

VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores

Número 29

Otoño de 2004

¿SE PUEDE ENSEÑAR A
TRADUCIR?

ITINERARIOS
POESÍA, AL ESTE III

ESCRITURA Y POESÍA
CHINAS. LA GRAFÍA COMO
RECURSO LITERARIO

Anne-Hélène Suárez Girard

LA PERENNE CONTINUIDAD
DE LOS PARQUES. UN
ACERCAMIENTO A
CORTÁZAR
Carlos Fortea

清泉石上流

VASOS COMUNICANTES



DIRECTORES: CARMEN FRANCI VENTOSA
MARIO MERLINO

CONSEJO DE REDACCIÓN: MARIANO ANTOLÍN RATO
ISABEL FERRER
CARLOS FORTEA
CLARA JANÉS
JOSÉ LUIS LÓPEZ MUÑOZ
OLIVIA DE MIGUEL
CARLOS MILLA
JUAN JOSÉ DEL SOLAR
DOLORS UDINA

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

C/ Santa Teresa, 2, 3º, 28004 Madrid
Teléfono: 91 446 70 47 Fax: 91 446 29 61
Correo electrónico: st0000@acett.org
Dirección web: <http://www.acett.org>

La composición, el diseño y la maqueta son de
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ LIZARRALDE
La revista está compuesta en diferentes ojos de la familia de
caracteres Garamond Pro, de Adobe Systems Inc.*.
Fotografías de MANUEL VALDÉS

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



S U M A

Otoño de 2004

PRESENTACIÓN

7

ITINERARIOS

8

ARTÍCULOS

22



EL CENTÓN

90

LA PROFESIÓN

96

RESEÑAS

98

RRIIO



Fecunda coma

MARIO MERLINO 7

Poesía, al este; III

P. IÁVOROV 9

DIMCHO DEBELIANOV 11

NIKOLA VAPTSÁROV 14

ELISAVETA BAGRIANA 15

NIKOLAI KANTCHEV 17

¿Se puede enseñar a traducir?

Tertulia con OLIVIA DE MIGUEL, PATRICIA SCHJAER, ANA MATA. Modera MARTA PINO 23

Escritura y poesía chinas. La grafía como recurso literario

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ GIRARD. Artículo y tertulia 37

La retraducción de literatura contemporánea

JUAN MANUEL ORTIZ GOZALO 51

Presencias y fantasmas

Sobre la lectura y la traducción de La isla de los muertos, de Jean Frémon

ENCARNA CASTEJÓN 59

La perenne continuidad de los parques

Un acercamiento al maestro Julio Cortázar, en memoria suya

CARLOS FORTEA 65

La traducción literaria en Europa

ROS SCHWARTZ. Traducción de CELIA FILIPETTO 69

Seúl acoge el nacimiento de la Asociación Internacional para la Traducción y los Estudios Interculturales

MARÍA DE LA FUENTE Y DANIELE EMANUELE GRASSO 75

Entrevista —truncada— con Consuelo Berges

ESTHER BENÍTEZ 69

Palabras intraducibles

..... 90

Información y relación asociativa

..... 96

Fiesta anual de ACETT y entrega del Premio Stendhal

..... 96

Jornadas de traducción en Buenos Aires

..... 97

Nuevo director de la Casa del Traductor

..... 97

Participación de ACETT en actividades del Ministerio de Cultura

..... 97

Cambio de dirección de ACETT

..... 97

Recogida de residuos en Barcelona

..... 97

Traduir el desig. Psicoanàlisi i llenguatje

DOLORS UDINA 98

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

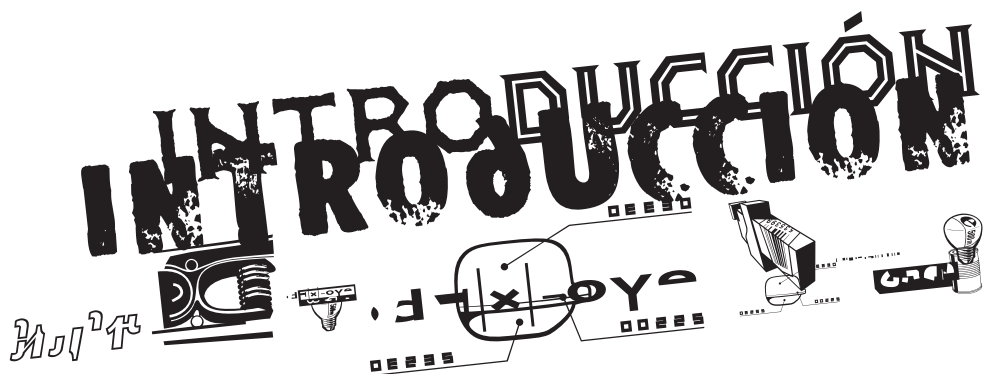


FOTO DE MANUEL VALDÉS

FECUNDA COMA

MARIO MERLINO

EN ESE LIBRO IMAGINARIO QUE APARECE EN LOS SUEÑOS Y QUE, CUANDO DESPERTAMOS, ya no está allí como el dinosaurio de Monterroso (se ha hecho humo), hay varias frases difíciles o, mejor dicho, hay varios silencios difíciles. No hay idioma que sea dueño del silencio ni las pausas son las mismas: me traslado a un paisaje en el que los contornos, parece, se han diluido (se han esfumado). Pero ¿qué digo? ¿Acaso el paisaje es tan exterior que necesita ondulaciones, riscos, abismos? *Scenderemo nel gorgo muti?*

Influido por ciertos comentarios aparecidos en la lista de la Asociación sobre el valor de la coma —Celia Filipetto lanzó las primeras voces—, contagiado por los interesantes comentarios de la tertulia “¿Se puede enseñar a traducir?”, se me ocurre pensar que el arte de la lectura y el de la escritura también abarcan el estudio (talento y estudio, decía Horacio) de esas señales de tráfico que son los signos de puntuación. Comas, puntos, puntos y comas, dos puntos, comillas, aparte, seguido, mayúsculas, minúsculas, preguntas, regocijos, ayes. En los casos radicales, como el monólogo interior o cierta poesía que elimina los las alertas gráficos, la situación se torna escabrosa, caemos en la inmoralidad del estorbo, sobre todo si se llega allí sin ese previo entrenamiento que comienza en nuestros primeros balbuceos, cuando estamos aprendiendo a leer, y se continúa en el ejercicio constante de leer (altibajos de la voz, voz cantante y silenciosa), en los primeros pinos escribidores, en el esfuerzo por captar esas ondulaciones del texto que no tienen que ver solamente con la simple vista.

Aprender desde el inconveniente, desde la dificultad, desde la inmoralidad. ¿Es la lectura un placer? Sí, pero no es complaciente. Leemos un libro que nos ha gustado varias veces —y esto sí que depende del tiempo, de la experiencia, de la vejez lectora— y no caemos dos veces en el mismo libro. Así se construye nuestra memoria y, cada vez que nos acercamos a la misma página, esa memoria se enriquece, adquiere nuevos matices, se silencia con nuevas comas, con nuevas y diversas pausas. La pausa divierte pero, insisto, no complace. Cuando releemos algo que hemos escrito (desde el otro, sea el “otro” un autor de otra lengua o el “otro” que llevamos dentro), el texto se mueve. El texto es *gorgo*, abismo narcisismo o en el que acecha, faltaba más, la monstruosa Gorgona. Nosotros, traductores creadores perseidas, tendremos que cortarle la cabeza para no quedar hechos piedra y, con ello, el texto también se haga fósil con las comas intactas.

En las arenas movedizas de la construcción de las páginas, el silencio abre el paso a la lucidez, a buscar la dosis precisa de la emoción, porque la emoción a borbotones también tiene sus pausas, porque el sueño nos devuelve el libro real que imaginamos, porque el texto, diría Borges, es incesante.

Porque es de noche.



ITINERARIOS

POESÍA, AL ESTE

III

EN ESTA TERCERA ENTREGA, SE INCLUYEN POEMAS DE AUTORES BÚLGAROS: JUAN EDUARDO ZÚÑIGA TRADUCE A PEIU IÁVOROV, DIMCHO DEBELIANOV, NIKOLA VAPTSÁROV Y ELISAVETA BAGRIANA (CUYO ORIGINAL NO REPRODUCIMOS); FRANCISCO URIZ TRADUCE A NIKOLAI KANTCHEV.

P. IÁVOROV (1878- 1914). TRAS UNA PRIMERA ÉPOCA DEDICADA A LA POESÍA POPULAR, ESTE POETA, QUE REPRESENTÓ UNA NOVEDAD EN LA LITERATURA BÚLGARA POR SUS TEMAS Y POR SU PROFUNDIDAD PSICOLÓGICA, FUE EVOLUCIONANDO HACIA UNA INSPIRACIÓN DE ESTADOS DE ÁNIMO INCIERTOS CON SÍMBOLOS MISTERIOSOS. HABÍA SIDO MUY ACTIVO EN LAS LUCHAS TERRITORIALES DE BULGARIA PERO SE FUE DISTANCIANDO DE LA ACCIÓN POLÍTICA Y PROBABLEMENTE DEBIDO A UN DESARREGLO PSÍQUICO, TRAS EL SUICIDIO DE SU ESPOSA, PUSO FIN A SU VIDA.

МОЕТО СЪРЦЕ

Аз се не замислих, ръката ми не трепна:
найдох и откъснах пиявицата —жадно
смучаща, двоуста, моето сърце.
Ето я на пода: запратих я, прилепиа,
с обич и омраза, моето сърце.

Ето я на пода, пиявицата —жадно
смучаща, двоуста, моето сърце!
И мълъком аз страдая... И нея ли пак страдно,
и нея ли оплаква — и кървави пролива
сълзк през две рани моето сърце?

MI CORAZÓN

No vacilé, mi mano no tembló,
y arranqué la sanguijuela que, ávidamente,
sorbía, sedienta, mi corazón.
Ahí está, en el suelo: la arrojé palpitante
ahíta de sangre... Amor, lo conocía, dolorido
por afecto y odio, mi corazón.

Ahí está, en el suelo, la sanguijuela
ahíta y temblorosa, ya no se retuerce
sorbiendo, anhelante, mi corazón.
Y en silencio yo sufro. Y ella, de nuevo
se lamenta, y por dos heridas
vierte sangrientas lágrimas mi corazón.

НЕДЕЙТЕ Я РАЗБУЖДА

Душата ми заспива в скута на нощта:
недейте я разбужда.
За всички чужда,
сирота бездомна по света,
тя може би умира в скута на нощта:
недейте я разбужда!

Под своя плащ, подет от ангели-звезди,
нощта бди меланхолно.
Детето болно
приласкала с горест на гърди,
под своя плащ, подет от плачещи звезди,
нощта бди меланхолно.

Спи сирота душа, затворила очи,
и кротко се усмихва.
Нощта притихва
и без дих приведена, мълчи:
мре сирото дете, затворило очи,
и кротко се усмихва.

NO LA DESPERTÉIS

Mi alma duerme en el seno de la noche
;no la despertéis!
Ajena a todos
abandonada en el mundo
acaso muere en el seno de la noche
;no la despertéis!

Bajo su velo, prendido en ángeles-estrellas
la noche, melancólica, vela.
Al niño enfermo
acaricia con afecto.
Bajo su velo, prendido en estrellas llorosas,
la noche, melancólica, vela.

Duerme el alma huérfana, con los ojos cerrados
dulcemente sonrío.
La noche se aquieta
y sin un soplo, calla.
El niño huérfano muere, con los ojos cerrados,
dulcemente sonrío.

DIMCHO DEBELIANOV (1887-1916). ES UNO DE LOS GRANDES POETAS DEL SIMBOLISMO BÚLGARO, CON UNA BREVE OBRA INTERESANTE POR ALUDIR A LAS DESGRACIADAS EXPERIENCIAS VITALES QUE HICIERON DE ÉL UN POETA MARGINAL, INCAPAZ DE ADAPTARSE A LA SOCIEDAD DE SU ÉPOCA. LA MELANCOLÍA Y LA NOSTALGIA DE UN AMOR NUNCA ALCANZADO SON LAS CARACTERÍSTICAS DE SUS VERSOS DE CUIDADA MUSICALIDAD.

Да се завърнеш в бащината къща,
когато вечерта смирено гасне
и тихи пазви тиха нощ разгръща
да приласкае скръбни и нещастни.
Кат бreme хвърлил черната умора,
що безутешни дни ни завещаха —
ти с плахи стъпки да събудиш в двора,
пред гостенин очакван радост плаха.
Дате присрещне старата на прага

и, сложил чело на безсилно рамо,
да чезнеш в нейната усмивка блага
и дълго да повтаряш: мамо, мамо...
Смирено влязъл в стаята позната,
последна твоя пристан и заслона
да шъпнеш тихи думи в тишината,
впил морен поглед в старата икона:
аз дойдох да дочакам мирен заник,
че мойто слънце своя път измина...

О, скрити вопли на печален странник,
напрасно спомнил майка и родина!

REGRESAS A LA CASA PATERNA

Regresas a la casa paterna
cuando la tarde tranquila declina
y la cálida noche extiende su regazo
para alivio de los infortunados.
Como un fardo, arrojas el negro cansancio
que heredaste de acongojados días,
con tímidos pasos despiertas
del patio la tímida alegría
ante el huésped esperado.

A tu encuentro, al umbral, la anciana viene
y la frente apoyas en su débil hombro
te hundes en la sonrisa bondadosa
y luego repites: madre, madre.

Despacio entras en la conocida estancia,
tu postrer abrigo y refugio,
en el silencio murmuras palabras,
el cansado mirar fijo en el viejo icono:
Vengo a esperar el sosegado ocaso
pues mi sol ha terminado su camino...

Ah, las secretas quejas del triste vagabundo,
tarde has reconocido patria y madre.

СПИ ГРАДЪТ

Спи градът в безшумните тъми.
На нощта неверна верен син,
бродя аз —бездомен и самин—
а дъждът ръмн, ръмн, ръмн...

Трепнади край черните стени,
стъпките размерено кънтят
и след мен невидимн вървят
жалби за преминалите дни.

Образът на милото дете,
нявга озарило моя праг,
в спомени възкръсва —чист и драг—
и скръбта расте, расте, расте...

Тя дойде —дете— с пробуден жар,
с пламенна усмивка на уста,
но възжаждал вечна красота,
аз отвъргнах тленния ѝ дар.

Миналото — ах, остана то
тъмен край от скърби заледен
и оттам отправя тя към мен
своя скръбен вик: замо, замо?
Спи градът в безшумните тъми.

На нощта неверна верен сни,
бродя аз —бездомен и самин—
а дъждът, ръмн, ръмн, ръмн...

LA CIUDAD DUERME

La ciudad duerme en silenciosas sombras.
De la infiel noche, hijo fiel,
camino solo y sin hogar
mientras la lluvia cae, cae, cae.
Vacilantes, junto a negros muros,
los pasos cadenciosamente suenan
y tras de mí marchan invisibles
las penas de los días pasados.
El rostro de la querida niña
una vez mi umbral iluminó;
en los recuerdos surge bella y pura
y la tristeza crece, crece, crece.
Ella vino con naciente ardor
y sonrisa apasionada en los labios
pero yo, sediento de belleza eterna
rechacé su fugaz entrega.
El pasado, ay, permanece,
región sombría de helados seres
y desde allí me envía ella
un triste grito ¿por qué, por qué?
La ciudad duerme en silenciosas sombras.
De la infiel noche, hijo fiel,
camino solo y sin hogar
mientras la lluvia cae, cae, cae.

NIKOLA VAPTSÁROV (1909-1942). ES EL POETA SOCIAL TÍPICO: TODA SU OBRA, DE TOTAL REALISMO, ESTÁ CONSAGRADA AL TRABAJO Y A SU VINCULACIÓN CON LA POLÍTICA. UTILIZA UN LENGUAJE POPULAR MUY PRECISO COMO SON SUS METÁFORAS. VAPTSÁROV TUVO UNA VISIÓN OPTIMISTA DEL PROGRESO, DE LAS TÉCNICAS MODERNAS, DE LA CUIDAD FUTURA, Y DEFENDIÓ LAS UTOPIÁS DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

НМАМ СИ РОДИНА

Нмам си родина и над нея
денем грее синьото небе.
Вечер светят звездни полнлен.

Но когато нощем се завръщам,
на стрехите тъмното поел,
чувствам как до родната ми къща
дебне враг, в ръката с парабел.

Учеше ме, майко, ти със притчи
да обичам всички като теб.
Бих обичал, майко, бих обичал,
но ми трябва свобода и хлеб.

TENGO PATRIA

Tengo una patria y sobre ella
el día resplandece en el azul del cielo
y de noche brillan candelabros de estrellas
que apaga la mañana del luminoso día.

Pero cuando de noche regreso
buscando la sombra de las casas
siento que cerca de la mía
acecha el enemigo, pistola en mano.

Me enseñaste, madre, con parábolas
a amar, como a ti, a todos;
yo les amaría, madre, les amaría
pero necesito el pan y la libertad.

ПРОЛЕТ

Отвънка ухае на люляк,
отвънка е синьо небе.
Приятелю, птиците чу ли?
Отвънка е пролет! Здравей!

Дори през бензинните гари,
през пласт от стоманни ята
тя иде. Вратите разтваряй
и бодър срещни пролетта.

Тя пита: "Стоиш ли на поста?
Не клюмна ли вече глава?"
И после те грабва и носи
на своите светли крила.

В очите ти пламват пожари,
кръвта ти немирно шуми.
След тебе светът се разтваря,
разтварят се слънчеви дни.

PRIMAVERA

Fuera, el aroma de las lilas,
fuera, un cielo azul.
Amigo mío ¿has oído a los pájaros?
Aquí está la primavera, ¡salúdala!

Incluso entre olores de gasolina,
entre escuadrillas de aviones
ella viene. ¡Abre las puertas
y recibe alegre a la primavera!

Ella pregunta ¿Estás en tu puesto?
¿No habrás claudicado?
Y luego te coge y te lleva
en sus luminosas alas.

En los ojos te brillan chispas,
la sangre impetuosa fluye.
Ante ti el mundo se abre,
se abren días de sol.

ELISAVETA BAGRIANA (1893-1989). EN SUS PRIMEROS POEMAS, APARECIDOS EN 1915, SE MANIFESTÓ EL CARÁCTER QUE TENDRÍA TODA SU POESÍA, DE EXALTACIÓN DE LOS SENTIMIENTOS Y, EN ESPECIAL, DEL AMOR COMO UN DESTINO FATAL. BAGRIANA HA SIDO COMPARADA CON ANA DE NOAILLES POR SU LÍRICA APASIONADA Y EN BULGARIA SU GRAN PRESTIGIO SE HA MANTENIDO TODA SU LARGA VIDA Y HA INFLUIDO EN ALGUNAS POETAS POSTERIORES.

PARÍS

Ante hileras de modernos edificios, cuánto amo
tus viejas casas que cubre la pátina
y tus cafés de público variado, y
la lluvia, en la que el cielo llora claridad latina.
Por la tarde, acodada en los pretilos
del Pont des Arcs, yo miro las barcazas
mientras la Cité tiende su proa,
construcción lacustre, como si descendiera por el río.
Estoy vagando todo el día y a la noche,
en la terraza de un café, contemplo la multitud
que cubre los bulevares, mezcla feliz
de todos los países, olas de todos sitios
que van al sumidero.

Lejos de ti, bajo un cielo carente
de esta esencia que te invade,
me siento arrebatada a la ciudad
que ya antes de nacer me era querida,
donde mi anterior vida, quién sabe, pasaría.
Araña gigantesca de sutil red
cubres toda la tierra, a cuántas almas aladas
han chupado la sangre, y luego ya vencidas
han quedado sin vida, soñando alzar el vuelo.

NIKOLAI KANTCHEV NACIÓ EN 1936 EN BIALA VODA, CERCA DEL DANUBIO. HA PUBLICADO, ENTRE OTROS LIBROS, *COMO UN GRANO DE MOSTAZA* (1968), CUYA APARICIÓN COINCIDE CON LA INVASIÓN SOVIÉTICA DE CHECOSLOVAQUIA; *MENSAJE DE UN TRANSEÚNTE* (1980); *OLAS DE PROBABILIDAD* (1985); *EL TIEMPO COMPARTIDO ENTRE TODOS* Y *CON LA MANO EN EL PECHO*, AMBOS DE 1989.

ПОЕТИЧЕСКО ИЗКУСТВО

Какво ли има там в дълбочината на поета?
Вода – да плаче, лава – да избухва? Нищо не се вижда,
освен изпуснатите очила: стъписан е критикът,
но смее ли да слезе долу и да си ги вземе?

Докато се напрягаш да прогониш самотата
и да дадеш на този, който духа, име "вятъ",
пелтекът може да поправя правописни грешки –
но ти наум не може никога да пишеш.

ARTE POÉTICA

¿Qué hay, pues, en las profundidades del poeta?
¿Agua para llantos, magma para erupciones? Sólo se ven
las gafas caídas: el crítico está estupefacto,
pero ¿se atreverá a bajar a recogerlas?

Mientras te esfuerces en ahuyentar la soledad
y en llamar "viento" al que sopla,
el tartamudo podrá corregir algunas faltas de ortografía—
pero tú nunca podrás escribir sólo en tu cabeza

Como un grano de mostaza, 1968

ПОСТСКРИПТУМ

На края на града,
където свършват къщите,
е манастирът.

На края на света,
където свършват думите,
е Словото.

POST SCRIPTUM

En el extremo de la ciudad,
donde acaban las casas,
está el monasterio.

En el fin del mundo,
donde acaban las palabras,
está el Verbo.

Como un grano de mostaza, 1968



ЗРИТЕЛНА ПРОМЯНА

Цял живот си приближавах целите от късогледство.

Днес ще изразя неизразимата си благодарност
спрямо слънцето, което позлати века без наша помощ.

Щъркел гълта жабата на крак —ще има кратко лято.

Вечер, ако райският ключар отвори мойта книга,
отдалечавам буквите —отдалечавам края.

CAMBIO DE PERSPECTIVA

Toda la vida me he acercado mis metas a causa de la miopía.

Ahora voy a expresar mi inexpresable agradecimiento
al sol que ha dorado el siglo sin nuestra ayuda.

De pie una cigüeña se traga una rana —el verano será corto.

Por la tarde si el portero abre mi libro,
alejo las letras —alejo el final.

Olas de la probabilidad, 1985



artículos

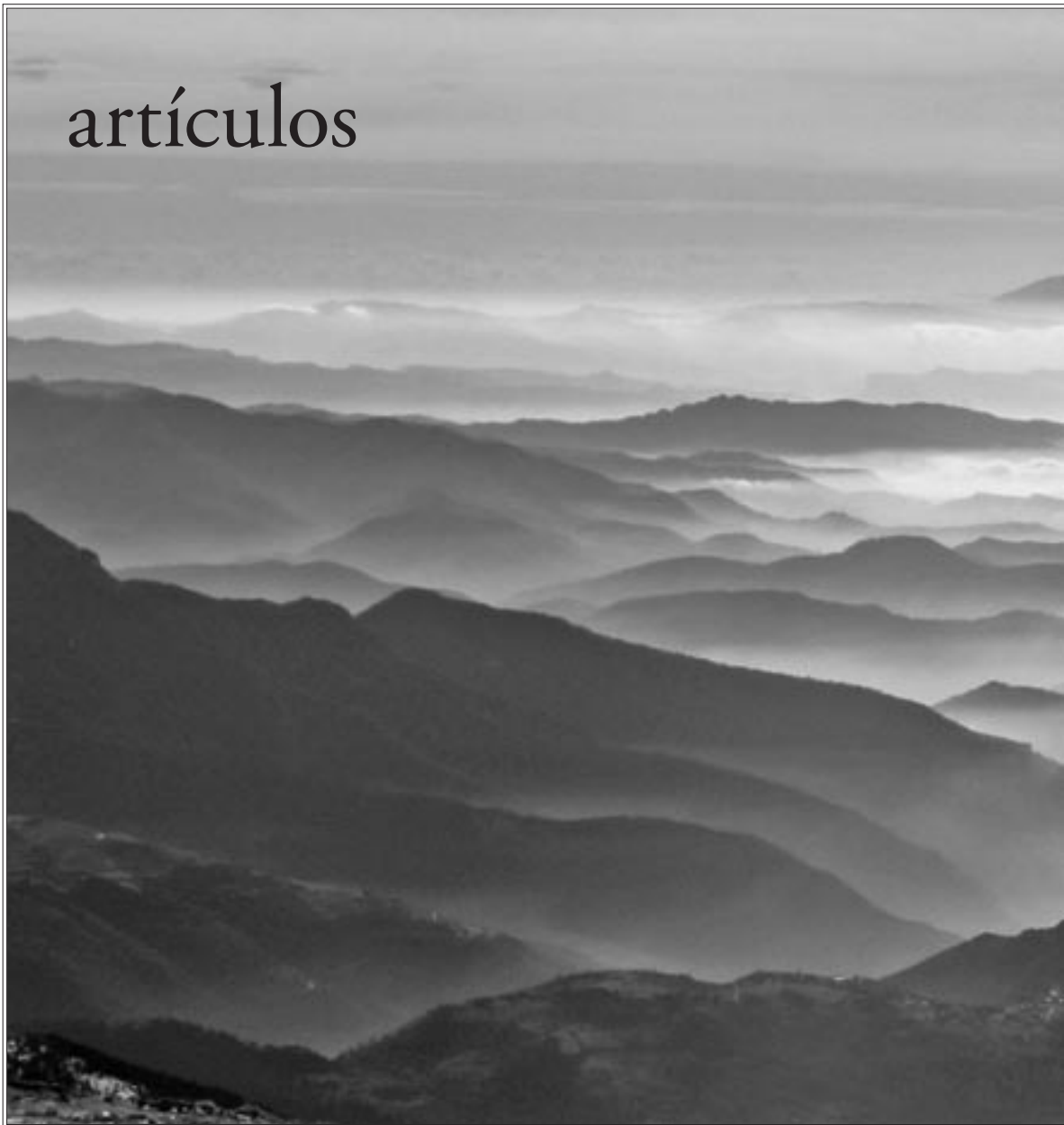


FOTO DE MANUEL VALDÉS



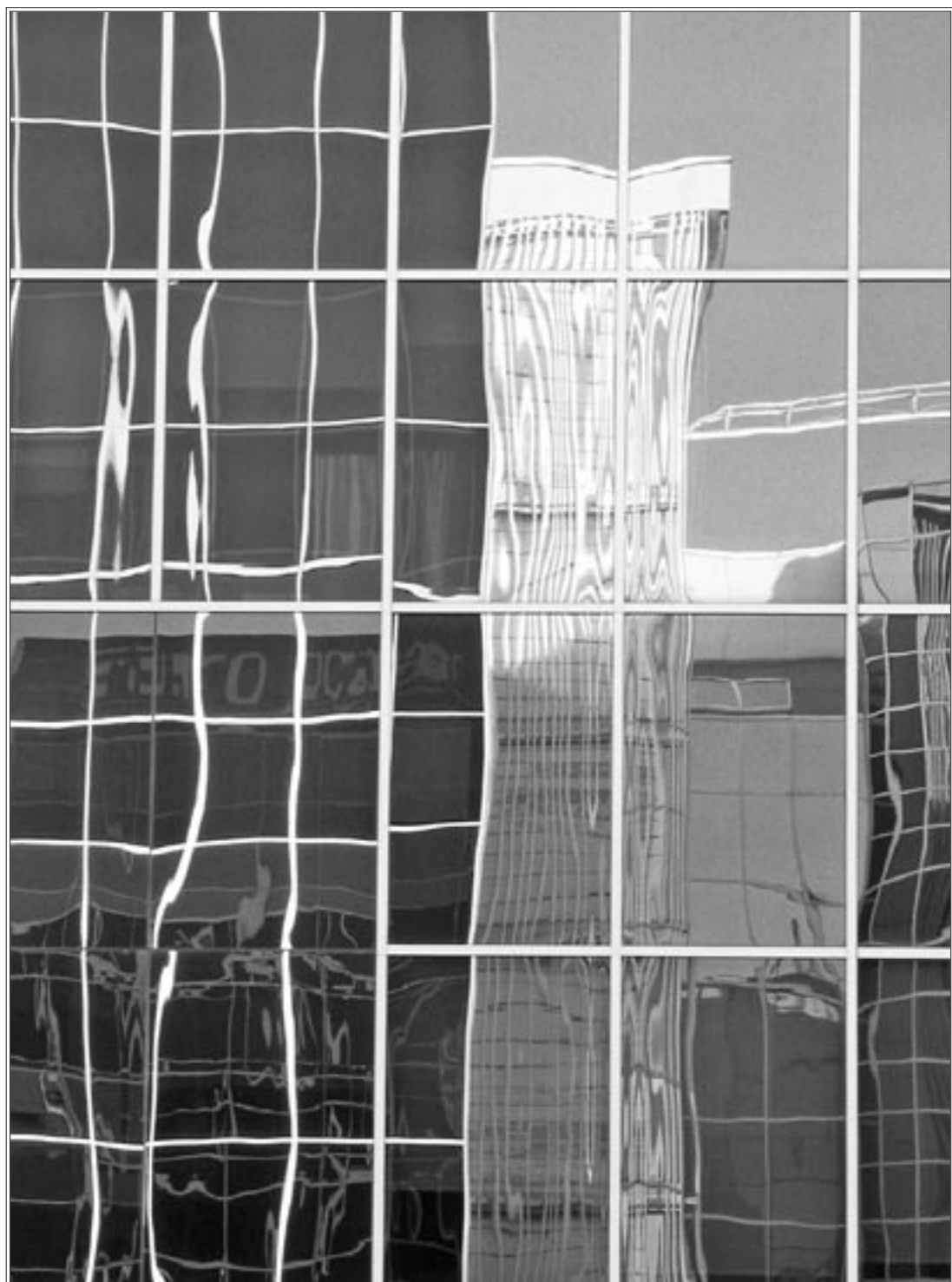


FOTO DE MANUEL VALDÉS

¿SE PUEDE ENSEÑAR A TRADUCIR?

TERTULIA CELEBRADA EL 29 DE JUNIO DE 2004 EN BARCELONA ENTRE OLIVIA DE MIGUEL, TRADUCTORA Y PROFESORA DE LA FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA UNIVERSIDAD POMPEU FABRA, PATRICIA SCHJAER, EDITORA DE MESA DE RBA LIBROS S.A., Y ANA MATA, TRADUCTORA LICENCIADA EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN. MARTA PINO ACTUÓ COMO MODERADORA.

MARTA PINO: EN LA TERTULIA de hoy se va a abordar un tema que guarda relación con algunos cambios acaecidos en el sector profesional de la traducción en los últimos años, sobre todo desde que proliferan las facultades de traducción en España. Los alumnos que cursan estos estudios, en la mayor parte de los casos como primera licenciatura, obtienen un título que les da acceso al mercado laboral de la traducción, pero quizá no salen siempre suficientemente preparados para hacer frente a las exigencias del sector. Cabe plantearse si la traducción, y sobre todo la traducción literaria, es una disciplina que se puede enseñar, o si en ella intervienen factores de otro orden que no se transmiten o no se adquieren. Para analizar si se puede enseñar a traducir y quién puede impartir ese conocimiento, contamos con la presencia de tres expertas en el mundo de la traducción.

Olivia de Miguel es traductora, profesora de la Facultad de Traducción e Interpretación (FTI) de la Universidad Pompeu Fabra, y directora del programa de posgrado en Traducción Literaria de la misma universidad. Ha publicado varias antologías de poesía y narrativa corta. Entre los autores que ha traducido destacan Edward Said, G.K. Chesterton, Judith Thurman, George Orwell, Oscar Wilde, James Stephens y Henry James.

Patricia Schjaer es editora de mesa de Libros S.A., donde coordina, supervisa y edita libros

de las nuevas colecciones de ficción y National Geographic. Ha sido jefa de editores de RBA Realizaciones S.A. y correctora de estilo para Muchnik Editores, bajo la dirección de Mario Muchnik.

Ana Mata es licenciada en traducción e interpretación, con premio extraordinario fin de carrera. Ha sido editora de mesa de Muchnik Editores (más adelante El Aleph Editores) y Editorial Diagonal del Grup 62. Actualmente trabaja como traductora autónoma, actividad que compagina con la edición externa, y la corrección tipográfica y de estilo.

Antes de dar paso al debate, plantearé unas preguntas a cada participante, para que podamos conocer un poco mejor desde qué perspectiva conciben la relación entre la enseñanza, el aprendizaje y la práctica de la traducción, en esa encrucijada entre la universidad, el mundo editorial y la labor del traductor autónomo.

En primer lugar, Olivia, en tu opinión, ¿qué crees que debe ofrecer una FTI, y qué ofrece en la actualidad? ¿Qué sector predomina en los estudios de la FTI, la traducción técnica, jurídica, económica, literaria? ¿Qué lugar ocupa la traducción literaria entre sus prioridades?

OLIVIA DE MIGUEL: Sobre todo centraré mi respuesta en la Facultad de Traducción de la Universidad Pompeu Fabra. Me has preguntado dos cosas: en primer lugar, qué es lo que debería ofrecer, y en segundo lugar, qué es lo que ofrece.

Me lo pones bien complicado, pero voy a intentar decir lo que pienso sin caer en corporativismos. En principio, para unos alumnos que vienen con dieciocho años a un primer ciclo es decir, simplemente con el COU, y que por tanto no saben apenas nada y tienen un *background* cultural bastante pobre, pienso que una FTI debería insistir en la transmisión de la cultura. Esa gente tiene que empezar a saber que lo que hará será tratar con textos, y que los textos no nacen como setas después de la lluvia sino que son hijos de una cultura, son deudores de otros textos y establecen entre ellos relaciones de amor y de odio. Tengo la impresión de que en este momento no se está dando la formación adecuada porque se está fragmentando el conocimiento, se insiste demasiado en la parte de lengua que tiene la traducción, y no precisamente en la lengua entendida como la materia de la que están hechos los textos. Creo que eso sucede porque gran parte del profesorado ha tenido una formación lingüística o por lo menos han accedido masivamente desde ahí; hay muy pocos profesores que sean traductores, y me parece que eso muchas veces se deja notar. En cuanto a lo que me preguntas sobre la traducción literaria, no sé si sería un término adecuado, si conviene establecer esa división. En principio, en las facultades de traducción, en donde yo trabajo y en otras a las que he tenido acceso, se insiste mucho en el prestigio de la traducción técnica, y a veces me parece que se justifica diciendo que de la traducción literaria no se puede vivir. Ya conocemos todas las miserias de la profesión, pero tampoco veo a los traductores técnicos en una situación envidiable. En principio, la traducción de textos literarios o humanísticos tiene un papel menor en las facultades de traducción en este momento, no sé si se debe a que el lenguaje técnico es más controlable que el lenguaje creativo o si se debe a otras razones. Se insiste mucho en la traducción técnica. Y yo pienso que en una facultad donde los alumnos deben curtirse y aprender a leer, porque de eso se trata, se tendría que partir de los textos más complejos. Después, en su vida profesional, los licenciados traducirán literatura, historia, motores de coches o lo que sea, eso es otro tema. Pero en una facultad, y en esos

años de formación, los alumnos deben adiestrarse en la lectura, la interpretación, el debate, la escritura de su propia lengua. Esos son los ámbitos en los que habría que insistir, a mi modo de ver.

MARTA PINO: Muchas gracias. Patricia, cuando recibes un currículum de un licenciado en Traducción e Interpretación, ¿qué valor concedes al título en sí, y hasta qué punto crees que los recién licenciados están suficientemente preparados para realizar algún trabajo en el mundo editorial? ¿En qué medida los avala ese título?

