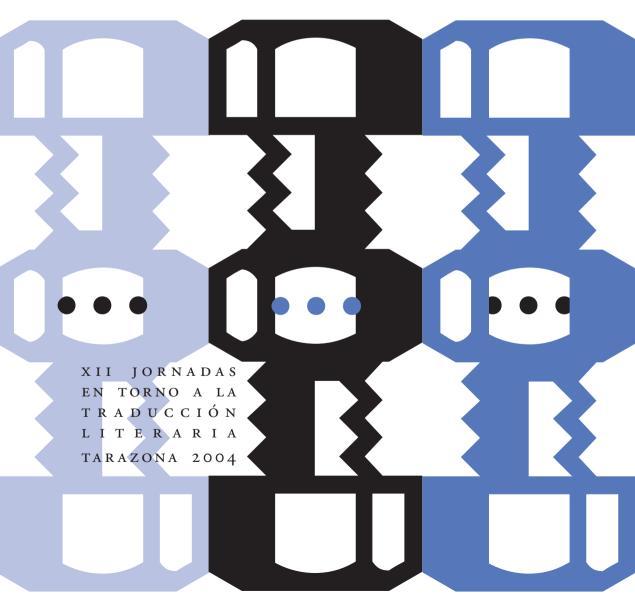
COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores

Número 30

Invierno de 2004-2005



VASOS COMUNICANTES



DIRECTORES: CARMEN FRANCÍ 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, 3°, 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 CARMEN TORREGROSA Y CELIA FILIPETTO

Imprime: CROMOIMAGEN

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

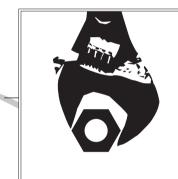


Signature de 2004-2005 A

INTRODUCCIÓN

7

XII JORNADAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA



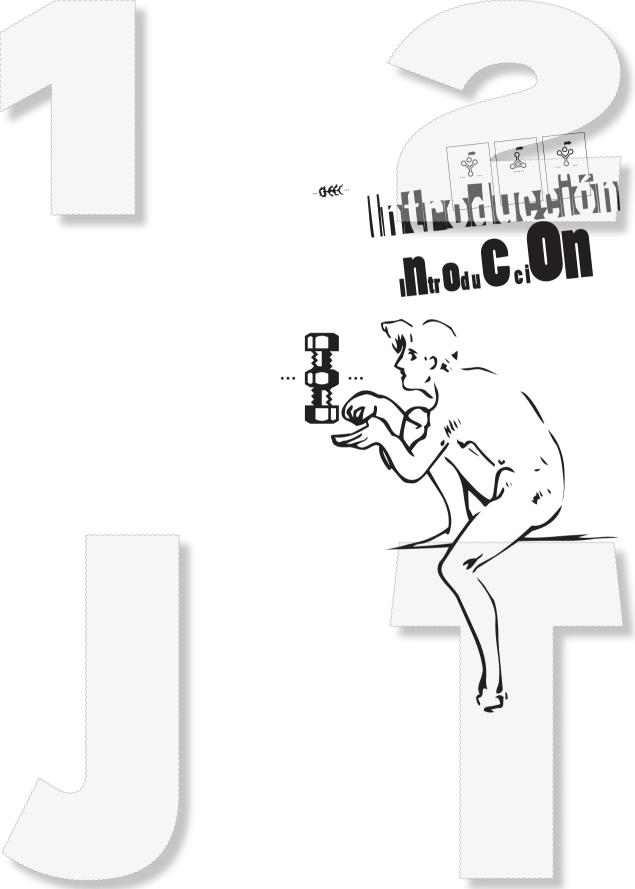


I O 2 ____

RIO



| cse monstruo, et traductor | | | |
|--|------------|---|------------|
| MARIO MERLINO | | | 777 |
| Sesión inaugural | ~ | NA A | 7 |
| MARIO MERLINO, PRESIDENTE DE ACETT | | | 6 |
| ANA CRISTINA VERA, ALCALDESA DE TARAZONA | | 1/2 | 9 |
| ANTONIO RINCÓN, REPRESENTANTE DE CEDRO | | | 10 |
| LUIS MIGUEL CALAVIA, PRESIDENTE DEL CONSORCIO DE LA CASA DEL TRADUCTOR DE TAR | | | 10 |
| MERCEDES CORRAL, DIRECTORA DE LA CASA DEL TRADUCTOR DE TARAZONA | | | 12 |
| | | | X |
| El mundo traducible | | | |
| Conferencia de soledad puértolas | | | 17 |
| El traductor y sus negros o tres preguntas, tres respuestas o | | , | |
| para no envejecer hay que ser escritor | | 1 | |
| Conferencia de CLAUDE BLETON | | (1) | 27 |
| | | | , |
| Gaudí, una novela, o un intento de intratraducción | 200 | | |
| Conferencia de MAX LACRUZ | | | 37 |
| Del otro lado del espejo: los editores | L. | _ / _ | |
| Mesa redonda moderada por CARLOS MILLA | | | 45 |
| Talleres | | | • • • |
| | | | |
| Escritura para traductores – Pre-taller | | | |
| ANDRÉS EHRENHAUS Y MARÍA TERESA GALLEGO | | • | 55 |
| Norma y uso del lenguaje escrito | | | |
| JOSÉ MARTÍNEZ DE SOUSA | | | 59 |
| σ_{-1} | | | // |
| Traducción asistida por ordenador - Trados tm | | | <i>(</i> - |
| MARTA PINO Y AMAYA GARCÍA | | ••••• | 61 |
| Charles Dickens: 'David Copperfield' – Taller inglés-castellano | | | |
| MARTA SALÍS | | | 65 |
| La dificultad de traducir a Chasterine Millet - Taller francés- | castallan | 0 | |
| JAIME ZULAIKA | | | 67 |
| | | ••••• | 0/ |
| Empezar a traducir: Cómo buscar trabajo, encontrarlo y pasar la pr | | | |
| SILVIA KOMET Y CELIA FILIPETTO | | | 69 |
| Relaciones interasociativas. Un empeño conjunto en defensa de nue | stra profe | ción | |
| Mesa redonda moderada por ANDRÉS EHRENHAUS | | | 71 |
| • | | | / 1 |
| Ocho apuntes sobre el traducir y un esbozo (prestado) de poética | | | |
| Conferencia de VICENTE FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Premio Nacional de Traducción | | • | 79 |
| Luces y sombras del mester de trujumanía | | | |
| Conferencia de EUSTAQUIO BARJAU, Premio Nacional de Traducción | | | 85 |
| | | | |
| Entre la Torre de Babel y la Biblioteca de Alejandría | | | 0.0 |
| Conferencia de alberto manguel | | ••••• | 89 |
| La traducción creadora | | | |
| Clausura por ROGELIO BLANCO, Director Nacional del Libro, Archivos y Bibliotecas | | | 99 |
| | | | |
| ACEtt en la Feria del Libro | | | 102 |
| Allende las fronteras. Assises de Arlés | | | 104 |
| Traducciones en Toronto, Canadá. Congreso de la ATA | | | 106 |
| Tirana. Derroteros literarios, Exodus 2004 | | | 110 |
| | | | 110 |



ESE MONSTRUO, EL TRADUCTOR

MARIO MERLINO

or culpa de las palabras y también gracias a las palabras. El conflicto persiste. Por culpa de las palabras repetidas hasta el cansancio, se nos va formando una costra en el celebro (forma desusada por cerebro) y por eso, aconseja Cortázar, "hay que ablandar el ladrillo todos los días", ser como una esponja que absorbe las palabras de la lengua siempre húmedas. Por culpa de las palabras muletillas, de la gandulería mental, de los tópicos de andar por casa, uno se cree que ya está todo dicho, que la realidad es así, que la fuerza de un poema o de una historia bien contada o de un diálogo bien construido no podrá nada contra la fuerza de la gran costumbre.

La lengua nos viene dada, es cierto, pero podemos articularla cada vez mejor. El asombro es peligroso, nos hace tambalear, desmorona nuestras certidumbres, pero la imaginación se dispara y volvemos a decir, volvemos a hablar, inventamos el habla, a cada instante inventamos (encontramos) esa manera de decir que nos aleja de las ideas y las cláusulas uniformes. Siempre estamos aprendiendo a hablar: es preferible la vacilación, el titubeo, a la frase lapidaria, la frase muro que parte el mundo en dos mitades.

Por ejemplo: en lugar de "peras o manzanas", "le pedí peras al olmo y me las comí todas".

Por culpa de las palabras sin resonancia, caemos en la complacencia, creemos que la mejor literatura es siempre la más vendida, y nos adoramos frente a ese espejo que nos ofrece una imagen que nos dice sí, sí, eres el mejor del mundo. Anulamos el monstruo que llevamos dentro, nos da miedo encontrar en las palabras esas grietas que nos hacen caer al abismo o nos conducen a un jardín de delicias tan amenazador como el del Bosco. Vivir es un riesgo. Leer también. Me divierto alejándome del que soy. El silencio, dice Beckett a través de Ana María Moix, "está llagado de síes y por cuchillos de noes".

Y el traductor, ese monstruo, ese híbrido, esa figura de mil caras, de sexo múltiple, se desliza (serpentea) entre tópicos al uso y mirabilia y se coloca dentro y fuera de la norma y se zambulle (sirenea) y vuela y renace de las cenizas y se dice "ella y yo, ella y él, yo y él" y sigue andando como una gallina sin cabeza y recupera la cabeza y se centaura. O acaba siendo el Tifón del que habla Hesíodo: "Tonos de voz había en aquellas terribles cabezas que dejaban salir un lenguaje variado y fantástico. Unas veces emitían articulaciones como para entenderse con dioses, otras un sonido con la fuerza de un toro (...), otras de un león de salvaje furia, otras igual que los cachorros, maravilla oírlo, y otras silbaba y le hacían eco las altas montañas" (trad. de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez.)

Aunque haya mala acústica esta noche, el traductor elegirá en su bestiario algún insecto canoro y decidirá imitarlo. Decidirá extender su voz hasta que la lengua los separe. Lo hará guiado por el "afán de dar su amor". Gracias a las palabras. A pesar de las palabras. Navegando en la impureza: uno en lugar de yo, man, on, se, a gente.



XII JORNADAS

EN TORNO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA

TARAZONA 2004

SESIÓN INAUGURAL MONASTERIO DE VERUELA

MARIO MERLINO

PRESIDENTE DE ACETT

rganizar las Jornadas de este año ha significado un esfuerzo mucho mayor que el de otros años: varios meses sin directora de la Casa del Traductor ha sido la causa principal. Gracias a la dedicación de varios integrantes de la Junta de ACEtt (no a la mía), y gracias a vosotros, que sois sedimento y masculino genérico que no discrimina a ninguna de todas las mujeres que en el mundo han sido... Pero no voy a dar una clase de gramática española que no viene a cuento... Decía, pues, que gracias a las gracias, vamos a inaugurar las XII Jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarazona. Con ésta ya estamos a punto de cumplir con la docena y, como soy medio cabalista y me encanta la numerología, celebremos, hosanna en las alturas, la docena. Cedo la palabra a Ana Cristina Vera, alcaldesa de Tarazona, aquí a mi izquierda.

ANA CRISTINA VERA

ALCALDESA DE TARAZONA

n nombre de la ciudad de Tarazona me complace darles la bienvenida a las XII Jornadas en torno a la Traducción Literaria que, un año más, nos reúnen en un marco tan maravilloso como es el monasterio de Veruela. ■ Si me permiten, quiero saludar, muy especialmente, a la nueva Directora de la Casa del Traductor, Mercedes Corral, a quien deseo, en su nueva etapa, todo tipo de éxitos para la Casa que, sin duda, redundarán en beneficio de la ciudad de Tarazona. Desde aquí, ofrezco también todo nuestro apoyo para que sus objetivos se conviertan en realidad.

Deseo saludar también a Soledad Puértolas, que ha querido compartir con todos nosotros este acto inaugural de las Jornadas, dándole, sin duda, mayor relevancia.

Y a todos ustedes que, año tras año, nos acompañan y nos ayudan a seguir trabajando en este proyecto que, después de doce años, sigue fuerte en su objetivo de promover y estimular la traducción literaria albergando este encuentro de traductores, sin duda el más importante de España.

Nada más que desearles a todos una feliz estancia en nuestra ciudad, que estoy segura les acogerá con el cariño y el agrado que siempre han tenido por este proyecto los turiasonenses.

Muchas gracias.

ANTONIO RINCÓN

REPRESENTANTE DE CEDRO

uchas gracias a todos por estar aquí, un año más, en las Jornadas en torno a la Traducción Literaria. Me complace volver a estar en este bellísimo monasterio de Veruela para participar en la sesión inaugural de estas Jornadas en representación de CEDRO, el Centro Español de Derechos Reprográficos, que tiene la suerte y el orgullo de patrocinar estas Jornadas que, yo creo, son de un aprovechamiento espléndido para todos los traductores.

Yo creo que es muy importante destacar que estamos en un momento en el cual se hab de la importancia del español, del castellano, como una lengua de cultura, un vínculo de entendimiento entre los pueblos de varios continentes, no sólo de España y de Iberoamérica sino de muchos otros países. Y creo que en este marco de potenciación del idioma a escala mundial y universal es muy importante el papel que tenéis los traductores en la forja del idioma, en este mundo de academias de la lengua que buscan la armonización, que buscan preservar la identidad del castellano ante el fenómeno de la globalización, de la irrupción de términos nuevos. Es muy importante resaltar que son los traductores los que, de alguna forma, actúan como vasos comunicantes entre las culturas. Yo creo que jornadas como éstas son muy importantes para tomar el pulso a la realidad y para ver cuáles son los retos nuevos que se plantean en la profesión, así como para buscar también las soluciones. Eso quiere decir que desde CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos, estamos muy orgullosos de poder contribuir a que esto siga adelante y esperamos que siga por muchos años más, y que esta duodécima edición sea una más de las muchas que van a seguir. Muchas gracias y nos veremos el año que viene.

LUIS MIGUEL CALAVIA

PRESIDENTE DEL CONSORCIO DE LA CASA DEL TRADUCTOR DE TARAZONA

on muchas las personas que año tras año visitan Tarazona para asistir a estas Jornadas y que, por lo tanto, conocen bien la ciudad y la actividad que desarrolla la Casa del Traductor. Sin embargo, habrá personas entre el público para quienes ésta sea su primera visita y a quienes sería especialmente interesante acercarles esta institución que lleva trabajando por la traducción desde 1988.

La Casa del Traductor fue fundada en 1988 por Francisco Úriz, traductor de lenguas nórdicas y Premio Nacional de Traducción, que estuvo al frente de la dirección durante once años. Desde 1998 a 2004 la Casa del Traductor ha sido dirigida por Maite Solana, traductora del inglés, francés y catalán. Recientemente ha sido nombrada directora Mercedes Corral, traductora del francés e italiano, a la que podremos oír más adelante.

Esta Casa se creó siguiendo el ejemplo de la alemana, que fue la primera en concebir la idea de crear centros de trabajo donde los traductores pudieran compartir sus experiencias y necesidades. Desde entonces son muchos los países europeos que se han sumado a esta iniciativa y han fundado instituciones similares.

Hoy en día, la Casa del Traductor forma parte de la Red Europea de Casas y Colegios de Traductores Literarios (RECIT), de la que es miembro fundador. Existe una Casa o Colegio de Traductores Literarios por país, y la Casa del Traductor de Tarazona es la única institución española de estas características y la representante oficial en dicha red europea.

La Casa depende de un Consorcio de Administraciones Públicas formado por el Gobierno de Aragón, la Diputación Provincial de Zaragoza y el Ayuntamiento de Tarazona, miembros fundadores del Consorcio.

La Casa del Traductor es una institución cultural sin ánimo de lucro, dedicada a promover la traducción literaria y estimular la reflexión y la investigación sobre la traducción y sus procesos. Entre sus objetivos se encuentra también contribuir a la difusión internacional de las letras hispánicas a través de la traducción e impulsar el conocimiento de la literatura extranjera a través de su traducción a cualquiera de las lenguas del Estado Español.

La principal actividad de la Casa del Traductor es ser un centro residencial de trabajo para los traductores literarios, cualesquiera sean su nacionalidad y las lenguas con las que
trabaje. Los proyectos presentados son seleccionados por su calidad literaria, su carácter innovador, su aportación al diálogo entre culturas o al desarrollo literario de las lenguas de difusión minoritaria. Durante este año 2004 han trabajado en la Casa traductores de diferentes países con proyectos tan interesantes como la traducción de: Dar la vida y el alma de
Marina Mayoral del español al polaco o la creación de un nuevo Gran diccionario finés-español. He de destacar también la estancia en la Casa de los tres ganadores de las becas ofrecidas por la Diputación Provincial de Zaragoza dentro de su programa de Promoción de la
cultura aragonesa.

La otra gran línea de trabajo de la Casa del Traductor es la organización de seminarios, talleres y jornadas. Este año se está realizando un programa amplio e innovador. Siguiendo sus objetivos generales y teniendo en cuenta que la Casa del Traductor es el referente nacional e internacional de todos los traductores literarios españoles, se ha diseñado un programa que pretende equilibrar diferentes factores:

- Factor geográfico: este año se han organizado o se ha participado de forma activa en actividades locales, autonómicas, nacionales e internacionales.
- Factor profesional: se han combinado actividades dirigidas a traductores profesionales con otras de carácter universitario para jóvenes traductores.
- Factor lingüístico: ante la realidad lingüística plural de España se ha realizado un programa de promoción de la traducción de lenguas cooficiales del Estado Español. Este año se ha implicado al Gobierno Vasco y al Instituto Ramón Llull para la promoción, fuera

de su territorio, de la acción de sus lenguas. Hay un compromiso por parte de la Xunta de Galicia de participar en este mismo proyecto el próximo año y de esta forma presentar un programa equilibrado con las cuatro lenguas.

Y dentro de este programa general de actividades, las Jornadas en torno a la Traducción Literaria constituyen un importante referente. Durante doce años la ciudad viene albergando este encuentro de traductores que, hoy por hoy, podemos decir que es el más importante de España. Nos han visitado importantes figuras de la literatura y la traducción hasta llegar a esta edición donde contamos con la presencia de la escritora aragonesa Soledad Puértolas, con Alberto Manguel y con tantos otros que ahora sería muy largo enumerar. Estoy convencido del éxito, una vez más, de estas Jornadas como lugar de encuentro entre escritores, traductores, editores y otros sectores del mundo de la literatura y la traducción.

No quiero terminar sin agradecer públicamente a todos aquellos que han hecho que estas Jornadas sean un realidad y, muy especialmente, la labor que este año ha desarrollado ACE Traductores conjuntamente con la Casa del Traductor, así como a todos los patrocinadores (Ministerio de Cultura, Gobierno de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza, Comarca de Tarazona y el Moncayo, Ayuntamiento de Tarazona y CEDRO). A todos ellos muchas gracias.

MARIO MERLINO. Ahora le toca el turno a la flamante Directora de la Casa del Traductor, Mercedes Corral Corral, licenciada en Filología Hispánica y traductora del italiano y del francés. Ha traducido entre otros autores a Romain Gary, Marco Lodoli, Andrea Canobbio, Elio Vittorini y Natalia Ginzburg.

MERCEDES CORRAL

DIRECTORA DE LA CASA DEL TRADUCTOR

uenas tardes a todos. No quiero dejar de aprovechar la coincidencia de la apertura de estas Jornadas con mi primer acto público como directora de la Casa del Traductor. En primer lugar, para agradecer el apoyo que brindan a esta Casa cuantos forman su Consorcio: Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, Ayuntamiento de Tarazona y ACE Traductores. Mis primeros encuentros con los responsables de unos y otros me permiten augurar la colaboración al menos tan fructífera como hasta ahora. Creo que el primer objetivo de la Casa del Traductor es el reconocimiento de estos profesionales de la cultura, de estos pontífices de la palabra, en el sentido original de constructores de puentes entre idiomas, países, culturas y civilizaciones. Un reconocimiento institucional como ya representa la existencia de esta Casa del Traductor, pero también un reconocimiento social y, sobre todo, laboral. Para caminar hacia este objetivo me comprometo a trabajar con todos. La Casa del Traductor tendrá siempre abierta sus puertas a la cultura aragonesa, española e internacional. Estará abiertas a sus creadores, sus promotores y a sus instituciones. La Casa de Traductor no podría hacer honor a su condición de casa de la palabra si no fuera a la vez la casa de la tolerancia, la casa de la libertad: en fin, la casa de todos ustedes. Muchas gracias.

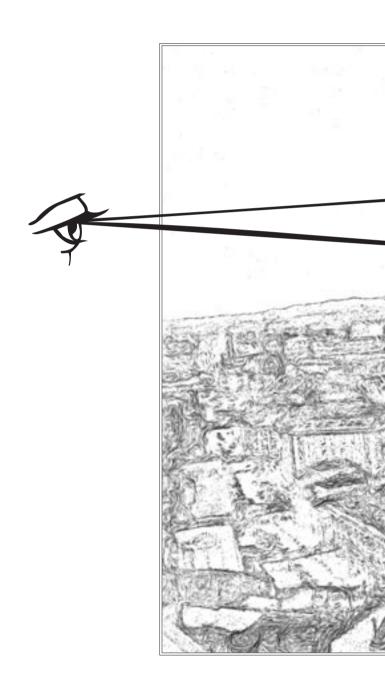
MARIO MERLINO. A mí las Jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarazona me suenan felizmente a un extraño folletín del que uno desea saber (o imaginar) cómo continuará al año siguiente año tras año. Y por ser fiel a la imagen del folletín, hago memoria y recuerdo que el año pasado hablaba del ámbito en el que estamos reunidos, esta iglesia, el silencio, la inmensidad de sus volúmenes. Me encanta reflexionar sobre el silencio, sobre el silencio y la palabra, hablando lo justo, en la medida de lo posible, sin dejarme caer en la tentación de hablar. El silencio y la palabra convocan el mundo de la escritura. Cuando digo escritura incluyo a quien escribe su propia obra y a quien traduce la obra de otro: en ambos casos hay un cuidado, hay una búsqueda casi artesanal, diría yo, para encontrar esa palabra, la palabra justa que dice lo que uno tiene dentro. No siempre lo que uno tiene dentro encuentra la palabra que lo diga. En esa búsqueda hay horas de silencio, mejor dicho siglos de silencio, porque escribiendo y traduciendo intento reconstruir lo que es de algún modo la vida, la vida del texto, el texto como un cuerpo que uno quiere intentar aprehender, trasladarlo, meterlo en el propio cuerpo y después sacarlo fuera. En esa especie de extraño parto, decimos lo que otro dijo de la misma manera... hasta cierto punto. La literatura, además, es un viaje, un Viaje alrededor de mi cuarto, según el título del relato de Xavier de Maistre.

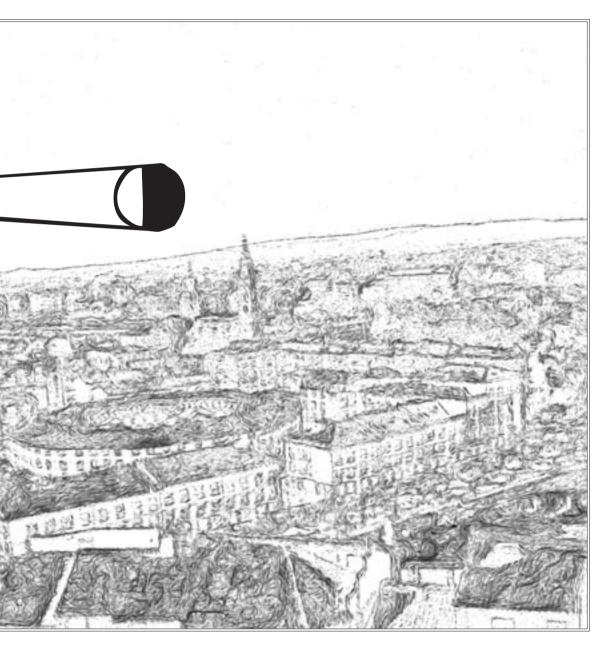
Buscar el acorde, buscar la palabra justa es realmente un trabajo silencioso y solitario, pero también un diálogo con los demás. En gran medida, ese diálogo se hace posible por el contacto con los colegas. ACE Traductores permite, entre otras cosas, acabar con el silencio que muchas veces nos paraliza. En la Lista de la Asociación se hacen consultas, se despejan dudas. Llega alguien que nos despierta del letargo y nos dice: "Piénsalo: me parece que ésta es la palabra que buscabas".

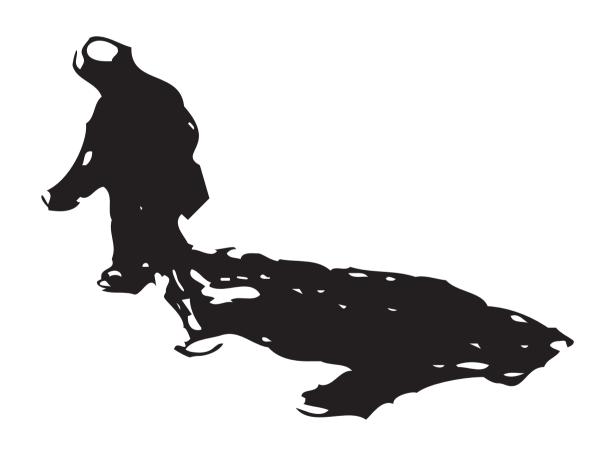
Hoy nos acompaña Soledad Puértolas como escritora invitada y tal vez por ello me he detenido en la idea del viaje dentro y fuera de uno mismo. Soledad nació en Zaragoza, pero tal a oportunidad de vivir en una ciudad noruega llamada Thondhein y, además, en Santa Bárbara, California. Alguna vez declaró que no le gusta mucho viajar, pero que se vio obligada a hacerlo. Al fin y al cabo, el viaje exterior (y el interior) proporciona una visión mucho más amplia, más abierta de lo que somos y del lugar en el que estamos, de adónde queremos llegar más allá de las fronteras y de la solemne pobreza del nacionalismo extremo.

Soledad Puértolas ha ganado varios premios: el premio Sésamo del año 1979 con El bandido doblemente armado; el premio Planeta, en el año 1989, con Queda la noche; y el año pasado, en 2003, ganó el premio a las Letras Aragonesas. Entre otras obras de Soledad figuran: Burdeos, Todos mienten, Si al atardecer llegara el mensajero, Una vida inesperada; narraciones autobiográficas como Recuerdo de otra persona, Con mi madre; y ensayos: El Madrid de la lucha por la vida, La vida oculta, La vida se mueve, Imagen de Navarra. Cito, para cerrar esta reflexión, una frase de la obra Con mi madre:

"La persona que ha muerto ha emprendido un viaje, y nosotros también tenemos que avanzar. Todos viajamos, viajamos constantemente. Conozcamos o no nuestro objetivo, viajamos. ¿No nos deparará ese viaje futuros encuentros con la persona muerta, nuevas visiones de ella?"







CONFERENCIA

EL MUNDO TRADUCIBLE

SOLEDAD PUÉRTOLAS

Ι

ALENTENDIDOS Y NECE-SIDADES. EXTRAÑAMIEN-TO, HISTORIA. LO GENERAL. Como escritora, soy consciente de que las palabras son un intento, sólo un intento —y por eso las valoro, por eso me atraen— de expresar, comunicarse y definir. Antoine Saint-Exupéry, en su universal El principito, pone en palabras del zorro el siguiente consejo: "Te sentarás sobre la hierba a cierta distancia de mí, y nos miraremos de reojo, sin decirnos nada, porque las palabras sólo son fuente de malentendidos. Cada día te sentarás un poco más cerca, hasta que nos conozcamos bien y seamos amigos".

"Las palabras sólo son fuente de malentendidos", dice el zorro, que confía más en la mirada, en la cercanía. Como escritora, sé lo gastadas que están muchas palabras, las muchas cosas que a veces encubren y traicionan. Pero por eso las persigo, porque deseo hacerlas depositarias de algo, de todo lo que busco.

En cierto modo, las palabras nos separan, nos separan las lenguas. Y, al mismo tiempo, las palabras, las lenguas, nos unen, nos pueden enseñar lo que son otras personas, nos pueden enseñar de qué diferentes formas se puede ser una persona, y ampliarán nuestro mundo.

El lenguaje no nace para separar a las personas, sino para propiciar la formación de grupos humanos. Cada grupo humano puede dar origen a una lengua distinta. Pero las lenguas son traducibles. Separación y unión son dos caras de la misma moneda.

El lenguaje surge en determinado momento de la historia de la humanidad, producto, sin duda, de la necesidad. Hemos llegado a saber, incluso, que cuando los seres humanos empezaron a hablar pusieron en peligro sus vidas, porque su constitución no estaba preparada para el lenguaje. Todavía no era nuestra constitución. Aquel homo sapiens era el embrión de lo que hemos llegado a

Impresiona esta imagen: el momento en que el homo sapiens, que no estaba capacitado para hablar, dio el gran paso y descubrió, poniendo en peligro su propia vida, el lenguaje. Lo cierto es que tenemos una idea muy aproximada de nuestro origen. Los investigadores de aquellas remotas etapas en que empezó a tomar cuerpo el concepto de humanidad se asoman de vez en cuando a la vorágine del presente para comunicarnos tal o cual conclusión y nos invitan así a viajar al pasado y a elucubrar...

Está claro que nada se obtiene gratuitamente y que, cuando unas cosas se obtienen, se pierden, o se pueden perder, otras. Pero si estos humanos no hubieran corrido riesgos, es muy posible que no hubieran salido de las cavernas. El lenguaje, que ya es inseparable de nosotros, no se habría alcanzado de no haberse atrevido aquellos primeros humanos a emitir sonidos y jugar con ellos...

¿Cómo imaginamos estos momentos? ¿Se pusieron a emitir sonidos en las cuevas paleolíticas, reunidos en una especie de Asamblea para la Creación del Lenguaje? Valientes, arriesgados y muy inteligentes, estos humanos construyeron poco a poco el andamiaje de la lengua... Sin duda, las cosas no sucedieron de un modo tan simple. El lenguaje debió de irse formando en un proceso natural, como algo que era ya perfectamente necesario para la comunicación y el desarrollo de los humanos. Nace el lenguaje cuando el ser humano tiene la capacidad de concebir símbolos. Las palabras suponen un grado más sofisticado de expresión y comunicación, son las herramientas básicas del conocimiento tal como hoy lo definimos.

2

DIVERSIDAD. DE CULTURAS Y DE PERCEPCIONES DE LA REALIDAD. El lenguaje es un instrumento tan precioso que ya lo consideramos esencial, definitorio de la especie. Hemos ido sabiendo que otras especies también han construido un sistema de comunicación, de manera que no somos, en lo que hace al lenguaje oral, completamente únicos. Quizá se acabe por descubrir —no podemos ya desechar ninguna hipótesis— que algunas especies animales escriben, inscriben signos, quién sabe, en troncos de árboles o en piedras.

Pero hoy por hoy los seres humanos nos sentimos singulares por esto, porque hablamos y escribimos. Hemos creado un código de signos y un conjunto de reglas que nos permiten formular y enlazar pensamientos complejos. El lenguaje nos ha permitido expresarnos y entendernos mutuamente y, también, por supuesto, nos ha permitido discutir, debatir nuestras diferencias. Pero el mundo es lo suficientemente grande y diverso como para que el lenguaje se haya constituido de forma diferente en diferentes lugares. ¿Cuántas lenguas se hablan en el mundo? Quizá ni siquiera estén todas catalogadas y no están, desde luego, todas estudiadas. No sólo hay una lengua por cada país sino varias, y hay lugares de difícil acceso, pueblos, tribus, grupos humanos prácticamente aislados unos de otros que poseen lenguas propias y que hacen que el panorama lingüístico sea de una riqueza casi incalculable.

Cuando un ser humano que habla una lengua determinada se enfrenta a otro que procede de un área lingüística distinta el entendimiento mutuo no puede apoyarse en el lenguaje sino en la mirada y los gestos, en los sentidos. Imaginamos este encuentro —dos personas, dos lenguas— e, inevitablemente, vuelvo de nuevo al homo sapiens, a la época anterior al lenguaje, cuando la constitución del ser humano aún no estaba preparada para el habla. Estas dos personas que se miran, tratando cada una de adivinar las intenciones de la otra, buscando en la oscuridad del silencio signos cómplices, puentes de unión, nos recuerdan que, incluso sin la ayuda del lenguaje, es posible el entendimiento. Porque si las dos desean entenderse —y si no pertenecen a tribus enemigas cuyo código de conducta con el enemigo sea la tortura o la muerte—, lo más probable es que se acaben entendiendo. El lenguaje es, en cierto modo, la culminación de este camino hacia el entendimiento marcado por la necesidad de establecer vínculos de comunidad.

En un momento dado de este proceso surge la literatura, cuando el lenguaje quiere expresar algo no tan obviamente útil pero importantísimo para la cohesión social, para conferir identidad al grupo. Estos primeros textos literarios, de carácter épico, mítico, poético, responden ya a una lengua orgullosa de sí misma, muy alejada de sus primeros balbuceos elementales.

Los miembros de las diferentes comunidades lingüísticas nos miramos entre sí con curiosidad, ¿qué habrá detrás de las lenguas de los otros? Cuando esta curiosidad, por diferentes motivos y circunstancias, se hace imperiosa, se recurre a quien, también por diferentes motivos y circunstancias, conoce las dos lenguas. Este intermediario adquiere una gran importancia, está presente en todas las negociaciones políticas, en los negocios, en todo tipo de transacciones. No sé por qué, pero no imagino que este intermediario, este conocedor de dos lenguas, sea el futuro traductor de un texto literario. O sí sé por qué, intuyo por qué.

El intermediario de las negociaciones sociales es una persona activa, muy cercana al poder, al movimiento. El traductor del texto literario es alguien que dispone de tiempo y que vive en cierto retiro, un monje, un estudioso. Su curiosidad por la otra lengua está basada en razones no estrictamente comerciales.

Tenemos constancia de la existencia de escuelas de traductores en la Edad Media. Evidentemente, nacen en el seno de sociedades complejas, cultas, sociedades que se interesan por los textos científicos y literarios de otros países. Son sociedades que quieren progresar, perfeccionarse.

La literatura y los traductores pertenecen a este ámbito. Es un asunto de minorías educadas. cultas. La vocación y el trabajo de estos traductores han hecho que el ámbito de la literatura se haya enriquecido y ampliado de forma extraordinaria. Gracias a ellos, somos conscientes de la diversidad del ser humano, de la riqueza de sus culturas, de sus diferentes formas de enfrentarse a la vida.

3

ESENCIAL. L O сом и́ и. Ahora bien, esta tarea presenta muchas dificultades. A simple vista, se diría que, en ocasiones, parecen insalvables. Porque cada lengua lleva dentro de sí una forma especial de percibir la realidad. Y, si es cierto que, de una forma general cada lengua puede enriquecer, anadiéndole matices nuevos, nuestra visión del mundo, el problema es cómo verter de una lengua a otra conceptos que quizá sean exclusivos de una de ellas.

Ciertamente, en toda lengua que ha llegado a cierto nivel de desarrollo hay recursos suficientes para atisbar, si es que alguna vez llega a formularse exactamente, toda la complejidad, la perplejidad, de la condición humana, pero parece indudable que en unas lenguas se expresan mejor unas cosas que otras y que hay expresiones que sólo acaban de resultar nítidas en una lengua y que, al ser traducidas, pierden fuerza o capacidad de sugerencia.

Y ése es precisamente el reto del traductor, la tensión que puede llevarle a realizar su tarea con acierto. Esta tarea que, en mi opinión, requiere una actitud de humildad, de consciencia de la dificultad. Y en eso estriba su grandeza.

Pero el lenguaje responde a lo universal y parte de lo elemental. Eso es algo que no debemos olvidar cuando nos planteemos la traducción de un texto literario, producto de una lengua elaborada, a otra lengua. Nuestras necesidades comunes, nuestra necesidad de entendernos. Es nuestra necesidad y nuestra vocación, entendernos. Y podemos hacerlo, es una realidad. De esa premisa parten las lenguas, y esa premisa está al fondo de todo texto literario. Por eso es posible la traducción. Lo universal puede ser expresado en diferentes lenguas.

La traducción es posible porque existe lo universal. Es la semejanza de los seres humanos entre sí reside el espíritu optimista que, pese a las dificultades de su tarea, mueve al traductor.

Es indudable que hay conceptos que sólo tienen sentido dentro de una determinada comunidad o cultura, pero incluso eso puede ser atisbado, porque el lenguaje también muestra lo que no se expresa, lo que no se comprende. Habrá, sin duda, lenguas que ofrezcan dificultades muy especiales para ser traducidas, por ejemplo, al castellano, pero eso tiene que suponer para el traductor un reto fenomenal, debe tratar de captar el espíritu que habita esas palabras, esas frases, debe tratar de transmitirlo. El traductor sabe dos cosas aparentemente opuestas al mismo tiempo: que el entendimiento es posible y que la expresión lingüística puede ser muy particular, casi exclusiva de la lengua que se propone traducir. Y seguramente también sabe, acaba por saber, que el resultado final, su traducción, su texto, debe ser un buen castellano, un castellano que parezca brotar de forma natural, nacido así y, a la vez, la lengua traducida debe estar en el corazón del texto, o quizá en el alma, porque cuanto la traducción nos dice está dicho porque ha sido escrito en esa lengua, fue concebido en esa lengua, es, en suma, porque esa lengua es. De lo contrario, no existiría.

Cuando leemos una buena traducción al castellano de un texto literario extranjero nos maravillamos, en el fondo, por acceder a lo que fue originalmente expresado en la otra lengua, aunque la posibilidad de que nos maravillemos es, precisamente, la calidad de la traducción. Porque, además, es muy posible que el zorro sabio de Saint-Exupéry tuviera razón cuando le dijo al pequeño príncipe que "las palabras sólo son fuente de malentendidos". Decir "sólo" es ir muy lejos. Digamos que pueden ser fuente de malentendidos. Las palabras expresan y ocultan, buscan la verdad y la traicionan, envejecen, renacen... Las palabras están, en primer lugar, en manos del escritor, del autor del texto. Luego el lector las recibe, las reinterpreta, las recrea. Quizá no sean para el lector las mismas palabras, no suenan dentro de él del mismo modo, no significan del todo lo mismo. El traductor, al enfrentarse al texto, opta por un sentido y trata luego de verter ese sentido en palabras de otra lengua.

El poeta portugués Fernando Pessoa, después de su experiencia como traductor, se hace la siguiente reflexión:

Un poema es una impresión intelectualizada, o una idea transformada en emoción, comunicada a otros por medio de un ritmo. Este ritmo es doble en uno, como los aspectos cóncavo y convexo del mismo arco; está constituido por un ritmo musical o verbal y por un ritmo visual o de imagen, que se corresponde internamente con él. La traducción de un poema debe por tanto ajustarse absolutamente 1) a la idea o emoción que constituye el poema, 2) al ritmo verbal en el que esa idea o emoción se expresa; debe ajustarse relativamente al ritmo interno o visual, conservando las mismas imágenes cuando pueda, pero conservando siempre el tipo de imagen. En base a este criterio hice mis traducciones al portugués de Annabel Lee y Ulalume de Poe, que traduje, no por su valor intrínseco, sino porque eran un reto permanente para los traductores. (Sobre literatura y arte. Madrid, Alianza Tres, 1985).

Creo que, efectivamente, como señala Pessoa, es la idea del reto lo que empuja al traductor, el reto es su estímulo. La tarea es arriesgada, comprometida, pero ahí reside la tensión, el arte del traductor. Quizá la meta —una traducción ajustada al original y plenamente literaria a la vez- no se pueda alcanzar enteramente, pero creo que el traductor se la plantea, es plenamente consciente de su empresa, no puede renunciar a la meta.

Y como la meta no se puede alcanzar enteramente, como toda traducción es, inevitablemente, como se ha señalado muchas veces, una especie de traición, hay personas tan cultas como exigentes que sólo leen los textos literarios en sus lenguas originales. George Steiner, al recoger hace dos años, creo, el Premio Príncipe de Asturias, declaró que cada lengua supone una forma única de enfocar, de ver, de interpretar el mundo. De crearlo, en suma. Se lamentaba del absoluto predominio del inglés sobre todas las lenguas porque las lenguas, al ser traducidas, pierden irremisiblemente su riqueza.

Es evidente que hay expresiones propias de cada lengua. Volví a ver hace poco una película de Truffaut, L'amour en fuite, cuyo título no se ha traducido al castellano ¿Cómo podría haberse traducido? Amor en fuga. Amor fugaz. Amores fugaces. Amores que se escapan. Amores que huyen. Fugas de amor... Ninguna de estas expresiones resulta tan sugerente, tan cargada de evocaciones y melancolía, como la francesa. Pero es, quizá, a partir de la traducción, cuando comprendemos mejor la plenitud del acierto. Buscamos palabras en nuestra lengua que se correspondan con la nube de sugerencias que ha levantado sobre nosotros la frase. L'amour en fuite, decimos, recobrando, después del ejercicio, el impulso original. De manera que no podemos contradecir a Steiner. Siempre he sentido una gran admiración hacia las personas que se proponen aprender una lengua extranjera para poder leer la literatura escrita en ella. Freud quiso — no sé si lo logró — aprender español con el objeto de poder leer El Quijote. Salvadas las distancias, un tío mío, Jesús Puértolas, que, además de farmacéutico, o, pese a ser farmacéutico porque creo que el oficio no le entusiasmaba— era un hombre culto y curioso, aprendió inglés para poder leer las obras originales de Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Siempre me ha impresionado esta anécdota familiar. Mi tío Jesús, a quien traté muy poco porque vivía en Barcelona mientras nosotros vivimos primero en Zaragoza y

luego en Madrid, fue un adelantado de mis propias aficiones literarias, pero lo que de ningún modo comparto con él es el gen de la facilidad de los idiomas. No sé si ese gen fue a parar sólo a su rama familiar, pero está claro que no llegó a la mía, de lo cual suelo lamentarme con mis hermanas, si bien pienso que de las tres soy yo la peor dotada para las lenguas extranjeras.

