*.

¿Quiere decir esto que un lector nuevo que "coja la obra en marcha" no entenderá un libro aislado? No lo creo. Me parece que todas las novelas son autónomas entre sí, de la misma forma que toda vida no es, en cada momento, sino parte de un todo. Me interesa más el tema de los espejos y los ecos. ¿Qué busco en ellos? ¿Y qué encuentro? Por supuesto la sustitución de un mundo por otro: el de la novela sustitu-

yendo a la de la vida real. Escribir es rehacer el mundo; escribir como yo escribo es volverlo a crear, al tiempo que se borran las huellas del anterior hasta el punto de poner la creación en el lugar de la memoria. Es también disfrutar de las obsesiones personales, representarlas, renovarlas de un libro a otro, resucitarlas. Ya que, en último término, esta labor no se hace a base de fichas, sino escribiendo de una forma que, en el caso de *Confidence pour confidence*, me recuerda bastante el punto hacia atrás: adelante y atrás, para poder ir avanzando. ¿Tiene todo esto alguna importancia? Cada vez que leo los análisis que hacen los novelistas (estoy pensando en Balzac, en Flaubert o en Zola) de su sistema novelesco me percató de que andan errados, pero comprendo de qué forma este sistema, porque es un sistema, los ayuda a entretener la angustia de la creación al proporcionarle una justificación intelectual. Y yo me sumo a ese procedimiento, con la diferencia de que, al saber de la vanidad de los sistemas literarios intelectualizados, los sustituyo por un sistema estético.

Me he dado cuenta mientras leía esta conferencia, que a mí me parece muy sencilla, de hasta qué punto a ustedes les puede parecer compleja y hasta algo retorcida. Pero su finalidad no es sólo aclarar todo lo que incluyo en mi literatura desde hace veinte años, una literatura que nunca ha pretendido limitarse a una novela sino que siempre ha querido crear una obra. Es decir, que cuando empecé a escribir, hace veinte años, sabía muy bien cómo se iban a estructurar entre sí las novelas.

Lo que pretendo ahora no es destacar la unidad de esta obra, aunque me hace bastante gracia ver cómo determinados críticos pasan por alto el sentido profundo de cuanto he escrito. Lo que quiero es destacar la labor de traducción de María Teresa Gallego. Mis libros empezaron a traducirse hace aproximadamente diez años. El primer libro mío que tradujo María Teresa Gallego, junto con María Isabel Reverte, hace diez años, fue *White Spirit* y no pienso que por entonces intentase ponerse en contacto conmigo, pero yo sí lo intenté porque siempre he

querido no ser una escritora francesa. La primera traducción de ese libro fue al español y siempre me acuerdo de que cuando la recibí me dije, sin más ni más: "Soy una gran escritora española". De modo que mandé una carta a las traductoras, dándoles las gracias y no sólo me limité a la carta sino que, claro está, con esa ingenuidad y presunción de los escritores, adjunté mi obras completas y lo envié todo a la editorial. Y nunca recibieron ni la carta ni los libros. Empecé a tratar a María Teresa durante la traducción de *La fille du Gouvernator*: me traducía las dificultades de la traducción y para mí resultó ser una experiencia interesantísima, por la cual le estoy muy agradecida a Françoise Wuilmart, que me permitió conocer *de visu* a María Teresa Gallego y trabajar con un grupo de traductores que realizaron una disección de mi labor de escritora durante unos talleres organizados en el Centre de Traduction Littéraire de Bruselas. La inmensa gratitud que siento hacia los traductores obedece, en primer lugar, a que, en el fondo, son los únicos verdaderos lectores de un escritor. Siempre sufro pensando que alguien se puede saltar un capítulo, o un párrafo, o incluso una palabra; no me gustaría parecer cursi, pero yo escribo como si fuera un Pulgarcito que va dejando piedrecitas blancas por todas partes, todo es importante, porque si no fuera así no lo escribiría. En aquel taller, que duró dos días, estuvieron traduciendo un capítulo de *La fille du Gouvernator*, y aunque me parecía muy bien que se fijasen de forma tan atenta en todas las partes de éste, también me parecía que algunas no merecía ni siquiera la pena traducirlas. No es que les reprochase nada a ellos, sino a mí misma por haberlas escrito. Durante este taller, se trabajó sobre varias dificultades y su solución; una de ellas era el título, pero no vamos a tener tiempo de desarrollar cómo *La fille du Gouvernator* pasó a ser *La hija del Supremo*. La otra me permite ilustrar la conexión entre un libro y otro: en *La fille du Gouvernator* mandan a la niña protagonista al colegio de monjas de Saint-Maur, nombre que ella oye como Saint-Mort³ y la cuestión se resolvió con un

juego de palabras con san Sulpicio y san Suplicio. Y yo me hice eco de esta solución utilizándola en francés (Saint-Sulpice/Saint-Suplice) en mi siguiente novela, *Confidence pour confidence*, lo cual resulta muy interesante pues establece cierto distanciamiento, es decir, que un personaje de una novela escribe Saint-Maur y Saint-Mort, y luego se refiere ello en otro lugar, como si se tratara de una traducción de la novela en la vida real. Esta anécdota pretende mostrarles lo que sucede cuando un escritor vivo confía en su traductor, y también se lo demuestra el hecho de que, cuando acabé el manuscrito de *Confidence pour confidence*, antes de mandárselo a mi editor se lo mandé a mi traductora española. Y todas las dificultades literarias que ha resuelto en este libro me ayudan a progresar literariamente. Si María Teresa no hubiese conocido tan bien, tan íntimamente, mis libros, pues ya había traducido dos que eran espejo de éste, no dudo de que también habría hecho una traducción excelente, pero probablemente no habría captado los detalles más ínfimos del libro. De modo que es a ella a quien deben aplaudir.

María Teresa Gallego: Debo decir que la parte final no estaba prevista; se suponía que era una reflexión sobre la relación del traductor y del escritor, pero en abstracto. Si hubiese sabido esto me habría retirado de la mesa hace un rato para no pasar este bochorno, así que corramos un tupido velo sobre esta gentileza que ha tenido Paule Constant y que agradezco infinitamente, aunque es exagerada, y pasemos si les parece a las preguntas o a plantear cualquier cosa que quieran comentar con ella.

Julia Escobar: Quiero aludir a este comentario de que puede haber una influencia del traductor en el escritor vivo. En el caso de esta pareja, Paule Constant/María Teresa Gallego, hay una verdadera simbiosis. Hasta el punto de que Paule Constant dice, y la creemos, y yo sé que es verdad, que antes de mandar el manuscrito al editor se lo manda a María Teresa, y no sólo para hacerle un cumplido ni un homenaje, sino para que lo lea atentamente, porque el tra-

ductor es el primer lector, el gran lector de la obra traducida. Queda claro que en este caso se cumplen todos los requisitos ideales de lo que entendemos por la pareja autor/traductor. Es algo evidente, puesto que Paule Constant, y lo digo por si a alguien se le ha escapado, modifica en sus otros libros el nombre del internado al que llevan sus padres a la protagonista. Y eso me parece que indica por parte de un autor una conciencia muy viva de hasta qué punto todo lo que escribe va a verse reflejado después en otras lenguas. Creo que, en encuentros como éste, a veces se le ha preguntado al autor si escribía pensando en el traductor; generalmente todos los autores suelen hacerse los modestos, creyendo que eso es modestia, y dicen: "¡En absoluto!". Yo creo que, en este momento, los autores vivos con cierta proyección, como es el caso de Paule Constant, que además ha ganado un premio que supone la traducción automática e inmediata del libro a varios idiomas, tienen que sentirse influidos, aunque no sea de forma consciente, por el hecho de saber que los van a leer y traducir extranjeros. Tienen que ser conscientes de eso, y eso tiene que influir en su forma de escribir. Paule Constant lo confiesa con orgullo y me parece que hay que felicitarla por esa asunción de la traducción. Así que María Teresa no se haga tampoco la modesta, porque se merece todo eso.

María Teresa Gallego: No es modestia, es bochorno.

Intervención: Voy a hacerle una pregunta a la señora Constant. Ante todo la felicito por su conferencia, que me ha gustado mucho; siempre es un placer oír hablar francés, aunque sea en España. Pero tengo una curiosidad: ha dicho reiteradamente que no sabía español, que sólo hablaba francés. Los distintos escritores con los que he hablado a lo largo de mi vida me han dicho todos que cuando leían sus traducciones y establecían algún contacto con sus traductores era porque ellos mismos conocían y hablaban el otro idioma. Por eso me ha sorprendido el hecho de que usted no hable español y me gustaría saber cómo es su relación; có-

mo usted, escritora, se da cuenta de lo que pasa en su traducción. ¿Es porque su traductora se lo explica en francés o porque usted lee el libro?

Paule Constant: Es cierto que no hablo español, pero estudié español, tengo títulos que lo acreditan y nadie me los ha regalado: tuve que hacer una traducción bastante larga y una disertación. Recuerdo que en el programa entraban las *Novelas ejemplares*. También tengo títulos de literatura inglesa. Es decir, que puedo leer un texto con bastante fluidez, aunque no capte todos los detalles; pero no entiendo el idioma hablado ni tampoco lo hablo. Lo que hace María Teresa es explicarme, contarme, traducirme la traducción, explicarme en cierto modo los problemas. Por otra parte, volviendo al tema de la influencia, atañe a cuestiones que me obligan a cambiar cosas. Ha sido la única traductora que se ha atrevido (cosa que no se hace casi nunca, puesto que rara vez se toca un título o el nombre de los personajes) a cambiar el título de una novela, por lo que yo la felicito, ya que su solución para *La hija del Supremo* me pareció magnífica y me ha aportado mucho. También ha cambiado el nombre de un personaje, pero porque no era un nombre casual, sino que estaba cargado de significados. De modo que ella recuperó el sentido para recuperar a la par ciertos juegos de palabras relacionados con ese nombre. Así que puede decirse que María Teresa no sólo me traduce, sino que me traduce a mí su traducción y yo luego traduzco su traducción al francés. Qué complicado ¿no? Pero ¿por qué hacer sencillo algo que puede ser complicado?

Intervención: En respuesta a la intervención de Julia Escobar, creo que no estoy completamente de acuerdo en lo que ha dejado traslucir sobre el hecho de que el autor debe verse, en cierto modo, influido por el traductor si piensa, efectivamente, que lo van a traducir a otros idiomas. A pesar de mi poco contacto con Paule Constant y María Teresa Gallego, he podido darme cuenta de que existe efectivamente entre ellas una simbiosis especial y particular. Pero creo que Paule Constant tiene una apertura de

mente, una generosidad y unas ganas de recibir tan grandes que no es que esté condicionada por la traductora, sino que está receptiva a todo lo que ésta le aporta; así que la traductora no la condiciona, al revés, la enriquece, porque ella es así, tiene ganas de acaparar ideas, incluso las que le vienen de fuera. Difiero, pues, en que creo que no está condicionada.

Julia Escobar: Estás glosando lo que he dicho, que Paule Constant es una autora receptiva, consciente de que va a ser traducida y respetuosa con esa lectura, esa opinión, y, al mismo tiempo, abierta; tan receptiva que puede darse cuenta de eso de que muchas veces hablamos: de lo mucho que se pierde o se gana en traducción. Aquí se gana en la traducción y en el texto original, o sea, el famoso vaso comunicante que va en las dos direcciones.

Paule Constant: Yo siempre he tomado la delantera con mis traductores. Es una pena, pero hasta ahora sólo mi traductora norteamericana dio un pasito, aunque en seguida se asustó después de haber tomado ella la iniciativa. Como algo de inglés sí que leo, creo que debe de haber hecho una preciosa traducción de *La fille du Gouvernator*. Mi traductor alemán es un novelista que empezó siendo mi crítico literario y que después de haber hablado de mí en una revista (nunca pensé que me dedicarían cuatro páginas en una publicación alemana tan importante) quiso ser también mi traductor. Y yo, influida por María Teresa, le pregunté qué iba a hacer con todos los juegos de palabras, y me contestó: "Yo esas cosas, ni tocarlas, lo único que quiero reflejar es el humor del texto". Pero nunca sabré lo que ha escrito en alemán, salvo lo que me cuenta la gente. Me dan una opinión que me resulta bastante abstracta: "Es una traducción excelente", pero yo ni siquiera puedo localizar los párrafos.

Iñigo Sánchez Paños: Mi experiencia con autores vivos no ha sido siempre muy buena y siempre he preferido traducir a cadáveres. Mis preguntas para María Teresa son si la autora ha interferido mucho en la traducción —casi podría preguntar te resultó molesto— y hasta qué

punto el autor de una obra debe condicionar la traducción cuando el que va a firmarla es otro. Y la pregunta para Paule Constant es: si está tan de acuerdo con la traducción al español, ¿qué ocurre si también está de acuerdo con la traducción al alemán o al inglés? Porque terminará con tal lío de tantas lenguas y tantas influencias que al final no sabrá cómo va acabar si se deja influir por la traductora española, luego por el traductor inglés y luego por el alemán. Luego tendrá que poner todo en común otra vez y al final será como una iglesia románica, que nadie sabe quién la ha hecho.

María Teresa Gallego: En lo que a mí se refiere, la verdad es que no podía resultarme molesto, porque este contacto, este trabajo en común lo busqué yo. Primero porque había una serie de problemas cuya solución pasaba por saber qué proceso mental había seguido la autora para seguir en la traducción un proceso semejante en castellano, ya que tenía la suerte de que se trataba de un autor vivo y, además, asequible (quiero decir, que no todos los autores son asequibles; en el caso de otros autores, enviábamos a la editorial una carta con diversas cosas que queríamos tratar con ellos y contestaban por escrito, a través de la editorial; jamás llamaron por teléfono, ni tuvieron interés mayor; contestaron muy correctamente a las dudas, pero no hubo trabajo en común). Por tanto, lo del contacto es algo que no siempre sucede. De todas formas, también es verdad que yo, desde que traduje el primer libro, pensé que me gustaría conocer a esa novelista, porque su libro era una novela fuera de lo común que me fascinó. Y aproveché, so pretexto de trabajo, para de paso conocerla. Y resultó que estaba totalmente dispuesta a trabajar conmigo. Es una relación que puede darse entre traductores y traducidos, pero no siempre se da. De todas formas, yo me pregunto cómo habrían ido las cosas si no me hubieran gustado los libros, porque en nuestra vida de traductores topamos con libros que nos gustan y con otros que no nos gustan. Traducimos libros que odiamos; yo he traducido libros que he odiado y a cuyo autor he odiado

fervorosamente. Lo cual no me ha impedido para nada traducir el libro, porque el interés de la traducción evidentemente no está tanto en el libro en sí como en el reto, en el cuerpo a cuerpo del traductor con la lengua, y eso siempre es interesante. Por lo tanto, en esos casos, yo hacía abstracción de que el autor me cayera bien o mal, me gustara o no me gustara, y me centraba en el reto que tenía que superar de asimilar ese texto y volverlo a recrear en castellano, pero no tenía ningún interés en conocer al autor. Es más, si hubiera tenido alguna dificultad insalvable hubiera recurrido a consultársela a través de la editorial; de la misma forma que en este caso busqué una relación más personal, en otros más bien me hubiera resistido por tratarse de un autor que no me apetecía conocer. Y, por otra parte, la mayoría de las veces traducimos a autores que no están vivos, con lo cual quedamos a merced de nuestro buen o mal criterio, de nuestra erudición o de la erudición de los amigos y conocidos.