PATRICIA SCHJAER: Como Olivia, creo que la pregunta es difícil de responder. Directamente a mi mesa, o al equipo de redacción, o a través de Recursos Humanos llegan todos los días muchísimos currícula; a veces de personas con años de experiencia y, en otros casos, como tú decías, de personas que acaban de licenciarse en la universidad y no tienen experiencia o han tenido muy poca. Por lo que veo en la sala, creo que la mayoría de vosotros lleváis varios años trabajando en esto, pero sé que los jóvenes que empiezan están siempre buscando una oportunidad. Este año he participado en el máster de Traducción Literaria de la Pompeu Fabra y he visto que la preocupación más grande que tienen estos jóvenes que acaban de terminar la carrera es por dónde y cómo empezar. Teniendo en cuenta que estoy a cargo de las nuevas colecciones de ficción y no ficción en castellano (otra persona es responsable del catalán y colecciones divulgativas como *Integral*), cuando me llega un currículum escrito en catalán, lo primero que pienso es que esa persona se siente más segura en esa lengua. Esto no quiere decir que la persona que envía su currículum no haya pensado en la posibilidad de traducir en las dos lenguas, pero haberlo enviado en catalán condiciona, o me condiciona a mí, cuando considero si me conviene ofrecerle a esa persona una cosa u otra. En función del currículum y de la lengua, como es natural, entrego una prueba u otra. Si esa persona no tiene experiencia y acaba de empezar a buscar trabajo como traductor le entrego una prueba de traducción de un libro divulgativo, porque pienso que cuanto más fácil sea el texto, más fácil le será demostrar su capacidad para traducir. Estaría muy

bien, como ha dicho Olivia, que quienes trabajáis como traductores desde hace mucho tiempo ayudarais a formar a estos jóvenes. Tuve la suerte de encontrarme con un buen ejemplo: un traductor especialmente bueno, me refiero a Daniel Najmías, que no está hoy aquí, me recomendó a una persona muy joven, Macarena González, que apenas había empezado a traducir. Lo cierto es que, cuando llega una persona recomendada por alguien a quien tengo mucho respeto, considero con especial cariño y atención la posibilidad de trabajar con ella. En este caso el resultado ha sido maravilloso, Macarena ha demostrado ser una excelente discípula. Sin duda, nadie mejor que vosotros con varios años de rodaje en traducción para formar a estos jóvenes. Decir que yo reviso todas las pruebas que llegan a la editorial sería mentir porque tengo a mi cargo muchísimo trabajo: la revisión de manuscritos con autores, la búsqueda de traductores y correctores, la coordinación y supervisión del trabajo de colaboradores y talleres de fotocomposición, en fin, soy responsable de todo el proceso de edición. Pero lo intento. Volviendo a la formación, he de decir que hay una parte del trabajo a la que ha hecho alusión Olivia que es parte fundamental en este proceso de aprender: me refiero a la búsqueda de información. No se trata de enseñar sólo el ejercicio práctico, sino de dar pistas para aprender a resolver dudas. Es fundamental que quienes quieran dedicarse a la traducción sepan recurrir a las fuentes para investigar y resolver dudas cuando el libro lo requiera. Dudar y buscar información. No hay que avergonzarse de dudar, yo cada día dudo más. Son tantos los libros, tan distintos los temas, variados los estilos de los autores y traductores que pasan por mis manos... Insisto, hay que recurrir a los libros de consulta, a Internet... sin complejo. Lo peligroso es no hacerlo. Llevo más de veinte años editando, corrigiendo y revisando el trabajo de otros y estoy convencida de que la universidad debería poner más empeño en preparar para este posible trabajo.

Hay algo más que me gustaría aclarar sobre mi trabajo y mi posición en la editorial. Represento unas funciones, coordino y superviso el trabajo de muchos colaboradores, entiendo y defiendo una

forma de trabajar tanto dentro como fuera de la empresa, entiendo y defiendo la revisión periódica de tarifas, los tiempos razonables..., pero aunque pueda entenderlo y ponerme en vuestro lugar no tengo el poder de cambiar la situación, sólo puedo recomendar que se tengan en cuenta todas estas consideraciones. Estoy convencida de que vosotros deberíais insistir en el tema y encaminar a los jóvenes también en esa dirección.

MARTA PINO: Muchas gracias. No sé qué pensarás tú, Ana, sobre lo que ha comentado Patricia a propósito de la formación de los licenciados en Traducción e Interpretación. ¿Tú crees que tus estudios te han sido útiles a la hora de entrar en el sector editorial o crees que has necesitado otro tipo de preparación aparte de la licenciatura universitaria?

ANA MATA: Yo parezco el experimento del que hablaba Patricia, porque empecé a trabajar en una editorial justo al terminar los estudios en la FTI de la Pompeu. En parte esto se consigue gracias a la recomendación de las personas que te han formado, que saben cómo has traducido aunque sea en un contexto de aula y están dispuestas a responder por ti. Es cierto que al salir de la facultad, si uno no conoce bien el sector o no tiene contactos, es difícil llevar un currículum a una editorial y presentarse como traductor. Así pues, lo que hice fue empezar a trabajar desde dentro de una editorial; trabajé como editora de mesa casi dos años. Después de eso, cuentas con más experiencia, y con la ayuda de gente que conoces y te avisa de si en algún sitio necesitan traductores (un poco lo que decía Patricia sobre las personas con experiencia que deben apoyar a los que empiezan), y te vas introduciendo poco a poco. No te llueven las ofertas ni de repente tienes cinco libros de literatura esperando, pero vas entrando. Yo creo que al salir de la universidad es difícil. Por lo que ví cuando trabajaba en el Grup 62, es cierto que se desconfía de entrada de alguien que acaba de licenciarse y sólo ha traducido unas pocas páginas y de cosas muy concretas, sobre todo para encargarle un libro, que es algo delicado y largo, en lo que deberá trabajar dos o tres meses. Cuesta un poco, pero si cuentas con alguien que te apoye, si

te permiten hacer la prueba de traducción, si por lo menos puedes demostrar si estás a la altura de lo que piden, entonces ya tienes mucho ganado.

MARTA PINO: Bien, con todos los temas que habéis ido sacando, creo que hay bastante material para el debate que vamos a iniciar ya, sin más dilación, lanzando la pregunta que da título a la tertulia: “¿Se puede enseñar a traducir?”. No sé quién quiere empezar a responder esta pregunta genérica.

OLIVIA DE MIGUEL: Quizá yo. A mí me parece que se puede enseñar, en la medida en que se puede enseñar cualquier otra cosa. Es decir, se puede enseñar todo y en todo hay cosas que no se pueden enseñar. La traducción tiene una parte de oficio, de estrategias y mecanismos que se pueden aprender. Yo empecé estudiando Filología Inglesa, pero por mi cuenta y riesgo traduje un libro y traté de convencer a un editor de las maravillas de ese libro sin haber hecho nada nunca en el ámbito de la traducción. Y lo que ocurre cuando empiezas es que vas metiendo la pata considerablemente (me imagino que todos, cuando releemos cosas que hemos hecho quince o veinte años atrás, nos horrorizamos). Lo que quiero decir es que cuando empiezas en la profesión por tu cuenta, es inevitable que vayas cometiendo errores y los vayas subsanando a medida que vas traduciendo más. En una FTI, toda esa parte se puede abreviar. No es necesario darse veinte veces contra distintas piedras porque se pueden aprender esos atajos, lo que tiene la profesión de mecánica, de estrategias o de técnicas; se puede enseñar dónde buscar, como decía antes Patricia, enseñar a desconfiar y ver que algo pasa cuando para ti lo que estás leyendo no tiene ningún sentido y sabes que debería tenerlo. ¿Se puede enseñar a ser un García Márquez? No, evidentemente. Pero ¿se puede enseñar a escribir, a utilizar tu lengua con corrección? Yo creo que sí. Como se puede enseñar a pintar, a bailar, a todo. A ser una maravilla o un genio, no; pero a hacer el trabajo correctamente, sí. No estoy de acuerdo con la opinión de que la traducción literaria es una cosa medio metafísica que no se puede aprender y por tanto en la facultad habrá que traducir todo el día folletos de farmacia.

PATRICIA SCHJAER: Coincido con Olivia. Es evidente que hay una parte, una parte importante, que sí se puede enseñar, pero que hay otra, el talento innato, o quizás adquirido a fuerza de leer y de interesarse por estos temas, que hace que algunas personas tengan una gracia particular para escribir y sean capaces de ver los errores que muchas otras personas probablemente no vean. Esto no significa necesariamente que los jóvenes carezcan de esa capacidad especial que quienes llevan años traduciendo han podido demostrar tener en un momento. Sí es importante aprender de la experiencia de otros, aprender de los golpes. En mi caso particular, yo empecé en un taller de artes gráficas corrigiendo revistas, periódicos y algunos libros divulgativos; y luego, poco a poco, fui pasando a cosas más serias. Hasta hace siete años, es decir hasta que entré en RBA, sólo conocía una parte del proceso: la traducción, corrección y edición de textos. El trabajo de estos últimos años me ha permitido aprender a coordinar el trabajo de las personas que intervienen en el proceso de edición. Aprendí en muchos casos gracias a compañeros del equipo, en otros casos a fuerza de golpes. Por eso creo que si las editoriales lo permitieran, es decir, si los presupuestos lo permitieran, es decir, si los redujeran al mínimo, lo ideal sería volver al modelo de las viejas redacciones, crear equipos de redacción. No hay nada como ver lo que ocurre dentro de una redacción. Siempre se aprende. Prueba de ello es Ana: después de trabajar como redactora durante un tiempo para el Grup 62, con la experiencia de haber conocido todo el proceso, hoy elige dedicarse a la traducción. Yo tuve la suerte de corregir (junto con Carmen Aguilar) muchos de los libros publicados por Mario Muchnik y acabé eligiendo estar dentro. Buenos manuscritos, malos manuscritos, traducciones brillantes, correctas y no tan correctas es un trabajo complejo. Sin duda, la universidad tiene que invertir más en este tema, como decía Olivia, y hacer que las clases sean más prácticas, mejorar los medios. Estoy convencida de que la presencia en las aulas de personas que han dedicado muchos años a la traducción o se han especializado en determinados autores es fundamental.

ANA MATA: Voy a retomar algo de lo que decíais antes. Es cierto que en la facultad, por lo menos en la que yo conozco, más que enseñar a traducir un texto concreto, cosa que en literatura es muy difícil (quizá lo sea menos con textos técnicos, donde se puede hacer un glosario o aplicar tal fórmula a un contrato o una carta de presentación), lo que se enseñaba era a entender cómo tenía uno que afrontar ese texto, ver si era un texto cómico o si era un texto más o menos poético, y también entender cómo aproximarse al texto para luego, como ha dicho Patricia, buscar soluciones o indagar, leer, comparar para que uno mismo pudiera sacar sus conclusiones. Después, cuando uno ya ha estudiado, sigue aprendiendo mucho de los errores propios y de los ajenos. Yo he aprendido mucho viendo traducciones buenas y no tan buenas de otras personas, viendo cómo se hace una corrección de estilo, viendo cómo alguien ha solucionado lo que para ti era un problema de traducción. Quizá tú no hubieras llegado a esa expresión, pero ver cómo lo han resuelto otros puede ayudarte en traducciones posteriores. En este sentido, aprendes. En cuanto al talento del que hablabais, sí que existe, como ocurre con la pintura o con cualquier otra cosa. Es en gran parte trabajo y en parte gracia, un poco de todo. Está quien sabe pintar porque conoce la técnica y quien tiene gracia para poner un color junto a otro y conseguir que resalte.

MARTA PINO: ¿Pensáis que tendría más interés una licenciatura como ésta si fuera dirigida a alumnos que ya vienen de otras carreras y tienen otra formación, o pensáis que eso no tendría mayor interés? De hecho ya existe esa vía de acceso, aunque es minoritaria. Pero me gustaría saber si creéis que podría tener interés o no.

OLIVIA DE MIGUEL: En mi opinión, sí. Yo creo que para aprender a traducir has tenido que recorrer un camino. A mi modo de ver, lo que cuenta no es sólo la experiencia intelectual sino también la experiencia vital. A veces ves alumnos que al principio, en primero o segundo, no crees que puedan tener ninguna dote especial, y de repente te los encuentras en cuarto y piensas: “Qué bien lo está haciendo”. Será que han visto algún

país más, alguna película más, han leído un poco más, han ligado un poco más... Todo eso mejora la traducción. Al fin y al cabo, traducir es escribir, y ahí está en juego la experiencia entera. Yo pienso que la carrera sería mucho más interesante como segundo ciclo.

MARTA PINO: Incluso como tercero, ¿no?

OLIVIA DE MIGUEL: Sí, como tercero.

ANA MATA: Al menos la traducción literaria.

OLIVIA DE MIGUEL: Sí. Me refería a la traducción literaria.

ANA MATA: Sí, quizá fuera útil sobre todo para quien viene de Filología. Supongo que es una manera de llenar de contenido la lengua y las técnicas de traducción que se aprenden en la FTI. Alguien que haya estudiado, por ejemplo, Filología Hispánica, es alguien que lleva cuatro o cinco años leyendo mucho; en eso quizá llevara ventaja, en el sentido de que un estudiante de Traducción que sale del instituto o de donde salgan ahora tiene que hacer esas lecturas por su cuenta o en unos estudios posteriores. Quizá en ese sentido puede ser útil empezar más tarde.

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE: Vamos a ver, dos cosas. Una: hay algo muy llamativo de lo que no sé si sois conscientes las tres (y perdona que no te incluya, Marta). Venís de la universidad y de las editoriales y las tres tenéis ahora mismo un dato en común.

OLIVIA DE MIGUEL: Y alguno más.

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE: Primeramente, uno. Es decir, si yo le pregunto ahora a un profesor cómo se hace para aprender o para enseñar, me dirá que hay una parte fundamental, que es corregir. Ya comentabais hace un momento cuánto se aprende de las traducciones ajenas, buenas, malas o regulares. Pero desde una editorial, el profesional, y sobre todo el profesional de mi generación, que no ha aprendido en una FTI, rara vez tendrá este *feedback*. En cambio, hace la friolera de veinte años, cuando yo empecé a traducir, una de las cosas que yo pedía siempre era el manuscrito corregido, o las pruebas de imprenta. De este modo aprendí cosas que los alumnos de ahora imagino que aprenden en las aulas. Vi errores en los que ahora mismo los alumnos ya no caen. Supongo

que si hoy no se entregan las correcciones es por falta de tiempo, porque la economía manda, pero habría que recuperar esta práctica. Al fin y al cabo se trata de enseñar al que no sabe.

PATRICIA SCHJAER: Esta pregunta evidentemente va dirigida a mí, que represento al mundo editorial. Miguel tiene toda la razón del mundo. En situaciones normales, con plazos normales, si las cosas se hicieran como Dios manda, como a mí me gustaría, habría unos plazos suficientes que nos permitirían, una vez hecha la corrección de estilo, enviar la copia de la corrección al traductor. Pero no siempre cuento con un plazo suficiente para que el traductor tenga tiempo de revisar las pruebas, aprobar o no determinadas correcciones.

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE: Por ahí voy. Estoy hablando de artesanos de la palabra. No estoy hablando de pequeños Joyce que tienen una relación especial con su traducción. No es eso. No se trata de decir: “Te voy a cambiar una serie de puntos porque lo que estás poniendo aquí no me gusta y quiero que pongas esta otra cosa”. No voy por ahí. Lo que digo es que, incluso si el tiempo apremia y ya están introducidas las correcciones sobre papel, yo tengo derecho a ver qué se ha cambiado. A lo que voy es a que hay que enseñar al que no sabe. Da igual que sea a toro pasado. Aunque ya haya pasado un tiempo, el texto esté en máquinas y se hayan introducido todas las correcciones, está bien verlas porque algo se habrá aprendido para la próxima vez. Porque además es importante conocer los criterios de la editorial. Que no haya un solo gerundio en 120 páginas no es un pecado, pero igual a ti sí te lo parece. Se trata simplemente de que el traductor, tanto si es jovencito como si no, sepa qué es lo que queréis que hagamos. Y la única manera de conseguirlo es que se le devuelvan las traducciones corregidas. No todo el libro, bastaría con las veinte páginas donde has metido más la pata, en el supuesto de que sea ese el caso, para que uno comprenda que no debe usar la construcción *x* en castellano porque no es la más adecuada, o que en cierto momento se ha estado columpiando (algo que puede ocurrir un día en que se está bajo mínimos, por ejemplo). Es la única forma de aprender, tanto para la gente que sale de la facultad

como para otros traductores que nos dedicamos a esto desde hace años.

PATRICIA SCHJAER: Estoy totalmente de acuerdo con Miguel y pido a los correctores de estilo un informe sobre la corrección donde, además de las dudas pendientes, apunten las posibles frases conflictivas, muletillas, exceso de uso de determinada palabra (por ejemplo, “como para” en lugar de simplemente “para”), el mal uso de gerundios (he dicho *mal uso*), etcétera. Pasar copia de esta lista y de la corrección a los traductores es, sin duda, una cuestión de respeto. Siempre he defendido esta forma de trabajar, pero no siempre he conseguido aplicarla. Y no me refiero solamente al trabajo de los traductores sino también al trabajo del corrector cuando se ha esforzado en resolver cuestiones pendientes. Yo a su vez hago listas de las correcciones erróneas. No es sólo un trabajo de coordinación que necesariamente exige tiempo, sino una tarea que debería hacerse en equipo y que supone una responsabilidad además del esfuerzo. Y me equivoco, y lo admito, y me gusta que me corrijan también. El traductor, también, debería entregar una lista de observaciones sobre su trabajo y aclarar por qué ha adoptado determinado criterio. Mi papel, a veces, es muy difícil. La relación entre correctores y traductores, a veces, también lo es. Es muy difícil encontrar un buen corrector de estilo, las tarifas son bajísimas, es un trabajo que no siempre se valora. En Cataluña tenemos otro problema, y por favor que nadie se ofenda: la mezcla del catalán y el castellano. Todo eso genera una cantidad de trabajo que no siempre es posible hacer de la mejor manera posible. Coincido contigo, Miguel: los redactores deberíamos encontrar el momento y la forma de hacer que todos los pasos y trabajos se respeten.

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE: Es una labor social. Por otro lado, me parece muy importante deslindar la idea del traductor artista y la del traductor artesano. Lo que somos es artesanos. Somos canteros, albañiles. Si una cuadrilla viene a arreglar el cuarto de baño de tu casa y no lo hace bien, se le dice: “Venga usted, que aquí los ladrillos no están igualados”. Y la respuesta del albañil es: “Pues tiene usted toda la razón”. Tiene que haber

un *feedback*, porque si no, nunca sabremos cómo os gustan las cosas.

PATRICIA SCHJAER: Sin duda. Pero, a mí, en determinados momentos, me obligan a entregar un libro para traducir entre dos personas, lo cual es una barbaridad. Eso hace que se genere una cadena de problemas y que el resultado, evidentemente, no sea el deseable, desde ningún punto de vista. En situaciones normales, lo que tú dices es realmente lo que habría que hacer. Defiendo siempre la necesidad de hacerlo así. Y te aseguro que para mí es una tranquilidad saber que los traductores han podido ver las pruebas.

CELIA FILIPETTO: Eso que decíais de partir los libros entre varios traductores, que parece una cosa horrible y que no se debe hacer, no se debe hacer si los traductores no se conocen y no trabajan en equipo. Pero si trabajan en equipo, pueden llegar a producir una buena versión. Y cuando no se trata de obras de la literatura canónica sino de otro tipo de libros, como los *bestsellers*, o aquel libro que tiene que salir porque va a estrenarse la película, no veo ningún problema en que se repartan entre dos personas, siempre que se haga una puesta en común antes de entregar la traducción a la editorial. El problema está cuando la editorial encarga el trabajo a Juan Pérez y a Ana Mata, por poner un ejemplo, y Juan Pérez y Ana Mata, que no se han visto nunca, aceptan la traducción. Ahí está el problema.

PATRICIA SCHJAER: Sí. Cuando se ha hecho así, en contra de mi voluntad, he entregado la traducción a dos personas que se conocen, incluso a dos personas que viven juntas. Eso no impide que cuando el plazo del que se dispone no es realista, se trabaje a un ritmo que no corresponde y por lo tanto los pasos siguientes, la puesta en común a la que te has referido, o la revisión o la corrección que vienen detrás, nunca sean como deben ser. Siempre hay fallos. Aunque no se trate de una novela, puede ser un libro de ensayo. Hasta ahora siempre se ha tratado de libros divulgativos.

ANA MATA: Estoy de acuerdo en que cuando se parte un libro entre dos, tres, cuatro o más traductores, suele ser por un problema de tiempo. Si a los traductores se les dan quince días, tres se-

manas a veces, para hacer su parte, lo que en el mundo ideal sería una semana de puesta en común, o de leer cada uno la parte del otro para acabar de concretar, termina por no hacerse. Yo lo he vivido dentro de la editorial, y también desde que estoy como traductora *freelance*. En el caso más exagerado, llegamos a ser nueve traductores. El título del libro no lo diré, pero fue interesante como muestra de traducciones. Yo creo que habría estado bien poner junto al título de cada capítulo el nombre del traductor, porque así se habría conseguido una muestra de la mitad de la base de datos de la editorial.

PÚBLICO: ¿Quién firmaba la traducción?

ANA MATA: La redacción de la editorial.

OLIVIA DE MIGUEL: No se puede, ¿no?

ANA MATA: No se puede, pero se hizo. Se hicieron nueve contratos, pero sin derechos. Lo que quería recalcar es que en un caso como éste yo conocía a algunos de los traductores, pero si escasamente tengo tiempo de terminar y leer mi traducción antes de enviarla por *e-mail*, es difícil ponernos de acuerdo entre todos. Reconozco que éste es un caso exageradísimo y casi de chiste, pero real. Puede ocurrir.

MONTSERRAT CONILL: Quisiera hacer una pregunta a Ana Mata. Lo cierto es que las personas de mi generación en la traducción somos autodidactas, pero tú no; tú eres licenciada en Traducción y además con premio extraordinario. Mi pregunta es: ¿te han enseñado a traducir?

ANA MATA: Espero que sí. Bueno, vivo de eso, ¿no?

MONTSERRAT CONILL: Lo que pregunto es si realmente piensas que te han enseñado a traducir.

ANA MATA: Yo considero que me han enseñado técnicas o pistas para intentar hacer una traducción en condiciones. Está claro que en esto la práctica y la experiencia son un grado y que para ser un buen traductor, sobre todo siendo traductor literario, hace falta traducir mucho y de todos los colores. Pero sí creo que la licenciatura es una manera de marcar un camino, de conseguir que uno tenga en cuenta cosas que le chirrían o que sepa en lo que tiene que fijarse. Eso es lo que creo que

me han enseñado, una manera de tener los ojos abiertos.

MONTSERRAT CONILL: Es decir, si entiendo bien, a lo que te han enseñado es a redactar.

ANA MATA: Más que a redactar, a identificar los problemas que puede tener un texto y saber cómo verterlo en mi idioma. Se hace mucho hincapié en la lengua materna, en la lengua de llegada o como la queramos llamar. Enseñan a tener un respeto por esa lengua, a no considerar, por ejemplo, que da igual traducir de A a B que de B a A o que de C a D, como hacen algunos no licenciados, no profesionales o gente de otros ámbitos, que dicen: “Lo mismo me da traducir de inglés a castellano que de castellano a inglés, y ya que me pongo, al catalán, porque como vivo aquí, lo he pillado de oído”. Ese tipo de cosas creo que sí se enseñan en la facultad. Quizá alguien que sepa idiomas, o que crea que tiene más o menos mano para traducir, puede olvidarse de eso, no tener esa ética. Antes de estudiar tal vez consideres que es lo mismo un camino que el otro, y luego ves que estabas equivocado. Y eso sí que lo he aprendido en la carrera.

MONTSERRAT CONILL: Lo que te han enseñado es ética.

ANA MATA: Ética y práctica, sí.

MONTSERRAT CONILL: Es algo que te preguntaba porque yo doy clases de traducción y me gustaría saber qué pueden aprender los alumnos.

ANA MATA: Yo considero que lo que se aprende es eso: unas pistas, unos procedimientos que luego uno tiene que perfilar con cada traducción.

CELIA FILIPETTO: Un ejemplo de traducción en equipo está en la tercera fila, y se llama Anuvela. Ya han publicado la primera traducción en equipo.

PATRICIA SCHJAER: Sí, y han traducido para mí. Cuando hablamos de la traducción de este libro, sabíamos que lo mejor era quizá que lo hiciera una sola persona. Pero había un problema de tiempo muy grave y fuisteis cuatro las traductoras.

OLIVIA DE MIGUEL: ¿Qué libro era?

PATRICIA SCHJAER: La apasionante vida de Beckham.

ANA MATA: ¿Es el título real, o lo de “apasionante” es comentario tuyo?

PATRICIA SCHJAER: El título era: *David Beckham: Mi vida*. Se firmó como Anuvela, de acuerdo con las traductoras.

PÚBLICO: Pero en el contrato constamos todas.

PATRICIA SCHJAER: Sí, el contrato está a nombre de las cuatro. Toda la parte legal, la cuestión de los derechos y demás, es correcta. Pero en la página de créditos dice “Anuvela”.

HERNÁN SABATÉ: Yo no soy universitario. Supongo que en la sociedad actual la universidad es la manera establecida de transmitir conocimientos de este tipo, pero si no me explican muy bien cómo se puede enseñar a traducir en la universidad, me cuesta imaginar cómo se hace. Yo siempre he pensado que la traducción es básicamente un oficio, y creo que debería organizarse como los oficios en otros tiempos. Es decir, en torno a un maestro. El maestro es quien tiene más conocimiento del grupo, y a continuación se establecen una serie de grados, desde los oficiales de primera hasta los meritarios. Creo que este sistema de aprendizaje de una actividad que tiene tanto de teoría como de arte y de oficio sería lo más interesante. Una formación en escuelas de traductores, a partir de los propios traductores. También me gustaría que me aclaraseis otra cosa: si no son traductores quienes enseñan en la universidad, ¿qué son?

OLIVIA DE MIGUEL: Has hecho la pregunta del millón. Soy de la misma opinión que tú. Yo creo que la enseñanza de otros traductores es una vía de comunicación de experiencia importantísima para los traductores profesionales, y para los alumnos es el único modo que tienen de estar en contacto con la transmisión de esa experiencia. Es decir, normalmente el alumno no tiene modo de acceder al proceso sino al producto final. Ve un libro y decide si está o no bien traducido, pero está viendo el producto final, sin acceder a todo ese *work in progress*. Por eso creo, como tú, que deben ser los traductores los encargados de transmitir ese conocimiento. ¿Qué enseñan en la facultad quienes no son traductores? No lo sé, pero a mí me resulta tan surrealista como enseñar a tocar el piano y decir: “Esto es una octava, pero yo no pongo la mano en el teclado”. O: “Esto es un pie, pero yo

no bailo”. Yo creo que es un oficio, y un oficio se aprende a practicarlo con el maestro.

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE: Hay dos cosas muy rápidas que quiero comentar. Una es que los traductores de cierta edad no nos reconocemos en los jóvenes. Lo que nosotros hemos tardado diez o quince años en aprender, ellos lo han conseguido en los cuatro años de facultad. Es la ventaja que nos llevan. Dos: no es lo mismo una traducción de varios traductores, que lo que yo llamo una traducción realmente colectiva. Yo he tenido la inmensa fortuna de hacer dos traducciones colectivas. Una sale la semana que viene. Se parece un poco a lo que proponía Hernán. Consiste en que me rodeo de un grupo de traductores más jóvenes e infinitamente más brillantes que yo, y con unas ganas y una capacidad de aprender que ya no tengo, y flipo en colores de los resultados que se consiguen. Con el primer equipo, y aquí hay personas que los conocen, el libro es para caerse de espaldas.

OLIVIA DE MIGUEL: ¿Tú has coordinado el trabajo y lo has firmado o lo habéis firmado colectivamente?

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE: Los derechohabientes somos los cinco. Y además, por riguroso orden alfabético.

OLIVIA DE MIGUEL: Yo no creo en este tipo de experimentos. Seguramente un trabajo como el de Beckham lo pueden hacer cinco o cincuenta. Ahora, no creo que una voz autoral pueda fragmentarse entre veinte. Eso es bastante peligroso, a mi modo de ver. Traducir cuarenta páginas de Beckham, vale. Pero cuarenta páginas de Henry James, no lo sé. Creo que es otro tema. Estamos hablando de textos distintos, y yo no estoy de acuerdo en esa fragmentación de una voz autoral.

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE: No se fragmenta. Todos los textos están traducidos de pe a pa, de la primera a la última letra, en comandita por los cinco.

OLIVIA DE MIGUEL: Claro. Depende también. Yo comprendo que no tengo mucha capacidad de traducir en equipo. Me gusta hacer mi traducción, haciendo consultas a los amigos o a los colegas hasta llegar a hacerme pesada, pero al final se trata de una decisión individual y soy yo quien

la tomo. Soy yo quien pone una palabra y no otra, y no quiero tomar esa decisión colectivamente.

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE: Es muy interesante ver cómo funciona el proceso, el *work in progress* del que hablabas tú. Vamos a coger un texto, vamos a leerlo todos juntos, vamos a...

OLIVIA DE MIGUEL: En una etapa de aprendizaje, sí. Pero en una de profesionalidad, no.

HERNÁN SABATÉ: Últimamente en una lista salió algo sobre una traducción francesa del *Ulises* que se había hecho de una manera colectiva. Varios de los traductores eran universitarios. Había un traductor profesional que había repartido el texto capítulo por capítulo y luego se habían reunido, habiendo leído previamente las correcciones que se habían hecho. Creo que hasta ahora sólo ha aparecido un capítulo. Pero me pareció interesante.

OLIVIA DE MIGUEL: Como experimento, sí, claro. Pero como método de trabajo, no.

HERNÁN SABATÉ: Como experimento, sí. Me pareció una forma muy interesante de enfocar la traducción.

PÚBLICO: En las carreras universitarias se hacen prácticas que consisten en poner en contacto a los alumnos con profesionales, para que vayan aprendiendo. Aprendiendo del día a día, viendo cómo se soluciona un problema, consultando a los colegas las dudas que se puedan encontrar. Esta práctica (no remunerada, evidentemente) puede ser una experiencia que termina marcando a los alumnos.

OLIVIA DE MIGUEL: Lo que nos hemos planteado con el posgrado ha sido eso. Patricia estaba allí, a pie de obra, con ellos, desmontando el texto y volviéndolo a montar; Andrés Ehrenhaus estaba haciendo lo mismo, y Silvia Komet. De eso se trata. Yo también estoy totalmente de acuerdo con Hernán. El maestro es el traductor experimentado que es capaz de transmitir la experiencia del proceso.

CÉSAR GUIDINI: Quisiera hacer un comentario sobre la labor de las facultades de traducción. Yo creo que sí se puede enseñar a traducir. El profesor puede dar unas directrices, una orientación, basada sobre todo en su experiencia, que es fundamental. Quien no sabe nada de la vida, no podrá

hacer ni traducciones técnicas ni traducciones literarias. Después, en lo que respecta a la lengua, hay que aprender estilo y gramática. Estas cosas son la base de cualquier FTI. El tema de hoy es muy largo y daría para hacer un retiro espiritual de un fin de semana, como mínimo. El problema de si se puede enseñar a traducir está relacionado con la creación de las FTI en España. No sé si hay actualmente veinte o veintidós en toda España¹; en todo caso son bastantes. Pero el gran problema de la enseñanza de la traducción, y lo que la diferencia de otras disciplinas, es que a los traductores los forma gente que no son traductores. En cambio, a un médico lo forma un médico, a un arquitecto un arquitecto, a un abogado otro abogado... Pero aquí, en la FTI, se da la paradoja de que los profesionales, los traductores, son minoría. En unas facultades más que en otras. Y pienso que eso es un lastre fundamental que arrastran las FTI por las condiciones históricas de su creación. Hubo un *boom* que coincidió con la decadencia de las filologías, y hubo que improvisar recurriendo a la cantera de gente con otros títulos. Solo últimamente algunas facultades han recurrido a profesionales de la traducción. Pero, por regla general, esos profesionales de la traducción ocupan el último peldaño del escalafón. Primero están los licenciados, los doctores, y el último eslabón son esos profesionales. Eso se debe a que los teóricos, en la universidad, son la aristocracia del conocimiento. Ése es el panorama general de las FTI. Con vistas al futuro, pienso que habría que encarar una profunda reforma de las FTI, ampliando la participación de los profesionales. Normalmente, una persona que tiene un oficio, un albañil por ejemplo, sabe hacer bien su actividad. Y pasa lo mismo con la traducción. Evidentemente no hay que pedirle a un profesional de la traducción que enseñe lingüística, gramática, análisis de la lengua... todas esas cosas que hoy sobrecargan los planes de estudios de determinadas facultades. Los alumnos traducen poquísimos y se sobrecargan de teoría. Pero no nos engañemos: reconozcamos que la gente sale mal preparada, porque si no hacen prácticas de traducción, si no tienen un maestro que enseñe al aprendiz cómo se traduce, cómo se colocan los ladrillos, es imposible

que salga un profesional medianamente formado. La lingüística, el análisis del discurso, son cosas necesarias, pero como materias complementarias en la formación de un traductor. Quien tiene que definir los planes de estudio son los profesionales de la traducción, porque son ellos los que están todo el día en primera línea de fuego, saben los problemas que hay y cómo se resuelven. Son esas personas las que pueden transmitir sus conocimientos al alumno. Hay que recordar una cuestión fundamental, para la enseñanza y para otras cosas: para enseñar, aparte de conocer el oficio, hay que tener la voluntad de enseñarlo. Es un pequeño detalle, pero fundamental. Si a un señor le importa muy poco el aprendiz, no le enseñará bien.

OLIVIA DE MIGUEL: Está claro que es un oficio, como cualquier otro.

CÉSAR GUIDINI: No solamente hay que enseñar cuáles son las notas, sino cómo se producen esas notas. Evidentemente, es un trabajo aburridísimo. Corregir veinte o cuarenta ejercicios es muy pesado, y el profesor tiene que estar bien remunerado y valorado.

HERNÁN SABATÉ: Una pregunta estadística: ¿cuánta gente hay en la FTI?

OLIVIA DE MIGUEL: Me pones en un aprieto. Pues en la Pompeu debe de haber unos cuatrocientos, según me dijo ayer una colega.

HERNÁN SABATÉ: ¿Y cuál es la proporción de éxitos?

OLIVIA DE MIGUEL: ¿De aprobados? Académicamente, el nivel de éxito es enorme. Terminan el 98 por ciento. Aunque no he hecho un seguimiento profesional.

HERNÁN SABATÉ: ¿Es traducción e interpretación?

OLIVIA DE MIGUEL: Es traducción e interpretación.

HERNÁN SABATÉ: ¿Son dos programas?

OLIVIA DE MIGUEL: Son dos especialidades, aunque hay menos horas dedicadas a la interpretación que a la traducción. Además, se traduce de tres lenguas, y al catalán y al castellano. Pero no hay otras lenguas u otras culturas que tal vez sería interesante incluir. Además, al ser un tipo de estudio que necesita una dedicación *full time*, no

puede entrar gente de otras edades o de otras profesiones, que sería interesante que se incorporaran a un tipo de carrera como ésta. Son todos muy uniformes, chicos de diecisiete o dieciocho años, porque es una carrera con una carga lectiva tan enorme que no hay posibilidad de alternarla con un trabajo.

RICARDO SAN VICENTE: Os estaba escuchando y me imaginaba una escena idílica de un taller de pintura, donde los discípulos hacen el trabajo negro, uno pintando la túnica de la Virgen, otro el fondo, antes de que entre el maestro y dé el toque final a la obra. Lo que quiero decir es que habría que distinguir lo que es realmente la enseñanza, lo que yo creo que es el caballo de batalla. Aquí tenemos a las representantes de dos ámbitos distintos, una de la enseñanza y otra de la empresa, o de la profesión. Es difícil, incluso peligroso, imaginar que en la traducción alguien hace el trabajo en negro, el borrador, y más tarde llega el maestro y da la mano final. En el fondo, es lo que hacemos todos cuando traducimos: primero hacemos un borrador y si hay tiempo lo dejamos, cogemos otra cosa y luego volvemos al borrador con otra mirada, recordando el original. Pero creo que el oficio es un poco distinto al del pintor. Tenemos que reconocer que nosotros no somos autores, pero sí que podemos compararnos con los autores. Los autores...

RICARDO SAN VICENTE: Yo creo que hay que distinguir entre traductor y autor. No hay obras colectivas de autores, o no hay muchas. Al menos dentro del mundo de la literatura. El traductor, en ese sentido, es también un creador individual, que difícilmente puede crear en un equipo.

HERNÁN SABATÉ: Es verdad que todavía somos esclavos de la industria. Cuando nos libereemos de la industria, entonces... ¡No falta tanto!

RICARDO SAN VICENTE: En el campo de la enseñanza, del aprendizaje, sí que existe esta estrategia del maestro y los discípulos, pero creo que introducirla en el mundo editorial sería peligroso. Podría hacer pensar a algunos editores: "Vamos a crearnos nuestra propia cuadra de negros, y luego

se lo pasaremos al maestro para que dé el toque final".

HERNÁN SABATÉ: Nos tenemos que liberar de los editores. Repito: no está tan lejos. Lo que nosotros transmitimos no son productos acabados, sino información. Y la información puede darse en las manos de los productores de consumo y se puede llevar a otros ámbitos artísticos. Empiezan a existir las vías para ello, sólo hace falta más organización. Dentro de unos años, en lugar de trabajar para Planeta, podremos trabajar para el público. Y no está lejos, lo advierto.

RICARDO SAN VICENTE: Sería útil establecer la frontera entre lo que es la práctica de la profesión dentro de tal o tal editorial y lo que es la formación. En este campo, yo creo que sí hay unas FTI donde se da un tipo de práctica similar a la del pintor o la del músico, donde el maestro tiene quien le haga el trabajo. La práctica artesana.

M.^a ÁNGELES CABRÉ: Quería preguntar una cosa: ¿cuántas de las personas presentes han estudiado en una FTI?

[Se alzan muchas manos]

ANA MATA: Veo que muchas. Yo pensaba que estaríamos en minoría.

M.^a ÁNGELES CABRÉ: Me parece curiosa la insistencia que se hace en que los profesores no son del mismo oficio. Es lo mismo que ocurre en Filología: los profesores no son escritores.

OLIVIA DE MIGUEL: Lo que te quiero decir es que si uno enseña lengua, enseña lengua. Pero si enseña práctica de la traducción, debería ser un traductor. Yo creo que en Filología se dan disciplinas más teóricas, pero lo nuestro tiene un marcado carácter de oficio y de profesión. Me parece un caso ligeramente distinto.