No les contradigo. Ni a Steiner ni a Freud ni a mi tío Jesús. Pero, dadas mis limitaciones y carencias, bendigo las traducciones, aunque sepa que no pueden alcanzar la exactitud, la perfección.

OTROS LENGUAJES. NE, LA MÚSICA, LA PINTURA. ¿Y qué pasa con los lenguajes que no se apoyan de forma tan completa, o no se apoyan en absoluto, en la palabra? Si nos detenemos un poco en ellos, puede que luego seamos más comprensivos con la tarea de los traductores. Más comprensivos y más exigentes. Es decir, los valoraremos más.

El cine, la pintura, la música, que no surgen, como la literatura, exclusivamente del lenguaje, son también expresión de la singularidad de un grupo. A pesar de que no necesiten ser traducidas, una composición musical o pictórica surgen en determinados contextos sociales y culturales. ;Cabría decir que un vals sólo puede ser entendido plenamente Viena, que la Zarzuela no puede salir de España, que el corrido mexicano ha de escucharse en la Plaza Garibaldi de México DF...? Los ejemplos son innumerables. Puede que la música clásica centroeuropea sea disfrutada de forma especial en el Festival de Salzburgo, o que las óperas de Verdi alcancen un dimensión excelsa en la Scala de Milán y, en fin, todos los ejemplos que se nos ocurran. Como soy muy aficionada a la música magrebí, imagino que escuchar a Khaled, a Cheb Mami o a Hasni a la caída de la tarde en un chiringuito de una playa de Marruecos debe ser una experiencia maravillosa. De hecho, hace poco, en una visita a la medina de Fez, justo al entrar en un viejo telar, surgió de alguna parte la poderosa voz de Cheb Mami, y la

reconocí y me recorrió un feliz estremecimiento. Pero la escucho en casa y tiene sentido dentro de

Muy similar a cuanto sucede con la música ocurre con la pintura. Recuerdo lo que leí en un periódico con motivo de la inauguración del nuevo museo de Altamira, cuya pieza fundamental consiste en una reproducción de la cueva original, envuelta en un conjunto de imágenes y otras reproducciones destinadas a proporcionar al visitante una visión de cómo era la vida en aquellos remotos tiempos. La gente, leí, salía emocionada, muchas personas con lágrimas en los ojos.

¿Qué es lo que suscita tanto interés y tanta emoción?

Estuve dentro de la cueva original cuando tenía, creo, dieciséis años y se me ha quedado en la memoria la figura asombrosa del bisonte, brillante, perfecta, animada. Nunca la hubiera imaginado así, de un realismo tan impecable y tan expresivo. Quizá esperaba una imagen más desvaída, más imprecisa. Aquel bisonte parecía recién pintado, y pintado por una mano experta. Aquel bisonte, en suma, me pertenecía, era algo perfectamente comprensible para mí.

En catorce mil años, la vaga fecha en la se cree que fueron realizadas las pinturas, la vida de los humanos ha cambiado mucho. Al menos, la nuestra; aquí y ahora. Incluso miramos desde aquí con extrañeza a la parte de la humanidad que no vive como nosotros. Los bisontes del techo de la cueva son el vínculo que nos une a aquellos seres de los que descendemos y cuyas vidas pueden parecernos elementales, aunque no tanto.

Miramos estas pinturas rupestres sin saber quién las pintó ni para qué, especulamos. Admiramos estas pinturas porque nos dicen, mucho más que ningún otro dato, que la humanidad es extraordinaria. Estas huellas dejadas en la roca son una prueba de nuestras capacidades y aspiraciones. Nuestras. Nos hacemos con esas pinturas, nos las apropiamos, nos resultan muy próximas, muy familiares. Es evidente que los habitantes de las cuevas iban a ir evolucionando, aprendiendo y descubriendo cosas. En ellos estaba el germen de lo que somos.

La pintura tiene ese poder. A diferencia de lo que sucede con el lenguaje, la pintura no necesita ser traducida ni descifrada. Llena nuestros ojos de golpe, estos ojos del siglo veintiuno que ya han visto y valorado tanta pintura, tanta imagen. Son ojos preparados para mirar, para saborear colores, para delimitar contornos, para analizar detalles. Y estos oios se sienten como en casa frente a los bisontes de la cueva de Altamira.

¡Qué reconfortante resulta contemplar estas maravillosas pinturas sabiendo que se realizaron en la prehistoria, en la edad de las cuevas, de la caza, de la pesca, de las pieles...! El enigmático origen de la humanidad tiene dentro de sí este tesoro. El origen, que hoy por hoy no podemos desvelar, nos fascina. ¿Cuándo y cómo empezó todo? ¿qué pasos se han ido dando hasta llegar hasta aquí? ¿cuáles han sido los hilos que han movido nuestra historia? Miramos la magnífica imagen del bisonte, llena de color, de precisión, de proporción, y sentimos una admiración profunda por la mano desconocida que lo pintó; le daríamos la enhorabuena al pintor como si fuese un contemporáneo. Aquí reside, quizá, la clave de la emoción que invade a los visitantes de la cueva: el arte nos hace contemporáneos de quienes la habitaron.

Otra vez nos referimos al tiempo anterior al lenguaje, todo ese tiempo que fue conduciendo al nuestro y en el que hallamos huellas de lo que somos. Huellas. El lenguaje es algo más que una huella. Es un sistema autónomo basado en sonidos y signos. Es el ser humano quien deja su huella en este sistema.

La pintura siempre nos remite al origen, porque depende de la luz y la luz está en el origen. Pienso, por ejemplo, en un cuadro de Vermeer, una mujer con el típico atuendo de una holandesa dentro de una casa holandesa. ¿Es que necesitamos vestir a la mujer de campesina castellana y situarla en el interior de una venta, si es que somos de La Mancha, para comprender el cuadro? Una mujer dentro de una habitación es siempre una mujer dentro de una habitación, sea holandesa o castellana. Lo importante es el gesto, si nos mira a nosotros, si mira por la ventana con nostalgia o ensimismamiento, si lee una carta...

De manera que tanto la música como la pintura también tienen aspectos singulares y, por tanto traducibles, aunque sean independientes del lenguaje. Son expresiones culturales, como la lengua.

El llamado séptimo arte, el cine, pertenece a un plano intermedio. Al no ser todo lenguaje, el cine no necesita la traducción total, sólo la de las palabras que conforman el guión. En los tiempos del cine mudo la traducción era más sencilla. Bastaba con sustituir por otras las breves frases que se intercalaban en las imágenes. El cine nació con vocación popular y su éxito fue inmediato. El sonido complicó un poco las cosas, pero en seguida surgió la industria del doblaje, a la sombra del gran negocio del cine. El cine mueve mucho más dinero que la literatura, por lo que el doblaje no supone un serio escollo. Indudablemente, al no oír las voces originales de la película, el espectador pierde mucho. Lo supimos cuando en España empezaron a proyectarse, en salas de cine minoritarias, películas en versión original. En el cine, el texto descansa sobre una voz, no es autónomo. La voz le confiere una personalidad, una identidad determinada. No es fácil que otra voz sea capaz de expresar los mismos matices que la voz original, y es evidente que el doblaje puede causar serios perjuicios a una película.

Sin duda, es mejor ver las películas en versión original. Yo, por ahora, necesito los subtítulos —la traducción—, lo cual distrae la atención. Se puede hacer todo a la vez, ver y leer, y se hace, pero es de suponer que no se hace perfectamente y que, al tener que leer el texto que viene inscrito a pie de imagen, no se ve todo lo que la escena presenta.

Prefiero las versiones originales, pero agradezco el trabajo de los doblajes porque me han permitido disfrutar de muchas películas. He perdido los matices, la personalidad de las voces, pero la fuerza del cine no descansa únicamente en las voces de los actores.

Se puede, incluso, ver una película en versión original sin subtítulos, y sin entender el idioma del guión, si las imágenes atrapan suficientemente nuestra atención y puede que captemos algo de su sentido, ayudados también por el tono de las voces. El cine, en suma, cuenta con muchos apoyos. Mientras que la literatura sólo tiene el lenguaje.

Frente a la música, la pintura y el cine, la literatura se nos define como algo mucho más ligado a la dificultad del entendimiento entre diferentes comunidades sociales. La lengua nos expresa y nos define de una forma más particular, más singular. La lengua aspira a dominar los terrenos de los que surgen todas las artes y es esa aspiración, ese supuesto dominio, donde se deja de forma indeleble la huella de una forma de pensar, de enfrentarse al mundo. Yo diría que la lengua pertenece más a lo mundano, y los otros lenguajes artísticos —sobre todo, el música— a lo vital. Mundo y vida, dos conceptos que no se oponen, dos conjuntos no excluyentes. Uno está dentro de otro. La vida todo lo abarca. Lo social nace dentro de ella, la lengua facilita lo social y, como el boomerang, revierte luego sobre lo individual, lo esencial, lo vital.

La vida, por peculiar que sea, no necesita traducirse. Puede entenderse más o menos, puede explicarse mejor en su contexto, pero siempre tenemos elementos y recursos para valorarla, apreciarla e incluso juzgarla. Aunque también nos podemos equivocar, por supuesto. Podemos condenar formas de vida que difieren sustancialmente de las nuestras, pero eso no es un asunto de traducción, responde a algo más profundo, algo que reside en la amplitud de nuestro campo de visión, en las normas más o menos estrictas o más o menos abiertas y generosas en las que nos hemos educado y formado. Y estas normas también quedan reflejadas en el lenguaje. De manera que el lenguaje es el instrumento de mayor complejidad que hemos forjado para nuestra expresión, comunicación y definición.

Y es, a la vez, lo más particular que tienen los seres humanos.

5

EL LIBRO. EL LECTOR, LO INDIVIDUAL, ÍNTIMO, L O CONCRETO. La literatura es quizá la más íntima y la más concreta de la artes, la más encadenada a lo íntimo y a lo concreto, aunque consiga, paradójicamente, altísimas cotas de generalización, de abstracción. Porque es lenguaje, lengua de todos y, finalmente, creación del autor y de cada lector.

Quiero resumir en este contexto, en un resumen brevísimo, sumamente esquemático, el papel que juega la literatura en mi vida. La literatura entró en mi vida en la época escolar y me mostró de inmediato un mundo por el que quise transitar e incluso quedarme durante largos ratos. La literatura supuso un refugio para mí, me defendía de la hostilidad de la vida, me permitía creer en mis sueños y en los sueños de otros, que se hicieron míos. En las clases de literatura española leí todo lo que aparecía o se mencionaba en los libros de texto. Sobre todo, poesía. Mi recuerdo del colegio está unido a la literatura y por eso, aunque existieron malos ratos durante aquellos largos, inacabables años —e inacabables días, días como años—, es un recuerdo feliz. La posibilidad de la lectura me cambió, escapé del ahogo de mi mundo. Y si el colegio supuso para mí una inmersión en la literatura española, la Universidad me abrió el horizonte de la literatura latinoamericana. Empezaron, a la vez, las lecturas de textos extranjeros. Pavese y Pratolini estaban de moda. El ambiente envolvente de sus libros me subyugó. Eran libros publicados en la Editorial Sudamericana, pero aquellas traducciones no me resultaron extrañas. Por encima de todo, el mundo que ofrecían los relatos de Pavese y Pratolini representaba una novedad llena de misterios. Me sentí felizmente atrapada por esos misterios.

Pero no abandoné las lecturas en castellano. Baroja y Galdós fueron devorados apasionadamente. Aunque siempre me he sentido más próxima a Baroja, no puedo olvidar el interés que los personajes galdosianos y las historias en las que se enredan suscitaron en mí. Fue en California, siendo yo profesora en el departamento de Español, cuando descubrí otro horizonte literario, la poesía de Fernando Pessoa y de Carlos Drumond de Andrade. Poesía escrita en portugués. Creo que fue entonces cuando comprendí que traducir un texto literario de una lengua a otra no era en absoluto una tarea sencilla, porque en portugués la poesía sonaba de otra manera. De forma inevitable, al ser traducida al castellano, se perdía algo. Pero lo fundamental, creí y lo sigo creyendo, sigue en pie. Me gustaban los libros en los que se daban las poesías en las dos lenguas y, si algo no me convencía de la traducción española, lo cambiaba. Hice mis propias traducciones.

Fuera ya del departamento de Español, de nuevo en Madrid, fui aventurándome cada vez más por el amplísimo campo que ofrecía la literatura extranjera y me sentí tan absorta en él que pasé un poco por alto el asunto de las traducciones. Sobre todo, en el caso de la novela negra norteamericana, aquellos Dashiell Hammett y Raymond Chandler que mi tío Jesús había leído en su lengua original y que yo leía ahora en traducciones con abundantes giros latinoamericanos. Pero disfrutaba tanto con aquellos libros que nada me importaba, nada desviaba mi atención. Me gustaban tal como eran. Me gustaban porque eran. Me daba cuenta, desde luego, que había libros bien traducidos y libros mal traducidos, pero nada podía detener mi lectura.

Ahora me asombra aquella gran permisibilidad mía respecto a las traducciones mal hechas. He dejado más de un libro de literatura extranjera en la segunda página por no soportar las frases forzadas, inconexas, incluso indescifrables, de la traducción al castellano. Pero creo que aquella permisibilidad se debía al deslumbramiento que me producían los nuevos libros, tan distintos a cuanto había leído en el colegio y en el departamento de Español de la Universidad de California. Poco a poco, esos territorios se me fueron haciendo familiares y entonces empecé a exigir, a necesitar buenas traducciones.

El traductor es un lector de excepción. Al trasladar el texto literario de su lengua original a otra, recrea el libro, no sólo para él, como hacen todos los lectores, sino para muchos otros lectores hipotéticos. Lo quiera o no, se hace responsable del libro y, sin duda, el buen traductor lo quiere, el buen traductor asume la responsabilidad. Es capaz de asumirla porque decide enfrentarse a la tensión. Es consciente de la existencia de lo universal y no olvida, al mismo tiempo, que cada lengua nace en el seno de una comunidad determinada y única, cada lengua refleja los valores, matices y hábitos de

esa comunidad. Pero el traductor se enfrenta a la tensión, es precisamente la tensión lo que le atrapa, es el reto, el riesgo. Como el escritor de la obra que ahora traduce, el traductor siempre está un poco asustado de no poder llevar a cabo con éxito su tarea. Irremediablemente, es así. El temor confiere humildad y grandeza. La obra traducida de este modo es una joya.

Porque estamos hablando de literatura, no de aquellas remotas y sin duda muy necesarias traducciones de los intérpretes en las negociaciones políticas y sociales. La literatura exige este tratamiento porque fue concebida desde la aspiración, algunas veces incluso inconsciente, de tocar la fibra invisible que sostiene al ser humano.

Estamos hablando de literatura, hecha de palabras que nos pertenecen a todos, que pronunciamos todos los días para el sencillo uso de expresar nuestras necesidades, deseos, pensamientos, sentimientos, de comunicarnos con los otros, de hacer, en suma, que la vida resulte, tal como leí una vez en una breve leyenda inscrita en unos azulejos que colgaban de la pared de una taberna, suave, leve y tranquila.

Aquellas palabras se referían al vino. Pertenecían a una poesía tabernaria, un canto al vino del que sólo puedo recordar el final. No es que lo recuerde, es que lo anoté. Sólo el final; no soy dada a hacer largas anotaciones en una taberna. Las consecuencias del vino, en el poema, eran todas admirables, pero se había reservado la mejor virtud para poner el punto final a los versos. Se formulaba así: El vino... (el sujeto estaba muy lejos, pero era el vino) "da aquel sentido de euforia por donde la vida pasa suave, leve y tranquila".

"La vida pasa suave, leve y tranquila", leí en el azulejo de la taberna. Suave, leve y tranquila. No podría describir mejor la idea del paraíso terrenal. Suave como una noche de verano, leve como una nube, como una hoja o una flor recién brotadas, tranquila como el remanso de un río, como un atardecer solitario.

Bebí poco a poco el vino que "da aquel sentido de euforia por donde la vida pasa suave, leve y tranquila". Era vino blanco, y le dediqué un recuerdo muy especial a mi madre, que nunca probó

el vino blanco, O si lo probó, yo nunca la vi hacerlo. Ella hubiese suscrito la frase con la cabeza puesta en el vino tinto. Para ella, el vino tinto fue siempre el símbolo de la vida y yo comprendí perfectamente, en la taberna, en qué vida pensaba mi madre cuando miraba el vino que llenaba su copa: aquella vida que pasa suave, leve y tranquila.

¿Por qué han venido ahora a mí estas palabras? Quizá la literatura sea a veces como el vino de la poesía tabernaria. La literatura nos da, como el vino, aquel sentido de euforia por donde la vida pasa de otra manera. Las ideas de levedad, de suavidad, de tranquilidad pertenecen, en fin, a un estadio superior, a una casa flotante. Y vo creo que sí, que la literatura, que emana de la vida, nos eleva un poco sobre ella. Nos eleva precisamente al profundizar en la vida, al mostrarnos aquello de la vida que había permanecido oculto, fuera de nuestro ángulo de visión. Sentimos que la vida se ensancha y cobra una belleza inesperada, cuya naturaleza no reside en la mera belleza sino, seguramente, en una intuición de verdad.

Pero este vino de la taberna, el buen vino de todas las tabernas, no necesita de un traductor para ser entendido y disfrutado. Basta con ser escanciado en la copa.

Los efectos del vino son independientes del lenguaje, por mucho que el lenguaje sea capaz de expresarlos con toda sutileza. Y la literatura, además, se ha recreado en la descripción de esos efectos desde sus inicios. En la Biblia, en La Odisea, encontramos escenas que giran alrededor del vino. Escenas descritas en lenguas que la mayoría de los lectores no somos capaces de entender, escenas que son parte de nuestra cultura, que se han incorporado a lo que somos gracias a las traducciones. Es mucho lo que debemos agradecer a los traductores, porque han sabido escanciar el vino de la literatura de una copa a otra y con esas copas podemos ahora brindar por ellos y por sus quehaceres maravillosos, que nos dieron ese sentido de euforia por donde la vida pasa de otra manera, unas veces suave, leve y tranquila, otras turbulenta y apasionada, pero al fin, distinta, y, sin embargo, y ésa es la magia de la literatura, más verdadera.



SOLEDAD PUÉRTOLAS



CONFERENCIA

EL TRADUCTOR Y SUS NEGROS

TRES PREGUNTAS, TRES RESPUESTAS

PARA NO ENVEJECER HAY QUE SER ESCRITOR

CLAUDE BLETON

res preguntas, efecto de la duda que permanentemente nos atenaza. Tres respuestas, manera tranquilizadora de valorar la intuición como una forma de ser objetivo.

- 1) ¿De qué puede hablar un autor? De todo, menos de su libro, aunque...
- 2) ¿De qué habla el traductor? Del texto que ha traducido, exclusivamente, aunque...
- 3) ¿De qué voy a hablar siendo traductor nato v autor novato...?

Vamos a hablar de la diferencia entre el antes y el después.

Ahora que he entregado la novela al público, he cortado las ataduras que me ligaban y ya no sé qué decir de ella. Entregándola he apurado el deseo que me impulsaba a escribirla.

En cambio, puedo hablar de lo que pasó antes de escribirla o de lo que precedió a su redacción.

Una idea no hace una novela. Interviene la imaginación, que no se localiza en la misma parte, que aparece como un hecho objetivo, algo natural, cuando se lee, pero que sobre todo es una conquista, una manera para el autor de guiar sus pasos, sus palabras, a través de la selva de la idea. Y se pierde la idea y nace la historia.

Aunque el sentido de la historia no le pertenece al autor, como dice Roland Barthes, el autor intuye el sentido, pero no lo domina. Al revés, es el mundo, los lectores, el contexto, lo que da forma al sentido, de manera inagotable y nunca definitiva.

El autor, a través de sus narraciones, da cuenta de su inteligencia del mundo. Pero no del mundo.

Así que ofrece a través de su universo narrativo una explicación del mundo cuya clave se le escapa en parte.

Por otra parte, el autor tiene autoridad ("autoría"). Autoridad, aquí, es otra vertiente de la palabra "responsabilidad".

Al autor se le exige que sea responsable. ¿De qué? De sus palabras. Dando explicaciones del mundo, a pesar suyo a veces, se le exigen estas explicaciones. Puede ser violento. Así se explica lo de comprometerse.

La imaginación no tiene nada que ver con el delirio. Siempre hay un designo detrás de las palabras del autor.

Y sin embargo, al escribir, el autor se despide del sentido de lo que escribe. Y sin embargo, se le pide que siga fiel al sentido de sus escritos. Desgraciadamente para el interlocutor, al escribir el escritor deja de ser fiel a lo que quería escribir (Barthes). Sólo mantiene fidelidad por la decisión inicial de escribir. Por eso sigue escribiendo, un libro, y otro, y otro...

Al revés, el traductor no tiene la misma responsabilidad. Su territorio no es la decisión de escribir ni la inteligencia de un mundo, su territorio es el sentido ajeno, por decirlo de alguna manera.

Pero vamos por partes:

El traductor no es el responsable del texto—del sentido, aunque lo aprueba o denuncia—. Como premio de esta irresponsabilidad, el traductor desarrolla una hipertrofia de la intuición del sentido. Por eso el traductor habla mejor que el autor del sentido, porque se ha quedado dentro, su justificación es el sentido, cuando la justificación del autor era deshacerse del sentido. El traductor, en definitiva, es el portavoz del lector, del mundo.

Mientras el autor dedica sus fuerzas a volver hacia la fuente siempre misteriosa de su inspiración, a cobijarse en ella, el traductor trata de elucidar el sentido y atraer el texto, el "sentido", hacia la explicitación, la desembocadura.

El proyecto poético del autor incluye sus propias zonas de sombra; el proyecto del traductor es primero explicitar dichas zonas, incluso si ha de mantenerlas oscuras. (Arnaldo Calveyra: "Cuál es el sujeto del verbo, la luna o la rama". "Y tú, ¿qué piensas?")

Así que autor y escritor aparecen igualmente obsesionados por el sentido, pero de manera irreconciliable; y si la pareja funciona, es porque estas posturas tan contrarias se completan, a condición de que no haya sustitución de papel:

- El autor renuncia a su fidelidad a un texto cuyo sentido se le escapa en parte.
- Al revés, el traductor se dedica a ser fiel al sentido, a arraigarlo en sí mismo, relacionándolo con el mundo, con otro mundo, lo cual exige una pedagogía, una explicación, de la cual la obra original está totalmente desprovista...

Por eso la traducción envejece, porque el mundo cambia, según la época, el contexto, las explicaciones tienen que ser distintas. El texto original no envejece del mismo modo, porque es la intuición de un mundo, no su explicación.



MESA REDONDA

SOLEDAD PUÉRTOLAS Y SUS **TRADUCTORES**

ARIO MERLINO: Buenos días. En esta mesa participan Soledad Puértolas, aquí a mi izquierda; Claude Bleton, traductor al francés de la obra Todos mienten; y, a mi derecha, Francisca González Arias, que tradujo al inglés Burdeos.

Tanto Soledad Puértolas como Claude Bleton han sido presentados en sesiones anteriores. Con respecto a Francisca González Arias, diré que vive en Boston aunque últimamente ha decidido repartir su tiempo entre Estados Unidos y España, concretamente Madrid, lo que hace honor a su condición de traductora-transeúnte. Además de la novela citada de Soledad Puértolas, también ha traducido del español la biografía de Pablo Picasso, Pancho Villa y Gloria Stefan, para una serie de libros para adolescentes de cultura hispana. Ha publicado un libro que se llama Retrato de la mujer como artista: Emilia Pardo Bazán, y La novela moderna en España y Francia. Es autora de numerosos artículos, entre ellos "Soledad Puértolas, la ciudad de las almas", incluido en el volumen 1X de la Historia y critica de la literatura española, de Francisco Rico, que va de 1975 a 1990.

Cedo la palabra a Soledad. Nos gustaría que nos hablases de tus vínculos con los traductores, no sólo con Francisca y con Claude, sino también con las otras lenguas a las que ha sido traducida.

SOLEDAD PUÉRTOLAS: No tengo relación con los otros traductores porque, claro, me han traducido al inglés gracias al empeño de Francisca. El inglés no se abre fácilmente a la literatura española. Tiene más peso la literatura iberoamericana. Gracias al empeño de Francisca, decía, se publicó Burdeos y ahora van a publicar una colección de cuentos: ya ha hecho la selección y todo, es maravilloso. ¿Cómo no voy a tener relación con ella? Una relación de agradecimiento y de amistad.

Y con el francés, también, por supuesto. El francés es para mí el segundo idioma después del español, porque al francés ha sido traducida casi toda mi obra. Cómo no voy a estar agradecida a Claude que me ha traducido Todos mienten. Fanchita González Batlle me ha traducido casi todo lo demás. Francia es para mí un territorio muy amistoso y estoy muy agradecida a los traductores franceses. A Claude hacía muchísimo tiempo que no lo veía pero sigue siendo un hombre interesante, guapo, atractivo. Se lo digo ahora porque está ahí su mujer y lo sabe. Además, claro, es muy buen traductor y ahora también novelista. Ya estamos todos en lo mismo.

La traductora del alemán, una mujer extraordinaria, ha venido a visitarme y me ha planteado los problemas y las dudas que surgían durante la traducción.

¿Qué más puedo decir? Es estupenda esta relación, creo que es una de las buenas relaciones de la vida, la relación con el traductor. Ponen interés, te escriben, te vienen a ver y, al final, hacen el milagro impresionante de trasladar tu obra a otro idioma. Con el inglés y el francés puedo tener un vínculo más estrecho, porque son idiomas cercanos que conozco más o menos aunque no domine ninguno de los dos: sí me puedo dar cuenta de que funciona y me encanta cuando funciona y se traslada y es otra novela. Son otras cosas, la verdad, se mantiene el espíritu, pero son otras cosas. Bueno, me maravilla que lo mismo sea distinto: el francés, por ejemplo, tiene ese ritmo tan suave, es una lengua que me resulta muy envolvente y seductora. Entonces cuando lo ojeo, porque no lo leo todo. me digo: "Esto realmente ha mejorado...". He tenido alguna vez la vocación de escribir en francés, siento que mi literatura tiene algo muy afín a la lengua francesa. Es lo que siento con el francés. Es muy curioso y tendría que meditar por qué me pasa. Quizá porque he sido, y sigo siendo, una gran admiradora del cine francés del tipo de Truffaut, de Rohmer, creo que algo de mi literatura tiene que ver con ese cine francés. Por eso, al verlo traducido al francés, veo que encaja muy bien. Me siento muy cómoda.

Con el inglés me sucede otra cosa, pues el inglés es más cortante. De hecho Francisca me ha planteado cambiar un párrafo y partirlo porque no entraba toda la idea desarrollada gramaticalmente. Y yo enseguida le dije: pon un punto aquí y fuera. No tienes que mantener el ritmo de la frase, ya lo cambia el inglés. Lo que me maravilla con el inglés es que se da una transformación más fuerte, pero sin embargo el espíritu está ahí. Cosa que me parece milagrosa y me deja atónita.

Como no entiendo griego, ni turco, ni japonés, ni chino, ni alemán tampoco, ni neerlandés, sólo puedo decir que me encanta, porque la sensación que tienes cuando escribes es que no sabes a quién te diriges. Pero, cuando el libro está listo, piensas que te dirigirías a cualquier persona. No porque seas española o aragonesa te diriges solamente a los aragoneses o a los lectores españoles. No, no. Tienes la vocación de que cualquiera te pueda leer; que una persona —hombre o mujer—turca me lea me parece algo fantástico, así como yo leo literatura de otros países ¿no? Eso es lo que me parece lo mejor de la literatura: traspasar fronteras.

MARIO MERLINO: A propósito de algo que ha dicho Soledad, es interesante el tema de la puntuación, la respiración del texto. Cuando se traduce una lengua a otra no siempre coinciden los signos. Es decir, los textos respiran de otra manera. Aunque el fondo sea el mismo, aunque haya un cuidado por mantener los juegos de estilo del autor original, el texto, al trasladarse a otra lengua, no respira de la misma manera, respira de otra. Hay que buscar, sin traicionar el texto original, esa respiración que es propia de la lengua a la que uno traduce. Como yo no debo hablar, que soy un mero moderador o merodeador, le paso la palabra a Claude para que nos cuente su experiencia como traductor de la obra de Soledad, en este caso, de Todos mienten.

CLAUDE BLETON: El problema del traductor, el primer problema que tiene es cuando encuentra en el otro idioma palabras que no se traducen. Y pensando en Soledad, recuerdo dos palabras concretas: "charla", que no tiene traducción al francés, y la otra —que es peor—, es "sobremesa". Cuando leí las primeras novelas de Soledad, tenía la impresión de estar sentado a su lado, al amor de la lumbre y cambiando confidencias. Estaba casi instalado en su prosa y tenía la impresión de hablar con ella. Esa intimidad me atraía y tuve la suerte de firmar, por casualidad, un contrato para traducir Todos mienten. Acabé de firmar el contrato y al poco tiempo, por otra casualidad, estaba invitando a una especie de congreso surrealista, una cosa muy extraña, en una ciudad al sur de Francia. Era en invierno y la ciudad estaba totalmente empapada en neblina, no se veía a dos pasos. Y en la mitad de este ambiente un tanto misterioso, surgen cuatro autores españoles invitados...

SOLEDAD PUÉRTOLAS: Cuéntalo todo.

CLAUDE BLETON: Llegamos a esa ciudad...
Había un autor que se llama Vicente Molina Foix
—muy amigo mío, ya había traducido algunas novelas suyas—, y a los otros no los conocía: Luis
Mateo, Javier Marías y Soledad. Y en el primer acto estaban los cuatro, y yo como traductor, como nota al pie de página. Y el catedrático de turno de la zona los presenta diciendo: "Bueno, para estos encuentros de literatura iberoamericana hemos

invitado..." Y empieza a leer una lista impresionante: a Gabriel García Márquez, a Vargas Llosa, a Carlos Fuentes... Todos, todos estaban invitados. "Así, el respetable puede darse cuenta de que realmente éste es un encuentro de alta cuna. Pero resulta que, al fin y al cabo, sólo han venido éstos". Todos estábamos muertos de risa, yo al menos. Esto para romper el ambiente. Y al final de este primer encuentro un poco duro, Vicente me dice: "Te voy a presentar a Soledad Puértolas". Yo acababa de firmar el contrato y no la conocía. Empleó una frase que me resultó misteriosa durante años; dijo: "Soledad, te presento al que de aquí en adelante va a dejarlo todo por ti". Y contestó: "¡Qué miedo!"

SOLEDAD PUÉRTOLAS [En voz baja]: ¡Qué miedo! Y lo repito.

CLAUDE BLETON: Y yo pensé: ";Por qué dice esto si no tengo malas intenciones?" Y compartimos las charlas de sobremesa a través de su prosa. ¿Qué quiere decir esto? Ahora me doy cuenta de que traducir (y traducir a Soledad, quizás más que con muchos autores), es entrar entre los bastidores de la creación literaria. Y hay autores que no lo toleran, y otros que sí. Bueno, es una casualidad que Soledad lo tolere, pero tuve líos con autores que no toleraban que yo dijera "...Pero haciendo esto ¿qué quieres decir? Porque esto no existe ¿o qué?" Es decir, ponte desnudo delante de mí y dime en cueros cómo funciona eso. Ya entiendo y comprendo que puedo ser un poco fuerte para algunos. Hasta un autor de Barcelona me escribió un día: "Pídeme lo que quieras". Y pedí. Y dando la vuelta al papel vi: "Oye, chaval, primero aprendes el español y después hablamos".

MARIO MERLINO: Bueno, Francisca, cuéntanos cómo fue tu relación con la obra que te tocó traducir de Soledad.

FRANCISCA GONZÁLEZ ARIAS: Burdeos fue lo primero que leí de Soledad y me gustó tanto que quise traducirla. Decir en una lengua es definir la realidad, y lo que pasa en el inglés es que el anglosajón es muy cerrado, es muy resistente a la traducción frente a otras lenguas. También, por lo tanto, quizá a otras culturas. Me pareció que Burdeos, gracias a esas frases escuetas que han hecho que alguien haya hablado de minimalismo, aunque no esté de acuerdo, era una obra adecuada para trasladar al inglés, una lengua que requiere concisión. Me parece que después tu estilo ha evolucionado a unas frases más largas que también se trasladan bien al inglés. Pero eso es lo que me impresionó en un primer momento de Burdeos a la hora de ponerme a traducirlo y también, como profesora de literatura que se dedica al estudio de la obra de Soledad, me parece que su temática es muy traducible. Como dijiste muy bien ayer, Soledad, y tal vez te cite mal, lo universal está en la base de todo texto y yo creo que esto es particularmente aplicable a tu obra. Temas universales como, por ejemplo, la soledad del individuo posmoderno, la vida urbana, en fin, las condiciones en que vivimos los seres contemporáneos, seamos de la nacionalidad que seamos. Por esos temas, tan fáciles de trasladar a otras culturas, fue un placer traducir Burdeos. Y luego, como el mundo anglosajón es tan cerrado a la traducción, ha pasado tiempo pero, por fin, se acaba de aprobar la publicación de una selección de cuentos. Ojalá la saquen pronto.

Yo creo que, si hay preguntas, podríamos hacer un coloquio.

MARIO MERLINO: De todas maneras, hay una pregunta que te haría a ti, Francisca, y después a Claude. Aparte del placer de traducir la obra, uno a veces se irrita cuando traduce por no encontrar la palabra adecuada. A pesar de que un texto os guste, ; habéis tenido momentos irritantes en la traducción?

FRANCISCA GONZÁLEZ ARIAS: No. al contrario. Me encanta. Nunca he atravesado momentos así.

MARIO MERLINO: La pasión es irritante, digo yo.

CLAUDE BLETON: Irritarse con la obra de Soledad es un poco difícil. No es culpa tuya: eres española y usas palabras muy españolas. Bueno, el traductor tiene que traducirlas del español al francés, como es mi caso. Hay palabras que resultan imposibles. A veces experimento una irritación tremenda contra el idioma español. Por ejemplo, hay una escena en Todos mienten que trataré de reconstruir: la madre y el hijo, el hijo mayor, de esos ya bastante mayores para salir de la casa, pero no tanto como para independizarse. Se pelean y luego se reconcilian. Todo bien, todo perfecto. Y el hijo dice que sale y volverá a medianoche. Y la madre lo cree. Y entonces se pasa la tarde y decide esperar tranquilamente con el alma sosegada la vuelta del hijo; entonces se sienta esta mujer, esta madre, en el salón con un libro en un sillón delante de la "mesa camilla". ¡Jolines! Cómo sentar a una mujer delante de esas "mesas camilla" que no existen en francés. Ni en las tiendas, ni en ninguna parte en Francia hay "mesas camilla". ¿Cómo vas hacer para no inquietar al lector francés? ;Qué pasa? ;Qué vamos a hacer? Existe una característica en el traductor: puede ser un derrotado toda la vida, tiene que renunciar a toda victoria porque la traducción es la aceptación de haberlo hecho mal. Y finalmente, corté los pies de la mesa camilla, le quité el mantel, pues en los salones en Francia tenemos la table basse, esas mesas tan bajas que te rompen el espinazo. (Esto es lo que se llama el confort francés). Así, está mujer estaba sentada en Francia, sin saberlo, delante de una mesa baja, bajísima. En España, "mesa camilla" y no pasa nada. En Francia, dices "mesa camilla" y son capaces de llamar hasta a los bomberos.

MARIO MERLINO: Me parece interesante que vosotros, oh, espectadores, converséis un poco con Soledad, con Claude, con Francisca. Dudas, preguntas, que alguno cuente sus anécdotas, sus palabras inhallables. Lo interesante es que vosotros también participéis.

CLAUDE BLETON: Yo tengo una respuesta.

MARIO MERLINO Y SOLEDAD PUÉRTOLAS: ¿A qué pregunta?

CLAUDE BLETON: Es un secreto. El español desde el punto de vista del traductor. El español es un idioma muy pegado a sus verbos. En francés, la acción no importa tanto. La prueba está en el título definitivo de la obra en francés: *Tous les menteurs*. Que tiene otra música distinta porque *Tous mentent* sería inaguantable. Poner un verbo en un título es muy difícil, y el francés prefiere una distancia ante la acción: el mentiroso, *le menteur*, puede mentir, pero al nombrarlo evitamos la refe-

rencia directa a la acción. Era mantener la intimidad de la sobremesa. Entonces fui muy fiel.

soledad puértolas: Tengo la sensación de que el francés, como ya he dicho, lo llevo muy dentro. Me siento muy identificada con ese título, y con otros títulos que también se han modificado bastante en francés. En inglés se da un cambio más radical y eso me fascina.

FRANCISCA GONZÁLEZ ARIAS: Estaba pensando que al inglés tampoco le va el verbo, tiende a la concisión.

SOLEDAD PUÉRTOLAS: Pero, por ejemplo, para el libro que está en fase de pre-publicación, has propuesto un título que me gusta mucho.

FRANCISCA GONZÁLEZ ARIAS: "A la hora en que cierran los bares" lo traduje como *Closed in time*. Tú propusiste, además, que ése fuera el título de la colección.

MARIO MERLINO: Dime, Soledad, ¿qué es eso del minimalismo al que se refirió Francisca que, según parece, a ti no te convence demasiado?

SOLEDAD PUÉRTOLAS: Francisca se refería a lo incómodo que a veces resulta definir las características de una obra delante de su autor. Y lleva razón... La obra está ahí. Aunque sea muy positivo lo que se dice —y ya no hablo de la crítica negativa, que ésa es peor—, preferiría no estar presente, preferiría irme...

MARIO MERLINO: Eso te pasa por minimalista.

FRANCISCA GONZÁLEZ ARIAS: Yo quería destacar la idea de lo universal. Una novela que desarrolla muchos aspectos de la posguerra española es difícilmente traducible a otra cultura, por ejemplo la de Estados Unidos, porque no existe un conocimiento a fondo de esos hechos. La traducción no es solo lingüística. Cuanto más universal sea el tema, más asequible será a cualquier persona que lo lea, y eso ayuda a la traducción.

PÚBLICO (GENEVIÈVE NAUD): Quería preguntarle a Claude Bleton qué habría hecho si la mesa camilla hubiese aparecido en invierno, junto con un brasero.

SOLEDAD PUÉRTOLAS: Quitarla.

CLAUDE BLETON: En verdad, la mesa camilla y yo somos una pareja para toda la vida, porque la

encontré en varias ocasiones y no siempre le corté los pies. Recuerdo que uno de los ejes, en *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, es precisamente una mesa camilla porque el narrador cuenta que en su infancia, cuando estaba en la cocina, mirando a su madre mondar patatas o preparar la comida, él contaba los garbanzos en la mesa camilla, mientras el padre (o la misma madre) ponía el brasero bajo la mesa y removía las brasas con el badil, otro término interesante. En este caso acudí a la fórmula *table "camilla"* (camilla en cursiva), para producir un efecto de extrañamiento en el lector francés, y una nota a pie de página.

Otra obra en la que aparece el término es *La regenta*, de Clarín. Busqué, en este caso, otra solución, pero no recuerdo cuál. Sé que fue muy distinta porque me permitía la distancia, ese envejecimiento ficticio del texto; me permitía cierto exotismo sin extrañar al lector.

Con una palabra existen muchas soluciones. Y el sueño del traductor universal respecto de una palabra y una sola traducción, incluso en el mismo libro, no existe, porque en la palabra hay un sentido más fluido. Inaccesible. Ese sentido es el que llevaba antes, lo que decía todo el mundo. Os pido permiso para poner un ejemplo: en Francia, existen autores y millones de personas que, antes de la 11 Guerra Mundial, se llamaban Adolfo. Nadie en Francia, después de la Segunda Guerra Mundial, llamó a ningún chico Adolfo. Y eso, dentro de doscientos años, ¿cómo se puede explicar en un diccionario?

Es imposible y, si aparece un Adolfo en un texto, es que tiene un sentido que todos vivimos desde el interior pero que no aparece en ningún diccionario. En el cuento de un autor inglés aparece un niño realmente insoportable que hace daño a sus compañeros: se llama Adolfo.

MARIO MERLINO: En tu novela *Si al atarde-cer llegara el mensajero* se percibe un eco de *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino. La sonoridad es muy semejante, aunque ambos títulos no coincidan en el número de sílabas. ¿Es así?