En lo que se refiere a la segunda pregunta, depende del autor. Hay autores impertinentes que se creen que saben la lengua a la que están siendo traducidos y se meten en camisa de once varas. Me imagino que lo que hay que hacer es ponerles freno, decirles que el traductor manda en su traducción y mientras no dé motivos o demuestre incompetencia no tienen por qué meterse. Por otra parte, también es verdad que una misma cosa puede tener distintas interpretaciones, pero desde el momento en que un autor lanza su libro al mundo, creo que se somete voluntariamente a que pueda ser interpretado de forma diferente a como él lo ve; cuando una cosa se hace pública queda hasta cierto punto a merced del público. Tampoco se trata de traicionar el espíritu del autor, pero muchas veces, entre varias interpretaciones, tú puedes decidir como lector con cuál te quedas. Creo pues que no puede generalizarse: cada autor es un caso distinto, y hay autores con quienes puedes tener una relación magnífica y colaborar con ellos; y en el caso de Paule Constant no sólo no sólo incide de forma constructiva y colabora en

la traducción, sino que me hace el honor de decir que yo la influyo a ella, lo que realmente me abochorna muchísimo, y la verdad es que jamás ha intentado influirme en nada. Cuando yo tenía varias soluciones, lo que sí he hecho ha sido proponérselas todas para que eligiera; si tenía para un juego de palabras varias posibilidades, le he dicho cuáles eran para que eligiera la más adecuada; y ella, a veces, me ha contestado que le parecían todas bien; y otras, que prefería una en concreto, pero jamás ha intentado influirme. Y jamás he topado con ningún autor vivo que lo intentara; los ha habido que no han contestado a las preguntas; otros se han limitado a contestar escuetamente; y luego vino este caso en que, cuanto más avanzamos, más trabajo en común ponemos. Pero creo que cada traducción es una tarea diferente y que no se puede generalizar.

Paule Constant: Este es un buen tema para una novela. Gracias, lo aprovecharé. Recuerdo que antes, en la universidad, las grandes autoridades decían (bueno, se lo oí decir a una autoridad algo reaccionaria, pero eso no quiere decir que la pregunta que me han hecho sea reaccionaria): "A los escritores, los prefiero muertos"; por eso antes de empezar la conferencia me he referido a lo extraño que me resultaba estar viva en medio de todos los muertos que me presentaban. A mí, lo que me aportan los traductores, y se lo agradezco siempre que puedo, es que son los mejores lectores de un escritor. Satisfacen mi deseo de una lectura exacta, total, quizás porque soy un poco totalitaria, es decir, que me pregunto si lo que me gustaría en el fondo no sería estar mirando por encima del hombro de cada lector para asegurarme de que lo lee todo; y el único lector que responde a esta necesidad es el traductor. Responde incluso en exceso, porque a veces dedica demasiada atención a cosas a las que yo no he dado quizá la suficiente importancia. En una novela, como sucede con tantas otras cosas, tienes momentos bajos, en los que no tienes conciencia de todas y cada una de las líneas que escribes. Algunas veces la cosa se arregla

a posteriori. Así que, bien pensado, después de ver los estudios sobre libros que se hacen en la universidad, me he dado cuenta de que, realmente, los que mejor leen los libros no son los estudiosos universitarios sino los traductores; y lo noto en las preguntas que me hacen, porque al acabar una traducción, al final siempre acaban haciéndote preguntas. De modo que, siempre en pos de ese lector ideal, puede que me haya convertido en una escritora intervencionista que le pide incluso demasiado a los traductores, es decir, que me gustaría que, además, me diesen en cierto modo su opinión literaria, que fueran mis asesores literarios. Pero todo se queda en poca cosa, en muy, muy poca cosa. Mi traductor alemán sólo me concedió una hora de conversación, y con los otros traductores apenas si he intercambiado tres faxes: el brasileño me lanzó un SOS y no he vuelto a saber de él, pero parecía bastante apurado. Así que todo tiene sus límites. Yo aprovecho algunos hallazgos de María Teresa, que no son gratuitos, puesto que obedecen a hallazgos del texto original, y el no verlos, el no investigarlos significaría al fin y al cabo pasar por alto muchas cosas del texto. Lo interesante es que después de que a ella se le ocurre algo a partir de mis ocurrencias, yo vuelvo a aprovechar esas ocurrencias, ya he aprovechado una, la de San Sulpicio/San Suplicio, y voy a hacerlo con otra, el nombre que le ha dado a mi protagonista de *Confidences*.

María Teresa Gallego: Iñigo le preguntaba que si con todos los traductores tuviera el mismo sistema de trabajo que conmigo y si usted se dejase influir por todos ellos ¿qué pasaría?

Paule Constant: Es una visión un poco kantiana del mundo. Sabemos que aunque cortemos una flor en un parque no es probable que vengan detrás hordas de salvajes a cortar todas las flores.

Françoise Wuilmart: Escuchándola a usted, Paule, se me ha ocurrido una observación y me gustaría saber si está usted de acuerdo conmigo. Tengo la impresión de que usted crea, al menos con la traductora española, esa relación

de ecos y espejos que es uno de sus temas favoritos.

Paule Constant: Sí, por supuesto, por eso la conferencia trataba a la vez sobre los ecos y espejos dentro de mi último libro, entre este libro y mis demás libros, y de los ecos y espejos entre la traducción y yo. Pero creo que los traductores no pueden por menos que ser conscientes de que para la mayoría de los lectores son la voz única de un escritor. Imagino incluso que, si son grandes traductores de determinado escritor, será su propia escritura de los libros de ese autor la que llegará a influir en la escritura de otros escritores. Son ustedes conscientes de eso ¿no?

Françoise Wuilmart: Yo creo que un gran autor, precisamente porque tiene esa grandeza y esa riqueza, es decir, porque es polisémico, no controla siempre lo que está diciendo, no siempre lo sabe. Y nosotros, los traductores, estamos aquí para resaltar, sacar a la luz y revelarlas, a través de nuestra lectura, cosas que ustedes dicen.

Paule Constant: Considero que un escritor tiene el deber de ser polisémico. A mí me gustan mucho los libros que viajan, soy el polo opuesto de la literatura localista; ese tipo de literatura no me interesa demasiado. Soy muy, muy consciente de lo que pongo en mis libros, lo que no deja de ser una pena, porque creo que el escritor debería ser un poco ingenuo; pero soy perfectamente consciente de cómo están estructurados, etc. Aunque esa conciencia no la tenga desde el primer momento, es como si fuera una visión. Dedico bastante tiempo a cada libro, soy muy traductora de mí misma para poder ser muy consciente de lo que escribo y también para ver que hay cosas más importantes que otras. No quiero quitarle méritos a María Teresa, pero eso no quiere decir que me haya revelado nada. Me pareció bien el nombre de

mi protagonista, que en francés es Aurore Amer, y que en realidad no es amarga, sino una persona que tiene miedo. Pero yo no habría podido hacer en francés los juegos de palabras que quería si la hubiese llamado Martha Thémor. Aunque mi próxima protagonista se va a llamar Marta Thémor y va a ser inspectora de prisiones.

NOTAS

1. Que también puede entenderse como *La mort au rat* = La muerte de la rata.
2. Véase la aclaración de ese nombre y su traducción en la reseña del taller sobre la traducción de los libros de Paule Constant en este mismo número.
3. *Maur* (Mauro) y *mort* (muerto o muerte) son homófonas en francés.

Obras de Paule Constant

NOVELAS

Ouregano, París, Gallimard, 1980.

Propriété privée, París, Gallimard, 1982.

Balta, París, Gallimard, 1983.

White Spirit, París, Gallimard, 1989. Grand Prix du Román de l'Académie Française. Traducido al castellano por María Teresa Gallego Urrutia y María Isabel Reverte Cejudo, Madrid, Debate, 1991, con ese mismo título.

Le grand Ghâpal, París, Gallimard, 1991.

La fille du Gouvernator, París, Gallimard, 1994. Traducido al castellano por María Teresa Gallego Urrutia y María Isabel Reverte Cejudo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, con el título de *La hija del Supremo*.

Confidence pour confidence, París, Gallimard, 1998. Prix du roman France-Télévision, 1998. Prix Goncourt 1998. Traducido al castellano por María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Tusquets, 1999, con el título de *Confidencia por confidencia*.

ENSAYO

Un monde à l'usage des demoiselles, París, Gallimard, 1987. Grand Prix de l'Essai de l'Académie Française.

La intervención y el coloquio en francés han sido traducidos por María Teresa Gallego.

juan goytisolo y sus traductores

mesa redonda en la iglesia de san atilano

juan goytisolo

claudes bléton y abdelatif ben salem traductores al francés

khadim jihad e ibrahim el jatib traductores al árabe

asa f dzáníl traductor al bosnio

thomas brovot traductor al alemán

peter bush traductor al inglés

modera: **malika embarek lópez** traductora

Malika Embarek:

AHORA pasamos a una mesa redonda que, como veis, está muy concurrida. ¡Es una pena que no hayamos podido colocarnos en círculo, como en los corros de los narradores de la plaza de Yemáa el Fna de Marrakech!

Si traducir es un diálogo entre dos culturas —o más culturas, cuando se trata de literaturas mestizas—, ¿qué supone traducir a Juan Goytisolo, que ha elegido el diálogo entre culturas como tema de su escritura? Esta mesa redonda, es, pues, un "diálogo de diálogos", para retomar la estructura de ese título de Juan Goytisolo, *El sitio de los sitios*.

De la misma forma que Juan Goytisolo —muchos lo llamamos Juan, como a Federico García Lorca, que se le conoce por Federico, a secas— siempre habla de cómo la relectura de otros autores le ha "contaminado" y cómo, a partir de esas relecturas, él los retoma en su escritura —como el Arcipreste de Hita, don Américo Castro, Edward Said, Góngora, Blanco White, del que nos habló en su conferencia inau-

gural—, a mí me gustaría plantear a la mesa si de la misma forma, digo, que él ha sido "contaminado" por otros autores, ellos, como relectores y reescritores de la obra de Juan, han sido, a su vez, "contaminados", y cuál ha sido la huella que ha dejado en ellos el haberlo conocido, a él y a sus textos.

Vamos a empezar con Claude Bléton, que es director del Collège des Traducteurs de Arlés, la Casa del Traductor de Francia. El ayudó a paliar la infidelidad de Aline Schulman, cuando ésta abandonó a Goytisolo para dedicarse durante algunos años a la nueva traducción del *Quijote* al francés. Tradujo *La saga de los Marx*. Claude Bléton es un traductor que yo admiro muchísimo por su capacidad, pues me imagino que debe de trabajar 25 horas diarias. Ha traducido a Vázquez Montalbán, Carmen Martín Gaité, Torrente Ballester, Muñoz Molina, *La Regenta*, algunos clásicos. *La lozana andaluza*, *El diablo cojuelo*, y está pendiente de publicarse *Cárcel de amor*.

Claude Bléton: ¡Vaya privilegio el de ha-

blar el primero! Os confieso que, aunque parezca lo contrario, yo no leo, no leo libros, los traduzco y ésa es una manera distinta de acercarse a un texto, porque es como acercarse a las entrañas de una persona, en vez de a la cara, por ejemplo. Luego se le conoce la cara, pero por detrás. Quiero aprovechar, pues, esta mesa redonda para leer un poco y pienso que lo mejor es, para empezar, que demos la palabra a Juan, a la palabra escrita de Juan. Pensaba leerles un trocito en castellano y, luego, leer lo que traté de hacer en francés; y terminaré con un comentario muy crítico de lo que he hecho. El fragmento está extraído de *La saga de los Marx*:

Algunas Amazonas habían corrido a la vera del mar abrazadas a sus crios y chuchos, las gafas de sol alzadas sobre sus frentes como las actrices de los culebrones en boga o conforme a las sagaces instrucciones de las pitonisas de *Marie-Claire*, braguitas triangulares ajustadas al vello púbico, vientres cobrizos, pechos lozanos, cabellos sabiamente alborotados, saludando con columbina inocencia el ajetreo insectil de la muchedumbre masculina alrededor de las lanchas salvavidas y cubiertas superiores del buque-maqueta, el clamor cada vez más audible de la masa de metecos impacientes, deslumbrados por la visión mirífica del Edén, esa remota e inaccesible Tierra Prometida entrevista hasta entonces por el ojo de cíclope, plétora, exuberancia, riqueza, como lo mostraba la lisa y bien barrida playa atestada de gente refinada y bella, extasiados ante la inmediatez de tantas criaturas luminosas después de una vida entera de fealdad, sacrificios, privación y miseria.

El eco galo de este texto sería:

Quelques amazones s'étaient précipitées au bord de l'eau, serrant dans leurs bras rejetons et toutous, lunettes de soleil relevées sur le front comme les actrices des feuilletons à la mode ou conformément aux conseils avertis des pythonisses de *Marie-Claire*. bikinis triangulaires au ras des poils du pubis, ventres cuivrés, poitrines épanouies, cheveux savamment en désordre, saluant avec une colombine innocence le grouillement de la foule masculine qui entourait les

bateaux de sauvetage et les ponts supérieurs du navire maquette, répondant à la clameur de plus en plus audible de la masse des métèques impatients, éblouis par la vision mirifique de l'Éden. cette lointaine et inaccessible terre promise entrevue jusqu'alors à travers l'œil cyclopéen, pléthore, exubérance, richesse comme l'attestait la plage unie, propre et pleine de beautés distinguées, extasiées d'être si près de ces créatures lumineuses après une vie entière de laid, de sacrifices, de privations et de misère.

El caso es que, cuando Malika me propuso que explicara si me había contaminado con la subversión de la prosa de Juan, en un primer momento pensé que yo ya estaba contaminado, o sea, que los estragos ya eran fatales, y, por eso, podía empezar la traducción de Juan. Luego me di cuenta de que la subversión tiene una serie de enemigos.

Los editores, primero, porque el editor tiene que publicar algo que sea conforme a cierto tipo de orden, aunque sea cultural. Por ejemplo, si no hay signos de puntuación, para un lector francés resulta muy difícil la lectura. Es como quitarle la sal a la carne. Y el formato de los diálogos de este libro es ya un primer obstáculo.

El segundo obstáculo, que es el mayor, soy yo. Uno no está acostumbrado a romper hasta tal punto el lenguaje. Les voy a dar solamente un ejemplo, y luego dejo la palabra a los otros "subvertidos"...

En el texto citado aparece "el ajetreo insectil de la muchedumbre". Recuerdo que cuando traduje esa expresión al francés quedé muy satisfecho porque había descubierto una palabra, *gronillement*, que da esa idea de hormigas o insectos que van por todas partes y lo puse en la traducción. Luego, releendo el pasaje, me di cuenta de que había suprimido el carácter subversivo, pues la invención de la palabra "insectil" es un atrevimiento y yo no me atreví a tanto, aunque no voy a dar la solución que saldrá en la corrección de la próxima edición.

Malika Embarek: Tiene la palabra Kadhim Jihad. Es iraquí, es poeta, vive en París, es el primer traductor al árabe de Juan Goytisolo, y jun-

tos seleccionaron unos textos de todas sus novelas para que el público lector árabe tuviese una idea general de la obra de Juan, desde *Señas de identidad* hasta *Las virtudes del pájaro solitario*, una antología que tituló *Al ritmo de las cigüeñas*. También ha traducido una antología de textos de viajes, titulada, *Rihlatu ila al-sharq* (*Viaje a Oriente*). Ha escrito un libro sobre Goytisolo, *Escritura y Oriente*, ha traducido *Crónicas sarracinas* y creo que hoy nos quiere hablar de cómo la traducción y la investigación sobre ésta se complementan.

Kadhim Jihad: [Traducción de la ponencia leída en francés] Durante mi estancia en Madrid, en 1986-1987, recuerdo que asistí con Juan Goytisolo a un homenaje que la sociedad de lingüistas españoles ofrecía a Noam Chomsky, el famoso lingüista estadounidense. Durante una de las pausas del coloquio, un gran político español se acercó a nuestro amigo Juan y, a modo de alabanza, le dijo: "Juan, su literatura está llena de significantes." Así pues, ahí teníamos a un señor que mezclaba significativo y significado. Recuerdo que Juan y yo nos reímos mucho de esa frase poco afortunada pero, al fin y al cabo, tal vez ese señor no se equivocara del todo. Aunque él no lo supiera, muchos teóricos actuales como Henri Meschonnic, George Steiner, el filósofo Jacques Derrida, consideran que la traducción es, ante todo, la aventura de los significantes. Es decir, eso supone que no sólo se trabaja sobre los significados —sobre el sentido— sino también sobre la manera en que un escritor dice lo que quiere decir. Se da prioridad al modo en que se dicen las cosas y no a lo que se dice. Esto nos lleva, pues, a cambiar totalmente la perspectiva a partir de la que concebimos la traducción. Una de las teorías de la lingüística, denominada teoría de la enunciación, cuyo máximo exponente es Émile Benveniste, resulta de gran ayuda para los traductores —aunque éstos pocas veces lean sobre lingüística— porque no centra la atención sobre la enunciación como acto, como producción, no está centrada en la competencia, sino en la traducción como actuación. Esto nos lleva a resaltar algunas relaciones

que el traductor debe establecer con la obra que va a traducir y que voy a resumir en cinco puntos de modo muy telegráfico y elíptico.