M.^a ÁNGELES CABRÉ: Lo que digo es que tampoco está de más la parte teórica que se aprende en una FTI.

OLIVIA DE MIGUEL: Sí, pero es curioso que un alumno de una FTI pueda terminar su carrera sin saber, por ejemplo, que existen un contrato de traducción y una ley de propiedad intelectual, que en su condición de traductor de libros es autor y eso está protegido por una ley (aunque luego se lo pasan por donde quieren), sin saber qué cláusulas

tiene un contrato, cuáles son aceptables o no... No tienen ni idea de toda esa parte más práctica de la profesión.

ANA MATA: Si se enseñan este tipo de cosas, es a título anecdótico, porque un profesor concreto quiere hacer hincapié en eso, pero no porque forme parte de las asignaturas prácticas. Creo que ha cambiado un poco el plan de estudios, pero antes había muchas asignaturas teóricas, sobre todo de profundización en la lengua propia, pero fallaba la enseñanza de la literatura, por ejemplo, faltaban más lecturas, más práctica de traducción o de producción de textos para aprender a expresarse.

PÚBLICO: ¿Sigue siendo optativa la literatura?

ANA MATA: Lo era.

OLIVIA DE MIGUEL: Quizá ya no. Amalia puede responder.

AMALIA RODRÍGUEZ: Aunque la enseñanza de la traducción es un tema del que me cuesta hablar, porque le he dedicado demasiado esfuerzo en la vida, quería recordar algunas cosas. Cuando el rector de la Pompeu me encargó que montara la Facultad, lo primero que propuse es que se hiciera un segundo ciclo donde viniera gente con determinados estudios previos. Pero la realidad y la política de la universidad marcaron otra cosa. No se podía porque había una demanda de estudios de traducción y había que crearla como carrera. Segundo tema: el de que los profesores fueran traductores. Intenté, y Olivia también, llenar aquello de traductores autorizados, es decir, ese tipo de traductor que busca que su nombre aparezca en los textos que traducen. Lo que ocurre es que la universidad tiene todavía una estructura antigua, medieval, donde la autoridad establecida es la autoridad establecida, donde hay determinada gente que tiene prestigio y existe un mundo totalmente ajeno al mundo académico, el de la traducción, que les pilló totalmente de sorpresa cuando apareció allí vía Escuela de Idiomas. Todo esto sitúa a la traducción como algo extemporáneo y nos convierte en los bichos raros frente a los economistas o a los de Derecho. Lo que pasó fue que había una saturación de las filologías, faltaba alumnado y sobraban profesores, y Traducción se convirtió en el

lugar adonde podían ir a enseñar todos los lingüistas que no tenían dónde aplicar su saber.

Volviendo al tema de la tertulia, yo creo que lo único que se puede enseñar es a leer. Pero para eso hay que seleccionar, porque, como todos sabemos, hay textos que enseñan a leer y otros que no, hay discursos con los que te formas y discursos con los que no te formas. Es más difícil en los tiempos que corren, cuando la lectura no existe ya ni como concepto en ningún nivel de la enseñanza. En la educación se ha obviado absolutamente el texto, esa entidad hecha de lenguaje, hecha de palabra, con un autor detrás. Hoy día en el mundo no hay textos sino información o paratextos... de manera que estamos ante un escollo que pertenece a la propia cultura. El país no quiere saber nada del traductor porque autorizar la traducción es reconocer que la vida es un malentendido. La traducción cae fatal en el ámbito académico, donde se trata de acumular datos. Y lo primero que sabe un traductor es que no nos entendemos, y que tampoco entendemos el texto. Esto es difícil de introducir en el mundo académico, donde el saber es conocimiento y contenido. La traducción jamás puede ser una disciplina. La traducción es ese lugar siempre exterior desde el que se miran las culturas, nunca está en el centro, porque tenemos que estar fuera para poder poner en contacto dos cosas tan ajenas entre sí como son dos textos en distintas lenguas. Es un esfuerzo muy particular que nada tiene que ver con las divisiones disciplinarias. Por eso la dificultad está en la base. Hay que enseñar a leer, pero ya he dicho que nadie sabe leer hoy día.

MARTA PINO: Queda poco tiempo y hay varias personas que quieren todavía intervenir.

SILVIA KOMET: Volviendo al tema de esta tertulia, hemos ido cayendo en si se puede enseñar a traducir en la universidad, en la FTI, en una carrera, y creo que la pregunta da para bastante más. Yo no vengo de una FTI sino de otro campo. No tengo ni idea de si, como decía Miguel, los jóvenes están o no sobradamente preparados. Pero sí creo que se puede aprender a traducir, como se puede aprender a leer y se puede aprender a escribir. Obviamente, hay gente que por mucho que estudie, por muchas escuelitas a las que acuda y

por mucho tesón que le ponga, siempre hará un trabajo imponente. Podrá escribir sin faltas de ortografía y dar una estructura más o menos bien armada al texto, pero seguirá habiendo algo que falta. Antes, quienes se dedicaban a la traducción literaria eran generalmente inmigrantes, era una actividad medio marginal, pero siempre era gente a la que le gustaba mucho leer. Lo que veo ahora es que los chicos y las chicas que tienen facilidad para los idiomas se inscriben en Traducción, a ver si tienen suerte y entran en las Naciones Unidas o en el Parlamento Europeo o en donde se gane dinero. Básicamente, la FTI es *fashion*. Habrá raras aves (como siempre las hay en todas partes), habrá gente a la que sí le guste leer. Pero incluso estas personas, cuando terminen la educación formal, tendrán que buscarse la vida como nos la hemos buscado todos nosotros. Tendrán que hacer lo que hicimos todos los que estamos aquí, ir con el librito y los papelitos a ver al amigo que lleva más años y tiene experiencia. En definitiva, se trata de poner el texto ante los ojos críticos de otra persona para que haga los ajustes. Es más o menos eso lo que se hace en la FTI. A mí, en principio, no me parece mal, llevo unos cuantos años corrigiendo ejercicios de traducción y no tengo nada en contra, aunque tampoco nada realmente a favor. Estoy convencida de que los estudios deberían ser de tercer ciclo, por lo menos en lo que respecta a la traducción literaria, pero dudo que lleguen a serlo. No sé qué porcentaje de las personas que entran en la FTI dice de entrada: “Quiero ser traductor literario”. Supongo que es mínimo.

OLIVIA DE MIGUEL: De entrada, muchos de nuestros alumnos se matriculan con esa fantasía. La mayor parte, cuando llegan, quieren ser traductores literarios.

SILVIA KOMET: Porque el mundo editorial sigue viéndose como un mundo con *glamour*. En fin, yo creo que realmente se puede aprender a traducir. Y la persona que quiere aprender a traducir sabe buscarse la vida y buscarse los maestros necesarios, dentro o fuera del ámbito universitario. Se puede enseñar a traducir como se puede enseñar a

hacer cualquier cosa. Depende de tu talento pedagógico, finalmente.

JUAN VIVANCO: He llegado tarde, así que me disculpo si repito algo que ya se ha dicho. Quería preguntar a los profesores qué peso específico tiene la traducción de guiones y la subtitulación en la carrera de Traducción.

OLIVIA DE MIGUEL: Poco. Es un submódulo dentro del escaso módulo de la traducción literaria.

PÚBLICO: No en todas las facultades.

OLIVIA DE MIGUEL: En donde yo trabajo. En la vuestra sé que es distinto.

CELIA FILIPETTO: Por si en esta sala hay alguien que empieza y quiere introducirse en el mundo de la traducción de libros, conviene que tenga presente que el traductor es autor, está consagrado como tal en la Ley de Propiedad Intelectual, promulgada en el año 1986 y con un texto refundido de 1996. Es muy importante que lo tengamos en cuenta, porque el hecho de que seamos autores de los textos que traducimos nos da derecho a una participación económica en la explotación de los libros. Y me ha extrañado el comentario que ha hecho antes Ricardo San Vicente, porque él es traductor. Desde el punto de vista teórico se puede discutir todo eso del romanticismo y la idea de autor, se pueden hacer todas las teorías y tesis doctorales que nosotros queramos. Pero por ley, el traductor es autor, y cuanto antes lo tengamos claro todos los que nos estamos ganando la vida en esto y los que quieren entrar en la profesión, mejor nos irá, porque mejorarán los ingresos que vamos a obtener y mejorará la calidad del trabajo que hacemos. En la medida en que uno exija que se le pague mejor, se va a esforzar también por hacerlo mejor.

MARTA PINO: No sé si quiere intervenir alguien más, pero en todo caso, el tiempo de que disponíamos se ha acabado. Si os parece vamos a despedir esta tertulia de hoy, no sin antes dar las gracias a ACETT, y muy especialmente a Isabel Ferrer, que es la artífice de este encuentro. Gracias también a las ponentes y a todos los que habéis participado.

清泉石上流

FOTO DE MANUEL VALDÉS

文字 歌

ESCRITURA Y POESÍA CHINAS LA GRAFÍA COMO RECURSO LITERARIO

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ GIRARD

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ ES LICENCIADA EN LENGUAS ORIENTALES POR LA UNIVERSIDAD PARÍS VII (JUSSIEU). TRADUCE DEL CASTELLANO, FRANCÉS, CATALÁN, CHINO Y RUSO AL CASTELLANO Y FRANCÉS. ES PROFESORA DE CHINO EN LA FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA.

TERTULIA CELEBRADA EN BARCELONA EL 2 DE MARZO Y MODERADA POR CARLOS MILLA.

EN CHINA LO ESCRITO HA SIDO, desde sus orígenes adivinatorios, objeto de veneración, y la escritura se asocia a los mitos fundadores de la civilización. De hecho, el carácter 文 *wen* significa, entre otras cosas, “escritura”, “cultura”, “civilización”.

Mientras que las primeras poesías europeas en romance, difundidas por los juglares, fueron esencialmente de transmisión oral, la escritura tuvo un papel mucho más relevante en la transmisión de la poesía china, ya que ésta no sólo se cantaba en fiestas y reuniones de todo tipo, sino que, convertida en un refinadísimo medio de comunicación entre gente culta, se escribía en cartas, en pinturas, en los muros de los templos y los albergues, se copiaba, se coleccionaba...

A partir de la dinastía Tang, la poesía pasó a formar parte de los exámenes de acceso a los puestos oficiales de la compleja administración imperial. A ello, a la consiguiente proliferación de poetas en la élite culta y al protagonismo que adquirió la poesía en la vida social, se atribuye el hecho de que el periodo Tang, que va desde 618 hasta 907, sea considerado como la edad de oro de la poesía china clásica. Se trata de una poesía extremadamente sofisticada, en la que, incluso en los poemas










de estilo sencillo, entra en juego una extraordinaria riqueza de recursos y reglas. Uno de esos recursos consiste en la explotación del poder de sugerencia visual del carácter escrito.

A continuación vamos a analizar desde este punto de vista unos cuantos poemas del periodo Tang; pero antes es preciso presentar muy sucintamente la escritura china.

La escritura china se compone de miles de caracteres que corresponden cada uno a una palabra monosilábica y tonal. Son caracteres invariables, ya que el chino no es una lengua flexiva y la palabra escrita no se ve afectada por los considerables cambios de la pronunciación que ha habido a lo largo de la historia, de modo que incluso otros pueblos con lenguas totalmente distintas a la china pudieron adoptar esta escritura (como Japón, Corea o Vietnam).

Los caracteres de la escritura china pueden dividirse de manera muy elemental en dos grupos: los caracteres simples y los caracteres compuestos.

Los caracteres simples son, o bien *pictogramas*, o sea dibujos esquemáticos de objetos o fenómenos naturales (象形字); o bien *ideogramas simples*, en chino “indicadores” (指事字) que remiten a conceptos más abstractos o a partes de un objeto.

He aquí unos ejemplos de *pictogramas* con sus correspondientes grafías arcaicas, en las que se aprecia el parecido con el objeto representado (人  “persona”: un ser humano estilizado de perfil; 女  “mujer”: una mujer sentada de rodillas o con las piernas cruzadas y con las manos juntas, quizá dentro de las mangas; 子  “niño”: un niño recién nacido, envuelto en pañales, con los dos brazos fuera; 日  “sol”: el astro representado por un círculo y un punto en el centro como símbolo del brillo; 月  “luna”: una luna nueva con un punto de brillo; 木  “árbol”: un tronco, con las ramas hacia arriba y las raíces hacia abajo; 水  “agua”: una corriente y con puntos laterales que indican ondas o salpicaduras; 火  “fuego”: una hoguera de tres llamas; 雨  “lluvia”: las gotas cayendo de la bóveda celeste).

Como ejemplos de ideogramas simples o “indicadores”: 一 (uno), 二 (dos), 三 (tres), 本 (“raíz”, “base”: el pictograma del árbol 木 al que se ha añadido una señal abajo), 末 (“final”: el pictograma del árbol 木 del que se señala el ápice de las ramas).

Los caracteres compuestos se subdividen a su vez en varios grupos, de los cuales los principales son, en primer lugar, los ideogramas compuestos, o “asociadores de ideas” (意字), que unen dos o más caracteres simples para sugerir un significado o bien abstracto, o bien difícil de representar con un simple dibujo. Aquí vemos diferentes ejemplos: 林 (dos árboles: “bosque”), 森 (tres árboles: “selva”), 晶 (tres soles: “resplandor”, “brillo”, “cristal de roca”; inicialmente el carácter significaba “estrellas”), 日 (un sol 日 que aparece tras el árbol 木: “orientado”, “este”), 休 (un hombre 人 apoyado en un árbol 木: “descansar”), 从 (dos hombres uno tras otro: “seguir”, “obedecer”), 淼 (tres pictogramas del agua: “extensión inmensa de agua”), 好 (una mujer 女 y un niño 子: “bueno”, “amar”).

Dado que estos procedimientos de creación de caracteres exigían, a la larga, un esfuerzo excesivo de la memoria y que no es posible dibujarlo todo, ya en la antigüedad se adoptó un modelo nuevo, consistente en combinar un pictograma (para indicar vagamente el sentido o la familia semán-

tica) y un carácter —simple o compuesto— como elemento fonético (para indicar vagamente la pronunciación). Son los llamados *ideofonogramas* (象形字). Este procedimiento permite crear infinidad de caracteres nuevos utilizando las grafías ya existentes y conocidas, de modo que el esfuerzo de aprendizaje es considerablemente menor. Los ideofonogramas son, en consecuencia, muchísimo más numerosos que los tipos de caracteres mencionados anteriormente.

He aquí varios ejemplos: 河 *he* “río” (水+可 pictograma del agua abreviado en forma de tres gotas + carácter “poder” que se pronuncia *ke*), 桉 *an* “eucalipto” (木+安 pictograma del árbol estrechado + carácter “paz” que se pronuncia *an*), 晰 *xi* “nítido”, “discernir” (日+析 pictograma del sol estrechado + carácter “dividir” que se pronuncia *xi*), 妈 *ma* “madre” (女+马 pictograma de la mujer estrechado + carácter “caballo” que se pronuncia *ma*), 糊 *hú* “quemar” (火+胡, pictograma del fuego estrechado + carácter “bárbaro” que se pronuncia *hu*).

Ya en el umbral de nuestra era la inmensa mayoría de los caracteres existentes en la actualidad habían sido creados. En cuanto al estilo de escritura, que varió considerablemente en función de los lugares, las épocas, los soportes y los instrumentos utilizados, la caligrafía llamada “regular” (楷), aparecida a principios de la era cristiana, fue la que se impuso sobre las demás debido a que era la más práctica para escribir con pincel, la más legible, y la que mejor respondía a las necesidades de la administración imperial. La escritura establecida entonces, y consolidada a principios de la dinastía Tang, se convirtió en estándar y no volvió a variar.

No cabe extenderse aquí acerca de las características de la poesía de la dinastía Tang, altamente sofisticada y reglamentada. Simplemente destacaré la brevedad de sus versos (normalmente de 5 ó de 7 caracteres, correspondientes a 5 ó 7 sílabas-palabra), la musicalidad que proporcionan los tonos inherentes a esas palabras monosilábicas y la frecuente utilización de versos paralelos o simétricos tanto desde el punto de vista sintáctico como semántico.

Aquí vemos un ejemplo de paralelismo en el principio de un poema de Du Fu, *Escena primaveral*: 春望

país – destruido – montes – ríos
 – supervivientes, quedar
 ciudad – primaveral – hierba – árboles
 – frondosos, volverse exuberante

País aniquilado: quedan montañas y ríos.
 Ciudad primaveral: medran malezas y árboles.

Vemos que cada palabra del primer verso se corresponde con la que ocupa el mismo lugar en el segundo verso tanto por su valor gramatical como por su significado; en el caso del significado, la correspondencia puede ser por afinidad o por contraste:

país / ciudad; destruido / primaveral; montes / hierba; ríos / árboles; supervivientes / frondosos

Estas alternancias de los diferentes tonos y de ideas opuestos o complementarias reflejan la visión dual del mundo que posee la cultura china, con los conceptos de *yin-yang* y el ideal de armonía o de equilibrio al que aspira el pensamiento chino tradicional.

La invariabilidad de la palabra china puede parecerarnos un lastre a la hora de expresar matices, pero los caracteres chinos suplen con creces esta carencia por su tendencia a concentrar en sí diferentes significados y diferentes funciones gramaticales (por ejemplo, 春 “primavera”, puede ser, además de juventud, deseo sexual, renovación, un adjetivo —“primaveral”— y un verbo para nosotros inexistente —“primaverar”—, dependiendo del contexto y de su lugar en la frase.

Por otra parte, la tendencia de los poetas a no usar elementos conectores (como preposiciones, conjunciones, etc.) y pocos pronombres personales o ninguno, unida a esta invariabilidad de las palabras, da a los mejores poemas un aspecto intemporal de instante en suspensión infinita.

Pero los caracteres chinos encierran otro recurso de gran poder expresivo, gracias a su relación

con la escritura pictográfica primitiva: su aspecto visual, como vamos a ver a continuación, puede sugerir impresiones y sensaciones en cierto modo próximas a las que proporciona la pintura.

Por ejemplo, en este dístico de un poema de Wáng Weī 王維 (*Noche de otoño en la montaña* 山居秋暝):

明月松间照
 清泉石上流

La clara luna brilla entre los pinos.
 El fresco arroyo fluye sobre las piedras.

En el primer verso, 明 *ming* no sólo significa “brillante”, sino que visualmente lo sugiere uniendo los pictogramas del sol 日 ☉ y de la luna 月 𠄎; *yue* no sólo significa “luna”, sino que el carácter, como hemos visto, representa una luna estilizada; 间 *jian* significa “entre”, pero lo sugiere el sol 日 asomando entre las dos hojas de una puerta 门 𠔁 entreabierto; y 照 *zhào* “reflejarse” o “alumbrar” tiene la clave del fuego 火 𠄎 bajo la forma de cuatro puntos, además de tener el sol 日 en el elemento fonético del carácter; el conjunto del verso, gracias a las presencias del sol, de la luna y del fuego, da visual e inmediatamente una sensación de claridad, de luminosidad; una luminosidad que, al ser la del claro de luna, da a su vez una sensación de quietud.

En cambio, en el segundo verso, 清 *qing* significa “fresco”, “puro”, “cristalino”, “claro”; además, el carácter lo sugiere con su clave del agua 水 𠄎 en forma de tres gotas laterales; 泉 *quan* “fuente”, “manantial” tiene el pictograma del agua 水 combinado con el de “blanco”, “transparente”, “claro”, 白 白, pictograma que representa el primer rayo 丿 del sol 日 al alba; el carácter *quan*, en su versión arcaica 𠄎, representaba agua fluyendo de una cavidad; por último, 流 *liú* “fluir” también tiene la clave del agua, además de los tres trazos inferiores del elemento de la derecha, que representan agua corriente; con lo cual la impresión general es de humedad, de frescor, de limpieza y movimiento.

Este recurso no se utiliza de forma sistemática; pero resulta especialmente eficaz en el género breve que es el *jueju*, o poema de un solo cuarteto. Por su extrema brevedad (nunca excede las 28 sílabas en total), es particularmente adecuado para describir sensaciones fugaces, escenas efímeras y sentimientos o ideas fulgurantes.

Vemos así que, lejos de manejar un lenguaje primitivo y desprovisto de matices, los poetas clásicos chinos tienen un instrumento eminentemente versátil y sintético a la vez, con un enorme poder de sugerencia basado en la riqueza de significados de cada palabra, en la impresión visual que produce el carácter que la representa y en la musicalidad que le confieren las modulaciones tonales.

Vamos a ver unas cuantas muestras de *jueju*:

WANG WEI 王 (701-761) sirvió en la corte del emperador Xuanzong. Cuando pudo, se retiró a la montaña y llevó una vida sencilla, de acuerdo con su creencia budista.

答裴迪

森森寒流
 秋雨晦
 君南山
 心知白外

Responder / Pei / Di

Extensión de agua ilimitada / extensión de agua ilimitada / glacial / fluir, corriente / inmenso

Azul oscuro, grisáceo / azul oscuro, grisáceo / otoño, otoñal / lluvia / oscuro, tinieblas

Vos / preguntar, informarse / Zhongnan (extremo sur, nombre de montaña) / montaña

Corazón, mente, fuero interno / saber / blanco, diáfano / nube / fuera

RESPUESTA A PEI DI

La corriente fría se extiende infinita.

La lluvia otoñal se enfosca plomiza.

Preguntáis dónde se halla el monte Zhongnan.


Bien lo sabéis: allende las nubes blancas.

El Zhongnan es el macizo montañoso que se alzaba a unos 30 kilómetros al sur de la capital Chang'an. Visto desde la ciudad, siempre presentaba su faz umbría, a menudo oculta por las nubes. Pei Di, el gran amigo de Wang Wei, había escrito un poema en un día de lluvia en que el Zhongnan no estaba visible y se preguntaba dónde encontrarlo. Este poema de Wang Wei es la respuesta. Como es habitual en este tipo de poemas breves, el primer dístico pone en situación describiendo el entorno, y el segundo dístico encierra la clave del poema: el Zhongnan se encuentra tras las nubes, pero no las nubes que se ven, oscuras y densas, sino las nubes blancas que simbolizan la vida retirada del mundanal ruido.

En el primer verso (森森寒流) “la corriente fría se extiende infinita”, el ambiente, decididamente húmedo y plomizo, irrumpe con rotundidad en la hoja en blanco con la repetición del ideograma *miao* (森), que, con sus tres pictogramas de agua, sugiere esa inmensa extensión acuática del río Wang que ya ni siquiera se distingue de la tierra anegada que lo circunda. Las tres gotas de agua que forman la clave del carácter *liu* (流), así como sus tres trazos inferiores, que simbolizan la corriente, no hacen más que reforzar esa impresión.

El segundo verso (秋雨晦 “La lluvia otoñal se enfosca plomiza.”), totalmente paralelo respecto al primero, empieza con los dos caracteres *cang* (苍), que destacan con su clave de las hierbas (艹 = 屮屮 ㄗㄗ), que aquí no tiene sólo que ver con la vegetación, sino con el color glauco del paisaje bañado por la lluvia de otoño, que lo difumina todo. Naturalmente, el carácter de la lluvia (雨), que, como hemos visto, representaba gotas de agua cayendo de la bóveda celeste, no hace más que confirmar la impresión. En este primer dístico, nada se distingue, todo es confusión, frío y humedad.

En el segundo dístico (君南山 / 心知白外 “Preguntáis dónde se halla el monte Zhongnan. / Bien lo sabéis: allende las nubes blancas.”), mucho más despejado, se yergue la

montaña que busca Pei Di, con los tres picos del carácter *shan* (山 ). Por fin se aclara todo: lo que la inclemencia del tiempo oculta, aparece en el corazón o en la mente de quien lo busca. Bien es verdad que con nubes, pero esta vez son blancas, como indica el carácter 白 *bai*, cuya grafía arcaica, como hemos visto, representaba el primer rayo (丿) del sol (日) naciente, de ahí su sentido de “brillante”, “transparente”, “blanco”. Las nubes blancas, en la poesía clásica china, y en la de Wang Wei en particular, se asocian a la vida despreocupada y libre de ataduras a la que aspiraba el autor. El poema empieza, pues, con un paisaje anegado y borroso, confuso y agobiante como la vida misma, y se termina con el paisaje deseado, nítido y diáfano, al que el autor desea retirarse.

También de Wang Wei:

鹿柴

空山不□人
但□人□□
返景入深林
□照青苔上

vacío / montaña / no / ver / persona

sólo / percibir / persona /
hablar / sonido, resonancia

regresar / luz solar / penetrar /
hondo, frondoso / bosque

volver, de nuevo / alumbrar, reflejarse
/ verde / musgo / encima





EL CERCADO DE LOS CIERVOS







En el monte vacío no se ve a nadie,
ya sólo se oye el eco de la voz.


El sol que regresa se adentra en la fronda
y el musgo verde vuelve a refulgir.

En este conciso cuarteto, el autor no aparece mencionado, ni expresa sentimientos, sólo sensaciones: la soledad, el silencio en el que, si acaso, destaca fugazmente el eco, la luz del crepúsculo y,

en la penumbra del bosque, un último rayo de sol iluminando el musgo, símbolo de pureza. Como es habitual y como ya hemos visto en otros ejemplos, la descripción procede por contrastes de elementos contrarios y complementarios a la vez.

En el primer verso (空山不□人 “en el monte vacío no se ve a nadie”), la montaña se yer- gue, sola, como su propio carácter la representa (山 ); está “vacía” (空), como sugiere la clave de la caverna (穴 ) que figura en la parte superior del carácter *kong*; sin embargo, se oye el eco. Este primer contraste se ve reforzado con el aspecto general del primer verso, de caracteres sencillos y despejados, que describe lo que se ve (□  : el pictograma representa un hombre con un ojo desmesurado); lo que se ve es vacuidad y soledad.

Su opuesto: el segundo verso (但□人□ □ “ya sólo se oye el eco de la voz”), de caracteres complejos y profusos en trazos, que describe lo que se oye (□, el carácter representa una oreja 耳  escuchando por el intersticio de una puerta □ ); lo que se oye es el eco de la voz o de las voces que desmienten esa soledad. Dan más énfasis a esta sensación los caracteres (□ “hablar”, y (□ “eco”, que tienen respectivamente la clave de la palabra (言 ) y la de sonido (音 ), cuyas grafías arcaicas eran muy similares: una boca (口 ) con una lengua y sonidos (舌 ) que salen de ella. Además, con su exuberancia gráfica, desbaratan la sensación de vacuidad, soledad y silencio del primer verso.

Descrito el entorno, el segundo dístico (返景入深林 / □照青苔上 “el sol que regresa se adentra en la fronda / y en el musgo verde vuelve a refulgir”) nos proporciona el instante de mayor intensidad: En la penumbra del bosque al atardecer, penetra sesgado un rayo del sol poniente, que va a posarse sobre el musgo húmedo, produciendo nuevos destellos. Una vez más, se procede por contrastes: el contraste entre la sombría espesura del bosque respecto al rayo del “sol que regresa”; y el contraste entre ese último resplandor del sol respecto al musgo verde, probablemente cubierto de rocío. Esos contrastes de sombra y luz se ven reforzados visualmente por la presencia del sol (日 ) en el carácter *jing* (景 luz solar, rayo de

sol) junto al carácter *rù* (入, penetrar) en forma de cuña, delante del grupo *shenlin* (深林), que sugiere espesura con los árboles 木 del carácter *lin* (林, bosque), por supuesto, pero también el árbol que aparece en la parte inferior de *shen* (深 profundo, denso, frondoso); y, en el último verso, por la luminosidad que dan el sol 日, y el fuego 火 presentes en el carácter *zhao* (照, alumbrar, reflejar), respecto al frescor de la hierba 屮 que brota de la tierra 土 en la parte superior (生) del carácter *qing* (青, verde) y las hierbas que constituyen la clave 艹 (屮屮) del carácter *tái* (苔, musgo).

Todos estos contrastes *yin-yang* (sombra y luz, frescor y calor) sirven en este caso para poner de relieve lo ilusorio de todas las cosas, con esa presencia humana del primer dístico —que está y no está—, y lo efímero de cualquier fenómeno, con el sol poniente que, por un instante, refulge en el musgo. Ambas ideas, ilusión y fugacidad, son propias del budismo, del que Wang Wei era adepto.

LI BAI 李白 (701-762) es, junto a Du Fu, uno de los poetas más célebres de la literatura china. Pese a su formación clásica, no se presentó a los exámenes oficiales, pero su fama le abrió muchas puertas. Fue iniciado taoísta —algo que se refleja en su poesía— y también fue aventurero.

玉 □ 怨
 玉 □ 生白露
 夜久侵 □ □
 □ 下水晶 □
 玲 □ 望秋月

Jade / peldaño / tristeza, lamento

jade / peldaño / brotar, nacer, rezumar
 / blanco, transparente / rocío

noche / largo, duradero / infiltrarse
 / gasa de seda / medias

entonces / bajar / agua, (cristal) de
 roca, de cuarzo / cristal / cortina

brillante, translúcido, tintineo, cincelado /
 brillante, translúcido, tintineo, cincelado /
 contemplar / otoño / luna



LAMENTO DEL UMBRAL DE JADE





Del umbral de jade brota rocío claro,
 que en la larga noche cala las medias finas.
 Suelta la cortina de perlas de cristal,
 y al trasluz contempla la luna del otoño.





Este poema trata el tema de la soledad de la mujer que espera en vano al amado encerrada en los aposentos femeninos de un palacio, atormentada por la melancolía y por la fugacidad de la juventud. El tema en sí es absolutamente tópico en la poesía tradicional china, pero la maestría de Li Bai convierte este poema en una joya del género. En él todo es sugerencia, ya que no se menciona ni a la joven ni el motivo de su desazón. Todo está bañado en la fría luz de la luna, y cuanto aparece en este cuarteto de veinte sílabas es diáfano y glacial.

En el primer verso (玉 □ 生白露 “del umbral de jade brota rocío claro”), la sensación de frialdad se ve reforzada visualmente por el carácter *yu* (玉 羊丰), pictograma que representa varias piezas de jade ensartadas y que, además de sugerir la frialdad de la piedra, en la literatura china se asocia con frecuencia a lo femenino, o sea lo *yin*. La transparencia y la humedad las sugieren los caracteres *bailu* (白露), que he traducido como “rocío claro” y que es el nombre que se da al rocío del otoño, ya próximo a la escarcha: *bai* (白, blanco, transparente) cuya grafía arcaica 𠂇, como ya hemos visto, representaba el primer rayo del sol naciente, y *lu* (露, rocío) con su clave de la lluvia (雨 冫).

En el segundo verso (夜久侵 □ □ “que en la larga noche cala las medias finas”), la transparencia y la luminosidad vienen sugeridas gráficamente por la media luna 夕 𠂇 presente en el carácter *ye* (夜 noche). También evoca transparencia —pese a la profusión de trazos— el ideograma *luo* (𠂇, gasa de seda), cuyo sentido etimológico es “red para atrapar pájaros” y que reúne los pictogramas de “red” (网 𦉳 en la parte superior), “seda” (糸 纟 parte inferior izquierda), que representa una


madeja de hilos de seda retorcidos, y “pájaro de cola corta” (隹  parte inferior derecha). El mismo pictograma “red” aparece en la grafía del carácter *wa* ( medias).

En el tercer verso ( 下水  “suelta la cortina de perlas de cristal”), las mismas impresiones se ven reforzadas por los caracteres *shuijing* (水晶) que juntos significan “cristal de roca”, “cuarzo hialino”, pero que por separado son el pictograma del agua (水 ) y el ideograma 晶 *jing*, que reúne tres soles (日 ) y que en la época arcaica significaba “estrellas”; luego pasó a tener el sentido de “luz de las estrellas” y, de ahí, su sentido de “brillo”, brillante”, que todavía posee, junto con el de “cristal”.

El último verso (玲  望秋月 “y al trasluz contempla la luna del otoño”) es, en realidad, imposible de traducir de forma cabal, ya que *linglong* (玲 ) tiene tres sentidos: “onomatopeya que imita el tintineo de los colgantes de jade o de piedras preciosas al entrec chocarse”, “brillante, luminoso, translúcido” y “delicadamente cincelado”. En este poema, los tres sentidos se aplican simultáneamente: la dama ha dejado caer la cortina de cristal transparente, que sin duda se balancea tintineando y cuyas piezas, es de suponer, están finamente labradas. Todo ello viene reforzado por la clave del jade 玉  presente en ambos caracteres (como en todos los que tienen que ver con las piedras preciosas) y que, como hemos visto, representa unas piezas de jade ensartadas a modo de colgante. Por último, la luminosidad viene claramente sugerida por la presencia de la luna como pictograma independiente (月 ) y como elemento superior derecho del carácter *wang* (望, contemplar algo que está lejos).

BAI JUYI 白居易 (772-846) fue el primer poeta chino en adquirir en vida una inmensa fama en todo el mundo sinizado de entonces, particularmente en Japón. Ocupó diversos cargos, pero muy pronto trató de mantenerse al margen de la política retirándose a vivir al campo.

花非花

花非花  非 
 夜半  天明去
 如春夢  多 
 去似朝    

Flor / no ser / flor

Flor / no ser / flor / niebla / no ser / niebla

noche / mitad / venir / día / brillar,
mañana, amanecer / irse

venir / como, parecerse a / primavera /
sueño / cuánto / cantidad / tiempo

irse / cual, semejar / alba / nube
/ no haber / buscar / sitio











FLOR QUE NO ES FLOR

Flor que no es flor, niebla y no niebla,
viene de noche y se va al alba.

Viene cual sueño de primavera,
mas ¿cuánto dura?

Se va cual nube de la alborada, sin dejar rastro.

El tema de la fugaz y placentera visita de una cortesana se expresa aquí con imágenes muy recurrentes en la poesía tradicional china: las flores, la niebla (otras veces el rocío o la lluvia), el sueño primaveral y las nubes del alba, que son alusiones literarias evocadoras de los placeres amorosos.

La mujer no aparece en ningún momento, pero su presencia huidiza se percibe en todo el poema. En el primer verso (花非花  非 ) “flor que no es flor, niebla y no niebla”, habita los caracteres *hua* (花, flor), que es también un eufemismo para “cortesana”, y *wu* () niebla, neblina, bruma), cuya suave humedad se asocia en este poema al deseo erótico. Visualmente, la idea de flor cubierta de gotas la dan la clave de las hierbas (艹  屮  屮  屮  屮  屮) del primero y la de la lluvia (雨 ) del segundo. El carácter *fei* (非 ) a pesar de ser una simple negación, da, con su grafía, que representa dos alas de ave, una impresión de ligereza y de fugacidad que refuerza la idea del placer efímero y casi mágico, irreal.

En el segundo verso (夜半☐天明去 “viene de noche y se va al alba”), marcando la llegada y la partida de la joven, aparecen caracteres que ya hemos visto: *yè* (夜 𠄎, noche), con su elemento de la media luna (夕 𠄎) y *ming* (明 𠄎), aquí con el sentido de “alborar”, que en esta ocasión sugiere la presencia simultánea del sol 日 que despunta y de la luna 月 que todavía no se ha retirado.

En el tercer verso (☐如春夢☐多☐ “viene cual sueño de primavera, mas ¿cuánto dura?”), la clave está en *chunmeng* (春夢, sueño primaveral), una imagen que sugiere fugacidad, pero también los placeres eróticos. Visualmente, destacan el sol (日 ☉) de la parte inferior del carácter “primavera” y la media luna del carácter “sueño” (夕 𠄎), que remiten, una vez más, a los principios *yang* y *yin* respectivamente, y a la unión de esos principios. Asimismo, en ambos caracteres, hay exuberancia por la presencia de hierba (el carácter *chun* —primavera— es la versión estilizada de un ideograma arcaico que mostraba un sol 日 y, encima, la clave de las hierbas 艹 屮 屮 con un elemento fonético 屯 que también significaba “hierba 屮 brotando de la tierra 一”; y el carácter *meng* —sueño— tiene en su parte superior el elemento de las hierbas 艹).

En el cuarto verso (去似朝☐☐☐☐ “se va cual nube de la alborada, sin dejar rastro”), los caracteres de más impacto visual son *zhaoyun* (朝☐, nube del alba) y *mi* (☐, buscar). Los dos primeros remiten inequívocamente a los placeres amorosos por alusión a un poema antiguo, el *Gaotang fu*, en que el hada del monte Wu, tras visitar en sueños al rey de Chu y pasar con él la noche, se despide diciendo que al alba la verá en forma de *nube* y al anochecer en forma de *lluvia*. Visualmente, la impresión es muy clara para un chino: el ideograma *zhao* (朝, alba) se compone de un sol (日) naciendo entre las hierbas (艹) cuando la luna (月) aún no ha desaparecido; el carácter *yun* (☐) se compone de la lluvia (雨 𠄎) y de la nube (云 𠄎) que en su versión arcaica, más simple, era una voluta nubosa), formando, de manera no intencionada, el binomio *yunnyu* (☐雨 “nubes y lluvia”), que remite una vez más a la historia del hada

del monte Wu y constituye el eufemismo clásico para los deleites amorosos.