SOLEDAD PUÉRTOLAS: Sí, es un título que pretende ser, por la música, por la construcción, un homenaje a Calvino. Sin duda. Por otra parte, ese libro es raro dentro de lo que yo he escrito. Tiene que ver también con otros autores, pero me entusiasma Calvino, sobre todo el de la trilogía *Nuestros antepasados*, por su sentido de la fabulación, del disparate; que mantenga a Cósimo sobre los árboles, por ejemplo. *Si una noche de invierno un viajero* es una de las fuentes en las que he bebido y el homenaje está ahí. Así que me parece muy acertado tu comentario.

MARIO MERLINO: Debo aclarar que he cometido una traición, porque en realidad *Si una noche de invierno un viajero* es el título según la traducción de Esther Benítez. Lo que suena es la voz de Esther Benítez. Es la voz de quien ha escrito en castellano el libro. Simplemente quería salvarme de esa traición.

FRANCISCA GONZÁLEZ ARIAS: Quería preguntarle a Soledad su relación con Pessoa, a quien mencionó ayer.

soledad puértolas: Es otro de los autores al que considero como una más de mis fuentes literarias. Su tono me acompaña también muchísimo, como si lo llevase dentro. Está ahí, me sirve, me acompaña, lo noto. Creo que a los escritores nos sirve muchísimo reconocer esas compañías. Luego, si se nota o no, da igual. Encuentro en Pessoa una manera de abarcar el mundo que para mí es importantísima para mantenerme, para seguir abordando cosas. Es esencial esa especie de hermandad que una encuentra en algunos autores.

MARIO MERLINO: Y dime una cosa, Soledad Puértolas, ¿has tenido disgustos o desencuentros con alguno de tus traductores?

SOLEDAD PUÉRTOLAS: No lo sé, siempre que me han hecho observaciones he tratado de ayudar, pues han sido siempre bien planteadas, como seguramente tú mismo lo habrías hecho. No he tenido la mala suerte de encontrarme a disgusto con un traductor... Seguramente, como todo en la vida, los habrá de dos clases. Yo con vosotros estoy encantada. A lo mejor hay un traductor insoportable, como hay también escritores insoportables. Pero yo no he tenido esa experiencia.

PÚBLICO: Hablando de los títulos y de las traducciones, no sé hasta qué punto el traductor puede elegir el título o lo imponen las editoriales.

CLAUDE BLETON: Depende de las buenas o malas relaciones con ellos. En mi caso, los títulos que propuse fueron aceptados. Yo entiendo perfectamente que los títulos preocupen directamente al editor porque son un escaparate, una manera de incitar al lector para que compre el libro. Voy a dar el ejemplo de una novela muy conocida en España: Si te dicen que caí, de Juan Marsé. En España tiene un significado claro para todo el mundo. En Francia, si pones Si on te dit que je suis tombé, pensarían que es una novela sobre un patio de recreo. Yo entonces tenía una idea para traducir ese título al francés, pero el editor decidió otra cosa. Decidió sacar también unas palabras de un himno militar de la Primera Guerra Mundial, no recuerdo exactamente las palabras pero no tenían nada que ver con Si te dicen que caí. Los periodistas y los críticos, escandalizados, dijeron que ese traductor no sabía traducir. En fin, que nadie comprendió la buena intención del editor porque nadie se acordaba de esa canción de 1914, lo cual se puede entender. Fue famosa la traducción, especialmente porque parecía que el traductor no sabía francés. Pero bueno, por otra parte hay otros casos, como uno de Carmen Martín Gaite, de quien he traducido casi todo. Uno de sus títulos, *Îrse de casa*, que transmitía una sensación de melancolía, acabó en francés como Claquer la porte, que significa dar un portazo. Se lo dije a Carmen y ella me respondió que lo pensaría. Al cabo un mes, me escribió diciendo que le parecía perfecto, y al editor también le gustó.

FRANCISCA GONZÁLEZ ARIAS: A mí no me ha sucedido. Evidentemente, la opción era muy clara: el nombre de la ciudad, *Burdeos*. Nunca he experimentado la intervención de la editorial.

PÚBLICO: Yo no soy traductor literario, pero me produce curiosidad saber cuál es el límite, si es que existe, en el acto de modificar o intervenir en el texto original.

MARIO MERLINO: El traductor tiene una enorme responsabilidad con el texto y también tiene que aventurarse a buscar soluciones y más cuando el autor no está vivo. Cuando el autor está vivo, si hay una palabra o una expresión que no conocemos, porque no está en los diccionarios o porque es un uso nuevo, propio del lenguaje coloquial, evidentemente conviene hacer una reflexión y una consulta. Si no, habrá que buscarse la vida. Yo creo que una cosa no excluye a la otra pero en el sentido más amplio la responsabilidad es de quien traduce y a veces hay que jugarse, hay que jugarse.

CLAUDE BLETON: Yo creo que hay que aprovechar que el autor está vivo para hablarle, aunque después puede resultar a la vez más sencillo y complicado. Y el caso es que el autor es el único que conoce, o que sospecha que conoce, el sentido de las palabras que usa. Soy de los que opinan que es importante tener una relación con el autor y no solamente por su vocabulario sino por su enfoque, por su manera de estar en la vida y de cuál es la relación del autor y sus palabras, pues eso me da una idea de qué tipo de relación voy a tener yo con las palabras traducidas. Gonzalo Torrente Ballester me decía: "Si quieres añadir algo, si quieres cambiar algo, hazlo, porque tú siempre lo harás bien". Ese desapego que tenía con lo que había escrito me dejaba totalmente pasmado y me animaba al mismo tiempo para traducir su obra, por esa posibilidad de ser libre en el uso de las palabras.

MARIO MERLINO: Es cierto: la intimidad o la relación con el autor resulta útil, pero a veces no tiene nada que ver el autor con el texto. A veces el autor, la atmósfera del autor, es una atmósfera aparente y el texto va más allá. No te estoy corrigiendo, ¡lejos de mí! Simplemente quiero introducir un matiz en lo que dices.

FRANCISCA GONZÁLEZ ARIAS: Yo diría que sí, que las responsabilidad es del traductor o de la traductora. Cuando traduje la novela de Soledad, le hice preguntas, aunque no todo el tiempo. He solucionado lo que he podido solucionar consultando, pero luego llega el momento en que hay dos o tres cuestiones que tengo que afrontar por mí misma.

SOLEDAD PUÉRTOLAS: Tengo la impresión de que a mí también me pasa lo que decía Torrente Ballester. He tenido la suerte, en ese sentido, de encontrarme con las consultas de Claude o de Francisca o de Fanchita González Batlle, y siempre he notado que estaban captando ese espíritu que yo quería reflejar. Y eso es muy difícil. Tam-

poco los autores tenemos claro todo lo que queremos refleiar. Entonces, cuando el traductor toma un camino, te das cuenta de que es coherente con todo lo que hace. ¿Que te lo plantee? Como estás vivo, si puedes animar a un traductor, como me ha pasado a mí con el caso del inglés, que te dice que el texto no respira, no respira en inglés con frases largas, hay que incentivarlo para que escoja el camino más adecuado a su lengua. Siento que la obra también pertenece al traductor; tengo esta impresión fortísima de que la obra también pertenece al traductor.

ривысо: Quería preguntarle a Soledad si la condiciona de algún modo el hecho de saber que su obra va a ser traducida.

SOLEDAD PUÉRTOLAS: Cuando me pongo a escribir, desconozco si voy a ser traducida o no. No sabes si va a ser traducida tu obra, ni siquiera si va a ser publicada. Y así de claro lo tengo en este momento que estoy terminando una novela, y vete tú a saber. Si no existe siquiera la seguridad de la publicación, la traducción no te condiciona. No lo pienso, en realidad, no lo pienso. No tengo esa seguridad.

ри́высо: ¡Y es complicado entrar en relación con el autor? Porque a veces, por una cuestión de lenguas, tal vez se cuide más la relación con un autor español, en el mercado inglés, que con un catalán...

MARIO MERLINO: No sé si me he perdido un poco pero creo que no hay respuestas absolutas, quiero decir que estar en relación con el autor no es un cometido imposible. No es entrar en un terreno prohibido. Si tú necesitas ponerte en contacto con el autor consultas con la editorial y pides los datos y preguntas si saben si es posible escribirle. En verdad no hay muchas complicaciones... no lo veo así. No sé si estoy respondiendo a tu pregunta. Reconozco que me perdí en un momento... me fui a otro sitio... buscando a un autor por ahí. Si hay posibilidad, como se ha hablado hace un momento, de consultar al autor, está claro que es útil.

Tengo una amiga que dice que el autor siempre está muerto, el texto es lo que importa. Si el autor está siempre muerto por definición metafórica, habrá que aferrarse al texto con la mayor intensidad posible y rescribirlo, reconstruirlo en la lengua en la que uno escribe. No son ideas antagónicas: si ahora esta vivo se le puede amar, tocar, sentir y es maravilloso preguntarle cosas; y si no,

CLAUDE BLETON: Yo puedo tranquilizarte. En resumidas cuentas, lo más importante del mundo es el lector. Recuerdo un caso muy preciso —creo que era Antonio Muñoz Molina, ya en auge y muy reconocido—: le esperaba un montón de gente y vino una señora muy vieja con un libro diciendo que quería hablar con Antonio. Antonio lo dejó todo, se aisló un cuarto de hora y volvió diciendo: "Es fantástico; esa mujer había leído mi libro, hemos hablado y me ha dicho cosas". Y es lo más importante para un autor: le ha dicho cosas. Le importa un comino que el presidente No-Sé-Qué diga: "¡Qué bien! Usted es Antonio Muñoz Molina". Ya lo sé. Pero que digan cosas. Por eso puedes contactar a través de su editorial para que él, a lo mejor, pueda *oír cosas*. Yo creo que es lo más importante.

MARIO MERLINO: Hablando de autores, estaba recordando una experiencia personal con un autor brasileño, excelente por otra parte, Raduan Nassar. Hijo de inmigrantes sirio-libaneses, Raduan es un escritor tan obsesivo que en determinados momentos me tenía harto. Encima estuvo parando en casa y nos quedábamos hasta las tres de la mañana discutiendo: "No, esta palabra significa...; no, esta palabra...". Para mí fue muy estimulante y el trabajo incluso placentero, pero me tenía harto. ¿Sabéis por qué? Él estaba, por decirlo de alguna manera, comentando palabra por palabra mi traducción. Lo extremo del caso es que, cuando se reedita alguno de sus libros, vuelve a leerlo e introduce correcciones en la obra ya editada. ¡Fíjate, las reediciones no son siempre las mismas! Es por citar un caso extremo de la relación con el escritor. Y me pregunto con mucho cariño: ¿cómo quieres a tu autor: vivo o muerto?



MAX LACRUZ

CONFERENCIA

GAUDÍ, UNA NOVELA, O UN INTENTO DE INTRATRADUCCIÓN

MAX LACRUZ

finales de los cincuenta, mi padre, Mario Lacruz, escribió un guión sobre la vida del genial arquitecto catalán para una gran producción de la época filmada en el Eastmancolor del momento. La película se llamaba precisamente Gaudí y el director y productor era un tal José María Argemí, que murió a las pocas semanas del estreno de la película en el cine Kursaal de Barcelona; la banda sonora era del compositor Xavier Monsalvatge, primo de mi madre; el principal intérprete era el galán de moda en aquel entonces, Carlos Mendy, uruguayo y muy apuesto. Era un galán muy cotizado en aquel entonces. Y en esta película, a pesar de tener un guión solvente, una buena banda sonora y la correcta interpretación de su protagonista principal, no pasará a la historia del cine. Le falta ciertamente altura cinematográfica. Pero tiene su interés; de hecho, la televisión autonómica catalana de vez en cuando la emite en una versión doblada al catalán especialmente para la pequeña pantalla. La cosa tiene su miga porque, ya cuando se rodó, al señor Carlos Mendy, con su acento uruguayo, lo tuvieron que doblar en la post-sincronización, que se utilizaba en aquel entonces, al castellano penin-

Cuando mi padre veía esa película, decía: "Tiene su sentido de alguna manera... está bien que, por fin, Gaudí hable catalán". Sí, pasados los años estaba bien que el personaje volviera a hablar catalán, y eso me hace pensar en una crítica de esta novela en el Babelia de El País. Jordi Gracia —un

tipo muy sagaz, por lo general—, dijo: "Los diálogos de esta novela —es decir, de mi traducción—, parecen estar pensados en catalán". Eso, que puede parecer un reproche, está hecho con toda la intención del mundo porque en aquel entonces la cosa era así (y hoy en día también, pues muchos catalanes hablamos o hablan con castellanismos cuando hablamos catalán v con catalanismos cuando hablamos castellano). Y así hablaba Gaudí en las dos facetas, como se puede ver en sus escritos, que son una delicia de incorrecciones en las dos lenguas. En el corpus de sus diarios personales, en planos y apuntes, en encargos varios, ahí se ve. Así que decidí que los diálogos tenían que sonar en la versión al castellano muy "a lo catalán", y eso lo pilló el crítico, pero lo decía como afeando un poco la traducción.

Hay, por cierto, una versión de esta novela al catalán que la agente literaria fue paseando por todas las editoriales beneméritas catalanas y no la quisieron; yo en esa traducción no participé: la hizo un compañero mío de Luxemburgo, Manuel Lobo, traductor y germanista, que había traducido algunas cosas para Quaderns Crema, la editorial de Jaume Vallcorba, director también de El Acantilado. El catalán de Manuel Lobo era irreprochable, pero yo le había dicho que tenía que meter castellanismos, por lo que os estaba contando hace momento, y así lo hizo Manuel. A los editores catalanes, cuando vieron aquello, no les gustó porque no era el catalán normativo que ellos querían y propusieron hacer unas modificaciones para normalizar aquel —para ellos— engendro, cosa a la que me negué. Y entonces hubo un valiente editor valenciano a quien le pareció aquello estupendo, le sonó muy cercano —en fin, no vio nada raro—. Se firmó el contrato y se fabricó el libro pero, por razones que no vienen al caso —problemas de fabricación— se fue todo a la papelera: se encuadernó mal, se paginó mal y se terminó rompiendo el contrato por razones de fabricación. ¡Lástima! Era valiente el editor pero poco profesional...

Vuelvo a la novela. Cuando murió mi padre, me metí a examinar los papeles que tenía y me encontré con la sorpresa de que había dejado muchas obras inéditas y, entre ellas, estaba esta novela. Al principio pensé que era un guión, porque mi padre había escrito muchos guiones —se ganaba la vida así—, y también escribía guiones en inglés a cuatro manos con su profesor de inglés. Su profesor de inglés era un señor muy peculiar, una especie de Jacques Tati muy alto; tenía una pipa siempre apagada. El hombre venía a casa y se ponían a hacer guiones. El método era muy peculiar, era yo pequeño pero recuerdo muy bien el teclear de la Olivetti 22 de mi padre. La cosa era la siguiente: mi padre parecía un tigre enjaulado e iba dictando en castellano lo que el otro iba poniendo en inglés. A mi padre le interesaba mucho Gaudí, cosa curiosa, pues no le interesaban, en general, las personas conocidas. Pero le interesaron tres personas: Gaudí, Simenon y Churchill. Curioso ;verdad?

Y resultó que le encargaron el guión, la película se rodó y una editorial norteamericana le envió una carta donde le pedía que escribiera una biografía de Gaudí que iban a colocar en una de esas enciclopedias muy norteamericanas, de grandes hombres del siglo xx, al lado de Jefferson y de Abraham Lincoln. Se habían enterado, habían oído campanas de la película en cuestión: "¿Quién ha hecho el guión...? Este Lacruz". Así que le enviaron la oferta para que escribiese la vida de Gaudí. Mi padre contestó a la carta diciendo que no, que no podía, que no era historiador, que era muy complicado lo que le pedían... pero que les podía hacer una novelita; lo dijo en inglés: una novella, una novela corta, una novela breve. Escribía guiones a cuatro manos con este viejo profesor de idiomas al que llamaremos Stephen Christmas... en verdad se llamaba de otra manera, esto es para evitar que ningún heredero me dé la tabarra diciendo que el guión es medio suyo... Stephen Christmas era un solterón originario de Nueva Zelanda, aunque luego tuvo hijos, afincado en Barcelona y recriado en California.

Y utilizando el mismo sistema con que hacían los guiones, escribió esta novela, ya que no se atrevió a escribir la biografía que era lo que le estaban pidiendo. En efecto, lo que encontré en los papeles no era un guión en inglés, como yo había pensado, ni uno de los tantos guiones que mandaba a París para películas de serie B, supongo que malísimas todas. Algún día habrá que investigar adónde fueron a parar estas películas. Ahí estaba Xavier Domingo, un periodista muy polémico que se había exiliado, gastrónomo, y él era su hombre en París; era como el intermediario de esa productora norteamericana de películas de baja calidad, y constantemente mi padre le mandaba a Xavier Domingo todos los guiones que pagaban a no sé cuántos dólares: no la página, sino por escenas, era muy curioso. Es un sistema muy americano, muy tarifado; un dinero que ayudaba a llegar a finales de mes.

Probablemente —por no decir seguramente— esta novela redactada en inglés la hizo con ayuda de su negro, su *ghostwriter* neozelandés. No sabemos por qué no envió el texto al editor de Estados Unidos: lo que sí sabemos es que no quiso publicar ninguno de los libros inéditos.

Al editarla en castellano el título fue todo un problema porque pensaba poner "una novella". Me dijeron "Tú estás loco. Pensarán que es una errata"; pero poner "una novela corta" quedaba muy... corto, no daba la sensación que necesitábamos. Y poner Gaudí, una novella, en cursiva, tampoco nos pareció oportuno. Se la di a leer a Póllux Hernúñez, que es traductor y teatrero y buen amigo, y le entusiasmó la novela. Me dijo: pon Una novela ejemplar, recordando las Novelas Ejemplares de Cervantes. Se lo propuse al editor, pero le pareció pretencioso. No es ejemplar en el sentido ejemplarizante sino en el sentido de que es una vida ejemplar, como en las Novelas Ejemplares de Cervantes. Y eso ya planteó problemas complicados. Un

relato, también pensamos. O una nivola, como las de Unamuno. Al final, optamos por la cosa más sencilla: Gaudí, una novela, que es bastante restrictivo y no corresponde del todo al espíritu. En este sentido es muy interesante reflexionar sobre la delimitación entre géneros: porque ;qué es una novella? Una novela corta, una nouvelle, una novella en italiano, término que los ingleses toman del italiano y también usan. ¿Cómo se sabe que no es una "novela", entendida en el sentido de roman? :Acaso una novela, tal como la entendemos nosotros, simplemente por ser breve se convierte en una novella, en un relato? ¿Y un relato muy largo deja de ser una novella y se convierte en una novela? Los papeles de Aspern de James ; son una novela o un relato? ;Dónde estaría la diferencia? No en la longitud. Entonces ¿en qué? ¿En dónde estribaría, en dónde residiría la diferencia entre géneros, que no es una cuestión nada baladí? Es muy interesante reflexionar sobre ella. Tiendo a creer que un texto con diferentes puntos de vista es más una novela que un relato; y el relato pide, en cambio, más un único punto de vista o un único personaje central: es decir, que no haya demasiados personajes secundarios sino un único personaje central al que le ocurren las cosas: pero eso no es más que una hipótesis.

¿Qué otro problema tuve que arrostrar cuando me enfrenté a esta traducción? Hubo que hacer un editing del propio inglés porque el encargo se quedó en su día en agua de borrajas y había que darle forma al texto antes de que yo pudiera traducirlo, lo cual fue bastante laborioso y penoso, y, a la postre, poco útil; pues me di cuenta, a la hora de traducir, que tenía yo la inmensa suerte de dos cosas: por un lado, el texto de origen no se había publicado, con lo cual tenía las manos muy libres para hacer retoques aquí y allá; y, por otro lado, me di también cuenta de que algunas escenas de la película —sólo por eso era interesante que existiera una película— me daban la clave de las escenas que podían suprimirse, como la escena final, de la agonía de Gaudí después de que lo atropelle un tranvía y lo ingresen en un hospital, al que acuden las autoridades. Después de cuarenta y ocho horas en las que no saben quién es porque parece un pordiosero, lo identifican y descubren que es el famoso arquitecto de la Sagrada Familia: al pie de la cama hay un rosario de personajes y autoridades que se pasean por allí. Y él tiene unas últimas palabras muy... ecuménicas. En la película —no sé si fue mi padre, el director o alguien con mucho tino— eso se cortó. O fue simplemente un problema de metraje, que se les había salido del canon establecido. No importa, el caso es que cuando me encontré con la posibilidad de suprimir esta escena no me tembló la tijera y suprimí conscientemente esa escena de la agonía triste que no aportaba, creo, nada, pues, además, todo el mundo sabe que muere en circunstancias trágicas.

Esto me recuerda una anécdota que le gustaba contar a mi padre sobre una película inglesa de los años treinta que le entusiasmaba, en la que una especie de Sherlock Holmes encontraba un cadáver tirado en el suelo y decía: "¡Humm! Aquí alguien ha matado a alguien..."

Más dificultades con las que me topé a la hora de traducir esta novela: tenía problemas técnicos de terminología de arquitectura, terminología que tuvimos que recomponer con la ayuda de un arquitecto y rectificar más de una inexactitud. Hay que decir que desde que se escribió esta obra en 1961 hasta ahora ha corrido mucha agua bajo los puentes, como se dice en francés, y claro, el corpus gaudiniano se ha incrementado de manera considerable. No pude evitar adquirir muchos volúmenes, recorrer las numerosas biografías de Gaudí e ir corrigiendo algunas inexactitudes que se le habían colado a mi padre y que él no podía haber evitado, pues en ese entonces no existía ese conocimiento sobre la obra de Gaudí. Y se da también la circunstancia extraña de que la traducción restituye una serie de cuestiones fácticas que se refieren tanto al tema arquitectónico como al puramente biográfico; así, en un momento dado, aparecía un personaje y era imposible que apareciera en ese capítulo, ya que esa persona real en aquel momento estaba ya criando malvas: como vi esas cosas en alguna de las biografías, tuve que modificar el orden de los capítulos porque ese señor no podía resucitar tan alegremente.

¿Qué más os puedo contar sobre esta intratraducción? Por supuesto, el problema fundamental era el estilo. Por un lado, yo no soy traductor profesional sino intérprete y, por otro lado, había una dificultad añadida, ya que me propuse que la traducción se pareciera lo más posible al estilo del autor. Tratándose de un autor que sólo había escrito en castellano, se le tenía que traducir precisamente al castellano, lo cual era absolutamente anómalo. Por tanto, había que acercarse a su estilo. a su musicalidad, y tuve que volver a empaparme de la prosa de las novelas que publicó en vida mi padre. Y tuve que funcionar con el oído, dando trozos a leer. Y urdí una pequeña estrategia que era la siguiente: dije al principio que había trozos escritos en castellano —lo cual no era cierto—, pero eso me servía porque así presentaba a algunas personas fragmentos y les decía (por lo general familiares míos): "Aquí hay cosas de papá y otras son traducciones. No te voy a decir qué es de papá y qué es mío". Cuando vi que no daban una y decían: "Esto lo ha escrito papá porque tal y cual... y esto tú, pues se nota en esto y lo otro...", apuntaba lo que tenía que modificar y volvía con una nueva redacción a ver si conseguía engañar a todos. Si decían: "Sí, esto es suyo" y no acertaban, era entonces cuando me decía: está bien, ya lo he conseguido. Pero no dije nada a nadie. De hecho, hay quien sigue creyendo que hay grandes trozos de la novela que los escribió directamente mi padre en castellano.

PREGUNTA: ¿Se llegó a editar en inglés?

MAX LACRUZ: Jamás se publicó en inglés y, de hecho, se han vendido los derechos a alguna lengua, pero al inglés no. Entrar en el mundo editorial anglosajón es muy complicado, como ya sabéis. Como se va a vender a varias lenguas, he insistido en que la versión que dé fe sea ésta, la española, por las razones que ya he explicado; pues este texto ha terminado siendo superior en varios aspectos al original inglés. Por ejemplo, ha habido fragmentos que se han suprimido. Este texto es el que dará fe a la versión italiana, catalana y a la portuguesa, etc. Tomarán todas este libro como punto de referencia. Será también un caso muy curioso el que la obra original de la cual se va a traducir sea,

a su vez, una traducción. Paradoja dentro de una paradoja.

PREGUNTA: ¿Está prevista la traducción al inglés?

MAX LACRUZ: No, ya digo. El mundo anglosajón es muy peculiar. He contactado con editoriales anglosajonas y se les ha remitido el original en inglés y dicen que es un inglés cuasi-perfecto, pero yo creo que aquí ha funcionado el "efecto prejuicio": han considerado que un autor español nunca va a escribir un inglés tan bueno. Les he explicado el método de mi padre y su colaborador. La posibilidad de tomar mi original y traducirlo al inglés sin tener en cuenta la versión inicial me parecería un disparate, pero todo es posible.

PREGUNTA: ¿Cómo te atreviste a ir contra la voluntad de tu padre y publicar lo que él quiso dejar inédito?

MAX LACRUZ: Esto que se me pregunta me da pie a leeros una cosita que ha escrito Julio Llamazares —que estuvo aquí no hace mucho, en una edición anterior de las Jornadas—. Llamazares es autor del prólogo de otra novela inédita que va a sacar Ediciones de B y lo titula: El novelista que se negó a sí mismo.

Si no fuera verdad, parecería el arranque de una novela; siendo verdad, también puede que lo sea: un prestigioso editor, autor de un par de novelas escritas en su juventud pero que abandonó muy pronto la creación literaria para dedicarse a editar los libros de otros autores, muere prematuramente. Y, tras su muerte, su familia encuentra ocultos en un armario un montón de guiones, textos de todo tipo y once novelas acabadas o a punto de acabar. "¿Por qué un escritor deja de escribir?", se preguntaba la periodista y novelista Rosa Montero en el prólogo de uno de sus libros póstumos que es Gaudí, la biografía novelada de Gaudí, queriendo decir quizás con ello cómo un escritor deja de publicar cuando ha seguido escribiendo toda su vida. La respuesta tendría que darla el protagonista, en este caso. Mario Lacruz, director durante años de editoriales tan determinantes para la literatura en lengua española como Plaza & Janés, Argos Vergara y Seix Barral, y autor antes de al menos tres

novelas: El inocente, El ayudante del verdugo y La tarde, tan jaleadas en su momento como silenciadas después injustamente. (...) ¿Qué puedo decir de esta novela con un nombre tan extraño y misterioso? Pues que es tan hermosa como las tres que Mario publicó en vida y cuyo estilo comparte en gran medida; que tiene ciertos aromas del realismo español de los años cincuenta, tipo Los bravos de Iesús Fernández Santos.

Está muy bien visto: esto no lo había dicho nadie y éste es el autor que con más identificaciones hay. Muchos críticos dicen que mi padre está en la escuela de Barcelona con Marsé, los Goytisolo, Ferrater... pero hay más conexiones con Jesús Fernández-Santos: eran muy amigos y, además, también Jesús había hecho guiones y documentales y hasta alguna película. Y están muy cerca en el estilo. Si la prosa de mi padre tiene algo en común con alguien es con la de Jesús Fernández-Santos.

Sigue diciendo Llamazares:

También en esta novela, Intemperancia, está cerca del tremendismo de Pascual Duarte y también en línea con el existencialismo europeo de la época, que tal vez le llegó a través de lecturas clandestinas y algún viaje a la cercana Francia; y su estilo, como las otras novelas publicadas, es tan eficaz como seco y musical al mismo tiempo.

Me preguntan, con mucha razón, por qué me he atrevido a impulsar esta recuperación... es un poco largo de contar... Decía Francisco Rico, más o menos, que un autor cuando muere ya no es responsable de la obra póstuma. Claro, éstas no las quiso publicar porque... era muy peculiar mi padre. No es que fuera porque la novela le pareciera floja; de hecho, Llamazares indica que la novela que sacamos ahora es tan buena como las anteriores, pero él no quiso y se entiende un poco si examinamos la vida del personaje, se entiende el porqué. Es un caso curioso. Dice Llamazares en su prólogo:

El misterio de Mario Lacruz, ese distanciamiento entre la publicación y todo lo que rodea; este ampararse detrás de otros autores para expresarse a sí mismo es ciertamente muy curioso. Porque conocemos a muchos autores a los que les ha acometido "la seca" y un día ya no desean escribir, pero ;escribir toda la vida y no publicar? Esto es bastante único (...) Parece que Lacruz se amparara detrás de sus autores en su condición de editor. como negándose a sí mismo como novelista: esto es lo que hace Mario Lacruz, tanto en ésta como en otras novelas que la sucedan, si los hijos deciden publicarlas todas. Esto le da a su obra un halo de malditismo que nada tiene que ver con su vida pero, a la vez, explica aquella elegancia suya tan distante, aquella melancolía que envolvía sus silencios y sus ojos.

(...) Porque la pregunta no es: ¿cómo alguien deja de escribir? Es algo muy común de muy fácil entender, sino ¿cómo alguien decide dejar de publicar mientras continúa escribiendo a escondidas de todos cuantos le rodeaban?

¿Por qué no publicó esas novelas? ¿Por qué no las publicó él mismo, cosa que ya había hecho con algunas otras? ¿Qué fue lo que le indujo a no dejar de escribir sino a dejar de publicar? Éste es el misterio que Julio Llamazares plantea en el prólogo, como ya hizo anteriormente Rosa Montero. La pregunta de por qué deja de escribir un autor es algo que Enrique Vila-Matas —que también estuvo en otras Jornadas de Tarazona— ha explorado brillantemente en la novela Bartleby y compañía en la que acuña el término "bartlebyano" para la manera de la novela homónima de Melville de designar lo escrito por el propio Bartleby, oscuro escribiente de un bufete que preferiría no tener que hacer... nada, y que opta por la inacción. En el caso de los escritores, es el mutismo, el silencio literario. Es el caso de Rulfo, por ejemplo, y de muchos otros que un buen día —o un mal día— y sin saber por qué (bueno, sin saberlo nosotros, porque no sabemos si ellos lo sabían), deciden que ya no tiene sentido volver a empuñar la pluma y que se ha secado su caudal literario, como le pasó un poco a Rulfo. O los hay como el célebre caso de Rimbaud, el gran poeta francés que da por clausurada su carrera literaria con apenas veinte años. En su caso, además, están los viajes y el comercio en

tierras exóticas —quizá el comercio con armas y la venta de negros y esclavos—, y decide que no tiene sentido seguir empleando la pluma. Sin embargo, ha quedado de la historia literaria como uno de los poetas más geniales y ángel tutelar incluso de los surrealistas; una figura sin la cual no se entiende la modernidad.

Pero vuelvo a la pregunta de qué hace que un autor deje de publicar pero no deje de escribir; en otras palabras, qué impulsa a un autor a seguir escribiendo a sabiendas de que no va a publicar, pero pudiendo hacerlo. Esta es una matización importante que, obviamente, descarta aquellos casos también numerosos de autores como Proust que se pasan media vida buscando un editor, sin mencionar a la pléyade de autores que andan años y años moviendo manuscritos sin éxito hasta que un día un editor se atreve a publicar alguno de sus textos y, mientras aguardan ese momento, continúan escribiendo infatigablemente. Pero éste no es el caso: estamos hablando de un fenómeno más insólito. una especie de autocensura que el autor se impondría en relación con la publicación de sus libros, publicación que podría darse sin problemas a poco que el autor quisiera. En este caso el autor se podía publicar a sí mismo o podía hacerlo cualquiera de sus colegas. Estoy convencido de que no le habría negado la publicación de una novela a mi padre ninguno de sus compañeros editores; más bien al contrario, estaban siempre diciéndole: "A ver si acabas la novela inacabada, y la sacamos...".

Mi hipótesis es la siguiente: Lacruz fue un escritor muy precoz, mucho, pues si bien es cierto que hay poetas jóvenes, son muy escasos los novelistas que escriben obras valiosas a edades tempranas. En este caso estamos hablando de veinte, veintiún años años, edades a las que Mario Lacruz escribió El inocente y La tarde, que fueron dos novelas que ganaron sendos premios literarios prestigiosos como son el premio Ciudad de Barcelona y el Simenon, que le depararon cierta fama y reconocimiento de la crítica, y muchas traducciones a varias lenguas, lo cual en aquella época era mucho más difícil que ahora: no se traducía mucho a los autores españoles y El inocente se tradujo a nueve lenguas, entre ellas al inglés (se tradujo como The Suspect y no como The Innocent, si me queda tiempo contaré el porqué). Y era un autor que tenía, en palabras de Miguel Delibes, que le hizo una crítica a su primera novela, el "lisonjero porvenir de un novelista de toda clase de novelas".

Pero el caso de Lacruz puede haber sido otra razón. Él mismo decía:

El éxito de mis primeras dos novelas me hizo perder la necesidad de afán que sin duda hay en todo escritor. El haber publicado tan joven, el haber ganado sendos premios literarios con esas dos novelas, el hecho de que se tradujeran a varias lenguas, etc., y que se adaptaran al cine, actuó con una gran vacuna contra la tentación de seguir publicando.

Esta es la primera hipótesis. La segunda es la siguiente y está relacionada con su trabajo de editor, con el dedicarse profesionalmente a una labor distinta pero, al mismo tiempo, tan cercana como es la del editor de literatura, para ganarse la vida. Sin duda esto influyó muchísimo en él. También recuerdo sus palabras en una entrevista que le hicieron: "El mundo editorial actúa con una grandísima vacuna contra el afán de escribir o, al menos, de publicar".

Así pues, dos fueron pues las vacunas que actuaron en su caso: el temprano reconocimiento, que lo inmunizó frente a la vanidad, y el haberse dedicado a publicar las novelas de los demás. Y este factor tiene mucha importancia, porque cuando uno es el editor que fue mi padre, que fue en el mundo editorial un monstruo, porque publicó más de 5.000 títulos, lo que equivale a una media de un título cada tres días durante cuarenta años de profesión... ¡un título cada tres días! Hay editores que han publicado sus memorias y han editado en toda su vida 200 o 300 títulos... y les ha dado para escribir dos volúmenes de memorias. ¡Estamos hablando en este caso de 5.000 títulos! Está claro que ser un editor de ese tipo tiene que pasar factura al creador. Uno no puede estar sirviendo platos de otros chefs durante décadas y décadas para miles de comensales y luego llegar a casa con ganas de inventarse un plato de cosecha propia... (pues sí, tenía ganas, por lo visto, aunque no lo supiéramos), y luego, querer ofrecer ese plato casero...

Manuel Vázquez Montalbán, cuando murió mi padre, escribió un artículo en El País que se titulaba "Lacruz, el escritor que aplazó la gracia del mar" y decía: "Estoy seguro de que Mario no dejó de escribir nunca mentalmente". Todos pensamos entonces que Montalbán había dado en la diana, que no andaba desencaminado, hasta que abrimos el armario y descubrimos el montón de inéditos.

La tercera y última razón, y con esta cierro mi intervención, es la siguiente: el desengaño de la tercera novela. Publicó dos novelas en los años cincuenta. Funcionaron muy bien, se tradujeron a varias lenguas, y, de repente, durante casi quince años enmudeció. No publicó nada, siguió escribiendo, pero no publicó. Pero hizo una excepción, robándole tiempo al tiempo, en régimen de media jornada en su tarea de editor —que casi "le hace perder el juicio" nos dice en una de sus entrevistas— y escribió la tercera y última novela publicada, El ayudante del verdugo. Después de ese paréntesis enorme, la publicó él mismo en Plaza & Janés para cargar personalmente con los posibles problemas que surgieran con la censura, pues uno de los personajes principales, el gran corrupto, se llama nada menos que Pardo, que era el nombre del palacio donde vivía el dictador... y, además, para más inri, los discursos del tal Pardo estaban calcados de los propios discursos del Generalísimo. Pero la censura no se enteró de nada; no era muy perspicaz. Lacruz sólo tenía cuarenta y un años (que es, por cierto, la edad en que muere el protagonista de la novela que prologa Llamazares y que saldrá en febrero de 2005, Intemperancia). El ayudante del verdugo supuso la despedida de los lectores. Tuvo muy buena crítica, a pesar de todo. Por ejemplo, Constantino Bértolo considera que "es la metáfora narrativa más conseguida y sólida del mundo moral y social del franquismo", y Belén Gopegui dice: "Es una de las mejores novelas del siglo xx que narra como el yo es construido entre todos, la última vuelta de tuerca de una tradición iniciada con La Celestina y el Lázaro de Tormes".

Pues bien, esta novela fue un tremendo desengaño para mi padre pues, a pesar de que se vendió muy bien, hubo varias reediciones, hizo una gira por El Corte Inglés, salió en el programa aquel de José María Íñigo llamado Estudio Abierto (y al día siguiente vendió varios miles de ejemplares: ¡una locura!)... En realidad fue un desengaño porque consideró que la crítica no la había entendido, que era una carga de profundidad contra el régimen, una especie en de "Cuéntame cómo pasó" pero con calidad literaria; y no le dieron el Premio de la Crítica porque hubo una persona del jurado que se la tenía jurada, valga la redundancia: hubo una oposición ad hominem y numantina de un miembro del jurado muy concreto, antiguo falangista y hoy conocido izquierdoso...

PÚBLICO: ¿Quién es?

MAX LACRUZ: De los muertos os hablaré, de los vivos no... Además, no hay consenso familiar para contar las memorias. Os hablaré luego, quizá en privado, de uno que está muerto, uno de esos personajes que tanto detestaba Lacruz y tanto le detestaba a él.

Fue un desengaño. Además, esta novela la presentó bona fide al premio Planeta y ganarlo habría sido para él inicio de una carrera de escritor de éxito y su buen dinero. En fin... Cuando ya el jurado había decidido darle el galardón a El ayudante del verdugo, a "alguien" se le ocurrió echar una ojeada al manuscrito y ese "alguien" puso un veto absoluto a que se le diera el premio a la novela porque consideró que la novela era un burla atroz a su persona en el personaje del protagonista, Pardo, un tremendo corrupto, etc. Se lo contaron a mi padre con pelos y señales —esto saldrá publicado algún día— dos miembros del jurado de ese año, Wenceslao Fernández Florez, muy conocido novelista, y Sebastián Juan Arbó. Y fue un desengaño pues, a diferencia de las dos novelas de juventud, ésta no se tradujo a ninguna lengua a pesar del empeño que puso mi padre en ello. Y él consideraba que El ayudante era, con diferencia, su mejor libro. Por lo tanto todo lo relacionado con este libro fue decisivo, creo yo, para que dejara de publicar en los siguientes treinta años. Es decir, siguió escribiendo —y no poco, como se ha visto ahora— pero, a la manera de Bartleby, decidió que no quería publicar.



MESA REDONDA

DEL OTRO LADO DEL ESPEJO: LOS EDITORES

ARLOS MILLA: En primer lugar, gracias a todos por acompañarnos en esta hora de sobremesa para hablar de un tema tan poco propicio para la buena digestión como son las relaciones entre traductores y editores, a veces espinosas.

Mientras buscábamos invitados para participar en esta mesa redonda, encontramos cierta reticencia en algunos de los elegidos. Uno de ellos en particular, editor de mesa y corrector de estilo con largos años de experiencia, me envió este mensaje en respuesta a al ofrecimiento:

Hola, Carlos, perdona que no te haya contestado antes pero estuve dándole vueltas. la verdad es que te agradezco que hayas pensado en mí (no sé si por nuestra relación o porque me consideras un buen profesional), pero la verdad es que no estoy en el mejor momento para enfrentarme a una horda de traductores enfurecidos que por fin tienen delante al abominable ser que les quita el sueño: el editor de mesa y, tras él, el corrector de estilo. si bien soy por naturaleza escéptico, me resulta difícil creer que alguien vaya a cambiar de actitud, lo cual no significa que un encuentro de estas características no ayude a humanizar un poco una relación por definición conflictiva (entre otras cosas por cierto victimismo patológico de los traductores y cierta tentación a la omnipotencia de los editores/correctores: mala combinación). ¿Sabrás disculparme?

No fue un caso único. Otros contestaron en términos análogos. Así pues, como veis, los editores no se disputan precisamente nuestra grata compañía. No obstante, contamos aquí con las presencia de tres destacadas profesionales del mundo de la edición, que han tenido el valor o la inconsciencia de aceptar el reto. Son Carmen Giralt, mano derecha de Esther Tusquets en Editorial Lumen durante veinticinco años; Silvia Meucci, directora literaria de Siruela, y Patricia Schjaer, editora de mesa de RBA.

Abordaremos temas muy presentes en las conversaciones entre traductores, como son el intrusismo, el victimismo, la relación entre traductor y corrector, el traductor como parte del proceso editorial, las tarifas, los derechos, etcétera.

Así pues, cedo la palabra a Carmen Giralt. CARMEN GIRALT: He titulado esta intervención "De eremitas y francotiradores".