Traducción e historicidad. Para traducir a un escritor como Juan Goytisolo, a mi modo de ver, no basta con saber español. Hay que saber cómo utiliza Juan el español, qué hace decir a la lengua española. Hay que atravesar todo el árbol genealógico y simbólico, conocer con él, o gracias a él, o como él, a Cervantes, Cernuda, san Juan de la Cruz, Mawlana —un escritor turco que él cita mucho—, a los árabes, pero también a Valente, Sarduy y un largo etcétera.

La traducción y el ritmo. Todo escritor tiene un ritmo propio, y muchos fonetistas sostienen que los ritmos de un escritor son, en gran medida, inconscientes. Una frase formada por un solo elemento, de una sola pieza, no está dispuesta como otra integrada por dos o tres. No es una simple cuestión de forma, sino que pertenece al terreno del inconsciente lingüístico, de la visión del mundo. Recuerdo el artículo de Marcel Proust sobre Flaubert en el que decía que éste, con su uso tan personal del imperfecto francés, cambió nuestra manera de ver el tiempo, de concebir el mundo y que con ello llevó a cabo una revolución de la conciencia que no resulta menor que la de Copérnico o Kant. Recuerdo el modo en que Juan utiliza los dos puntos para separar las frases, que es un modo de separar las frases y de emparejarlas. Es, al mismo tiempo, un modo de cerrar y de abrir. Creo que alterar estos dos puntos implica alterar todo su estilo, toda su escritura.

La traducción y la tipografía. El modo en que se dispone un texto, ya sea aireado, con muchos espacios en blanco, o muy compacto, cercano a la saturación, tampoco es cuestión "inocente" ni "inofensiva". Un escritor no escoge al azar la tipografía. Por eso decía, con un pequeño juego de palabras, que una tipografía es una topología, es decir, una creación de lugares de escritura.

La traducción y la erudición. La afirmación de que la traducción es, ante todo, un trabajo sobre el significativo no implica que se olvide el

significado. Tenemos unas ideas, un texto, un contexto, una experiencia, unos sentimientos, unas expresiones que el traductor debe captar y, algunas veces, cuando adivina que al lector le costará comprenderlo, debe ayudarlo con notas. A muchos traductores les produce vergüenza poner notas. Creo que si nuestra amiga Aline Schulman ha traducido *Don Julián* del modo maravilloso que todos sabemos y ha podido prescindir de las notas a pie de página, se debe a que existe tal proximidad entre la herencia francesa y la española dentro del tronco latino común, que las notas son, muchas veces, innecesarias. Sin embargo, para un lector como el árabe, por ejemplo, incluir una frase en la que Juan ironiza sobre Lope de Vega sin advertir al lector que "vega" quiere decir "llanura" y que está aludiendo a la falta de relieve de ese autor supone la pérdida de la importancia de la frase. De la misma manera, si cuando se menciona a un individuo "tonelado" no se advierte que se trata de una referencia a Franco, al lector que no haya visto nunca una foto suya o no recuerde su aspecto le costará entenderlo.

Traducción y ética. Traducir a un escritor es compartir algo con él, sentirse próximo a su sistema de valores o a su escala de valores. Traducirlo sin emocionarse por motivos similares o, como mucho, próximos, no podrá menos que perjudicar el resultado de la traducción.

Malika Embarek: Ahora tiene la palabra Thomas Brovot, que es el traductor al alemán. Es un hombre polifacético. Ayer, alguien dijo que polifacético, para un inglés, sonaba como a *polypathetic* y, en efecto, resulta patético que el traductor literario tenga que hacer tantas cosas para ganarse la vida. Thomas fundó una pequeña editorial, que ha tenido que ser absorbida por las grandes editoriales, y ahora tiene una pequeña empresa de construcción con su hermano. Traduce a Juan desde hace diez años. También tradujo a Severo Sarduy, Reinaldo Arenas y a Octavio Paz. Ha traducido *La cuarentena*, *Makbara*, *La saga de los Marx*, *El sitio de los sitios* y algunos libros de reportajes. Actualmente está en prensa *De la ceca a La Meca*.

Thomas Brovot: Voy a contaros cómo llegué a traducir a Juan Goytisolo. Primero, cuando apenas empezaba a aprender el español — hace como veinte años— alguien me dijo: "Juan Goytisolo es un autor muy interesante, algunos dicen que es ilegible, pero cómprate un libro suyo". Empecé a leer *Makbara* y me fascinó, me encantó el libro, pero con un único defecto: creo que no entendí gran cosa por falta de conocimiento del español. Diez años más tarde, cuando ya había traducido un libro, me pidieron la traducción del primer capítulo de *Las virtudes del pájaro solitario* y dije: "Sí, lo voy a hacer, me interesa mucho el autor; ¡y a ver si ahora entiendo más!". Después me comentaron que todos mis colegas de renombre se habían negado a traducirlo por cuestiones económicas, porque un texto tan difícil necesita mucho tiempo. A partir de ese momento, la editorial me pidió traducir primero *La cuarentena*, *Makbara*, etc. Así pues, empecé a traducir a Juan Goytisolo por ingenuidad.

Me dio mucha libertad. Voy a empezar por una cuestión que a lo mejor es la más obvia y la menos interesante: una libertad económica, porque de la traducción de Juan Goytisolo no se puede vivir. Es obvio. No puedo traducir un libro de Juan Goytisolo en cierto tiempo si tengo que vivir de eso. Desde un principio, tuve que buscar otras maneras de ganarme la vida y eso me da una enorme libertad, también a la hora de firmar contratos con las editoriales.

En cuanto a la "contaminación" de la escritura de Juan, yo, gracias a él, no sólo he conocido la literatura española sino también la literatura alemana, porque si Juan se refiere a san Juan de la Cruz, al Arcipreste de Hita, a Cervantes, etc., puedo buscar cómo se ha traducido a estos autores, digamos en el siglo XIX, pero también puedo buscar a otros autores alemanes que han escrito de una manera similar. Cuando traduzco un libro de Juan Goytisolo, leo y releo textos alemanes para encontrar el vocabulario y el ritmo.

Otra libertad que he adquirido es la de entrar de veras en mi propio idioma. Anteayer dijo

Juan que busca la flexibilidad del español; creo que esa flexibilidad también puede encontrarse en el alemán. Si traduzco correctamente las frases a la sintaxis alemana, tal y como debe ser, el texto tiene otro ritmo, ya no es Juan Goytisolo. Sin embargo, hay maneras, inversiones, otros trucos que hacen que parezca perfectamente alemán y, sin embargo, no es el alemán estándar. También considero de gran importancia encontrar el ritmo; primero encontrar el ritmo en español, leer el libro varias veces, también ingenuamente, aún sin entender todo, pero encontrar el ritmo, la prosodia. Recuerdo cómo una vez, cuando nos conocimos en Berlín, le pregunté a Juan qué significaba cierto adjetivo y me dijo: "No es tan importante. Si quitas el adjetivo, toda la frase pierde el ritmo; o sea, lo puedes dejar o lo puedes poner, o poner otro adjetivo, pero que tenga ritmo". Considero que es una cuestión fundamental.

Malika Embarek: Os agradezco mucho a todos la disciplina tan rigurosa que estáis observando en los tiempos de vuestras intervenciones. Ahora tiene la palabra Abdelatif Ben Salem. Es del Magreb, tunecino, vive en París, es traductor de francés, ha traducido *El bosque de las letras* y ha coordinado y traducido también una serie de artículos de un libro que se presentó en el Institut du Monde Árabe, en París, que se titula *Paysages d'un flâneur*, así como una serie de conferencias, *Les Cervantidas*. En este momento está traduciendo *Cogitus interruptus*. Nos va a hablar de cómo se implicó, traduciendo a Juan, en el compromiso de éste con la cuestión argelina, la guerra de Bosnia y de Chechenia.

Abdelatif Ben Salem: [Traducción de su intervención en francés] Deseo evocar un aspecto de la traducción que viví con Juan Goytisolo entre los años 1993 y 1995.

En 1992 me encargaron que preparara un documento sobre Juan Goytisolo para el Institut du Monde Árabe. El inicio del trabajo se situaba en 1992, fecha que, aproximadamente, coincidía con el regreso de Juan Goytisolo a la escena internacional tras un silencio de varios años.

Se inició con todos los escritos que hemos podido leer en *El País* a propósito de la guerra del Golfo, y continuó con el sitio de Sarajevo, la guerra civil en Argelia, la guerra en Chechenia y, entre tanto, tuvo lugar su viaje a Palestina. De allí procede esta experiencia, que podría calificar de exaltante y de una intensidad extraordinaria, pues pude ser testigo de su compromiso mientras intentaba integrar este compromiso en un texto en relación con la cronología personal literaria e intelectual de Juan Goytisolo. He dicho intensa porque se hacía en caliente; no como un libro, que se traduce en frío. Esperaba con paciencia el regreso de Goytisolo de Sarajevo. Tenía la suerte de encontrarme entre los primeros en volver a verlo a su regreso, y, al mismo tiempo, me sentía próximo al dolor de Juan Goytisolo, ya que conocía sus compromisos anteriores y conocía también su obsesión por los problemas de las minorías. Me di cuenta de que, efectivamente, no vaciló ni un instante en ir a Sarajevo.

Así pues, esta espera de los escritos y testimonios sobre el compromiso duró unos tres años y se transformó en un libro. Al final, advertí que los compromisos de Goytisolo habían llegado a destacar por encima de su vida, que la cronología de los conflictos se superponía a su cronología personal.

Malika Embarek: Le toca ahora el turno a Aline Schulman. Es profesora en la Sorbona, en París III, y creo que hoy va a celebrar sus bodas de no sé que metal, pues deben de ser ya treinta los años transcurridos desde que empezó a traducir a Juan Goytisolo. Tradujo a Cernuda y Cernuda la llevó a Juan, o Juan a Cernuda. Ha traducido casi toda la obra a partir de *Reivindicación del conde don Julián*, exceptuando esa infidelidad que cometió, que Juan creo que le ha perdonado, al abandonarlo por Cervantes, por el *Quijote*, por una magnífica nueva traducción del *Quijote*.

Aline Schulman: Juan ya dijo muchas cosas buenas de mí el otro día y yo quisiera poder decir, por lo menos, una cosa mala de él, aunque lo único que puedo decir, tal vez, es que

por su culpa soy traductora; porque yo no tenía ni idea de lo que significaba eso, ni tenía ganas de serlo. Pero así empezó y, año tras año, año tras año, aquí estamos después de treinta.

Tres cosas quisiera yo decir de ese aprendizaje que hice a través de la obra de Juan y cómo, gracias a él, soy hoy traductora o puedo pensar que lo soy. Empecé traduciendo unos libros de Juan que eran muy difíciles; y ahora me digo que si hubiera yo nacido treinta años más tarde, la cosa estaría mejor, porque sus libros de hoy son más fáciles de traducir, desde cierto punto de vista, que los que escribía hace treinta años.

La escritura de Juan me enseñó una cosa en la traducción que es el rigor. Para traducir hay que ser riguroso, hay que obedecer a una sintaxis y la de Juan era absolutamente implacable. Así la he vivido yo, por lo menos, con esas páginas de *Juan sin tierra*, de *Reivindicación del conde don Julián* o de *Las virtudes del pájaro solitario*; unas páginas sin aire ninguno. Había que seguir el hilo con una atención dolorosa si se quería llegar hasta el final. Ese rigor implacable de la sintaxis y esa obediencia al texto me la enseñó Juan. Ahora, al mismo tiempo, me enseñó la libertad —diría yo casi absoluta— frente al texto que el traductor tiene delante. Cuando digo libertad, quiero decir —bueno, él sabe lo que quiero decir, también ustedes seguramente— la posibilidad de hacer lo que uno o una quiere, con tal de que lo que hagamos reproduzca el significante —tal vez, como dijo Kadhimi— de la obra.

Tengo en la memoria varios momentos en los que Juan me decía: "¡Pero no importa, tú di lo que quieras, con tal de que tenga un ritmo, no importa, di lo que quieras!" Habló el otro día, en su conferencia, de cómo pusimos a Edith Piaf en vez del himno de la Legión. Habría otros muchos ejemplos. Lo importante, pues, es la libertad rítmica que tiene el traductor. Y quisiera decir también sobre este particular unas palabras sobre Monique Lange. Monique Lange, que era la mujer de Juan Goytisolo, siempre leía las traducciones, nunca leía el español y le decía: "Dile a Aline que aquí suena pesado, o no sé,

hay algo que no conviene". Me acuerdo de la primera página de *Coto vedado*, que es sencillísima, está entre lo más sencillo que escribió este hombre. Pero Monique decía: "Ça sonne pas bien, c'est lourd, Aline, je crois qu'il faut que vous recommenciez". Pues yo lo volvía a hacer, lo volvía a empezar, y como Monique me leía todo antes de que fuera publicado, yo tenía como una tranquilidad *d'esprit*.

Así pues: el rigor y la libertad. Esa libertad era posible porque nunca ningún editor me volvió a leer la traducción que yo le entregaba. Porque sabía el editor que entre el texto original y el texto que entregaba estaban Monique y Juan. He tenido mucha suerte al contar con este apoyo constante que me liberaba.

Rigor absoluto, libertad total y, en tercer lugar, quisiera decir también que, conforme los años van pasando, el autor se hace amigo, compartimos sus vivencias, comparte él las nuestras, conozco sus casas, sabemos casi todo el uno del otro porque, además de la literatura, está la amistad, están las vivencias. No es interesante que yo sepa, por ejemplo, que en la casa de allí o de allá está el mueble tal o es así o de otra manera. No. Me parece que lo importante en esas vivencias compartidas, en esa memoria compartida que tengo con Juan, es que, por única vez en mi vida —porque yo no conozco a otros escritores de manera tan íntima— tengo la sensación, al leer su obra —y al traducirla, aun más— de que tengo acceso a la interioridad del texto, a la fuente de la ficción. Y me doy cuenta de la habilidad del escritor, de Juan, que pasa de algo que conozco perfectamente, que es la realidad, la realidad sin alas, digamos, al texto que estoy traduciendo. Y me digo: "¡Vaya por Dios, pero cómo lo consigue este hombre: eso es el genio, *voilà!*" Gracias a esa complicidad, gracias a ese rigor, gracias a esa libertad, yo, yo misma he podido descubrir algo de lo que es realmente la creación literaria.

También gracias a su generosidad he podido traducir el *Quijote*, porque si Juan no me hubiera enseñado a traducir de modo libre, de modo adulto, frente a un texto, a asumir un texto

y recrearlo, si no me lo hubiera enseñado, jamás habría podido traducir el *Quijote*.

Juan Goytisolo: En la relación entre el autor y el traductor, o la traducción, hay una gama muy variada. Por ejemplo, en idiomas que uno desconoce completamente y desconoce al traductor, la relación es inexistente. Citaré un ejemplo. Hace un par de años, recibí un paquete desde el Japón, con una traducción japonesa, creo que era de *Paisajes después de la batalla*. Era incapaz de juzgar si la traducción era buena o mala y no sabía qué hacer. Por otra parte, en mi biblioteca hay una gran acumulación de libros y diez ejemplares en japonés era mucho para mí. Entonces, fui a la plaza de Yemáa el Fna, a un café donde suelen llegar turistas japoneses y cogí nueve ejemplares, y cada vez que se acercaba un japonés, se lo daba. Al principio había un movimiento de rechazo, porque pensaban que era un alevoso vendedor de alfombras que les daba un libro en japonés para llevarlos a un bazar y hacerles comprar alfombras. Había un movimiento de retroceso y luego, cuando se daban cuenta de que no les proponía nada, ningún bazar ni nada, entonces tenía lugar todo un ceremonial de reverencias, etc. Es una pena que no se filmara la escena porque resumía un poco la imposibilidad de relacionarse con una cultura totalmente lejana.