Por último, tenemos el ideograma *mi* (☐), que representa muy gráficamente la búsqueda (“sin dejar rastro”, literalmente es “no haber donde buscarla”), ya que se compone del pictograma *jian* (☐ 𠄎 “ver”), cuya versión arcaica, como hemos visto, representa un hombre esquematizado con un ojo desmesurado, y del pictograma *zhao* (爪 𠄎), que figura una mano abierta con la palma hacia abajo, en este caso haciendo de visera.

El último poema que voy a presentar es el único de una mujer de quien nada se sabe, ni siquiera el nombre. Figura en la *Poesía completa de la dinastía Tang* como “La joven de la posta de Xiang” 湘☐女子 (siglo IX).

题玉泉溪

☐☐醉秋色
碧溪☐夜弦
佳期不可再
☐雨杳如年

Inscrito / jade / fuente / torrente
rojo / árbol/es / borracho, embriagarse
/ otoño / color, paisaje
verde azulado, azulado / torrente
/ tañer / noche / cuerda
bueno, feliz, afortunado / día, tiempo,
fecha / no / poder / repetirse
viento / lluvia / oscuro, infinito,
sutil, invisible / como, así / año

INSCRITO EN EL TORRENTE DE LA FUENTE DE JADE

Los árboles rojos se embriagan de otoño,
el torrente verde rasguea la noche.
Los días felices ya no volverán.
Sombria tormenta, así serán los años.

Este es otro poema de amor, pero esta vez de amor perdido y desde el punto de vista femenino.

La protagonista, probablemente una cortesana, tampoco aparece, pero su presencia se siente en los árboles rojos, “ebrios de otoño” y en el torrente verde de jade que “rasguea la noche”, ya que probablemente es ella la que bebe y la que tañe el laúd o la cítara. Tampoco se menciona la luna, pero está claro, para un lector chino de la época, que su luz baña la escena (es otoño, época en que la luna brilla con más esplendor que nunca). La mujer abandonada, probablemente sintiendo aproximarse el otoño de su vida, ve con desaliento su futuro.

En el primer verso (□□醉秋色 “Los árboles rojos se embriagan de otoño”), la escena destaca visualmente gracias a los caracteres *shu* (□, árbol), *zui* (醉 emborracharse) y *qiu* (秋 otoño). El primero por su clave, el pictograma del árbol (木) que hemos visto anteriormente; el segundo también por su clave de la vasija de vino (酉); el tercero, por su combinación del cereal maduro (禾), pictograma de una planta con la espiga cargada, y del fuego (火). Estos dos últimos pictogramas expresan bien el enrojecimiento de las hojas al sol de la tarde.

El segundo verso (碧溪□夜弦 “el torrente verde rasguea la noche”), que es totalmente paralelo o simétrico respecto al primero, contrasta con éste por su escena nocturna. Si todo en el primero sugería luz, calidez y silencio, en el segundo todo es sombra, agua y rumor. Gráficamente, el agua está presente en el carácter *xi* (溪, torrente), con sus tres gotas laterales (彡); la luna aparece en el carácter *ye* (夜, noche), con su media luna (夕); y el sonido se sugiere con los arcos (弓) de los caracteres *tan* (□ tañer) y *xian* (弦 cuerda), que indican la acción de hacer vibrar las cuerdas de un instrumento musical pinzándolas como se pinza la cuerda de un arco para tensarlo.

Las demás impresiones visuales del poema se concentran en el último verso (□雨杳如年 “sombría tormenta, así serán los años”), con la tormenta, hecha del carácter *feng* (□ viento, variante gráfica de □ 鳳 fénix, uno de los espíritus que, según las antiguas creencias, dominaban los vientos; el carácter representa un ave de largas plumas) y del pictograma “lluvia” (雨), que figura el cielo y las gotas de lluvia cayendo. El ideograma

yao (杳 tinieblas) sugiere la oscuridad con el sol (日) tapado por un árbol (木).

El aspecto gráfico de los caracteres chinos, como hemos visto, no se explota como recurso literario de forma sistemática, ni muchísimo menos. Hay numerosos poemas y otros tipos de texto de los que no cabría comentar nada acerca de las impresiones visuales que suscita la escritura. Se trata simplemente de una posibilidad de que disponen los autores y de una forma más de abordar los poemas por parte del lector, una manera más de disfrutarlos, de descubrir en ellos facetas que quizá ni siquiera sospechaba el poeta.

No hay que olvidar que lo más importante en un poema chino clásico no son en absoluto sus grafías, sino su musicalidad, la armoniosa alternancia de tonos y la coherencia de sus rimas. Pensar que el encanto de estos poemas estriba en la fisonomía de sus signos de escritura sería muy reductor y, además, erróneo. Pero la utilización de la fuerza expresiva de los caracteres constituye una opción cargada de virtualidad que no tiene equivalencia en nuestras lenguas y que supone una dificultad insuperable para el traductor.

También influye en esa expresividad, por lo menos en los textos antiguos, el hecho de que la escritura china sea un instrumento primitivamente destinado a revelar realidades (los caracteres más antiguos de que se tiene constancia son los de las inscripciones oraculares), un instrumento mágico de comunicación con las fuerzas invisibles y que aún en su forma actual sigue teniendo residuos de su pasado adivinatorio, un instrumento cargado de potencia evocadora.

Espero, con este rápido recorrido, haber puesto de relieve dos cuestiones: por un lado, la importancia fundamental y la inmensa riqueza de la escritura en la civilización china; por otro, la profunda originalidad de la poesía clásica de la dinastía Tang. Espero también que, de alguna manera y a pesar de haber sido escrita entre los siglos VII y X, esta poesía les haya resultado próxima, salvando así su lejanía en el espacio y en el tiempo.

TERTULIA

MIEMBRO DEL PÚBLICO: ¿Qué pasa con los tiempos verbales?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: No hay. Lo que hay es contexto. No se conjugan los verbos porque la escritura es invariable, no se puede añadir ni quitar nada a un carácter; simplemente, según el lugar en que se colocan las palabras en la frase, éstas quieren decir una cosa u otra; y también existen partículas que por sí mismas no tienen ningún sentido, pero según cómo estén colocadas pueden indicar que la oración está en pasado, que la acción ya está acabada. De todas formas, los tiempos son muy vagos, y en chino clásico, en la poesía clásica, no suelen indicarse, igual que se usan pocos pronombres personales o pocos conectores; precisamente lo que se busca es esa sensación de vaguedad. Es como en las pinturas chinas antiguas, donde está todo difuminado, como con bruma, con cielos que se confunden con el río, etcétera.

CARLOS MILLA: Oyéndote hablar continuamente de sensaciones y sugerencias, me pregunto si a ti, que traduces además del francés, del inglés y del ruso, te resulta más frustrante traducir del chino. Lo digo por esa sensación que tiene uno cuando traduce de que nunca llega a captar realmente todos los matices... Si a uno le pasa con el francés, el italiano o el inglés, en el caso del chino, ¿se convierte casi en una tortura?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Hasta cierto punto, pero es que a mí el chino me apasiona y no me importa. Hay un carácter que, por ejemplo quiere decir “tintineo”, “transparente” y, además, “finamente cincelado”: ¿qué haces? Tienes que elegir y conseguir que el poema quede equilibrado. Por muy buenas que sean las traducciones, nunca son exactamente como el original. El chino plantea muchos problemas y produce muchas frustraciones, aunque me molesta menos que en otras lenguas. Hay lenguas que traduzco para ganarme la vida, y los problemas que a veces plantean me suscitan más frustración.

CARLOS MILLA: ¿Y en el chino moderno hay una mayor normalidad? ¿Hay instituciones que

normalizan la lengua, que hacen más accesible el aprendizaje al extranjero?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Sí, ahora aprender chino es bastante fácil. Si uno va a China, en todas las universidades tienen cursos de chino para extranjeros, y si un extranjero tiene un buen nivel, puede asistir a las clases del programa normal, con los alumnos chinos y estudiar la carrera allí, no hay ningún problema. Lo que pasa es que el chino es un idioma relativamente complicado; te tiene que gustar. Si te gusta, da igual que sea difícil, porque es apasionante. Pero si no, se hace muy pesado, sobre todo al principio. En cuanto al chino moderno, es mucho más fácil que el antiguo, del que difiere bastante, pero lamentablemente aquí, en España, no se estudia. Por increíble que parezca, así es, de modo que somos pocos los que lo traducimos.

CARLOS MILLA: ¿Y la fonética es más o menos accesible para un occidental?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: La pronunciación china nos resulta relativamente difícil, por una parte porque emplea algunos sonidos que no poseemos y, por otra, porque la fonética china es bastante pobre, lo cual hace que haya muchas palabras homófonas y difíciles de distinguir para nosotros. El español también es pobre desde el punto de vista fonético, y eso hace que no tengamos tanta facilidad para adaptarnos a otras pronunciaciones como, por ejemplo, los rusos.

CARLOS MILLA: ¿Y es verdad que hay sonidos que según la intensidad o la duración pueden significar una cosa u otra?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Sí, el chino es un idioma con tonos. Un ejemplo típico es la sílaba ma, que según cómo se module puede significar “madre”, “cañamo”, “caballo” o “insultar”.

CARLOS MILLA: ¿Y eso lo articulas con fluidez al hablar? ¿Es posible para un hispanohablante?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Claro que sí, si yo he podido, puede cualquiera.

MIEMBRO DEL PÚBLICO: ¿Y el chino clásico también se pronuncia distinto?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Sí. He leído estos poemas con pronunciación moderna, porque en

realidad no se sabe muy bien... Existen reconstrucciones de pronunciaci3nes antiguas, pero no son totalmente seguras. No se pronunciaba igual. Se parecía un poco al actual cantonés, pero ni yo sé cantonés ni tampoco los especialistas en fonología están completamente seguros de cómo se pronunciaba el chino en cada época. Por eso, en los ideofonogramas, cuando dije que la parte semántica, que es el pictograma, indica el sentido, y el resto indica vagamente la pronunciaci3n, digo vagamente porque cuando fue creado ese carácter, quizá hace dos mil años o más, se pronunciaba de una manera que no corresponde a como se pronuncia ahora. Por eso a nosotros nos parece que la indicaci3n de la pronunciaci3n es muy vaga, tan vaga que a veces no tiene nada que ver. Pero eso es porque ha habido muchos cambios a lo largo de la historia. Hay estudiosos que se ocupan de eso y hacen reconstrucciones. Cuanto más recientes son en la historia, más fiables resultan, aunque no del todo. Por eso no leo los poemas en público con la supuesta pronunciaci3n de entonces, que además desconozco.

MIEMBRO DEL PÚBLICO: ¿Hay un chino estándar?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Sí, lo que aquí llamamos mandarín y allí llaman la lengua común. Es la lengua oficial, la que se habla en televisi3n, en la radio, en las universidades, pero también hay mucha gente que no la habla, o la habla muy mal; cada zona tiene su propia lengua o dialecto.

MIEMBRO DEL PÚBLICO: Pero la lengua escrita es una sola.

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Sí, la lengua escrita es una sola. Por ejemplo, un cantonés no entiende a un pequinés hablando, pero sí a través de la escritura. Cualquiera puede leer un documento, si no es iletrado, claro, porque ésa es otra: en China todavía hay un índice considerable de analfabetismo.

MIEMBRO DEL PÚBLICO: Porque la escritura es fonética...

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: No, no precisamente porque no es fonética se puede leer. Si fuera fonética, no se podría porque correspondería a la

fonética de una lengua o de un dialecto determinado.

La escritura es la misma y se entiende en toda China, no plantea grandes problemas.

MIEMBRO DEL PÚBLICO: ¿Cómo se desarrollan los pictogramas para los neologismos?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Eso depende. Este sistema de los ideofonogramas es genial porque se puede inventar cualquier tipo de carácter. Hay dos opciones: se puede inventar un carácter especial para una ocasi3n especial. O bien se puede crear una palabra compuesta combinando caracteres que ya existen. Por ejemplo, para decir *avi3n*, se emplea un carácter que significa “volar” y otro que significa “máquina”, “aparato”. Para *tren*, se emplea “fuego” y “vehículo de ruedas”. Y *televisi3n* es “electricidad” y “visi3n”.

CARLOS MILLA: ¿Y los inmateriales? De hecho, parecería que en una lengua así, los pictogramas remitirían en primer lugar y sobre todo a lo material, ¿cómo se forman los conceptos inmateriales?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Bueno, se forman ya con los ideogramas; por ejemplo, los números. Aquí he mostrado unos muy fáciles, pero hay otros que no son tan evidentes. ¿Cómo se expresa la idea de descansar? Pues con un señor apoyado en un árbol. O la idea de bueno, de bondad, ¿qué es lo bueno para un hombre? Tener mujeres e hijos. Etcétera. Y luego están los ideofonogramas... Hay un caso, por ejemplo, de la emperatriz Wu, la única emperatriz en la historia de China, que tomó el poder a principios de la dinastía Tang; en un momento dado se autoproclamó emperatriz y decidió instaurar una nueva dinastía que sólo duró los años de su reinado, unos quince. Y se puso un nombre que no existía. Como le gustaba el budismo, buscó un nombre que, en un solo carácter, evocara la iluminaci3n del vacío. Así que eligió un carácter compuesto por los elementos del sol y de la luna (“brillar”, “iluminar”) en la parte superior y el del vacío en la parte inferior. Eso formaba un solo carácter que nunca había existido antes y que sólo se usó para su nombre. Todavía sale en los diccionarios, pero la única definici3n que hay es: “carácter inventado por la emperatriz Wu para po-

nérselo a sí misma...” Además, como la emperatriz Wu tuvo muy mala fama por cruel, degenerada, etcétera, nadie ha querido llamarse como ella, así que ha quedado como un carácter que sólo ha servido una vez. Por lo tanto, es muy fácil crear caracteres, cogiendo elementos conocidos y combinándolos. Otra cosa es que prosperen.

CARLOS MILLA: Es curioso que, siendo tantos los referentes a la materialidad, de alguna manera sea una cultura también tan espiritual.

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Sí, porque también hay caracteres para el vacío, la nada, el ser... Yo me he centrado en la poesía, pero podríamos hablar también de la filosofía: sería otra conferencia.

MIEMBRO DEL PÚBLICO: Entonces, ¿uno puede deducir un carácter sin haberlo visto antes?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: A veces. Aquí tenéis un ideograma típico: es un campo de arroz y el músculo, la fuerza. Y el carácter que forman ambos cuando están juntos es el varón, el hombre. Era el que trabajaba en el campo; la mujer trabajaba en casa.

MIEMBRO DEL PÚBLICO: ¿Qué relación hay entre el chino y el japonés o el coreano?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Los coreanos no lo sé muy bien, pero los japoneses absorbieron prácticamente toda la cultura china, sobre todo a partir del siglo VIII, en la época Tang. Muchos japoneses fueron a China a estudiar budismo; de hecho, fue así como se transmitió el zen al Japón. El zen o *chan* es de origen chino, y en Japón evolucionó por su cuenta. Los japoneses también asimilaron la escritura. Al ser un sistema que no se basa en la pronunciación, es adaptable perfectamente a otra lengua. El japonés además tiene una escritura silábica. Así que combina los caracteres chinos con otros signos propios. Por lo demás, la gramática japonesa no tiene nada que ver con la china.

CARLOS MILLA: Cambiando un poco de tema, ¿cómo es tu relación con las editoriales? ¿Propones tú los textos? ¿Te llaman ofreciéndote traducciones del chino?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Es difícil. En parte porque las editoriales no están muy al corriente de lo que se publica en China.

CARLOS MILLA: Y no saben que existe, supongo.

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Algo saben, naturalmente: van a ferias, como la de Frankfurt, y ven lo que se publica en Francia, Alemania, Inglaterra, etc. Lo malo es que a menudo basan sus elecciones únicamente en el éxito que haya tenido un autor chino en tal país. Esto hace que a veces se empeñen en encargar traducciones indirectas, con frecuencia del francés, dando por buena la versión intermedia sólo porque se ha vendido bien.

Eso me pasó con el del premio Nobel, *La montaña del alma*. La editorial quería traducir la novela del francés con la excusa de que el autor había dicho que la traducción francesa era muy buena. Yo tuve ocasión de cotejar la traducción francesa con el original chino y ya en la primera frase vi con horror que estaba todo mal; estaba llena de errores graves y de torpezas. Avisé a la editorial y les dije que si iban a traducir el libro del francés sería una chapuza. ¿Cómo es posible, dijeron ellos, si el autor nos ha garantizado que la traducción es estupenda? El autor o no lo ha leído o es muy amigo de los traductores o las dos cosas a la vez. Yo creo que no lo ha leído porque, de haberlo hecho, se le habrían puesto los pelos de punta. Resumiendo mucho, porque es una historia muy larga y lamentable. Empecé a traducirlo del chino, pero pronto vi que necesitaba más tiempo del que daba la editorial para poder hacer un buen trabajo. Ediciones del Bronce no quiso ampliar el plazo porque su prioridad era que saliera para el día del libro; de modo que, aun sabiendo que la versión francesa era nefasta, encargaron la traducción de *La montaña del alma* a partir del francés. La versión española reproduce, por tanto, los errores de la francesa y añade algún otro de cosecha propia, sin duda debido a las prisas. Para dar un aspecto serio a la edición, en los créditos añadieron el nombre de una persona china, como si la traducción hubiera sido hecha directamente del chino, y, como título original, el título en chino.

CARLOS MILLA: O sea que ocurren las mismas miserias que con las demás lenguas.

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Sí, eso con el chino moderno, porque son libros sujetos a los vaivenes

del éxito, son novedades que enseguida desaparecen. El tipo de traducción que prefiero es diferente porque son grandes clásicos. Nunca van a ser *best sellers*, no necesitan salir el día del libro ni dejarán de venderse nunca. En estos casos sí que propongo yo los títulos, pero antes de hacer la traducción.

Lo que no hago es primero la traducción y luego buscar un editor.

CARLOS MILLA: ¿Tienes alguna editorial especialmente predispuesta?

ANNE-HÉLÈNE SUÁREZ: Tengo Pre-Textos, Siruela y varias más.

去
似
朝



FOTO DE MANUEL VALDÉS

LA RETRADUCCIÓN DE LITERATURA CONTEMPORÁNEA

JUAN MANUEL ORTIZ GOZALO

CONFERENCIA PRONUNCIADA EN EL I SEMINARIO SOBRE RETRADUCCIÓN ORGANIZADO EN LOS DÍAS 26 Y 27 DE SEPTIEMBRE DE 2003 POR LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. JUAN MANUEL ORTIZ (MADRID, 1965) ESTUDIÓ LINGÜÍSTICA EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID Y EN LA EHESS DE PARÍS. HA DESEMPEÑADO LAS FUNCIONES DE EDITOR Y RESPONSABLE DE DERECHOS EN LA EDITORIAL LENGUA DE TRAPO, DONDE HA DIRIGIDO LA COLECCIÓN OTRAS LENGUAS. EN LA ACTUALIDAD TRABAJA POR LIBRE COMO EDITOR Y TRADUCTOR, ADEMÁS DE ESCRIBIR PARA DIVERSAS REVISTAS CULTURALES.

TRADUCCIÓN Y RETRADUCCIÓN

Como Borges sugiere al afirmar que “el texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio”, la retraducción muestra claramente la vitalidad y buena salud de una cultura. Si nos atenemos a la retraducción de autores y pensadores clásicos, comprobamos que se trata de una actividad cada vez más habitual de la que sin duda salimos fortalecidos. Ahora bien, como veremos a lo largo de esta exposición, un simple vistazo a la retraducción de autores contemporáneos no nos permite ser tan optimistas.

Pero antes de entrar en materia, parece conveniente reflexionar brevemente sobre los motivos de este afán. Otro maestro hispanoamericano contemporáneo de Borges, Alfonso Reyes, afirmaba que “en punto de traducción es arriesgado hacer afirmaciones generales”, así que seremos prudentes y diremos que probablemente hay un poco de todo y que las razones son muy variadas: cambios en la noción de fidelidad o en los hábitos de lectura, lenguaje desfasado o mejor conocimiento de las demás lenguas, traducciones en distintos dialectos de la misma lengua, mala calidad, textos censurados,

manipulaciones aceptadas en su momento e intolerables hoy, motivos religiosos o ideológicos, etc.

Retraducir es en suma una necesidad engendrada por el hecho de que la traducción perfecta es inaccesible, por lo que ésta se convierte entonces en una utopía en pos de la cual el mundo de la cultura no deja de progresar y de buscar nuevos caminos de expresión. La prueba más indiscutible de ello la ofrece la traducción de poesía, tal y como Yves Bonnefoy nos confirma al afirmar que “la traducción de un poema no puede sino saberse un simple momento en el interior de una serie de otras interpretaciones del mismo poema”. Tal consentimiento acordado, concluía, “fundará la actividad del traducir”. La traducción de poesía, por consiguiente, siempre es retraducción: la podríamos considerar incluso la retraducción por excelencia.

Cada época tiene un gusto y una manera de concebir la lengua y la literatura, desde luego, pero a mi modo de ver es la exigencia de los lectores avezados lo que ofrece el impulso para continuar adelante en el establecimiento definitivo de sus clásicos procedentes de otras lenguas. La diversidad de lectores y formas de abordar un texto son innumerables, por lo que la institución cultural propone, a través de las editoriales, distintas traducciones y ediciones para lectores con gustos e

inquietudes diferentes. Se trata de una labor colectiva que compete única y exclusivamente a los hablantes de la lengua de destino.

Un buen ejemplo de ello son los chats de Internet donde, con pasión y mayor o menor acierto, no dejan de proponerse alternativas a propuestas clásicas. Mucho más significativo es la osada re-traducción de *El Quijote* realizada recientemente por Aline Schulmann para Seuil al francés contemporáneo con el fin de convertirlo en una obra actual a la que pudiesen acceder sin problemas sus conciudadanos. Desde luego, el resultado es de verdad fascinante, pues se trata sencillamente de otro Quijote. De esta manera, como indica acertadamente el traductor Miguel Sáenz, las obras traducidas pertenecen a la literatura del país de la lengua a la que han sido traducidas. “Al hacer hablar o escribir en nuestro idioma a miles de personas que nunca hubieran podido hacerlo, con mentalidades muy distintas y pertenecientes a mundos y culturas muy diversos, la lengua tiene que realizar juegos malabares con los que se cimbrera, desarrolla y fortalece.”

Ahora bien, si la traducción se aparta del original y llega a ser una creación nueva, se plantea inmediatamente el problema de la autoría. Digámoslo más claramente: ¿quién es para nosotros el autor de *Moby Dick*, Herman Melville, José M^a Valverde o José Luis García y Maylee Yábar-Dávila? ¿Y de *Crimen y castigo*, Fiodor Dostoievski o Carlos Pujol? Casos en los que se ha considerado al traductor como creador no faltan, desde luego, como tampoco de todo lo contrario, pues la presentación de traducciones o recreaciones como obras originales depende exclusivamente de la posición que su traductor/autor ocupe en la sociedad literaria del momento. En cualquier caso, y siempre que no se profundice demasiado, todo el mundo parece estar de acuerdo que el traductor es un tipo particular de autor, que debe poseer un amplio conocimiento, una gran sensibilidad lingüística, mucho sentido común y, desde luego, estar en condiciones de experimentar, como Pierre Menard, la otredad.

Sin embargo, si el traductor fuese un verdadero creador, y por tanto un verdadero *traditore*,

debería poseer la capacidad, independientemente de su estatus, de concebir cuando le viniese en gana la traducción de cualquier texto, traducido o no, que lo inspirase para ofrecérselo al público. Ahora bien, parece que tal libertad es propia de unos tiempos ya pretéritos, que podríamos denominar clásicos, y que el panorama en la época en la que vivimos, llamémosla contemporánea, no es tan halagüeño para el traductor, ya que traducir un libro es en la actualidad una actividad meramente profesional y altamente precaria, resultado de la transformación del traductor en un obrero integrado en una cadena industrial con fuertes determinantes comerciales. Dos factores han sido decisivos en esta mudanza. Primero, la aplicación estricta de la legislación relativa a la propiedad intelectual, pues para que un traductor pueda elegir libremente el texto sobre el que trabajar deben haber pasado 70 años desde la muerte de su autor. Segundo, porque la difusión de su obra sólo puede realizarse gracias a la inversión de un editor que, a su vez, se ve cada vez más sometido a los duros condicionantes del mercado. Examinemos más de cerca la situación.

LA TRADUCCIÓN EN LA EDICIÓN CONTEMPORÁNEA

Como todos ustedes ya saben, la difusión de obras literarias está restringida por la exclusividad que se exige en los contratos de edición, en aras de una mayor, y por supuesto necesaria, seguridad jurídica para el autor y el editor, lo cual traza un paisaje inédito en el arte literario que no parece haber sido considerado en su justa medida por los historiadores de la literatura. Además, el vertiginoso desarrollo de los medios de comunicación permite una estricta vigilancia del cumplimiento de las leyes. A ello debemos sumarle la proliferación de organismos internacionales que en el campo que nos ocupa ha tenido como consecuencia la creación de la Organización Mundial sobre la Propiedad Intelectual, la cual clasifica la traducción dentro de las obras derivadas junto a los diversos tipos de adaptaciones, de las que se distingue porque “no altera la composición de la obra” y “transforma sólo la

forma de expresión de la misma”, aunque al mismo tiempo reconoce al traductor una parte de los derechos de autor. Como vemos, la ley defiende la fidelidad y excluye casi por completo la consideración de la traducción como creación. Sin embargo, a pesar de que oficialmente se acepta esta ingenua ficción legislativa, como veremos, la práctica termina instaurando la manipulación del texto, aunque no siguiendo a Borges, quien nunca se cansó de elogiar la infidelidad.

Estrechamente ligada a esta cuestión de los derechos, está el asunto de la originalidad, ya que la consecuencia de su sobrevaloración ha sido el reforzamiento de esta distinción tajante entre literatura original y literatura traducida. Y esa separación ha tenido otras consecuencias nefastas: por un lado, el descuido de la literatura traducida y del arte de la traducción dentro de la teoría de la literatura y, por otro, una notable disminución del nivel de las traducciones, especialmente en la prosa.

La explicación de ello se encuentra, cómo no, en un fenómeno bastante común en la actualidad: la literatura está sometida, como muchos otros sectores económicos, sobre todo a partir de los 90, a las reglas impuestas por el neoliberalismo, pensamiento único, capitalismo de consumo o como se quiera llamar. El resultado es que el mercado de la cultura se ha transformado en una parte más del mercado del ocio, siguiendo los pasos del cine o de la música, por señalar sólo dos de sus ilustres predecesores. Buena muestra de ello es la revista literaria más leída en este momento: *Qué leer*, la cual sigue el esquema establecido con éxito para el cine por *Fotogramas* (de hecho, las publica la misma casa).

Así pues, el perfil consumista del mercado ha rediseñado el mundo de la cultura, dejando de lado a los lectores cultivados e inquietos que son en definitiva quienes mantienen el mercado. El lector prototípico actual busca fundamentalmente verse a sí mismo en el texto lo cual conlleva una mínima exigencia por parte de los receptores de la literatura y que la calidad de lo publicado y el rigor de la institución literaria hayan disminuido alarmantemente. La culpa de ello se puede achacar a unos

u otros, pero no debemos olvidar que el origen de este fenómeno se halla en el evidente deterioro de la educación, como prueba el hecho de que la mitad de la población española no lee nunca. Por lo tanto, todos somos, en mayor o menor medida, responsables de este fenómeno, ya que corregirlo compete a las instituciones y, en general, a toda la sociedad.

Pues bien, la teoría dice que el lector de una traducción debe tener plena confianza en el traductor, mientras este no demuestre lo contrario, pero habría que preguntarse si los lectores de *bestseller* son conscientes siquiera de que se trata de una traducción. Y es que lo mismo da un *bestseller* que una excelente novela: incluso a menudo coinciden. Nada permite distinguir entre ambos fuera de una lectura atenta y competente, ya que las obras creadas para satisfacer el ocio del lector y el ego del autor parasitan aquellas surgidas de la institución literaria defendida por las editoriales culturales. Puesto que todo el monte es orégano, se da entonces la paradoja de que los grandes grupos viven de las pequeñas editoriales que innovan posteriormente en criterios artísticos para convertir posteriormente los productos de estas en mercancías destinadas a satisfacer una demanda muy variada y desconocida para ellos, aunque no para la pequeña editorial que compensa las carencias financieras gracias a un conocimiento detallado de ese público. Estas editoriales grupales han impuesto un sistema de producción industrial, en detrimento del artesanal, en el que los desorbitados adelantos concedidos a instancias de los agentes a los autores (hasta el punto de hacer la inversión en muchas ocasiones inviable de partida) obligan a un abaratamiento de costes que ha afectado ostensiblemente a la calidad de los productos. Esto viene agravado por el hecho de que unos pocos autores de éxito, y no el conjunto del catálogo como en las editoriales culturales, mantienen esas complejas estructuras empresariales por lo que se ven constantemente apremiados a producir libros a toda velocidad. Por si fuera poco, tales megagrupos llevan a cabo una política agresiva de expulsión de la competencia de las librerías mediante el aumento del número de títulos y de la promoción, que en demasiadas ocasiones es el

único argumento de un libro. Añadamos, por último, que una distribuidora grupal pierde dinero cuando, para satisfacer una petición de un librero, tiene que ir a buscar un libro que ha dejado de ser novedad y está almacenado en una caja perdida. Como consecuencia, la inversión en publicidad es muy fuerte y el mercado se satura, pues los ejemplares devueltos son sustituidos inmediatamente por novedades en una huida hacia adelante que amenaza permanentemente con provocar un colapso del sector. Los efectos son un bajísimo nivel de la mayor parte de lo publicado, una permanencia muy breve de las obras en librerías y, lo que es peor, la imposibilidad de que los lectores puedan orientarse en ese maremágnum donde constantemente se intenta dar gato por liebre.

Por lo que respecta a la traducción, la reducción de costes comentada ha llevado a una escandalosa congelación, cuando no disminución, de tarifas. En este sentido, merece la pena resaltar la práctica pirata de multitud de editoriales, grandes y pequeñas, consistente en no pagar o hacerlo en condiciones intolerables, en muchas ocasiones con el fin de evitar un coste de adquisición de los derechos de una traducción que les parecen desmedidos, lo cual de paso pone de manifiesto una de las razones, espuria, para retraducir. Así, resulta imposible para muchos traductores vivir de su profesión, por lo que algunos excelentes se han perdido para la traducción literaria dejando sitio a amateurs que reciben la misma remuneración que los veteranos.

En tal confusión no es de extrañar que el traductor sea el mismo para los *bestsellers*, o mejor dicho, proyectos de *bestseller*, y para las obras literarias. Y lo más grave es que traduce igual ambos tipos de texto, cuando no se le dedica más tiempo al *bestseller*, pues ¿qué hacer con un escritor malo?, ¿mejorar el estilo o dejarlo como está a riesgo de que el editor considere la traducción mala? Y es que a veces lo que parecen errores de traducción hay atribuirlos a las burradas que dicen los textos de partida. María Luisa Balseiro lo resume acertadamente este descuido generalizado cuando dice que los traductores se ven obligados a traducir demasiado y demasiado deprisa, reconociendo al

mismo tiempo que se escribe demasiado y demasiado deprisa. Eso por no entrar en las traducciones hechas a partir de lenguas cercanas y no de la lengua original.

En definitiva, la traducción de contemporáneos se encuentra en una situación muy distinta a la de la traducción de clásicos, debido a todo lo dicho y a otra penosa consecuencia del perfil casi exclusivamente mercantilista de la cultura: la uniformidad de los textos. Puesto que se exige lo mismo para todos los libros omitiendo su calidad y el traductor no es más que un operario a cuya labor se niega toda consideración artística, la traslación lingüística debe ser reescritura puramente técnica, no reelaboración, dejando fuera cualquier miramiento erudito. El principio que rige actualmente el trabajo del traductor es que la traducción debe ser irreconocible como tal, esto es, que el traductor debe pasar inadvertido: si algo nos recuerda que estamos leyendo una traducción, el traductor ha fracasado. El hecho de que la corrección normativa se haya convertido en un límite infranqueable ha despojado a la mayor parte de los traductores de todo creativo. Se debe traducir entonces el espíritu de la obra, se dice, a pesar de que, de nuevo gracias a Borges, sabemos que “traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva”. Lo que temía el escritor porteño es, sin embargo, lo habitual: los traductores se consagran a elaborar paráfrasis en *español oficial contemporáneo* (esto es, en español oficial contemporáneo) y, si algo no entienden, le preguntan por mail al autor, quien se suele mostrar atento con su traductor y responde amablemente a sus dudas. Según Ezra Pound, “hay muchos más traductores que fracasan por falta de carácter que por falta de inteligencia”. El resultado es obviamente un texto empobrecido.

Pero ahí no queda la cosa, ya que, en un plano teórico y a pesar de la evidencia de lo aquí expuesto, no deja de equipararse la traducción a la creación, lo cual en tales circunstancias ha supuesto que se tolere el todo vale, lógico resultado de unas pésimas condiciones de trabajo. Así pues, en la libertad de traducción que se da últimamente a los traductores, que como he señalado están cada

vez menos preparados, no aparece creación feliz que aporte al idioma más que anglicismos: se trata simplemente de ocultar la chapuza. No es de extrañar entonces que haya escritores jóvenes, acostumbrados a leer literatura traducida, cuyo estilo apeste a traducción, esto es, a mala traducción.

Para finalizar con este sombrío cuadro y poder adentrarnos en un paisaje más luminoso, concluiremos que el traductor no trabaja en función del uso de su soberana libertad como artista y, si hace uso de tal libertad, no podrá difundir su trabajo, salvo que lo haga en forma de fragmentos presentados como citas o juegos de diletante. Su trabajo creativo se realiza por designación de un editor, quien como hemos visto no siempre sigue consideraciones de carácter literario. No hay por tanto indagación en el mensaje de la literatura contemporánea, nadie traduce contra nadie, en palabras de Borges otra vez. Tal situación podría haber sido precisamente un argumento borgiano, pues, al contrario que el autor, el traductor de hoy sólo puede esperar réplica de los lectores de dentro de un siglo, no de sus contemporáneos. Pero no hay mal que por bien no venga, ya que la retraducción tiene un esplendoroso futuro ante sí.

EL RESCATE DE OBRAS CONTEMPORÁNEAS

Sin embargo, la utópica búsqueda de la traducción perfecta no se ha abandonado, no podrá ser abandonada nunca, y por muy perverso que sea el estado de la traducción o muy insalvables los obstáculos, el afán de retrabajar incluso con los contemporáneos continúa vigente. Así, la anomalía se disuelve con lectores, editores y traductores instruidos y consecuentes con estos hechos, que los hay, así como con una adecuada comunicación entre ellos. Esto sucede en editoriales conscientes, que las hay, de su verdadera labor, auténticos rebeldes que han hecho de la resistencia el principio rector de la edición y por ende de la literatura. Son editoriales como Anagrama, Pre-textos, Tusquets, El Acantilado, Siruela o Lengua de Trapo.

Sus editores, sabedores de que numerosas obras han pasado inadvertidas debido, como ya se

ha visto, a la demente política de novedades, realizan una importante labor de rescate. Es el caso de las obras de Sándor Márai, publicadas por Salamandra y retraducidas por Judit Xantus, la traductora e introductora de la literatura húngara en español fallecida recientemente, cuyo inesperado e insólito éxito puso de moda hace un par de años los rescates en la edición española, de forma que no es raro oír últimamente entre los editores de los megagrupos, impostando un discurso propio del editor cultural, su interés por los textos “injustamente” olvidados. No parecen darse cuenta de que están hablando de la mayoría de los libros que se publican, o mejor dicho, que están publicando ellos mismos en estos momentos, y que están condenando al fondo del almacén. Al principio el fenómeno se limitaba a retraducir textos de los años 20 y 30, incluso de posguerra, aunque el espectro temporal se está ampliando y se vuelven a publicar obras aparecidas en los años ochenta.

Así pues, examinaremos cómo encaran la retraducción este tipo de editoriales que, a pesar de padecer incluso mayores condicionamientos económicos que los grandes grupos, no se dejan arrastrar por el mercantilismo insaciable. Son además las únicas que conocen de verdad su catálogo y, por consiguiente, pueden ofrecer datos fiables. Dos ejemplos y algunos datos.

Según su editora, Ofelia Grande, la editorial Siruela, una de las casas señeras gracias a la cuidada selección de los textos y al buen gusto de la edición de los libros, publica habitualmente alrededor de 4 o 5 rescates al año, normalmente de ensayo. Si la traducción fue encargada y publicada en su momento por la propia editorial, se encomienda al mismo traductor la corrección para enmendar los posibles errores, por supuesto, pero también para mejorarla dentro de lo posible. En el caso de que se haya adquirido a los detentores de los derechos, se encarga la revisión a un especialista en el tema y posteriormente se hace una corrección de estilo. Cuando la traducción está sencillamente obsoleta, la revisa otro traductor de confianza, y sólo se retraduce cuando, además de estar obsoleta (pasada de moda o en otro dialecto), es francamente mala,

circunstancia que este año se ha producido en dos ocasiones.