Mis amigos Carlos Milla e Isabel Ferrer me han invitado amablemente a visitaros en "vuestra casa", supongo que con la secreta esperanza de que ponga sobre la mesa alguna observación polémica o haga alguna afirmación contundente y arriesgada. Voy a intentar que no os durmáis y para empezar voy a presentarme, que es lo más pesado, pero por suerte rápido: me llamo Carmen Giralt y he estado unos treinta años trabajando en el mundo editorial, primero en Lumen, cuyas colecciones Palabra en el Tiempo y Poesía seguramente recordaréis, y los dos últimos años en el Grupo Random House Mondadori, cuando Lumen se vendió, en los que viví de cerca los objetivos y las formas de una multinacional. Durante años, parte de mi trabajo consistía en el encargo, lectura—sí, lectura— revisión y corrección de las traducciones (procesos que me parece que están desapareciendo rápidamente) y algo aprendí sobre vuestros problemas y los de los editores. Pero hoy, que podréis hablar de los aspectos que más os preocupan de vuestra relación con los editores con Silvia Meucci, de Siruela y Patricia Schjaer, de RBA, he optado por plantear otro tipo de problemas, por así decirlo, más teóricos.

En primer lugar quisiera reflexionar sobre la categoría profesional de los traductores, la manera de obtener reconocimiento por parte de los editores y de la crítica. Creo que la mayoría de vosotros carecéis de titulación, porque ya lleváis años en esto y en vuestro trabajo nadie os la ha exigido y seguramente no sería ninguna garantía de excelencia.

Actualmente funcionan montones de escuelas y academias para aprender a traducir, y que no digo que no vayan a funcionar en determinados aspectos como aprender los trucos para ajustar un texto a un determinado espacio, reconocer a los falsos amigos, etc., pero creo, y a lo mejor me equivoco, que de la teoría a la práctica hay un abismo y que el "oficio", que se aprende haciéndolo cada día y rectificando los errores, y no la "titulación" producen los mejores traductores, pero esta afirmación es sólo una parte de la excelencia de una traducción, porque hay que sumar muchos otros matices. Pero empecemos desde el principio: ¿Qué es un traductor?

Si entendemos que un traductor no se dedica a trasladar palabras sino que su función es revelar sentidos, interpretarlos, hemos de convenir que la primera cualidad de quien decide convertirse en traductor es la cultura, la capacidad de entender al otro incluso cuando el otro no sabe expresarse convenientemente... y la segunda cualidad, más importante si cabe, es la capacidad de comunicarse en la propia lengua, la capacidad de utilizar todos los recursos para ser preciso —que no literal— y dar el sentido exacto de lo que se intenta traducir, es decir, cuando la sustancia y las palabras mantie-

nen su equilibrio y equivalencia, cuando añaden fuerza y gracia al sentido. Un traductor es alguien que ha decidido serlo y lo ha escogido por distintas razones, de las que hay que suponer que el amor a la literatura, el respeto a la comunicación humana y las ganas de entender y hacer que otros entiendan están en la base de su decisión, porque para hacerse rico no creo que nadie lo haya escogido. Con ello quiero decir que para ser un buen traductor es indispensable conocer a fondo la lengua a la que se traduce; es más, puestos a ser extremistas, estoy convencida de que alguien que domine profundamente el castellano puede permitirse no conocer tan a fondo la lengua de la que traduce y su trabajo resultará convincente; o dicho en otras palabras, si la traducción "suena bien", "fluye la música de la lengua", significa que el traductor domina el idioma por el que será apreciado. Con ello no quiero insinuar que sea suficiente utilizar bien el castellano, pero casi, casi...

¿Cómo se aprende a fondo el castellano? ¿Cómo se aprende a oír la música del castellano? (Uno de los métodos que se utilizaba hace más de 50 años para que los bachilleres aprendieran eso tan difícil de explicar que es "la música de las palabras" era obligarles a leer y recitar poesía en voz alta, costumbre que se ha perdido por completo y bien que se nota...). Pues el único medio para aprender el ajuste de un calificativo, las cientos de variaciones que pueden utilizarse para construir una frase, la flexibilidad de las conjugaciones verbales, etc., es, o haber nacido en Valladolid, León o Salamanca, por poner un ejemplo del clásico "buen castellano", o leer excelentes obras escritas en buen castellano, releer a los clásicos (Delibes, Matute, Sánchez Ferlosio, a los gallegos Torrente Ballester, Cela y a los poetas: Machado, Juan Ramón...) y de forma continuada, al igual que, por poner un ejemplo lejano pero didáctico, el atleta que precisa de entrenamiento diario para mantenerse en forma, y de mucho entrenamiento para optar a medalla. No se puede traducir bien al castellano si no se relee constantemente, y, ça va de soi, colocando al Quijote como libro de cabecera. Una traducción absolutamente correcta en el sentido, pero malsonante, es una mala traducción.

Pero aún así, no es suficiente el dominio del idioma; un traductor debe poseer, además, una base cultural sólida que no podrá cubrir con la "documentación" (no se aprende filosofía habiendo leído un dossier comprimido con ideas esquemáticas o bien consultando en Internet). Conozco el caso concreto de un autor cuvo texto estaba entreverado, no con citas al uso, sino dentro del diálogo de los personajes, de las ideas filosóficas de Santo Tomás de Aquino en contraposición a la doctrina aristotélica. En muchos casos funcionó la traducción literal, pero en otros no, y el autor renegó de su traductor al castellano por su falta de cultura.

Claro que estoy hablando de la traducción de textos de importancia literaria, de pensamiento o novelas de envergadura, no de la traducción de textos para sobrevivir.

En definitiva, un buen traductor, un excelente traductor, debería invertir tanto tiempo en su propia preparación como en la realización de su trabajo. Pero claro, lo mismo debe aplicarse a los buenos profesionales de cualquier disciplina.

Para resumir este punto: un traductor es alguien que decide serlo por intereses alejados de lo crematístico y cercanos a lo humanístico y, aunque las escuelas de traducción puedan ayudar en cuanto a los problemas técnicos, nada pueden hacer para conseguir que el traductor tenga vocación renacentista, que quiera saber de muchas cosas, que no pueda vivir sin leer o releer cada día...

Y en cuanto al reconocimiento de vuestro trabajo es probable que se consiga básicamente a través de los editores y del boca oreja o bien a partir de la rara, rarísima mención por parte de la crítica de los medios.

¿Cómo se diferencian los traductores que para sobrevivir utilizan el conocimiento de un idioma, de los buenos traductores?

De hecho funciona así: los editores saben a quién se le puede dar qué y a quién no. Y no existen listas de buenos y malos traductores, ésta es una información que nadie puede obtener con facilidad. Los buenos editores han de leer traducciones y hacerse un fichero de los "buenos" o bien utilizar la recomendación de otros editores, que es lo más habitual.

Y ahora entremos en un tema polémico: se supone que en esta Casa del Traductor sólo trabajan los "buenos" y esto es una forma de selección, pero tenéis que comer y no siempre tenéis a mano un Steiner, un Faulkner o una Szimborska y hay que sobrevivir. Entonces es cuando el buen traductor tiene que lidiar con los intrusos. Porque cualquiera puede ser traductor si así lo desea. Le van a pedir un currículo, que nadie comprobará, y en el que puede decir que ha trabajado para Sony, Ericson o para el Círculo de Lectores y acumular veinte o treinta títulos de libros, y a la vez puede ofrecer tarifas por debajo de las del mercado y fechas de entrega inaceptables para cualquier profesional que se precie.

¿Qué defensa tenéis contra estos intrusos? ¿Son los editores los culpables por aceptar-

¿Tiene que ver la obsesión por bajar los costes del libro, decididos desde la dirección general de las editoriales, con que algunos editores acepten a traductores sin currículo y con precios por holandesa que no alcancen los seis euros?

Seguramente sí, pero también deberíais hacer algo vosotros, crear una base de defensa de vuestros intereses. Y sobre esta idea de defenderos añado otra reflexión sobre vuestro trabajo de eremitas, de francotiradores. Un francotirador es alguien que trabaja solo, aislado y en competencia permanente con los otros de su misma condición.

Un francotirador tiene ventajas sobre los demás trabajadores gregarios: un horario que sólo él decide, no tiene jefes directos en el día a día y resuelve los problemas por sí mismo, enfrentándose mejor o peor, pero solo, al reto del texto.

Pero los inconvenientes son graves: depende de su buen estado de salud y mental, nadie le asegura el sueldo y su secretario y colaborador es un ordenador en exceso falible. Y como por desgracia todos sabemos, un francotirador tiene que prepararse concienzudamente para acertar a la primera, y si no, hay que correr y buscar otro emplazamiento. Pero además, el francotirador no se fía de casi nadie ni cree en que la "unión hace la fuerza".

¿Cómo responder al intrusismo y a la inseguridad?

Quizá no sería necesario defenderse de los intrusos si la cultura del país tuviera mayor calado, si no se pretendiera sacar mayor rendimiento al negocio de los libros bajando los costes al precio de su calidad literaria, que no de presentación con brillos, repujados y oros y platas. Pero contra los editores mercantilistas, sólo se puede luchar con una plataforma de opinión seria y que deberíais conseguir vosotros mismos, no como jueces de lo bueno y lo malo, sino como defensa de un trabajo que más tiene que ver con el arte y la cultura que con la divulgación.

Sólo se me ocurre, y quizá sea una idea decimonónica, y posiblemente lo es, que utilicéis vuestra Asociación como plataforma, no ya como recurso administrativo y jurídico de vuestros problemas, sino como manera de obtener el respeto por vuestro trabajo. ¿Cómo se hace esto? Sois muchos y tenéis buenas cabezas; es una cuestión de convencimiento y tesón. Se me ocurre que quizá tendríais que hacer como los actores con los Premios Goya, es decir, que los Premios de Traducción deberían convertirse en noticia de primera magnitud para los medios de comunicación. Tenéis que conseguir que la traducción de un libro sea un valor muy apreciado.

Y un tercer punto, también polémico, creo, que es la intocabilidad de la traducción. Esta es una cuestión muy espinosa y tiene que ver con la "dignidad", entre comillas, del traductor. El traductor debe fiarse de la editorial y saber quiénes son los editores concienzudos que quieren ofrecer un producto serio y, por lo tanto, disponen de un equipo fiable (correctores de mesa, tipográficos, etc.), aunque cada vez sean menos. Si uno trabaja con una multinacional que lo que intenta es ganar lo máximo con el mínimo coste, poco hay que hacer: o tienes la suerte de que te toque alguien con cabeza que haga correcciones sensatas o puede pasar cualquier cosa; pero entonces hay que tener conciencia de que estás dentro de un proceso, en el que eres uno más de la cadena, y si el que está por encima te escacharra un trabajo —en realidad poco puede estropearlo, pues le daría más trabajo fastidiarlo en serio que dejarlo como está— pues a aguantarse o bien a defenderte con el editor, pero sin crear excesivos problemas o vas a caer en la carpeta de "traductor problemático", difícil de superar si no eres de los mejores. Pero de verdad creo que una buena traducción nadie se atreverá a tocarla.

En mi ánimo didáctico está el poso de conversaciones sobre estos problemas que pretenden atisbar una solución, pero el discurso suena algo desalentador.

Pero pueden verse las cosas de una manera irónica y aseverar como hizo Hermann el Alemán en el siglo XIII: "Es mejor leer malas traducciones que no leer" y hacer caso omiso de estas reflexiones.

Para terminar me vais a permitir que os recomiende un libro, que me parece ha tenido poca difusión y no se conoce lo suficiente y que sirve para reflexionar y saber algo más sobre la historia y los avatares de la traducción y los traductores. Se titula El tabaco que fumaba Plinio de Nora Catelli y Marietta Gargatagli, editado en la colección La Estrella Polar de Ediciones del Serbal. Y doy por supuesto que al lado del Quijote consultáis cada noche El dardo en la palabra.

CARLOS MILLA: Nos has dado varios consejos y has insistido especialmente en la necesidad de la lectura. ¿Quiere eso decir que lo consideras una carencia entre los traductores?

CARMEN GIRALT: No, ni mucho menos. De hecho, las personas más cultas que he conocido eran traductores.

CARLOS MILLA: Ahora nos expondrá sus puntos de vista Silvia Meucci, de Editorial Siruela.

SILVIA MEUCCI: Titularé mi intervención "Una mirada práctica".

En 2003 Ediciones Siruela recibió el Premio Nacional a la mejor labor editorial cultural. La motivación era la siguiente: "Por ofrecer a los lectores españoles traducciones de calidad de obras literarias, así como la creación de un acerbo de reflexión ensayística y estética de carácter universal". Y esto pone de manifiesto la relación especial que une la labor del editor con la del traductor, en el caso de una editorial mediana, literaria e independiente, como la nuestra.

El traductor no es el autor. Consejos y trabajo en equipo. Todo texto es una partitura, y como tal una hipótesis, y como tal, la traducción es una interpretación. Dependiendo del director de orquesta, se da una lectura u otra, un sentido u otro, un matiz u otro. Es muy importante que esta hipótesis, que esta partitura, sea ejecutada de una forma armónica: ahí está la grandeza del traductor. A dirigir bien una ópera, se aprende con el tiempo y con los miles de ensayos. Lo mismo pasa con la traducción. Pero hay una diferencia: no se puede "ensayar". Al editor está claro que hay que entregarle un texto más o menos definitivo, y no un borrador. Por lo tanto, lo que se puede hacer en algunos casos, por no decir siempre, es leer entre todos y sugerir. Y lo dice bien el verbo "sugerir", no cortar, cambiar sin el consentimiento del traductor. Nadie trabaja por sí mismo, nadie pone en tela de juicio el trabajo de nadie, pero toda traducción mejora siempre cuando se acepta trabajar en pareja con un buen editor de mesa. Lástima que muy a menudo nos encontremos con fuertes resistencias por parte de los traductores.

¿El peor defecto del traductor? Considerarse más importante que el propio autor.

¿El peor defecto de un editor? Considerar la traducción una pertenencia propia donde tachar y cambiar a sus anchas.

Menos mal que existen, como en todas las cosas, términos medios.

Plazos de entrega: respeto. Sucede muy a menudo que el plazo de entrega, pactado por ambas partes, no venga respetado por parte del traductor, obligando al editor a cambiar su programa editorial — y sólo esto no sería grave, si no conllevara también a una molesta correspondencia de parte del editor con los propietarios de los derechos (cuando no se trata de obra de autores de público dominio) explicando el porqué del retraso de la publicación. Más grave aún es cuando este retraso en la entrega no viene comunicado a tiempo al editor que, ateniéndose al contrato, espera la entrega para una fecha determinada, pasada la cual descubre que el traductor lleva traducida tan sólo la mitad o un tercio del libro.

Retraso puede haber —está en la naturaleza de las cosas— pero el traductor debe ser consciente de lo que pacta y firma y, en la medida de lo posible, ser conciente del desbarajuste que causa si no mantiene un diálogo constante con el editor.

Subvención. La subvención siempre se considera para el traductor —y se le paga—. El editor no se beneficia y por lo tanto no se beneficia el PVP de un libro. Tal como está planteada ahora es completamente absurda, por no decir inútil.

El único beneficiario de que un libro reciba o no la subvención debería ser el lector, viendo abaratado el precio del libro. En un coste de producción la entrada "traducción", cuando hay subvención debería ser "coste cero". Hay ciertos casos, todos demostrables, os invito a la editorial a verlos con vuestros ojos, en que el autor cobra, en derechos de autor, un tercio de lo que cobra el traductor para su trabajo.

Cuando el traductor "huele" que puede haber subvención, se abalanza sobre ella, pidiendo al editor un precio mucho más alto de su tarifa habitual, sin tener en cuenta que la subvención es un instrumento creado por los diferentes institutos de cultura para ayudar a difundir tal o cual autor o filósofo en otra lengua. No para que el traductor, y repito, sólo él, se vea beneficiado. Palabras duras tal vez estas mías, pero se ha llegado a la paradoja de que tal o cual traductor de tal o cual idioma, si no hay subvención, rechace el trabajo. Otra vez, el traductor se pone por encima de un autor, de su difusión en otro país. Y, cosa peor, llega a ser obstáculo insuperable. Me he visto en la obligación de traducir a ciertos autores, de otro idioma que no sea el original, dado que no encontraba a nadie dispuesto a trabajar sin subvención.

Lenguas "exóticas". Otro problema del que se habla es que se penaliza a los autores que no escriben en lenguas europeas accesibles. Otra vez, el traductor decide. Entiendo perfectamente que no se traduce con la misma velocidad una página del chino que una escrita en inglés. Pero como dijo alguien: "un idioma es difícil para el que no lo domina. No para quien ha dedicado una vida a estudiarlo".

¿Por qué entonces, si se decide publicar a un autor "exótico", el PVP debe ser disparatado porque no se encuentra a nadie que lo quiera traducir con una tarifa habitual?

En estos casos, siempre aconsejo al traductor que trate de aceptar una tarifa razonable, que no perjudique el precio final, pero que a cambio escriba un prólogo o un epílogo, que cobrará aparte: que llegue a ser "una edición a cargo de" y no una mera traducción. Así también el traductor puede contextualizar un autor en la literatura y lengua que tan bien domina, ayudando al lector y los críticos a entenderlo.

Y con esto llego al último punto.

Adelanto y royalties. Tal vez, para ciertos libros y autores, se puede plantear un contrato que se acerque más a un contrato de autor. Me explico: el traductor puede cobrar un adelanto, por ejemplo, un tercio a la firma del contrato y el resto a la entrega, con un escalado de regalías que no se limiten a este triste 1% que rara vez cobran.

Amparar los derechos del traductor fijando una fecha de duración del contrato más breve, por ejemplo, siete años a partir de la fecha de publicación (como en los contratos de autor); aprovechar mejor los derechos secundarios, que podrían ser una fuente de ingreso y de explotación mucho más rentable de cómo está planteada ahora.

CARLOS MILLA: Por último, tomará la palabra Patricia Schjaer, de RBA.

PATRICIA SCHJAER: En primer lugar, quiero aclarar que, a diferencia de Carmen y Silvia, trabajo para un grupo editorial grande —RBA— cuyo departamento de libros tiene un volumen de trabajo muy superior al de la antigua Lumen y Siruela. Actualmente se publican casi doscientos títulos al año. Siruela publica setenta. Y, sin embargo, el número de editoras de mesa, en una y otra editorial, es el mismo: dos.

Esto significa que, algunas veces, a pesar del esfuerzo por respetar todos los pasos —traducción, revisión de la traducción por el editor de mesa, revisión de la traducción por un corrector, revisión de las correcciones por el traductor, revisión del editor de mesa antes de pasarlo al taller...—, la

falta de tiempo impide seguir el proceso de edición como Dios manda. Y lo digo pensando en vuestra preocupación por que así sea. Porque vuestro trabajo, el de traductores y autores, depende siempre de las condiciones en que trabajamos nosotros, los editores de mesa.

Sé que son muchas las quejas relacionadas con nuestro trabajo, con el de los correctores, reconozco que algunas veces se cometen errores, se añaden errores. Pero quiero insistir, en defensa de quienes desempeñan mis funciones, que cuando eso ocurre no hay mala fe de parte de nadie sino falta de tiempo; además de que tampoco somos infalibles. Afortunadamente, y espero que estéis de acuerdo conmigo, muchas veces conseguimos trabajar muy bien en equipo. Cuando digo equipo pienso en todas las personas involucradas en el proceso de edición del libro, en todos los colaboradores externos. Y en este proceso, sin duda, el primer paso, vuestro trabajo, es determinante.

Me gustaría aclarar ahora cómo funciona el proceso en una editorial como la mía.

Cuando un libro entra en el plan editorial lo hace, en algunas ocasiones, con una fecha de publicación que no tiene necesariamente en cuenta los tiempos de producción. Pueden ser muchas y distintas las razones que obliguen a un editor a tomar semejante decisión. Y en función de las características del libro, de la tarifa que la editorial esté dispuesta a pagar y de ese tiempo del que hablaba, el editor de mesa recurre a unos u otros traductores.

Si se tratara de una obra de un autor que hubiera publicado algún título en otra editorial, se recomienda revisar el trabajo del traductor y recurrir a él o ella antes que a otros. Conviene, pero no siempre lo hacemos. Solemos recurrir a los traductores conocidos, o a quienes descubrimos leyendo sus trabajos.

¿Cómo reconocer una buena traducción? Fundamentalmente por la fluidez de su redacción, la riqueza de vocabulario, la capacidad de quien traduce para interpretar al autor, para expresarse en su propia lengua... Como dice Carmen: un traductor debe dominar, por encima de todo, la lengua de traducción. Invertir tiempo en nuestra

preparación como en la realización de nuestro trabajo es esencial.

¿Existe el talento natural? Por supuesto, pero ese talento se cultiva, se enriquece con el talento de otros.

Algunos traductores han conseguido convertirse en los traductores oficiales de un autor contemporáneo independientemente de cuál sea la editorial que publique sus obras. Algunos de vosotros sois los traductores oficiales de esos autores.

¿Cómo trabajamos los editores de mesa? ¿Y a quiénes recurrimos con más frecuencia?

A quienes conocemos, a quienes trabajan habitualmente para la editorial, porque sabemos entre otras cosas el tipo de libros que pueden o prefieren traducir: libros de viaje, de ciencia o narrativa (decimonónica, experimental...); sabemos, o creemos saber, si pueden o no con un texto irónico y gracioso, por ejemplo. Nada más triste que una buena traducción sin gracia de un autor que se caracteriza por serlo.

Pero también descubrimos, como decía antes, a buenísimos traductores leyendo libros publicados por otras editoriales y es un placer que así sea y una ilusión contar con ellos. Editores y traductores de absoluta confianza son también fuente de información. Con algunos de vosotros he llegado a hablar, pero no a coincidir por aquello de los tiempos.

Esto no significa que no demos oportunidad a los jóvenes traductores, previa prueba de traducción, a los que encargamos textos divulgativos, fáciles de traducir, en esa primera etapa de colaboración.

¿Cómo calculo yo el tiempo razonable (ideal) de traducción?

Pienso en 5 páginas diarias, en 5 días laborables a la semana más 2 ó 3 semanas de revisión e incorporación de correcciones.

Un original de 300 páginas (un original sin demasiados problemas de traducción), por ejemplo, se podría traducir en 15 semanas: 12 semanas de traducción más 2 semanas de revisión más 3 o 4 días de incorporación de correcciones.

Supongamos que este cálculo sea real, que un traductor traduzca 100 páginas al mes a 10 euros la página. ¿Puede un traductor sobrevivir con 1.000 euros al mes (menos el 15%)? La respuesta parece evidente: "no". Es decir que un traductor tiene que esforzarse y hacer entre 7 u 8 páginas al día para poder llegar a los supuestos 1.600 euros — el 15%—. O...

Sé que entre vuestras quejas están la falta de revisión de tarifas y la forma de calcular los espacios. Sé que para muchos de vosotros en estos momentos es difícil vivir exclusivamente de las traducciones literarias. Conozco traductores que después de su jornada laboral en una empresa cualquiera traducen lenguas minoritarias a otras lenguas minoritarias sólo por placer, pero no pueden darse el lujo de vivir de sus traducciones.

¿Qué esperamos de vosotros independientemente de que las tarifas y los tiempos de traducción puedan no ser razonables?

Una buena traducción, porque de vuestro trabajo depende en gran medida el éxito de la obra, que se reconozcan los libros de un autor. Y una buena traducción es aquella que no sólo está bien escrita sino que suena bien, se lee bien. Me refiero al ritmo, a la música del lenguaje del que hablaba

Y, por supuesto, cuando el libro lo requiera, el traductor debería hacer, de común acuerdo con el editor, las adaptaciones necesarias para que el texto en cuestión sea comprensible. Se recomienda recurrir al propio autor, a través de la editorial, cuando determinadas frases sean difíciles o imposibles de interpretar.

Al acabar el trabajo los traductores deberían entregar una nota con cometarios que tanto el corrector de estilo como el editor de mesa han de tener en cuenta.

¿Es necesaria la revisión o corrección de estilo?

Desde mi punto de vista es indispensable. Un traductor, por muy bueno que sea, puede saltarse unas líneas o malinterpretar una frase en un momento de cansancio, y al revisar su trabajo, tan metido como está en su traducción, no descubrir el fallo.

Insisto, la corrección de estilo es realmente un paso indispensable para la tranquilidad del editor de mesa y de los traductores —a pesar de las posibles diferencias—, lo cual no significa que por razones de presupuesto o de tiempo siempre sea viable. De vez en cuando nos saltamos el paso, en algún caso con lamentable resultado.

¿Qué pasa cuando razones de presupuesto o de tiempo impiden hacer este paso? ¿Quién coteja entonces la traducción con el original párrafo por párrafo? ¿Quién descubre grandes o pequeños errores de sintaxis que delatan de qué idioma se ha traducido? ;El editor de mesa? Difícilmente. En ningún caso tiene la tranquilidad ni el tiempo necesarios para la tarea, ocupado como está en muchas otras: llamadas de teléfono, consultas, visitas, coordinación y supervisión de distintos libros (ficción, no ficción etcétera), todos con fecha límite de entrega al taller de fotocomposición.

En los grupos grandes donde las plantillas se han reducido al mínimo, los editores de mesa revisan originales, establecen criterios de corrección de estilo, se reúnen con los autores para repasar las correcciones y hacer sugerencias; contratan traductores, revisan y solucionan dudas pendientes; supervisan las corrección de estilo y tipográficas; encargan mapas o ilustraciones; coordinan el trabajo de distintos talleres de fotocomposición; y, finalmente, dan su visto bueno a las ozálicas, las pruebas de imprenta. Esto supone organizar, supervisar y coordinar el trabajo de muchos colaboradores externos todos con un mismo obietivo: que el libro salga lo mejor posible.

Supongamos por un momento que un editor de mesa es responsable de 7 libros al mes de unas 250 páginas (cálculo muy optimista) y que revisa a conciencia 30 páginas al día —hablamos de 22 días laborables—, al cabo de un mes habrá revisado 660 páginas.

Pero había dicho 1.750 páginas.

¿Qué hacemos entonces? Lo que podemos. Leemos unas 40 o 50 páginas de vuestras traducciones, establecemos criterios de corrección, pasamos el trabajo a un corrector de estilo y nos arriesgamos a tener un disgusto con cualquiera de vosotros. Y es entonces cuando el editor de mesa fiscaliza el trabajo de uno y otro.

¿Qué esperamos del corrector de estilo?

Que haga dos lecturas. En la primera debería cotejar la traducción con el original para detectar cualquier salto que pudiera habérsele pasado al traductor, verificar fechas, nombres propios, etcétera. Es una tarea pesada, que corta el hilo de la lectura y, por lo tanto, impide hacer un buen trabajo de corrección de estilo. En la segunda debería mejorar las correcciones cuando fuera necesario y hacer una lista de dudas para consultar con el traductor, el editor de mesa o el autor.

¿Existen normas o criterios fijos de corrección de estilo?

Pocos. Lo fundamental es prestar especial atención a la sintaxis castellana. Lo primero que delata una mala traducción es la sintaxis "adquirida" del idioma original. Hay que evitar la repetición de palabras o frases (aunque estén en el original), salvo que la repetición sea, sin la menor duda, "figura literaria". De lo contrario la repetición se convierte en pobreza de lenguaje, "vicio literario" que siempre se achacará al traductor, al corrector de estilo y, por supuesto, al editor de mesa.

A manos del lector debe llegar un libro que no parezca traducido (sin perder por eso el estilo genuino del original).

Sin duda, es este un trabajo en equipo en el que todas las partes involucradas —traductores, correctores y editores— deben respetar el trabajo del otro. Conseguir que así sea no es tarea fácil.

ри́высо (Julia escobar): No quería intervenir porque pensaba que había que dejar paso a otras personas que intervengan menos que yo. Pero me ha llamado la intención el nivel de lo que ustedes nos han dicho. Lamentaría ofender con estas palabras pero, mientras hablaban, miraba a mi alrededor para ver a quién se dirigían ustedes, quién había tan pequeñito, tan indocumentado como para que necesitara que se le dijeran las cosas que ha dicho la señora Carmen Giralt en concreto. No lo entiendo. Llevamos años luchando de manera fundamentada, hablando de esto, siendo representados por personas altamente cualificadas ante la prensa, ante ustedes, ante los poderes públicos y, si no se han solucionado los problemas, no creo que seamos nosotros los culpables, ni por falta de formación ni por falta de movimiento reivindicativo.

He preguntado por ahí a quiénes se dirigían ustedes y me han dicho que, quizás, a un público joven. Tal vez les hayan informado mal, tal vez les hayan dicho que las personas que estaban aquí estaban empezando, que no sabían nada del mundo de la traducción. Hay facultades de traducción, hay universidades, hay licenciados, no "escuelas o academias". Y si el Premio Nacional de Traducción no tiene la debida relevancia no es por culpa de los traductores, sino por culpa de los editores que jamás han puesto ni la más mínima banda diciendo "Premio Nacional de Traducción"

PÚBLICO (MARIO MERLINO): No puedo estar de acuerdo con lo que dice Julia Escobar porque, aunque empecé a traducir en el año 1977 y de joven tengo poco, al menos, en lo que respecta a mi trabajo como traductor, me han gustado las tres intervenciones —he tomado notas— y me ha encantado la intervención de Carmen Giralt porque ha tocado asuntos que creo que debemos seguir escuchando jóvenes, no tan jóvenes, viejísimos y adultos: porque algunos nacemos adultos y no podemos evitarlo... Lo único que pediría a Carmen —es una especie de guiño— es que, cuando aconseja algunos modelos literarios para un mejor uso del castellano, creo que debería añadir alguno latinoamericano [Carmen Giralt asiente].

Me ha encantado que señalases también el tema educativo, la costumbre que vo también recuerdo de leer poesía en voz alta, de recitar y memorizar poesía, que yo reivindico. Has puesto el dedo en la llaga cuando has hablado de los intrusos y has dicho que eso es indicio del nivel de cultura del país. Creo que has sido muy aguda al señalarlo. Hay que mejorar la cultura del país: no cabe duda. No porque uno sea aristócrata de la sabiduría y la cultura, sino porque la cultura hay que transmitirla y hacer lo posible para que se transmita.

Me ha gustado la coincidencia entre Silvia y Patricia en lo del "interlocutor válido" y el trabajo en equipo. Porque reconocer la necesidad del trabajo en equipo supone, primero, superar el tradicional victimismo del traductor acorralado por la maldad editorial y, segundo, la idea del texto definitivo. No me cansaré de repetir la frase de Borges que dice que la idea del "texto definitivo es ilusoria porque sólo pertenece a la religión o al cansancio"

Así pues, felicito a las editoras que hoy han participado.



ESCRITURA PARA TRADUCTORES

PRE-TALLER

ANDRÉS EHRENHAUS Y MARÍA TERESA GALLEGO

ue un taller-adivinanza. Dar las soluciones de las adivinanzas está tan feo como contar el final de las películas de Hitchcock. Hemos decidido, en consecuencia, contar cómo fue el pre-taller. Es decir, las conversaciones preparatorias por Outlook. Por supuesto, truncadas para expurgarlas de todo cuanto pueda dar pistas. Bueno, alguna ha quedado así como al desgaire. Y es que somos bondadosos...

De forma tal que si algún lector quiere jugar puede hacerlo. Y mandarnos el fruto de sus lucubraciones. Prometemos no zaherirlo más de lo imprescindible si no nos gusta lo que nos manda.

He aquí las ráfagas de las conversaciones preparatorias:

AE: creo que deberíamos disimular algunas cosas para que el juego no resulte demasiado evidente. así es que me he puesto a chapucear un textito alternativo, que te adjunto. si te parece adecuado, dale lustre y quita o pon donde te plazca, toda vez que a mí la proximidad me lo impide. de aquí pueden salir varias preguntas:

cuál es el juego? qué cumplión funce? (si introducimos un fallo adrede:) dónde está el fallo? cuál es el tema? cuál es el leitmotiv? y varios ejercicios: cambie el juego (páselo a negativo o proponga otro) cambie el tema cambie los motivos recurrentes y un triple salto mortal final:

escriba un haiku sobre el original (o cualquiera de sus variantes)

Y en el adjunto correspondiente estaba el siguiente texto:

Escribir, se dijo, ¡eso es lo que importa! ¡El tema? Qué más da el tema. Y mucho menos el estilo. Lo que importa, lo único relevante a todos los efectos es escribir. E incluso, se dijo, para ser absolutamente sincero, ni siquiera escribir. No, no. Ni siquiera eso. Lo esencial no es escribir sino haber escrito. Porque escribir en sí resulta un verdadero engorro. Todo ese tedioso desfile de términos, el obligado orden de los elementos, lo primero, lo segundo, lo central, lo anterior, lo posterior... un engorro. Por no mencionar el esfuerzo mental de tener que prever, controlar y dar cauce a todos los avatares, organizar los detalles y supeditarlos al plan general, pasar del bosquejo inicial al texto más o menos definitivo y, por fin, repasar y corregir los errores, aligerar los pasajes especialmente farragosos y espesar los demasiado ligeros, darle dinamismo a lo lento, sarcasmo a lo ingenuo y sentimiento a lo áspero. Y ojo con confundir el tema con el motivo, el fondo con los aspectos formales, los rasgos de estilo con los trazos apasionados, lo casual con lo causal o el azahar con el destino. ¿Y qué hay del tono y del registro, del ritmo y del tempo? No, no, no. Alguien, se dijo, le ha de poner el rabo al burro. Se ha de decir sin el menor reparo que todo esto constituye un innecesario engorro. Es algo que se había de decir tarde o temprano. Porque si de algo está lleno el campo literario es de pusilánimes y resignados. ¡Menos escribir y más haber escrito, señores! ¿O acaso vivimos en edificios que siempre se están construyendo? Si alguien no pone coto, se dijo, lo pondré yo. Después de todo, escribir no sirve más que para gastar papel y estrujarse el cráneo; en cambio, haber escrito, ah, eso es otro asunto. Haber escrito es el primer e ineludible paso para hacerse acreedor al reconocimiento del público. Vaya lo siguiente como ejemplo: si a uno le preguntan ¿qué hace Vd.?, y uno responde que escribe, le devolverán un seco ¡ah! entre distante y suspicaz; pero si responde que ha escrito, nueve de cada diez interlocutores soltarán un ¡oooh! de embeleso y respeto. Así pues, se dijo, eso es lo que yo considero absolutamente esencial, haber escrito. Y no cejaré hasta conseguirlo.

MTGU: dios, qué susto.

;Y si no sé contestar yo a esas preguntas que haces? Un momento, para que me santigüe.

Y me lo miro...

;Y si metemos un par de palabras de género ambiguo como trampa?

AE: ecolicuá! a eso me refiero. palabras ambiguas e incluso engañosas. tiene que haber un fallo inadvertido, le pone literatura al asunto.

MTGU: Pues se me ha ocurrido planchar un texto que ya existía de antes. Podemos tener dos textos; no? Por si los talleristas se atrancan con uno. O, por lo contrario, por si son muy avispados y les duran los textos un periquete.

En éste deberían reconocer la fuente desmetaforizada y pedestremente exegetizada.

Se puede hacer lo mismo con otro autor si lo prefieres, si éste te parece demasiado explícito incluso pasado por el tinte. Si prefieres otro, mándamelo y lo plancho en un pispás.

A lo mejor vale más aguantarse cuando te pasen cosas malas o a lo mejor vale más no resignarse. Total morirse es sólo dormirse y no despertarse y así se acabaron las preocupaciones. Bien pensado, ;a quién no le va a apetecer eso? Si es lo mejor. Lo que pasa es que cuando te duermes y sueñas, si tienes una pesadilla antes o después sabes que te vas a despertar. Mientras que si te mueres y resulta que vas a un sitio que no te gusta la cosa ya no tiene remedio. Si no fuera porque no sabes qué te va a pasar después de morirte, de qué iba nadie a aguantar eso de hacerse viejo, o que te deje la novia, y que las leyes sean siempre a favor del que mandan, y que a la gente que vale no se le reconozca muchas veces el mérito, con lo fácil que es quitarse de en medio en vez de andar pasando penalidades. Si no fuera por ese miedo que te da lo que pueda haber después de la muerte, de qué iba nadie a aguantar pasar hambre y calamidades o vivir bajo una dictadura. Pero nos lo planteamos y la cabeza empieza a darle vueltas y ya no nos atrevemos. Y lo mismo pasa con todo lo demás, pensamos en hacer algo que sea realmente importante, pero si es peligroso, pues lo dejamos correr por lo mismo, por miedo a morirnos.

AE: me parece muy bien, salvo que algún avispado puede pincharnos el globo, he modificado un pelo el principio, con vulgarismo incluido. como ejercicio colateral, podemos pedir que se nombre la figura retórica en que abunda el fragmento (polisíndeton, algo a lo que eres adicta perdida), amén del tema y el motivo. tanto si lo resuelven como si no, deberán escribir un haiku tal que así, por ejemplo: quién vive en el sueño?

el que duerme

o el que se pregunta?

se me ocurre una tercera opción no excluyente. dado un aforismo altamente conocido (p.ej., el sueño de la razón produce monstruos), crear un contexto en el cual no brille ni chirríe: sistema la carta robada.

Tal vez valga más aguantarse cuando te pasen cosas malas que no resignarse. Total morirse es como quedarse roque y no despertar y así se acabaron las preocupaciones. Bien pensado, ;a quién no le va a apetecer eso? Si es lo mejor. Lo que pasa es que cuando te duermes y sueñas, si tienes una pesadilla antes o después sabes que te vas a despertar. Mientras que si te mueres y resulta que vas a un sitio que no te gusta la cosa ya no tiene remedio. Si no fuera porque no sabes qué te va a pasar después de morirte, de qué iba nadie a aguantar eso de hacerse viejo, o que te deje la novia, y que las leyes sean siempre a favor del que mandan, y que a la gente que vale no se le reconozca muchas veces el mérito, con lo fácil que es quitarse de en medio en vez de andar pasando penalidades. Si no fuera por ese miedo que te da lo que pueda haber después de la muerte, de qué iba nadie a aguantar pasar hambre y calamidades o vivir bajo una dictadura. Pero nos lo planteamos y la cabeza empieza a darle vueltas y ya no nos atrevemos. Y lo mismo pasa con todo lo demás, pensamos en hacer algo que sea realmente importante, pero si es peligroso, pues lo dejamos correr por lo mismo, por miedo a morirnos.

MTGU: También soy adicta de la anáfora. O sea, de todas las repeticiones retóricas. Es que lo que soy en realidad es pelma.

Me encanta la tercera opción. A eso también jugaba con los alumnos. Pero con homónimos. Crear una historia en que no chirríen juntos el gusano, el verso y el vaso.

O con expresiones de formación común: una historia en que no chirríen juntos el golpe de estado y la ráfaga de viento.

También he jugado en algunas traducciones a meter alguna expresión decidida de antemano incluso antes de saber de qué iba el libro sin que chirriase ni brillase.

¿Proponemos los dos textos y la tercera opción? Lo del haiku es incontournable, que dicen los franceses; desde luego.

AE: eso es puro raymond roussel. me gusta. pero no son demasiadas cosas para dos horas escasas?

MTGU: Quizá sí.

Pero podemos llevarlas con un orden de prioridad. Si la primera dura las dos horas, pues dura. Pero sería un corte que a la media hora nos hubiéramos quedado sin nada que hacer. Mejor llevar reservas.

Carmen Francí reconoció el texto a la primera. Soy más simple que el mecanismo de un chupete. He cambiado la primera frase y he metido un error, una infracción a la norma, para dar pistas.

Quería meter palabras de género ambiguo en tu texto pero quedaba cosido con hilo blanco, así que he renunciado.

Me llevo unas normas sobre el haiku que he pescado en internet.

¿Qué novela resume este intento de haiku? Sin sol criado pálido será el fruto. O rojo sangre

AE: ya, era un poco evidente. pero se puede

el jaicu me lleva directo a pálido fuego, pero como eres francófila, seguro que es algún bodrio naturalista de esos que lees.

MTGU: El haiku es El conde de Montecristo.

Y, tras tantos dimes y diretes, lo siguiente es lo que por fin llegó al aula del Conservatorio de Tarazona.

Los que asistieron al taller ya saben lo que pasó luego.

Y a los que no asistieron no les daremos más información por si quieren hacer el taller a distancia.

Hubo un fallo horrible: los haikus que se hicieron en el taller fueron muy buenos. Pero como nos empezaron a echar con prisas porque cerraban el local, nos fuimos sin tomar nota. Si los autores los han conservado, agradeceríamos que nos los enviaran.

PRIMER EJERCICIO. En este texto hay algo peculiar. No afecta al fondo, sino a la superficie. Hay que encontrar de qué se trata. En el sentido musical del término: ¿cuál es el tema del texto? Algo así como el tatatán del primer movimiento de la Quinta de Beethoven.