Ahora bien, con los traductores que conozco, poco a poco, se ha creado, como decía Aline, una complicidad que en muchos casos se ha convertido en una amistad. Yo creo que es muy buena la idea de Günter Grass de reunirse anualmente, o en determinado periodo, con sus traductores. Desearía reunirme con ellos, poderlos recibir de vez en cuando en mi casa, aunque no fuera con todos a la vez, porque creo que este elemento humano, esta amistad, cuentan mucho. Es decir, no es sólo el conocimiento del idioma —ya que en mi caso sólo puedo intervenir en las traducciones al francés o al inglés—: el acercamiento es muy importante. Mi relación con los traductores que están aquí es como la que tendría con un club de amigos míos.

Malika Embarek: Intervendrá ahora Asaf Dzánil. Viene de Sarajevo. Él traduce a Juan Goytisolo desde el francés, porque no conoce el español. También es otro ser polifacético. Pertenece al mundo del cine. Es guionista y director de documentales. Ha traducido del francés a Julia Kristeva y a semiólogos del lenguaje cinematográfico. Es el primer traductor a una lengua eslava de Juan Goytisolo. Ha traducido a la lengua bosnia *Cuaderno de Sarajevo* y está traduciendo ahora *El sitio de los sitios*.

Asaf Dzánil: [Traducido del francés] No estoy muy seguro de pertenecer realmente al mundo de la traducción porque, por mis actividades y por mi formación, me dedico al cine. He realizado varios documentales y algunas series para la televisión, pero he traducido libros científicos y teóricos. La de Goytisolo fue mi primera traducción literaria. He traducido también todas las obras teatrales de Jean Genet, pero eso es otra cosa. Para mí, la traducción de una obra literaria suponía un gran desafío y vacilé antes de aceptar esa proposición cuando recibí el primer ejemplar del *Cuaderno de Sarajevo*. El director del Centre Culturel André Malraux en Sarajevo me pidió que tradujera ese libro del francés a la lengua bosnia. Sin embargo, dudé un poco porque en aquel momento formaba parte del ejército bosnio, como responsable de prensa internacional, y estaba muy ocupado con mis actividades cotidianas, pero cuando empecé a leer el libro, magníficamente traducido al francés por François Maspero, traductor, escritor, editor y conocedor de las literaturas de diversos países, dejé todas mis actividades y me concentré en la traducción de este libro magnífico.

Traduje en condiciones muy duras, sin electricidad, sin diccionarios, porque en aquella época todas las bibliotecas estaban completamente destruidas, privado de todas las posibilidades de consultar literatura, concentrado en mí mismo y en el texto que tenía ante mí. Conseguí traducir el texto en una semana y, después, busqué un posible editor durante tres años. En efecto, por motivos económicos, resultaba muy di-

ficil editar esa traducción, pero por fin lo conseguí. Era la primera vez que debía buscar un editor en lugar de que fuera él quien viniera a buscarme. Me sentía invadido por la fuerza con que Juan Goytisolo ha comprendido la realidad profunda de este conflicto. Me pareció una lectura de nuestra historia a través de los siglos y tengo la sensación de que lo ha comprendido todo, aunque no haya estado mucho tiempo en Sarajevo, a lo sumo un mes repartido en tres visitas, ¿no es así? Sin embargo, tengo la sensación de que ha realizado una lectura profunda de nuestra historia, de nuestra historia de combates permanentes en los Balcanes. El *Cuaderno de Sarajevo* no es un libro dedicado a Sarajevo, sino a las leyes permanentes de nuestra historia. Así es cómo nuestro público ha comprendido esta obra. He hablado con lectores que me han dicho: tenemos la sensación de que es un hombre, un autor de aquí el que lo ha escrito. No tienen la sensación de que sea una obra escrita por un extranjero. Se trata de un sentimiento casi general y, por este motivo, la primera edición se vendió en un mes. El editor prepara ahora la segunda y, según mis informaciones, se trata de la primera traducción de Goytisolo a una lengua eslava. Nos encontramos en una situación muy paradójica, que no tiene nada de normal, determinada por criterios políticos más que estéticos y literarios: el lector de los países del Este conoce, por ejemplo, toda la obra de Gabriel García Márquez, Octavio Paz o Mario Vargas Llosa, pero no conoce a ningún escritor contemporáneo español. La situación está cambiando, pero muy lentamente. Por ese motivo he aceptado la traducción de la última obra de Goytisolo, *Estado de sitio*. En cualquier caso, seguiré esforzándome porque encuentre en esta obra una metáfora de la condición humana a través de los siglos.

Malika Embarek: Interviene ahora Ibrahim El Jatib. Es profesor de literatura y crítica literaria en la Facultad de Letras de la Universidad Mohamed V de Rabat. Ha traducido a Borges, a Paul Bowles y, de Juan Goytisolo, *La cuarentena*, *Las semanas del jardín* y está terminado

El sitio de los sitios. Respecto de *La cuarentena*, a mí me gustaría señalar que un fragmento que escribiste, Juan, durante la guerra del Golfo, esa escena de la riada de sangre que recorre las calles de Marraquech, ¡queda mejor en árabe que en el original! A esa escena, el ritmo de la prosa árabe le dio más fuerza todavía. Cedo la palabra a Ibrahim El Jatib.

Ibrahim El Jatib: Tengo que precisar que el texto de mi intervención está escrito en árabe, pero lo que voy a hacer ahora es mencionar brevemente mi trabajo como traductor de dos obras de Juan, dentro del marco de un esfuerzo más general que refleja el interés árabe por su literatura y sus posiciones.

No exagero cuando afirmo que los lectores árabes no conocen más que tres escritores españoles: Cernantes, Lorca y Juan Goytisolo. Las razones de ese interés son diferentes. El primero, Cervantes, se conoce exclusivamente por su obra genial, el *Quijote*, traducida parcialmente al árabe por un periodista marroquí en los años cuarenta, e íntegramente por un egipcio durante los años sesenta. Ahora, Lorca es más conocido por su biografía, especialmente su martirio, que por su obra. Juan Goytisolo inauguró su entrada en nuestro espacio cultural —y hablo ahora como marroquí— con la publicación en 1979 de su libro *El problema del Sáhara*. Un eminente hispanista, el actual ministro de Comunicación, se interesó por el libro y publicó en tres entregas un resumen en árabe en un periódico bastante leído en Marruecos. Esto hizo difundir de una manera irreversible el nombre de Juan, teniendo en cuenta el desarrollo de aquel problema sobre el terreno.

Voy a exponer brevemente mi modesta participación en esa labor. Antes de que yo intentara traducir a Juan Goytisolo, publiqué varios artículos, crónicas y comentarios sobre su obra. En 1992 inicié las gestiones para intentar la traducción de *La cuarentena*, publicada en España un año antes. Los que han leído esa ficción maravillosa de noventa páginas saben que se trata de un texto que se inspira, para actualizarla, en la visión mística del *Barzaj*, según Ibn Arabi.

En la breve correspondencia que tuve con Juan Goytisolo sobre la traducción de *La cuarentena*, él me comentó que había leído a Ibn Arabi en versiones europeas y que pensaba que una traducción al árabe de esta novela debía reambientar la visión del místico alménense en su origen lingüístico. Debo confesar aquí que antes de leer *La cuarentena*, yo no conocía la obra de Ibn Arabi, así que decidí iniciarme en esa obra en general y en su inmenso libro, su *Libro de arena*, *Alfutuhāt al makkīa (Las iluminaciones de La Meca)*, en particular. Todavía conservo entre mis documentos un pequeño cuaderno de veinte páginas donde anoté palabras utilizadas por el místico, expresiones suyas, nociones, ejemplos de sus modos de narración, así como textos inventados por mí para ensayar la imitación de su escritura. Después de esos ejercicios —indispensables según mi punto de vista— empecé la traducción de *La cuarentena*, introduciendo aquí o allá lo que he considerado como expresiones irremplazables de la visión esotérica de Ibn Arabi. Debo indicar aquí también que el capítulo xxIII de la novela en su versión árabe es una pura imitación del estilo del místico. En 1994 la editorial Le Fenec de Casablanca publicó *La cuarentena*, (*Al-arbainīa*). Un año después, el libro obtuvo el premio a la mejor traducción del año otorgado por el Ministerio de Cultura. No quiero abusar de su paciencia, pero quiero decir también que después de la publicación de *La cuarentena* en árabe, un crítico marroquí publicó un artículo diciendo que Ibrahim El Jatib no ha arabizado la novela de Juan sino que la ha *ibnarabizado*.

Malika Embarek: Ya estamos llegando al final de las intervenciones. Las cerrará Peter Bush, que es director del Centro Británico de Traducción Literaria de Norwich y vicepresidente de la FIT. Ha traducido *Coto vedado*, *La cuarentena*. *La saga de los Marx*, *Las semanas del jardín*, unos ensayos con el título de *The Eye of the Imagination* y acaba de finalizar el diseño de un sitio web que es una exposición del arte de la traducción literaria que está en la dirección www.literarytranslation.com. Tiene la palabra Peter Bush.

Peter Bush: Creo que se me ha pegado un poco la afición de Juan Goytisolo a las visiones oníricas de la realidad, las paradojas surreales que existen y voy a empezar hablando un poco de las semejanzas entre Juan Goytisolo y Hugh Grant, el protagonista de la película *Notting Hill*, porque ambos son protagonistas de narraciones sobre este barrio de Londres que se llama Notting Hill. Voy a explicarme.

Campos de Níjar, el libro de Juan, es una obra que tiene que ver, en cierto modo, con el barrio de Notting Hill, donde vive una comunidad española procedente de La Línea, de Galicia, etc., hijos y familias que llegaron allí en los años 1959-1960, en el marco de la explotación obrera organizada por el generalísimo Franco y su ministerio Opus Dei. También existe una comunidad de Larache, de Marruecos, que llegó más tarde. Todas ellas familias inmigradas que trabajan, y trabajaban, en los hoteles, en los restaurantes del West End de Londres. Toda esta comunidad que sigue allí es un poco la historia que narra *Campos de Níjar*, que es la prehistoria de estas familias. ¡Nada de esto sale en la película *Notting Hill*, donde aparece una comunidad blanca, muy elegante, una imagen un poco falsificada de este barrio londinense! Mi primer contacto personal con Juan Goytisolo se debió a *Campos de Níjar* porque yo enseñaba en un instituto en el barrio de Notting Hill, tenía una clase de chicos y chicas que venían de esas familias de inmigrantes; yo leía el texto de *Campos de Níjar* con los estudiantes, y ellos no entendían muy bien la historia que allí se narraba. Decidí preparar una edición crítica y, por este camino, llegué a tener un contacto personal con Juan.

Estas historias de traslados, de migraciones tenían también que ver conmigo, tenían unas resonancias personales porque mi madre había pasado también por el fenómeno de la emigración interna en 1929, de la ciudad hacia el campo. Yo venía de una familia donde había voces de la ciudad de los años veinte y, luego, voces de mi padre, de mis tíos que eran obreros del campo. Cuando entré en la enseñanza prima-

ria, me dijeron mis profesores que esa cultura y mi manera de hablar inglés no eran correctas; así que mi cultura personal se vio excluida de la cultura del instituto y luego de la universidad. Al leer *Campos de Xíjarcn* este contexto y, luego, al entrar en la obra de Juan, me encontré con muchas resonancias personales. Luego tuvo un impacto muy fuerte en mi vida: en el año 1988 yo era subdirector de un instituto grande de Londres, de dos mil alumnos, y tuve que tomar la decisión de continuar traduciendo literatura o ser director de unos de estos grandes institutos. Decidí ser traductor y empecé, pues, esta labor de traducción con *Coto vedado* y *En los reinos de taifa*; y ahí empezó mi labor de traductor literario profesional.

Así que, para mí, hay una relación muy estrecha entre mi vida, el desarrollo de mi vida, las traducciones de las obras de Juan Govtisoló y su visión político-literaria de la vida.

Quiero terminar leyendo un párrafo de *Las semanas del jardín* y mi traducción porque Juan en su charla inicial habló un poco de cómo traté de incluir el discurso de Thatcher y de la derecha inglesa en mi traducción de su parodia, de su versión del discurso falangista:

¡Todo obedece a un contubernio liberal-comunista contra los valores y dogmas legados por nuestros antepasados de estirpe limpia! Cantos de sirena marxistas tratan de introducir entre nosotros ideas foráneas, sembrar la cizaña en el campo de la fe robusta, pintar con colores rosados el cosmopolitismo apátrida, allanar el terreno a la tiranía soez de las turbas sedientas de sangre. Los flojos y vacilantes como tú se dejan embaucar por el fariseísmo y mentiras de los renegados, eunucos azañistas y francmasones judíos.

Voy a leer mi traducción:

All inspired by a do-gooding liberal-communist conspiracy against the values and creeds handed down by our blue-blooded ancestors. Marxist sirensongs trying to spread foreign ideas among us, scatter poisonous weeds over the field of our faith, give

a rosy glow to cities swamped by foreigners, clear the ground for the foul tyranny of the envious hordes. Limp-wristed wimps like you are easily duped by the hypocrisy and guile of self-seekers, jewish freemasons and pinko eunuchs.

Por ejemplo, la frase de Juan "pintar con colores rosados el cosmopolitismo apátrida", que yo he traducido por *give a rosy glow*; y ahora viene la libertad de la creación que permite Juan, que ha mencionado Aline, *to cities swamped by alien cultures*. A Margaret Thatcher le gustaba en sus discursos hablar de esto, de que las ciudades inglesas se ven ahora *swamped by foreign cultures, by alien cultures*.

Y luego, él habla de "los flojos y vacilantes como tú", que he traducido por *limp-wristed wimps* porque *limp-wristed* es un insulto que se suele utilizar contra las *locas*, en el lenguaje de la derecha, en la prensa amarilla, y *wimp*. un flojo, es otra palabra de este estilo.

Malika Embarek: Muchísimas gracias a todos. Juan, ¿quieres añadir algo?

Juan Govtisoló: Quiero agradecerles a todos esta ocasión, para mí magnífica, de estar reunido a la vez con gran parte de mis traductores. Hay algunos que no han podido venir aquí, lamento la ausencia de mi gran traductora al inglés, Helen Lane, que tradujo gran parte de mis novelas, pero creo que es una experiencia muy interesante el poderse reunir. De hecho, yo he vivido toda mi vida en constante conflicto lingüístico, creo que mi creación literaria parte del hecho de no ser localizable. Cuando me preguntan cuál es mi lugar en la literatura española, siento que mi lugar es un no lugar; y creo que esta situación me ha venido de la infancia, por ejemplo, por el conflicto entre la lengua catalana de la familia de mi madre y la lengua castellana de la familia de mi padre. El catalán es un idioma que estudié bastantes años después en Francia, porque sólo conocía el idioma cuando iba de vacaciones y jugaba con niños que hablaban catalán porque en mi casa estaba prohibido hablar el catalán. Mis abuelos hablaban con nosotros en castellano.

El catalán era un idioma totalmente prohibido. En los colegios donde yo me eduqué sucedía lo mismo. Es decir, que siempre he tenido una situación conflictiva. Muy a menudo la prensa española escribe este disparate "el escritor catalán Juan Goytisolo". Es absurdo porque lo determinante en un escritor es la lengua y no el lugar de nacimiento. Si dicen "el escritor barcelonés", pues a mucha honra, pero escritor catalán obviamente, no. No he escrito nada en catalán.

En España se me solía considerar afrancesado, en Estados Unidos, latino; en fin, siempre me he encontrado en una situación ideal, es decir, la situación marginal y periférica que ha aguzado mi mirada porque siempre se ve mejor la lengua a la luz de otras culturas y otras lenguas que cuando uno se sitúa en el centro de la propia. Lo mismo puede decirse de la sociedad. La mirada de la persona que se sitúa en la periferia es mucho más interesante y más importante que la mirada de la que está en el centro de la sociedad, que suele mirarse el ombligo y no ver lo que ocurre.