El segundo caso que expongo es el de la editorial Anagrama, comúnmente reconocida por la calidad de sus traducciones y por los rescates que su editor, Jorge Herralde, lleva a cabo de las obras que en su día publicaron los editores que lo precedieron y de los que aprendió el oficio. Pues bien, una décima parte de su programa editorial son, como en el caso de Siruela, rescates de obras descatalogadas o de su propio fondo editorial, y tanto si han sido publicadas por Anagrama como si no, se revisan y corrigen. En caso de que rechace una, normalmente por su mala calidad o por estar traducidas a un dialecto hispanoamericano que las hace incomprendibles para el lector español, su retraducción se encarga a un traductor de confianza. Esto ocurre en un 10 % de las obras rescatadas y sólo entre las que se han adquirido a los productores.

Pero entre las retraducciones realizadas por Anagrama, un caso llama particularmente la atención: el de *Lolita*. Es bien conocido que los Nabokov, a partir del éxito internacional de esta novela, se convirtieron en una empresa dedicada a promover la obra de Vladimir en todo el mundo, por lo que vigilaban de cerca las traducciones a otros idiomas. En Suecia, Véra descubrió que la traducción del libro era claramente defectuosa y los Nabokov no pararon hasta que los ejemplares impresos fueron quemados en un vertedero en los alrededores de Estocolmo.

Sin embargo, la traducción al español de Enrique Tejedor de la misma obra presentaba deficiencias similares, a pesar de lo cual Anagrama la compró a Grijalbo Argentina y la publicó por primera vez en España en 1986. Como todos sabemos, Argentina sufría por aquel entonces una férrea dictadura militar que ejercía una implacable censura sobre las editoriales. No es de extrañar entonces que la traducción de tan polémico texto apareciese mutilada y que su autor no tuviese ninguna opción de controlarla, ya que la inseguridad jurídica y las dificultades de comunicación son dos entre tantas de las consecuencias del totalitarismo. Ahora bien, ¿por qué confió Anagrama en

la calidad de la traducción a la hora de adquirirla para publicarla en España? La respuesta a este interrogante la encontramos en una característica ya expuesta de la editorial: su respeto por la impagable labor cultural de algunos editores clásicos de la edición en español. Y es que tras el pseudónimo de Enrique Tejedor se esconde el prestigioso Enrique Pezzoni, editor, y también traductor, de la editorial Sudamericana y, por tanto, gran impulsor de la nueva literatura hispanoamericana en los años sesenta y setenta. Además, el texto venía avalado por la reconocida profesora Nora Catelli, autora asimismo de Anagrama. El caso es que la denuncia pública realizada por la revista *Letras Libres* terminó haciendo saltar todas las alarmas: no sólo faltaban trozos, sino que además la traducción era francamente mala. Inmediatamente la editorial encargó una nueva traducción a Francesc Roca y se volvió a publicar fielmente en 2003 para nuestro disfrute.

CONCLUSIÓN

En este punto, hubiésemos deseado acabar esta exposición con unos datos sobre el porcentaje de retraducciones con respecto al número total de obras literarias publicadas en la actualidad, pero ni el Gremio de Editores ni la ACEt disponen de ellos. No obstante, los dos ejemplos mostrados nos permiten aventurar provisionalmente que se retraduce el 10% de los textos recuperados, esto es, el 1% del total de las traducciones ofrecidas al público por las editoriales culturales.

Sí podemos afirmar que en la actualidad, más que la retraducción, se practica la corrección de la traducción, la cual también depende del estatus que el traductor/autor ocupa en la sociedad literaria del momento. Y aquí podemos apreciar de nuevo las diferencias entre una editorial consciente y otra inconsciente. Por ejemplo, Siruela ha publicado *Las palmeras salvajes* de W. Faulkner en versión de J. L. Borges sin ningún tipo de retoque, porque se consideró como una obra de arte en sí. No ocurre, sin embargo, lo mismo con su versión de *Orlando* de Virginia Woolf, para muchos mejor que la obra original, la cual se encuentra en el mercado

como una traducción más, bajo la autoría única de Virginia Woolf, pues nuestro acompañante a lo largo de esta exposición sólo aparece en la página de créditos.

Más allá de tales consideraciones, merece la pena destacar la labor de estas y otras editoriales culturales, que manifiesta una firme fe por parte de sus editores en el arte, convirtiéndose de esta forma en un factor decisivo en la historia de la literatura contemporánea. A pesar de las exiguas ventas de libros o de los costes y desvelos que supone, el ejemplo de *Lolita* y otras grandes retraducciones de los últimos años (como *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, en Tusquets, *El libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, en El Acantilado, o *El hombre sin atributos* de Robert Musil, en Seix Barral) muestran que el esfuerzo por mantener en el mercado traducciones de calidad es un criterio fundamental

para decidir qué textos nos sobrevivirán. Los clásicos contemporáneos vienen en suma predeterminados por la reedición impulsada por los editores conscientes respaldados por traductores, asesores, críticos y la institución literaria en general.

¿Traducción o creación? La pregunta sigue sin respuesta, pues de lo dicho se desprende a la vez que la realidad económica se decanta por la primera alternativa y que algunos traductores y editores no se resignan a ella. Mientras tanto el lector español seguirá leyendo a Rober Walser a través de la pluma de Juan José del Solar o a Ian McEwan a través de la de Jaime Zulaika, igual que llevamos ya un tiempo leyendo a Oscar Wilde en versión de Julio Gómez de La Serna o a Stendhal en la de Consuelo Berges. ¿Por cuánto tiempo? ¿Cuándo alguien se decidirá a traducir contra ellos, como deseaba Borges?

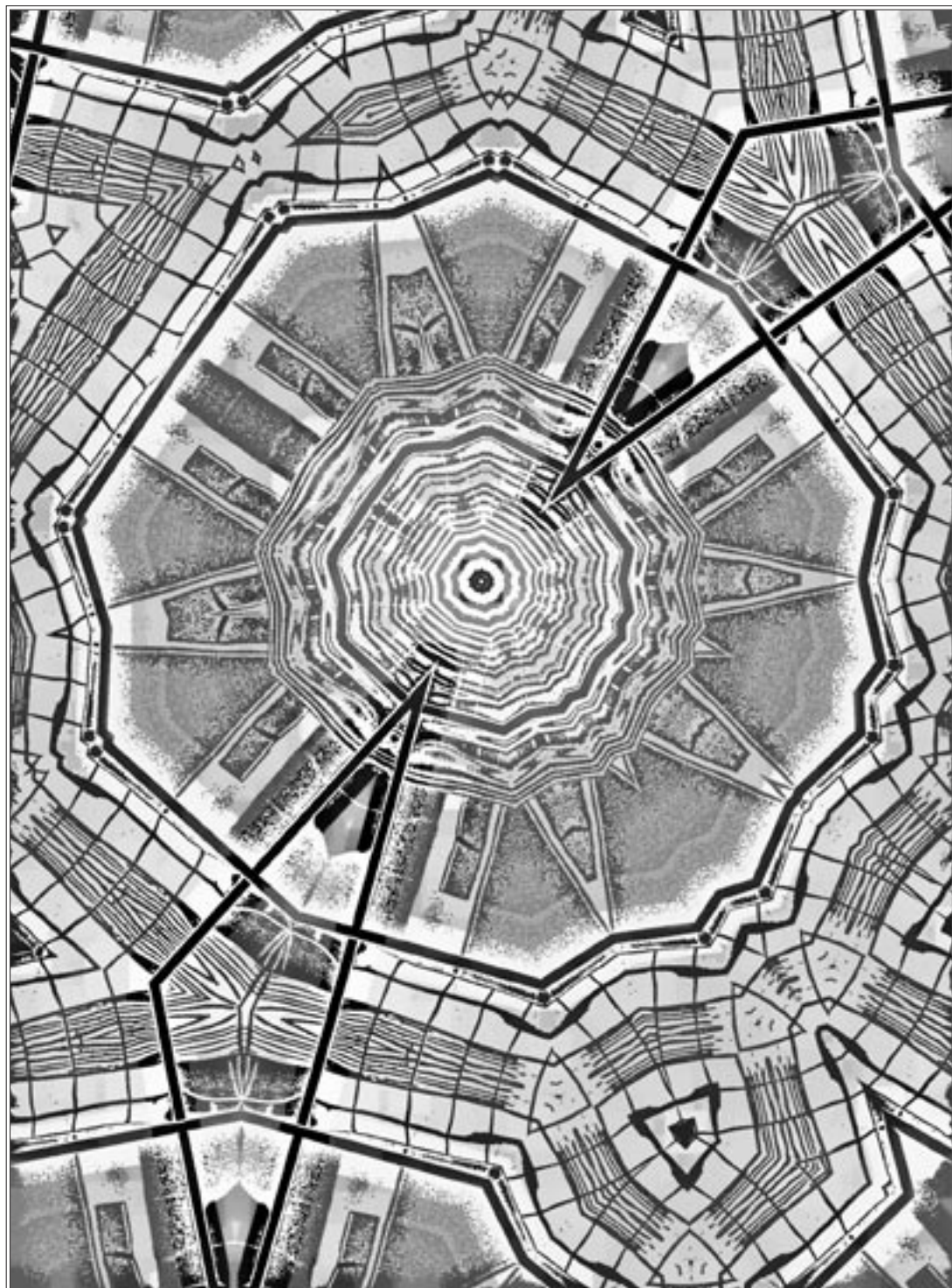


ILUSTRACIÓN DE J.L. SÁNCHEZ

PRESENCIAS Y FANTASMAS

SOBRE LA LECTURA Y LA TRADUCCIÓN DE *LA ISLA DE LOS MUERTOS*, DE JEAN FRÉMON

ENCARNA CASTEJÓN

ESTE TEXTO FUE LEÍDO POR SU AUTORA DURANTE LA PRESENTACIÓN DEL LIBRO *LA ISLA DE LOS MUERTOS*, DE JEAN FRÉMON, EL 18 DE FEBRERO DE 2004 EN EL INSTITUTO FRANCÉS DE MADRID, ACTO QUE TAMBIÉN CONTÓ CON LA PARTICIPACIÓN DE RAFAEL ARGULLOL, RAFAEL CONTE, MANUEL FLORENTÍN Y JEAN FRÉMON.

ENCARNA CASTEJÓN ES TRADUCTORA Y ESCRITORA. HA SIDO REDACTORA JEFE DE LA REVISTA CULTURAL *EL UROGALLO* Y CRÍTICO LITERARIO DE LOS SUPLEMENTOS DE LIBROS DE *EL PAÍS*, *EL SOL* Y *ABC*. ACTUALMENTE ES COLABORADORA DE DIVERSAS EDITORIALES, GALERÍAS DE ARTE E INSTITUCIONES CULTURALES. ENTRE LOS AUTORES QUE HA TRADUCIDO FIGURAN GEORGE STEINER, NATHANIEL HAWTORNE, RUDYARD KIPLING, JEANNETTE WINTERSON, KATHRYN HARRISON, PAUL VALÉRY, ÉMILE ZOLA, MICHEL TOURNIER, MICHEL HOUELLEBECQ, PASCAL QUIGNARD, PIERRE MÉROT, ALAIN BESANÇON Y JEAN FRÉMON.

La isla de los muertos NOS HABLA DEL misterioso proceso que da forma a lo embrionario. Nos habla de lejos y de cerca, temblando en la línea del horizonte como un espejismo o susurrándonos al oído, buscando las piedras angulares que sostendrían los castillos en el aire del arte y de la memoria, circunscribiendo en el vacío el contorno imaginario de un rostro o de una idea, acechando con paciencia el descuido capaz de liberar la intensidad de la presencia en lo que parecía un objeto de desecho, estudiando semejanzas y diferencias para seguir soñando con la singularidad. Nos habla copiando modelos, desdoblado identidades, imitando voces, invocando espíritus, conjurando ausencias, proyectando sombras, catalogando elipsis.

Mi primer encuentro con la obra de Jean Frémon tuvo lugar en 1991, cuando traduje su novela *El jardín botánico*, tabla derecha de un tríptico

cuya tabla central fue ocupada más tarde por *La isla de los muertos* y cuya tabla izquierda espera, aún virgen, las escenas de una tercera novela en la que el autor lleva tiempo trabajando. “¿Y por qué no empezar hablando del tiempo?”, me decía yo con el lápiz suspendido en el aire, preguntándome por enésima vez cómo presentar la escritura de Frémon. En *La isla de los muertos*, el tiempo es un elemento orgánico: a veces inclemente, a veces sabiamente revelador, a veces reducido a su más ínfima y precipitada expresión, a veces infinitamente expandido en un silencio; siempre latente, como la forma; siempre latiendo, como el flujo de sangre que la anima. El tiempo que yo he pasado en compañía de los libros de Jean Frémon desde aquel primer encuentro en 1991 ha sido igualmente impredecible, perturbador y constitutivo. ¿Cómo recoger en una imagen única todos los momentos vividos como lectora y como traductora de una escritura que admiro? No hay nada más traicionero

que confinar lo que amamos a una figura acabada, por muchas caras que nos empeñemos en tallarle al poliedro; tal vez fuera posible confiar la emoción a la maravillosa irregularidad de una figura fractal, pero no me cabe duda de que para eso me sobra emoción y me falta la inteligencia espontánea de la naturaleza. Empezando a desesperar de la aventura, regresé a las páginas de *La isla de los muertos* en busca de aliento y di con la descripción de un dibujo a vuelapluma de Seurat: una anciana alejándose por un camino pedregoso. En los detalles apenas esbozados del dibujo, el narrador reconoce poco a poco la vibración real de un ser amado y perdido en el tiempo, la anciana Clémence que iluminaba los días de su infancia. Dice el narrador:

Quería apropiarme más profundamente de esa imagen, así que hice una copia, torpe, pero la torpeza era necesaria, marcaría la diferencia entre la copia insulsa de un dibujo de Seurat y mi Clémence, la Clémence que yo había visto en ese dibujo y que nunca había sido de nadie salvo mía.

De Georges Seurat tomé prestado el mechón, el moño, el chal, la cesta, las piedras del camino, la luz de las vetas, su modo de fundir el conjunto en una masa casi informe; de Clémence, del recuerdo de Clémence, tomé prestado el silencio, la ausencia, la cualidad de su presencia, que era precisamente ser una ausencia silenciosa; a mi torpeza le encomendé que no traicionara mi emoción.

Y entonces me vino a la cabeza que tal vez yo pudiera tomar prestados del narrador de *La isla de los muertos* la confianza en la luz del esbozo, la torpeza frustrada de la mano que copia para apropiarse de algo que se le escapa pero que sabe y siente suyo, el pulso vivo de la presencia en la elipsis, esa melancólica pasión por los catálogos que nunca consiguen revelarnos la cifra mágica del mundo y quizás, finalmente, el humor que casi siempre logra redimirnos. Así me atrevo a arrancar y a presentarles, del larguísimo catálogo de mi amor por este libro, unas pocas láminas. Hay otras, habría otras, podría haber otras. No se puede decir todo. Pero lo que se calla posee su propia lengua.

1. En la primera lámina, *La isla de los muertos* es una bulliciosa e hilarante reserva de seres humanos, flora y fauna que conviven dentro de la gran miniatura del universo que es un Museo de Historia Natural. Se desean, se detestan, se encuentran y se desencuentran, se desviven los unos por los otros, se imitan entre sí en busca de una identidad que siempre está, como la zanahoria que hace andar al burro, un poquito más lejos. Viven fuera del mundo: por eso huelen a rancio; por eso son conmovedora o genialmente excéntricos. Vistos, con enorme gracia, a través de todos los artificios ópticos, reales y mentales, que el hombre ha inventado para producir una ilusión de vida (telescopios, microscopios, espejos deformantes, cámaras claras y oscuras, fotografías, cartas, recuerdos, sueños, diálogos imaginarios, monólogos teatrales, aforismos o anécdotas), nos devuelven una imagen de nosotros mismos bastante más paradójica y cargada de interrogantes que las que acostumbran a ofrecernos las grandes narraciones de modelo lineal, por grandes que sean y por muchas líneas que el autor se haya tomado la molestia de introducir en el modelo.

11. En la segunda lámina, *La isla de los muertos* es una composición musical. No sólo por su utilización del eco, de la resonancia o de la variación, ni porque en ella encontremos múltiples referencias, expresas o tácitas, a la música (los pastiches de Shostakóvich, engendrados, según las malas lenguas, por la presión de una esquirla de obús contra su lóbulo temporal; el sonido “cómico” de Varèse; los tarareos de Glenn Gould en pos de la melodía que sonaba en su cabeza; los *leitmotiv* casi wagnerianos que preceden y acompañan a los personajes; la transparencia invocada por Solti), sino porque es música en sí misma. Cito a Adorno hablando de Anton Webern: “...este sentido extraordinariamente agudo de los vínculos que se establecen por sí mismos y de la articulación musical de las formas más reducidas. Cada nota aislada, en Webern, crepita de sentido. Es precisamente esto lo que confiere a quien rompió con la habitual continuidad de superficie lo que Schönberg llamaba el “flujo interior”: un soplo inmóvil en medio de lo que aparece, a ojos de las concepciones tradicio-

nales, como acontecimientos desprovistos de historia”. Si prestamos oído, en *La isla de los muertos* se oye la hermosa música de Webern.

III. En la tercera lámina, *La isla de los muertos* es, a pesar de su aspecto camaleónico, y también gracias a él, una novela hecha y derecha. Irrumpimos en una historia que ha empezado antes de que iniciemos la lectura y que va a proseguir, ya sin nosotros, a la vuelta de la última página. Como la Alicia de Carroll, hemos aterrizado de sopetón en el País de las Maravillas, y no nos queda más remedio que apañárnoslas. Al fin y al cabo, el universo siempre nos ha tratado con la misma desconsideración. Y la maquinaria escénica de *La isla de los muertos* nos empuja a un accidentado viaje a través de las construcciones y deconstrucciones sobre el universo. Nuestra conciencia se resiste a separarse del todo del determinismo, del principio de Arquímedes y de la geometría euclidiana, del tiempo en que el orden del mundo era una esfera ejemplar y el movimiento celeste obedecía al trazado de un amable sistema. Las grandes rupturas científicas atraviesan, al fondo y de puntillas, las escenas de *La isla de los muertos*: el tiempo del ideal matemático, cuando el mundo era un reflejo imperfecto de las formas platónicas; el tiempo de la semejanza, cuando ciencia, filosofía, magia y teología estaban indisolublemente unidas; el tiempo de la diferencia, cuando las ciencias experimentales comenzaron a lanzar sus sondas a los cuatro vientos; el tiempo del azar y de las dinámicas aleatorias, que se consideraron medida de la ignorancia del hombre; el tiempo de la filosofía del lenguaje, que se afirmó en la incertidumbre reconociendo que únicamente vemos lo que creemos saber; el tiempo que nos obliga a debatirnos otra vez en lo invisible, desgarrados entre el salto de fe y la incredulidad del viejo Santo Tomás, en brazos de la relatividad, la física cuántica o la teoría del caos. Es raro encontrar narraciones deudoras de esta última conciencia del mundo, en las que cada escena refleje el impredecible comportamiento de un sistema caótico complejo —y no hablo de fenómenos insólitos, sino de sucesos tan naturales como el clima, el movimiento de las nubes, el aire que se desplaza sobre el ala de un avión, la sangre que fluye a tra-

vés del corazón, las turbulencias, las formaciones geológicas, el humo de un cigarrillo, las epidemias o el movimiento de una hoja al caer— y en las que los personajes se muevan como atractores extraños, es decir, dibujando en un espacio finito innumerables, infinitas órbitas. Por su estructura y su movimiento fluctuante, caprichoso, que reelabora constantemente los límites externos con frescas cascadas de bifurcaciones y fluctuaciones, *La isla de los muertos* novela, sin estrépito, una conciencia contemporánea.

IV. Si de camino a la cuarta lámina les he hecho temer, muy a mi pesar, que *La isla de los muertos* sea un libro grave, sesudo y polvoriento, tengo que hacer cualquier cosa para sacarles de su error. Es etéreo, delicado, irónico, sutil; no hay nada menos parecido a un mamotreto. La cuarta lámina contiene un párrafo del libro y una fantasía. El párrafo dice así:

El pájaro burlón de Patagonia supera a todos los demás cantores por la variedad y la vivacidad de su canto. Es capaz de imitar con notable exactitud el canto de una veintena de especies de su entorno, y lo hace en sucesión, como un solista que pasara de un instrumento a otro. La ejecución dura su buena media hora, y uno podría pensar que toda la fauna avícola de la región anida en el mismo árbol. Y sólo entonces entona el canto que le es propio, afirmando una indiscutible superioridad. Las notas fluyen como un torrente ininterumpido, la voz es brillante e infinitamente variada, las notas no se repiten jamás en el mismo orden, como si no dejara de improvisar. Mientras canta va de matorral en matorral, unas veces posándose unos instantes, otras conformándose con rozar las hojas, otras internándose en el follaje, y luego, en un arranque de éxtasis, se eleva en vertical a unos treinta metros, batiendo las alas acompasadamente o avanzando en zigzaguetos rápidos y desordenados, y al final desciende revoloteando y se posa con la cola desplegada en abanico y con las alas, cuya blancura resplandece al sol, extendidas y vibrantes o agitándose lánguidamente arriba y abajo, como las de una mariposa posada en una flor.

Mientras lo traducía, me acordé de Flaubert. En 1874, su amiga Isabelle Cohen le escribió una carta en estos términos: “Querido señor Flaubert, una frase suya me obsesiona desde la adolescencia. Diría incluso que es una de las frases más bellas y misteriosas que conozco. Ha dicho usted: ‘la Bovary soy yo.’ ¿Podría, se lo ruego, desarrollar un poco este inmenso tema?”

Carta a la cual Flaubert respondió: “Querida señora Cohen, ¡La Bovary, yo! ¿Yo? ¿Yo he dicho eso? En fin, quizás, quizás...”.

En esos ratos de fantasía ociosa a los que todo lector es propenso, me imaginaba escribiéndole a Jean Frémon una carta en la que le decía: “Querido señor Frémon: una frase suya me obsesiona desde que empecé a traducir su libro. Diría incluso que es una de las frases más bellas y misteriosas que conozco. Ha dicho usted: ‘El pájaro burlón de Patagonia soy yo.’ ¿Podría, se lo ruego, desarrollar un poco este inmenso tema?” E imaginaba la respuesta del autor: “Querida señorita Castejón: ¡El pájaro burlón de Patagonia, yo! ¿Yo? ¿Yo he dicho eso? En fin, quizás, quizás...”.

Pierre Michon ha escrito, en un bellísimo texto, que Flaubert es culpable de que hayamos buscado el texto absoluto, la verdad en literatura, el texto que mata, la prosa perfecta, la literatura necesaria... como lo son la muerte, el trabajo y las lágrimas. ¿Con qué derecho quería obligarnos a tal cosa?, se preguntaba Michon. Flaubert se despedía de Isabelle Cohen diciendo que el escritor que se inclina sobre su hoja de papel debe trabajar como un geómetra, fríamente, y escribir la realidad que crea. Y añadía que estaba trabajando sobre una nueva obra, algo inmenso que sin duda iba a matarle. En mi correspondencia imaginaria, Frémon se despedía diciéndome que el escritor que se inclina sobre su hoja de papel escribe, melancólico, la realidad que se decanta entre la ciencia de la combinatoria y el paso inaudible de unos cuantos espíritus. Y que estaba trabajando en una nueva obra frágil e improbable de la que el mundo, sin duda, podría prescindir (y cuya prosa, me decía yo mientras doblaba la hoja de esa respuesta inmaterial y me la guardaba en el fondo del bolsillo, tendrá el poder de entrañar el mundo precisamen-

te porque todo lo que sucede en los libros de Jean Frémon sucede, antes que en cualquier otro lugar, en el lenguaje).

v. A poco que nos descuidemos, podría pasarnos inadvertido lo que sucede en la última lámina. O quizá sospecháramos del sueño de una noche de verano, o de una efímera alucinación de los sentidos. Porque *La isla de los muertos* es, en la última lámina, una casa encantada. A todos sus habitantes les sigue una sombra, cuando no se transforman ellos mismos en sombra de otra cosa o de otro alguien. Vivos y fantasmas se codean como iguales, hasta el punto de que nunca estamos seguros de saber distinguir a unos de otros. Los espíritus buscan formas en las que alojarse. La escritura atraviesa las fronteras de los géneros con la misma facilidad con la que un aparecido cruza las paredes de una casa. Visto y no visto. Dicho y no dicho. Una vela se apaga: ¿ha sido una ráfaga de viento, o el soplo de unos labios invisibles? Habla el narrador:

Un libro, un cuadro, son una especie de fantasma, como los que habitan en los graneros, el espíritu alojado en una cosa, entre las líneas de letras o de colores, capaz de esperar durante siglos a que otro espíritu lo invoque, lo despierte, le haga hablar.

Los libros y los cuadros son fantasmas muy reales, la sombra que proyectan no es la suya, sólo la de su habitáculo, la del jirón de sábana blanca tras la que se esconden.

Sombras que la mano atraviesa.

El traductor es también una sombra del autor al que traduce. ¿Y acaso podría una sombra elegir mejor morada que una historia de fantasmas? La tradición recoge tres motivos para que un espíritu ronde el lugar que lo albergaba en vida: haber padecido tremendos infortunios (cosa que tal vez me haya ocurrido traduciendo otros libros, pero no *La isla de los muertos*), haber dejado un asunto inacabado (pero una traducción, como un original, nunca logrará ser un asunto acabado, y más vale que la imperfección no nos empuje a ulular como alma en pena), o haber tenido la suerte de

colarse en la forma que le venía como anillo al dedo, es decir, haber sido feliz. Como traductora de *La isla de los muertos*, me reconozco en este último motivo; ojalá sea lo bastante bueno para que los espíritus del libro permitan que mi sombra se mez-

cle con las suyas. En la última lámina me gustaría entrever a esa mujer desencarnada adentrándose en las páginas que empieza a echar de menos, y perdiéndose de vista entre las líneas.



JEAN FRÉMON



HABIA
EMPEZADO
A ZER LA
NOVEZA UNOS
DIAS ANTES.
LA ABANDONO
POR NEGOCIOS
URGENTES,

LA PERENNE CONTINUIDAD DE LOS PARQUES

UN ACERCAMIENTO AL MAESTRO JULIO CORTÁZAR,
EN MEMORIA SUYA

CARLOS FORTEA

HAY UN CUENTO DE JULIO CORTÁZAR —*Continuidad de los parques*— en el que el personaje principal lee en un sillón verde una novela a cuyo final un asesino mata a un hombre que lee en un sillón verde una novela, y si a mí se me antoja metáfora de la traducción es probablemente porque como a muchos traductores todo se nos antoja metáfora de este oficio de espejos, pero también, probablemente, porque sé que el hombre altísimo que siempre fue joven y escribió ese cuento maravilloso y docenas de cuentos maravillosos más era también autor de no pocas fantásticas traducciones, y debió pensar acerca de la forma subrepticia de acercarse a Yourcenar, a Poe, a Defoe, y robarles el alma mientras leían en un sillón verde.

En el mes de febrero hizo veinte años que murió el gran Julio Cortázar, a quien tanto debió mi juventud, y si el mejor tributo a cualquier escritor es leer sus textos, el mejor tributo a cualquier traductor es mantener vivas sus traducciones. Lejos de mí la idea de que Cortázar necesite ayuda para esto, y lejos de mí hacer aquí una valoración de sus traducciones en tanto que tales, obras que me he limitado a disfrutar pero que no estoy en condiciones de analizar y valorar en detalle.

En cambio, pienso que no sea impertinente recordar en este año de conmemoraciones la trayectoria misma del traductor Cortázar, el papel que nuestra profesión de máscaras representó en la

vida y tal vez en la obra propia de este gran artista de las vueltas y máscaras de la realidad.

El 25 de enero de este año, en *El País*, un artículo firmado por Pepa Roma despachaba esa tarea con una frase clásica: “Lo que más sorprende a día de hoy es ver cómo un autor que era considerado ya la figura más destacada del *boom* latinoamericano se veía obligado a ganarse la vida haciendo traducciones y buscando trabajos como revisor de textos en organismos internacionales como la UNIDO, la Atomic Agency o la UNESCO”.

Trabajo de menesterosos. Un trabajo que el autor venía desempeñando al menos desde 1937, cuando un Cortázar de 23 años, joven profesor en el Colegio Nacional de San Carlos de Bolívar, a 300 kilómetros de Buenos Aires, empieza a hacer traducciones del francés para la revista *Leoplán*, bimensual dirigida por Ramón Sopena y José Blaya Lozano¹. Por entonces no ha publicado un solo texto propio, y está empezando pues una doble dedicación a la Literatura, común a muchos otros escritores, con la traducción como fuente de información literaria y forma de modelar el estilo propio.

En estos años, según todos los testimonios, Cortázar dedica mucho tiempo al aprendizaje de lenguas extranjeras. Traduce del francés, lee a Rilke en alemán, y a principios de los años 40 ya se siente en condiciones de empezar a traducir una obra señera de la Literatura Universal: *Robinson Crusoe*, que será, en 1945, su primera traducción literaria publicada en formato libro. Es el comienzo

de una actividad que hasta 1948 tiene como resultado la traducción de las *Memorias de una enana*, de Walter de la Mare (1946), *El hombre que sabía demasiado y otros relatos*, de Chesterton (1946), *Nacimiento de la Odisea*, de Jean Giono (1946), *La poesía pura*, de Henri Brémond (1947), y *El inmoralista*, de André Gide (1947).

Aunque entre dos y tres libros al año presenten ya con mucha claridad el perfil de un traductor literario profesional, siguen sin ser un medio de subsistencia suficiente como para poder decir que Cortázar se gana la vida traduciendo. Esto no ocurrirá hasta 1948, de regreso en Buenos Aires, cuando abandona —para siempre— la docencia como profesión y cursa los estudios de Traductor Público Nacional, que concluye 18 meses más tarde obteniendo el título para francés, al que añade seis meses después el de inglés.

Durante cuatro años, Cortázar ejercerá tareas de traductor público en una oficina de Buenos Aires antes de emprender viaje a París, la ciudad de la que ya no saldrá nunca. Ha seguido traduciendo literatura, añadiendo a los títulos mencionados autores como Villiers de L'isle Adam o Alfred Stern, y una traducción que posiblemente resulte curiosa y desconocida: una versión del clásico juvenil de Louise May Alcott *Mujercitas*, demostrativa en primer término de que, como cualquier profesional del género, Cortázar toca todos los palos: desde los dos títulos de filosofía de Stern hasta la literatura infantil y juvenil, pasando por la literatura contemporánea encarnada por Gide.

Cuando en 1952 se traslada a la capital francesa, lleva en el bolsillo un compromiso firmado con la Editorial Sudamericana para efectuar traducciones literarias a cambio de unos ingresos que irían destinados al sostenimiento económico de su madre y hermana². Poco tiempo después (para entonces ya se ha publicado *Bestiario*) establecería esa vinculación profesional con la UNESCO que tanto sorprendía a Pepa Roma, y que no interrumpiría prácticamente nunca, porque le ofrecía un buen número de cosas que encajaban con su visión del mundo: un compromiso profesional laxo, no vinculado a un concepto de estabilidad que él veía más bien como atadura, la posibili-

dad de frecuentes viajes, en una palabra: lo más parecido a la libertad que se puede alcanzar en el mundo profesional. Durante muchos años, será además una forma más de compartir la vida con su pareja, Aurora Bernárdez, traductora literaria y traductora también de organismos internacionales. Cabría añadir, y lo añadimos ya de nuestra cosecha, la posibilidad intrínseca de seguir practicando el desdoblamiento que anida en todo traductor, y que tanto encaja con la poética cortazariana y su visión del mundo.

Esta es la etapa del despegue como escritor, pero también la de las grandes traducciones, de las traducciones que hacen época, y es tiempo también de muchas traducciones, del traducir frenético que es consustancial a la profesión. En 1953 tiene lugar uno de los hitos profesionales por los que se recordará a Cortázar como trujamán: la Universidad de Puerto Rico, representada en ese momento por otro gran escritor y traductor, Francisco Ayala, le encarga la traducción al español de la obra narrativa y ensayística de Edgar Allan Poe.

Se trata de uno de esos encargos con los que todo traductor sueña. Un autor congenial, con un mundo de intereses literarios próximo a los del escritor; un encargo hecho en términos de respeto al traductor, remunerado con una cantidad (3.000 dólares) muy apreciable para la época, y que permite a quien lo recibe organizar su vida durante un tiempo relativamente prolongado.

Para llevar a cabo el encargo, Cortázar y Aurora Bernárdez se trasladaron a Italia, a Roma, donde desde septiembre de 1953 —luego se trasladarían a Florencia— Cortázar se dedicó de manera intensiva y exclusiva al texto de Poe, hasta junio del año siguiente. Un ritmo de trabajo endiablado si tenemos en cuenta que hablamos de sesenta y siete relatos, una novela, un poema en prosa y un volumen de ensayos³.

El resultado es uno de los grandes hitos de la profesión. El Poe de Cortázar ha recibido elogios de todos los ámbitos, y ha sido reeditado innumerables veces, de manera especial los dos gruesos volúmenes de relatos, a cuyo frente está la introducción que el propio traductor tuvo ocasión de redactar y a cuyo final unas impagables notas que

son en realidad hermosos comentarios de lector. Tanto a la una como a las otras es común la total ausencia de academicismo (“Este memorable relato (...) figura en casi todas las listas de los-diez-cuentos-que-uno-se-llevaría-a-la-isla-desierta”⁴; “De no mediar cierto vocabulario, ciertos giros inconfundibles, costaría creer que este cuento es de Poe”⁵), esa presencia de lo intangible que tan bien conoce el traductor literario (“todos ellos se atraen o se rechazan conforme a ciertas fuerzas dominantes, a ciertos efectos deliberadamente concertados, y a ese tono tan indefinible como presente que conecta, por ejemplo, relatos tan disímiles como *Manuscrito hallado en una botella* y *William Wilson*)⁶ y el cariño por el autor con cuyo espíritu se ha convivido, cuyas palabras se han hecho propias: “...a Edgar le hubiera divertido estar allí para ayudar, para inventar cosas nuevas, confundir a las gentes, poner su impagable imaginación al servicio de una biografía mítica”⁷.

Poco después de haber entregado los textos de Poe, Cortázar aborda el que será el otro gran hito de su trayectoria profesional como contrabandista entre las lenguas: las *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, otro de esos libros que se ha hecho indistinguible de su traductor, un libro del que Miguel Sáenz ha dicho que es “difícil imaginar una traducción hecha con mayor sensibilidad y cariño”, y de la que resalta la fertilidad de recursos y la total compenetración con el original. “Puede decirse”, añade Sáenz, “que su traducción ha pasado a ocupar en la literatura española el lugar de la obra original”⁸.

Después de *Adriano*, publicado en Sudamericana en 1955, la dedicación de Cortázar a la traducción literaria disminuye, en la misma medida en que aumenta su producción como autor de obra propia. A *Bestiario* le han seguido ya *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas* (1959), y en 1963 vendrá la explosión final de *Rayuela*, que le convertirá en un mito literario del siglo xx. Es perfectamente comprensible que este escritor tardío vuelque su tiempo sobre su obra propia, después de haber alcanzado tan elevado nivel en dar voz a gigantes como él.

Sin embargo, siempre mantendrá su relación profesional con la UNESCO. En 1956 se le había ofrecido la posibilidad de ganar una plaza de traductor fijo, pero prefirió mantener la misma relación laxa que había conservado hasta la fecha, si bien en años posteriores ascendería a la categoría de revisor, siempre sin relación funcional⁹.

Al final de su vida, Cortázar regresó una vez más a la traducción literaria, pero esta vez por un servicio de amor: en 1983, publicó en Nicaragua el texto *Llenos de niños los árboles*, obra de su última compañera, Carol Dunlop, fallecida el 2 de noviembre del año anterior. Cerraba así una obra como traductor de 19 títulos.

El papel que la traducción representó en la obra propia de Cortázar tendría que ser objeto de un doble análisis: el destinado a desentrañar ese papel y el análisis de ese mismo análisis necesario para rehuir el peligro, tan habitual en los estudios literarios, de construir la casita del crédito perezoso a base de pajitas y virutas tomadas de aquí y de allá. Sin embargo, es un ámbito pleno de interés. En su tesis doctoral dedicada a la figura de Julio Cortázar como traductor, Sylvie Protin señala que, a fuerza de sopesar y de prever las reacciones del lector al que se dirige en su calidad de traductor, Cortázar termina por colocar a su lector en la posición del traductor, lo que Protin identifica con el lector-cómplice de *Rayuela*¹⁰. Es una hipótesis digna de estudio.

El azar —seguramente el azar— quiso que Cortázar volviera sobre la traducción y sobre su experiencia biográfica como tal en el que estaba destinado a ser el último de sus relatos, el titulado *Diario para un cuento*, que cierra el postrero volumen *Deshoras* (1983).

La anécdota del cuento se inserta en un contexto autobiográfico y real: como el propio Cortázar relataba a Osvaldo Soriano en una entrevista concedida en París, “entre la clientela que me dejó mi socio cuando se marchó de la oficina que teníamos en San Martín y Corrientes, me encontré con cuatro o cinco clientas que eran prostitutas del puerto a quienes él les traducía y escribía cartas en inglés y en francés. (...) Entonces, cuando yo heredé eso, me pareció cruel decirles que porque yo era

el nuevo traductor no iba a hacer ese trabajo (...) y durante un año les tradujo cartas de los marineros que les escribían desde otros puertos”.