Escribir, se dijo, ¡eso es lo que importa! ¡El tema? Qué más da el tema. Y mucho menos el estilo. Lo que importa, lo único relevante a todos los efectos es escribir. E incluso, se dijo, para ser absolutamente sincero, ni siquiera escribir. No, no. Ni siquiera eso. Lo esencial no es escribir sino haber escrito. Porque escribir en sí resulta un verdadero engorro. Todo ese tedioso desfile de términos, el obligado orden de los elementos, lo primero, lo segundo, lo central, lo anterior, lo posterior... un engorro. Por no mencionar el esfuerzo mental de tener que prever, controlar y dar cauce a todos los avatares, organizar los detalles y supeditarlos al plan general, pasar del bosquejo inicial al texto más o menos definitivo y, por fin, repasar y corregir los errores, aligerar los pasajes especialmente farragosos y espesar los demasiado ligeros, darle dinamismo a lo lento, sarcasmo a lo ingenuo y sentimiento a lo áspero. Y ojo con confundir el tema con el motivo, el fondo con los aspectos formales, los rasgos de estilo con los trazos apasionados, lo casual con lo causal o el azar con el destino. ¿Y qué hay del tono y del registro, del ritmo y del tempo? No, no, no. Alguien, se dijo, le ha de poner el rabo al burro. Se ha de decir sin el menor reparo que todo esto constituye un innecesario engorro. Es algo que se había de decir tarde o temprano. Porque si de algo está lleno el campo literario es de pusilánimes y resignados. ¡Menos escribir y más haber escrito, señores! ¿O acaso vivimos en edificios que siempre se están construyendo? Si alguien no pone coto, se dijo, lo pondré yo. Después de todo, escribir no sirve más que para gastar papel y estrujarse el cráneo; en cambio, haber escrito, ah, eso es otro asunto. Haber escrito es el primer e ineludible paso para hacerse acreedor al reconocimiento del público. Vaya lo siguiente como ejemplo: si a uno le preguntan ;qué hace Vd.?, y uno responde que escribe, le devolverán un seco ¡ah!, entre distante y suspicaz; pero si responde que ha escrito, nueve de cada diez interlocutores soltarán un joooh! de embeleso y respeto. Así, pues, se dijo, eso es lo que yo considero absolutamente esencial: haber escrito, Y no cejaré hasta conseguirlo.

segundo ejercicio: El siguiente texto es la reescritura de un texto pre existente, que se ha

vuelto a escribir para privarlo de algo. El cambio sigue afectando a la superficie, no al fondo, a la forma de decirlo, no a lo dicho. Pero es más algo más profundo que en el texto anterior. ¿De qué se lo ha privado? No hay que contestar, sino volver a escribirlo haciendo lo contrario, usando profusamente el recurso que se ha suprimido.

Dos avudas:

—Ponerle un título ayudaría a caer en la cuenta de cuál es el texto original y, en consecuencia, a caer en la cuenta de qué se lo ha privado.

En un momento dado nos descuidamos, cometimos un fallo y usamos una vez, una única vez, ese recurso que queríamos suprimir. Localizar el fallo da la clave.

Vamos a ver, ;por qué demonios hay que aguantar esta vida? Total morirse es como quedarse roque y no despertar y así se acabaron las preocupaciones. Bien pensado, ;a quién no le va a apetecer eso? Si es lo mejor. Lo que pasa es que cuando te duermes y sueñas, si tienes una pesadilla antes o después sabes que te vas a despertar. Mientras que si te mueres y resulta que vas a un sitio que no te gusta la cosa ya no tiene remedio. Si no fuera porque no sabes qué te va a pasar después de morirte, de qué iba nadie a aguantar eso de hacerse viejo, o que te deje la novia, y que las leyes sean siempre a favor del que mandan, y que a la gente que vale no se le reconozca muchas veces el mérito, con lo fácil que es quitarse de en medio en vez de andar pasando penalidades. Si no fuera por ese miedo que te da lo que pueda haber después de la muerte, de qué iba nadie a aguantar pasar hambre y calamidades o tener una bota militar en la nuca. Pero nos lo planteamos y la cabeza empieza a darle vueltas y ya no nos atrevemos. Y lo mismo pasa con todo lo demás, pensamos en hacer algo que sea realmente importante, pero si es peligroso, pues lo dejamos correr por lo mismo, por miedo a morirnos.

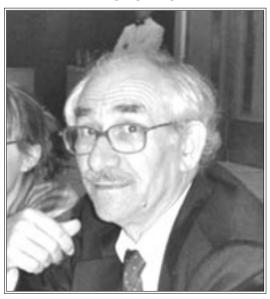
TERCER EJERCICIO: escribid un haiku que compendie adecuadamente la esencia de un libro conocido.

NORMA Y USO DEL LENGUAJE **ESCRITO**

IOSÉ MARTÍNEZ DE SOUSA

ara las recientemente celebradas XII Jornadas en torno a la traducción literaria se me encargó que presentara una ponencia sobre "Norma y uso en el lenguaje escrito". Como es sabido, el tema da de sí para un tratamiento amplísimo, así que el primer paso consistió en ponerle unos límites.

Empecé hablando de la norma y tratando de explicarla. ¿Qué es una norma? Cuando la aplicamos al lenguaje, una norma es una regla o conjunto de reglas restrictivas que definen lo que se puede elegir entre los usos de una lengua si se ha de ser fiel a cierto ideal estético o sociocultural. La norma es restrictiva porque impide utilizar todo



el lenguaje, el cual, para desenvolverse dentro de la norma, debe prescindir de aquello que no cabe entre sus límites. Precisamente para someterse a la norma hay que elegir entre los usos admitidos de esa lengua, que, lógicamente, no son todos los usos. Finalmente, cumpliendo la norma se es fiel a cierto ideal estético o sociocultural, es decir, que la norma persigue que el hablante se proponga como meta de su lenguaje un ideal, el cual puede ser estético o sociocultural. Como se adivina fácilmente, la vitalidad de una lengua se manifiesta siempre o casi siempre más allá de los límites de la norma, cuya trasgresión suele resultar enriquecedora v creativa.

La norma lingüística la establece una institución que tiene esa función (en nuestro caso, la Real Academia Española). Con todo, es importante tener en cuenta que todas las lenguas de cultura tienen un organismo, una institución, una entidad o una obra que tienen la función de indicar lo correcto y admisible. En nuestro caso la norma la emite la Academia, y aunque no siempre sea perfecta y a veces tampoco adecuada, es lo cierto que los hispanohablantes, en general, la aceptan y la cumplen. Sin embargo, hay que llamar la atención acerca del hecho de que nada ni nadie nos obliga a aceptar la norma académica. Ninguna ley o disposición obliga a escribir o hablar tal como lo manda la Academia. Lo que sucede es que a todos nos interesa someternos a unas normas que, aceptadas y cumplidas, nos permiten la intercomunicación de todos los hispanohablantes con el mínimo de

dudas y ambigüedades posible, puesto que el referente es común.

Frente a la norma, pero no exactamente en contra, está el uso, que podemos definir, en nuestro caso, como el conjunto de realidades lingüísticas descriptivas que tienen vida propia, pero que no se someten necesariamente a las normas académicas. Podríamos decir que la norma surge del uso, del conjunto de formas lingüísticas que la sociedad utiliza en su desenvolvimiento diario. Desde hace tiempo dice la Academia que basa sus normas en el uso de los buenos escritores, sin que se haya sabido nunca cuáles son los buenos escritores. Se puede colegir, no obstante, que la Academia se refiere al uso de los escritores de cierta élite formada por novelistas, poetas, aristócratas, eclesiásticos, etcétera, muchos de los cuales han pertenecido a la nómina de académicos desde la fundación misma de la Institución en 1713.

El concepto de incorrección surge precisamente del encuentro entre el uso y la norma. Resulta fácil para la generalidad de las personas tachar de incorrecto todo aquello que no se ajusta a la norma lingüística de origen académico. Es un error básico. El uso, que es descriptivo, está y debe estar libre de ataduras normativas, por más que el cañamazo del lenguaje popular deba ser, en parte al menos, normativo. No sería posible renovar y enriquecer la lengua si sólo pudiéramos utilizar formas normativas. Por el contrario, la misma Academia, madre de la norma, debe aceptar que el uso la rebase y vaya más allá, porque sólo así le es posible analizar ese uso y advertir por dónde discurre el lenguaje real, no el institucional.

Entre los problemas que el uso de la lengua nos presenta a todos (y no sólo a la Academia) están los neologismos, especialmente los extranjerismos (y, dentro de ellos, los anglicismos). Los anglicismos son hoy un problema en todas las lenguas, como antes lo fueron el francés, el italiano o el alemán, si bien estos nunca alcanzaron el grado de ahogamiento que el inglés presenta en la actualidad. La Academia se ha mostrado siempre remisa a la hora de tratar de resolver el problema que presentan los anglicismos que constantemente entran en español. Pero dejar pasar el tiempo, que parecía la postura académica hasta hace poco, o admitirlos tal cual no resuelve el problema que los anglicismos conllevan. Parece que de cara a las publicaciones normativas académicas del futuro inmediato (el diccionario, la gramática y la ortografía, a la que se suma actualmente el diccionario panhispánico de dudas) la institución madrileña ha optado por una política más realista y mucho más acertada: adaptarlos (es decir, adaptar su grafía) o traducirlos, entre otras soluciones menos sistemáticas. El acierto de esta opción está por demostrar, pero parece más acertada que la mantenida hasta aquí.

Por otro lado, debe destacarse también la negatividad del hablante español a la hora de formar o aceptar neologismos que resulten necesarios en determinado contexto. ¿Se atrevería el lector a utilizar el adjetivo impeorable o a hablar de la cuadratidad de lo cuadrado o de la encineidad de las encinas? Es probable que ante casos así el lector se quede indeciso. Son sólo muestras de la decisión que a veces deben mostrar el escritor y el traductor ante situaciones límite.

Esta postura de rechazo del neologismo y el extranjerismo se encuadra en lo que pudiéramos llamar el respeto al genio de la lengua, algo así como la Constitución no escrita del lenguaje, lo propio de una lengua, su temperamento. Sin embargo, el genio de la lengua como protector de esa lengua es algo acientífico, por más que a veces nos sirva para admitir o rechazar ciertas cuestiones relacionadas con el lenguaje. Si por el genio de la lengua fuera, la lengua seguiría toda la vida siendo como ahora, es decir, sin admitir los cambios que la dinámica vital exige e impone de forma natural.

Terminó mi intervención en las referidas Jornadas con una reflexión acerca de la fidelidad a la norma. La conclusión a que llegaba es que la sujeción a ultranza a la norma no es buena para el progreso de la lengua, aunque tampoco se deba tomar el camino contrario de forma absoluta. Tal vez en el medio está la virtud.

TRADUCCIÓN ASISTIDA POR **ORDENADOR**

TRADOSTM

MARTA PINO Y AMAYA GARCÍA

(CON LA COLABORACIÓN DE BOWNE GLOBAL SOLUTIONS)

a finalidad de este taller1 era, esencialmente, presentar al traductor literario un conjunto de recursos electrónicos que se ■ conocen con el término genérico de "traducción asistida por ordenador" (TAO). A pesar de que este tipo de programas informáticos suele asociarse con la traducción de textos especializados, que presentan estructuras, terminología y contenidos muy repetitivos, nuestro objetivo era mostrar que la supuesta barrera metodológica que separa la traducción técnica de la literaria no es, en realidad, sino una simple barra de herramientas, un conjunto de funciones electrónicas de fácil manejo para cualquier traductor familiarizado con los programas de ofimática. Estas herramientas pueden beneficiar al traductor en dos sentidos: en primer lugar, le permiten aprovechar, gracias a la memoria de traducción (en adelante denominada тм, siglas de translation memory), las traducciones antiguas como fondo de conocimiento en trabajos posteriores y, en segundo lugar, le abren las puertas de nuevos ámbitos de traducción que hasta ahora le estaban vedados, no tanto porque su perfil profesional no fuera el apropiado, sino por su desconocimiento de los programas TAO que el cliente exigía.

El taller se estructuraba en tres partes. En primer lugar, se presentaba una breve introducción teórica sobre los procesos automáticos de la traducción, con el fin de clarificar varios conceptos básicos, como el de TAO (traducción asistida), que a menudo se confunde con la TA (traducción automática) por la similitud de las siglas (en ambos casos se trata de programas informáticos, pero el primero ayuda al humano en la actividad de traducción, mientras que el segundo traduce de una lengua a otra sin necesidad de intervención humana), o la тм (base de datos que asocia y almacena los segmentos de texto de un documento original con su correspondiente traducción en otra lengua, de modo que permite recuperar esta información cada vez que reaparece la misma secuencia en otro texto, así como realizar búsquedas de palabras o frases en todos los textos originales traducidos hasta el momento). En esta primera parte del taller se exponía también una sucinta revisión histórica de la traducción automática, desde sus orígenes conceptuales, que se remontan al siglo xVII, cuando se formuló por primera vez la teoría de la estructura semántica común a todas las lenguas, hasta los programas de TA más evolucionados, que evidencian el escepticismo de la ingeniería lingüística respecto de la posibilidad real de traducir automáticamente un texto humano libre, no circunscrito a ámbitos temáticos o sublenguajes especializados. Este panorama histórico se complementaba con una descripción de los principales recursos de TA y TAO disponibles en el mercado actual.

La segunda parte del taller se centraba en el programa TradosTM, una de las herramientas TAO más aceptadas entre los profesionales, en parte por su compatibilidad con los programas de ofimática más comunes y por su integración en el editor de Microsoft WordTM, de fácil manejo para los usuarios. Además de la herramienta WorkbenchTM,

que permite recuperar y alimentar los datos de la TM a medida que se traduce un texto en el entorno de Word, TradosTM presenta otros módulos igualmente útiles, como MultiTermTM, que sirve para elaborar glosarios y recuperar información terminológica durante el proceso de traducción, o WinAligntmTM, capaz de procesar y relacionar un texto original con un texto paralelo ya traducido, oración a oración, con el fin de almacenar toda esa información en una TM, de manera que pueda recuperarse posteriormente.

Como aplicación práctica de lo expuesto anteriormente, se preveía traducir un texto utilizando las herramientas de TradosTM citadas, para que los participantes vieran cómo se desarrollaba el proceso paso a paso. Desgraciadamente, esta demostración quedó algo deslucida por imprevistos técnicos que nos obligaron a utilizar el programa en su versión "demo", con todas las limitaciones que ello conlleva; en este sentido, el taller puso de relieve la eficacia de los sistemas de protección "antipirateo" que aplica TradosTM a sus productos.

A pesar de las adversidades, procuramos mostrar a nuestra audiencia cómo se realizan los siguientes procesos de traducción:

- Abrir una TM existente.
- Crear una TM nueva y configurar sus parámetros básicos.
- Alinear documentos para alimentar una TM.
- Analizar un documento con una TM, para saber qué porcentaje del texto aparece ya traducido en la TM.
- Pretraducir un documento con una TM, para incluir automáticamente en el documento original la traducción de las cadenas de texto que ya se encuentren traducidas en la TM.
- Abrir y configurar MultiTermTM de modo que se reutilice y realimente el glosario al mismo tiempo que se traduce el texto.
- Aplicar al documento WordTM la plantilla adecuada para que aparezcan en pantalla el menú y la barra de herramientas de TradosTM.
- Abrir consecutivamente en el documento los distintos segmentos y realizar con ellos la operación deseada: aplicar la traducción corres-

pondiente en caso de que ya exista la cadena en la TM; traducirlos y guardar la traducción en la TM en caso de que la cadena sea nueva; ampliarlos o reducirlos según las necesidades de la traducción; no traducirlos; abrir el siguiente segmento, etc.

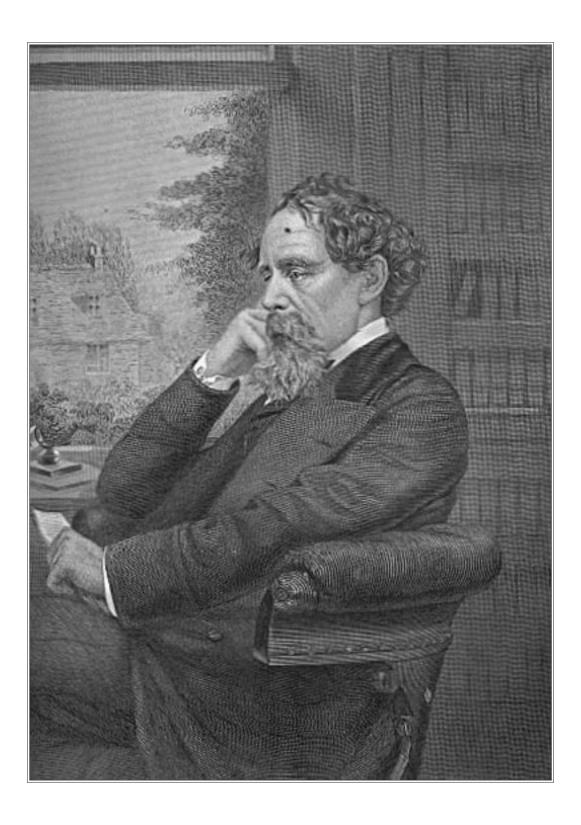
• Eliminar del archivo traducido el texto original y las "marcas" de TradosTM, operación denominada "limpieza" en la jerga del programa.

La tercera y última parte del taller era una reflexión general sobre la utilidad de los recursos automáticos en la traducción literaria, una actividad que ya no es ajena a la era de la informática. Todos los traductores trabajan con editores de texto, acceden a Internet para resolver dudas de diversa índole, emplean correctores ortográficos automáticos, consultan diccionarios electrónicos en CD-ROM o "en línea", están familiarizados con las bases de datos terminológicas y lexicográficas que ofrece Internet, participan en listas y foros de traducción para consultar dudas, para debatir temas de interés, o para paliar el ostracismo con la compañía virtual de otros lobos solitarios. El traductor literario vive tan inmerso en un mundo electrónico como el traductor técnico. Desde nuestra experiencia en el manejo de las herramientas TAO, no sólo en el ámbito de la traducción especializada, pretendíamos exponer las principales ventajas e inconvenientes de este tipo de recursos, con el fin de abrir un debate sobre la utilidad de esta otra "automatización" en la traducción literaria. Estas herramientas nos permiten ahorrar tiempo, dar mayor sistematicidad y coherencia al trabajo, coordinar la traducción en equipo allá donde sea necesaria, estandarizar e intercambiar glosarios, aprender de errores y aciertos ajenos. En el lado opuesto de la balanza pesan todavía dos inconvenientes notables: el elevado coste de los programas y equipos necesarios, que no se amortiza a corto plazo; la inversión inicial de tiempo en el aprendizaie de estos nuevos sistemas: la falta de valor de una TM nueva, todavía no alimentada con datos provenientes de textos traducidos; los riesgos de una тм mal alineada, poco sistemática o con errores; la pérdida de espontaneidad o de creatividad que puede conllevar un manejo inadecuado de las herramientas TAO; la falta de continuidad y perspectiva en el proceso de traducción, si se concede más importancia a la unidad oracional (que es la unidad de traducción para estos sistemas) que al párrafo o al capítulo.

Somos conscientes de que este debate requiere un desarrollo más amplio, que excede con mucho los límites de tiempo y espacio del taller y del presente resumen. Por ello anunciamos que en un próximo número de Vasos Comunicantes se publicará un artículo sobre la utilidad de las herramientas TAO en la traducción literaria. Esperamos satisfacer así las expectativas que ha suscitado este tema entre numerosos colegas.

1. Las diapositivas proyectadas en el taller, así como las fichas que se distribuyeron entre los asistentes, pueden consultarse en el sitio web de ACEtt, www.acett.org





CHARLES DICKENS: 'DAVID **COPPERFIELD'**

TALLER INGLÉS-CASTELLANO

MARTA SALÍS

l tratarse de una obra tan emblemática, empiezo el taller explicando el porqué de una nueva traducción. Muy pocos saben que hace más de cincuenta años que no se traducía la versión íntegra, de más de mil páginas, y que casi todas las ediciones que circulan por ahí son versiones abreviadas para niños.

Después de analizar por qué, sin ser la mejor, ni la más sutil, ni la más trascendente, David Copperfield es para muchos "la novela más novela de todas las novelas de la edad de oro de la novela"(en palabras de J. M. Guelbenzu), recuerdo la biografía de Charles Dickens y su debilidad por esta obra. "De todos mis libros, éste es el que prefiero —escribió en su prólogo a la edición de 1867—. Nadie pondrá en duda que soy un padre afectuoso con todos los hijos de mi imaginación, y que ningún otro progenitor puede querer a su familia con tanta ternura. Pero, como muchos padres afectuosos, tengo un hijo favorito en el fondo de mi corazón. Y su nombre es David Copperfield". A raíz de estas palabras del autor, comentamos los pasajes autobiográficos de la novela.

Propongo entonces trabajar algunos párrafos del capítulo LV, Tempestad, que Tolstoi consideraba el mayor hallazgo de Dickens y el patrón por el que debería juzgarse toda obra de ficción. Mi idea es cotejar con el original tres traducciones, la de 1924, la de 1950 y la mía, publicada por Alba en el año 2003. Tras hacer una sinopsis del capítulo, leemos la descripción del hundimiento de la goleta; he aquí dos pequeños fragmentos:

One mast was broken short off, six or eight feet from the deck, and lay over the side, entangled in a maze of sail and rigging; and all that ruin, as the ship rolled and beat —which she did without a moment's pause, and with a violence quite inconceivable— beat the side as if it would stave it in.../... But a grey cry, which was audible even above the wind and water, rose form the shore at this moment; the sea, sweeping over the rolling wreck, made a clean breach, and carried men, spars, casks, planks, bulwarks, heaps of such toys into the boiling surge.

Tenía la goleta uno de los palos rotos a unos seis u ocho pies del puente, tumbado por encima de uno de los lados, enredado en un laberinto de cuerdas y velas; y toda esa ruina, con el balanceo y el cabeceo del barco, que eran de una violencia inconcebible, golpeaba el flanco del barco como si quisiera destrozarlo.../... Pero en aquel momento un grito enorme, que se oyó por encima del ruido de la tormenta, salió de la playa; el mar había barrido el puente, llevándose hombres, maderas, toneles, tablones, armaduras y montones de esas bagatelas dentro de sus olas bullientes (1924).

Uno de los mástiles se había quebrado casi al ras de la cubierta, a seis u ocho pies, y estaba tumbado sobre el costado del bergantín, entre una maraña de velas y de jarcias; y siempre que el barco cabeceaba o voltejeaba, toda aquella ruina golpeaba el costado de la embarcación como si la

apuñalase con violencia completamente inconcebible.../... Pero en ese mismo instante se elevó de la playa un gran alarido, que pudo oírse por encima del viento y de las olas; el mar abalanzándose por encima del buque náufrago en el balanceo de éste, abrió en él una brecha completa, y arrastró en su torbellino de espuma hombres, mástiles, cascos, tablas, amuradas y otra cantidad de objetos como si fueran juguetes. (1950)

Uno de los mástiles se había partido, seis u ocho pies sobre cubierta, y caía hacia un lado, en una maraña de velas y de jarcia; y todos esos restos, cada vez que el barco cabeceaba y daba bandazos (lo que hacía sin cesar y con una violencia inconcebible), golpeaban el costado como si quisieran perforarlo.../... Pero un fuerte clamor, que llegó a oírse incluso por encima del viento y del agua, se elevó en aquel instante en la orilla; pues el mar, barriendo la cubierta del barco, arrastró hombres, arboladura, barriles, tablas, amuradas y montones de objetos parecidos, al oleaje en ebullición. (2003)

Después de comentar las tres versiones, hablamos de lo compleja que es la terminología marinera y buscamos errores: "puente" en lugar de "cubierta", "armaduras" en lugar de "amuradas", "maderas" en lugar de "arboladura", "bergantín" en lugar de "goleta", "cascos" en lugar de "barriles", etc... Insisto en algunos fallos muy elementales que debemos evitar a toda costa: un barco no tiene "lados" ni "flancos" sino "costados" o "bandas", y jamás hay en él "cuerdas" sino "cabos, amarras, drizas, escotas, brazas, estachas...".

Cuando amaina la tempestad, llegamos al final del capítulo, que a todos nos parece sumamente doloroso y poético:

But, he led me to the shore. And on that part of it where she and I had looked for shells, two children -on that part of it where some lighter fragments of the old boat, blown down last night, had been scattered by the wind- among the ruins of the home he had wronged —I saw him lying with his head upon his arm, as I had often seen him lie at school.

Pero me llevó a la playa, y en la parte donde ella y yo, cuando niños, buscábamos conchas (en la parte donde había algunos fragmentos del viejo barco, que había sido destrozado la noche anterior por el vendaval, entre las ruinas del hogar que había deshonrado) le vi a "él", con la cabeza descansando encima de su brazo, como le había visto tantas veces dormir en el colegio. (1924)

Pero me condujo hacia la playa. En la parte de la misma en que Emilia y yo habíamos buscado conchas cuando éramos niños... en aquella parte precisamente, donde la noche anterior había desparramado el viento los restos más ligeros de la vieja casa-lancha, después de derribarla --entre las ruinas de la casa que él había ofendido-, lo vi a él, con la cabeza descansando encima del brazo, de la misma manera que lo había visto acostado tantas veces en el colegio. (1950)

Pero me llevó a la orilla. Y en el lugar donde Emily y yo habíamos buscado conchas, de niños... en el lugar en que unos pequeños fragmentos de la vieja goleta, destrozada por el temporal de la noche anterior, habían sido esparcidos por el viento... entre las ruinas del hogar que él había agraviado... lo vi tendido, con la cabeza apoyada en el brazo, como lo había visto dormir tantas veces en el internado (2003)

Vemos cómo en la traducción de 1950, the old boat es la "vieja gabarra" del señor Peggotty (a la que llama "casa-lancha"), mientras que en la de 2003 se trata de la "vieja goleta" de Steerforth. La versión de 1924, más fiel al original, lo traduce por "el viejo barco", a pesar de la ambigüedad. Explico el porqué de mi decisión, pero reconozco que habría sido más prudente escribir "barco". Hablando de "interpretaciones", pongo un nuevo ejemplo y pregunto la opinión de los asistentes. Cuando estamos más enfrascados en la discusión, nos avisan que el taller ha terminado. ¡Una verdadera lástima!

LA **DIFICULTAD** DE TRADUCIR A CHASTERINE MILLET

TALLER FRANCÉS-CASTELLANO

JAIME ZULAIKA

l reeler en el original francés, algún tiempo antes de celebrarse este taller, *La vie* sexuelle de Catherine M., reparé en que el traductor no hace del texto que traduce una lectura relajada, placentera, irresponsable como la del feliz lector que no debe rendir cuentas, sino que lee su partitura con el paso inquieto, alerta, cauteloso de quien explora un terreno minado, o con la minucia, la incertidumbre, hasta el recelo con que uno reconstruye tesela por tesela el modelo de un mosaico. Es como avanzar por un bosque de palabras con todos los sentidos aguzados, temeroso de que surja, detrás de un arbusto o caído de un árbol, un falso amigo, un adjetivo avieso, una polisemia insoluble, un verbo resbaladizo o un retruécano pérfido, y de que aparezca por fin la inexorable bifurcación de sendas donde el trujamán se para en seco y duda, algunos largo tiempo.

Dubitativo, hice estas consideraciones preliminares, y acaso superfluas, ante un nutrido auditorio (no menos de cinco o seis inscritos) de colegas curtidos y colegas principiantes, y a continuación pretendí ilustrarles sobre escollos específicos y rasgos singulares que a mi juicio presenta el libro de Millet. Enumeré algunos: el género híbrido, entre la autobiografía y el ensayo, que la autora reduce, debajo del título, a simple "relato"; la jerga profesional de la crítica de arte (como cabe esperar de la directora de una revista prestigiosa), en fluida convivencia con las variantes más crudas del lenguaje sexual; la voluntad expresa de que la prosa exude en todo momento una frialdad clínica. un realismo descarnado (en tan carnal materia), abstruso, árido, analítico, exento de poesía, ayuno de retórica, desprovisto de humor, carente de frivolidad, no fuera alguien a detectar en esta crónica libertina una sola brizna de concupiscencia o el más leve efluvio de pasión. Este espíritu de seriedad que disecciona los episodios eróticos, este filo cartesiano que parece cifrar el máximo deleite de una orgía en el recuento de las contorsiones, producen —aseguré— un paño de textura densa y corte algo rígido que exige perifrastias, recosidos y puntadas para que encaje bien en un molde castellano. Dicho esto, y curándome en salud, pude alegar en mi descargo que si había sido licencioso en mi versión no hacía más que asimilar en el papel las enseñanzas de Catherine en la vida, y que quizá mereciese una especial indulgencia serle infiel a una mujer tan promiscua.

Alguien, en este punto, me exhortó imperiosamente a que cortara los circunloquios teóricos para entrar todos juntos, remangados, en la praxis del asunto. Palidecí un poco. Mi vago temor se reveló infundado, porque sin dilación se entabló el debate del fragmento en dos lenguas reproducido en las fotocopias previamente repartidas. Se trataba del único pasaje en todo el libro que recurría al artificio novelesco de un diálogo inventado y de léxico muy obsceno, cuyo trasvase me había parecido un buen ejercicio técnico. Fue el único,

por lo demás, que nos dio tiempo a examinar del derecho y del revés, y en que cada quien propuso una variación, sugirió un retoque, criticó una opción, sopesó una fórmula, alteró una cláusula, enriqueció un giro, emputeció un verbo, retorció un sentido, exacerbó un registro, ensayó coprolalias y alguno, en fin (una voz presidencial), osó emitir

un veredicto estético y rompió una lanza en favor de la desmesura, en general, y de los excesos, en particular, tanto verbales como vivenciales, de nuestra *maître baiseuse* Catherine Millet. Sonó la campana, se levantó la sesión y quedaron en alto las espadas, porque en materia de palabras nadie más que el Supremo tiene la última.



EMPEZAR A TRADUCIR:

CÓMO BUSCAR TRABAJO, ENCONTRARLO Y PASAR LA PRUEBA

SILVIA KOMET Y CELIA FILIPETTO

I objetivo de este taller era ofrecer una primera aproximación a los jóvenes traductores que los orientara para iniciar-■ se en la traducción de libros.

Tras una breve introducción en la que hablamos de nuestra experiencia personal cuando comenzamos, comentamos las diferentes estrategias para establecer un primer contacto con una editorial.

A continuación nos detuvimos en el punto clave para conseguir un primer encargo: la prueba de traducción. Analizamos cuatro pruebas de un mismo texto, presentadas por principiantes a una editorial de Barcelona. Por motivos obvios, no desvelamos el nombre de la editorial ni el de los aspirantes a traductores, como tampoco el título del libro. Ofrecemos a continuación un párrafo de muestra del texto estudiado. (Los subrayados y las negritas de las versiones son nuestros.)

[...] Instead of pacing up and down the sidewalk, or calling the bus company to lodge a complaint, I slip on my Walkman, lie down on a bench and listen to Simon and Garfunkel sing about the joys of slowing down and making the moment last. Every detail of the scene is engraved on my memory: two small boys kick a soccer ball around a medieval fountain; branches scrape against the top of a stone wall; an old widow carries her vegetables home in a net bag.

VERSIÓN I

En lugar de andar de un lado a otro de la acera o llamar a la compañía de autobuses para presentar una queja, me coloco el walkman, me estiro en un banco y escucho a Simon and Garfunkel cantar acerca de la felicidad de reducir la velocidad y hacer durar cada momento. Cada detalle de la escena está grabado en mi memoria: dos niños pequeños chutan una pelota de fútbol alrededor de una fuente medieval; ramas que rozan la parte superior de un muro de piedra; una viuda anciana va hacia su casa llevando verduras en una bolsa de red.

VERSIÓN 2

En lugar de pasearme de un lado a otro de la acera, o de llamar a la compañía de autobuses para presentar una queja, me pongo los auriculares [Walkaman], me echo en un banco y escucho como Simon y Garfunkel cantan acerca del placer de aflojar el ritmo y de vivir el momento. Todos los detalles de la escena están registrados en mi memoria: dos chiquillos dan puntapiés a un balón de fútbol alrededor de una fuente medieval; las ramas de los árboles rozan la cima de la muralla de piedra; una vieja dama se lleva las hortalizas a casa en una bolsa de rejilla.

VERSIÓN 3

[Lejos de impacientarme][no está] y andar acera arriba y acera abajo, o llamar a la terminal de autobuses para pedir explicaciones, me refugio en mi "Walkman", me acomodo en un banco v escucho cantar a Simon and Garfunkel sobre las satisfacciones que da el tomarse las cosas con más calma y hacer que los momentos duren más tiempo. Tengo cada detalle de la escena grabado en mi memoria: dos niños pequeños jugando a fútbol alrededor de una fuente medieval; unas ramas rozando lo mas alto de una pared de piedra; una mujer mayor llevando unas verduras hacia su casa en una cesta del mercado.

VERSIÓN 4

En lugar de deambular arriba y abajo por la acera, o de llamar a la compañía de autobuses para hacer una reclamación, me coloco los auriculares del walkman, me tiendo en un banco y escucho a Simon y Garfunkel mientras cantan al placer de tomarse las cosas con calma y prolongar el momento. Tengo gravados en la memoria todos y cada uno de los detalles de la escena: los dos chicos jugando a la pelota alrededor de una fuente medieval; las ramas arañando la parte alta de un muro de piedra; una anciana viuda de regreso [;verbo?] a casa con la compra del mercado en una bolsa de malla.

Fuimos viendo todos los errores de traducción y los fallos típicos que cometen los principiantes, lo que se debe y lo que no se debe hacer en una prueba de traducción. También presentamos una versión más potable del texto estudiado o que, a nuestro criterio, pasaría la prueba de traducción.

En lugar de ir y venir por la acera o llamar a la empresa para presentar una queja, me pongo los auriculares del Walkman, me tumbo en un banco y escucho a Simon y Garfunkel cantar a los placeres de tomárselo con calma y disfrutar el momento. Cada detalle de la escena está grabado en mi memoria: dos chiquillos patean una pelota de fútbol alrededor de una fuente medieval, unas ramas arañan lo alto de un muro de piedra, una anciana viuda [una anciana de luto / de negro] vuelve a casa con una bolsa de verduras.

Hicimos hincapié en que todo texto traducido es siempre mejorable.

Hablamos también del tipo de libros con los que conviene empezar: divulgación, autoayuda, literatura infantil, etc. Tratamos la mecánica de trabajo: ;se lee siempre todo el libro antes de traducirlo? ;Hay que anotar el texto? ;Se corrige en papel, en pantalla? ;A quién se consulta? ;Qué pasa una vez entregada la traducción? Corrección de estilo: ;suele haber algún comentario de la editorial sobre el trabajo presentado?

La idea principal era que los jóvenes traductores ejercieran de lectores críticos de las pruebas presentadas para que empezaran a desarrollar la capacidad crítica de sus propias versiones

Con elementos sencillos como: "sun-bleached [afternoon]" è apagada soleada descolorida por el sol bañada por el sol bruñida con un sol de justicia fulgurante / resplandeciente

Establecimos la diferencia entre lo que es un error de traducción, una traducción poco feliz, una aceptable, una digna, hasta llegar a la tan esquiva excelencia, partiendo siempre de la base de que la traducción no es una ciencia exacta, aunque eso no signifique que "todo vale".

Gracias a la intervención de los participantes y al intercambio de ideas conseguimos resolver la traducción de una frase que había quedado pendiente en todas las versiones presentadas.

MESA REDONDA

RELACIONES INTERASOCIATIVAS UN EMPEÑO CONJUNTO EN DEFENSA DE NUESTRA PROFESIÓN

NDRÉS EHRENHAUS: En mi doble carácter de anfitrión y participante, en nombre de ACEtt, de esta iniciativa de la que venimos a hablar hoy, voy a presentar a los restantes miembros de la mesa redonda y a hacer una breve introducción histórica del proyecto de frente común interasociativo en el que nos embarcamos, junto con ACEC y AELC, hace ya más de un año. A mi izquierda está Montserrat Bayà, coordinadora de AELC, licenciada en filología catalana y traductora en colaboración del húngaro. A mi derecha, Montserrat Conill, presidenta de ACEC desde 2001, miembro de la Junta directiva

de CEDRO, licenciada en filología italiana, traductora desde hace más de treinta años y profesora de la UAB-FTI. A continuación, Mario Sepúlveda, abogado de ACEtt, alguien a quien muchos de vosotros conocéis por haberle hecho alguna consulta y que también asesora legalmente a ACEC; Mario participa voluntariamente, es decir, gratis et amore en el proyecto en calidad de apoyo o consultor legal. Y, por último, yo mismo, Andrés Ehrenhaus, vocal de la Junta actual de ACEtt, traductor, autor y, desde hace unos años, profesor de cursos de posgrado en la universidad Pompeu Fabra.



He de decir que cada una de las asociaciones cuenta, por acuerdo mutuo, con dos representantes en las conversaciones y la organización del proyecto; así, pues, por AELC también participa Laura Santamaría, que es licenciada en filología inglesa, profesora de la UAB-FTI y traductora al catalán de guiones; por ACEC, Olivia de Miguel, curtida traductora del inglés, profesora de la Universidad. Pompeu Fabra, directora del posgrado de Traducción Literaria de esa facultad y miembro de la comisión asistencial de CEDRO; y por ACEtt el inefable Carlos Milla, aquí presente, vicepresidente de esta asociación y, por supuesto, traductor, en su caso del inglés al español. Bien, ahora que nos conocemos, pasemos al breve resumen histórico.

Hace aproximadamente un año y medio, cuando Carlos y yo aceptamos formar parte de la candidatura de esta junta, propusimos aprovechar la circunstancia de que ambos residimos en Barcelona, que es una plaza de fuerte concentración traductoril y editorial, para iniciar conversaciones con otras asociaciones de traductores literarios a fin de aunar criterios y luchar por nuestras reivindicaciones laborales —y culturales— en bloque. La idea fue recibida con entusiasmo, entre otras cosas porque es una vieja aspiración del asociacionismo activo y de los luchadores veteranos del sector. De modo que, una vez elegida la junta, en cuyo programa figuraba esta propuesta, nos dedicamos a establecer los contactos y trazar las líneas básicas de una probable acción conjunta. Decidimos, en primer lugar, restringir la participación en la iniciativa en función de un parámetro común a los socios de las tres asociaciones, un parámetro que, a la vez, determina prácticamente todas las reivindicaciones laborales de los traductores de libros: el hecho de generar derechos de autor.

A lo largo de todo este tiempo nos hemos dedicado a establecer, con la inestimable ayuda de Mario Sepúlveda, una detallada casuística de los contratos, a vaciarlos de polvo y paja y evaluar la presencia de cláusulas abusivas y otras infracciones a la LPI, a estudiar el vasto e irregular terreno de las tarifas, a meternos en los turbios vericuetos de las cesiones a terceros, a cotejar experiencias y a concebir, en todos los casos, alternativas y soluciones aceptables que poder proponer frente a los editores. Porque la intención última de esta iniciativa coniunta es la de constituirse en interlocutor válido ante nuestros empleadores. Somos conscientes de que no basta con sentarse a conversar para lograr que se respeten nuestros legítimos derechos, pero también de que se ha de empezar, necesariamente, por ahí. Creemos que muchas de las reivindicaciones que planteamos son de sentido común y que en muchos casos se trata de llegar a acuerdos convenientes para ambas partes. Esto sólo se logrará si ambas partes se escuchan. También nosotros tenemos que aprender a escuchar y entender el discurso de la patronal si pretendemos que se nos escuche y entienda. En ese sentido, iniciativas fructíferas como la mesa redonda de editores que se ha llevado a cabo en estas Jornadas son un ejemplo de este esfuerzo necesario por conocer al Otro.

Actualmente, con el trabajo de investigación ya realizado y los objetivos amplios establecidos, estamos preparados para pasar a la acción. En breve, los principales grupos editoriales recibirán una carta en la que exponemos brevemente nuestras intenciones y los exhortamos a establecer conversaciones bilaterales tendientes a elaborar, en el mejor de los casos, una agenda que permita ir negociando los principales puntos conflictivos de nuestra realidad laboral. Esta mesa redonda es, en cierto modo, nuestra presentación en sociedad. Tuvimos un primer ensayo o bautizo, muy interesante por cierto, en el marco de una charla en la Universidad Pompeu Fabra en la que participaron Mario Sepúlveda, Olivia de Miguel, Romà Cuyàs, delegado de CEDRO en Cataluña, y Marià Capella, que ha actuado en ocasiones como abogado de la patronal.

A medida que avancemos en este farragoso terreno en el que nos hemos comprometido a transitar, os iremos informando de todas las novedades significativas que se produzcan. Y ahora os dejo con los restantes miembros de la mesa.

MONTSERRAT CONILL: En primer lugar quiero agradecer a ACEtt la oportunidad de participar desde esta mesa redonda en las XII Jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarazona. La asociación a la que represento, la ACEC, consciente de la importancia de este encuentro, ha acudido con asiduidad a este foro de la traducción de Tarazona bien representada por Olivia de Miguel, vocal para asuntos de traducción de la Junta Directiva de la ACEC, bien por mí misma y nos llena de satisfacción el que por primera vez en muchos años se nos invite a tomar la palabra en uno de sus actos.

Se me ha propuesto, tal vez porque soy traductora y presido una asociación profesional que agrupa a escritores y traductores, que hable de los traductores y el asociacionismo y quiero precisar que me referiré a los traductores cuya obra genera derechos de autor, esto es la traducción divulgada públicamente con su nombre, lo cual convierte al traductor en autor, es decir, en propietario exclusivo de su traducción.

Estos traductores, que no son los intérpretes ni tampoco los que traducen folletos, opúsculos o textos de cualquier otro tipo que no aparezcan firmados con su nombre, producen una obra que se encuentra protegida por la Ley de Propiedad Intelectual y son los que cumplen los requisitos para pertenecer a las asociaciones representadas en esta mesa.