Es decir, que en este aspecto, la traducción, la traducción mental, el hecho de vivir normalmente en comunidades donde hablaba inglés o francés, o el árabe dialectal, convierte al castellano en un instrumento de trabajo continuo, es decir, que para mí el castellano no es un instrumento de intercambio, sino un instrumento de trabajo y esto creo que lo había visto muy bien Vicente Llorens, cuando hablaba del "lenguaje de los exiliados" y destacaba la importancia que cobra cuando la relación se establece únicamente con la cultura y no con la sociedad.

En los últimos treinta años, he procurado por todos los medios profundizar mi relación con la cultura española. Me precio de ser uno de los autores que más ha leído, y releído, la cultura castellana desde el comienzo; y me salto siempre el siglo XVIII porque me resulta un poco aburrido. Es decir, que mi relación es, como dije antes, con la cultura española y no con la sociedad española. Yo pertenezco a la cultura española, pero probablemente no pertenezco a la sociedad española, que en muchos as-

pectos me resulta profundamente extraña.

Malika Embarek: Vamos a iniciar la ronda de preguntas del público y voy a hacerle una pregunta a Peter. ¿Cuál es el inglés que utilizas para traducir a Juan? ¿Incluyes los idiolectos del lenguaje de tu familia, del que hablaste antes?

Peter Bush: Trato de utilizar el repertorio de todos los "ingléses" que llevo en la cabeza y trato de utilizar, cuando puedo, palabras de mi familia. Yo soy de un condado de Lincolnshire, que tiene su dialecto y cuando resulta oportuno, utilizo palabras de éste. Aunque se dice que a los ingleses no les gustan los idiomas, hay en Inglaterra un fuerte sentido de clase y se identifica a todo el mundo por el acento. Creo que como traductor tengo que utilizar todos esos acentos.

Intervención: Me gustaría preguntarle al traductor Thomas Brovot qué otros traductores existen al alemán o si él tiene la exclusiva. Yo creo haber visto algunas traducciones al alemán de Juan Goytisolo en Alemania y no me acuerdo del nombre del traductor.

Thomas Brovot: Hace un par de semanas que una amiga me dijo: "Oye, tú dices que eres el traductor de Juan Goytisolo, pero en la biblioteca vi que había otros nombres, ¿no?" Bien: ¡el primer libro de Juan Goytisolo traducido al alemán se publicó en el año en que yo nací! O sea, que yo no soy el traductor de Goytisolo. Hay varios más, sí. La autobiografía la tradujo Eugen Helmlé; los primeros libros en los años cincuenta-sesenta los tradujo Gerda V. Uslar. Luego, *Señas de identidad* y otros libros los tradujo Joachim A. Frank y *Paisajes después de la batalla*, Gisbert Haefs y hay otros más. En Alemania se publicaron cincuenta libros de Juan Goytisolo y aún hoy en las librerías se consiguen dieciocho, porque lo investigué antes de venir.

Intervención : Más que una pregunta, quisiera primero agradecer a todos lo que nos han explicado sobre la traducción, porque para mí ha sido muy enriquecedor y, sobre todo, muy alentador ver cómo hay traductores que trabajan, ¡y que lo hacen como Dios manda! Al filo de esto, se me ha ocurrido una reflexión, paro-

diando a Ortega y Gasset, podríamos decir que está aquí "la miseria y el esplendor de la traducción", porque creo que todos estos traductores lo han hecho tan bien, lo hacen tan bien... Estoy admirado de la documentación, de la forma, por ejemplo, del profesor marroquí, es alentador ver cómo trabaja. Pero, al mismo tiempo, creo que ninguno de ellos vive exclusivamente de la traducción: esto sería la miseria. Es decir, todo este trabajo tiene que estar apoyado por otras cosas y ésa es la pena. Pero, muchas gracias por la forma en que nos han explicado cómo se debe hacer una traducción y cómo se debe estudiar un libro y conseguir una traducción bien hecha.

Malika Embarek: Yo creo que has tocado el tema clave. En estos momentos, todos los traductores somos muy conscientes de nuestra marginalidad en el mundo de la cultura, de que se nos paga mal, de que las editoriales abusan, de que los contratos que firmamos son miserables y precisamente en estas Jornadas de Tarazona nos reunimos para intentar recuperar un estatus decente en la sociedad.

Kadhim Jihad: Quiero añadir una sola frase. Invito a todos los traductores a leer el texto de Ortega y Gasset, "Miseria y esplendor de la traducción", magistral y clásico.

Intervención : [Traducido del inglés] Me gustaría preguntar qué opinan de que se traduzca una obra pasando por otra lengua en lugar de partir directamente del castellano.

Malika Embarek: Yo creo que la única traducción realizada a través del francés es la del traductor bosnio. Las traducciones árabes son directas desde el castellano.

Asaf Dzánil: [Respuesta traducida del francés] Voy a intentar explicar mi posición como traductor. Me dispuse a traducir a partir de una traducción bien hecha, la de Francois Maspero. Tiene gran calidad. Es la obra de un buen traductor. Según la opinión de los editores y traductores de Francia, es muy precisa. En nuestra literatura, existen rastros de estilo español, ya que en Bosnia hay una gran tradición de literatura española transmitida por los judíos ex-

pulsados de España, que vivieron allí durante cinco siglos. Intenté conservar las cualidades del estilo de Goytisolo y, además, asumir esta tradición literaria propia.

Juan Goytisolo: Quisiera añadir algo. Se trata de un problema grave que ha podido apreciar Jon Juaristi en los últimos años: la falta de curiosidad que ha habido durante siglos en España por las culturas ajenas. Cuando preparaba la serie *Alquibla* e iba a un país, digamos, Irán, Yemen o Uzbekistán, procuraba tener toda la documentación, los libros que se habían escrito sobre estos países. Si sobre Turquía —tenemos ese texto admirable de *El viaje de Turquía*— hay trescientos títulos en inglés, doscientos en francés, cien en alemán, cuarenta en polaco, y sólo hay uno o dos en español. Al ir a Irán, lo mismo. Ciento y pico obras en inglés, una cantidad ligeramente inferior en francés, en alemán, sueco, polaco, italiano y en España, ¡nada! Para el Yemen, exactamente lo mismo, hasta que descubrí con gran alegría un libro de un español que era un judío español, Benjamín de Tudela —de Tudela, cercana a aquí— que hizo un viaje para ver a sus correligionarios judíos en Yemen.

Insisto siempre en esto porque me parece una de las carencias —yo diría más graves— de la cultura española: esa falta de interés por las culturas ajenas. Porque no se puede hablar de la cultura española sin conocer lo que han escrito los hispanistas ingleses, franceses, alemanes, italianos y un largo etcétera; y la contribución española al conocimiento de la cultura inglesa, alemana, francesa o norteamericana, o lo que sea, brilla por su ausencia. Es decir que en lugar de ser un país sujeto, que mira a los demás, es objeto de la mirada de los otros. En términos políticos, se podría decir que seguimos colonizados culturalmente por otras culturas. Incluso lo más notable es que cuando alguien tiene esta curiosidad, provoca suspicacia, recelo y agresividad. Yo creo que gran parte de la agresividad de un sector de la intelectualidad española se traduce en la típica pregunta del periodista: "¿Y a qué viene ese interés suyo por el

mundo árabe?", como culpabilizándome. Ya lo dije en una ocasión, es como si me preguntaran: "¿Por qué hace usted un agujerito en los lavabos para ver a las señoras mientras hacen sus necesidades?" Este tipo de pregunta es totalmente absurdo y, sobre todo, en un país que tiene cuatro mil vocablos —empleados o no— de origen árabe. Hemos tenido una historia común. Cómo es posible que eso suceda en un país donde hay un mudejarismo arquitectónico, literario, etc. Y, aun así, uno tiene que explicarse. Parece que la curiosidad por las otras culturas es algo extraño, ajeno. Pienso, por ejemplo, en otra cultura y en un idioma que me ha interesado que es el turco. Se publicó hace cinco o seis años una gran novela de un gran novelista turco que se llama Orhan Pamuk. Se ha traducido de él *Le livre noir* al francés, al inglés. He leído en los últimos veinte años pocas novelas tan apasionantes y tan ricas en todos los senti-

dos como esta novela. Pues bien, no hay nadie en España que la traduzca; se tiene que traducir del inglés o francés. En Turquía tampoco hay hispanistas. Se han traducido algunos libros míos, pero a partir del inglés o francés. Ya sé que predico en el desierto, pero quisiera una apertura mucho mayor de España a las otras culturas, no como ahora, para reproducir de una forma mimética la última moda de la literatura *light* o del *dirty realism*, y todo este tipo de cosas, de calamidades que nos están cayendo encima, sino un interés profundo y serio por las otras culturas, ya sean del ámbito europeo o de otros ámbitos. Yo creo que, por fortuna, el panorama poco a poco está cambiando y esta curiosidad creo que se va a extender no sólo al ámbito europeo, sino fuera del mismo. Muchas gracias.

Las ponencias en francés han sido traducidas por Carmen Francí.

'la tempestad' y el último Shakespeare

ángel luis pujante

premio nacional de traducción 1998 a la mejor traducción



HACE un año pronuncié la conferencia inaugural de la sexta edición de estas Jornadas. En ella hablé de Shakespeare sin saber que tan sólo mes y medio más tarde me sería concedido el Premio Nacional a la Mejor Traducción por mi versión castellana de *La tempestad*. Si recibir este premio es un honor, también lo es que se me honre de nuevo con esta invitación, que agradezco profundamente, para volver a hablar de Shakespeare aquí, en Tarazona. Si pronto tengo algún golpe de suerte, lo atribuiré a esta ciudad y me convertiré en su asiduo peregrino.

Ser galardonado como traductor de Shakespeare es motivo de gran satisfacción personal y profesional, pero lo es de un modo significativo si lo que se premia es una traducción de *La tempestad*. Hace tiempo que vengo insistiendo en la necesidad de distinguir al Shakespeare insustituible del otro, puesto que nuestro dramaturgo no rayó a la misma altura en todos sus dramas. Sin embargo, en lo que hace a *La tempestad*, creo que hay que sumarse a la mayoría

que la tiene por una de sus obras maestras. Si, como se cree o se desea, es la última creación de Shakespeare, podemos concluir sin miedo al tópico que es la culminación de todo un proceso creador.

En su último período Shakespeare se dedicó exclusiva o casi exclusivamente a la tragicomedia romancesca. Sin contar sus colaboraciones con John Fletcher en este mismo género, Shakespeare escribió en esos años *Pericles*, *Cimbelino*, *El cuento de invierno* y *La tempestad*. En ellas se tratan las relaciones entre padres e hijos o más bien hijas, en un marco argumental de pérdida y recuperación, discordia y reconciliación, en el que intervienen elementos sobrenaturales. De la situación de partida, trágica o desgraciada, se llegará a un final feliz y, sobre todo, a una renovación, encarnada en la generación de los hijos. Estas obras se distinguen de las anteriores por lo que hoy llamaríamos su experimentalismo. Destacan el singular tratamiento artístico de sus ingredientes y el recurso a lo asombroso, tanto en el desarrollo de la acción

como en el desenlace.

En *La tempestad* la acción se atiene casi completamente a las unidades de lugar y tiempo. Los sucesos se desarrollan en menos de cuatro horas. Este tratamiento, apenas empleado por Shakespeare, contrasta sobre todo con el de las otras últimas obras. Piénsese, por ejemplo, en *El cuento de invierno*, cuya acción, repartida entre países tan distantes como Sicilia y Bohemia, se inicia con el nacimiento de Perdita y concluye con su boda dieciséis años después. En cuanto al lenguaje, el de *La tempestad* es muy variado: comienza con la prosa de la primera escena, que va alternando con el verso. Dentro del éste, Shakespeare contrasta el verso blanco con el rimado, que se reserva especialmente para las canciones y la escena de la mascarada. En lo que atañe a las imágenes, *La tempestad* no se distingue precisamente por su abundancia. En general, la lengua de la obra es poética y muy fluida, pero más contenida y depurada que la de etapas anteriores.

Señalo especialmente estos rasgos del lenguaje de *La tempestad* porque a veces olvidamos que no hay literatura sin palabras y que es el uso de las palabras lo que imprime a una obra su sello característico. Desde luego, los actores, directores de escena, críticos o estudiosos de Shakespeare no deben olvidarlo; sus traductores, menos todavía. A este respecto, convendrá recordar un conocido ataque contra Shakespeare como nuevo dramaturgo en la escena londinense. El atacante, Robert Greene, escritor y autor dramático, se quejaba en 1592 de que Shakespeare, un advenedizo, se sentía tan capaz de plasmar un verso blanco como el mejor de sus contemporáneos. Dicho con otras palabras: Shakespeare, joven de origen campesino sin la formación universitaria y retórica de Greene ni de los destinatarios de su aviso, se atrevía a competir con ellos. Y no olvidemos que su contemporáneo y amigo Ben Jonson, el que sin caer en la idolatría decía amar a Shakespeare, le reprochaba que supiera poco latín y menos griego. ¿Hay en el teatro actual esa preocupación por la formación humanística del autor y especial-

mente por su instrumento de expresión?

Cuando Shakespeare empezó a escribir teatro, ya estaba establecido el uso del verso blanco o pentámetro yámbico en los textos teatrales, especialmente en la tragedia. Este verso no rimado de cinco pies, en los que se acentúa tónica o métricamente la segunda sílaba, era un instrumento dramático ideal: la combinación de ritmo y juegos retóricos ayudaba tanto a la composición poética como a la retención del verso por parte del actor. En cuanto al ritmo, coincide extraordinariamente con el del inglés hablado. Obsérvese, por ejemplo, que un verso como "My mistress' eyes are nothing like the sun" se rige por la misma estructura rítmica que un enunciado tan corriente como "I asked for sherry and you gave me beer". Es lo que ocurre en castellano con los ritmos del endecasílabo o del octosílabo: el célebre verso "El dulce lamentar de dos pastores" tiene la misma estructura rítmica que un enunciado tan poco poético como "Pedí que me prestaran más dinero", y los ritmos del no menos famoso "Recuerde el alma dormida" podemos reconocerlos en una frase como "Me trajo un kilo de peras". No es de extrañar que estos dos versos, sobre todo el octosílabo, fueran tan utilizados en nuestro teatro del Siglo de Oro. Por lo mismo, el pentámetro yámbico acabó desplazando a otros versos de ritmo más artificial y se instaló como forma métrica habitual del teatro isabelino y de mucha poesía inglesa.

Sin embargo, no se trata simplemente de mecanismo rítmico. El teatro isabelino, al igual que el del Siglo de Oro y antes el griego y el latino, se expresa con las pautas de sonido y de significado características de la poesía, pero genéricamente pertenece a la ficción. En una obra teatral hay una acción, unas situaciones dramáticas y unos personajes que sienten, piensan y se comunican entre sí, y su lenguaje debe ajustarse a estos elementos. Si es excesivamente poético o retórico, fatiga por artificial, por falso. Si es demasiado coloquial no se pone a la altura requerida por el drama. Se trata, pues, de adecuación, de decoro poético. Pues bien, esta ido-

neidad exige un metro equilibrado. Como nos recuerda Aristóteles en su *Poética*, una de las etapas evolutivas del teatro griego coincidió con el logro de una mayor naturalidad en el texto dramático tras la adopción de un metro más "conversacional": "... desarrollando el diálogo, la naturaleza misma halló el metro apropiado; pues el yambo es el más apto de los metros para conversar. Y prueba de ello es que, al hablar unos con otros, decimos muchísimos yambos" ¹.

El teatro isabelino constituye un campo privilegiado para estudiar la evolución del lenguaje dramático hacia una expresión cada vez más natural, de manera semejante a lo que ocurrió en el teatro griego. Al principio, el verso blanco no poseía la ductilidad que alcanzaría después en manos de Shakespeare, Ben Jonson y dramaturgos posteriores. En una obra relativamente temprana como *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, los enunciados tienden a coincidir sintácticamente con los versos. Aunque en ella los ritmos funcionan con eficacia, el molde del verso acaba siendo una horma. Después, Christopher Marlowe creó el párrafo en verso, que es una forma de aprovechar las restricciones del molde, pero también una aceptación de la horma. En cuanto a Shakespeare, en sus comienzos se atuvo a los usos habituales, y sin duda sus primeras obras muestran los rasgos mencionados, incluso con creces. El andamiaje del verso sostiene a veces largas series de imágenes y metáforas, retóricamente dispuestas en paralelismos y estructuras más o menos geométricas. Sin embargo, las imágenes son decorativas y los esquemas del verso refuerzan el decorado. Ambos carecen de función dramática. Además, el lenguaje ornamental del primer Shakespeare, por muy bello y virtuosístico que pueda ser, tiende a estorbar la sincera expresión del dolor o la emotividad.