Sin embargo, más allá de la anécdota lo interesante son, por una parte, las resonancias que en ese relato aparecen de la propia experiencia profesional de Cortázar y, por otra, la propia imagen de la traducción que el autor ofrece, tal vez la única ocasión en que Cortázar escribe sobre el oficio.

En cuanto a lo primero, el texto está lleno de ecos: desde el recuerdo de una cita de Poe hasta el momento en que le entran “ganas de traducir ese fragmento de Jacques Derrida”, que traduce, en un guiño a la aporía del trujamán, “un poco a la que te criaste (pero él también escribe así, sólo que parece que lo criaron mejor)”¹¹, pasando por el comentario sobre la dura vida del profesional (“De todos los trabajos que me tocaba aceptar, y en realidad tenía que aceptarlos todos mientras fueran traducciones”¹² y el recordatorio a su paralela actividad en la literaria (“En mis ratos libres yo traducía *Vida y cartas de John Keats*, de Lord Houghton”¹³), que tampoco es ficticio, porque Cortázar tradujo de hecho ese libro.

En cuanto a lo segundo, el “traductor público diplomado” que protagoniza el cuento y escribe o traduce las cartas de las chicas a sus marineros empieza a partir de un momento a interferir en los textos, a tomarse libertades y modificar el encargo, y termina finalmente por salir de su invisibilidad y escribir una carta en su propio nombre a uno de los destinatarios. El traductor se nos presenta pues como embustero, como poco digno de fiabilidad, y como no resignado a su papel de cristal.

La mención podría ser anecdótica, pero coincide curiosamente con la visión que otros autores ofrecen, desde el Javier Marías de *Corazón tan blanco* hasta el Wilhelm Muster de *La muerte viene sin tambor*. Autores que son también traductores presentan en sus obras al trujamán como rebelde a su destino de papagayo, hartos de asistir sin parti-

cipar a ese *ménage à trois* para el que es imprescindible, pero sólo como correo.

Pero todo esto es materia —seguramente es materia— de otro viaje distinto. Es tema —seguramente es tema— de un cuento de Cortázar que ya no será escrito, en el que un hombre mira a través de los ojos de otro hombre, pero no sabe si lo que ve es lo que ve el otro, o lo que él mismo está viendo.

Entretanto los parques continúan, y la memoria del gigante ido se afirma en el corazón de sus leales lectores y humildes compañeros.

NOTAS

1. La lista de las traducciones de Cortázar está extraída de la tesis doctoral de Sylvie Protin *Traduire la lecture. Aux sources de Rayuela: Julio Cortázar, traducteur*, leída el 8 de diciembre de 2003 en la Universidad Lumière Lyon II.
2. HERRÁEZ, MIGUEL: *Julio Cortázar*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001, p. III. La colaboración con Sudamericana se plasmó en un total de cuatro títulos entre 1952 y 1955.
3. El relato pormenorizado de la gestación del texto puede leerse en Herráez, *op.cit.*, pp. 125 ss.
4. Notas a Poe, Edgar Allan: *Cuentos*, Vol. 2. Madrid, Alianza, 1980, p. 509, nota a *Los crímenes de la calle Morgue*.
5. *Ibidem*, p. 517, nota a *Los anteojos*.
6. *Ibidem*, p. 487.
7. *Ibidem.*, Vol. I, p. 48.
8. Conferencia pronunciada en la Fundación Banco Exterior, septiembre de 1983 (inédita).
9. Herráez, *op.cit.*, p. 175.
10. Citado en Logie, Ilse: *Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar*.
11. CORTÁZAR, JULIO: *Deshoras*. Madrid, Alfaguara, 1983, p. 142.
12. *Ibidem*, p. 145.
13. *Ibidem*, p. 149.

LA TRADUCCIÓN LITERARIA EN EUROPA

ROS SCHWARTZ

TRADUCCIÓN DE CELIA FILIPETTO

ROS SCHWARTZ ES TRADUCTORA LITERARIA Y PRESIDENTA DEL CONSEJO EUROPEO DE TRADUCTORES LITERARIOS (CEATL). CONFERENCIA PRONUNCIADA EN LAS JORNADAS SOBRE TRADUCCIÓN LITERARIA, UNIVERSIDAD DE URBINO, SEPTIEMBRE DE 2003.

LA SITUACIÓN DE LOS TRADUCTORES literarios en Europa puede resumirse en pocas palabras. Como todos ustedes sabrán, los traductores no sólo están mal remunerados sino que se ven sometidos a ritmos de trabajo imposibles. Sin embargo, me gustaría ser más optimista y referirme a algunos ejemplos esperanzadores y, de paso, analizar qué medidas concretas podemos tomar nosotros, los traductores, junto con nuestras asociaciones profesionales, como ha ocurrido en los últimos años en varios países europeos.

Cuando debemos definir nuestras condiciones de trabajo (plazos de entrega, tarifas, derechos de autor, derechos subsidiarios), en la mayoría de los casos, el traductor es un trabajador autónomo que debe tratar con alguien que se encuentra en una posición económica más fuerte, es decir, los editores, la compañía de radio o televisión, el productor de cine, etc. Por ello el traductor depende en gran medida de la oferta del cliente, cuando en realidad deberíamos ser nosotros quienes fijáramos nuestra remuneración. ¿Os imagináis a un fontanero esperando a que el cliente decida cuánto está dispuesto a pagarle para que le arregle un grifo que gotea? Para remediar esta absurda situación, los traductores unidos en una asociación profesional tienen ante sí tres caminos posibles:

1) Influir sobre la situación del copyright mediante la legislación nacional, tal como demuestra el caso de la asociación alemana, que ha planteado una dura batalla para conseguir que el Parlamento aprobara una nueva ley de mejora de los derechos de los autores y otros artistas. Más adelante me referiré con más detalle a este caso.

2) Iniciar negociaciones colectivas e individuales con los usuarios del *copyright*. Con frecuencia, los editores se niegan a negociar de forma colectiva las tarifas de las traducciones, aunque en el caso de las emisoras públicas de radio y televisión, la situación pueda ser diferente. En ocasiones, sin embargo, el estado interviene para garantizar los ingresos de los traductores, tal como ha ocurrido en el caso, por desgracia aislado, de Noruega, donde se organizó con éxito la única huelga de traductores literarios.

3) Obtener el patrocinio público o privado de la traducción literaria. Algunos países europeos como Francia, Alemania y Holanda dedican fondos públicos a la financiación de traducciones literarias. Holanda se encuentra entre las pioneras, pues dispone de un sistema de patrocinio a cargo de una fundación nacional que ofrece una importante fuente de ingresos adicionales a gran número de traductores, a quienes se invita a presentar los proyectos literarios en los que están trabajando a

una comisión nacional (jurado), que selecciona los proyectos que merecen financiación. Inspirados en este ejemplo, los traductores alemanes han conseguido imponer un sistema parecido aunque más restringido. Desde 1998 se instituyó el Fondo de los Traductores Alemanes, que reciben el aporte financiero de los gobiernos nacionales y regionales (Länder). En 2001, por ejemplo, contó con un presupuesto de 186.000 euros. Dos veces al año se reúne un jurado compuesto por traductores expertos, que deciden qué proyectos de traducción reciben las ayudas para trabajos o viajes. En el año 2000, se concedieron 115 ayudas de entre 1.000 y 5.000 euros. Ese dinero no es una ayuda para los editores, sino que está destinado directamente a mejorar los ingresos del traductor, que obviamente debe presentar el correspondiente contrato de traducción. Existen más experiencias en otros países, como la del Arts Council of England, y en Europa, los programas Cultura 2000 y Cultura 2004, en los que, en teoría, las ayudas se reparten entre el editor y el traductor, aunque en la práctica no siempre es así.

Nuestro modelo es Noruega, donde los traductores literarios no habrían podido sobrevivir como profesionales autónomos a tiempo completo de no haber recibido las ayudas estatales. En la década de 1970, gran parte de los jóvenes escritores y artistas emprendieron una campaña de defensa de sus derechos y para conseguir un mejor nivel de vida. Como resultado de las negociaciones con el Gobierno, éste se comprometió a financiar la compra de libros por las bibliotecas públicas, así como una serie de becas y ayudas para viajes. Se fundó una sociedad de gestión, Kopinor, y las leyes sobre el derecho de autor han sido objeto de diversas enmiendas con el fin de proteger a los traductores contra usos imprevistos de sus versiones. En este sentido, los traductores gozan de las mismas garantías que los escritores.

En estos momentos, gracias a los fondos que recibe, Kopinor está en condiciones de otorgar becas y ayudas para permitir que sus miembros renueven sus equipos informáticos. Esta entidad concede también ayudas para proyectos de traducción, viajes y becas de estudio. La distribución de

fondos la realiza el Consejo Literario de la propia entidad. Además, existen otras becas y ayudas del gobierno.

Los noruegos se han batido con determinación para conseguir estos derechos. Esta lucha, iniciada en 1951, desembocó en el año 1972 en la firma, entre la Asociación de Traductores Literarios y los editores, de un contrato colectivo para proteger los derechos de los traductores, en el que se estipulaba una tarifa estándar. Este contrato sigue vigente y, pese a que las negociaciones han experimentado altibajos, las tarifas han ido aumentando con el transcurso de los años: cabe señalar que la compensación no ha sido nunca equiparable al salario medio pagado en Noruega.

Como he dicho antes, los traductores noruegos son los únicos que consiguieron organizar una huelga que dio resultados. En 1971 boicotearon a la empresa de la Radio estatal y, con el apoyo de los traductores de televisión, encargados del subtítulo de programas extranjeros, obtuvieron una gran victoria frente al Gobierno. En 1991 iniciaron acciones contra los editores y bloquearon la publicación de ciertas traducciones, potenciales éxitos de venta que afectaban al bolsillo del editor. Al mismo tiempo, se organizó una campaña de información sobre las bajas tarifas que tuvo amplio eco en los medios de comunicación y recibió el apoyo del público que, por desgracia, se volvió en contra de los traductores, porque entre los libros boicoteados se encontraba el de Aung San Suu Kyi, la ganadora del premio Nobel de la Paz. No obstante, se reanudaron las negociaciones y se llegó a una solución satisfactoria.

Cabe señalar que, dentro de las empresas editoriales, los traductores noruegos consiguieron que los editores de mesa apoyasen su reivindicación de un contrato colectivo. A estos últimos les disgusta tener que regatear la tarifa con cada traductor. Quizá se trate de una fuente de apoyos en la que no habíamos pensado.

En Suecia y Dinamarca la situación es diferente. Los contratos colectivos quedan descartados. Las subvenciones del gobierno son más o menos las mismas que en Noruega, pero el criterio de reparto es más individual. En fechas recientes,

los suecos han conseguido el pago de un 10-25 por ciento de la compensación inicial por cada reimpresión y la imposición de una fuerte multa a aquellos editores que omitan el nombre del traductor en la portada. Sin embargo, Islandia es el país con el mejor sistema. Hace poco han conseguido renovar el convenio colectivo con los editores y un considerable aumento en las tarifas.

Hablemos ahora de la nueva Ley de Derechos Contractuales de los Autores, promulgada en Alemania el 1 de julio de 2002, en la que los traductores alemanes habían puesto grandes esperanzas.

ANTECEDENTES DE LA LEY

En Alemania, como en Italia, la traducción de libros tiene un mercado importante. En el año 2000, se tradujeron alrededor de 7.600 nuevos títulos, entre los cuales, 3.900 eran de literatura e incluían obras de literatura juvenil e infantil. De ahí que un número bastante importante de traductores alemanes intente vivir exclusiva y principalmente de la traducción de libros. La Asociación de Traductores cuenta con casi 1.000 socios.

Aunque las traducciones contribuyan a una buena parte de los beneficios de los editores, los ingresos de los traductores literarios han permanecido estancados e incluso se han ido deteriorando a lo largo de los últimos veinte años. Por ello, los traductores han insistido de forma constante en la subida de la tarifa por página y en una participación en los derechos de autor sobre las ventas y otros derechos subsidiarios. Los traductores alemanes consiguieron un contrato de traducción tipo, firmado por los representantes de la Asociación de Editores y Libreros y de los sindicatos de traductores. Dicho contrato tipo establecía, en principio, una combinación de una tarifa por página más derechos de autor y derechos subsidiarios. Sin embargo, en el contrato tipo no se incluyeron las cifras, sino que se dejaron abiertas a la negociación caso por caso. De este modo, el traductor siguió dependiendo del editor que, la mayoría de las veces, fijaba la tarifa por página, y se negó de plano a conceder derechos de autor. El contrato tipo

casi no llegó a aplicarse en la práctica y la Asociación de Editores manifestó que no tenía manera de imponerlo a sus miembros. Por esta misma razón, se había negado siempre a la negociación colectiva de unas tarifas fijas y daba como justificación que no tenía derecho a firmar contratos colectivos.

El objetivo de la nueva ley era remediar este desequilibrio. Se aplica a los autores en el sentido amplio del término (*Urheber*), incluidos escritores, traductores, periodistas, pintores, fotógrafos, directores de cine y demás. Les garantiza un nuevo derecho a una “remuneración adecuada”. Si un contrato no respeta la retribución adecuada, el autor tiene derecho a exigir que se ajuste hasta alcanzar el nivel adecuado. La remuneración adecuada se define como aquella que refleja la práctica “habitual y honesta” de la actividad específica (en alemán, *üblich und redlich*). En efecto, se trata de dos términos muy significativos, porque en la actividad de la edición de libros, la práctica habitual llevaba mucho tiempo sin ser “honestas”. La nueva norma legal incluye un párrafo explicativo en el que el caso de los traductores se señala como ejemplo sorprendente de remuneración injusta.

Según esta ley, las asociaciones de autores y artistas y las organizaciones representativas de los usuarios tienen derecho a negociar unas tarifas fijas. Dichas tarifas son vinculantes para las partes y, si éstas no consiguen ponerse de acuerdo, pueden solicitar un arbitraje, no pudiendo rechazarlo la parte adversa. El tribunal de arbitraje, presidido por una persona imparcial, fija la tarifa que debe aplicarse. Sin embargo, cualquiera de las partes puede impugnar el laudo; no es automáticamente vinculante. En el borrador de la ley, lo era, pero a raíz de la encendida protesta y las presiones de los editores, la cláusula quedó atenuada, con lo cual se hizo una lamentable concesión a los editores en la última fase del proceso de promulgación de la ley.

Después de un año, ¿cuál es el resultado de esta nueva ley?

Tras un período en que los editores fueron dando largas, comenzaron las negociaciones de la tarifa estándar. Al principio, las propuestas de los editores distaban mucho de cumplir las demandas de los traductores, es decir, un aumento sustancial

de la tarifa por página traducida (una página de 30 líneas por 60 caracteres, incluidos los espacios en blanco, que contiene aproximadamente unas 250 palabras), más una participación en los derechos de autor por todos los ejemplares vendidos y en los beneficios procedentes de derechos subsidiarios. En la tercera ronda de negociaciones, que tuvo lugar el 5 de septiembre de 2003, los editores presentaron su mejor oferta: un uno por ciento sobre el precio de venta al público sin IVA, deducido de la tarifa por página, que en este caso se considera como adelanto a cuenta de derechos de autor. Con esta propuesta, los traductores habrían podido ingresar todavía menos de lo que se había fijado en varias sentencias judiciales. Habría representado una ventaja sólo en el caso muy poco frecuente de grandes tiradas, que sólo se producen en algunos *best sellers*. La Asociación de Traductores consideró inaceptable esta propuesta y declaró fracasadas las negociaciones, por lo que deberá recurrir al procedimiento de arbitraje establecido en la nueva ley.

Los traductores alemanes han sostenido una larga y dura batalla como sus colegas noruegos. Hacen hincapié en la importancia del apoyo recibido del extranjero, especialmente de los miembros del Congreso Europeo de Escritores, en forma de cartas remitidas al canciller alemán. Esto demuestra lo importante que puede llegar a ser una red internacional de traductores que permita a sus miembros estar al tanto de los problemas mutuos para poder tomar medidas solidarias cuando sea necesario. Se trata de un cometido clave para organizaciones como CEATL y FIT.

Los traductores alemanes han ofrecido una contribución personal a través de una prolongada campaña que culminó en una acción espectacular: enviaron a todos y cada uno de los miembros del Parlamento un libro traducido, acompañado de una carta personal en la que describían la escasa remuneración recibida por el traductor para traducir dicha obra.

Existen otras formas de apoyo que pueden negociarse para mejorar la situación de los traductores. En Irlanda, por ejemplo, los traductores están exentos de impuestos. En muchos países se cobra un derecho por préstamo pú-

blico, es decir, un pago por cada ejemplar de un libro tomado en préstamo en una biblioteca pública. En el Reino Unido, los traductores tienen derecho al 30 por ciento de lo que ingresa el autor. Las asociaciones de autores y traductores deben unir fuerzas para luchar por la introducción del derecho por préstamo público y por asegurar que los traductores consigan un porcentaje adecuado.

Sin embargo, la realidad para la mayoría de los traductores que trabajan por cuenta propia es que, pese a los esfuerzos de las asociaciones y a la existencia de un buen contrato tipo, resulta muy difícil hacerlo respetar y, con frecuencia, los traductores acaban negociando individualmente con los editores. Es el caso del Reino Unido. La situación se vuelve más complicada por el hecho de que no todos los traductores en ejercicio pertenecen a una asociación, y ello hace más difícil el que las asociaciones consigan que los editores respeten el contrato tipo.

Me gustaría proponer unas estrategias que los traductores pueden aplicar al negociar con los editores y sugerir algunas iniciativas para las asociaciones de traductores.

En primer lugar, parece que existe una contradicción en nuestra situación jurídica como autores, tal como lo reconoce la Recomendación de Nairobi de 1976 de la UNESCO, según la cual los usuarios deberían:

[...] a) conceder una remuneración equitativa al traductor, cualquiera que sea su situación jurídica;

b) conceder al traductor, al menos cuando no actúe en calidad de traductor a sueldo, ya sea una remuneración proporcional a los ingresos provenientes de la venta o la explotación de la traducción, abonándole un anticipo que el traductor conservará sean cuales fueren esos ingresos, ya sea previendo en beneficio del traductor el pago de una cantidad calculada con arreglo a otro sistema de remuneración independiente de las ventas, si la legislación nacional prevé o admite un sistema de ese tipo, ya sea previendo el pago al traductor de una remuneración equitativa, a tanto alzado, si la remuneración proporcional resulta insuficiente o inaplicable. El método adecuado se ha de escoger

teniendo en cuenta el sistema legal del país interesado y, cuando proceda, del género de la obra preexistente;

c) prever una remuneración suplementaria, cuando sea apropiado, si el uso de la traducción sobrepasara los límites definidos en el contrato;

Debemos seguir luchando para que se nos reconozca nuestra situación de autores, con la remuneración adecuada que incluya un porcentaje de derechos de autor sobre las ventas de la obra traducida e invocar, siempre que sea posible, la Recomendación de Nairobi.

Con respecto al tema de los derechos de autor, sé que en el caso de las lenguas de difusión limitada, los traductores prefieren no cobrarlos, porque las ventas se verían limitadas dado el reducido tamaño del mercado. Sin embargo, en el caso de los traductores que traducen a lenguas que cuentan con un gran mercado, se trata de un aspecto esencial. Una estrategia que personalmente me ha funcionado es solicitar derechos de autor cuando ya se ha alcanzado determinado techo, acordado de antemano con el editor. En este caso, el importe cobrado se considera como un pago a cuenta de derechos de autor, en contraposición con el pago a tanto alzado, y garantiza unos ingresos adicionales en caso de que el libro llegue a ser un *best seller*.

También me gustaría sugerir a todas las asociaciones de traductores que incluyesen las “estrategias de negociación” entre sus áreas de adiestramiento y que organizaran con cierta regularidad talleres para mejorar en este sentido. Con frecuencia, la formación del traductor se centra únicamente en adquirir las herramientas precisas para traducir y pasan por alto las necesarias para la ne-

gociación, tan útiles para no sucumbir en el mercado.

Conviene que las asociaciones y los traductores estén al tanto de las subvenciones y ayudas de que disponen los editores para la traducción. Resulta sorprendente cuántos editores desconocen la existencia de este tipo de ayudas de los ministerios de cultura o de los fondos internacionales o no saben cómo solicitarlos. En general, estas ayudas y subvenciones están ideadas para asegurar que el traductor reciba una compensación adecuada.

Para terminar, me gustaría insistir en la importancia de contar con asociaciones profesionales fuertes y unidas. Las asociaciones constituyen un foro vital en el que los traductores pueden intercambiar información sobre los editores, los contratos, las estrategias de negociación, y nos permiten ser percibidos como una profesión, y no como individuos.

Los países que han conseguido mayores ventas son aquellos donde los traductores están unidos. Adoptar un código ético es otra de las formas con que cuentan las asociaciones para asegurar que la profesión se una y que los traductores no pretendan luchar entre sí. CEATL ha redactado un código de ética que puede servir de guía a las asociaciones nacionales. En la página www.ceatl.org encontraréis el texto completo, así como algunos ejemplos de contratos tipo de distintos países.

Resulta de vital importancia que las asociaciones nacionales aúnen esfuerzos a través de redes internacionales para fomentar el intercambio de información y experiencias en la batalla continua por mejorar la situación y la remuneración de los traductores.



SEÚL ACOGE EL NACIMIENTO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA LA TRADUCCIÓN Y LOS ESTUDIOS INTERCULTURALES

MARÍA DE LA FUENTE Y DANIELE EMANUELE GRASSO

DANIELE EMANUELE GRASSO ES TRADUCTOR Y DOCTORANDO DE LA UNIVERSIDAD DE GINEBRA. SU PARTICIPACIÓN EN LA CONFERENCIA INAUGURAL DE LA IATIS PUEDE CONSULTARSE EN <http://www.iatis.org/content/korea/abstracts/grassodaniele.php>. MARÍA DE LA FUENTE ES TRADUCTORA E INTÉRPRETE POR LA UNIVERSIDAD ALFONSO X (MADRID) Y ESTUDIANTE DE INTERPRETACIÓN DE CONFERENCIAS EN LA UNIVERSIDAD DE GINEBRA.

ENTRE EL 12 Y EL 14 DE AGOSTO DE 2004, la Sookmyung Women's University de Seúl (Corea) acogió la conferencia inaugural de la Asociación Internacional para la Traducción y los Estudios Interculturales (IATIS). La conferencia, cuyo tema era "la traducción y la construcción de la identidad", tiene doble importancia. En primer lugar, su tema supone un cambio de dirección en los estudios de traducción. En efecto, los participantes manifestaron que la traducción está profundamente ligada a las relaciones de poder internacionales y que, si no se toman medidas, contribuirá a aumentar las desigualdades económicas, sociales, políticas, culturales y lingüísticas. Esta posición se opone a la creencia extendida aún hoy de que la traducción estimula por sí misma la comunicación y la comprensión entre pueblos y naciones.

Entre los organizadores y los oradores principales de este excepcional evento se encontraban algunas de las figuras más conocidas y controvertidas de esta disciplina, como, por ejemplo, Juliane House, Eva Hung, Ian Mason, Harish Trivedi, Theo Hermans, Mona Baker, Sun Yifeng, Luise von Flotow, Sameh Fekry, Rita Kothari, Michaela Wolf, Riitta Oittinen, John Kearns, Annie Brisset

y Lawrence Venuti. Cada uno de ellos, desde su propia perspectiva, ahondó en las múltiples facetas de la comunicación intercultural en el mundo de hoy en día.

Esta consideración nos lleva al segundo aspecto importante de esta conferencia: la creación del primer foro global sobre traducción y estudios interculturales. Uno de los objetivos de IATIS es estimular la comunicación entre los investigadores sobre cuestiones vinculadas no solo a la traducción, sino también a otras formas de comunicación intercultural. Por esta razón, buena parte de los participantes no pertenecían exclusivamente al campo de la traducción, sino también a los de la lingüística, la sociolingüística, la literatura comparada y la musicología, por mencionar solo algunos.

Por ejemplo, Jean Blommaert, uno de los oradores principales, es conocido en todo el mundo por sus investigaciones sobre la lengua y la desigualdad (2002), las políticas lingüísticas y el análisis del discurso en África y Bélgica. Hasta ahora, ninguna asociación científica había representado los intereses de los investigadores en el ámbito de la traducción y los estudios interculturales. Aunque existen asociaciones similares, en realidad se limitan a una región del mundo o solo contemplan la traducción. Eso hace de IATIS un foro especial-

mente valioso para los investigadores interesados en la comunicación intercultural y la traducción. Las actividades de IATIS comprenden no solo la organización de conferencias cada tres años (si bien la próxima se ha programado de forma excepcional para dentro de dos años), sino también muchas otras actividades, como la organización de reuniones y talleres, la promoción de publicaciones y trabajos científicos, el impulso y la coordinación de investigaciones o el intercambio de información con otras organizaciones e instituciones. En este aspecto IATIS, en la persona de su Presidenta, Annie Brisset, está examinando actualmente una propuesta presentada por la UNESCO para una mayor colaboración entre ambas organizaciones.

Esta conferencia fue acogida por la Sookmyung Women's University, una de las universidades más conocidas de Seúl (ciudad que alberga más de 20 universidades). El lema de esta universidad es *Gentle power to change the World*. Esta "fuerza suave para cambiar el mundo" se ha reflejado en el compromiso del personal docente y de los estudiantes, realmente determinados a lograr un cambio en el mundo. Dicho compromiso también quedó patente en el discurso introductorio de la profesora Kyungsook, Presidenta de la misma universidad. Kyungsook expresó el deseo de que IATIS "no esté basado en el orgullo, sino en el servicio, a diferencia del pueblo que quiso construir la torre de Babel". Inquietudes similares fueron expresadas por Koïchiro Matsuura, Director General de la UNESCO, en una carta dirigida a IATIS y leída al principio de la conferencia. El deseo de Matsuura es que la diversidad entre las culturas aumente gracias a la promoción de la traducción, ya que la traducción permite a cada uno expresarse en su lengua materna. Puesto que la UNESCO reconoce la necesidad del diálogo entre las culturas y apoya el multilingüismo, no puede sino acoger con entusiasmo la creación de IATIS.

A continuación se recoge un resumen de algunas de las intervenciones de los principales ponentes, con el fin de captar la idea general de los temas abordados en la conferencia y de los objetivos científicos de IATIS.

Harish Trivedi, de la universidad de Delhi, en la India, habló del papel que la traducción puede desempeñar en la construcción de la identidad. En su discurso mencionó también la difusión de una ideología lingüística que resulta especialmente pernicioso para su país. En la India existe un proverbio según el cual el gusto del agua cambia cada ocho kilómetros, y lo mismo ocurre con la lengua cada dieciséis kilómetros. En este sentido, la realidad no se aleja tanto del proverbio: es sabido que en la India se hablan varios cientos de lenguas. En este panorama lingüístico el inglés representa únicamente al cinco por ciento de la población, y a menudo solo se habla como segunda o tercera lengua. Paradójicamente, pese a estos datos se constata en todo el país una fortísima aspiración al aprendizaje de esta lengua, hasta tal punto que, según Trivedi (2004), no hay una sola familia india que no estaría dispuesta a apretarse el cinturón para inscribir a un hijo o una hija en una escuela inglesa. Una única lengua crea una identidad, mientras que, en un contexto multilingüe, la traducción, más que crear dicha identidad, la transforma. A diferencia de lo que ocurre en las naciones autónomas, donde la traducción ha tenido tradicionalmente una función de enriquecimiento cultural, en un contexto colonial la traducción se convierte en un instrumento al servicio de las relaciones de poder desiguales. La India hace frente a una situación similar en un contexto postcolonial, donde algunas lenguas indias se ven insidiosamente influidas por el inglés. Desde un punto de vista mucho más simbólico, el recurso a la traducción, como Shakespeare lo afirmó claramente en su tiempo, sugiere que en otros lugares suceden cosas más apasionantes. El creciente entusiasmo de la afamada industria cinematográfica india por buscar localizaciones en los EE. UU. para el rodaje de sus películas supone una voz de alarma que no debería quedar desatendida: ¿se trata de xenofilia de moda o de sed de evasión? Para Harish Trivedi, la respuesta queda clara: he aquí los efectos de la globalización y del postcolonialismo, por fin reunidos. Si los indios prefieren soñar en inglés, es que no se sienten bien en su país.

Siguiendo la misma temática, Haroldo Quinteros, de la Universidad Arturo Prat, en Iquique (Chile), centró su discurso en la identidad cultural nacional y la enseñanza del inglés en su país. Tras la firma de un Acuerdo de Libre Comercio con los Estados Unidos, el gobierno chileno se ha comprometido a que el inglés pueda ser un idioma escrito y hablado por todos. El gobierno estadounidense participa de forma activa en esta campaña, enviando a Chile profesionales y material didáctico. Además, la enseñanza del inglés se está viendo impulsada en todas las escuelas y universidades estatales, y las carreras de Traducción y de enseñanza del inglés gozan de un fuerte respaldo. Sin embargo, en lo que respecta a la traducción al español, cada día cobra más fuerza la tendencia de los traductores chilenos a adoptar la postura etnocéntrica de los EE. UU. (optando, por ejemplo, por *América* en lugar de *Estados Unidos*, por *americano* en vez de *estadounidense* o incluso por *hispanico* en lugar de *latinoamericano*). Esta situación pone de manifiesto el estrecho vínculo que existe entre la política, la economía y la enseñanza de una lengua extranjera, e incluso muestra que la parte más débil de este tipo de acuerdos puede llegar a adoptar medidas sumamente radicales respecto a la enseñanza de otros idiomas, con diversas implicaciones psicosociales y culturales. Quinteros (2004) expresó que “los estados fuertes y los débiles nunca se han relacionado en términos de igualdad. Los fuertes dominan a los débiles, y una de las peores consecuencias de este hecho es la pérdida gradual de la identidad cultural de los estados débiles y su absorción por otra cultura”. Por tanto, según su punto de vista, los países en desarrollo que firman acuerdos económicos y comerciales con una superpotencia como los Estados Unidos deben establecer medidas en materia educativa con el fin de mantener su identidad nacional, puesto que el aprendizaje del inglés o de cualquier otro idioma debería ser una herramienta para el crecimiento y el desarrollo nacional, a fin de aprovechar al máximo los beneficios de dichos acuerdos comerciales.

Por su parte, Juan Miguel Zarandona, de la Universidad de Valladolid, presentó una esmerada ponencia, titulada “*The Collector of Treas-*

ures by Bessie Head (1977): The Translation and (Mis)Reconstruction of an African Woman’s Identity in Spanish”.

Bessie Head (1937-1986), una decidida mulata sudafricana, abandonó su agitado país, su cultura híbrida y su dolorosa vida en Sudáfrica para establecerse como refugiada en una nueva tierra: la República de Botswana. Allí encontró lo que buscaba, una tierra plenamente africana y apenas salpicada por el colonialismo y el racismo. En esa tierra encontró la paz, las raíces y la continuidad histórica que buscaba como mujer africana, y logró convertirse en una escritora única para un público africano sin apenas ningún contacto con los valores europeos. Su obra literaria, compuesta por novelas y colecciones de relatos cortos en inglés, desprende lo mejor de su doble lucha vital: la de construirse su propia identidad y, al mismo tiempo, desprenderse de una identidad heredada, regulada y rechazada de discriminación y sufrimiento. Entre sus libros, *A Collector of Treasures* (1977), una colección de relatos africanos de marcado carácter feminista, con profusión de personajes femeninos, simboliza toda su experiencia vital y su profesión de escritora. Sin embargo, el origen de sus tramas se encuentra en las historias narradas en los entornos rurales y en las muchas entrevistas y conversaciones mantenidas con los lugareños.

En el relato “The collector of treasures” el más simbólico y el que da título al libro, Bessie Head plasma sus intereses y analiza las relaciones entre hombres y mujeres desde su perspectiva africana. La obra ha sido recientemente traducida al español por Mercè Diago y Abel Debritto, con el título *La coleccionista de tesoros* (2003). Entre el original y su traducción existe un desfase de más de veinte años, lo que, a primera vista, plantea una difícil negociación entre las realidades lingüísticas, semióticas, históricas, étnicas, culturales, etc., de las culturas de partida (un contexto africano en los años setenta) y de llegada (la realidad española en el siglo XXI). Aun así, el texto traducido permite difundir la realidad de los pueblos africanos salidos de la colonización y de las marginadas mujeres africanas, al tiempo que ayuda a entender las relaciones entre los sexos en un contexto postcolonial africano. To-

das estas realidades se ven trasladadas a un idioma y a una cultura meta que ni tiene mucho conocimiento de África ni muestra especial interés por ella, ante lo cual se enfrentan dos planteamientos. Habrá quien opine que, aunque la historia tenga lugar en Botswana, África, el problema que aborda es universal. Sin embargo, para algunos teóricos de la traducción feminista, ningún texto es neutral ni tiene significado universal. Cualquier obra lleva la marca de su autor, que también es la marca del contexto cultural e ideológico en el que se produce la obra. Lo que es más, cada lector añade al texto su propio significado individual. Por tanto, toda traducción es simplemente una interpretación, una manipulación, o una construcción ideológica. En su análisis microtextual de la obra, Juan Miguel Zarandona llevó a cabo un estudio crítico de la traducción al español, y señaló la pobre comprensión del contenido del original y la falta de dominio de la gramática inglesa. Para Zarandona, los traductores a menudo no han comprendido el significado del original o han optado por alternativas erróneas. En su discurso, Zarandona propuso una exhaustiva lista de errores de traducción, algunos hasta irrisorios, si bien no por ello dejó de mencionar los aciertos.

Por último, Zarandona (2004) concluyó expresando que Bessie Head no escribe para hombres o mujeres africanos. Escribe para todos, quiere ser universal. La esencia del problema que plantea en su obra no es ajena a ninguna cultura. Es aquí donde la traducción puede desempeñar un papel fundamental, ya que se convierte en protagonista en el proceso de llegar a todo tipo de comunidades sociales. En este sentido la traducción española no sólo cumple con esta tarea, sino que ayuda a mejorar la consideración que se tiene de África, a menudo malinterpretada por la conciencia colectiva occidental. Este tipo de traducciones debería abrir los ojos de aquellas comunidades lingüísticas donde África se ve prácticamente ignorada, como es el caso de España.

Una clara muestra del carácter intercultural de la conferencia es la ponencia de Sebnem Susam-Sarajeva, de la Universidad de Edimburgo (Escocia), quien incidió en el papel que los letristas y los

compositores musicales desempeñan como mediadores interculturales, centrándose en la representación de la cultura griega en el pop contemporáneo turco. Desde el siglo pasado, la música ha desempeñado un papel importante en las relaciones greco-turcas. Desde las actuaciones conjuntas por la paz de intérpretes como Theodorakis, Livaneli o Farandouri hasta la retransmisión de programas de radio turcos como “Una brisa desde la otra costa”, la música se ha utilizado como una herramienta para calmar las tensiones ocasionadas por las políticas de ambos países. Si bien se pueden escuchar canciones griegas desde los altavoces de las tiendas de música de Estambul y en las emisoras de radio griegas a lo largo de la costa egea de Turquía, la cultura griega también está presente en la música popular turca. Susam-Sarajeva (2004) analizó en su discurso los diferentes tipos y niveles de manifestación de “lo griego” en el pop turco contemporáneo, con el fin de dilucidar cómo “lo propio” (en este caso, lo turco) y “lo ajeno” (en este caso, lo griego) se construyen, se retan y se fusionan en este particular tipo de encuentro intercultural. Entre los tipos de manifestaciones interculturales se encuentran:

- a) Música griega con letra en turco (ya sea traducida u original).
- b) Música turca con elementos griegos (instrumentos, algunas palabras en griego, referencias al mar Egeo, etc.).
- c) Epitafios para la letra de una canción.
- d) Discos bilingües (por ejemplo, Theodorakis-Livaneli).
- e) Canciones cantadas en griego o en turco, incluidas en discos turcos, que pretenden reflejar el mosaico étnico de la Anatolia de hoy en día. Estas reinterpretaciones de las canciones tradicionales de la población griega de Asia Menor constituyen puntos en los que “lo propio” y “lo ajeno” se entremezclan.

Tras observar las diversas formas de representación, Susam-Sarajeva estudió cómo tiene lugar la mediación entre estas dos naciones a través de compositores y letristas. Aquí la música emerge como una forma de comunicación intercultural, que

en algunos momentos incluye la traducción, pero que de ningún modo se ve limitada por ella.

Geneviève Quillard, del departamento de estudios franceses del Royal Military College de Canadá, también incidió en “lo propio” y “lo ajeno” en un interesante discurso sobre los anuncios publicitarios norteamericanos y su traducción al francés. El estudio está basado en un *corpus* bilingüe informatizado de unos mil anuncios publicados en diversos periódicos y revistas norteamericanos, así como su traducción para el público francocanadiense. Basándose principalmente en los trabajos publicados en el área de los estudios culturales (Carroll, Hall, Hofstede, Gudykunst, Lipset, Triandis, Trompenaars) y en conceptos como culturas de alto y de bajo contexto, universalidad y particularidad, individualismo y colectivismo, etc., Quillard (2004) analizó cómo se construyen y se representan lo propio y lo ajeno en los anuncios publicitarios en inglés, y cómo la traducción toma partido en esta representación de lo propio y lo ajeno para hacerla más congruente con las normas y los valores culturales francocanadienses. Para ello identificó patrones de estructuras lingüísticas en los textos origen y meta (como el uso o la ausencia de comparativos y superlativos, el uso de cifras y datos, el uso del pronombre de primera persona, etc.) y llevó a cabo un análisis de los medios empleados por los publicistas y por los traductores para crear una imagen propia y una representación de lo ajeno.