Mi intervención girará en torno a dos puntos: 1) los traductores necesitamos asociaciones profesionales fuertes y cohesionadas; 2) tal vez porque siendo traductora presido una asociación profesional de escritores, tengo el convencimiento de que no debemos acentuar nuestra singularidad sino hacer hincapié en que a nuestro colectivo los problemas que le afectan no son de naturaleza distinta de los que afectan a los escritores.

Solamente dos cosas —y en algún caso tan sólo una— diferencian al escritor, es decir al autor del texto original, del escritor: la primera es la cifra del porcentaje que, como remuneración, recibe sobre el precio de venta del libro y que se considera no como un pago sino como anticipo a cuenta de sus derechos de autor; es decir, ante la ley escritor y traductor tienen el mismo estatuto, el de autor; la segunda es que el traductor realiza la traducción como consecuencia de un encargo efectuado por un hombre de empresa, un editor, quien teniendo interés en publicar un libro inaccesible a los lectores a causa del idioma procede a localizar a un profesional para que lleve a cabo la versión. En cambio, el escritor, en la mayoría de los casos, escribe y a posteriori trata de hallar un editor que dé difusión a su obra.

Hago esta precisión porque, a consecuencia de ello, el editor mantiene unas relaciones laborales directas con el editor. En una ciudad como Barcelona, sede de la ACEC, donde se concentra la mayor parte de la industria editorial española —la quinta del mundo en importancia, según datos publicados hace pocos días con ocasión de LIBER—. los encargos de traducción son muy numerosos, las relaciones laborales entre editores y traductores, muy estrechas y las ocasiones para el abuso por parte del más fuerte, muy frecuentes.

Porque son unas relaciones laborales caracterizadas por la desigualdad: de un lado aparece una empresa, en los últimos años un verdadero grupo empresarial, y frente a él un individuo, el traductor. La relación entre editor y traductor, que años atrás pudo ser una relación equilibrada y hasta amistosa entre dos individuos con capacidad para adaptarse o tratar de satisfacer las necesidades del otro, se ha convertido hoy en asimétrica porque el editor que encarga la traducción en general no tiene potestad para satisfacer las demandas materiales del profesional que va a ejecutarla, ya que las condiciones relacionadas con la retribución quedan establecidas por el departamento económicofinanciero o de marketing de la empresa o grupo para el que trabaja.

Dado que para la empresa la manera más fácil de esquivar el problema del profesional que reaccione ante un abuso planteando incómodas reclamaciones o molestas exigencias —por justas o legítimas que sean— es prescindir de encargarle trabajo, resulta evidente la necesidad de que estos profesionales —nosotros— dejen de actuar de forma individual y se agrupen en una asociación capaz de respaldar con su fuerza colectiva a la víctima del abuso.

Por otra parte, en virtud del idéntico estatuto de autor que confiere al traductor la Ley de Propiedad Intelectual, los traductores estamos representados en CEDRO, como todos sabéis la entidad que gestiona los ingresos que como compensación económica reciben autores y editores por la reproducción reprográfica de sus obras.

En el seno de CEDRO, a autores y editores nos une un interés común, que es la defensa de nuestros intereses ante la reproducción ilegal de nuestras obras, pero a nadie puede escapársele el hecho de que tanto el grupo autor/a como el grupo editorial trate de defender su propia parcela en el momento de diseñar o poner en práctica las políticas que rigen el funcionamiento de la entidad. Luego es fundamental que los autores comprendamos la importancia de constituir en CEDRO un grupo fuerte y cohesionado, capaz de hacer frente a las pretensiones del grupo editorial.

Por último, en virtud de ese mismo estatuto de autor que nos equipara a los escritores, los traductores poseemos entre nuestros derechos el de préstamo público, asunto candente que en este momento genera en España una enconada polémica que nos enfrenta a nosotros, autores de libros, nada menos que a los bibliotecarios. Éstos, como sabéis, han iniciado una serie de acciones de protesta de gran virulencia en todo el ámbito del Estado que persiguen crear un estado de opinión contrario a lo que constituye nuestro legítimo derecho, conquista del socialismo escandinavo, centroeuropeo y anglosajón y plenamente reconocido en esos países que desde el nuestro siempre hemos considerado modelo de progreso, avanzados. La resonancia mediática de la campaña emprendida por los bibliotecarios requiere, en mi opinión, una reflexión serena y una toma de postura inequívoca y unánime por parte de las asociaciones de autores.

Las reuniones de trabajo que a lo largo del pasado invierno hemos celebrado en Barcelona entre la AELC, ACETT y la ACEC con la presencia y consejo de Mario Sepúlveda, asesor jurídico de las tres asociaciones, han tenido por objeto poner de manifiesto problemas comunes y tratar de hallar soluciones conjuntas. Ayer oímos en esta misma sala a una respetada editora instarnos a fortalecer nuestras asociaciones y crear plataformas de defensa de nuestros intereses. Comparto sin reservas este punto de vista y concluyo ya, recordando simplemente que aquellos con quienes debemos

entendernos, los editores, cuando se trata de defender sus intereses, y ya se sabe que los intereses, en general, suelen ser de índole económica, adoptan posturas pragmáticas y limando diferencias hablan con una única voz: la del gremio que les agrupa. Gracias.

MONTSERRAT BAYÀ: Quiero agradecer a los organizadores de las Jornadas la invitación a la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana a participar en las mismas. Como representante de la AELC mi reconocimiento, pues, y el deseo que este primer contacto sirva para que nos conozcamos más y mejor.

Y después de este preámbulo obligado, entremos ya en materia. Se ha repetido tanto —hasta la saciedad— que los creadores y los recreadores literarios —es decir los traductores— son el eslabón más desasistido dentro del proceso de producción del libro, que podríamos decir que vivimos como normal una situación claramente discriminatoria y, si se me permite, vejatoria. Si los derechos de los autores —más protegidos por la Ley de Propiedad Intelectual— son a menudo vulnerados, en el caso de los traductores es más que frecuente que les sean prácticamente negados.

La experiencia de trabajo desde hace unos meses de las asociaciones de escritores y traductores —ACEC, ACET, AELC—, asesoradas por el abogado Mario Sepúlveda, nos ha ofrecido un abanico tan amplio de situaciones anómalas y abusivas, que nos plantea una ardua, aunque estimulante, tarea para conseguir que las editoriales asuman, por un lado, que el traductor tiene unos derechos reconocidos legalmente y, por el otro, que su trabajo debe ser valorado a partir de unos baremos económicos que dignifiquen su trabajo creativo.

Así como cada maestrillo tiene su librillo, podríamos decir que cada lengua tiene sus intríngulis. De la traducción al castellano han hablado y hablarán mis compañeros de mesa. Y a mi me toca hablaros de los problemas de la traducción al catalán.

En nuestro caso, nos movemos en un ámbito geográfico más pequeño lo que, según como se mire, conlleva alguna ventaja, aunque hay que reconocer que bastantes inconvenientes. Quizás sea pues una ventaja que traductores y editores nos conozcamos más directamente y seamos, entre comillas, más "amigos", a lo que tendríamos que sumar que hay menos editores en catalán y es más fácil llegar a ellos. En este sentido, en el tanteo de las condiciones económicas, algunas veces se consigue arrancar algunos miserables céntimos de más por folio traducido.

En cambio, traducir para una lengua de ámbito restringido conlleva algunos inconvenientes. El primero y principal es la seguridad que tiene el traductor de no poder vivir exclusivamente de la traducción. El traductor al catalán sabe que, excepto en contadas ocasiones, su traducción va a tener un tiraje de 2000 a 3000 ejemplares, lo que, suponiendo que se venda toda la edición —que ya es suponer— a penas cubrirá el importe recibido a cuenta de sus derechos de autor. Ello comporta una desmotivación para defender otros derechos contractuales. En general, nuestros traductores firman los contratos que les presenta el editor sin tener en cuenta qué cláusulas aceptan con sus firmas.

Al no poder vivir, pues, de la traducción, ésta pasará a ser una ocupación secundaria. Nuestros traductores son, en la mayoría de los casos, escritores, profesores de universidad y de centros de enseñanza, gestores culturales... que tienen la traducción como un complemento a su actividad principal. Esta no profesionalización —que no quiere decir, en absoluto, no profesionalidad en su trabajo creativo— se traduce en una cierta pasividad en el momento de defender sus derechos lo que, hay que decirlo, no facilita mucho el trabajo que llevamos a cabo desde nuestra Asociación. Recientemente he tenido ocasión de asistir a un interesante debate sobre los derechos de autor y el préstamo público en las bibliotecas, organizado por la AELC y con la participación de la ACEC. Es sabido que muchos sectores bibliotecarios se han manifestado, inexplicablemente, totalmente contrarios a este derecho de autor reconocido prácticamente en toda Europa. Pues bien, entre el público asistente había una nutrida participación del sector bibliotecario y una pobre participación de nuestros

autores y traductores. Si me refiero a ello es para ilustrar esa pasividad que he comentado.

Y volvamos a los problemas del sector: desde hace unos años v de forma paulatina, las editoriales en catalán han disminuido considerablemente sus porcentajes de edición y las traducciones se han visto, asimismo, mermadas. Al reducir el número de traducciones, el editor puede ejercer más presión sobre los traductores, ya que la amenaza de quedarse sin una traducción es más frecuente.

Así las cosas, a nuestras asociaciones —o al menos a la nuestra— se nos presenta una doble tarea: por un lado, motivar a nuestros traductores para que, con el apoyo de nuestras asociaciones, defiendan los derechos que les son reconocidos legalmente, y que asimismo sean conscientes que desde el asociacionismo no se les puede resolver todas sus problemáticos sino que han de ser ellos mismos los primeros interesados a reivindicar lo que les concierne por ley. Las asociaciones deben ser el motor que impulse las reivindicaciones de autores y traductores, pero necesitan también el apoyo del sector para poder cosechar frutos.

Aunque, obviamente, las asociaciones tenemos el deber y la obligación de denunciar cualquier atropello que afecte a la vulneración de los derechos intelectuales de nuestro colectivo. Y cuando hablo de "nuestro colectivo" no me refiero únicamente a nuestros asociados sino a todos los traductores —y, por extensión, a todos los escritores— cuyo trabajo genera derechos de autor. Cualquier mejora que se consiga a través de nuestras entidades será en beneficio, sin duda, del conjunto. Las asociaciones aquí representadas estamos en ello y este ha sido el motor principal que nos ha impulsado a trabajar de forma coordinada en la consecución de nuestros objetivos, objetivos que han sido ya comentados en esta misma mesa.

MARIO SEPÚLVEDA: Hoy por hoy en España los traductores no cobran derechos de autor. No digo que no tengan derechos de autor, puesto que actualmente, gracias a la Ley de Propiedad Intelectual, prácticamente no se discuten los derechos morales del traductor. Me refiero a los derechos patrimoniales o económicos. Por eso digo que no cobran derechos de autor.

Esta afirmación, que puede parecer provocadora, es rigurosamente cierta para la mayor parte, por no decir la casi totalidad, de la obra literaria objeto de traducción en este país. Basta observar la realidad contractual, y que cada uno de ustedes puede contrastar con su propia experiencia, para comprobar que, salvo excepciones muy contadas de superventas, lo normal es que el traductor se limite a cobrar los anticipos y nunca cobre el porcentaje fijado sobre el precio de venta al público de la obra.

En los contratos se suelen establecer anticipos para una primera edición de 40 ó 50.000 ejemplares y después se fijan royalties del 0,5% ó 1%. El 0,5% requiere ventas superiores a los 20.000 ó 30.000 ejemplares. Por eso decimos que estos derechos sólo se alcanzan en los supuestos de *best-seller* y, por lo demás, siempre y cuando se liquiden y se paguen, cuestión que tampoco es muy frecuente.

¿Dónde está la clave de esta situación? La traducción es definida como una obra derivada, es decir, el traductor actúa sobre un material preexistente. Esto provoca que el traductor entre en contacto con la industria editorial primero a través de un contrato de encargo y, sólo después, en segundo término se produce el contrato de edición. En el supuesto del traductor se confunden dos momentos que hace que se solapen estos dos contratos claramente diferentes, cuestión que no suele ocurrir con el autor, en el que normalmente se va directamente al contrato de edición.

El contrato de encargo, completamente camuflado dentro del contrato de edición y casi sin regulación en la Ley de Propiedad Intelectual, viene a asimilarse a la figura del arrendamiento de obras o servicios, por el que, según lo define el artículo 1544 del Código Civil, "una de las partes se obliga a ejecutar una obra o a prestar a la otra un servicio por precio cierto". Aquí lo que cuenta es exclusivamente el *factor trabajo*, de tal modo que el precio se establece sobre la base del tiempo invertido, la complejidad de la obra, el resultado, etc.

Si lo único que se paga es el encargo, es decir la prestación de un servicio de traducción, se está negando el carácter creativo de la traducción, puesto que no se está remunerando ese aspecto. En ese sentido, su tratamiento no difiere para nada de la traducción puramente técnica, no literaria; pues no se tiene en cuenta el valor agregado que supone la creación. Una vez más se ignora el carácter creativo de la traducción literaria.

Como lo hemos repetido tantas veces, y la propia LPI lo reconoce expresamente, la traducción literaria es creación. Y la forma en que se remunera el *factor creativo* es mediante "el derecho de participación proporcional de los ingresos derivados de la explotación de la obra". El autor-traductor debe correr la misma suerte que su creación.

El respeto de la condición de creador que le corresponde al traductor exige no sólo una modalidad de remuneración especial, sino que también debe reflejarse en la forma en que se transmiten los derechos de explotación de la obra. Es el principio de interpretación restrictiva del alcance de los derechos cedidos. Eso significa que la firma de un contrato de edición no presume la cesión de ningún derecho que no haya sido expresamente cedido.

Esta importante limitación que impone la Ley a la transmisión de derechos es lo que explica la conmoción que ha provocado en el mundo editorial la irrupción de las nuevas tecnologías. Hasta ahora solamente estaban legalmente previstas las modalidades de explotación clásicas, o sea, en el caso de la edición: la reproducción, la distribución y la transformación de la obra. Y por más denuedo que se ha puesto en ensanchar la definición de estas formas de explotación clásicas para permitir que quepan las nuevas formas derivadas de la digitalización, obviamente, no ha sido posible. No caben, así que no ha quedado más remedio que cambiar las normas. Y en ese empeño se está: nueva Directiva de la Unión Europea sobre la sociedad de la información; reforma de la LPI para adaptarla a la mencionada directiva; modificación de los estatutos de CEDRO y redacción de un nuevo contrato de adhesión.

Como no podía ser de otra manera, las grandes editoriales se han puesto a la cabeza de este movimiento y han elaborado unos nuevos contratos de edición, contratos de última generación cuyo objetivo es que el autor-traductor ceda todos los derechos existentes e imaginables. Y como todavía no hay definiciones homologadas por las leyes, entonces hay que enumerarlos y describirlos uno por uno: derecho a digitalizar la obra, a almacenarla en un ordenador, a integrarla en un multimedia o base de datos off line o en red on line, a la transmisión digital, etc. Así hemos pasado de contratos de 6 páginas a una media de 10 páginas.

Sin embargo el problema más grave es otro, que, como veremos, muestra en toda su dimensión la deformación que se está produciendo en el mundo editorial. El problema es que esta inmensa voracidad, este enorme acaparamiento de derechos no tiene ningún sentido, porque incluso las grandes editoriales saben de antemano que no están en condiciones de asumir todas esas nuevas modalidades de explotación de las obras literarias, sea porque no tienen capacidad tecnológica, sea porque no tienen mercado o porque no es ese su negocio. Con ello se vulnera el principal deber jurídico del editor, cual es la explotación continuada de la obra

La verdadera finalidad de esta conducta, es la que sigue la lógica de todo monopolio: "quiero el derecho a la explotación exclusiva para impedir que otro la explote". "Si yo no puedo hacer negocio, al menos impedir que otro lo haga". La filosofía del perro del hortelano, "no como ni dejo

Aparte de inmoral, este planteamiento es profundamente regresivo porque representa un freno objetivo al desarrollo de la actividad creativa.

En todo caso es expresivo del carácter abiertamente abusivo que tienen los contratos de traducción. Como lo hemos denunciado tantas veces, no existe en el campo de la traducción literaria y, en particular, en la relación de los traductores con las editoriales un verdadero sistema contractual.

Estos contratos son lo que técnicamente se conoce como contratos de adhesión. Los contratos que se ponen a la firma de los autores tienen las condiciones generales impresas, redactadas con antelación por la empresa editorial, sin intervención alguna del traductor, constituyendo una serie de cláusulas ya normalizadas o estandarizadas de aplicación general a todos los contratos que celebra la editorial con sus autores.

Su característica es que desaparece la libertad de contratación. Se mantiene la libertad de contratar, —libertad de celebrar o no el contrato—, pero no la libertad contractual —libertad de ambas partes, no de una sola, de establecer las cláusulas que acepten mutuamente—. En palabras más claras es un contrato que ya te lo dan hecho para que "lo tomes o lo dejes".

Todo lo expuesto lleva a que los contratos de edición estén plagados de cláusulas abusivas. A título de ejemplo, sólo mencionar algunas: la ya aludida cesión indiscriminada de derechos habidos y por haber, a sabiendas que muchos de ellos no se van a explotar, ni en la modalidad (multimedia, Internet, base de datos, libro electrónico, etc.), ni en el ámbito geográfico (todo el mundo), ni en la extensión (100 ediciones de hasta 100.000 ejemplares cada una) ni en la duración (siempre en el límite legal de los quince años). Para comprender la magnitud del abuso hay que considerar que todos estos contratos se firman con carácter exclusivo, lo que significa, según el artículo 48 de la Ley, "la facultad de explotar la obra con exclusión de otra persona, comprendido el propio cedente", es decir el autor. Por supuesto que olvidan lo que viene a continuación: "que esta cesión constituye al cesionario en la obligación de poner todos los medios necesarios para la efectividad de la explotación concedida".

A lo anterior hay que agregar las cláusulas de cesión a tercero, sobre las que hemos hablado extensamente en otras ocasiones; la renovación automática del contrato a su término; la reserva de jurisdicción, siempre en el domicilio de la empresa; la facultad que se atribuye la editorial para rescindir libre y unilateralmente el contrato si no presta su conformidad a la traducción. Por último, están las cláusulas en las que se establece la remuneración, tanto el anticipo como los porcentajes, donde se está llegando a extremos intolerables como fijar un 0,5% sobre el precio de venta del libro. Basta hacer un par de números para comprobar que este porcentaje, que comienza a extenderse, significa en la práctica, lisa y llanamente, que desaparece la remuneración proporcional, porque nunca se llegaría a aplicar.

El socorrido argumento que los precios los fija el mercado es falaz, porque en este caso estamos ante un supuesto en que una de las partes goza de una posición dominante que le permite fijar directamente el precio. Además supone vulnerar el derecho del autor a obtener una remuneración equitativa.

En definitiva, es imperativo reformar drásticamente este sistema contractual y para ello es necesaria la acción combinada de los traductores a título individual oponiéndose en la medida de sus posibilidades, aunque sea manifestando su discrepancia con las formas más leoninas de los contratos que firman; la asesoría jurídica, defendiendo judicialmente a quienes decidan ir más lejos y acompañando las denuncias y acciones colectivas que decidan las asociaciones.

Pero, sin lugar a dudas, son estas últimas las más decisivas en esta tarea. En primer lugar, por la fuerza que les da su representatividad, que se traduce en legitimación jurídica a la hora de emprender acciones judiciales y capacidad de interlocución ante las organizaciones de editores.

De ahí la enorme importancia que representa la constitución de esta mesa que coordina a diferentes asociaciones de autores-traductores.

ANDRÉS EHRENHAUS: Voy a leer una joya de la poesía concreta extraída textualmente, *sic*, coma por coma, de un contrato de traducción real como la vida misma de un gran grupo editorial español.

7. El EDITOR, a título enunciativo y no limitativo, podrá explotar y comercializar la obra en las

siguientes modalidades de explotación y medios de difusión:

7.1. Edición. La edición en forma impresa, ya sea en forma de libro, fascículo o folleto o cualquier otra análoga, sin distinción de colecciones, formatos o calidades. La edición en forma electrónica, ya sea en soportes informáticos, electrónicos, cibernéticos, eléctricos, ya fuesen todos ellos analógicos o digitales, ópticos, magnéticos, magnetoscópicos, cuánticos, cintas, discos, DVD, CD, minidisc, unidades de memoria de cualquier tipo incluidos los discos compactos de memoria de solo lectura, de imagen, de sonido u otros, videosdiscos digitales, topografías de productos semiconductores, vídeos u otros análogos.

7.2. Comunicación pública. La comunicación pública a través del acceso público a bases de datos a través de medio de telecomunicación. La comunicación pública a través de la audiodifusión, radiodifusión, retransmisión, transmisión, teledifusión y cualquier medio de difusión a distancia como la radio y la televisión, y ésta en cualquier modalidad, tales como ondas, cable o fibra óptica o microondas o una combinación de tales medios, vía satélite, analógica o digital, holográficos, sistemas de teleportación, sistemas de comunicación o transmisión cuánticos de cualquier forma análoga.

7.3. Otros. La explotación de la OBRA en bases de datos, en redes informáticas, electrónicas, telemáticas, digitales u otras, en línea, en internet, en sistemas de transmisión, digitales, telefónicos, por ondas, radio, cable y/o cualquier otro.

CONFERENCIA

OCHO APUNTES SOBRE EL TRADUCIR Y UN ESBOZO (PRESTADO) DE POÉTICA¹

VICENTE FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

PREMIO NACIONAL DE TRADUCCIÓN 2003 POR LA OBRA "VERBOS PARA LA ROSA", DEL POETA GRIEGO ZANASIS JATSÓPULOS

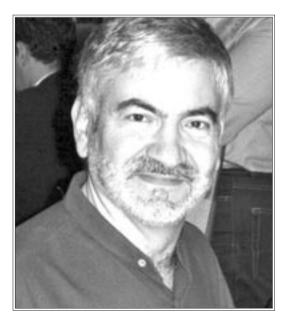
APUNTES

"La poesía es indispensable, pero me gustaría saber para qué.' Con esta encantadora paradoja Jean Cocteau resumió la necesidad del arte y, a la vez, su dudosa función en el mundo burgués contemporáneo." De este modo tan sugerente comienza un libro — La necesidad del arte, de Ernst Fischer— que cuarenta años después de su publicación sigue ofreciendo una provechosa lectura. Para muestra el siguiente fragmento:

Es evidente que el hombre quiere ser algo más que él mismo. Quiere ser un hombre total. No le satisface ser un individuo separado; parte del carácter fragmentario de su vida individual para elevarse hacia una "plenitud" que siente y exige, hacia una plenitud de vida que no puede conocer por las limitaciones de su individualidad, hacia un mundo más comprensible y más justo, hacia un mundo con sentido. Se rebela contra el hecho de tener que consumirse dentro de los límites transitorios y casuales de su propia personalidad. Quiere referirse a algo superior al "yo", algo situado fuera de él pero, al mismo tiempo, esencial para él. Quiere absorber el mundo circundante, incorporarlo a su personalidad, extender su

"yo" inquisitivo y hambriento de mundo hasta alcanzar las más remotas constelaciones y penetrar en los más profundos secretos del átomo; quiere, con el arte, unir su "yo" limitado a una existencia comunitaria; quiere convertir en social su individualidad ²

Fischer habla de arte, pero podría hablar de traducción. Si sobre traducción versara su obra,



podría, mutatis mutandis, empezar del mismo modo —"La traducción es indispensable..."—, aunque seguramente la segunda parte de la sentencia de Cocteau no sería procedente. La traducción es indispensable, es necesaria, y a la luz de esta consideración el debate sobre la (in)traducibilidad sólo cobra sentido como eventual recurso heurístico.

2. El resultado del proceso creativo de la traducción en modo alguno está predeterminado. El concepto de texto equivalente ideal sin tomar en consideración la personalidad del traductor no es más que una ilusión. Sólo los textos franceses de Samuel Beckett traducidos del inglés por Samuel Beckett pueden aproximarse a semejante equivalencia ideal. Y en todo caso es preferible el término análogo entendido en cuanto a la relación del texto original con el texto de la traducción, puesto que el término equivalente en el modo en que suele utilizarse hace referencia a las relaciones intertextuales y extratextuales de los textos en sus lenguas respectivas y dichas relaciones pueden ser absolutamente diferentes, especialmente en el caso de dos sociedades alejadas lingüística y culturalmente; piénsese, por ejemplo, en la traducción castellana de un *haikú*; el funcionamiento de la versión en el ámbito —cultural, social, literario— de la lengua de salida, en la que constituye un texto, en el buen sentido de la palabra, exótico para el lector, no puede ser el mismo que el del original japonés, que se inserta en una tradición centenaria y en una multitud de textos del mismo género. Ni siquiera la identidad verbal implica equivalencia textual. Recordemos los comentarios de Borges a los Quijotes de Cervantes y Pierre Menard:

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)

Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno ca-

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el ingenio lego Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

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

Las cláusulas finales — "ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir"- son descaradamente pragmáticas.

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época 3.

3. Para la historia de Occidente ha quedado, independientemente de otros documentos anteriores, como traducción fundacional la versión del Antiguo Testamento elaborada por un grupo de judíos helenizados de Alejandría, la conocida como de los Setenta. La leyenda cristiana creada en torno a esta traducción cuenta que los setenta traductores fueron encerrados en celdas separadas e incomunicadas y cuando, al final de su labor, se les reunió para que cada cual leyera en voz alta su versión se comprobó que eran todas idénticas punto por punto. El Espíritu Santo había guiado a los intérpretes de la palabra divina conduciéndoles de la materia lingüística esencial a la expresión griega, la lengua de cultura por excelencia de la sociedad humana que había de serlo por ende de la Iglesia. San Agustín consagró la autoridad de esta traducción de inspiración divina recomendando su consulta para la versión latina allí donde el original hebreo resultara oscuro. En las Confesiones (VII, 21) Agustín recuerda la transcendencia que para su

conversión tuvo la enseñanza de san Pablo, que en la Segunda Epístola a los Corintios (3, 6) asevera: "la letra mata, pero el espíritu da vida". En ningún momento oculta San Agustín su fascinación por el paralelismo entre tres dicotomías: alma, o espíritu, o mente/cuerpo; sentido, o significado/palabra; hombre/mujer. Alma-sentido-hombre, de un lado; cuerpo-palabra-mujer, de otro. Tres dicotomías, o una —si se prefiere—, que informan la tradición occidental y —no podía ser de otro modo— el pensamiento dominante sobre la traducción: la ideología de la traducción, podríamos decir. El sentido, como el alma, es inmortal, esencia, soplo divino; la expresión, como el cuerpo, es perecedera, contingencia, envoltura formal. El sentido es uno, la palabra diversa.

4. Llegada del Espíritu Santo

Al llegar el día de Pentecostés estaban todos reunidos en el mismo lugar. De repente un ruido del cielo, como de viento recio, resonó en toda la casa donde se encontraban, y vieron aparecer unas lenguas como de fuego que se repartían posándose encima de cada uno. Se llenaron todos de Espíritu Santo y empezaron a hablar en diferentes lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse.

Residían entonces en Jerusalén judíos devotos de todas las naciones de la tierra. Al oír el ruido, acudieron en masa y quedaron desconcertados, porque cada uno les oía hablar en su propio idioma. Todos, desorientados y admirados, preguntaban:

-¿No son galileos todos esos que están hablando? Entonces, ¿cómo es que cada uno les oye hablar en su lengua nativa? Entre nosotros hay partos, medos y elamitas; otros vivimos en Mesopotamia, Judea, Capadocia, en el Ponto y en Asia, en Frigia o en Panfilia, en Egipto o en la zona de Libia que confina con Cirene; algunos somos forasteros de Roma, otros judíos o prosélitos; también hay cretenses y árabes, y cada uno los oye hablar de las maravillas de Dios en su propia len-

> (Hechos, 2, traducción de L. Alonso Schökel y J. Mateos 4)

Dios —que había condenado a los hombres a la Babel perpetua, a la confusión de lenguas y a la dispersión— concede a los apóstoles el don arrebatado a la humanidad. Dicho de otro modo se lo reserva para sí, puesto que los apóstoles no son más que eso, apóstoles, es decir, enviados, embajadores, portadores de su palabra. Dios habla por su boca y los pueblos escuchan su palabra en sus lenguas y desde sus culturas. Por ello cuando Dios, a través de sus traductores apóstoles, se dirige a los esquimales les habla de focas y no de corderos.

5. El legado agustiniano consagra la jerarquía de las lenguas humanas en la tradición occidental: por encima de todas, el griego y el latín. Don Quijote en la imprenta de Barcelona, tras felicitar al traductor con el que conversa por su buen conocimiento de la lengua toscana no se resiste a ponderar y le dice así (segunda parte, capítulo 62):

[...] me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio, ni elocución, como no le arguye el que traslada, ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen⁵.

Tratándose de lenguas fáciles no cabe duda alguna para el bueno de Don Quijote: donde el toscano dice piace el castellano quiere place, donde piú, más, y así sucesivamente como en un juego de sustitución de las piezas de un rompecabezas por las de otro en que imágenes diferentes siguieran por debajo numeraciones correlativas y fueran de este modo perfectamente intercambiables. Don Quijote felicita al traductor no por la belleza o la calidad de su traducción, que por otra parte no ha leído, sino por su buen conocimiento del italiano, que por sí considera garantía de una correcta traslación 6.

6. Cuando en los años veinte Malinowski trabajaba en la descripción de la cultura melanesia de las islas Tobriand, en el Pacífico occidental, se encontró un mavúsculo problema de traducción: las culturas en cuestión eran estudiadas a través de su manifestación en textos (tradición oral, relatos de expediciones de pesca, etc.) y se trataba de trasladar esos textos al inglés del modo más inteligible posible para sus potenciales lectores occidentales. Cuál era el mejor camino: la traducción libre, la traducción literal o la traducción con comentario? Malinowski optó por una traducción acompañada de comentarios en los que ilustró lo que él llamó contexto de situación, es decir, el conjunto de significados, actitudes, valores y formas simbólicas que conforman un horizonte cultural, una cultura, y en el que se inscriben actos y discursos.

Malinowski, que sin proponérselo nos dejó con su artículo "El problema del significado en las lenguas primitivas" 7 un texto fundamental para la Traductología, comprendió que los textos son "textos de cultura", que la culturalidad es un atributo de los discursos y los textos y no sólo de determinadas palabras y, en definitiva, que la comunicación intercultural entraña un problema de traducción, es -si se prefiere una cuestión de traducción.

7. En su archiconocido Manual de traducción, Newmark distingue el lenguaje "cultural", de los lenguajes "universal" y "personal" y afirma:

"Morir", "vivir", "estrella", "nadar", e incluso objetos casi prácticamente ubicuos como "espejo" y "mesa", son universales... No presentan, por lo general, ningún problema de traducción. "Monzón", "estepa", "dacha", "chador", son palabras culturales...⁸

Sin embargo, palabras universales como "morir" y "muerte" no tienen el mismo valor en la cultura cristiana occidental, en la árabo-islámica y en la hinduista, por ejemplo. E incluso en el contacto entre culturas próximas, ¿qué ocurre cuando una palabra como "muerte" es de género femenino en español y de género masculino en griego, thanatos? No es, claro está, el accidente gramatical lo que me preocupa, sino el comportamiento cultural de las palabras, incluso en el plano de lo simbólico, que esa diferenciación de género conlleva.

La inocua palabra "mesa" en español, además del conocido mueble, puede designar la presidencia de una asamblea o el órgano rector de una agrupación política o ciudadana, por ejemplo. En griego el mueble en cuestión, trapeza o trapezi, sólo sirve para comer (para escribir se usa el *grapheio*, nuestro pasado de moda escritorio), pero la misma palabra significa "banco", es decir "entidad bancaria", y "altar" (altar de templo cristiano). *Trapezi* significa también comida o cena, la celebración de la comida o la cena. Además hay palabras derivadas: trapezaria (comedor) y trapezono (invitar a comer).

No se trata simplemente de casos de polisemia. La cuestión es que la polisemia se inscribe profundamente en el modo en que las lenguas y culturas organizan la red de referencias y símbolos en la que una comunidad se instala y desde la que produce sus textos y discursos. Y lo relevante para nosotros es esa impregnación cultural de los textos que traducimos.

En 1996 visité en Sevilla una sugerente exposición de un artista malagueño, Rogelio López Cuenca. Se trataba de un conjunto de obras cuya referencia común era la Semana Santa presentadas bajo un título o lema común: Paso de procesiones. "Paso" puede entenderse como sustantivo, traducible al habla de Málaga por "trono", o bien como primera persona del singular del verbo pasar. Reducir la lectura de este enunciado al plano del juego de palabras no daría cuenta del entramado de implicaciones socioculturales que la mera celebración de semejante exposición en Sevilla, los mismos días de Semana Santa, comporta.

De manera que las llamadas por Newmark "palabras universales", y en contra de lo que este afirma, sí presentan problemas de traducción, problemas "culturales", quiero decir. Por otra parte, si admitimos el concepto de "textos de cultura" en el sentido aquí esbozado, las virtualidades del concepto de "palabra cultural" quedan muy desdibujadas, aun aceptando que determinadas palabras

y en determinados momentos pueden desempeñar un papel más relevante que otras en la construcción de la identidad propia o ajena.

8. La traducción es una práctica social que pone en contacto, de manera diversa, a los miembros de la colectividad, que no siempre desempeñan el mismo papel en el proceso. La traducción en nuestros días es un fenómeno presente de una u otra forma en la vida de prácticamente todas las personas que habitan el planeta. Los papeles no se agotan en los de autor, traductor (o mediador), cliente y lector; en el encargo, producción y consumo de un texto traducido o de un acto de traducción (o interpretación) pueden intervenir —y de hecho intervienen— muchas personas e instancias.

La dimensión ética de la actividad de la traducción (pre)ocupa cada vez más a los estudiosos. La observancia de criterios deontológicos, la adopción de un código deontológico que regule el ejercicio profesional es una necesidad sentida y expresada por muchos traductores, y, sin duda, una necesidad social. La "ética", sin embargo, es una dimensión de lo privado; susceptible de ser tratada en términos de fidelidades personales; conviene, pues, situar también la cuestión en la esfera de lo público, es decir, en el ámbito de los derechos de los (ciudadanos) lectores y los derechos y los deberes —objeto de la deontología— de los (ciudadanos) profesionales. En el ámbito del "contrato social", en el ámbito, en definitiva, de la "política".

ESBOZO

"¿La palabra montaña de qué materiales está hecha? En todo caso, no de las siete letras que la hacer sonar. Tierra y agua la habitan, pizarrales, rocas marmóreas, piedra porosa; tomillo y almácigo, orégano, acebuches; piedras y más piedras. Al menos en Grecia. Porque en otros sitios la misma palabra, con sus propias letras que la hacen sonar de otro modo —a veces prolongada, a veces monosílaba, con acordes diferentes, en cualquier caso—, está llena de altísimas coníferas y es verde, más verde que la de los montes griegos, gris y, al

caer la tarde, malva. Así, la montaña suena con diferente combinación de letras según su altitud. En el cuerpo de la palabra a veces nieva; a veces está cubierta por espesas nubes o por niebla. Y además la palabra está hecha de diferentes materiales en cada estación. Su composición mineral, sin embargo, que varía de montaña a montaña, permanece tercamente invariable para la misma montaña, tal y como fue definida por la era geológica de su formación. ¿De que material está hecha la palabra poesía?"9

NOTAS

- I. Los fragmentos 2, 3 y 5 proceden de VICENTE FERNÁN-DEZ GONZÁLEZ, "Traducir a Cavafis: sobre el concepto de equivalencia en la traducción literaria", Erytheia 17, (1996), 287-311.
- 2. E. FISCHER, La necesidad del arte (trad. de J. Solé-Tura), Barcelona, Península, [1959] (31973), 6-7.
- 3. JORGE LUIS BORGES, "Pierre Menard, autor del Quijote", en Ficciones (Obras Completas II), Barcelona, Círculo de Lectores, [1941] (1992), 37-38.
- 4. L. ALONSO SCHÖKEL Y J. MATEOS, Primera lectura de la Biblia, Madrid, Cristiandad, 425.
- 5. "Hay por desgracia, mucha gente que tiene una idea exagerada de las lenguas bíblicas. Considera el hebreo como una lengua esotérica para uso de teólogos y el griego como un 'misterio', 'el más fino instrumento del pensamiento humano que jamás ha existido". En realidad, el griego y el hebreo son simplemente lenguas con todas las cualidades y limitaciones propias de toda lengua. No son lenguas celestiales ni idiomas del Espíritu Santo." (Eugene Nida y Charles Taber, La traducción: teoría y práctica, trad. de A. de la Fuente Adánez, Madrid, Cristiandad, 1986, 22).
- 6. No obstante parece que el pensamiento al respecto del hidalgo es un poco más complejo y culmina su discurso con una salvedad: "Fuera de esta cuenta van los dos famosos traductores: el uno, el doctor Cristóbal de Figueroa, en su Pastor Fido, y el otro don Juan de Jáuregui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción, o cuál el original".
- 7. BRONISLAW MALINOWSKI, "El problema del significado en las lenguas primitivas", en C. K. Orden e I. A. Richards, El significado del significado. Una investigación acerca de la

- influencia del lenguaje sobre el pensamiento y de la ciencia simbólica, Barcelona, Paidós, 1984, 310-352.
- 8. PETER NEWMARK, Manual de traducción (trad. de V. Moya), Madrid, Cátedra, 1992, 133.
- 9. "La palabra poesía", en ZANASIS JATSÓPULOS, "Verbos para la rosa. Esbozo de poética (trad. de V. Fernández González), Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 118-119.



CONFERENCIA

LUCES Y SOMBRAS DEL MESTER DE TRUJUMANÍA

EUSTAQUIO BARJAU

PREMIO NACIONAL DE TRADUCCIÓN 2003 AL CONJUNTO DE SU OBRA

provecho esta oportunidad que me ofrece la Sección de Traductores de la ACE, con ocasión del premio que me ha concedido el Ministerio de Cultura, para hacer ante vosotros algo así como una reflexión en voz alta sobre mis más de cuarenta años de trabajo como traductor, para expresar también deseos e ilusiones (para mí y para mis colegas). Recojo también la invitación, casi la incitación, de nuestra querida vicepresidenta para expresarme de un modo llano y casi desenfadado, lejos del carácter de una exposición ex cathedra —estas fueron sus palabras—; de ahí que a lo largo de estos pocos minutos pueda deslizarme a veces a lo hiperbólico y desmesurado —os lo digo para preveniros y, si hiciera falta incluso, para, de un modo anticipado, poner sordina a mis palabras—.

Seguro que conocéis aquella divertida anécdota, si non vera ben trobata, en la que, en la ceremonia de la botadura de un barco, donde una gran multitud se agolpa en el puerto, cerca del agua, esperando el momento en el que la autoridad del momento va a lanzar la botella de champagne, un espectador se cae al mar, después de lo cual, a los pocos segundos, otro espectador se lanza al agua... a salvarlo, lo que consigue. A los pocos días, en un acto público, las autoridades municipales lo premian imponiéndole una medalla. Él acepta gustoso, pero alguien que en este acto se encuentra cerca del "héroe" le oye musitar entre dientes: "Sí, sí, muy bien, pero a mí me gustaría saber quién fue el que me dio el empujón...".

Pues bien, algo parecido es lo que pensé yo cuando hace unos meses, en Málaga, en un simpático acto, la Ministra de Cultura me entregó el Premio 2003 de Traducción (por la obra entera del premiado). El empujón, ¿quién me dio el empujón? Con ello os estoy diciendo que yo nunca he sentido, digamos, la llamada de la traducción, la vocación de este mester... Simplemente me he encontrado traduciendo, y ahora me encuentro muy a gusto, para qué voy a decir otra cosa— aquí con vosotros, premiado y acompañado (esto último es también importante).

El empujón, dejadme que os hable del empujón. Eran los últimos años cincuenta y los primeros sesenta —del siglo pasado, da un cierto vértigo esta última expresión—. Yo, licenciado en Filosofía y maestroescuela en aquellos momentos, estudiaba con pasión el alemán, no para traducir textos literarios sino para leer en su lengua original a los grandes filósofos alemanes, sobre todo a Heidegger, que yo leía emocionado en castellano y en francés. Se decía: un filósofo debe saber dos lenguas, el griego clásico y el alemán, y allí andaba yo esforzado y afanoso para conseguir esta cima del saber (hay que decir que la alcancé sólo a medias, porque si bien sé algo de alemán, sé muy poco griego, poquísimo, por no decir nada...). J.L. Borges, en el prólogo de su libro Prólogos con un prólogo de prólogos (Madrid, Alianza, 1998), dice: "Cuando yo era chico, ignorar el francés era casi ser un analfabeto. Con el decurso de los años pasamos del francés al inglés y del inglés a la ignorancia, sin excluir la del propio castellano." (p. 8). Cuando Borges era chico yo no estaba en este mundo; si el gran argentino viviera me llevaría unos años, pero tampoco tantos. Estoy pues en condiciones para presumir de saber lo que quiere decir el autor del Aleph con esta media, sólo media, boutade... Francés había yo estudiado un poco en el colegio de los jesuitas — hélas!, para decirlo en francés, y no sigo, no temáis—; en el año 1945, cuando yo debía empezar con la segunda lengua extranjera obligatoria, empecé a estudiar el inglés —ya podéis imaginar cuál había sido la lengua obligatoria hasta aquel año—; alemán, como he dicho, lo estudié más tarde.