Tal vez sea *Hamlet* la obra del autor que mejor ilustra el punto medio entre el primero y el último Shakespeare (y, desde luego, no lo digo por la cronología). Pocas como ella nos transmiten semejante ilusión de vida real y en pocas encontramos situaciones y personajes tan

variadísimos y creíbles. Todo esto lo hemos oído y lo sabemos, pero no siempre tenemos en cuenta que es el uso del lenguaje lo que lo hace posible. Es cierto que todavía oímos versos que nos suenan ornamentales, pero la diversidad estilística de la obra es asombrosa, como lo es el contraste del verso con la prosa, del verso blanco con el rimado y, a lo que iba, de los distintos tipos de verso blanco entre sí. Los esquemas retóricos se adecuan dramáticamente al espíritu taimado del rey Claudio o a la tortuosidad de Polonio. El pentámetro yámbico sigue siendo un molde, pero ya no es una horma. La estructura rítmica es más libre que en las primeras obras y los monólogos ilustran singularmente esta libertad. En "To be or not to be" aún observamos cierta regularidad, sin duda apropiada al pensamiento discursivo de Hamlet, pero en el tercer monólogo ("What a rogue and a peasant slave am I!") la pasión del protagonista requiere otro tratamiento. Ahora el molde se ajusta, en su extensión y en sus ritmos, a las declaraciones, a las exclamaciones y a las preguntas, y no al revés, y, por tanto, no escasean los encabalgamientos, las inversiones rítmicas y la irregularidad métrica.

Las últimas obras de Shakespeare, especialmente *El cuento de invierno* y *La tempestad*, se distinguen por la fuerza, la belleza y el decoro de su expresión: una fuerza que procede en buena medida del carácter denso y elíptico de su lenguaje, y una belleza que deriva de su sencillez expresiva. Pero tal vez sea el decoro, es decir su adecuación poética y dramática, lo que más distingue a este grupo de obras de las de etapas anteriores. En la primera parte de *El cuento de invierno* presenciamos el desquiciamiento del rey Leontes y el tumulto que se origina. En ella no hay mucha acción: el tumulto está más bien en las palabras. Sin embargo, el lenguaje de Leontes, singularmente denso, incoherente, y parentético, es el que corresponde a un personaje cuya mente se ha trastornado. Leontes nos puede parecer absurdo o disparatado, pero, tal como se nos presenta, dice lo que un celoso enloquecido diría en esa situación ante los per-

sonajes con quienes se comunica. Lo que Shakespeare logra con él es, como si dijéramos, el decoro dramático de la historia.

Se dice que un autor dramático ve y oye al actor conforme va escribiendo.

Nunca mejor dicho si hablamos de la lengua de las últimas obras de Shakespeare: en ellas el dramaturgo trata de expresar, más aún que en etapas anteriores, la rapidez de pensamiento y emoción de personajes que viven situaciones intensas. Del mismo modo, el ritmo del pentámetro yámbico se hace más etéreo. Menudean las irregularidades métricas, y los encabalgamientos son abundantes y muy libres, con versos que acaban en preposiciones, conjunciones y partículas semejantes. El verso blanco de Shakespeare ha evolucionado hacia una libertad métrica, rítmica y sintáctica que nos hace pensar en el verso libre de tres siglos después.

La tempestad exhibe sobradamente estos rasgos del último Shakespeare. En la primera escena, la prosa de los marineros crea un ambiente en pocas líneas. Sin duda, el vocabulario náutico contribuye a la creación de este ambiente, pero no está puesto ahí para dar cierto color, sino que es el que se necesita para ordenar y ejecutar las maniobras de navegación con las que evitar los efectos del temporal. En cuanto al verso, el blanco alterna con el rimado, que, a su vez, se limita a las canciones y la escena de la mascarada. En esta escena, el verso es formal y estilizado y la rima acentúa este efecto, pero lo aceptamos como es porque es el adecuado al espectáculo de fantasía ritualizada que se nos ofrece. Tanto o más que *El cuento de invierno*, *La tempestad* revela la importancia que el decoro dramático había adquirido para Shakespeare. Al principio, Próspero no es un personaje desquiciado como Leontes, pero es evidente que en su presentación la irregularidad sintáctica de su lenguaje contribuye a expresar su agitación espiritual.

Frank Kermode, autor de una de las mejores ediciones modernas de *La tempestad*, observa con acierto que la obra no examina lingüísticamente las semejanzas mediante las cuales

se embellecen las ideas, como ocurría en obras anteriores, sino que simula el lenguaje de personajes en un estado de intensa sensación que lleva de una a otra idea por el juego verbal y por asociaciones más o menos pertinentes²; por ejemplo, en la manera como Antonio le fue usurpando el ducado a Próspero, tal como éste se lo cuenta a su hija, y que espero se mantenga en traducción:

... volvió a crear a las criaturas que eran mías /
.../ Y marcando el tono de función y funcionario,
afinó a su gusto a todos...³

Las imágenes destellan y se apagan sin demorarse ni extenderse, a diferencia de lo que hacían en obras anteriores. Ritmos, retórica y lenguaje figurado son absorbidos en un diálogo que es artificialmente natural y está centrado en la relación entre las inquietudes de los personajes y la situación que se va desarrollando. Además, la red de ideas e imágenes que se crea nos sugiere significados ocultos. *La tempestad*, más aún que las demás obras últimas, da para todas las interpretaciones: puede ser alegórica, utópica, realista, política, romántica, neoclásica, ritualista, pastoril, mitológica, etc., etc. En vano se buscaría nada semejante en *La comedia de las equivocaciones*, ni siquiera en *El sueño de una noche de verano*.

Estos rasgos del verso blanco no son privativos del último Shakespeare, pero, como señala Kermode en su edición de *La tempestad*, hay una importante diferencia que se manifiesta al comparar a Shakespeare con sus imitadores más jóvenes. El tipo de metro fluido y de lenguaje que se mueve con el pensamiento también lo usa, por ejemplo, el joven John Fletcher, pero, mientras que para Shakespeare es el producto de una vida de concentración en su medio expresivo, para Fletcher es un modelo que se encuentra ya hecho⁴. Lo mismo se puede decir de sus últimas obras en tanto que tragicomedias. Cuando Shakespeare experimenta el género tragicómico ya lleva una rica experiencia dramática a sus espaldas, en la que lo trágico ha coexistido

tido con lo cómico y lo realista con lo fantástico. Si a ello le añadimos su fuerte personalidad artística, no debe extrañarnos que en sus últimas obras, aunque parezca atenerse a los postulados tragicómicos del género, Shakespeare tienda a apartarse de ellos cada vez que conviene a sus propósitos. Dicho con otras palabras, Shakespeare continúa, no rompe. Fletcher se lo encuentra hecho; Shakespeare lo hace basándose en gran medida en su experiencia. Por eso se puede decir que *La tempestad* es la culminación de todo un proceso creador.

No quisiera apartarme del tema central de mi intervención, pero sí terminarla señalando que la idea de culminar impregna la acción y, sobre todo, el desenlace de *La tempestad* de un modo singular y significativo. Quizá por eso empleé el verbo "culminar" al traducir los que, sin duda, son los versos más recordados de esta obra:

Somos de la misma
sustancia que los sueños, y nuestra breve vicia
culmina en un dormir.⁵

Muchas gracias.

NOTAS

1. Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, págs. 140-141.
2. William Shakespeare, *The Tempest*, ed. Frank Kermode, Londres. Methuen & Co., 1954, págs. LXXVIII-LXXIX.
3. "... new created / The creatures that were mine /.../; having both the key / Of officer and office, set all hearts i'th state / To what tune pleas'd his ear;" (I.II. 81-85, ed. Frank Kermode.)
4. William Shakespeare. *The Tempest*, ed. cit., págs. LXXIX-LXXX.
5. "We are such stuff/ As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep." (IV.I. 156-58, ed. cit.). Aunque no hay unanimidad entre los editores de *The Tempest*, la mayoría explica el verbo *round* en estos versos como sinónimo de *round off*, *finish off* (finalizar, rematar), que es también la definición para este caso de C.T. Onions, *A Shakespeare Glossary*, rev. Robert D. Eagleson, Oxford, O.U.P., 1986.

sobre mi experiencia como traductor

Valentín garcía yebra

de la real academia española

premio nacional de traducción 1998 a la obra de un traductor

PUEDO afirmar que la traducción me ha atraído desde mi infancia. Desde los tiempos más lejanos en mi recuerdo, he sentido gran interés por comprender lo oído o leído en otras lenguas, y por expresarlo en la mía.

Nací el 28 de abril de 1917 en Lombillo de los Barrios, pequeña aldea del Bierzo que habla castellano. A menos de diez kilómetros en dirección noroeste se hablaba entonces, y se sigue hablando, gallego. Cuando yo era niño, con frecuencia iban a trabajar a Lombillo gentes de lengua gallega (canteros, serranchines, cordeleros, afiladores, y los que allí llamábamos "farramancheiros", palabra de apariencia gallega, pero desconocida por los verdaderos hablantes del gallego: eran los que en castellano podrían llamarse "lañadores" es decir, los que arreglaban los cacharos rotos, que ahora se tiran y se sustituyen por otros nuevos). A mí me encantaba oírlos hablar en gallego, cuando aún no sabía que lo que yo hablaba era castellano.

Por otra parte, había en mi casa algunos libros en inglés, ilustrados con fisuras de vivos

colores. Son libros (los conservo aún) para principiantes en esta lengua, y habían pertenecido a mi padre, que murió en noviembre de 1918, cuando yo tenía año y medio. También aquellos libros me atraían mucho, y, tan pronto como supe leer, intentaba adivinar el significado de las palabras escritas al lado de una pelota: *This is a ball*, de una caja: *This is a box*, debajo de un árbol florido: *This is the apple tree*. Así leía yo entonces. (Al principio de uno de estos libros, bajo un hermoso ejemplar de sambernardo, escribí con lápiz azul de trazo grueso: *Pero*, con una sola erre).

A los once años, en 1928, comencé los estudios equivalentes al bachillerato en un colegio de los Padres Redentoristas. Allí aprendí bastante latín, algo de griego y un poco de francés.

Ya en el segundo curso se practicaba la versión latina. El profesor solía devolverme el cuaderno con las dos páginas de versión (que se hacía tres veces por semana) condecoradas con dos MB de trazo grueso, que las llenaban por completo. Esto me producía gran satisfacción y me

estimulaba mucho. Aprendí mucho vocabulario francés leyendo una novela de no recuerdo qué autor, titulada *Le monsieur en gris*. El griego aprendí a leerlo antes de tener que estudiarlo, atraído por la rareza de sus letras.

Durante la guerra civil (estuve movilizado desde abril de 1937 hasta diciembre de 1939), quise aprender inglés; pero, al no hallar una gramática de esta lengua, compré la gramática alemana de don Enrique Ruppert, que conservo todavía. Me la aprendí casi de memoria. Conservo también el cuaderno en que escribí todos los ejercicios de traducción del español al alemán. Los de traducción del alemán al español, bastante más largos, no los escribí; pero los hice todos varias veces. Los temas o *Aufgaben*, es decir, las traducciones del español al alemán, son noventa y cuatro. Después de la última, escribí la fecha del 21 de julio de 1939. Están plagados de taitas. Pero aquel esfuerzo prolongado me hizo aprender mucha gramática y mucho vocabulario.

En el otoño de 1939 traduje, sólo para ejercitarme, una novela alemana cuyo título no recuerdo; tampoco el nombre de su autor.

Entre febrero y marzo de 1940 aprobé en Madrid el Examen de Estado, previo a los estudios universitarios. Por lo avanzado del curso, no pude ya matricularme en la Universidad. Permanecí en Madrid hasta el comienzo del curso siguiente.

Durante el verano, como no tenía nada que hacer y andaba mal de dinero, creí poder ganar algo traduciendo, con intención de publicarla, la *Medea* de Séneca. Había comprado en la Cuesta de Moyano un hermoso volumen impreso en 1785, en cuya portada hay un grabado que representa a Medea en un carro tirado por dos dragones alados. Sin duda fue esto lo que me movió a traducir la *Medea* y no otra de las nueve tragedias que contiene el volumen. Yo, entonces, no tenía preferencia por ninguna, sencillamente porque no las conocía.

Decidí hacer la traducción en verso. Desde niño me ha gustado versificar, pero nunca he querido publicar mis versos. Sólo en dos oca-

siones he quebrantado este principio. En cambio, he traducido en verso, siempre que he podido, los poemas o partes de poemas incluidos en las obras que he puesto en castellano. Totalmente en verso, sólo he traducido la *Medea* de Séneca, y, en el llamado versículo claudeliano, un librito de 104 páginas, de Gertrud von le Fort, titulado *Hymnen an die Kirche*, que se publicó en 1949 como número 56 de la colección Adonáis.

Surge aquí una primera cuestión relacionada con la teoría de la traducción. ¿Cómo se deben traducir las obras poéticas versificadas en el original: en prosa o en verso? Es un problema difícil. A mi juicio, lo más sensato es no darle una solución única. Deben estudiarse las condiciones y posibilidades de cada caso. Ha de tenerse en cuenta el carácter de la obra, la proximidad o alejamiento de las dos lenguas, el propósito de la traducción, sus destinatarios. Como norma general, sólo me atrevería a dar ésta, que he expuesto ya en otras ocasiones: *Vale más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso; pero una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa.* ¡Pero qué difícil es, casi siempre, una buena traducción en verso! ¡Y qué difícil, también, para una obra poética versificada, una buena traducción en prosa!

Aprovecho la ocasión para recomendar a los traductores jóvenes que se ejerciten en versificar. La versificación ayuda a perfeccionarse en el manejo de la lengua propia. Dudo que haya un ejercicio tan útil para llegar en esto a la maestría. Al versificar, uno sabe lo que quiere decir, pero no siempre halla enseguida la manera de decirlo. Me refiero, claro está, a los versos tradicionales, sujetos a medida y ritmo, es decir, a un número de sílabas determinado, con la acentuación correspondiente, aunque no tengan rima; no llamo versos a las líneas desiguales que algunos poetas escriben ahora. Para hacer versos de tipo tradicional hay que pasar revista a los recursos de la lengua. Y esta búsqueda frecuente amplía muchísimo su conocimiento. Por otra parte, este ejercicio es seme-

jante al de los traductores en la segunda fase de su trabajo, al tratar de expresar en su lengua el contenido del original. Tampoco el buen traductor se contenta con lo primero que se le ocurre. Casi todo se puede decir de varias maneras. El buen traductor debe procurar elegir siempre la más conveniente.

Concluida mi traducción de la *Medea*, la llevé a una editorial muy conocida entonces, hoy desaparecida. "Déjeme usted la traducción, y vuelva dentro de ocho o diez días", me dijo el editor. Cuando volví, muy esperanzado, puso mi manuscrito sobre el mostrador (era también librero) y acompañó sus palabras con un tono displicente, casi despectivo: "Me han dicho que la traducción es buena; pero esto no tiene ningún interés comercial". Salí de allí casi avergonzado, y estuve a punto de rasgar el manuscrito, del que no tenía copia.

Cuatro años más tarde me convertía yo en editor, fundando en junio de 1944, junto con tres amigos, la editorial Gredos. Naturalmente no se me ocurrió proponerles que incluyéramos mi traducción de la *Medea* entre nuestras primeras publicaciones. Permanecería inédita durante otros veinte años, hasta 1964. Entonces la publiqué en Gredos, aunque por cuenta mía, adelantándome al homenaje que en 1965 se tributaría a Séneca en el xIx centenario de su muerte. En el prólogo de aquella primera edición escribí: "Hace veinticuatro años, cuando mi edad no había alcanzado aún esa cifra, caí en la ingenuidad de traducir en verso esta tragedia, pensando que no faltarían editores que quisieran publicar mi trabajo. Cuando, más tarde, conocí el oficio de editor por dentro, comprendí las causas de mi desengaño. Y hasta me avergoncé un poco de mi simpleza". Y añadía inmediatamente: "Desde aquel verano de 1940 ha pasado algo más de la mitad de mi vida. He traducido desde entonces muchas cosas, algunas con bastante éxito. Pero en ninguna he puesto más entusiasmo que en ésta, que, a pesar del tiempo transcurrido, a mí me sigue gustando".