Por último, Charles Tiayon, de la Advanced School of Translators and Interpreters (ASTI) de la Universidad de Buea, en Camerún, centró su discurso en la traducción y los problemas del traductor en relación con la gestión de la interfaz lingüística africana y euroafricana. Las afirmaciones realizadas por eruditos de los estudios de traducción como Wilss (1996) acerca de su visión de la traducción y de los problemas de los traductores prueban que la verdadera naturaleza de dichos problemas sigue siendo polémica. La cuestión es saber si tales problemas son, o deberían ser, lingüísticos, pragmáticos, culturales o metodológicos. Sin meterse de lleno en la polémica, Tiayon (2004) sugirió una definición sencilla, basada en la

experiencia de la traducción del francés y el inglés (lenguas oficiales de Camerún) al ngombale, (una lengua semibantú hablada en el oeste de Camerún) para ilustrar los problemas de traducción y los problemas de los traductores en este contexto. El corpus en el que basó su ponencia está elaborado a base de traducciones de proverbios del ngombale al inglés y al francés, así como una traducción al ngombale del himno nacional de Camerún. Las conclusiones extraídas se pueden aplicar a traducciones similares que afecten a lenguas indígenas e idiomas importados (normalmente oficiales) en África. Es interesante señalar que la traducción entre el ngombale y las lenguas oficiales de Camerún apenas comienza a ser una actividad organizada. En este aspecto, es probable que dicha actividad plantee problemas que puedan no apreciarse en la traducción de lenguas que cuentan con una larga tradición de “contacto traduccional”.

Otros oradores dignos de mención fueron Ian Mason, Laurence Venuti y Eva Hung. Limitar su participación a un breve resumen en estas páginas no les haría justicia, por lo que animamos a los lectores a consultar los extractos de sus ponencias en el sitio Web de IATIS <http://www.iatis.org>

El buen humor fue la nota dominante de toda la conferencia, cuyo final estuvo marcado por el lanzamiento oficial de IATIS. Desde aquí deseamos a IATIS lo mejor para sus futuros proyectos y conferencias. ¡Nos veremos dentro de dos años!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOMMAERT, J., *Writing in the Margins: Notes on a Sociolinguistics of Globalisation*. LPI Working Paper, Gent. 13, 2002.
- HEAD, B., *The collector of treasures and other Botswana village tales*, traducido por Oxford, Portsmouth N.H. etc., Heinemann, 1977.
- *La coleccionista de tesoros*, traducido por M. Diago y A. Debritto, Barcelona, El Cobre, 2003.
- QUILLARD, G., *The Self and the Other in North American Advertisements and Their Translations in French*. 1st Conference of the International Association for Transla-

- tion & Intercultural Studies, Seoul, Korea, Sookmyung Women's University, 2004.
- QUINTEROS, H., *National Identity and the Teaching of English in Today's Chile*. 1st Conference of the International Association for Translation & Intercultural Studies, Seoul, Korea, Sookmyung Women's University, 2004.
- SUSAM-SARAJEVA, S., *Lyricists and Composers as Intercultural Mediators: The Representation of 'the Greek' in Contemporary Turkish Pop*. 1st Conference of the International Association for Translation & Intercultural Studies, Seoul, Korea, Sookmyung Women's University, 2004.
- TIAYON, C., *Translation and Translators' Problems in the Management of the African and Euro-African Language Interface*. 1st Conference of the International Association for Translation & Intercultural Studies, Seoul, Korea, Sookmyung Women's University, 2004.
- TRIVEDI, H., *The Culture of Translation and Postcolonial Identity*. 1st Conference of the International Association for Translation & Intercultural Studies, Seoul, Korea, Sookmyung Women's University, 2004.
- WILSS, W., *Knowledge and skills in translator behavior*, traducido por Amsterdam ; Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company, 1996.
- ZARANDONA, J. M., "The Collector of Treasures" by Bessie Head (1977): *The Translation and (Mis)Reconstruction of an African Woman's Identity in Spanish*. 1st Conference of the International Association for Translation & Intercultural Studies, Seoul, Korea, Sookmyung Women's University, 2004.

ENTREVISTA —TRUNCADA— CON CONSUELO BERGES

ESTHER BENÍTEZ

ESTA ENTREVISTA FUE PUBLICADA POR VEZ PRIMERA EN LA REVISTA *CUADERNOS DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN*,
N^{OS} II Y 12, 1989–1991.

LLEVABA AÑOS, DESDE QUE APARECIÓ *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, con el encargo de Fernando Valls de hacerle una entrevista a Consuelo Berges sobre su vida y milagros, entendiendo por milagros no el de la supervivencia cotidiana sino el de sus traducciones. A Consuelo, uno de cuyos vicios era hablar, le pareció de perlas, y en la primavera de 1986 me fui a visitarla al Hospital Angloamericano, a una habitación de la planta baja, casi metida en el jardín, que Consuelo solía ocupar en sus inviernos llenos de arrechuchos. Estaba en la cama, rodeada de libros y papeles y con la voz todavía firme y reconocible; hablamos de lo divino y lo humano, mejor dicho de unas cosas y otras, pues la gran traductora no era nada aficionada a lo divino, siendo el anticlericalismo rasgo impenitente de su carácter de empecinada republicana y anarquista. Yo, que me había hecho una idea del material que necesitaba para la entrevista —veinte, veinticinco folios— llevaba un par de cintas de una hora. Pues bien, Consuelo consumió 120 minutos y, cuando nos dimos cuenta, estábamos todavía en sus primeras traducciones. Quedé en que volvería otro día, aunque Consuelo, ya cansada en ese momento de parlotear, sostenía que no hacía falta: “Coges mi prólogo a *Madame Bovary* y ahí tienes toda mi teoría de la traducción”, decía... Intenté, de todos modos completar la entrevista: cuando no estaba

sin voz, andaba ya un poco corta de energías... Su muerte, el día 23 de diciembre de 1988, dejó definitivamente trunco este intento. Retomo ahora la transcripción de las cintas y trataré de llenar los huecos con las respuestas que Consuelo Berges dio, al hilo de artículos y prólogos publicados a lo largo de su vida, a estas y otras cuestiones.

Tú naces en el siglo pasado, como te gusta decir. ¿Cuál fue tu formación, tus primeros contactos con el mundo de las letras?

Nací en Ucieda (Santander), en agosto de 1899, o sea que me faltó poco para nacer con el siglo. Pertenecía a una familia de letras, sobre todo por parte de padre y viví desde pequeña con mis abuelos paternos. La abuela era una Gutiérrez Cuento, familia santanderina entroncada con la prensa —mi bisabuelo fundó “La Abeja Montañesa”—, una familia grande, nueve hermanos, de los cuales dos chicas, mi abuela y la madre de Matilde de la Torre. ¿Sabes quién fue Matilde de la Torre?

¿Idea...

Pues hija, fue diputada socialista en las dos últimas legislaturas de la República y ahora se ha celebrado su centenario en Santander con la mar de cosas. Murió en México. Tenían en Cabezón de

la Sal una espléndida finca, con tres casas, que se la quedó la Falange, una finca preciosa por la que pasaba un riachuelo... Ella no tenía hijos... Su padre era notario... Se quedó huérfana muy joven...

No nos perdamos, si te parece, por historias colaterales. Decías que vienes de una familia de tradición humanista.

En casa de mis abuelos había libros, muchos libros, y yo empecé a leer todo lo que caía en mis manos. Recuerdo que una de las primeras cosas que leí, tendría 10 u 11 años, fue una historia de la mitología griega, un librito pequeño, encuadernado en pasta española. Y *El Quijote*, con el que me divertí mucho, como Stendhal, me parece una estupidez un *Quijote* especial para niños: tendría yo 11 ó 12 años y me lo leí todo con mucho interés. Había también novelas rusas, de aquellas que publicaba la editorial Maucci, mutiladas y traducidas del francés. Pero seguían siendo la gran novela rusa: Dostoievski, Tolstói... De lo que mejor me acuerdo es del *Nido de hidalgos*, de Turguéniev. Todo eso lo leí de pequeña: me recuerdo siempre leyendo.

¿Qué estudios haces? ¿Dónde aprendes francés, por ejemplo?

Yo nunca fui a la escuela, como Rosa Chacel... Y aprendí a leer no sé cómo, en casa, en un periódico que se llamaba *El Cantábrico*, un diario liberal. Leía cuanto caía en mis manos. Pero nunca fui a la escuela. Ni a la escuela ni a misa. Siendo un pueblo muy pequeño del valle de Cabuémiga, mi abuela no iba a misa y yo tampoco. Yo no hice nunca la primera comunión.

A los quince años me fui a Santander, a casa de mi padre, y allí empecé a estudiar, porque habían inaugurado una Escuela Normal de Maestras, con un profesorado recién salido de la Escuela Superior del Magisterio, de Madrid, casi todos jóvenes y con nuevas teorías pedagógicas. Yo sabía muchas cosas, pero no sabía las mismas cosas que las demás, no sabía multiplicar, supongo. Y, como me daba vergüenza ir a los quince años a aprender

esas cosas —había un examen de ingreso—, estudié sola la aritmética en los libros y pasé el examen. Yo estaba muerta de miedo y de vergüenza entre aquellas chicas que sabían muchísimo porque habían ido a escuelas y colegios. Tengo una anécdota un poco vanidosa, la pones o no la pones, tú verás... Había una profesora de lengua y literatura que se llamaba Carmen de la Vega Montenegro Gutiérrez del Toro y no sé qué más y daba unas clases de gramática y literatura bastante originales y nos contaba cosas literarias. A mí me pusieron en primera fila porque era miope; y un día se puso a contar el mito de Orfeo, que yo había leído en el librito encuadernado en pasta española, y dice: “Entonces Orfeo fue a rescatar a su amada tocando la flauta... O lo que tocara... ¿Sabe alguien cómo se llamaba su amada?”. “Eurídice”, dije yo, y todas se quedaron pegadas. Mis compañeras se lo sabían todo, del catecismo y la Historia Sagrada, pero resulta que de mitos yo sabía más que ellas. Saqué sobresaliente en todo, hasta en dibujo: nos ponían unas láminas para hacer, yo lo hacía malísimamente, pero la profesora me daba siempre sobresaliente porque exigía una cuartilla explicando la lámina...

¿En la Escuela Normal estudiabais francés?

Sí, se estudiaba francés, pero yo ya lo sabía de antes... no sé cuándo, lo aprendí todo leyendo, lo aprendí a fondo. Hablándolo mal, siempre; muy bien el francés escrito, pero no tengo el don de lenguas habladas.

Una vez acabada la carrera, ¿ejerces cómo maestra?

La única vez que ejercí como maestra fue en Cabezón de la Sal. Matilde de la Torre no tenía bastante para vivir, y se le ocurrió —tenía una fabulosa cultura literaria, histórica y musical— poner una academia en su finca, Academia Torre. Matilde no tenía ningún título, aunque escribía mucho, y me llamó a mí para que con mi título le autorizara su academia para chicos de bachillerato: tenía unos cuantos alumnos, por ejemplo los

hermanos de Ciríaco Pérez Bustamante, que eran muchos.

Mientras tanto empiezo a publicar artículos en la prensa (en casa se leía *El Sol* desde que se fundó en 1917, y *El Sol* me siguió a mí a toda América). Víctor de la Serna era inspector de primera enseñanza y fue a parar a Santander, donde fundó un periódico de la tarde, *La Región*. Yo le mandé un artículo, firmado *Yasnaia Poliana* (la finca de Tolstói, yo estaba envenenada de novela rusa, de literatura), y me lo publicaron, y Víctor estaba encantado conmigo, aunque al principio no sabía quién era. Publico en *La Región* con un éxito tremendo, hasta me escribían cartas...

Antes hablabas de América, ¿cuándo y por qué lías el petate y cruzas el charco?

Una parienta nuestra, una hija de un Gutiérrez Cueto que era capitán de barco, y hacía la *navette* entre Filipinas y la América del Pacífico llevando *coolies*, *coolies* o lo que fuera, y se quedó a vivir en Perú, vino a España con sus cuatro hijos para educarlos aquí. Y dejó a los dos chicos mayores en Santander y se volvió con los otros dos. “¿Te vienes conmigo?” Y yo digo: “Pues sí”.

Y en diciembre de 1926, en un barco que hacía muchas escalas, me fui con Julia, mi parienta, a Arequipa. Llegamos en enero de 1927. Julia tenía la única librería que había en Arequipa —era la segunda ciudad del Perú, con 50.000 habitantes, y una sola librería!—. Yo vivía en su casa y me lo pasaba muy bien: daba clases en una academia, de gramática y no sé de qué. Yo colaboraba en un periódico que se llamaba *Las Noticias*, con artículos literarios, no me acuerdo ya muy bien; lo que sí me acuerdo es de que me encargaron un artículo como de beneficencia. Lo escribí, y no sé si se me vería la oreja de persona de izquierdas, que lo fui siempre, pero recibí un anónimo poniéndome verde. (He recibido tres anónimos en mi vida y siempre he sabido de quiénes eran.) Aquel era de un indio que enseñaba en la academia, poniéndome verde y diciendo que yo era un producto de esos que mandaban los *soviets* rusos por el mundo. Publiqué el anónimo en *Las Noticias*... También di unas con-

ferencias en la Universidad de San Agustín, y una era muy mala y otra se llamaba “Los mitos indianistas”, porque yo estaba muy cabreada. Cuando uno se va a América se vuelve muy hispanista por reacción al antiespañolismo que allí se gastan los hispanoamericanos que desprecian a España. Entonces estaba muy en auge el indianismo, sostenido, naturalmente, por los que no eran indios, con sangre y apellidos españoles. La incluí luego en el primer libro que publiqué en Buenos Aires, que tengo escondido. Se llamaba *Escalas*.

Lo has definido alguna vez como “un pecado de juventud”.

Sí, en *El Urogallo*... Aunque tiene algunas cosas buenas. Hay una cosa sobre el paisaje americano de la cual no me arrepiento todavía. Y eso de los mitos indianistas no lo hubiera escrito yo igual que entonces, pero la posición era defendible. Aunque los indianistas peruanos me pusieron verde.

Corres más con la cabeza que con los pies... Estabas hace un momento en Buenos Aires, sin haber salido aún del Perú...

En noviembre del 28 Julia se fue a Santander a ver a sus hijos y me dijo: “¿Te vienes conmigo?”. Y yo dije: “¿Te crees que voy a venir de Cabezón de la Sal a Arequipa y de Arequipa a Santander? ¿De ninguna manera!”. Y estuve dudando si irme a México o a Buenos Aires; en México tenía también parientes, otro Gutiérrez Cueto casado allí, pero me decidí por Buenos Aires, que estaba más cerca. Luis de la Jara, el director de *Las Noticias*, cuando supo que me iba me preguntó si conocía a alguien en Buenos Aires. Respondí que no, y me dio una carta para un periodista de *La Nación*, Gutiérrez Alfaro, un sevillano.

El viaje entonces era *de ole*, había que pasar por la estación más alta del mundo, Crucero Alto, por donde no podían pasar los enfermos del corazón. Yo temía estar enferma del corazón, siempre estoy enferma de todo, y me dije que saldría de dudas en aquella estación a cuatro mil y pico metros de altura. Pero nada.

Llegamos a Puno, donde se tomaba un vapor que te pasaba a la otra orilla del Titicaca: toda una noche de viaje, y desembarcabas en un pueblo que se llamaba Guaqui, que ya es Bolivia. Y allí tomas un trenecito pequeño para La Paz, con ese viento permanente que te da el sorocbe, el mal de la altura. Y llegas al borde de La Paz y ves allí en un hoyo la ciudad. La Paz está a 3,500 metros, pero en un hoyo, y el tren empezaba a dar vueltas para bajar. Llevaba yo como equipaje una máquina Remington que me había regalado el marido de mi parienta, preciosa, verde, y unas cuantas libras esterlinas de oro.

No sé cómo puede la gente vivir en La Paz, hasta en la Plaza de Armas, que es pequeña —allí las plazas mayores se llaman plazas de armas— no hay más de cuatro metros cuadrados llanos, todo es en pendiente. Me meto en el hotel, que se llamaba Hotel Tormo, donde me robaron una libra esterlina, me la cambiaron como les pareció, y pedí un billete para Buenos Aires. Me lo dieron y decía: “La Paz-Retiro”, porque Retiro era una de las estaciones de Buenos Aires.

Tomé un tren que tardaba cuatro días y cuatro noches... Un desierto interminable. No se veían más que cactus enormes, de 5 ó 6 metros, y ni una sola hierba. Veías un indio, o una llama, o un guanaco, o una vicuña, y te preguntabas: ¿De qué demonio vivirá esta gente? Ibas en coche cama, y luego había un vagón-comedor, y allí te pasabas el día. Coincidió en una mesa con un cura español que iba de un pueblo de Bolivia a otro donde se ganaba más. Es lo que me dijo él, “donde se ganaba más”.

Ya en Buenos Aires, ¿qué es lo que haces?

Lo primero me fui a un hotel barato, recomendado por los camareros del tren: el Hotel Tormo, igual que el de La Paz, en el paseo de Leandro Alén. Y allí instalé mi Remington verde, que me robaron en Barcelona durante la guerra (porque durante la guerra hubo muchos que se hicieron con una máquina, pero yo la tenía y la perdí). Al día siguiente me voy a *La Nación*, un gran edificio en la calle Florida, y pregunto por el señor Gutié-

rrerz Alfaro. “No, no está.” “¿Y a qué hora viene?” “No, ahora no viene.” “¿Me pueden ustedes dar su dirección?” Les costó mucho dármele, y resulta que estaba en un sanatorio frenopático, que le llaman ahí a los psiquiátricos. Llegué al frenopático, pregunté por él, y no me dejaron verle. “Bueno, ¿y ahora qué hago?” Yo tenía sólo aquellas libras esterlinas, y encima tomaba los tranvías al revés, porque soy muy desorientada. ¡En la conquista de Buenos Aires tomaba los tranvías al revés! Veo en los puestos de periódicos *El Diario Español*, calle Alsina no sé cuántos, y allá me voy, llevando como título mi conferencia “Los mitos indianistas”, publicada en una revista, para acreditar mi españolismo. El periódico era muy antiguo y estaba subvencionado por la embajada española, fuera cual fuera el régimen (entonces era el de Primo de Rivera, y yo me acuerdo del último artículo que mandé a *La Región*, donde decía en la despedida: “Que la dictadura os sea leve y que a mí no me sea demasiado grave la expatriación”).

Voy allí y veo al jefe de redacción, don Julián de la Cal, cuñado de Lerroux, un señor castellano a la antigua, un caballero español simpatiquísimo, cortés y elegante. Le expliqué mi caso, le enseñé la conferencia españolista aquella, y dijo: “Pues mire, usted puede colaborar aquí, pero pagamos muy poco...”. No tan poco, unas 100 pesetas, que en el año 28 no estaba mal, no se pagaba tanto en España. Empecé a mandar algunos articulitos, y entonces el ministro consejero de la Embajada (estaba de embajador Ramiro de Maeztu), un tal Agramonte que firmaba “Pertinax”, pensó, con la aquiescencia de la Embajada, en fundar en la Argentina, entre los españoles riquísimos que había allí, una especie de delegación del partido de Unión Patriótica; Pertinax inició una especie de encuestas entre los españoles sobre la conveniencia de tal delegación, representación o lo que fuera. Y entonces yo me destapé con un artículo tremendo en contra. Y Ramiro de Maeztu, que tenía un vozarrón impresionante, llamó al periódico: “¿Quién es esa señora Berges?”. No tuvo consecuencias, afortunadamente.

A propósito de la Embajada recuerdo una anécdota curiosa. Me dicen: “Aquí hay una gran

escritora, que está con su marido; tiene publicados dos libros de cuentos y está haciendo aquí una labor de conferencias, etc., etc.” ¿Sabes quién era? María Teresa León, casada entonces con el señorito aquel de Burgos, Gonzalo Sebastián... Y allí estaba María Teresa, toda rozagante, toda rubia, toda guapa, y que no salía de la Embajada, íntima de Ramiro de Maeztu...

Diriges por entonces una revista, Cantabria...

Me empezaron a presentar por aquí y por allá, y me dijeron —don Julián de la Cal— que había un Centro Montañés y una personalidad montañesa muy importante, el principal cirujano de la Argentina, don Avelino Gutiérrez, del valle del Pas... Tan principal que fundó la Institución Cultural Española y otras importantes entidades... Don Avelino se entusiasmó mucho conmigo y empecé a colaborar con él, y entonces me nombraron directora de esa revista, que sacaba el Centro Montañés... Publico mi libro, empiezo a colaborar en distintos periódicos, también en *La Nación*, cuyo suplemento literario dirigía entonces Enrique Méndez Calzada, un buen escritor, humorista fúnebre, pero humorista, y Guillermo de Torre, casado con Nora Borges, era el secretario.

Y en éstas apareció por allí Concha Méndez Cuesta (después mujer de Manuel Altolaguirre), que había sido novia de Buñuel y ya había publicado dos o tres libritos de versos, muy influidos por Alberti y por Federico. Llegó en tercera clase, de aventurera (aunque su padre tenía mucho dinero) y con unas mantelerías de Lagartera para venderlas y sacar dinero los primeros días. Yo le ayudé a venderlas y le conseguí un trabajo, además de presentarle a todas mis amigas: Alfonsina Storni, Salvadora Leguina, la mujer de un tal Botana que era una especie de gángster uruguayo... Nos lo pasábamos muy bien...

¿Cuándo regresas a España?

Me vuelvo a España cuando la República. La celebración en Madrid creo que fue fabulosa, pero en Buenos Aires fue esplendorosa. *La Prensa*, el

gran diario que estaba en la avenida de Mayo, tenía unas cristaleras grandes donde ponían en una pizarra los sucesos y tocaban la sirena. Y cuando aparece la proclamación de la República fue la locura. La armamos gordísima. Se organizó un acto en el teatro más grande de Buenos Aires y la gente estaba fuera, no cabía. Intervine yo leyendo el único verso que he hecho en mi vida, el “Romancillo del Capitán Galán”. Lo leyó Concha Méndez. Yo hablé —no he sido nunca oradora— y aquello fue impresionante.

En junio Concha y yo tomamos un barco barato, el *Cabo de San Antonio*. Íbamos a París, porque allí estaba mi parienta Julia, con sus hijos estudiando allí. Y también estaba María Blanchard, otra parienta mía, prima carnal de mi padre. ¡Pobrecilla, con sus dos jorobas, una delante y otra detrás! Ya la había convertido aquella camada de conversos de la época, ese tan malo y tan célebre, el autor del *Zapato de raso*, Paul Claudel, que había escrito un soneto sobre María Gutiérrez Blanchard.

Ella el “Gutiérrez” lo tiró al Sena, porque decía que los franceses la llamaban “gotera”. Una noche se quedó en casa de Julia, en mi habitación, y se pasó la noche contándome sus primeros tiempos de París y su llegada... ¡Y no me acuerdo de nada! Un día, no sé cómo, me dice: “Mira, si quieres acompañarme a misa, allá por los Inválidos hay unas monjas que cantan maravillosamente”. Y yo, pobrecita de ella, dije: “Bueno”. Como era muy inteligente, aparte de gran pintora, no podía pensar que me iba a convertir, pero bueno, la acompañé.

Estuve tres meses en París y llegué a Madrid por primera vez en mi vida a últimos de octubre del 31. Traía yo una visita para Clara Campoamor, que ya había conseguido lo del voto de las mujeres (fue el día 1 de octubre cuando ganó la batalla del voto femenino contra Victoria Kent, que se oponía). Clara era mucho más inteligente que Victoria, ¿eh? Había salido de la nada y era muy inteligente. Yo traía una visita para ella y me fui a verla, y desde entonces fuimos muy amigas, aunque distanciándonos poco a poco políticamente: ella no pasaba de republicana anticlerical; sociológicamente no iba más allá.

Y aquí estaba. Me decepcionó un poco la República. Publiqué ese librito que ves ahí: *Explicación de Octubre*; se publicó en 1935, ya con la censura, con el bienio negro de Lerroux y Gil Robles.

Entonces eras ya anarquista de conducta. ¿Cómo te haces anarquista de ideas?

Me hizo anarquista Mercedes Guillén, la mujer de Baltasar Lobo, que entonces ya se había empezado a enamorar de Balta, que era anarquista activo... Y Ramón Fernández, un gran líder del anarquismo, muy culto, con una gran personalidad. Yo era anarquista de nacimiento, por temperamento, pero sin carnet, siempre sin carnet, yo lo he sido todo por libre.

¿En qué trabajas por aquellos años de Madrid? ¿Qué haces?

Mandaba artículos al *Diario Montañés* y me los pagaban. Y vivía un poco del aire. Todas mis amigas estaban muy preocupadas de que no tuviera dinero y Clara Campoamor se empeñó, cuando fue directora de Régimen Penitenciario, en 1933, cuando no sacó el acta de diputada, en nombrarme directora de un orfanato precioso en El Pardo; yo dije que no, que no quería ser directora de nada, y además que no quería un puesto de Lerroux. Y entonces me dio un empleo en el archivo de la Junta Provincial de Beneficencia, estaba en la calle de Amor de Dios y era interesantísimo (con un sueldo de 50 ó 60 duros, mucho dinero para entonces). Y con aquello y con lo que recibía de Buenos Aires vivía bien, en la plaza de Santa Ana, donde las feministas han puesto una placa porque allí vivía Clara Campoamor (me traspasó el piso a mí y a mi parienta Gloria, que estuvo en la cárcel mucho más tiempo que Carmen Caamaño, era comunista también). Y claro, gastaba muy poco dinero, tenía más que suficiente.

Luego llegó la guerra. Cuando estalla “el glorioso meneo” estaba en el archivo haciendo fichas... Me mandaron a un asilo precioso que había en La Guindalera, un palacio de los duques o condes de Santamarca, que lo dejaron para asi-

lo de niños y niñas. Había verdaderos tesoros, un palacio inmenso, regido por monjas. Las monjas salieron pitando y a mi me mandó de “superiora” la Junta Provincial de Beneficencia. Con unas colaboradoras espontáneas, pero lo hicimos malísimamente; lo hacían mejor las monjas, claro. Había que sacar a aquellos niños de las bombas, y se decidió enviarlos a Granollers, y yo con ellos. Estuve poco tiempo allí: dejé a los niños con mis colaboradoras, que eran las que se entendían con ellos, y me fui a Barcelona, al paseo de Gracia, no digo el número para que no se entere el dueño de la casa, requisada por la CNT, y allí hacíamos *Mujeres Libres*, que no se ha hecho jamás otra revista como ésa de mujeres, ¿sabes? La hacía Lobo, con unos dibujazos que quitaban el sentido, y unas colaboraciones formidables (hasta de Rosa Chacel hay una. Y dice Mercedes Guillén, que está trabajando ahora en París sobre la revista, que ese artículo de Rosa es la mejor definición del anarquismo que ha visto en su vida).

Estoy en Barcelona hasta las vísperas de caer la ciudad. Tomamos no sé cómo un autobús que llevaba gente hacia la frontera. Mercedes y yo íbamos con la mujer de Tono, el último director de *Solidaridad Obrera*. Dormimos en Llançà, un puertecito ya cerca de la frontera; allí mismo nos bombardearon todavía. Y luego pasamos la frontera por Portbou. Era el 1 de febrero... En Portbou, al otro lado de la frontera, hay un monte, una pequeña altitud, y allí estuvimos tirados casi todo el día, con un frío espantoso. No teníamos nada de nada; Mercedes llevaba una carpeta de dibujos de Lobo, y nada más, ni pasaporte... Y allí estuvimos tirados hasta que nos llevaron a Cerbère, nos vacunaron, nos tomaron la dirección y nos metieron en un tren con destino desconocido. Cuando pasamos por Perpiñán, nos bajamos Mercedes, la mujer de Tono y yo, porque en Perpiñán teníamos una corresponsalía —no se me olvida, 10, Rue Émile Zola—, nos mandaban paquetes y cosas los anarquistas de Perpiñán. Nos echa el alto un gendarme: “¿A dónde van ustedes?”. “Vamos a la Rue Émile Zola”. “Vengan conmigo”. Cogió la bicicleta en la mano y anda que anda, a donde nos llevó fue a la comisaría. Y allí en el *commissa-*

riat estaban algunos gendarmes jugando a la *belotte*, que es como el tute en España. Nos pusieron verdes, nos dijeron que por qué no nos habíamos quedado con Franco y nos metieron a dormir en el calabozo, que era una tabla en tobogán, mojadas, y yo muy preocupada por Mercedes, que estaba ya enferma, como siempre, y así pasamos la noche. Y al día siguiente nos llevaron a un patio inmenso donde había mucha gente y luego nos metieron en otro tren, que tampoco sabíamos adónde iba. A medianoche, con un frío horroroso, nos bajaron en Saint Allier, a esperar otro tren. Llegó, nos metieron a empujones, amontonados.

Llegamos —pasando por Saint-Étienne y por no sé cuántos sitios— a un lugar que resultó ser Le Puy, que era la capital del departamento de la Haute-Loire. Y allí nos esperaban unas damas *patronesses*, como las catequistas de aquí, con unos jarrones de aquellos de lavabo que había antiguamente, de porcelana, unos con caldo Maggi y otros con café. Éramos 600, mujeres, hombres, niños y de todo. Nos meten en unos camiones y nos llevan a una antigua fábrica de encajes *desaffectée* y allí pasamos la noche durmiendo *sur la paille*, amontonados, yo al lado de un viejo horrible.

[Resumo, por mor de la brevedad, las peripecias de C.B: en el exilio: confinada primero en una aldea del Jura, se escapa, sin papeles, a París, donde estaban ya los Lobo y donde se queda, en la clandestinidad, cuatro años, viviendo en parte de algunas clases de español y en parte del aire, o del dinero que le mandaban sus parientes o amigos de Buenos Aires. Hasta que, con la entrada de los alemanes, la pillan. Le devuelvo la palabra.]

Viví en París hasta el 43. ¿Sabes por qué me pescaron? Pues porque daban unos bonos para zapatos. Entrar los alemanes y desaparecer todo, fue uno. Hasta entonces no faltaba de nada; sólo había que hacer cola en la Avenue de l'Opéra para café, lo demás había de todo. Pero entraron los alemanes, y como la plaga de la langosta... Dieron unos bonos para zapatos con suela de madera y yo, idiota de mí, voy a buscar el bono. Y entonces me pidieron la documentación y no tenía más que un

papel verde con mis señas personales donde decía que no me podía mover de la *Commune*. Me hicieron ir todos los meses a la prefectura de policía: había muchas judías, a los hombres se los habían llevado a todos; y me tomaban por judía, me hablaban en *yiddish*. Hasta que un día fueron a buscarme a casa y me metieron en un tren.

¿Qué pasa cuando llegas a España?

Me metieron en una especie de campo de concentración en Fuenterrabía; tercera vez que dormí en el suelo, una noche. Luego me llevaron a Irún y me dieron un billete de tercera, con otros repatriados —me chocó mucho ver pasear por la estación alemanes con uniforme alemán— y nos metieron en un vagón de ganado, con una costra de porquería en el suelo... Yo traía una maleta y en la primera estación me bajé y me fui a un vagón de tercera porque yo tenía un billete de tercera y no un billete de vaca, de pasajero de tercera. Vino el revisor... y me dejó.

Yo le había puesto un telegrama a Matilde Marquina, que era *camisa vieja*, y una vez me mandó mil pesetas a París, y cuando yo publiqué *Explicación de Octubre*, clandestinamente, porque ya era con censura, ella había comprado veinte ejemplares. Le puse un telegrama desde Irún, diciendo que llegaba, y en la estación me esperaban ella, Luis de la Serna y su primera mujer, y gracias a eso no me metieron en la cárcel. Luego me mandaron a casa un policía, a tomarme declaración, y no le dije, claro, que había sido madre superiora del asilo de Santamarca.

¿Es entonces cuando empiezas a traducir?

¿Qué iba a hacer? No tenía dinero, no lo he tenido nunca. Hice entonces mi primera traducción para Espasa Calpe, para la colección Universal. Fue una selección de las memorias de Saint-Simon, pero ya hecha, en francés; me la dio Matilde Marquina, que era una gran bibliófila. Yo se la pasé a José María Cossío, la aceptó y la publicó; en el fondo era una cosa ilegítima, porque la selección la había hecho otro, pero se publicó en

dos tomos: *La corte de Luis XIV*. Luego Matilde me recomendó a Aguilar, y me dieron *Los Caracteres* de La Bruyère. Después me encargaron de sacar de las memorias de Saint-Simon lo referente a España, para la colección Crisol. Eso fue un descubrimiento para mí, porque era una mina: 43 tomos en la edición de Hachette, 7 tomos en La Pléiade. Saqué dos tomos más o menos monográficos, uno la princesa de los Ursinos, que es una novela, y otro que era la instauración de los Borbones. Tomado de no sé cuantísimos volúmenes. Y así saqué también las mujeres de la corte de Luis XIV, que no llegó a publicarse porque Crisol terminó. Y hace poco lo he revisado, llamándolo *Historias proustianas en las Memorias de Saint-Simon* y, por cierto, Javier Pradera me lo devolvió de Alianza, ya con el contrato firmado y todo, porque no admitía que figurara a mi nombre: “Consuelo Berges: *Historias proustianas en las Memorias de Saint-Simon*”. Si una simple antología la firma el que la hace, una cosa como ésta, que he hecho la selección a través de cuarenta tomos... ¡Figúrate! Es apasionante, te advierto, para intelectuales y para el gran público. La editó Tusquets el año pasado, con el título *Retratos proustianos de cortesanas*.

¿De qué traducción estás más satisfecha?

De *Madame Bovary*, tal vez.

¿De Flaubert, no de Proust? En Proust hay un hecho curioso, continúas una traducción anterior...

La de Pedro Salinas y Quiroga Pía. El tercer tomo lo firman los dos. Alguien le dijo una vez a Jaime que la traducción de Proust no la había hecho su padre, que la había hecho Quiroga Pía, el yerno de Unamuno. Y Jaime se preocupó mucho, ¿no? Entonces yo saqué la conclusión de que Pedro Salinas hizo el primer tomo en 1924 y el segundo en 1930, o en el 31, y luego ya el hombre tenía mucho trabajo y le dijo a Quiroga Pía que continuara él; pero a la editorial le parecía mal que cambiara el nombre y puso entonces Pedro Salinas-José Quiroga Pía. Y ésa es la pura verdad. Jaime es-

cribió a Jorge Guillén consultándole eso —Jaime me mandó fotocopia— y Jorge Guillén le dijo que eso lo había traducido su padre, que acaso el tercer tomo no, pero que eso estaría en los archivos de Espasa Calpe —;se creía que esto era como los Estados Unidos!—.

¿No te planteó problemas el retomar una traducción iniciada por otro? Tú has cambiado algunos criterios...

Completamente. A mí no me gusta demasiado la traducción de Salinas: está llena de defectos, porque el Salinas de aquella época era ya el gran poeta, pero no el Pedro Salinas que luego fue, gran profesor y crítico: era muy joven y no sabía bastante francés.

Hay entonces problemas de tono, porque es bastante diferente una traducción de otra...

El tono es mío y lo defiendo. Y Salinas está lleno de errores, de errores incluso gramaticales. Y Jaime me dice: “Tú vas a revisar la traducción de mi padre, que me han dicho que tiene defectos, pero no la puedes corregir, porque el que estudie la obra de mi padre tiene que estudiar su traducción como él la hizo”. Y entonces yo lo leí y me entraron tentaciones de corregir ciertas cosas... pero me limité a corregir la puntuación, que ésa no podía ser de Pedro Salinas ni a los 10 años, ni a los 50, eso era del corrector de pruebas de la editorial. ¡Disparatada! Comas a voleo... Y corregí una cosa que no se lo dije a Jaime, porque era terrible: decía *le nez busqué*, es un adjetivo francés que sólo se emplea para la nariz, aguileña o aquilina, y ponía “nariz pellizcada”...

[Hasta aquí la entrevista. En el tintero, anegadas por el río de palabras de la Berges, preguntas mil, que yo llevaba muy anotaditas en mi bloc: Consuelo Berges, luchadora de toda la vida por los derechos de los traductores / ¿Cuál es para ti el ideal de traductor? / Recomendaciones a quienes estudian para traductores / Fidelidad o libertades / ¿Se puede enseñar a traducir? / ¿Problemas espe-

cíficos del francés o problemas específicos de cada autor? / Diversas traducciones de una obra. ¿Una traducción es válida para siempre —o para un siglo— o hay que retraducir de continuo?... En fin, todo un año me habría llevado hablar con Consuelo de estos temas, y otros que irían saliendo, como las cerezas, detrás y enredados. C. B. decía que su “teoría de la traducción” estaba en el prólogo a su *Madame Bovary* publicada por Alianza Editorial. Y en un artículo de *El Urogallo* (“La traducción y mi traducción de Proust”, *El Urogallo*, 11-12, Madrid 1971). Y en una revista de único número y hoy inencontrable (*Márgenes*, 1-2, Murcia, otoño de 1980) dejó los consejos que yo le pedía para los jóvenes traductores. Aquí están:]

Yo, escéptica impenitente, encerraría en uno los diez mandamientos de la traducción: una vez más “—lo repiten ya hasta los ministros”— el aforismo de Machado: “Se hace camino al andar”. Con una aclaración de Maese Perogrullo: que para echar a andar hacen falta piernas e impulso lo-

comotor, que parte del cerebro. Y al principio y a lo largo del camino de que aquí se trata, un gran amor y un gran respeto a la santa palabra, a la literatura.

La traducción es, pues, una colaboración del traductor con el autor: consiste en eso, en poner al texto original una piel nueva que sustituya a la piel primitiva que le puso el autor y que, en la traducción, desaparece sin remedio. Esta operación hay que hacerla, claro está, con muy buen pulso y con muchísimo respeto, con gran fidelidad al contenido, a lo que el autor dijo y hasta, si me apuran un poco, a lo que el autor quiso decir. Si, al poner la nueva piel sobre el músculo del texto, nuestra sensibilidad personal nos lleva a ejercer sobre ese músculo una ligera presión que modifique levemente su forma, *tant mieux* si se hace para bien. Estoy segura de que el autor que conociera nuestro idioma hasta donde conocer se puede un idioma extranjero, que rarísima vez es mucho, nos agradecería esta pequeña operación estética.



Cel CEN PALABRAS INTRADUCIBLES

MÁS O MENOS PARA EL DÍA DE SAN JUAN, ALGUNOS TRADUCTORES DE LA LISTA DE ACEIT RECIBIMOS, EN UNA LENGUA U OTRA, COPIA DE UN ARTÍCULO QUE SE HACÍA ECO DE UN ESTUDIO REALIZADO POR UNA EMPRESA BRITÁNICA CON LAS OPINIONES DE UN MILLAR DE TRADUCTORES SOBRE LAS DIEZ PALABRAS MÁS DIFÍCILES DE TRADUCIR.

A CONTINUACIÓN REPRODUCIMOS LA VERSIÓN CASTELLANA DEL ARTÍCULO EN PORTUGUÉS, Y A RENGLÓN SEGUIDO LAS REACCIONES A QUE DIO LUGAR.

From: ariroitman@garamond.br.com

SAUDADE É A 7ª PALAVRA MAIS DIFÍCIL DE TRADUZIR

BBC, LONDRES

U na lista confeccionada por una empresa británica con las opiniones de mil traductores profesionales coloca a la palabra portuguesa *saudade* en el séptimo lugar entre las diez más difíciles de traducir de todas las lenguas del mundo. La lista, elaborada por la empresa Today Translations, la encabeza una palabra de la lengua africana tshiluba, hablada en el suroeste de la República Democrática del Congo, a saber: *ilunga*, que significa

“persona dispuesta a perdonar cualquier abuso una primera vez, a tolerarlo una segunda, pero nunca una tercera”.

En segundo lugar aparece el vocablo ídish *slimazl*: “persona con mala suerte crónica”; y en tercero, la palabra polaca *radioukacz*: “persona que, en los países del antiguo Bloque Oriental, trabajó de telegrafista para los movimientos de resistencia contra el dominio soviético”.

Según Jurga Ziliskiene, la directora de Today Translations, aunque las definiciones dadas más arriba sean aparentemente precisas, el problema que se le presenta al traductor consiste en reflejar, con otras palabras, las referencias a la cultura local contenidas en los vocablos originales. “Es probable que se pueda buscar en el diccionario y... encon-

TÓN

trar el significado”, afirma Ziliskienu; “sin embargo, más importante que eso son las experiencias culturales... y el énfasis cultural de las palabras.”

He aquí las siete palabras restantes de la lista de las diez más difíciles de traducir:

4. *Naa* (japonés): palabra empleada únicamente en una región del país para dar énfasis a las declaraciones o manifestar acuerdo con alguien.
5. *Altahmam* (árabe): especie de tristeza profunda.
6. *Gezellig* (neerlandés): acogedor.
7. *Saudade*
8. *Selathirupavar* (tamil): palabra utilizada para definir cierta clase de ausencia no autorizada de los trabajos obligatorios
9. *Pochemuchka* (ruso): persona que pregunta demasiado.
10. *Klloshar* (albanés): perdedor.

MARIO MERLINO: Modestamente, porque la estadística asusta, suelo traducir *saudade* al castellano por “añoranza”.

RAQUEL VÁZQUEZ RAMIL: En palabras de Alfonso Rodríguez Castelao: “O signo diferencial da psicoloxía galega está, principalmente, na *Saudade*. Esta verba é coñecida dos españoles, pero somentes nós sabemos o que significa. Este significado ninguén acertou a expresalo; nin siquera Rosalía de Castro, que foi o corpo mesmo

da Saudade. Pero a Saudade existe e anda sempre connosco”.

MARTA PINO: Pues a veces es *saudable* deshacer ciertos mitos. No me parece que sea tan intraducible, no.

MARIO MERLINO: Cito a Alfonso Reyes: “Desde luego, Cervantes decía “soledad”, y “saudoso” es “soledoso”. Y el bilingüe Gil Vicente se explicaba así:

Soledad tengo de ti,
tierra donde yo nací”.

Y RAE, tercera acepción de “soledad”:

3. Pesar y melancolía que se sienten por la ausencia, muerte o pérdida de alguna persona o cosa.

Y RAE, segunda de “soledoso”:

2. Que siente nostalgia.

Obvio: no podemos usar *soledad* ni *soledoso* al buen tuntún y en cualquier texto.

En otros tiempos (y aún en éstos) se decía que no había que traducir *luar*. Exige una perífrasis, claro: “claro de luna”. Por ejemplo, digo.

MARTA PINO: Sí, lo de *luar* parece otro tópicico. Es que cuando se habla de palabras difíciles de traducir, o incluso de “las más difíciles de traducir” (habría que ver cómo se cuantifica eso), es

HE'S RUNNING AWAY FROM SOMETHING that's just how they act GIMME THAT been here waiting's it like? I'll give you an he can't get over it that's just how they bello it's always the DON'T ASK ME I CAN'T GO BACK GET OVER HERE
it's so beautiful they know you'll do it if you have to not if I can help it but I know you need so beautiful need

como si se partiera de la suposición de que todo vocablo debe tener un equivalente exacto en otra lengua. Más lógico sería partir de lo contrario, o sea, la hipótesis de que nunca existe ese equivalente. Ahí es donde se aguja el ingenio traductor: en la búsqueda de lo similar en lo distinto, en las compensaciones. Pero, además, da la impresión de que esos tópicos de la palabra intraducible ocultan, en algunos casos, un trasfondo cultural de reivindicaciones identitarias quizá mal enfocadas. Ese “perdedor” albanés, ese “preguntón” ruso, ese “amargado” idish, ese “resentimiento” gallego parecen, desde esa reivindicación de lo único e intransferible, ecos de un lamento acomplejado.

RAQUEL VÁZQUEZ RAMIL: Por traducir, se puede traducir todo y a eso nos dedicamos nosotros, Marta. El artículo del periódico es sólo un artículo curioso que a los profanos llama la atención y a los traductores hace gracia o incomoda, según el momento en que se lea.

Mario dice bien y apunta una traducción muy sensata para *saudade*, tal vez la única posible sin recurrir a circunloquios. Lo mismo con *luar*.

No obstante, a la hora de traducir conceptos inaprensibles, la dificultad se multiplica. Por ejemplo, la palabra alemana *Sehnsucht*; a los traductores de alemán seguro que no les convence que se diga que es “deseo vehemente”, porque tiene muchos matices; ¿cómo traducimos *kirtan* del hindi? Y así podríamos seguir.

En cuanto a la *saudade*, la cita de Castelao es, como sabe Marta mejor que nadie, obra de un escritor y dibujante, teórico del nacionalismo gallego. Es una cita clásica como rasgo de identidad nacional, no como definición lingüística, y así debe tomarse. Los catalanes la citan, por ejemplo. Se encuadra en una época histórica concreta, tiene un sentido reivindicativo; y sin embargo acierta al decir que el significado de *saudade* es inaprensible. Se puede traducir y, por supuesto, lo pueden entender los españoles, pero no tiene equivalencia justa, como tantas palabras de todos los idiomas, y ahí está la riqueza del lenguaje. Si no fuera así, la traducción automática y las herramientas asistidas hace tiempo que habrían anulado a los traductores.

Por cierto, hay un precioso ensayo de García Lorca, *Teoría y juego del duende*, en el que explica el significado de esta palabra tan andaluza. Es evidente que García Lorca no se dedicó a darle vueltas al término para entretenerse, sino para analizarlo; tampoco creo que estuviera acomplejado y quisiera marcar las diferencias.

CELIA FILIPETTO: ¿Son los conceptos inaprensibles? ¿No será que lo inefable de ciertos conceptos radica en el peso que le dan sus usuarios? Si fuera éste el caso, entonces, todos los idiomas tienen conceptos que contienen connotaciones inabarcables en una sola palabra al trasladarlos a otras lenguas, porque provienen, me parece, de la distinta manera de ver el mundo que tiene cada idioma. Sin ir más lejos, en el dialecto véneto de Morgano, provincia de Treviso, años 30 a 50 aproximadamente, que es el que mis padres hablaban, existe una palabra específica para designar el olor que dejan el pescado o los huevos en fregaderos y utensilios varios de cocina utilizados en su preparación, una vez lavados con agua y jabón —*freschin*—, y que no se va a menos que se eche vinagre o lejía. En italiano no existe equivalente, ni en ninguna de las lenguas que conozco. Los vénetos de esa zona utilizan esta palabra como ejemplo de término intraducible cuando quieren demostrar que su dialecto es más connotativo y denotativo, más preciso que el italiano.

MAITE GALLEGO: ¿Qué pasa? ¿Que hay un concurso planetario para meter una dificultad de traducción en el Guinness de los récords? Lo que hace la gota que horada la piedra: el mundo mundial ya se apasiona por las dificultades de la traducción. Por lo demás, la traducción al castellano de *saudade* puede ser a veces esplín. Y a veces no. Como siempre. Y la traducción de *ilunga* es “comprensivosinpasarse”. O “todotieneunlímite”. O “hastaquíhemosllegao”.

Eso de la *Teoría y juego del duende* de Lorca me recuerda que hace unos veranos me tocó ir a Bruselas a participar en una comisión que dirimía apoyos financieros de la Unión Europea a proyectos culturales de los países miembros de dicha Unión. Había dos secciones: proyectos de traducción y otros proyectos culturales. En plena tarea,

vinieron a sacarme de mi sala de trabajo para atender a las perplejidades de los componentes del otro grupo [no sé qué institución andaluza pedía pelas para no sé qué folclore que se llamaba: *El duende*.] Los miembros de ese grupo eran de lo más centroeuropeo y noreuropeo. Algunos tenían vagos conocimientos de castellano, pero muy vagos. Con lo cual echaron mano de un traductor, no recuerdo ya si peruano o colombiano, que curraba en un despacho aldeaño (estábamos en los edificios de la Rue de La Loi). Quien les juró por lo más sagrado que duende era trasgo, gnomo, enano, geniecillo... Tras un entremés de desconcierto, llegaron a la conclusión de que no podían ir por ahí los tiros y que mejor preguntar a un nativo. Ahorra bien, la nativa —servidora— no habla inglés. Y los centro y noreuropeos no hablaban francés. Llegado que hubo una gentil traductora belga-flamenca que manejaba ambas lenguas, juro que fue kafkiano explicarle en francés lo del duende para que luego ella lo contara en inglés. Siento que no se me ocurriera tomar nota de las preguntas, detalles y matizaciones que fueron y vinieron. Admito que me faltaron reflejos.

Ergo: la palabra más difícil de traducir es duende.

Lo cual me recuerda otra cosa: cuando Jaime Salinas era director general del libro nos contó una vez que había tenido que explicar a su más o menos homólogo de Suecia qué era en la administración española “el silencio administrativo”. Aseguraba que no lo consiguió. El homólogo repetía una y otra vez, sin dar crédito: “Pero ¿cómo le va hacer alguien a la administración una petición o una consulta y la administración no va a contestar?”

Ergo: la expresión más difícil de traducir es “silencio administrativo”.

JESÚS ZULAIKA: La palabra más difícil de traducir de este planeta es, sin el menor asomo de duda, la euskérica *aeroportuak*.

De entrada engaña, pero, amigo...

Podéis creerme: noches y noches en vela...

CONCHA CARDEÑOSO: *Aeroportuak*: ¡Pues dínos *porfa* todos los matices que tiene...!

JESÚS ZULAIKA: ¿Matices, dices? Ninguno. Es de las palabras más encarnizadamente univo-

cas y unidimensionalmente planas que nos haya sido dado hallar en este endiablado teatro de cajas chinas.

Así que no me dejé engañar por su pedestre simplicidad, y tras dedicarle cogitaciones y consultas sin cuento di con la solución: Aeropuerto.

Y es imposible traducirla porque ya viene traducida *d'office*. En una suerte de casi perfecto Pierre Menard.

MAITE GALLEGO: *Pas tout à fait*. Te olvidas de la teoría bletoniana del jamón. *Aeroportuak* contiene un sirimiri y un tono de gris que no contendrán nunca un aeropuerto de Nápoles o un aeropuerto de Sevilla.

ISABEL GALLARZA: Y ya que hablamos de aeropuertos, a mí me encanta que los franceses se marquen la singularidad de llamarlos a veces aérogares. Ahí es ná.

Del inglés mencionaría *insight*, y del francés, *pincé*, en la expresión *avoir l'air pincé*, y son sólo las que se me ocurren así de sopetón, que si me pongo a pensar, me sale una buena lista...

La palabra más difícil... según a qué idioma. Porque resulta que en *ainú*, que es el dialecto del japonés que se habla en la norteña isla de Hokkaido, existe la palabra *saburo* que significa exactamente lo mismo. Así que cualquier traductor del tshiluba al ainú lo tiene chupado.

Ese mismo día aparecía en *La Vanguardia* de Barcelona, este artículo firmado por Xavi Ayén:

LAS DIEZ PALABRAS MÁS DIFÍCILES DE TRADUCIR

UNA ENCUESTA ENTRE UN MILLAR DE TRADUCTORES ESTABLECE LOS VOCABLOS SIN EQUIVALENCIA EN OTROS IDIOMAS

XAVI AYÉN - 25/06/2004, Barcelona.

(...) El estudio, del que se han hecho eco medios como *The Guardian* o el portal catalán *Vilaweb*, también establece cuáles son las palabras más intraducibles del inglés, entre ellas *googly* (un término relacionado con el juego del *cricket*), *spam*

(el correo basura no solicitado que se recibe en los buzones de internet), *serendipity* (la capacidad de realizar felices e inesperados descubrimientos por casualidad) o *plenipotenciary* (embajador o enviado especial investido con plenos poderes). Hay que tener en cuenta que la encuesta no se realizó a ningún traductor al español (que, por ejemplo, no hubiera experimentado ninguna dificultad en traducir el último término citado por “plenipotenciario”, que figura en el diccionario de la Real Academia). Un portavoz de la empresa aclaró ayer a este diario: “Estamos realizando actualmente otra encuesta sobre las palabras más bellas del mundo, en la que ya hemos subsanado el error de no incluir al español”.

Today Translations es una empresa con sede en Londres, que trabaja con traductores de todo el mundo. Su directora, la lituana Jurga Ziliskiene, afirma que la encuesta se trata de una suma de muchas opiniones subjetivas, y recuerda que “la gente olvida que un intérprete debe traducir no sólo de un lenguaje a otro, sino de una cultura a otra”, por lo que, aunque algunas palabras cuenten con una traducción ortodoxa, de diccionario, los profesionales la han podido votar porque consideran que, en el trasvase, se han perdido matices significativos. Primero “hemos votado las que presentaban más problemas para ser traducidas y, entre todas las finalistas, una selección más reducida de traductores ha escogido solamente una”.

Entre los profesionales que han tomado parte en la consulta, había hablantes nativos del francés, el inglés, el turco, el ucraniano, el chino, el farsi, el somalí o el tamil, entre otros.

Y, al poco, este artículo de Quim Monzó, también en *La Vanguardia*:

TRADUTTORE, TRADUTTORE

QUIM MONZÓ - 02/07/2004

El viernes de la semana pasada, Xavi Ayén informaba de la encuesta que una empresa británica ha hecho a un millar de traductores, y gracias a la cual ha determinado —dice— las diez palabras

más difíciles de traducir. Este martes, Màrius Serra comentaba en esta misma página las más espectaculares (X) por lo que insistiré sólo en uno de los grandes bulos del trasvase entre idiomas: la intraducibilidad de algunas palabras.

Hay ahí mucha leyenda suelta, y algunas de las diez finalistas de la encuesta caen de lleno en esa falsa intraducibilidad. La que ocupa el séptimo lugar, la portuguesa *saudade*, por ejemplo. No he conseguido nunca que un portugués me aclare qué diferencia *saudade* —supuestamente tan peculiar— de la añoranza, o de la nostalgia pura, dura y mórbidamente mortificadora, con su amplísima gama de percepciones. Unas cuantas veces han intentado explicármelo y hacerme ver no sé qué matiz indefinible, pero en la mayoría de ocasiones han acabado reconociendo que, si le quitamos la música de fado, se trata de nostalgia y punto. El mismo mosqueo me produce la palabra situada en novena posición —*pochemuchka*— que, según leo, en ruso significa —aquella persona que formula muchas preguntas—. ¿No es esa, casi, la definición que el diccionario da de la castellana “preguntón”? Aunque la más traducible de las hipotéticamente intraducibles es, sin lugar a dudas, la número diez, la albanesa *kelloshar*, que la empresa británica define como “perdedor”. Pues si la traducción de *kelloshar* es “perdedor”, ¿donde está la imposibilidad de traducirla?

Que la encuesta es frívola lo señala el mismo Ayén cuando explica que uno de los términos ingleses incluidos es *plenipotenciary* —que se traduce sin problema alguno por “plenipotenciario”—, y que la empresa reconoce no haber incluido en la encuesta a ningún traductor del reino borbónico. ¿Qué conclusión se puede sacar de este asunto? Que los humanos tenemos una tendencia irrefrenable a mistificar y a mitificar palabras de otros idiomas. Recordemos una vez más el caso de *seny*, que algunos políticos se empeñan en presentar como intraducible, cuando un conocimiento no fetichista de las lenguas de origen y de destino evidencia que *seny* no es sino “sensatez”, “juicio”, “cordura”... Sólo los intereses del regionalismo catalán más pactista han insuflado a esa palabra una aureola que no tiene. Una aureola parecida a la que,

escribiendo en castellano, algunos periodistas catalanes pretenden insuflar a *botiguer*. Pudiendo hablar tranquilamente de tenderos, prefieren —si los tenderos en cuestión son del barrio de Sant Antoni o de la ciudad de Figueres, por ejemplo— referirse a ellos como *botiguers*. ¡Cuánta tontería insufló aquella legión extranjera de escritores americanos del siglo xx —con Hemingway a la cabeza— que, para satisfacer las ansias de pintoresquismo de sus lectores, salpicaban de palabras vernáculas sus novelas en inglés! Que no pase inadvertido que, si ellos (forasteros) lo hacían para resaltar lo exótico de lo indígena, los de aquí (indígenas en principio) lo hacen por tres cuartos de lo mismo, y eso es ya el recochino.

Y siguió en la lista unos días más:

MAITE GALLEGO: Pues, a lo tonto a lo tonto, una de las palabras más difíciles de traducir del francés al castellano es una tan habitual y frecuente como *aimer*. Porque a veces es más que querer o algo no exactamente lo mismo. Pero el registro de amar no siempre es el mismo en francés que en castellano. Así que, en miles de ocasiones, es un problema. Y si hiciéramos una encuesta de las palabras más fáciles de traducir, quizá se pudieran contar con los dedos de las dos manos, aunque lo más probable es que sobrasen dedos.

CELIA FILIPETTO: Según el contexto, la palabra inglesa *pattern* puede llegar a tener tantos significados que podría calificarse de intraducible,

si por intraducible nos referimos a ese cortocircuito momentáneo que se produce en la mente del traductor y que lo impulsa a quedarse en blanco, echar mano de diccionarios mono y bilingües, glosarios varios, anteriores contextos en que resolvió el problema utilizando un término que no acaba de quedar tan redondo una vez trasladado al castellano. En cualquier caso, si el término no merece ser calificado de intraducible, podría engrosar, sin lugar a dudas, la lista de palabras-piedra en las que se tropieza no dos, sino todas las veces.

AMAYA GARCÍA: En contextos informáticos, yo odio la palabra *friendly* en inglés y *convivial* en francés, que suele aplicarse a interfaces o programas que son fáciles de usar, a la vez que ofrecen una presentación atractiva e intuitiva; al que me diga todo eso en castellano con una sola palabra (que no sea “amigable” ¡¡¡por favor!!!), le concedo tres deseos en las mismas condiciones que Concha. Cuando tengo problemas de espacio, opto por “asequible”, pero si no, tengo que soltar todo el rollo anterior (con diversas variantes).

JUAN VIVANCO: La palabra más difícil de traducir no es ninguna de esas, con el permiso de los lingüistas mundiales, sino “ahorita”.

Después empezó agosto.

Centón preparado por DANIEL NAJMÍAS



LA



PROFESIÓN

INFORMACIÓN Y RELACIÓN ASOCIATIVA

COMO HEMOS ANUNCIADO REPETIDAS VECES, ACETT ENVÍA AHORA POR CORREO ELECTRÓNICO CASI TODA LA INFORMACIÓN A LOS SOCIOS, SI BIEN TODAVÍA LA RECIBEN POR CORREO POSTAL AQUELLOS SOCIOS QUE NO TIENEN DIRECCIÓN ELECTRÓNICA.



STAS CIRCULARES PUEDEN ENCONTRARSE POSTERIORMENTE EN LA PÁGINA WEB DE ACETT (<http://www.acett.org/>), EN LA ZONA DE ACCESO LIBRE O EN LA RESTRINGIDA A LOS SOCIOS.

En este momento puede consultarse el acta de la asamblea anual ordinaria de ACETT, celebrada en el mes de marzo en la casa Elizalde de Barcelona, el programa de las Jornadas de Tarazona de este año, las condiciones de la convocatoria para cubrir

la plaza de director de la Casa del Traductor, los números atrasados de *Vasos Comunicantes*, etc.

No sólo es un sistema más barato, rápido y ecológico: el hecho de que los traductores pasemos infinitas horas al día delante del ordenador ha supuesto un desplazamiento radical de la vida asociativa hacia lo cibernético: hace ya tiempo que nuestra lista de distribución o el foro son tertulias permanentes que permiten tanto consultas rápidas como desahogos en momentos de cansancio o aburrimiento, que no son pocos.

FIESTA ANUAL DE ACETT Y ENTREGA DEL PREMIO STENDHAL



IGUIENDO LA TRADICIÓN INAUGURADA EL AÑO PASADO CON LA COMEMORACIÓN DEL VIGÉSIMO ANIVERSARIO DE NUESTRA SECCIÓN AUTÓNOMA DE TRADUCTORES, ESTE PRÓXIMO MES DE NOVIEMBRE ACETT Y LA FUNDACIÓN CONSUELO BERGES CELEBRARÁN CON UN CÓCTEL LA ENTREGA DEL PREMIO STENDHAL, QUE SE FALLARÁ ESE MISMO DÍA.

Dado el éxito de la fiesta del año pasado, que

tuvo lugar en el restaurante Hispano de Madrid, ACETT ha considerado útil establecer un día de encuentro con socios, editores, periodistas y críticos especializados y organizarlo en años alternos en Madrid y Barcelona.

Este año está previsto que tenga lugar a finales de noviembre en el Instituto Francés de Barcelona, entidad que ha colaborado en la organización del acto.

JORNADAS DE TRADUCCIÓN EN BUENOS AIRES



OS DÍAS 5 Y 6 DE MAYO DE 2004, el Centro Cultural de España en Buenos Aires, dirigido por Lidia Blanco, organizó unas Jornadas acerca de la traducción. La primera de ellas, en la que participaron el crítico e investigador Jorge Panesi, la poeta y traductora Mirtha Rosenberg y el traductor español Ramón Sánchez Lizarralde, estuvo dedi-

cada a los aspectos ligados a la historia y la teoría de la traducción. En la segunda, centrada en los vínculos entre traducción y creación, intervinieron Claudia Baricco, que se dedica especialmente a la traducción de subtítulos y de textos destinados al doblaje cinematográfico; Mario Merlino; y el poeta y traductor especializado en poesía Arturo Carrera.

NUEVO DIRECTOR EN LA CASA DEL TRADUCTOR



AL COMO INFORMAMOS EN LA PÁGINA web y a través de correo electrónico, este verano se ha convocado el concurso para cubrir la plaza de director de la Casa del Traductor de Tarazona. El día 20 de septiembre se reunieron en el Ayuntamiento de Tarazona los miembros del Consorcio que rige la Casa. Tras proceder a abrir las plicas de los candidatos que se presentaban al puesto y valorar sus respectivos méritos de acuerdo con el baremo especificado en la convocatoria del concurso público, quedó seleccionada para desempeñar la dirección la traductora Mercedes Corral Corral, que se incorporará a su puesto en breve.

CAMBIO DE DIRECCIÓN



A ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES y también su Sección Autónoma de Traductores de Libros han trocado su tradicional sede de la calle Sagasta, 28, 5º, por otra a dos pasos, en la calle Santa Teresa, 2, 3º izquierda, que, andando el tiempo, llegará a ser no menos tradicional. El código postal, el teléfono y el fax no han variado. Tenéis vuestra nueva sede junto a la plaza de Alonso Martínez, encima de la librería Paradox y en un edificio donde vivió y murió Zorrilla.

RECOGIDA DE RESIDUOS EN BARCELONA



N JUNIO DE ESTE AÑO ACETT PRESENTÓ una instancia recurriendo el cobro del impuesto de recogida de residuos en Barcelona con la siguiente argumentación: el traductor literario por lo general trabaja en su domicilio y no genera por ello más residuos que cualquier otro vecino que posea ordenador. Sin embargo, el Ayuntamiento pretende cobrar como si se tratara de una empresa de considerables dimensiones. ACETT recomendó a sus socios barceloneses que recurra también a título individual, si bien por ahora no queda más remedio que pagar este impuesto.

PARTICIPACIÓN DE ACETT EN ACTIVIDADES DEL MINISTERIO DE CULTURA



N MAYO Y JUNIO ACETT PARTICIPÓ, A través de sus representantes, en la Comisión que evalúa las ayudas para el fomento de la traducción y edición en cualquier lengua extranjera de obras literarias o científicas de autores españoles (Adan Kovacsics) y en la Comisión de asesoramiento y evaluación de las ayudas para el fomento de la traducción y edición entre lenguas oficiales españolas de obras de autores españoles. Marta Pino.

R

E S

utilidades, libros, revistas

LIBROS

Traduir el desig. Psicoanàlisi i llenguatge

Marta Marín-Dòmine, Biblioteca de Traducció i Interpretació, 10. Eumo editorial, 2004. 176 pàgines, 20 €

“Una buena escritura, una buena lectura y una buena traducción tienen muchas cosas en común. La cuestión es si entre escritura y traducción, contando con la mediación necesaria de una lectura, puede hacerse pasar lo esencial, aun sabiendo lo mucho que se pierde. Se trata de atravesar fronteras difíciles con una mercancía sutil.”

Con estas palabras el psicoanalista Enric Berenguer presenta el libro *Traduir el desig. Psicoanàlisi i llenguatge*, de Marta Marín-Dòmine, la décima entrega de la Biblioteca de Traducció i Interpretació, una colección de teoría de la traducción en la que participan Eumo Editorial y las universidades de Vic, Autónoma de Barcelona, Jaume I i Pompeu Fabra.

Traduir el desig Psicoanàlisi i llenguatge

Marta Marín Dòmine



Eumo Editorial
Universitat Autònoma de Barcelona
Universitat Jaume I
Universitat Pompeu Fabra
Universitat de Vic

Marta Marín, que ha sido profesora de la Universitat Autònoma de Barcelona y actualmente es profesora de literatura hispánica en la Universidad de Toronto, ha traducido un buen número de libros (Jack London, Nicholas

E Ñ A S

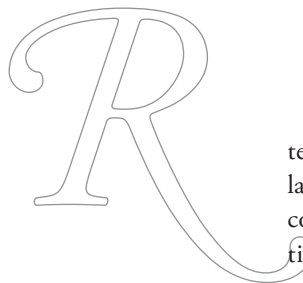
Sparks y Rabindranath Tagore, entre otros) y ha dedicado varios años de su vida al estudio y cultivo del psicoanálisis. En este libro, un resumen de la tesis doctoral que presentó en 2001, plantea una profunda conversación entre estos dos campos del saber y de la experiencia que, para los traductores, puede servir de clara introducción al psicoanálisis y de ayuda para plantearnos preguntas sobre los motivos de nuestras elecciones, y a los estudiosos del psicoanálisis puede abrirles un campo de aplicación de sus teorías nuevo y apasionante.

En 1996, la teórica de la traducción Mona Baker empezaba el artículo “Linguistics and Cultural Studies” diciendo: “Los estudios de traducción experimentan en la actualidad unos tiempos de cambios radicales y, sobre todo, un periodo de fragmentación entre aproximaciones, escuelas y metodologías.” Diagnosticaba en este artículo una división en los estudios de traductología y los dos modelos teóricos que contrastaba coinciden con los modelos de investigación que guían actualmente los estudios de traducción: los estudios culturales y los estudios lingüísticos.

Desde la primera página del libro, Marta Marín se propone poner en cuestión la concepción tradicional de la traducción, según la cual traducir es “o bien ser fiel o bien ser traidor, poner los ojos en la forma del texto o tener el tino de acertar su contenido”. Esta reducción

del proceso de traducción a la elección de “o esto... o aquello” pone en evidencia la tensión existente entre una teoría que se pretende absoluta y una práctica que desmiente el propósito. La autora parte de la premisa de que entre la teoría de la traducción y la experiencia del traductor hay un decalaje que no se debe a la dificultad de definir la traducción sino a la existencia de una teoría de la traducción construida a partir de una noción estable del lenguaje y, por tanto, de un lenguaje carente de sujeto: frío, exacto y, al fin y al cabo, imposible.

Mientras que la teoría tradicional de la traducción parte del supuesto de que la verdad y el sentido se pueden transmitir de un texto a otro como si fuesen conceptos extralingüísticos, el psicoanálisis afirma que la verdad y el sentido se producen dentro de los mismos límites del lenguaje: son producciones discursivas y, por tanto, no pueden darse sin la existencia del sujeto. Después de efectuar un breve recorrido por la relación entre psicoanálisis y lenguaje, en el que analiza los principios básicos del psicoanálisis establecidos por Freud y la renovación efectuada por Lacan, haciendo especial incidencia en la relación de ambos con el análisis del discurso, Marta Marín aborda los conceptos de verdad, sentido y estilo en la traducción con abundancia de ejemplos esclarecedores. Hablando del sentido, contraponen las teorías de la traducción de Wal-



ter Benjamin y José Ortega y Gasset a la práctica de la traducción considerada como una exégesis para descubrir el sentido supuestamente unívoco del texto, un “ejercicio de elaboración de un texto como si fuese la imagen doble del mal llamado original”. Según Benjamin y Ortega, “la traducción del sentido es un aspecto secundario —e incluso contra-productivo— de la actividad traductora. Como, para esos autores, las lenguas no son un simple medio de comunicación, sino tejidos que pretenden transmitir lo inefable, una traducción centrada en la recuperación del sentido traiciona la propia esencia de las lenguas”. Y añade: “El discurso psicoanalítico habla de significación —término que denota la emergencia de sentidos inéditos— y no de sentido, término que denota la fijación a un sentido único y universal.”

Marta Marín arguye que “aceptar el inconsciente en la teoría de la traducción abre el camino hacia una epistemología que reconoce el papel fundamental del deseo en el lenguaje y, por tanto, la dimensión subjetiva implícita en la práctica de la traducción. [...] Integrar en la teoría y la práctica de la traducción el saber psicoanalítico quiere decir aprender a soportar la división del sujeto en el lenguaje, aceptar el conflicto, extraer un saber de la ambigüedad y el malentendido. También quiere decir situar los discursos de los ideales en la dimensión de la ilusión y aceptar el deseo como elemento fundamental en toda producción cultural.”

A raíz de la presentación del libro el 8 de junio en la librería La Central de Barcelona, el poeta Carles Hac Mor profundizó en el tema del deseo y la traducción con un texto que dice así:

TRADUIR EL DESIG

El traductor no només traeix allò que tradueix, sinó que, a més a més, és traït per tot allò que no tradueix, que sempre és molt més que no pas allò traduït.

En traduir el desig, com que aquest, el desig, no té mai res a veure amb cap voluntat ni intenció, la traducció que en resulta no és sinó un objecte accidental del desig. Aquest, el desig, de fet, és allò no traduït que traeix el traductor del desig, la qual cosa es pot traduir per “res no és desitjable sinó el desig”, o bé per “el desig de traduir el desig fa que l'objecte del desig esdevingui el subjecte del desig”.

I si en algun cas, metafòric, la voluntat o intenció tingués a veure amb el desig de traduir el desig, la traducció d'aquesta voluntat o intenció fóra la negació de la metàfora del voler traduir per voler acomplir el desig. I això negaria la traducció. Perquè allò traduït resultaria idèntic a l'original que hom ha traduït; és a dir, el subjecte s'identificaria amb l'objecte, o sigui, el traductor resultaria traduït; la traducció fóra —en potencial— la traïció envers el traductor. I en vers i en futur ho podríem dir així:

la traïció feta al desig
serà traduïda per la traïció
de la traducció.
I en present,
això resta així: el desig
-que no pot traduir-
acaba fent veure que tradueix
el desig d'aquell qui,
suposadament,
ha estat traduït, escrit,
amb el desig
d'embolicar
la troca del desig.

Y en versión castellana:

TRADUCIR EL DESEO

El traductor no sólo traiciona lo que traduce sino que, además, es traicionado por todo lo que no traduce, que siempre es mucho más que lo traducido.

Al traducir el deseo, como éste, el deseo, nunca tiene nada que ver con voluntad ni intención alguna, la traducción resultante no es más que el objeto accidental del deseo. Éste, el deseo, en realidad, es lo no traducido que traiciona al traductor del deseo, lo cual puede traducirse por “nada es deseable más que el deseo”, o bien por “el deseo de traducir el deseo hace que el objeto del deseo se convierta en el sujeto del deseo”.

Y si, en algún caso, metafórico, la voluntad o intención tuviese que ver con el deseo de traducir el deseo, la traducción de esta voluntad o intención sería la negación de la metáfora del querer traducir para querer cumplir el deseo.

Y eso negaría la traducción. Porque lo traducido resultaría idéntico al original que se ha traducido; es decir, el sujeto se identificaría con el objeto, o sea, el traductor resultaría traducido; la traducción sería —en potencial— la traición hacia el traductor. Y en verso y en futuro lo podríamos decir así:

la traición hecha al deseo
será traducida por la traición
de la traducción.

Y en presente,
queda así: el deseo
--que no puede traducir—
acaba simulando que traduce
el deseo de aquel que,
supuestamente,
ha sido traducido, escrito,
con el deseo
de liar
la madeja del deseo.

DOLORS UDINA



¿Qué es ACE Traductores?

ACETT ES LA SECCIÓN AUTÓNOMA DE Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Se constituyó en 1983 con el fin primordial de defender los intereses y derechos jurídicos, patrimoniales o de cualquier otro tipo de los traductores de libros, así como promover todas aquellas actividades e iniciativas que pudieran contribuir a la mejora de la situación social y profesional de los traductores, al debate y la reflexión sobre la traducción y al reconocimiento de la importancia cultural de la figura del traductor.

Como entidad que agrupa a los traductores de libros, ACETT pone especial énfasis en la condición de autores de sus asociados y en las distintas modalidades que abarca su labor, desde la traducción literaria en el sentido más tradicional del término —narrativa, teatro, poesía— hasta la traducción de obras de carácter científico, técnico o divulgativo, pasando por la traducción de ensayo y pensamiento. Es una entidad de ámbito estatal y puede pertenecer a la asociación cualquier traductor de libros, con independencia de su nacionalidad o lugar de residencia, que tenga como lengua de llegada o partida el castellano, el catalán, el euskera o el gallego. En la actualidad tiene en torno a los doscientos cincuenta socios. Más información: <http://www.acett.org>



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.

VASOS COMUNICANTES

desea ofrecer a todos los interesados la oportunidad de exponer sus investigaciones, reflexiones y experiencias sobre la traducción literaria.

Quienes deseen conocer las condiciones para publicar un artículo deberán ponerse en contacto con MARIO MERLINO
mmerlino@ya.com
o con CARMEN FRANCI
c.franci@acett.org