Pues bien, para volver a la frase de Borges, que no menciona el alemán: ¿imagináis el prestigio que suponía en aquellos años saber —o creer que se sabía— alemán?, ¿el "pedigrí" que le confería a uno, en aquella época de inopia general, el (presunto) conocimiento de una lengua el número de cuvos conocedores —reales o presuntos— se contaba con los dedos de las manos? Detrás del ofrecimiento de traducir de esta lengua, artículos o libros, y ante la eventualidad remota de rechazar tamaña oferta, uno, por lo menos yo, creía oír algo así como: "¡¿ pero cómo, tú que sabes alemán no nos vas a decir qué dice aquí?!"

El empujón... Me vienen a la mente unas palabras con las que termina el primer acto de Las bodas de Fígaro: "Molto honor, poco contante", le augura el conde Almaviva a Cherubino, el muchacho que enreda en los amores de la Corte y al que aquél manda a la guerra para deshacerse de él. Pues eso, "molto honor, poco contante", y en mis años juveniles lo del honor, sobre todo cuando el "contante" previsible era tan escaso, me podía, me podía irremediablemente... El empujón, ningún comienzo heroico, "vocacional", pues. Luego vinieron relaciones distintas con el mester de la traducción. (También hay matrimonios que empiezan siendo "de conveniencia" y en los que luego surge el amor, o un cierto amor).

Luces y sombras del mester de trujumanía os he anunciado, y tengo que cumplir con lo prometido. Empecemos con las sombras, que las hay, y no pocas; luego vendrán las luces que nos, o me, sostienen y confortan...

De las sombras, para mí, para qué os voy a engañar, la primera, la más importante, y para la que hay que estar buscando siempre luz, es la de tener que escribir lo que han escrito los demás... y no lo que uno quisiera escribir... (Bien es verdad también que no pocos escritores "originales" hubieran hecho muy bien abandonando este oficio y dedicándose a escribir, en otra lengua, las cosas que habían escrito otros...). Volvamos a Mozart, o mejor a su libretista Lorenzo da Ponte. En una conferencia de Hans Martín Gauger sobre la traducción le oí citar el comienzo del Don Giovanni: la ópera empieza con un aria de Leporello, el criado del protagonista, que dice:

Voglio far il gentiluomo e non voglio piú servir, non voglio piú servir, non, non, non, non, e non voglio piú servir.

Pues bien, es posible que más de un traductor, en sus malos momentos —por lo menos esto es lo que me ha ocurrido a mí— haya oído estas palabras. (Luego diré cómo salgo de estos malos momentos).

Más sombras, ya lo creo que las hay... La conciencia de lo que no se puede decir en la lengua a la que se traduce —llamada, en una expresión que aborrezco, la "lengua de llegada"—; la posible equivocación, o imprecisión, que acecha en cada línea del texto que se está traduciendo; la casi continua, o por lo menos muy frecuente, frustración al constatar la diferencia que existe entre lo que dice el texto original y lo que al fin, después de muchas reflexiones y dudas, has "bajado al papel", para traducir literalmente, ya que va de traducción, este bello verbo alemán: niederschreiben; el hecho de que determinadas expresiones, giros y matices no los puedas encontrar en ningún diccionario y tengas que consultar al nativo —habiendo escogido al nativo antes, que no todo nativo es un buen informante—. También, ;por qué no decirlo?, las escandalosas, sí, escandalosas tarifas con las que trabajamos los traductores de obras literarias: ;por qué la traducción técnica se remunera con tarifas mucho más altas?, ¿tan bajo e indigno es el lenguaje literario? La paciencia de chino que requiere este trabajo; la angustia que le entra a uno cuando de una obra que tiene mil páginas se encuentra sólo en la página 17... Yo pienso en aquello que dice el romance refiriéndose al trabajo de un moro —un moro aquí, no un chino— que está labrando "los alixares":

El moro que los labraba cien doblas ganaba al día, el día que no los labra otras tantas se perdía.

Sigo con estas "sombras", y termino pronto porque quiero pasar a aspectos más gratos de nuestro oficio. Está además el editor, que casi siempre tiene prisa; los plazos contractuados que hay que cumplir (y que con gran frecuencia yo no cumplo); la obra traducida que no puede "descansar" durante unas semanas, o unos meses, en el cajón de tu mesa de trabajo, para que luego, al leerla, puedas verla a más distancia y enlucirla a tu gusto. Cuando la obra te llega en forma de galeradas, no puedes mejorarla como quisieras: hay un porcentaje contractuado de correcciones más allá del cual —¡encima!— debes correr con los gastos de la nueva impresión, etc. etc.

Labor vicaria y sufrida la del traductor; como vicaria, pero para mí no sufrida sino muy gozosa, es la labor del enseñante. La respuesta, en la labor de la enseñanza, es casi inmediata, visible, palpable. El eco de la traducción puede ser más amplio, pero apenas le llega al abnegado traductor.

Basta; como os he dicho, bastante de hipérbole —bastante pero no todo— y de boutade tiene lo que acabo de decir hasta ahora. No hay duda de que hay escritores, y grandes escritores, que han sido también traductores. Aquí estarían nombres tan ilustres como Fray Luis de León, Fr. Schlegel, Rainer Maria Rilke, o, para citar autores-traductores más cercanos a nosotros, J.L. Borges, J.Cortázar, J.A. Valente, Ángel Crespo, José María Valverde, Pedro Salinas, Jorge Guillén o Carles Riba. Autores además para quienes la traducción no es, o por lo menos no es siempre, un trabajo secundario, al margen de su escritura original, sino una labor en la que se autopotencian, se encuentran y que, de alguna manera, reobra en su creación personal. En la nota introductoria a sus Versions de Hölderlin (Buenos Aires 1943) dice Carles Riba:

El seu propòsit (...) ha estat de fer passar la seva pròpia veu per un dels cants lírics absoluts que més púdicament i amb més puresa s'hagin fet sentir mai entre els homes; i això només per un instint d'exercitar-la, potser millor d'assajar-la o de reconèixer-se-la ell mateix qui sap.

Es verdad también que existen traducciones que se han convertido en obras clásicas y que, por la poca accesibilidad del texto original, casi lo sustituyen. Estoy pensando, para el lector catalán, en la Odisea de Carles Riba, para seguir con este poeta, o, para el lector castellano, en los Sonetos a Laura de Ángel Crespo. Gracias a estas versiones, grandes obras de la literatura universal llegan a un gran número de lectores que, si no fuera por aquéllas, no tendían acceso a ellas. Tampoco hay que olvidar el caso, muy poco frecuente pero especialmente gozoso cuando se da, en el que el traductor logra casi meterse en la piel de su autor, dejarse llevar por el *ductus* de su escritura y convertirse hasta cierto punto en el alter ego del autor: momentos de identificación en los que uno se siente co-autor, en otra lengua, de una obra que siente como suya. (Por mi parte yo he tenido la fortuna, y esto justifica las muchas horas de sufrimiento en este oficio, de, escogido por el mismo autor, Peter Handke, meterme en uno de los personajes de sus obras, La ausencia, y encarnar esta figura en una película). En cuanto al trabajo creativo, en este sufrido oficio, está también el juego de palabras travieso e inquietante para el cual —¡al fin!— encuentras una "solución" que te satisface. Está también la traducción de textos poéticos en verso —a la que tiendo cada día más—, donde la co-autoría no es sólo una ilusión sino un hecho. Está también la docencia de la traducción literaria, que yo practico con especial placer: para una persona como yo, dedicada a la enseñanza desde hace casi cincuenta años, la enseñanza de la traducción de textos literarios resulta especialmente gratificante, casi la situación ideal: la traducción despaciosa y sosegada, liberada del reloj y del calendario, sin el apremio de fechas editoriales ni tarifas mezquinas, en equipo, con grupos en los que se encuentran a veces nativos que aportan su competencia ligüística, una competencia que el no nativo difícilmente puede alcanzar del todo, un trabajo liberado de la soledad de tu escritorio y en el que puedes permitirte el lujo de emplear una hora y media para traducir veinte líneas. (Decía el arquitecto catalán J. A. Coderch: un proyecto no está listo hasta que no deja el alma en paz. Se podría decir lo mismo de todo trabajo. Pocas veces deja el alma totalmente en paz una traducción. En una clase sí ocurre esto; si lo que hemos hecho no nos deja tranquilos, al día siguiente le damos más vueltas al texto, hasta que nos satisface plenamente).

Luces, por tanto, no sólo sombras. Y, volviendo a las luces —*last but not least*, para emplear esta fórmula manida pero bella y difícil de traducir, ya

que va de traducción, por lo menos de un modo tan concentrado y rápido—, y no me gustaría en absoluto que estas últimas palabras se tomaran como cumplido, el apoyo de colegas y amigos, expresado en este acto y en tantas otras ocasiones; la asistencia continua y abnegada de la Sección de Traductores de la ACE, con un estilo de amabilidad y cálido desenfado en el que veo una huella de nuestra querida, y llorada, Ester Benítez, de cuyo apoyo y confortación fui beneficiario.

Termino. He aquí un resumen de los recuerdos y experiencias de más de 40 años de traducción. No me obliguéis ha hacer balance. ;Deseos? Muchos - ¿no hay aquí ninguna hada madrina?—. Ofertas de traducciones poéticas, en verso; proximidad con los autores y apoyo por parte de éstos; una mayor consideración social de este oficio (lo que comportaría unas tarifas... distintas); una mayor cercanía con los editores; mayor apoyo aún por parte del Ministerio de Cultura (;no podrían ser dos, o tres, los premios?, ;no podría haber un premio y uno o dos accésits?; la posibilidad de poder disponer, de un modo institucional, de la ayuda de nativos para las dudas que irremediablemente surgen siempre. Lo dejo, acabaría pidiendo la luna... Muchas gracias.

CONFERENCIA

ENTRE LA TORRE DE BABEL Y LA BIBLIOTECA DE ALEJANDRÍA

ALBERTO MANGEL

ERCEDES CORRAL: Alberto Manguel nació en Buenos Aires, Argentina, en 1948. La carrera diplomática de su padre lo llevó a vivir su primera infancia en Israel, donde un aya checa le enseñó alemán e inglés, lengua esta última en la que escribe y, según él, en la que mejor se expresa, aunque domina también el francés. Lector para un Jorge

Luis Borges ya casi completamente ciego, Alberto Manguel se considera "más lector que escritor".

Crítico literario, controvertido ensayista, colaborador habitual en los principales diarios y revistas de distintas ciudades del mundo, ha dado conferencias sobre literatura en universidades de Europa, Canadá y Estados Unidos. Creador de seriales y adaptaciones para radio y televisión, ha



escrito la obra teatral *The Kipling Play*, estrenada en Canadá en 1985. En 2002 ganó el 111 Premio Periodístico sobre la Importancia de la Lectura de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Es Oficial de la Orden de las Artes y las Letras de Francia y obtuvo el Premio McKitterick First Novel de Gran Bretaña.

Entre su extensa obra se encuentra los siguientes títulos:

Una historia de la lectura, traducción de José Luis López Muñoz, Alianza Editorial, 1998.

Las puertas del paraíso: antología del relato erótico, traducción de Damián Alou, Mariano Antolín Rato, Antonio Desmonts, Antonio Escohotado, Celia Filipetto, Silvia Komet, Adan Kovacsics, Nuria Lago, Victoria Llorente, Jesús Munárriz, Carmen Navajas, Elisabet Nonell y María Oliver, Alianza Editorial, 1999.

En el bosque del espejo, traducción de Marcelo Cohen, Alianza Editorial, 2001.

Diario de lecturas, traducción de José Luis López Muñoz, Alianza Editorial, 2004.

ALBERTO MANGUEL: Muchas gracias, buenos días. Estoy encantado de estar aquí. Dos pequeñísimas notas: no fue mi madre quien me enseñó inglés sino mi nodriza checa. De manera que mi inglés tiene acento alemán y mi alemán, acento checo. La otra corrección es que, si bien nací en Argentina, soy ciudadano canadiense. Por una razón muy simple: pienso que nuestras nacionalidades son elecciones que debemos hacer cuando ya somos seres racionales y no en el momento de nacer, cuando no podemos decidir. Porque eso parece como un casamiento arreglado y creo que debemos primero enamorarnos del país al cual queremos pertenecer.

Cuando me pidieron que viniese a hablarles de traducción a ustedes, que son traductores, y que, por lo tanto, conocen esto desde dentro y de forma más íntima de lo que yo podría conocerlo, me dio algo de terror porque ¿qué puedo comentar yo sobre la traducción? Yo he hecho algunas traducciones pero la traducción es un género literario que conozco, sobre todo, como lector. Y como lector voy a charlar esta mañana.

En nuestras sociedades —que llamamos "del libro" con cierta arrogancia, como si la japonesa o la coreana o la china no fuesen sociedades del libro— hay dos símbolos que son para nosotros los ejes en torno a los cuales pensamos sobre la literatura, el libro y, por supuesto, la traducción. Esos dos símbolos son el uno de origen histórico, pero contaminado de literatura, y el otro, literario contaminado de historia. Uno es la torre de Babel: el otro, su opuesto o su imagen en el espejo, es la biblioteca de Alejandría. Estos dos símbolos —que también son levendas, cuentos, ficciones— nos dicen cuáles son nuestras posiciones fundamentales frente al libro. Por un lado tenemos la idea de que nuestras ambiciones de conocimiento deben ser castigadas con el multiculturalismo, con la multiplicidad de lenguas. Es decir, que la habilidad de comunicar entre distintas culturas y comunicarse de distintas maneras no se ve como un don divino sino como una pena. La creación de la lengua no se ve como un instrumento de comunicación sino como un instrumento para impedir la comunicación.

Alejandría —la biblioteca de Alejandría— es su contrario, es la acumulación de todo lo que hemos escrito, en todos los idiomas del mundo, por si, en alguno de sus tomos, en alguna de esas páginas, está la respuesta a las preguntas que nos hacemos. La respuesta, por ejemplo, a la confusión de Babel está —o debiera estar— en Alejandría.

Me atrae este juego entre la desesperación de no poder comunicar y la esperanza de poder comunicarlo todo. Y en esa tensión entre lo que no podemos hacer con lo que tenemos y lo que podríamos hacer si lo tuviéramos todo, se halla la posición del lector.

Voy a pedirles perdón ahora por usarme como ejemplo y contarles algo personal. Yo nací en Babel, es decir, nací en esa confusión de lenguas. Por un azar, que tal vez no es azar en cada una de nuestras biografías, nací en Buenos Aires, de padres cuyos padres venían de Rusia y de Austria pero cuya lengua era el español, exclusivamente el español, con algo de francés. Cuando yo nací, nombraron a mi padre embajador en Israel y entonces se ocuparon de conseguir una nodriza, gobernanta, aya

—no se cómo podría llamarla—, de origen checo que hablaba alemán, su idioma materno, e inglés. Y ella me enseñó el inglés y el alemán que fueron mis primeros idiomas. Yo no aprendí el español hasta la edad de siete años cuando volvimos a Argentina, y con dificultad. Recuerdo sobre todo la dificultad de la pronunciación: tratar de pronunciar la "r" española cuando uno sólo tiene el inglés y el alemán es muy penoso.

Sin embargo, esto significó que mi primera relación con el idioma fue a través de esta nodriza y no con mis padres. Yo pienso que la lengua en la cual nombramos por primera vez nuestras experiencias es la lengua que nos define, que nos define enteramente, que nos define por lo que podemos decir, por lo que somos, por lo que vemos en los otros, por la manera en que nos vemos a nosotros mismos. Cuando de niños nos damos cuenta. de pronto, que este acto de magia —poder pronunciar un sonido y con ese sonido capturar algo que sentimos o sabemos, que vemos, que pensamos nos permite entrar en un universo de infinitas posibilidades. Es la primera vez que sentimos que podemos tener un efecto en el mundo; que nuestras acciones, porque pueden nombrarse, pertenecen ahora a nuestra historia, a la historia del mundo, a la memoria universal, por pequeños que sean esos actos. Hasta ese momento todo lo que hacemos es solitario, hasta ese momento no reconocemos la experiencia de la relación entre nosotros y todo lo que está fuera de nosotros. El momento en que, por primera vez, podemos decir "yo" en cualquier idioma, define nuestra identidad. Pero puesto que yo no tuve un primer idioma sino dos primeros idiomas, el alemán y el inglés, mi primera relación con la lengua fue una relación de traductor. Yo sabía que había ciertas palabras con las que me comunicaba con ciertas personas y ciertas otras palabras, ciertos otros grupos de palabras, que utilizaba con otras personas. Es decir: era menor la noción de la diferencia de lenguas que la diferencia de dialogantes. Y esto me permitió un aprendizaje un tanto particular, porque cuando quería comunicar algo, aprendí que necesitaba emplear cierto grupo de palabras según fuera la persona a la que quería comunicar la experiencia. Eso hace que

nos demos cuenta rápidamente de hasta qué punto ciertos grupos de palabras limitan o encierran una experiencia; ya de niños sabemos que la comunicación con ciertas personas sobre ciertos temas es mas rica, y ello no se debe a lo que sabemos nosotros ni a que nuestra experiencia sea distinta sino al instrumento que estamos utilizando.

Fue sin duda un aprendizaje muy útil, si bien, por supuesto, yo no supe que era un aprendizaje hasta mucho mas tarde. Aprendí así que hay ciertas experiencias que son más ricas en inglés que en alemán, por ejemplo, o en alemán que en inglés; no porque en ellas mismas se encuentre esa riqueza sino porque no podría asirlas, no podría encerrarlas de la misma manera en los dos idiomas. Y. más tarde, esta experiencia de poder comunicar a través de la traducción se convirtió para mí en un tarea concreta, cuando al final de mi adolescencia empecé temerosamente a hacer traducciones: del inglés al español, del español al alemán...

Como traductores, ustedes saben que pertenecen a dos campos, que tienen que tomar una de dos decisiones fundamentales en el ejercicio de su tarea: una es dar prioridad a ser fiel al original y la otra es dar prioridad al idioma. Una equivale a dar prioridad al idioma en el que el texto está escrito, la otra a dar prioridad al texto en el idioma al cual se está traduciendo.

Mi experiencia de niño fue que importaba más que me entendiesen y que la experiencia comunicada pudiese compartirse, por lo cual mi elección siempre ha sido la del segundo campo. Es para mí mucho más importante poder expresarme plenamente en la lengua a la cual estoy traduciendo. En ese momento, en ese acto, el texto primordial que sirve de base o de punto de partida para la traducción se convierte la materia prima de lo que será el resultado final.

Voy a contarles una de mis experiencias relacionada con la traducción. Yo tuve la fortuna, como tantas otras personas, de conocer a Jorge Luis Borges. Cuando yo tenía 16 años, después de la escuela iba a trabajar a una librería de Buenos Aires a la cual iba Borges a comprar libros. Ya estaba ciego en aquel momento —estamos hablando de 1963 o 1964—, y venía acompañado de su madre, que era ya bastante anciana y se cansaba mucho. Borges pedía a diversas personas que fueran a leerle y también me lo pidió a mí, cosa que hice durante dos años. Lo digo con orgullo, por supuesto, pues para un adolescente ser testigo de la elección de los libros de Borges, de los comentarios de Borges, en una palabra, de la lectura de Borges, es una experiencia extraordinaria; pero lo digo también consciente de que yo era sólo un lector más: cualquier amigo, cualquier persona que se encontrara por la calle... en cualquier momento Borges solicitaba los ojos de otra persona para conocer un texto.

Al principio se trataba simplemente de leerle cuentos de Stevenson, Kipling o Chesterton, cuentos que quería analizar como un relojero para ver cómo los habían escrito. Se trataba de una lectura muy distinta de la lectura en voz alta que uno puede hacerle a un amigo o a un niño, cuando uno está en la posición de control y lee lo que quiere, en el tono que quiere: aquí el tono era de Borges, la entonación era de Borges, Borges interrumpía, los comentarios eran de Borges. De manera que uno era plenamente consciente de ser un testigo anónimo de la lectura de Borges, a la que sólo prestaba los ojos.

Sucedió que a raíz de esas lecturas, Borges me pidió en algún momento si podía traducirle al inglés un cuento suyo que se llama El congreso, que iba a publicar Franco Maria Ricci en Italia. Con ese atrevimiento que tienen los adolescentes y que los hace creerse capaces de cualquier cosa, le dije que sí, por supuesto. Así que traduje El congreso al inglés y, como estaba en presencia de Borges, le consulté diversos puntos y, sobre todo, le leí la traducción. Mi experiencia de traducir a Borges, como luego traducir a Marguerite Yourcenar ---es decir, a autores que están vivos—, me enseñó que el mejor consejo que puedo dar a los profesionales (y que podría dar a un joven traductor) es que es mejor traducir a escritores muertos. Y, si no, bien se puede tomar la precaución de matarlos. No hay nada peor para un traductor que un escritor que cree conocer el idioma al cual se le está traduciendo. Borges hablaba muy bien en inglés, leía muy bien en inglés, pero su inglés era exclusivamente literario, cierto tipo de inglés literario: no era el inglés literario contemporáneo sino el inglés de Stevenson y de más atrás, el de sir Thomas Browne. Traducir a Borges al inglés del siglo xvII me parecía una tarea un tanto descabellada.

Me ocurrió lo mismo con Marguerite Yourcenar. Es curioso que autores tan inteligentes crean que se puede mantener no sólo el sentido, no sólo las palabras, no sólo el ritmo y la música, sino también la forma en la cual se dicen ciertas cosas en el idioma original.

Con Borges me ocurrió lo siguiente: al principio del cuento, cuando se menciona la tarea que se propone el narrador, éste habla de los "metales de la gloria". En inglés es simple: the trumpets of fame. Y the trumpets of fame tiene el mismo eco que "los metales de la gloria" en español, ya que es, como yo le dije atrevidamente a Borges, casi un lugar común, una frase retórica un poco altisonante. Cuando le dije que intentaba encontrar el mismo lugar común, Borges me contestó: "¿Lugar común? ¡Ah! Cíteme otros seis casos de 'metales de la gloria". Por supuesto, fue la última vez que le hice ese tipo de comentario.

Situaciones como esa —afortunadamente, no fueron muchas— me ofrecieron la oportunidad de reflexionar sobre uno de los problemas más graves de la lectura —y, por supuesto, de la traducción, ya que veo la traducción como la mejor, la mas íntima forma de lectura—. Me refiero a la relación entre lo que puede decirse en inglés y lo que puede decirse en español.

Creo que hay un momento decisivo en la historia de estos dos idiomas que, si bien no definen al idioma mismo, en cambio le dan la característica, la tonalidad, el alma que reconocemos hoy en ellos. Cuando pensamos en lo que es el idioma inglés, reconocemos en él ciertas características que no son las del español, y viceversa. Yo creo que el momento histórico en el cual se definen estas características se encuentra entre la Reforma y la Contrarreforma. La ideología de la Reforma que quiere evitar la imprecisión, que huye del adorno, que quiere proponer la comunicación más sencilla es la misma que propugna la lectura de la Biblia como la querían los humanistas: para cada persona, individualmente, de la manera más simple posible. Eso, por cierto, da lugar a traducciones pésimas como la de Lutero, cuya traducción de la Biblia es chata y deslucida, y, al mismo tiempo, traducciones de una precisión extraordinaria como la de la llamada "Biblia del rey James", en Inglaterra.

En cambio, la Contrarreforma descubre que el Barroco puede servir como un estilo absolutamente perfecto para la ideología de la Iglesia católica contra la ideología protestante; es decir, un estilo en el cual el núcleo se oculta hasta el punto de desaparecer. Importa mucho menos el sentido subyacente de una frase barroca que la construcción que la encierra. En un verso como "Era de mayo la estación florida en que el mentido robador de Europa" importa mucho menos saber que estamos hablando de un día de sol primaveral que toda esa centelleante construcción verbal que se arma para encerrar una idea. Y eso refleja perfectamente esta noción de no tratar de entender "con el seso" el texto que la Iglesia propone: hay que tener fe en la palabra pero no hay que buscar el sentido.

Estas dos posiciones y estos dos sentidos se plasman, respectivamente, en la Reforma y la Contrarreforma. Cabe destacar, por ejemplo, la despojada expresión que pide uno de los obispos de Enrique VIII, en un sermón magnifico que descubrió Suzanne Jill Levine, la traductora norteamericana. Da lugar a problemas muy profundos en la traducción. Tenemos, por un lado, la personalidad del idioma, por llamarlo así. En español, por ejemplo, todo momento de silencio debe llenarse de adjetivación, de adverbios, de seudosinónimos; en inglés, en cambio, se busca decir algo concretamente y nada más. En inglés existe un término injurioso para esta abundancia de adjetivos, de adverbios, de sinónimos que deleita al lector español. Ese estilo recibe en inglés el nombre de purple prose, "prosa púrpura". Pero en español no existe ese concepto que denigraría a casi todo el idioma.

El traductor del inglés al español topa siempre con eso. Recurramos a uno de los ejemplos más banales y conocidos: to be or not to be. Más escueto, más preciso no se puede ser. Pero esos seis monosílabos se convierten en una pesadilla al intentar traducirlos al español porque "ser o no ser", además de parecer casi banal, ya que no sólo no lleva la carga filosófica del to be or not to be inglés, deja de lado, como sabemos, toda esa parte de be que es el "estar". Este es, me parece, un problema profundo y de resolución imposible, a menos que algún traductor se atreva a tomar esa frase y rescribirla en varios párrafos, convirtiéndola, por ejemplo, en un texto de Góngora.

Lo mismo ocurre, por supuesto, en sentido inverso. Veamos algún poema (no de los mejores) de Darío, donde toda la carga del poema está en la música de las palabras y no en el sentido: "...Boga y boga en el lago sonoro / donde el sueño a los tristes espera,/ donde aguarda una góndola de oro / a la novia de Luis de Baviera..." Es precioso para quien no entienda el español. Pero es imposible traducirlo al inglés. Es imposible porque tenemos que preguntarnos qué es lo que Darío está diciendo. Por supuesto, ha habido traducciones interesantes de este tipo de poemas en inglés, traducciones en las que, con mucho atrevimiento, el autor deja completamente de lado el sentido y busca sólo un tipo de sonoridad similar. Dice otra cosa, pero no importa, pues suena de la misma manera.

En Alicia en el país de las maravillas Lewis Carrol da una lección cómica y brillante de lo que sabemos del idioma inglés cuando toma el proverbio Look after the pence and the pounds will look after themselves: es decir, "Cuiden los peniques y las libras ya cuidarán de sí mismas". Y Carrol dice: look after the sense and the sounds will look after themselves, "cuidad el sentido que los sonidos ya vendrán con el sentido". En español, por supuesto, es lo contrario.

Tenemos pues dos posiciones frente al idioma: en uno, el sentido es más importante que el sonido; en el otro el sonido es más importante que el sentido. Esto define dos posiciones fundamentales de la condición humana: una que sostiene una forma de comunicación en la cual se confía menos en el idioma o en la palabra que en la emoción, en la música de esa palabra; y la otra que afirma que las palabras contienen un sentido preciso y, si somos lo suficientemente puntillosos, podemos comunicar lo que pensamos, lo cual, incluso para un anglófono, es de un optimismo avasallador.

Esto me hace pensar en el título de una maravillosa novela de Philip Roth, *The Human Stain*, muy difícil de traducir: *stain* remite a algo así como "mácula" o "contaminación del alma", pero "mancha" no tiene ese sentido. Por suerte no soy el traductor de Roth y no tengo que enfrentarme a ese problema ¹. El lenguaje es nuestra mácula humana.

Por supuesto, estos problemas no sólo se plantean en la traducción entre el inglés y el español, entre estas dos posiciones tan diversas frente al idioma. Alessandro Baricco me contaba hace un tiempo una anécdota sobre su novela *Seda*², que tanto éxito tuvo en el mundo. Cuando su traductor japonés se puso a traducirla se topó con un problema insoluble, realmente insoluble.

Si ustedes han leído la novela, recuerdan que en un momento decisivo una mujer le da al protagonista una pequeña nota, una pequeña tarjetita la cual ha escrito: torna o muoro, "vuelve o me muero". Son sólo tres palabras, pero ya en español hemos tenido que agregar el "me", aunque también podríamos decir "vuelve o muero". El traductor japonés de Baricco tomó la primera palabra: torna. Un pequeño problema japonés: no hay imperativo. No se puede usar una sola palabra, hay que usar alguna fórmula más elegante que implica varias palabras: "me gustaría que volvieras", o "si fuera posible que volvieras". En cuanto al "o", resulta que no hay disyuntivas en japonés —yo no hablo japonés, les cuento lo que dijo Baricco- y no se puede decir "si o no"; hay que decir que "una de las posibilidades es ésta y otra de las posibilidades es ésta". Y la tercera palabra, muoro, no se dice nunca en japonés. La muerte es algo que no se nombra de forma directa, que sólo se nombra eufemísticamente. El único resultado posible era una larga carta que la mujer tenía que escribir rápidamente y dar al protagonista.

En el fondo, el problema de la traducción, cuando se enfrenta a lo que pueden comunicar entre sí dos idiomas distintos, se asocia a una noción casi mágica: suponer que la primera forma que una idea adquiere en un cierto idioma es la original, que lo que decimos por primera vez encierra una verdad que, de un modo u otro, tenemos luego que

tratar de capturar, asimilar, transformar o reescribir en otro idioma diferente.

Así pues, las "sociedades del libro" también empezaron a diferenciarse entre las judeocristianas y las musulmanas. Ustedes saben que la Biblia es un libro que sólo existe en traducción, no hay un original único. Sabemos que ciertos textos fueron escritos en arameo, otros en hebreo, otros en griego o en latín. No hay una seguridad absoluta en cuanto al origen de esos textos y las versiones que conocemos son todas traducciones o traducciones de traducciones. Esto es lo que quiso decir aquel predicador durante la Reforma en Inglaterra, cuando durante un sermón tomó la Biblia del rey James y dijo a sus fieles: "Este libro no es la Biblia". Pausa dramática. "Es la traducción de la Biblia". Pues bien, toda Biblia es una traducción. Mientras que, como ustedes sabrán, el Corán no puede traducirse, no es un texto válido en traducción. El único Corán verdadero es el Corán original, dictado por Alá a Mahoma. Y no solo eso, sino que no es un texto como los textos creados por los hombres. El Corán es un atributo de Dios como su omnipresencia o su omnipotencia. Las palabras del Corán son un atributo de Dios.

Quizás sea útil aquí hablar de uno de los sentidos que damos a la palabra "traducción", término que se aplicaba en la Edad Media al robo de reliquias — furta sacra — para transferirlas de un lugar a otro. La idea puede ser útil para reflexionar sobre el problema de la traducción si pensamos que cierta comunidad —y podemos hacer la equivalencia entre comunidad y autor— posee ciertas reliquias y que la existencia de esas reliquias conservadas en cierto ese lugar da a la comunidad cierta calidad. Pero esas reliquias pueden ser robadas —como los venecianos robaron, por ejemplo, los restos de san Marcos— y llevadas a otra comunidad donde adquieren un nuevo sentido a través de otro contexto. Este es uno de los significados de la palabra translatio, traducción.

Las reliquias de san Marcos en Constantinopla tenían un sentido particular para la comunidad musulmana de Constantinopla mientras que transferidas a Venecia, san Marcos se convierte en el santo Patrón y Venecia comunica a esas reliquias una lectura nueva.

Todo esto lleva a una idea fundamental, no sólo de la traducción sino del lenguaje. Les hablé al principio de mi experiencia al aprender inglés y alemán en la infancia. Ahora sé que el hecho de que mis primeros idiomas hayan sido el inglés y el alemán hace que yo piense de cierta manera, que me comunique de cierta manera, incluso conmigo mismo, en mis propios pensamientos. Reconozco, por ejemplo, que cuando hablo en inglés tengo cierta tendencia a usar frases largas, como si hablase en alemán, y, sobre todo, a ocultar el propósito de una frase hasta el final, cosa que no se suele hacer en inglés. Mientras que en alemán, evito generalmente las estructuras intermedias y armo las frases de una manera que no es común en alemán. Lo cierto es que podemos pensar en el lenguaje no ya como un instrumento que hemos inventado para comunicarnos, sino como un instrumento que se nos ha escapado, que ha adquirido su propio poder y que define nuestra forma de pensar y los temas que pensamos. Es una paradoja curiosa que utilicemos una serie de sonidos en una sintaxis sobre la cual nos hemos puesto de acuerdo en cada una de nuestras sociedades, y que ese instrumento —que es el único que tenemos, aunque no sea preciso y aunque no comunique lo que queremos comunicar— defina a su vez lo que podemos pensar. Si estamos pensando en español no pensamos las mismas ideas que si pensamos en inglés; las palabras tienen otro peso, aunque sean equivalentes, y la sintaxis nos conduce por otros caminos, aunque esa sintaxis sea equivalente a la otra. Esto permite preguntar, si el lenguaje es nuestro instrumento pero ese instrumento nos domina, ¿en qué punto de la trayectoria entre la imaginación de ese texto antes de escribirlo y su lectura entramos en posesión del texto? Creo que eso sólo ocurre en el momento en el cual el texto se ha convertido en neutro, cuando el texto está acabado, publicado, sin el escritor presente, porque el escritor ya no existe en ese momento, no puede venir y hablarnos mientras abrimos el libro. Sólo entonces el lector se halla en posición de poder. Y el lector que más poder tiene es, por supuesto, el

traductor, ya que puede abrir ese texto, ver cómo funciona v volver a reconstruirlo como si fuera un doctor Frankenstein de las letras, que reconstruye un texto a partir de piezas muertas.

Pienso que en este sentido, autor y traductor son funciones contradictorias que se oponen la una a la otra. El autor que crea un texto necesita crearlo a partir de las limitaciones que el lenguaje le impone, mientras que el traductor que rescata el texto escribe a partir de las libertades, de las generosidades que el lenguaje le permite. Son dos formas de imaginar al otro: el autor imagina a quién va a leerlo, a partir de sus limitaciones; mientras que el traductor imagina a ese autor a través de sus libertades.

Hay un texto muy interesante en torno a este tema. Se trata de un cuento de Kipling (no incluido en sus obras completas) que se llama Proofs of Holy Writ. Narra cómo el comité de traductores del rey James, encargados de traducir la Biblia, piden a Ben Jonson la traducción de unos párrafos y Jonson pide, a su vez, a Shakespeare que le ayude. El cuento es el diálogo entre Jonson y Shakespeare sobre cómo traducir una frase. Es un cuento espléndido que discute con inteligencia esos límites y libertades del idioma.

Hay para mí un héroe, un personaje clave que simboliza la importancia del traductor-lector en el acto creativo, un personaje de uno de los libros fundamentales de nuestra literatura Don Quijote. El autor del Quijote, nos dice Cervantes, no es Cervantes mismo sino Cide Hamete Benengeli. Pero para nosotros, lectores, la afirmación de Cervantes no es justa. No es Cide Hamete Benengeli el autor del texto que estamos leyendo. El texto que leemos cuando abrimos el Quijote es del anónimo traductor morisco que encuentra Cervantes en el mercado: es él quien nos da una versión oral del texto y, obviamente, un traductor oral no puede ser absolutamente fiel al texto árabe que está leyendo. Me gusta mucho el hecho de que el autor del Quijote sea un traductor, un traductor anónimo, como tantos en la larga historia de la traducción.

Para terminar esta charla y siguiendo con la idea de Cervantes y el Quijote, quiero recordar una obra perfecta para reflexionar sobre los problemas de la traducción. Se trata del Pierre (Menard de Jorge Luis Borges. Pierre Menard traduce —en una traducción perfecta— la obra de Cervantes para su propia época. Que las palabras sean las mismas no importa porque el vocabulario no puede ser el mismo, ya que están escritas en otro siglo. Borges nos propone comparar dos párrafos aparentemente idénticos del Quijote de Cervantes y del Quijote de Menard y resulta que son distintos. Resulta que ni siquiera así como traductores podemos triunfar como traductores, ni siquiera copiando, o repitiendo, o reimaginando las mismas palabras. De manera que, en un momento de desesperación, los frustrados traductores de este mundo pueden consolarse pensando que aun en un mundo perfecto donde la traducción fuera posible repitiendo palabra por palabra el texto original, aun ahí fallarían.

En parte, nuestro obligatorio fracaso se debe a que Cervantes escribe (como todo autor) en un lenguaje propio a su momento. En la célebre frase inicial del Quijote, Cervantes decide jugar con un recurso (que ya habían utilizado muchos otros autores) para hacer que el lector pueda más fácilmente, como diría Coleridge, someterse a la willing suspension of disbelief, que podríamos traducir por "suspensión voluntaria de incredulidad". Cervantes aparenta no conocer la historia que va a contarnos: "En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...". ;No quiero acordarme porque no es un lugar importante? ;Porque tengo razones personales? ;Porque no me acuerdo y no quiero darles un nombre falso? Por todas las razones que queramos creer, Cervantes nos hace pensar que la historia debe de ser cierta pues, paradójicamente, el autor no nos da todos los elementos. Este "mentir con la verdad", este jugar con la verdad, es un recurso muy antiguo. Pero Cervantes está escribiendo en español: "En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme..." tiene su propia música y la idea fluye sin ningún obstáculo. Ahora, si tratamos de hacer lo mismo que generaciones y generaciones de traductores al inglés, por ejemplo, mantener el mismo juego y decirle al lector "no voy a contártelo todo", y ponemos: In a certain place of La Mancha..., ya tenemos que agregar certain pues con in a place el ritmo ya no es el mismo. Sigamos: Whose name I don't want to remember... Pero en inglés no se puede decir eso. Whose name será gramaticalmente correcto, pero dado que whose se utiliza tanto para lugar como para personas resulta una frase de una gran torpeza. ¿Qué hacen los traductores entonces? Hay muchas versiones de esa primera frase, por supuesto, pero ninguna suena como la primera frase de una novela, la frase que lleva al resto de la narración. Y no suena así en inglés porque Cervantes la pensó en español.

Sin embargo, ese mismo recurso de dar al lector un momento de duda para que pueda entrar en la narración con mayor confianza existe en todos los idiomas y existe por supuesto en inglés. Ocurre al principio de una de las novelas más famosas de la lengua inglesa, Moby Dick. La frase es esta: Call me Ismael... Es exactamente la misma idea, porque Melville nos está diciendo "mi nombre no es Ismael"; no dice "me presento como Ismael", sino "ustedes llámenme Ismael: a lo mejor ése es mi nombre, a lo mejor no, pero no importa porque me voy a dar a conocer con este nombre". Tres palabras para escribir la frase más simple posible. Pero si la traducimos al español, ya desde la primera palabra no sabemos qué hacer. ¿Qué ponemos? ;"Llámame Ismael" o "llamadme Ismael"? En ese último caso, en Argentina, por ejemplo, pensaríamos que se trataba de un marinero español... ¿Quién es el interlocutor? En este caso, el inglés permite suponer que podría ser uno o varios, lector o lectora, contemporáneo, amigo, desconocidos. Ese Call me es totalmente anónimo en cuanto al lector al que se refiere.

Sin embargo, a pesar de estos terrores, el lenguaje es el mejor instrumento que poseemos para comunicarnos, por más débil, por más impreciso que sea. Por ello seguimos creyendo en la avalancha de palabras, en la sintaxis mas o menos rigurosa, en las diferentes traducciones que hacemos a través de las generaciones para hacer nuestro un texto importante como el *Quijote*, por ejemplo, traduciéndolo a otros idiomas cada veinte o treinta años, para que nuevos lectores vuelvan a acercarse a cierto lugar de La Mancha de cuyo nombre no

quiero acordarme. Sabemos, a pesar de todas estas faltas, que un texto que se deja leer fluidamente, un texto que consideremos bien escrito —sin saber lo que eso quiere decir—, la idea central, la emoción, el corazón del texto puede ser comunicado. ¿Cómo sucede ese milagro? No lo sabemos. Y creo que puede aplicarse a esas traducciones, a esas lecturas felices, una frase que Borges inventó para definir el hecho estético. Recordarán el final de un cortísimo texto que se llama *La muralla y los libros*, cuando Borges trata de entender lo que sucede cuando nos emociona un texto, un poema o una pintura, y dice estas palabras: "la inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el

hecho estético". Quizá eso es todo lo que podemos esperar de una traducción y ya es bastante.

NOTAS

- La mancha humana, traducción de Jordi Fibla, Madrid, Alfaguara, 2002.
- 2. *Seda*, traducción al catalán, Mercè Canela Garayoa, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1997.
 - Seda, traducción al castellano, Carlos Gumpert Melgosa y Xavier González Rovira, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.
 - Barcelona, Anagrama, 2004.
 Existe otra traducción al castellano de Mario Jursich Durán, Bogotá, Norma, 2003.





CLAUSURA

LA TRADUCCIÓN CREADORA

ROGELIO BLANCO MARTÍNEZ

DIRECTOR GENERAL DEL LIBRO, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

eseo agradecer la presencia de las autoridades de Zaragoza y de Tarazona, del mismo modo que la invitación de la Casa del Traductor. Antes de decirles unas palabras de clausura, también deseo recordar la figura de Marcial.

En el año 104 d.C., muere este satírico aragonés de Bibilis (Calatayud), paisano de Quintiliano, protegido de Tito y de Domiciano, el cual en el 64 acude a Roma y vuelve a esta tierra en el 96 d.C. Fue el creador del epigrama, un modo crítico y ácido de desvelar a sus contemporáneos y a la sociedad romana. Este contemporáneo de Séneca y de Lucano cansado de elogios a los ricos para obtener beneficios se vuelve en ácido látigo verbal. Serán los emperadores citados quienes le protegen y cambien su vida. Cansado de sinsabores se refugia y vuelve a esta tierra al final de su vida y al amparo de la rica Marcela. Y este aragonés que no se adaptó a la capital del imperio, prosiguió su epigramática literaria sin doblegarse al servicio acomodaticio y siendo un referente literario, sobre todo durante el Renacimiento. Transcurre el presente año y poco se le ha tenido en cuenta.

En estas Jornadas y lugar, sólo deseo realizar un recuerdo a tan singular personaje oriundo de estas tierras, lejano en el tiempo y próximo por sus textos críticos.

Tampoco es mi deseo dejar de dar las gracias, por su invitación, a participar en estas XII jornadas a la Asociación de Traductores (ACEtt). Una Asociación que viene trabajando desde hace más de 20 años, presidida por prestigiosos y premiados personajes, baste citar a modo de ejemplo a Esther Benítez, Juan Eduardo Zúñiga o Ramón Sánchez Lizarralde. Desde su acto fundacional ACEtt se marcó como objetivo sobresaliente el concienciar de que la traducción, sobre todo la literaria, es una contribución poiética, es creación; en la que si bien sobre ella espejea y se refleja un original elaborado por otros, aporta, cómo no, la originalidad necesaria para acrecentar o disminuir el valor del punto inicial de partida o fundacional. De ahí que, esta acción bien pudiera ser normativa o restrictiva, pero desde esta perspectiva, y cuántos ejemplos aportarían ustedes, sigue siendo necesario reconocer la labor traductora, que bien pudiera ser, y valga la redundancia, "traducida" en el reconocimiento del ejecutor no sólo en la página de los créditos editoriales, sino figurar más allá de un nombre que se pierde al final de un texto édito en publicación seriada o periódica y que aparece en cursiva, letra de un cuerpo pequeño y entre paréntesis. Y las más de las veces sólo unas siglas con punto próximo, o sencillamente nada. Y si el reconocimiento no aparece significado en negro sobre blanco, tampoco será "traducido" en réditos económicos. Este alarde de ubicar o de formalizar anónimos no pocas veces queda anulado por el reconocimiento de la labor traductora por la entidad editora. Es hora de que reflexionemos sobre el valor económico de la lengua.

El carácter poiético del traductor no es nimio. Todos somos traductores desde el momento en que nos acercamos a la realidad y tratamos de poner (o conocer) un nombre a las cosas o a los sucesos. Detrás del "; y esto qué es?", que balbuciente y "preguntonamente" ejercita un infante con sus progenitores, está un modo "ya" de traducir la realidad. Esta primigenia experiencia de la niñez es la que se repite cada vez que se desea trasponer un término de una lengua a otra o nos enfrentamos a un lenguaje que nos resulta diferente o críptico. Posiblemente esta experiencia tiene dos dimensiones: una que responde a dimensiones antropológicas y que tiene que ver con el denominado, antropológicamente, "el contagio cultural", y la otra, más bien perteneciente a la radicalidad (de raíz) del hombre. es decir, a esa dimensión, también iniciática de homo quaerens, del verbo quaeror, del ser que además de sapiens es quaerens, es decir, el ser que "sabe y pregunta"; luego forma parte de la necesaria capacidad de asombro que produce lo desconocido y ante el que se reacciona como debe ser, filosóficamente, o sea realizando una pregunta y, posteriormente, dando respuesta o solución.

Por otro lado, aunque bajo diferentes formalidades escriturarias, las expresiones del hombre tales como el asombro, la cólera, el honor, etc. son radicales eternos y compartidos. Del mismo modo que son la universalidad y pluralidad de lenguas extrañas e ininteligibles...; mas todas, casi siempre, son para decir las mismas cosas. Y detrás de todas subvace la capacidad de expresarse y la necesidad de comunicarse. Y estas necesidades van más allá de la dimensión social del hombre, el zoon politicon, y dado que no sólo se refiere a su relación con los demás, sino que también tiene que "traducir" a palabras lo que necesariamente debe tener consigo mismo y con las cosas, responde a una capacidad no tan reducida como la definida por Aristóteles; es decir, responde a la dimensión más amplia, la del zoon ecouménicon senequista.

De este modo, la diversidad lingüística es para referirnos a los mismos radicales antropológicos, a las mismas necesidades, a parecidas realidades. Y más allá de la aparente condena bíblica de la confusión y diversidad babélicas. (Refiero es-

to para entender que "ya", desde el origen, en este caso relacionado con las desobediencias y soberbias de los hombres y del correspondiente castigo de los dioses, ustedes, los traductores ya aparecen cargados de cierta "maldición"). Acéptese este comentario como broma, pues, como hombre, me enorgullece cuando, en expresión de los mitos, éste responde con rebelión y desobediencia frente al poder omnímodo o absoluto de los dioses. Y este poder, cuando lo ejerce monoteístamente, es decir por un dios poderoso y solicitado, se ejerce en preocupante plenitud. Pero los traductores, en palabras de M. Zambrano, vienen a ser como el "ángel mediador".

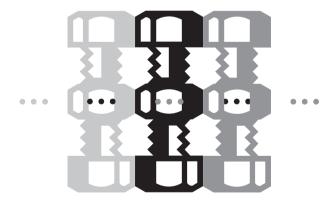
Retomo el relato conductor anterior. Manifestaba que existen muchas lenguas pero que, tras su diversidad, hay un sentido único. Y la traducción responde a la necesidad antropológica de inteligibilidad universal de la diversidad idiomática. Luego responde a un deseo o anhelo del hombre, a una necesidad, un vehículo que explicita singularidades, tamiza y patentiza, pero también un revelador de las semejanzas humanas por encima de las diferencias. La traducción es un detente que manifiesta que esas diferencias son superables. Ciertamente el sol que cantan los egipcios, los aztecas o Espronceda es el mismo, si bien las manifestaciones poiéticas son diferentes y responden a idiosincrasias propias. Esta variedad y heterogeneidad da grandeza al género humano siempre que no oculte la unidad radical a la que aludía antes. Volviendo a la innumerable diversidad, ésta bien podría haber desanimado a los traductores, mas no es así. Cada vez se traduce más. El apoyo a la traducción por la parte de la DGLAB es de cerca de 500.000 euros. Esta ayuda abarca a la traducción a lenguas extranjeras (421.000 euros), a la traducción entre lenguas españolas cooficiales (46.000 euros) y las ayudas que se conceden a Jornadas, por ejemplo a éstas, sin olvidar la nominativa a esta Casa del Traductor de Tarazona y en función de sus actividades.

La traducción es pues un movimiento contradictorio y complementario. El hecho de traducir reduce las diferencias entre la cultura idiomática diferente y, por otra, reafirma la existencia de cada una y gracias, pues la traducción nos informa de que existen los "otros" (Teodorov) que hablan y, si aceptamos que el lenguaje conforma tal pensamiento (Jakobson y Bülher), pues también que piensan de otro modo. Por lo tanto, si el lenguaje de cada cual traduce la realidad, "los traductores traducen traducciones". De ahí que nadie es original. O al revés: todo son originales porque cada acto traductor es distinto, una interpretación y una invención.

Luego todos los hombres aportan un texto único. Es decir, el texto original en el acto traductor desaparece, pero a su vez está presente. Mas creo que sobre este tema sólo hasta con referirme a la obra de Georges Mounin: Problemas teóricos de la traducción (1963). Mounin defiende, ustedes lo conocen mejor que vo, la posibilidad de traducir los significados denotativos del texto aunque la connotatividad del mismo le parece imposible. No obstante, a este planteamiento, otros se oponen, si bien los primeros refieren la poesía como ejemplo de imposibilidad. Estas posibilidades son un modo de marcar cómo la traducción, que se mueve en la diversidad, en sí también se ofrece, teóricamente, partícipe.

Y esta diversidad creadora no la podrá implantar una máquina que reproduce traducciones. Paul Valery decía que traducir es producir con medios diferentes efectos análogos. Luego, traducción y creación se aproximan y aparecen cada vez que sucede el acto de traducir.

Termino con este reconocimiento poiético del traductor que debe concretarse en el efecto, "menos o más poético", como es el reconocimiento económico y otros que esperamos se recojan en la futura Ley de Propiedad Intelectual.





ACEtt EN LA FERIA DEL LIBRO

unes 14 de junio de 2004. Lo hicimos. En la sección Cultura, El País titula a toda página: "Feria del Libro de Madrid: Savater defiende la traducción como eje civilizatorio". No es que la palabra civilizatorio sea de esas que nos gustan a los traductores, sino más bien de las que nos hacen chirriar los dientes... Y bien es verdad que en la página del diario no se habla sólo de traducción. Pero tampoco hay que pedirle peras al olmo. Ni pedírselas todas de golpe. Un día 23 de abril de hace no mucho, en Barcelona, se hizo un pequeño experimento: se preguntó a algunas personas que pasaban con un libro recién adquirido bajo el brazo en qué idioma se había escrito la obra que acababan de comprar; en una proporción elevada la sorprendida respuesta fue: pues en castellano -o en catalán, según los casos—. Fuere cual fuere el libro. No vamos a volver sobre el eterno tema de la invisibilidad del traductor. Pero sí a recordar que desde hace varios años viene siendo propósito de esta Asociación contribuir a crear una conciencia social de su existencia como condición necesaria para —entre otras cosas— su reconocimiento y mejora laborales. Y que uno de los vehículos que parecen prestarse a ello es una presencia constatable y constatada en acontecimientos tales como la Feria del Libro. 2004 ha sido el tercer año de presencia constatable. Los dos primeros fueron, además, de presencia modestamente constatada. En

éste hemos subido un peldaño. La fe mueve granos de arena. Y los granos de arena acaban por formar dunas que van entrando por los ojos.

DOMINGO 13 DE JUNIO PARQUE DEL RETIRO

En la carpa "Europa se construye con libros", en la mesa —tras la cual campean los nombres de las entidades organizadoras de los "Encuentros literarios de la Europa que se amplía": Representación en España de la Unión Europea y ACETT— están Fernando Savater, a quien no es menester presentar; Katarzyna Adamska, la traductora al polaco de Savater; y Mario Merlino, a quien tampoco es menester presentar. Reseñó y resumió el acto, entre otros, el diario El País:

Poco después de las 12, el filósofo Fernando Savater y Katarzyna Adamska, traductora al polaco de Política para Amador (Ariel), cerraron los "Encuentros literarios de la Europa que se amplía" con un diálogo sobre el oficio del traductor. Moderó el debate Mario Merlino, presidente de la Asociación Colegial de Escritores, Sección Traductores (ACEtt). "La traducción ha sido el eje civilizatorio de las culturas escritas. Sin ella, las grandes obras hubieran quedado clausuradas en su origen. Traducir es un acto de civilización que ha permitido el trasvase del espíritu de un continente a otro", afirmó Savater. Una idea que más tarde



Merlino reforzó con una cita del autor: "Las naciones puras, las razas puras no producen más que aburrimiento o crímenes".

Todo texto presenta complicaciones específicas al ser llevado a una lengua distinta de la original. Adamska afirmó, sin embargo, que no había tenido mayores dificultades a la hora de pasar al polaco el libro de Savater dada su claridad, porque "el texto daba la impresión de haber sido hablado, grabado, antes de ser escrito". Un halago que el autor de El gran fraude (Aguilar) agradeció: "Siempre he intentado escribir del modo más directo, que el estilo no gesticule ante el lector", dijo. Y agregó, en tono de confidencia: "Yo he sido y soy traductor. Cuando el franquismo me echó de la universidad sobreviví traduciendo, Cioran, Bataille, Voltaire, Diderot... Por eso sé de la complejidad y la recompensa de sentirte co-creador de una obra".

Al debate se unió la reivindicación: Merlino condenó la mala costumbre de "olvidar el nombre del traductor como si la traducción existiera por obra y gracia del espíritu santo editorial". La mesa se detuvo también en las dificultades que presentan distintos tipos de textos a la hora de ser traducidos: "Es más fácil traducir un libro técnico que un periódico, porque está lleno de lenguaje coloquial", dijo Savater. "Borges decía que son las formas más simples de un idioma las que presentan mayores dificultades. Y daba un ejemplo. ¿Cómo se traduce al francés 'ella estaba solita'? Hay mucho más que soledad en esa expresión".

Añadamos a esto las siguientes palabras que en el curso de su presentación del autor y su traductora pronunció Mario Merlino en un notable ejercicio de oportunidad, que no de oportunismo: "Nunca está de más reivindicar la labor de ACEtt, la Sección Autónoma de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores: el desafío del ejercicio y el oficio; la lucha por avanzar cada vez más en el mimo, en el cuidado de la calidad de la traducción: que esa búsqueda de calidad se compense con tarifas dignas; que superemos de una vez por todas ese hábito nefasto que consiste en olvidar el nombre y apellido del traductor, como si la traducción surgiese por obra y gracia del espíritu santo editorial, como si el traductor no fuese un protagonista en este camino estimulante hacia el mestizaje étnico y cultural, ese del que habla Fernando Savater en Política para Amador (p.124)."

Todo había empezado en marzo de ese mismo año, cuando Luisa Fernanda Garrido, por la Junta Rectora de ACEtt, comenzó el ya tradicional papeleo para solicitar días y horas en la carpa Europa se construye con libros y dar voz y presencia a la Asociación en las "Actividades culturales en la Feria del Libro 2004", cuyo lema era, en esta edición y al calor de la reciente ampliación de la Comunidad Europea: "Europa se construye con libros". Y entonces fue cuando pasó algo estupendo: Luisa Fernanda Garrido entró en contacto con José Gallego Pelegrín, representante en España de la Unión Europea-DGT (Dirección General de Traducción), al que no íbamos a tardar en llamar Pepe, para proponer que ACEtt colaborase con él en una completa serie de encuentros literarios entre escritores de los países recientemente incorporados, más Turquía como candidata a la próxima ampliación, y sus traductores al castellano o al catalán.

Y allá fuimos. El resultado del trabajo conjunto de tres meses del representante de la Comisión Europea y de la representante de ACEtt fue un programa que incluía, entre otros, algunos nombres que resultarán muy familiares al lector, primero por tratarse de traductores bien conocidos y, además, por tratarse en gran parte, de activos socios de ACEtt: Andrzej Sapkowski, Carlos Marrodán Casas, Yorgos Moleskis, Lefkios Zafiríu, Eusebio Ayensa, Katerina Mavrou, Tomas Vrba, Femando de Valenzuela, Emine Sewgi Özdamar, Miguel Sáenz, Nedim Gürsel, Rafael Carpintero Ortega, Femando García Burillo, Drago Jancar, Andrej Blatnik, Alojz Ihan, Yasmina Markic, Lászlo Krasznahorkai, Adán Bodor, Adán Kovacsics, Mircea Cartarescu, Alexandru Ecovoiu, Liliana



Popescu, Denisa Comanescu, Joaquín Garrigós, Esperanza Moráis, Ramón Sánchez Lizarralde, Fernando Savater, Katarzyna Adamska y Mario Merlino.

Sobrepasaría con mucho el espacio de esta reseña hablar pormenorizadamente de todos y cada uno de los nueve actos celebrados. Sería, por otra parte, empresa incompleta, pues no sólo en la carpa Europa se construye con libros transcurrían la fiesta, el intercambio y el debate, sino que se prolongaban luego, alrededor de varios veladores reunidos y bajo los árboles del Retiro, en tertulias a las que se sumaban los asistentes a la recién

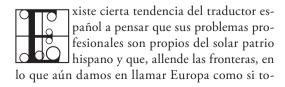
concluida mesa redonda que así lo querían. Unas plurilingües tertulias que duraban más que la luz diurna, y eso que la luz diurna en el mes de junio se resiste a marcharse.

Concluiremos, pues, con el principio. Con el primer día, el 1 de junio, con el primer acto del ciclo, y con el momento en que Antonio Albarrán, director de la Feria del Libro de Madrid, y José María Faraldo, traductor del escritor polaco Andrzej Sapkowski coincidieron en la siguiente frase: "La lengua de Europa es la traducción". ¿Evidente? Por supuesto. No obstante nunca se repetirá demasiado.

ALLENDE LAS FRONTERAS ASSISES DE ARLÉS

Con un denso programa de talleres, conferencias y entregas de premios de traducción, se celebraron en Arlés, los días 12, 13 y 14 de noviembre, las "Assises de la Traduction Littéraire —el equivalente en Francia de nuestras Jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarazona—, que anualmente organiza la ATLF, la Asociación de traductores literarios francesa. ACETT envió a dos representantes a estas Jornadas. Creemos que, de entre los actos, talleres y conferencias ya citados, dos merecen aquí un breve comentario por su relación con temas generales de la profesión que a todos nos afectan e interesan. Amén de aportarnos algunas curiosas informaciones.

ENCUENTRO EN EL COLLÈGE DE TRADUCTEURS LITTÉRAIRES CON LOS TRADUCTORES JÓVENES Y LOS ESTUDIANTES DE TRADUCCIÓN, A CARGO DEL TRADUCTOR JEAN GUILOINEAU Y DEL TRADUCTOR, ESCRITOR Y DIRECTOR DEL COLLÈGE CLAUDE BLETON.



davía no nos hubiéramos hecho a la idea de que hace una temporada que somos Europa, atan a los traductores con longanizas. Por no hablar sino de Francia, puesto que en Francia estamos, quedó meridianamente claro tras las dos horas de exposición y debate, que la situación laboral coincide en gran medida en ambos países: inseguridad de contar con trabajo continuado, ardua negociación de los contratos, editoriales que prescinden de traductores si les salen respondones, tarifas consideradas insuficientes para poder vivir exclusivamente de la traducción literaria. Cierto es que las tarifas francesas son más altas en abstracto. Pero, a



la hora de la verdad, el precio de la baguette y de los loyers, por no poner sino dos ejemplos entre mil, las asimilan a las nuestras. Tampoco el estatus del trabajador autónomo y sus implicaciones fiscales parecen llenar de júbilo a nadie. Las dificultades de los traductores jóvenes para empezar a trabajar son también muy similares a las que aquí conocemos. La conclusión de estas líneas no son: mal de muchos, consuelo de tontos. Pero sí que hemos escogido una profesión difícil y que nos queda mucho por hacer. En todas partes. Los representantes de ACEtt que asistían a la charla se quedaron con ganas de hacer algunas preguntas, sobre la Ley de Propiedad Intelectual francesa, por ejemplo. Pero les pareció inadecuado quitar tiempo a las muchas preguntas de los protagonistas del encuentro. Hicieron propósito mental de indagar esa cuestión desde aquí y desde la Asociación, no sólo en lo referido a Francia, sino al resto de Europa. No por el gusto de comparar, por supuesto. Sino por lo provechoso que sería saber. Por si ello permitiera esbozar alguna coordinación con las asociaciones europeas tendente a encarar de consuno algunas de esas situaciones.

MESA REDONDA ¿EN QUIÉN RECAE LA RESPONSABILIDAD DE UNA TRADUCCIÓN?

Aquí, en cambio, la exposición y el debate fueron cuando menos sorprendentes.

Recensión de puntos sorprendentes, por el orden en que fueron sorprendiendo a los representantes de ACEtt allí presentes. Que el lector haga sus propias consideraciones.

• Los traductores franceses valoran muy positivamente a las pocas editoriales que enseñan al traductor las galeradas corregidas. Por ejemplo, Albin-Michel. En la mayoría, por lo visto, son secreto de estado, al amparo del cual hay quien hace y deshace a placer. Lamento generalizado: "Una vez entregada la traducción, ya no sabemos qué es de ella. Tampoco sabemos en qué manos está. Nos

dicen que está prohibido informarnos del nombre de la persona que la corrige. No sabemos nunca a quién dirigirnos. Nunca nos consultan ni nos dan cuentas de nada". Por lo demás, las etapas por las que pasa la traducción una vez entregada son dos: un "preparador", antes de componer el texto. Y un "corrector-revisor" de galeradas. La pregunta clave de los traductores es: "Con todo esto, ;quién es realmente el responsable de esas traducciones que aparecen firmadas con nuestro nombre y ape-Ilido?".

- La presidente de la ATLF, Jacqueline Lahana, insiste en la conveniencia de que el traductor avise al editor en el caso en que piense "tomarse libertades con el texto". Amén de ser una curiosa advertencia, al menos considerada desde España, no queda claro qué se entiende por "tomarse libertades" e incluso resulta contradictoria con el tema y la queja que surgen acto seguido: "Las editoriales no permiten al traductor respetar al autor" en aras de la "legibilidad del texto", lo cual, dicho en palabras llanas, equivale a que el editor exige del traductor que adapte el texto original al gusto del público a quien el editor destina dicho texto, que, por lo visto, no siempre es el público en general. En consecuencia, sigue diciendo Jacqueline Lahana, el traductor debe "buscar aliados" dentro de la editorial para que alguien vele porque "se respete la fidelidad del traductor al autor", así como solicitar "un protocolo de traducción" antes de firmar el contrato, que aclare qué "legibilidad" quiere la editorial y en qué público piensa al mandar traducir el libro, y también "avisar al editor de antemano de las peculiaridades del texto" para no tener luego que "renunciar a firmar la traducción" si las manipulaciones editoriales van más allá de lo que pueda parecerle tolerable y compatible con su firma.
- Existen, por lo demás, y figuran en la página web de la ATLF, unas normas para regular lo que llaman el rewriting, que es algo así, por poner un ejemplo extremado, como si, en España, sм quisiera publicar un libro de Jean Genet en la



colección *El Barco de Vapor* y pidiera al traductor que lo tuviera en cuenta a la hora de traducir el libro y lo limase un tanto. Dentro de esas normas, se contempla un plus de un 30% en la tarifa cuando se trate de un *rewriting*.

La ATLF se ha visto en la necesidad de intervenir para que los contratos especifiquen con claridad las "responsabilidades del traductor" de forma tal que éstos no vean luego rechazadas — y no abonadas— sus traducciones. Entre dichas "responsabilidades" pueden figurar —y de hecho figuran—:

• La adaptación del estilo, según el público a quien la editorial destine el libro.

- La adaptación del libro a un contexto francés.
- La justificación de las palabras malsonantes.
- La justificación de la existencia de frases demasiado largas.
- La justificación del ritmo del texto (*la respiration du texte*, por más señas.)

Y la pregunta de quien esto escribe es: ¿en quién debe recaer en realidad la responsabilidad de la tan traída y llevada fama de los traductores franceses de "meter mano al texto"? Empieza a parecer más que probable que no es precisamente en los traductores.

TRADUCTORES EN TORONTO, CANADÁ CONGRESO DE LA ATA

La ciudad de Toronto dio la bienvenida a más de 1.400 traductores e intérpretes el pasado 13 de octubre. La ATA (American Translators Association) seleccionó la ciudad canadiense para celebrar su cuadragésimo quinto congreso anual. La ATA, fundada en 1959, cuenta con más de 8.500 miembros repartidos entre 60 países, lo cual la convierte en la asociación de traductores e intérpretes más numerosa del mundo. Quien esté interesado puede consultar su página www.atanet.org para más información.

l congreso anual de la ATA refleja la diversidad que la asociación representa.

Las más de 200 sesiones presentadas se dividían por idiomas y por especia-

lización. Desde el árabe al ruso, pasando por el alemán, español, francés, chino, hebreo, holandés, italiano, japonés, lenguas nórdicas, lenguas eslavas y portugués. Entre las especializaciones cabe destacar traducción/interpretación legal, traducción/interpretación médica, traducción literaria, ciencia y tecnología, traducción y ordenadores, medios de comunicación, traducción financiera, agencias y compañías de traducción, formación y

pedagogía, entre otras. Los asistentes al congreso de Toronto se enfrentaron a diario con un calendario que incluía de 15 a 17 sesiones simultáneas, de 45 minutos o una hora y media de duración. Con una oferta tan amplia la selección a veces resultó difícil, pero al mismo tiempo había sesiones para todos los gustos.

El día anterior a la inauguración del congreso estuvo dedicado, como es habitual, a varios talleres y seminarios prácticos (16 en total), de unas tres horas de duración cada uno y por los cuales se paga una matrícula adicional. Estos seminarios permiten profundizar en un tema específico



o detenerse en la práctica de una tarea concreta. Entre otros cabe mencionar La interpretación jurídica en México, Arte y ciencia de la traducción de guiones cinematográficos, La traducción de contratos estadounidenses al alemán, Un día en la vida de un traductor del departamento de estado, Técnicas básicas para tomar notas durante la interpretación consecutiva, Seminario para mentores y aprendices de traductor, Desarrollo de una estrategia para la lectura y traducción del árabe, etc.

Amén de las sesiones, seminarios y talleres prácticos, la ATA incluye en su congreso otras actividades extracurriculares, tales como una sesión de contactos profesionales en la que, alrededor de varias mesas con canapés, se reúnen traductores, intérpretes y compañías de traducción y tienen, en teoría, la oportunidad de conocerse y entablar contactos profesionales que puedan resultar ventaiosos para todos.

También existe una zona reservada a la Bolsa de trabajo y que consiste en una serie de mesas, dispuestas según idioma, donde pueden acudir los profesionales para dejar su curriculum vitae, folletos, tarjetas y demás materiales de promoción personal. Algunas de las mesas están ocupadas por representantes de compañías de traducción, pero la mayoría no. Personalmente no me convence la utilidad de dicha Bolsa de trabajo, ya que el hecho de depositar tarjetas y folletos en una mesa no garantiza que se vayan a materializar las ofertas de trabajo. Aunque resulte anticuado en esta era de nuevas tecnologías y de comunicación anónima e instantánea, considero que el contacto personal entre compañías y traductores es irremplazable. En mi opinión se debería reconsiderar el formato de la Bolsa de trabajo para que resulte verdaderamente útil para todos los participantes y no sea solamente un depósito de historiales personales que terminen en la papelera.

Otra actividad extracurricular fue la proyección continua durante el congreso de dos películas: The Interpreters: A Historical Perspective, de 51 minutos de duración y producida por AIIC, sigue el desarrollo de la profesión desde la interpretación consecutiva anterior a la Segunda guerra mundial hasta el nacimiento de la simultánea, en Nuremberg, y la interpretación que se realiza hoy día en las Naciones Unidas.

La segunda película, The Freelance Translator, de 6 minutos de duración, desarrollada por el distrito escolar de Highline y patrocinada por la ATA para ayudar a los estudiantes a considerar las alternativas de esta profesión. Ambas películas merecían la pena, especialmente para aquellas personas nuevas a la profesión.

Entre las actividades habituales en los congresos de la ATA hay que destacar la presencia de expositores en un salón abierto al público durante el transcurso del congreso. Allí se pueden encontrar libreros (InTrans Book Service, John Benjamin Publishing Company, Schreiber Publishing, Inc.), empresas de software de traducción (Déjà Vu, Trados, SDL, Beetext), instituciones de enseñanza de traducción/interpretación (Monterey Institute of International Studies, Kent State University/Instituto de lingüística aplicada, New York University), compañías de traducción/interpretación y agencias gubernamentales (FBI, Departamento de Estado). La novedad este año fue la presencia de un cibercafé, sin café, pero con 12 ordenadores portátiles conectados a Internet y desde los que se podían recibir y enviar mensajes electrónicos. Un servicio que agradecemos los que viajamos sin ordenador portátil.

Otras actividades habituales del congreso incluyen: la sesión de orientación para los asistentes por primera vez, el examen de certificación en distintos pares de idiomas, la reunión de la junta directiva y la elección de sus miembros, las reuniones dedicadas a cada una de las divisiones (literaria, jurídica, médica, etc.), la recepción y banquete de clausura y la fiesta final, este año con sabor latino.

Como cada uno ve la feria según le va en ella, a continuación describiré algunas de las sesiones más destacadas a las que asistí.



La primera sesión del viernes, dedicada a la reunión general de la asociación, de una hora y media de duración, ofreció un resumen de la situación actual de la asociación, con informes del tesorero y de los distintos directores de las divisiones. Supimos que desde el 11 de septiembre, la profesión en general y la asociación en particular, han aparecido de manera frecuente y notable en los medios de comunicación, y que dicha presencia ha sido siempre positiva. El diario *Toronto Globe and Mail* se hizo eco del Congreso con un amplio artículo. Todos esperamos que los esfuerzos que se están haciendo para aumentar la visibilidad de la profesión no queden en agua de borrajas.

Las relaciones entre compañías de traducción y traductores contratistas no son siempre todo lo cordiales que quisiéramos, por ello me pareció interesante una sesión al respecto. Los ponentes, Scott Bass, presidente y fundador de Advanced Language Translation Inc. y traductor técnico de alemán y Keiran Dunne, catedrático en Kent State University, y traductor de francés especializado en localización de software, presentaron sus ideas de manera ágil y amena. Para empezar, dividieron a los participantes en dos grupos: 1) los contratistas independientes y 2) los gerentes o administradores de proyectos de una compañía de traducción. A continuación nos pidieron que adoptáramos el papel contrario, es decir los contratistas teníamos que considerarnos gerentes y viceversa. Se nos ofreció una situación hipotética, aunque ciertamente basada en la realidad diaria, de un cliente que acude a la compañía de traducción pidiendo un presupuesto para un proyecto de traducción en múltiples idiomas de una página web que represente al cliente en distintos mercados. A continuación, cada grupo tuvo que determinar los retos que un trabajo de dicha envergadura podría representar para la compañía y para los traductores antes de poder ofrecer un presupuesto adecuado. Dada esta situación comenzó un debate muy animado dentro de cada grupo y al cabo del cual se intercambiaron conclusiones. La validez del ejercicio estaba

en evaluar lo que compañías y traductores esperan unos de otros y los resultados de su colaboración antes de presentar al cliente el trabajo final.

La primera sesión de la tarde, "Traducción de consentimientos informados para investigación" resultó útil para esclarecer algunas dudas existentes respecto a dichos consentimientos, dentro del marco legal en que se realizan. El ponente, Álvaro M. Villegas, farmacéutico y traductor especializado en textos biomédicos y de investigación, habló acerca de los conocimientos básicos dentro del entorno en que se desarrollan los ensayos clínicos y los reglamentos que los gobiernan. Explicó igualmente lo que buscan los miembros del Comité de ética que examinan dichos consentimientos, y habló de aspectos prácticos de la traducción, tales como qué hacer con las siglas, tan comunes en inglés, pero confusas y sin sentido para el sujeto no angloparlante. Se hizo hincapié sobre la importancia de la comprensión del lenguaje utilizado en dichos formularios, ya que el sujeto de dichos ensayos clínicos, en la mayoría de los casos enfermo y angustiado, deberá firmar dicho consentimiento que tiene repercusiones legales. La presentación resultó amena, clara y útil.

Una de las presentaciones de mayor utilidad para los intérpretes de tribunales se centró en la transcripción y traducción de testimonios grabados (en audio o video). La presentación corrió a cargo de Janis Palma, una de las expertas en temas de interpretación, especialmente a nivel jurídico, y conocida y respetada en ese mundillo. Palma presentó una serie de pautas clave para la transcripción de testimonios grabados y los retos que presentan los elementos no verbales de los mismos. Muchas de las cintas grabadas, objeto posterior de transcripción y traducción, se realizan durante la compra-venta de drogas o durante la perpetración de un delito. En la mayoría de estos casos, la calidad de dichas grabaciones ofrece ya un reto inherente al estar la grabadora oculta y escucharse ruidos y sonidos difíciles de identificar. Palma también abordó el problema de la transcripción de nombres



propios (Kiko v. Quico v. Kico, etc), las pausas naturales en el habla, interrupciones, puntuación, etc. La presentación de Janis Palma aparece íntegra en inglés en www.orgsites.com/ny/mvoiti/Transcribing_Translating.pdf. Para finalizar Palma mencionó un proyecto en ciernes para estandarizar la tarea de la transcripción dentro del marco legal en que se utiliza y el papel del transcriptor/intérprete/ traductor. Para aquellas personas interesadas en el tema, la página http://najit.org/TTTProjectIndex. html ofrece información detallada de dicho proyecto.

Alexander Rainof, catedrático de español en California State University, es también uno de los directores de NAJIT (National Association of Judiciary Interpreters and Translators) y vicepresidente de la Society for the Study of Translation and Interpretation. Rainof es un orador nato, entretenido y pragmático, que utilizó su presentación titulada "Cooking mischief," o "Travesuras culinarias", para hacer un recorrido lingüístico por las cocinas de habla hispana. Y entiéndase cocina como habitación y como el arte de cocinar. Al entrar en la primera nos presentó en bandeja/charola/fuente/ plato una gran variedad de términos en inglés y en español (peninsular y de allende los mares) utilizados para nombrar utensilios, enseres, accesorios y demás artículos utilizados no solamente para preparar alimentos, sino también para cometer algún delito (pensemos en el sartenazo en la cabeza o un golpe acertado con la mano/la piedra/el mazo/el tejolote del mortero/almirez/machacador/molcajete). Estas sesiones de terminología contrastada, frecuentes en los congresos de traductores/intérpretes, son de gran utilidad para los intérpretes especialmente, los cuales, al interpretar junto al estrado del testigo no tienen el lujo de poder consultar el diccionario y deben tener presente la diferencia entre un cuchillo de jamón, un trinchador o un deshuesador, si desean ser fieles al testimonio.

Pasamos a continuación a la cocina como arte para hablar de diversos platos, platillos y especialidades culinarias que tienen además connotaciones de carácter sexual, peyorativo y del mundo de la delincuencia. Como es habitual, la participación del público, fomentada por el propio profesor Rainof, hace que estos encuentros resulten siempre demasiado breves y que todos los participantes nos quedemos con ganas de más.

He de confesar que los ordenadores siguen siendo para mi un misterio, a pesar de llevar años utilizándolos. Por eso, aproveché tres de los talleres que se ofrecían y que nos enseñaron a utilizar ordenadores, programas e Internet de manera más inteligente y eficiente. Desde búsquedas en Google, o programas gratuitos de lo denominado open software (Linux, Linspire, etc.) hasta consejos y trucos para nombrar archivos, crear tablas e índices, organización de materiales de referencia, etc. Aunque sigo sin ser experta en informática, cuento ahora con una serie de herramientas a mi disposición que desconocía.

National Geographic Society, como acostumbra, hizo su presencia en el congreso. Este año la presentación se centró específicamente en la labor de traductores y correctores de los guiones televisivos de National Geographic, que se traducen a más de 35 idiomas. Se hizo también mención, aunque breve, de la labor de la división de traducción de la revista. Es importante mencionar que la Sociedad abarca varias divisiones, la más conocida sea quizás la revista mensual, que se publica simultáneamente en inglés y 25 idiomas más. Pero también existen libros infantiles y de divulgación, atlas y mapas, DVDs, programas de televisión y películas. La traducción dentro de cada una de estas divisiones presenta diferentes retos de estilo, formato y fechas de entrega. Se mencionaron los requisitos que buscan en los posibles traductores y correctores. La NGS, que cuenta ya con un elenco de traductores y correctores, parece abrir sus puertas solamente a los nuevos talentos que dominen los idiomas que se van a ir añadiendo en un futuro próximo.

Los traductores certificados por la ATA a partir del año 2004 tendrán que empezar a acumular



créditos (20 cada tres años) para poder mantener su certificación en los distintos pares de idiomas en que cada uno trabaje. La asistencia a congresos y talleres aprobados por la ATA y por otras asociaciones reconocidas de traductores/intérpretes es una de las maneras de recibir estos créditos. La enseñanza de talleres, la publicación de artículos, la participación como mentor en la asociación, etc., son actividades adicionales para conseguir dichos créditos. Entre los requisitos a cumplir para mantener dicha certificación se incluye la asistencia a un taller sobre el código de conducta profesional y prácticas comerciales de la ATA. En Toronto asistí a uno de estos talleres. En grupos de 8-10 personas debatimos diversos aspectos éticos a los que nos enfrentamos como profesionales, partiendo de situaciones hipotéticas de relaciones entre traductores, editoriales, compañías de traducción,

clientes, colegas, etc. El debate fue fructífero y las conclusiones a las que se llegaron esclarecedoras.

En conclusión, el congreso, en mi opinión, fue un éxito de organización. Aunque personalmente prefiero los congresos menos multitudinarios, he de admitir que la oferta que se presenta en uno de esta envergadura es de apreciar. No obstante, creo que lo esencial de estos congresos es el contacto renovado con colegas y amigos y la oportunidad de entablar nuevas amistades, que se seguirán desarrollando en el ciberespacio hasta que nos encontremos de nuevo en un proyecto conjunto de traducción, o en la cabina de interpretación, o en el próximo congreso de la ATA.

ISABEL GUERRA MCSPADDEN

Traductora certificada por la ATA de inglés a castellano e intérprete federal certificada

TIRANA. DERROTEROS LITERARIOS, EXODUS 2004

A iniciativa y bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura de la República de Albania, del 4 al 7 de noviembre de 2004 tuvieron lugar en Tirana los segundos Derroteros Literarios Exodus, coincidiendo con la celebración de la Feria del Libro de la capital albanesa.

a primera edición de tales *Derroteros* se realizó en octubre de 2003, y consistió en la reunión durante tres jornadas en un espacio común (en ese caso en la ciudad de Shkoder, al norte del país) de un nutrido grupo de traductores de la literatura albanesa a otras lenguas, principalmente europeas, junto con numerosos escritores albaneses, con activa participación de estudiosos de la literatura, críticos, profesionales de la prensa escrita y otros medios de comunicación. La iniciativa surgía con la aspiración de poner en contacto a los traductores del albanés con la actual realidad literaria del país y entre ellos

mismos, así como de facilitarles el acceso a las nuevas publicaciones, el contacto directo con los escritores, los críticos y los editores; también con el fin de indagar en los problemas y dificultades para la edición en otros países de la literatura albanesa, obtener la colaboración de los traductores para la publicación de una revista literaria albanesa traducida a otras lenguas y orientada a su distribución exterior (Les Lettres albanaises, Albanian Literature, se llama, y su primer número, presentado en esta oportunidad, contiene textos en alemán, búlgaro, francés, inglés e italiano...).



La edición 2004 del encuentro se hizo coincidir por los organizadores con la Feria del Libro de Tirana, con objeto de facilitar el logro de los objetivos ya apuntados y de tornar más fluido el contacto de los traductores con los escritores y los medios de comunicación (concentrados ambos en alta proporción en la capital). Asistimos en este caso traductores al alemán, el búlgaro, el checo, el chino, el eslovaco, el esloveno, el francés, el griego, el inglés, el italiano, el polaco, el rumano y el español, además de una numerosa representación de los propios traductores albaneses.

El programa de actividades incluía diversos seminarios, mesas redondas, presentaciones y debates, entre ellos algunos como "La literatura albanesa actual y las tendencias europeizantes", de interés para todos nosotros, aunque lo más llamativo, hasta el punto de que resultaba sorprendente para todos nosotros, fue el interés que nuestra presencia despertaba y el trato casi exquisito de que fuimos objeto por parte de las autoridades, los editores y, por supuesto, de los escritores albaneses. Durante esos días y los siguientes, las cadenas de televisión del país (muy numerosas, por cierto) emitieron sucesivas entrevistas y hasta programas especiales en los que los traductores éramos los protagonistas (y se interesaban también por los problemas específicos del traslado de obras y autores concretos a las respectivas lenguas...). Lo mismo puede decirse de la prensa escrita: los principales periódicos dedicaron páginas enteras a dar cuenta de nuestra presencia y nuestro trabajo y publicaciones, y alguno hubo que lo destacó en llamativos titulares en la portada.

Por lo demás, fuimos invitados a cenar por el ministro de Cultura, sostuvimos (a discreción) cuantos contactos deseamos y tuvimos tiempo de mantener con responsables culturales diversos, editores, etcétera, y sobre todo nos entrevistamos y cambiamos impresiones con "nuestros" autores o con otros de nuestro interés (algún traductor hubo que firmaba libros junto con el escritor en el stand de la Feria). Naturalmente, todos aprovechamos la oportunidad para intercambiar experiencias, puntos de vista y hasta para debatir asuntos relacionados con la traducción de la lengua albanesa a las nuestras respectivas (aunque con el colega chino, que llevaba traducidas y publicadas ;más de 100 obras literarias albanesas!, la discusión resultaba un tanto peculiar), las estrategias editoriales en nuestros países en lo relativo a la edición de literaturas "pequeñas" o "extrañas"...

En mi caso, la presencia en Tirana de Ismail Kadare me proporcionó por añadidura la posibilidad de compartir con él no pocos ratos cálidos y útiles, y de ponernos mutuamente al día del estado de nuestros trabajos.

Para nuestra satisfacción, el Ministerio albanés de Cultura ha decidido dar continuidad anual a esta iniciativa, y tratará en ediciones sucesivas de invitar también a editoriales extranjeras y medios de comunicación

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE



¿Qué es ACE Traductores?

CETT 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 francí c.franci@acett.org