El éxito no fue grande. Pero en 1982 publiqué una nueva edición, con ligerísimos reto-

ques. En la nota preliminar decía: "Cuando traduje esta obra, no me interesaba tanto la crítica ni la erudición como reproducir en versos castellanos la fuerza expresiva de los versos de Séneca. Si mi pasión de padre no me engaña, sigo creyendo que no fracasé del todo. Hago, pues, esta segunda edición, y espero que no sea la última". Sigo con esta esperanza. Y ahora puedo decir que, según me comunicó a mediados de julio mi amigo Póllux Hernández, gran traductor, excelente latinista y director del Teatro Español de Bruselas, mi versión de la tragedia de Séneca se va a representar allí, con música compuesta expresamente para ella, entre el 10 y el 15 de enero próximo, y posiblemente en Mérida para el verano del año 2000. Perdonen que me haya extendido hablando de mi traducción de la *Medea*. Es que siento por ella un cariño especial, que fue creciendo a lo largo de los veinticuatro años que hubo de esperar para verse impresa.

Mi experiencia como traductor de la *Medea* y la que más tarde adquirí como editor me permite dar a los traductores jóvenes un buen consejo. No traduzcan una obra con intención de publicarla, si no tienen asegurada su publicación. Es probable que los intereses de ustedes no coincidan con los del editor. Ofrezcanle la obra antes de traducirla.

Cinco años después de traducir la *Medea*, traduje, en 1945 (esta vez por encargo), otro libro poético, los ya mencionados *Hymnen an die Kirche*, de Gertrud von le Fort, de quien había traducido ya otras obras, de las que hablaré luego. Anticipo lo relativo a los *Himnos* porque es también un libro poético, escrito por su autora en versículos claudelianos. Creo que logré reproducir en la traducción el estilo y el ritmo del original. Pero me sucedió con esta obrita algo que también puede servir de lección a los traductores jóvenes. Como el editor era amigo mío, no convinimos el precio de la traducción. Cuando me envió el recibo para que lo firmase, me negué a hacerlo. Calculé el tiempo invertido en mi trabajo, y vi que mi amigo pretendía pagarme por horas menos que mi mujer

a la que nos limpiaba el piso. Al argumentarle yo que había dedicado a la traducción unas ciento cincuenta horas, me contestó literalmente: "¿Y quién te mandó emplear tanto tiempo?". Mi traducción se publicó, como ya he dicho, cuatro años más tarde en la colección Adonáis. En febrero de 1991. Cuarenta y dos años después que la mía y aparentemente sin conocerla, pues no la menciona, publicó en Santiago de Chile una nueva traducción de esta obra un tal Wolfgang Wallisfuhr, doctor en Teología. Hay entre ambas traducciones coincidencias sorprendentes, a veces de versículos enteros.

Para terminar con lo relativo a mis traducciones de obras en verso, debo decir que, hace unos cuarenta años, se me encargó la de la obra de Claudel *Corona benignitatis anni Dei*. Traduje el primer poema. Se lo envié a quien me había encargado la traducción, para que viera que la había intentado, y le dije que no la continuaría. Me contestó rogándome que siguiera: la muestra le había gustado. A mí, no. Comparada con el original, me parecía una birria. Y había en la obra poemas más difíciles de traducir que el primero. La poesía, original o traducida, debe ser muy buena. Si no, es mejor no publicarla.

La primera traducción que hice por encargo fue la de una gran novela de Gertrud von le Fort, *Das Schweisstuch der Veronika*. Se publicó en español con un título del que no soy responsable: *El velo de Verónica*. Alterar los títulos por razones eufónicas o comerciales era por entonces bastante corriente. Y los traductores, en general, estábamos indefensos ante los editores. Traduje aquella novela en 1943 y se publicó en la primavera de 1944. Mi traducción tuvo gran éxito de crítica. A mí no me conocía entonces en Madrid nadie más que mis compañeros de la Universidad. Podía pensar que los elogios que se hacían de mi traducción eran sinceros. Mi traducción de *El velo de Verónica* se publicó de nuevo el año pasado, a los cincuenta y cuatro de su primera edición.

También se publicó en 1944 mi traducción de *Das Jahr des Herrn (El año del Señor)*, del novelista austríaco Karl Heinrich Waggerl. Con

este libro me pasó más tarde, en el verano de 1952, una cosa muy divertida. Veraneábamos mi mujer y yo con nuestras dos primeras hijas (las otras dos no habían nacido aún) en un pueblo de la sierra madrileña. Había allí un personaje curioso: sacristán, guarda forestal y tendero, que me recordaba mucho al protagonista de *El año del Señor*, aunque éste tenía muchos menos años que el serrano. Un día me aseguró que le gustaba mucho leer, y le prometí prestarle un ejemplar de mi traducción de Waggerl. Al entregárselo, le dije: "Es un libro buenísimo; pero, no sé por qué, no se vende". Él se quedó mirándolo con expresión ponderativa, y, moviendo la cabeza en gesto de asentimiento, afirmó: "¡Claro! Si este libro lo vi yo en la feria del libro de Madrid, y enseguida pensé que tenía que ser muy bueno. Y le dije a la señorita de la caseta: A ver, señorita, ese libro, que quiero comprarlo. Pero ella me contestó: Lo siento, señor, ese libro no se vende".

Otra obra que traduje por entonces con entusiasmo fue *Virgilio, padre de Occidente*, del pensador alemán Theodor Haecker. Se publicó mi traducción en noviembre de 1945. Creo que es de las que mejor he hecho. Pero el estilo de Haecker tiene una peculiaridad. La primera oración de su prólogo ocupa sólo dos líneas y media. Pero sigue un larguísimo período, una enmarañada madeja de oraciones, donde el lector se pierde sin remedio en la primera lectura, y tiene que volver atrás para buscar el hilo que le haga posible salir de aquel laberinto de oraciones subordinadas, subsubordinadas y subsubsubordinadas. Este período ocupa cuarenta y cuatro líneas. Lo siguen otros no tan largos, menos enmarañados, pero tampoco sencillos. Baste decir que el prólogo, de diez páginas y media, sólo tiene tres puntos y aparte. Esta manera de escribir se manifiesta en todo el libro, pero en ninguna parte tanto como en el prólogo. Es como si el autor quisiera obligarnos a recorrer un largo y estrecho pasadizo antes de permitirnos admirar las grandes bellezas atesoradas en el breve pero hermoso palacio que es *Virgilio, padre de Occidente*.

La crítica elogió mi traducción, pero alguien le puso el reparo de haberse ceñido demasiado a las macroestructuras del texto alemán. Yo, entonces, no tenía aún, en cuanto a esto, mi propio criterio, y cuando, tres años más tarde, traduje otro libro de Haecker, *Der Buckel Kierkegaards, La joroba de Kierkegaard*, hice caso a la crítica, y desmembré los largos períodos del autor. Hoy pienso que este procedimiento puede valer en la traducción de un libro de cuentos, o en la de ciertas novelas, si lo que se busca es agradar al lector; pero no cuando se traduce a un autor tan denso y profundo como Haecker. El traductor no debe falsear su estilo. El lector que retroceda ante la severa apariencia externa de la construcción haeckeriana sería, de cualquier modo, incapaz de medir la hondura de su pensamiento, incluso de apreciar las finísimas irisaciones que con frecuencia aparecen en la superficie.

No puedo seguir deteniéndome en cada una de mis traducciones del alemán. Mencionaré aún un ensayo de Gertrud von le Fort, *Die ewige Frau (La mujer eterna)*, del que sólo se imprimieron, en pliegos suntuosos y sin encuadernar, cien ejemplares numerados, más cinco para los colaboradores; uno de éstos, para el traductor. Fue en 1947.

Traduje también del alemán obras de filosofía, como la de G. M. Manser, *La esencia del tomismo* (Madrid, 1946), reeditada poco después; y la de H. Rommen, *La teoría del Estado y de la Comunidad Internacional en Francisco Suárez* (Madrid, 1951). Y, en el campo de la Filología clásica, mi especialidad oficial, la de W. Brandenstein, *Lingüística griega* (Madrid, 1965).

Del inglés he traducido poco: un estudio de Daniel A. Callus, titulado "La condena de Santo Tomás en Oxford", que se publicó en el núm. 22 de la *Revista de Filosofía*, págs. 379-416, y varios artículos que aparecieron en *Arbor* entre 1948 y 1955, años en que fui redactor de su sección extranjera; casi todos, sin mi firma. Sólo tengo separatas de uno titulado "Valera en Washington", de Cyrus De Coster (*Arbor*, núm. 58, págs. 215-224).

Del francés, en cambio, he traducido bastante. No tanto como del alemán, pero no poco. Aparte de muchos artículos publicados en *Arbor*, una obra de E. Gilson, *El realismo metódico* (Madrid, 1950, publicada de nuevo el año pasado, en edición bilingüe, por Ediciones Encuentro).

En colaboración con mi mujer, M^a Dolores Mouton, traduje también la obra de L. de Raymaeker, *Filosofía del ser* (Madrid, 1954).

Mi traducción más importante del francés, por su repercusión la más importante de cuantas he hecho, son los seis volúmenes de la obra monumental del sacerdote belga Charles Moeller, *Littérature du xx^e siècle et Christianisme*; en total, 3.078 págs., de las que debo descontar unas 500 repartidas entre los volúmenes II y VI, traducidas respectivamente por mi paisano y amigo José Pérez Riesco, catedrático de griego, y la más joven de mis hijas, Soledad García Mouton, catedrática de francés.

Pocas veces se habrán mostrado los críticos, de muy variadas tendencias, españoles e hispanoamericanos, tan acordes en el elogio. Sólo del volumen cuarto, aparecieron en España más de doscientas reseñas. Y, salvo tres o cuatro, cuyo tono podía esperarse, todas fueron unánimes en el elogio entusiasta. En cuanto a los elogios dedicados por la crítica a mi traducción, me causaría sonrojo reproducirlos.

Yo he tenido, como traductor, bastante suerte con los críticos. Pero, en general, no se valora suficientemente el trabajo de los traductores. Recuerdo que, al aparecer el volumen IV de mi traducción de la obra de Moeller, un reseñante hizo grandes elogios del autor, alabando incluso la calidad de su prosa. Me molestó que no dijera ni una palabra de la traducción. Le escribí agradeciéndole la reseña; pero, en cuanto a la prosa española de Moeller, le pregunté: "¿No le parece que algo tiene que ver el traductor? Suponiendo que el estilo de Moeller sea tan bueno como usted dice, algún mérito tendrá el traductor por no habérselo estropeado". El crítico reconoció su omisión, y contestó con un

artículo titulado "Rectificación no pedida", en que hacía justicia al traductor.

La crítica de la traducción es, en general, muy deficiente. Con demasiada frecuencia la hacen quienes desconocen la lengua del original, o quienes, conociéndola, no han podido o no han querido comparar el texto del autor con el del traductor. ¿Cómo se puede juzgar si una traducción es buena, mediana o mala, sin compararla con el original?

Por la traducción de los cuatro primeros volúmenes de la obra de Moeller se me concedió por unanimidad, en marzo de 1964 (el volumen V no se publicó en francés hasta 1975), el Prix Annuel de la Traduction, instituido en 1963 por el Ministerio belga de Educación y Cultura "pour attirer l'attention sur les meilleures traductions d'oeuvres belges". En el escrito de concesión se hacía constar: "Vous êtes le premier a bénéficié de cette haute distinction". Como en España era y es frecuente que los premios se concedan por amistad o por recomendación, hubo quienes me preguntaron qué amigos tenía yo en Bélgica. Les contesté que la reina Fabiola era gran amiga mía, y había mandado crear para mí aquel premio. Algunos se lo creyeron.

El importe del premio era sustancioso para aquellos tiempos. Dedicué algo más de la tercera parte a la primera edición de mi traducción de la *Medea*, convirtiéndome así en mecenas de mí mismo.

No he mencionado aún una traducción que pudiéramos llamar miscelánea, porque ni es totalmente mía, ni se hizo de una sola lengua, ni es, tampoco, mera traducción. Me refiero a la obra de Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, cuya primera edición apareció en la editorial Gredos, en 1950; la cuarta y última, en 1967, con varias reimpresiones de todas ellas.

Esta obra la tradujimos mi mujer y yo, en parte del alemán y en parte del portugués. El autor era catedrático de la Universidad de Lisboa cuando publicó la primera edición. Después refundió la obra en versión alemana. Los traductores cotejamos las ediciones alemana y por-

tuguesa y elegimos lo que nos pareció mejor de cada una, completando a veces la doctrina y sustituyendo ejemplos de literaturas extranjeras por otros de la literatura española.

Puede decirse que la obra de Kayser es un clásico de la teoría literaria. Bastantes años después de la muerte del autor, sigue teniendo éxito. De la traducción española se han vendido, desde la primera edición, más de cien mil ejemplares.

Tiene cierta afinidad con la obra de Kayser, por la materia y por el éxito, la *Teoría de la literatura*, de V. M. de Aguiar e Silva, catedrático de la Universidad de Coímbra. La traducción española, que hice yo solo, apareció en Gredos el año 1972. La novena reimpresión se hizo en 1996. Tienen también en común ambas obras que abundan en ellas, como ejemplos, los poemas en varias lenguas: alemán, inglés, francés, italiano, portugués. Casi siempre los traduje en verso. Si los reuniera todos, darían un volumen bastante extenso.

La traducción de la obra de Aguiar e Silva, escrita en portugués, se la dicté a una excelente mecanógrafa; excepto, naturalmente, la de los poemas intercalados, que traduje a mano. Esto demuestra la inexactitud de la afirmación de Danica Séleskovitch, según la cual, la traducción más difícil es la de textos escritos en las lenguas más afines a la del traductor. Yo sé por experiencia que es la traducción más fácil; la única que, a veces, puede dictarse. La traducción más fácil para traductores españoles es, por este orden, la del portugués y la del italiano. Pero tal facilidad supone, naturalmente, un buen conocimiento de ambas lenguas y, claro está, un conocimiento mejor aún de la lengua propia.

Mencionaré, por último, de mis traducciones de lenguas románicas, la de una obra de mi amigo Oronzo Giordano: *Religiosità popolare nell'Alto Medioevo*, que traduje en colaboración con mi hija Pilar García Mouton (Madrid, Gredos, 1983, 312 págs..).

Mi permanencia de once años en Tánger, de 1955 a 1966, como director del Instituto Politécnico Español, fecunda para mí en otros as-

pectos, mermó considerablemente mi actividad traductora. Sólo traduje allí, aparte de las adiciones al volumen segundo, los volúmenes tercero y cuarto de la obra de Moeller, y la *Lingüística griega* de W. Brandenstein, ya mencionada.

Hice también allí un estudio muy detenido de las traducciones latinas de la *Metafísica* de Aristóteles, que no sólo me sirvió para mi tesis doctoral, sostenida con la calificación máxima en la Universidad Complutense de Madrid el año 1967, sino también para mi edición trilingüe de esta gran obra del Estagirita. Apareció la primera edición en 1970, y por ella se me concedió, en 1971, el premio Ibáñez Martín, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Este premio se había creado el año anterior, y como el Prix Annuel de la Traduction belge, se me concedió a mí por vez primera. La *Metafísica* trilingüe reapareció en segunda edición el año 1982, y se reimprimió en 1987, en 1990 y en 1998. En 1974 hice también una edición trilingüe de la *Poética* de Aristóteles, reimpressa en 1988 y en 1992.

En ambas ediciones trilingües hay mucho más trabajo mío que el de la simple traducción española. Por eso suelo incluirlas entre mis obras originales. Pero también debo contarlas entre mis traducciones, sobre todo porque son las únicas que he hecho del griego, lengua que oficialmente ha constituido mi especialidad.

Del latín traduje, en colaboración con Hipólito Escolar, los siete libros de la *Guerra de las Galias* de César, y, yo solo, el *Diálogo sobre la amistad*, de Cicerón.

La traducción de las lenguas clásicas, y especialmente la del griego, es, de suyo, mucho más difícil que la de las lenguas románicas; más difícil, incluso, que la de las lenguas germánicas. En primer lugar, el traductor moderno, y más el que tiene como propia una de las lenguas románicas, tropieza con la distancia tipológica entre su lengua y la griega. Las lenguas románicas son muy analíticas: han perdido la declinación nominal, y expresan las relaciones entre los elementos de la frase por medio de preposiciones. El griego clásico, más analítico que el latín, pues

usaba más las preposiciones y, sobre todo, disponía del precioso instrumento del artículo, era, sin embargo, una lengua fundamentalmente sintética: la declinación nominal, aunque con un caso menos que el latín, conservaba plena vigencia. Tiene, además, la dificultad del léxico, mucho más alejado del nuestro que el latino.

En latín, pueden causar ambigüedad insoluble la falta del artículo y la capacidad del acusativo para ser sujeto y complemento directo de un verbo en infinitivo. He aquí un ejemplo de lo primero.

En la parábola del Hijo Pródigo, cuando se cuenta en la Vulgata el regreso del muchacho, y el padre, para festejarlo, ordena a los criados: *adducite vitulum saginatum*, y luego uno de éstos le dice al hermano mayor: *occidit pater tuus vitulum saginatum*, si no tuviéramos otras fuentes, no podríamos saber si se trataba de "un ternero cebado" o de "el ternero cebado", que no es lo mismo. "Un ternero cebado" nos daría idea de una casa rica, donde se ceban varios terneros para celebrar diversos acontecimientos; "el ternero cebado" indicaría una economía modesta, en la que sólo se cebaba uno de estos animales.

El texto original griego nos resuelve la duda. En el pasaje correspondiente (Lucas, 15, 22 ss.) leemos *τὸν μόσχον τὸν σιτευτόν*, con artículo: "el ternero cebado". Pero ¿qué habría ocurrido si se hubiera perdido el original griego y sólo tuviéramos la traducción latina? No podríamos saber si en aquella casa había un solo ternero cebado o eran varios los que había.

También la capacidad del acusativo para ser sujeto y objeto de un verbo en infinitivo puede producir textos ambiguos, de ambigüedad a veces buscada por el autor del texto. Un ejemplo muy conocido es el oráculo que se le dio a Pirro sobre si le convenía o no entrar en guerra con los romanos:

Aio te, Acacida. Romanos vincere posse.

Este hexámetro puede significar igualmente "Te aseguro, Eácida, que puedes vencer a los

romanos" y "Te aseguro, Eácida, que los romanos pueden vencerte".

Volviendo al griego, la traducción de las obras de Aristóteles es particularmente difícil, por los temas tratados en ellas y por su peculiar estilo. De la *Metafísica* escribió Menéndez Pelayo que nunca se había traducido al español "acaso porque su oscuridad y árido estilo han arretrato a nuestros humanistas". La dificultad de la *Poética* sin duda es menor, pero no pequeña. Ambas obras pertenecen al grupo de las llamadas, entre las de Aristóteles, "esotéricas" o "acroamáticas"; ambas tienen carácter fragmentario, a veces inconexo, que es para el traductor causa de no pocas dificultades.

Afortunadamente, estas dificultades se compensan con ayudas que no suele tener el traductor de obras modernas. En primer lugar, las grandes obras de los autores clásicos han sido, en general, estudiadas por buenos comentaristas. La consulta de éstos es una gran ayuda. También disponen los traductores del griego clásico de buenos diccionarios, generales y especializados. Para traducir a Aristóteles, el mejor, sin comparación, es el *Index Aristotélicus* de Hermann Bonitz. En él se enumeran, y con frecuencia se ejemplifican, todos los usos de cada una de las palabras de las obras de Aristóteles.

Es bien conocida la importancia que en la teoría y en la práctica de la traducción tienen el microcontexto y el macrocontexto. Para conocer los efectos del microcontexto suele bastar la perspicacia de un traductor atento. Pero no pocas veces, en Aristóteles, se presentan términos de interpretación dudosa para cuya intelección es preciso recurrir al macrocontexto, es decir, al uso del término dudoso en el conjunto de la obra que se traduce, a veces en el conjunto de varias obras del autor. El *Index Aristotélicus* resulta entonces de valor incomparable.

Otra ayuda que no debe desdeñarse es la de las traducciones anteriores, si las hay. Yo confieso que, al traducir la *Metafísica* y la *Poética*, consulté, en los pasajes difíciles, todas las que pude: latinas, alemanas, inglesas, francesas, italianas. Ningún traductor es infalible, y, al inter-

pretar obras como éstas de Aristóteles, no debe despreciar ninguna ayuda. En cuanto a las traducciones hechas a su propia lengua, el traductor está obligado a conocerlas todas. Pues si alguna le parece insuperable, en vez de emprender otra nueva, será mejor que dedique su esfuerzo a una empresa más conveniente.

Las traducciones más útiles para comprender al Estagirita son, en general, las latinas. Ninguna lengua moderna, y menos que otras las románicas, puede ceñirse al texto griego tanto como la latina. Claro está que, si no se conoce bien el griego, ninguna traducción será bastante.

Al consultar las traducciones anteriores, es necesario precaverse contra un posible riesgo. A veces, la autoridad o el número de los antecesores puede alejar al traductor de la interpretación correcta. En la nota 289 de mi edición de la *Poética* reflejo la vacilación en que estuve antes de apartarme de la interpretación común del adjetivo *συνθετή*. Los traductores latinos, franceses, alemanes, ingleses, italianos, etc. entendían el término aristotélico *φωνή συνθετή* en el sentido de "voz compuesta"¹. A mi entender, Aristóteles, al definir el nombre y el verbo no quiso decir que eran voces compuestas, sino voces convencionales, anticipándose en más de dos mil años a la idea de Saussure sobre la "arbitrariedad" del signo lingüístico, idea que Aristóteles expresó con más propiedad, pues los signos lingüísticos no son "arbitrarios" sino "convencionales". No puedo repetir aquí los argumentos en que se apoya mi interpretación. Me limitaré a decir que en otra obra de Aristóteles, precisamente en la titulada *Περὶ ἑρμηνείας*, es decir, "Sobre la interpretación", hay un pasaje donde se expresa la misma idea que en la *Poética* pero de manera que no puede dudarse de su sentido. El nombre, dice aquí Aristóteles, es una *φωνή σημαντικὴ κατὰ συνθήκην*, es decir una "voz significativa por convención". A esta expresión no puede dársele otro sentido.

Además de ser éste un ejemplo de cómo el traductor, al consultar a quienes le han precedido, no debe rendirse a ciegas a su autoridad, y

menos aún a su número, lo es también de cómo no puede limitarse a considerar el microcontexto, sino que ha de tener en cuenta el macrocontexto, que a veces puede incluir no sólo toda la obra que traduce, sino, como en este caso, otras obras del mismo autor.

Quizá esperan ustedes que, después de haber hablado de mis traducciones, les diga cómo creo yo que debe traducirse. Pero ya no tenemos tiempo para eso.

Para tratar de enseñar a traducir logré que se creara en la Universidad Complutense (otoño de 1973, después de diez años de insistencia) el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Allí expliqué, desde octubre de 1974 hasta mi jubilación en 1985, "teoría de la traducción", que procuré asociar siempre con la práctica. Algo de lo que expliqué en mis clases se halla expuesto en las casi 900 páginas de los dos volúmenes de mi *Teoría y práctica de la traducción*, y en otros dos volúmenes complementarios: *En torno a la traducción y Traducción: Historia y teoría*, que añaden a los anteriores, respectivamente, 382 y 466 páginas. La primera de estas obras, que llegó a la segunda edición antes de pasar dos años desde la primera, fue premiada por la Real Academia Española y tuvo, en gran parte, la culpa de mi ingreso en

la docta corporación.

Pero hay una fórmula que he expuesto repetidamente y que compendia mi pensamiento sobre cómo se debe traducir. Es la siguiente: El traductor debe *decir todo* lo que dice el texto original; *no decir nada* que el original no diga, y *decirlo todo de la manera más natural* y, cuando el texto lo permita, *del modo más elegante posible*.

Si lo quieren ustedes en verso, para retenerlo más fácilmente, resumo la misma fórmula en dos endecasílabos:

No omitir, no añadir, no adulterar.

Decirlo todo lo mejor posible.

"No adulterar" equivale aquí a "no alterar", "no falsificar". No tiene nada que ver con el sexto mandamiento, cuya formulación original fue, por cierto, adulterada en la traducción. En griego y en latín se usaron, respectivamente, los verbos $\alpha\iota\epsilon\upsilon\epsilon\tau\upsilon$ y *moechari*, que significan "cometer adulterio", mientras que *fornicar es*, según el diccionario de la Academia: "tener ayuntamiento o cópula carnal fuera del matrimonio". No es lo mismo.

Libros

Del carácter al contexto: Teoría y práctica de la traducción del chino moderno

Laureano Ramírez Bellerín. Col.lecció Materials. núm. 74. Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra. 1999.

En el erial de la sinología española es todo un acontecimiento la aparición de un nuevo fruto, aunque no siempre sea comestible. Es encomiable cualquier esfuerzo por fomentar el interés hacia una cultura antigua, radiante y vital como fue y sigue siendo la civilización china. Cuando además se trata de un trabajo serio, fiable y completo, ese fruto se convierte en riqueza, y tal es el caso del que nos ofrece Laureano Ramírez con este espléndido estudio. Basada en su tesis doctoral, la investigación se centra en los

problemas que suscita la traducción del chino al español (de hecho, a todos los idiomas latinos) desde una perspectiva textual, y se divide en tres partes. En la primera, se ofrece un recorrido por la historia de la traducción y sus principales teorías en China y en Occidente que sirve para introducir y seleccionar los criterios básicos utilizados en el análisis. En la segunda, se presentan los diferentes niveles textuales de la lengua china moderna —carácter, léxico, morfosintaxis, texto y contexto—, destacando los puntos que ofrecen mayor dificultad al traductor latino. En la tercera, se realiza un análisis detallado de cada uno de esos escollos, con propuestas para salvarlos tanto de forma aislada como teniendo en cuenta el contexto. En efecto, el paso de un idioma sintético, carente de flexión, como el chino, a cualquiera de los idiomas occidentales plantea al traductor innumerables dudas y elecciones, sin contar con otras dificultades como el frecuente empleo de citas, alusiones y refe-

a s

utilidades
libros
revistas

rencias a textos antiguos, tradiciones, anécdotas, etc., que pueden aparecer hasta en los textos más sencillos. El análisis contempla todos esos puntos y ofrece claves para su resolución, acompañadas de abundantes ejemplos y de ejercicios prácticos. Como complemento de esta última parte hay una recopilación de textos chinos de diversa índole (literarios, técnicos, periodísticos, publicitarios, jurídicos, etc.), que ilustran los diferentes aspectos tratados. Aquí, quizá, se echa de menos algún texto poético, teniendo en cuenta la enorme importancia que la poesía y la canción han tenido a lo largo de la historia de la literatura china, y que de algún modo siguen teniendo. Por último, el apéndice consta de un útilísimo apartado de documentación —en que se presentan numerosos diccionarios bilingües, monolingües, especializados y libros de consulta— y de una extensa bibliografía. Pese a lo evidentemente didáctico de su planteamiento, el estudio de Laureano Ramírez no pretende ser propiamente un manual de traducción del chino y, de hecho, su interés rebasa este ámbito específico. El conjunto conforma un sólido material de trabajo para quien desee iniciarse en la traducción del chino actual y resultará también de utilidad a los estudiantes de lengua china en general, pues la parte dedicada al idioma y las dificultades que presenta.

aparte de ser prácticamente exhaustiva, consta de explicaciones claras y bien estructuradas, aspecto que por desgracia no abunda en este tipo de publicaciones, estén dirigidas a alumnos o a estudiosos. Pero, por su amplitud, el recorrido es bastante más enriquecedor de lo que pretende, y abre vías de estudio para futuros traductores de textos clásicos o investigadores de cualquiera de los aspectos y períodos de la lengua china. Además, ofrece datos de difícil acceso en lengua occidental como son las teorías acerca de la traducción en la China antigua y moderna. La actividad traductora (por lo menos oral) en China está documentada desde la dinastía Zhou (1122?-1221), y conoce un florecimiento extraordinario a partir del siglo I, con la progresiva entrada del budismo. Desde entonces, salvo algún período de regresión, constituye una labor de una fecundidad difícilmente comparable con la que se conoce en otras culturas. Sin embargo, los textos acerca de la traducción, escasos en la antigüedad, relativamente abundantes en el siglo XX, se conocen muy poco en Occidente, de modo que el capítulo que Laureano Ramírez les dedica es un elemento valioso para el especialista y de gran interés incluso para el lector profano.

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ GIRARD

La Fundación Consuelo Berges convoca el

Premio Stendhal 2000

de traducción, con arreglo a las siguientes BASES

- Podrán optar a él todos los traductores de nacionalidad española con libros traducidos del francés al español publicados durante el año 1999 en editoriales españolas. Las candidaturas podrán ser presentadas tanto por el traductor como por el editor del libro, en nombre de aquél.
- El premio estará dotado con 400.000 pesetas, más un bronce de la escultora Maite Defruc.
- Las obras que concurren, para las que no se fijan límites de extensión, podrán ser de narrativa, teatro o ensayo.
- Se presentarán, antes del 15 de julio de 2000, SEIS ejemplares, que no se devolverán, junto con el original francés correspondiente, acompañados de dirección, número de teléfono y curriculum del traductor y, en su caso, autorización de éste al editor para presentar la obra, en la dirección siguiente: Ayala, 19, 3º izquierda. Madrid 28001. A la atención de Dª Esther Benítez, vocal del Patronato de la Fundación.
- En su momento se hará pública la composición del Jurado.

Madrid, a 1 de enero de 2000

Fundación Consuelo Berges. C/ Andrés Mellado, 60. bajo B. 28915 Madrid.

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 tres números de la revista.

Apellidos y nombre

Dirección

Ciudad *Distrito Postal*

País

Teléfono *Fax*

Actividad profesional

La cultura pasa por aquí



AV Monografías	CD Compact	Éxodo	Leer en primavera, verano, otoño, invierno	Reseña
Ábaco	El Ciervo	Experimenta	Letra Internacional	Revista HispanoCubana
Academia	Cinevideo 20	El Extramundi y los Papeles de Ira Flavia	Leviatán	Revista de Libros
ADE:Teatro	Clarín	FotoVideo	Litoral	Revista de Occidente
Afers Internacionals	Claves de Razón Práctica	Goldberg	Matador	RevistAtlántica de Poesía
África América Latina	CLIJ	Grial	Melomano	Ritmo
Ajoblanco	Con eñe	Guadalimar	Nickel Odeón	Scherzo
Album	El Croquis	Guaraguao	Nueva Revista	El Siglo que viene
Archigula	Cuadernos de la Academia	Hélicos, revista de poesía	Opera Actual	Síntesis
Archipiélago	Cuadernos de Alzate	Historia, Antropología y Fuentes Orales	La Página	Sistema
Archivos de la Filmoteca	Cuadernos Hispanoamericanos	Historia Social	Papeles de la FIM	Temas para el Debate
Arquitectura Viva	Cuadernos de Jazz	Ínsula	Política Exterior	A Trabe de Ouro
Arte y parte	Debats	Intramuros	Por la Danza	Turia
Astrágalo	Delibros	Jakin	Primer Acto	Utopías/Nuestra Bandera
Atlántica Internacional	Dirigido	Lápiri	Quaderns d'Arquitectura	Vaintiuno
L'Avenç	Ecología Política	Lateral	Quimera	El Viejo Topo
La Balsa de la Medusa	El Ecológista	Leer, el magazine literario	Raíces	Visual
Bitzoc	Er, Revista de Filosofía		Reales Sitios	Zona Abierta
La Caña				



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



Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores