

# VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores

Número 31

Verano de 2005

**ALICIA YLLERA,**  
TRADUCTORA DE RABELAIS  
**Lluís Maria Todó y Gabriel**  
**Hormaechea**

**EXPERIMENTACIÓN Y**  
**CREATIVIDAD EN EL**  
**LENGUAJE**

**LA FISCALIDAD EN EL**  
**EJERCICIO PROFESIONAL DE**  
**LA TRADUCCIÓN**  
**Carlos Muñoz**



# VASOS COMUNICANTES



DIRECTORES: CARMEN FRANCI VENTOSA  
MARIO MERLINO

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

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

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

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

Fotografías de MANUEL VALDÉS

Imprime: CROMOIMAGEN

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



# S U M M A

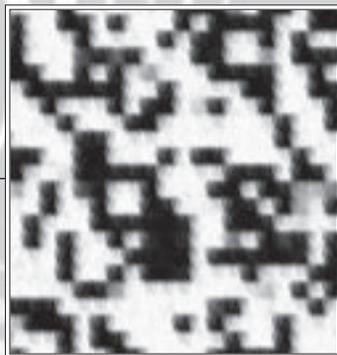
*Verano de 2005*

PRESENTACIÓN

7

ARTÍCULOS

10



JUEGOS

DE PALABRAS

71

LA PROFESIÓN

86

RESEÑAS

91

# RIIO



## *Habla con desconocidos*

MARIO MERLINO .....

7

## *Carta abierta a la Ministra de Cultura y a quien pueda interesar Traducir en España es llorar*

M<sup>a</sup> ÁNGELES CABRÉ .....

13

## *Premio Stendhal de Traducción 2004*

CHRISTOPHER MILES, director del Instituto Francés de Barcelona .....

23

NATHALIE BORGÉ, agregada de Cooperación Lingüística en Cataluña .....

25

Alicia Yllera, traductora de Rabelais, por LLUÍS MARIA TODÓ y GABRIEL HORMAECHEA .....

25

ALICIA YLLERA, Premio Stendhal de Traducción 2004 .....

32

## *Experimentación y creatividad en el lenguaje*

Tertulia con MIGUEL SÁENZ, MARIETTA GARGATAGLI y ANDRÉS EHRENHAUS .....

35

## *La fiscalidad en el ejercicio profesional de la traducción*

Tertulia con CARLOS MUÑOZ, abogado de ACE y ACEIT .....

53

## *Traducir del turco o la afición por los rompecabezas*

RAFAEL CARPINTERO .....

63

## *The Raven, de EDGAR ALLAN POE* .....

71

## *Actos de ACEtT en el primer semestre de 2005* .....

86

## *Feria del Libro de Madrid* .....

87

## *Redes, diccionario combinatorio del español contemporáneo*

DANIEL NAJMÍAS .....

92

# INTRODUCCION



# HABLA CON DESCONOCIDOS

MARIO MERLINO

**U**n traductor se encuentra encerrado en su casa. No sabe si alguien llegará de visita, pero ha puesto, por las dudas, siete copas en la mesa, ése es el número que prefiere, unas servilletas con motivos vegetales, dátiles con anchoas, requesón mezclado con diferentes sabores, galletitas y pan. En la nevera, champán patagónico. Es sofisticado. Para no perder el tiempo —muy a menudo siente que pierde el tiempo— admirando el decorado de su convite, ha vuelto al ordenador y continúa escribiendo.

Mientras escribe, sin embargo, no dejan de desfilarse las imágenes de los invitados que espera. No sabe muy bien qué extraña razón lo ha impulsado a preparar una mesa tan humana, porque rondan su mente plantas, rinocerontes o unicornios, un Tarzán de cinematógrafo, la muñeca Emilia, Malone moribundo, el vizconde de la Mazorca, algún verso suelto de Garcilaso (“salid sin duelo, lágrimas, corriendo”), el monje Ambrosio, los muertos que recuerda de sus tiempos de mocedad, una taza rota de cuando era chico, el tenedor y la cuchara, tan pequeños, de las papillas.

Siente que en las páginas hay una amalgama de todas esas cosas, que las letras bailan, y repasa en su memoria un vídeo de Gary Gill con páginas que se mueven al compás de las olas del mar, que las letras no se diluyen con las olas, que siguen llegando a la playa. Y esa playa es la mesa para los siete invitados que no sabe si vendrán.

No se concentra, se ha encontrado con una palabra muy extraña y duda entre dejarla en rojo y seguir traduciendo las frases siguientes o levantarse para seguir atento a las minucias de la mesa. Se inclina por la segunda posibilidad, se deja llevar por sus ganas de huir de esa palabra que se emperra y se pone opaca: no hay forma de bautizarla de una vez en español.

Es que la playa, la mesa, necesita unos toques más de distinción. Hay algún cuchillo torcido, otro colocado a la izquierda del plato. Ah, faltan los posavasos, la jarra de agua, y una servilleta asoma mal doblada. La mesa, esa playa, prolonga su escritorio: siete párrafos para acabar el primer capítulo o tal vez siete capítulos aún sin traducir o las siete partidas de Alfonso el Sabio o los siete enanitos, pardiez.

Habrá que brindar, piensa. No va a venir nadie, piensa. Pero la casa está llena, piensa. Voy a brindar. ¿Por las páginas sin traducir? ¿Por los invitados que deambulan por la casa, invisibles? ¿Por la estética? ¿Por la belleza de una sintaxis bien compuesta? ¿Contra las frases almidonadas? ¿Contra los colmillos invisibles de los rinocerontes que pretenden rasgar el encaje del mantel? ¿Contra las palabras que no se deciden a salir? ¿Por el ardido placer de seguir buscando el resquicio para bautizar la palabra original con una palabra que no llega?

¿Y si volcase el champán patagónico sobre el mantel e intentase traducir los pliegues, los nexos entre parcelas secas y charquitos de andar por casa?

Abre las puertas que dan al balcón. Observa el movimiento de la calle y ve pasar en ese momento a siete figuras (esta vez sí humanas). Entonces pone el grito: en el cielo, en las rejas del balcón, en la calle. Propone a los siete individuos que miran hacia arriba, pasmados por su clamor, que suban a su casa a cenar. Comerán bien, beberán champán patagónico, respetarán el orden de los cubiertos (norma inquebrantable), disfrutarán de una velada con desfile de fantasmas: plantas, animales, personajes de papel. Y ese regocijo tiene un precio incalculable: que lo ayuden a encontrar la palabra desaparecida de los diccionarios, de los portales de Internet, de su imaginación vencida.

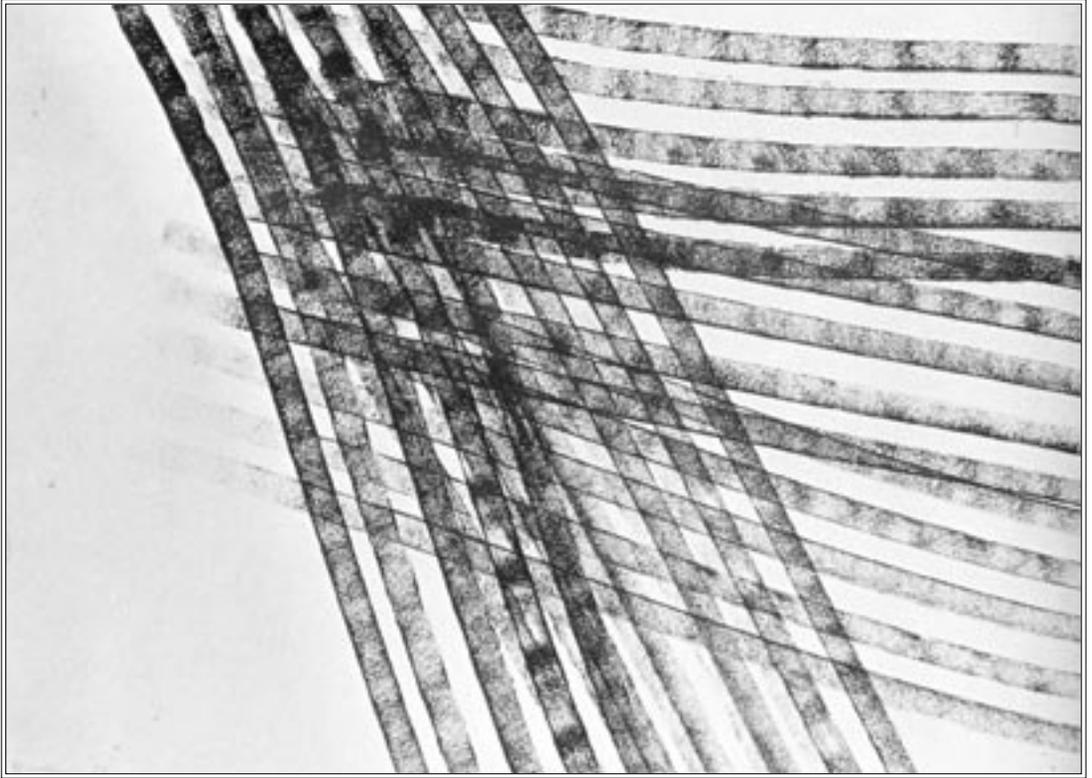
Los desconocidos de la calle merecen un convite a cambio de una palabra capaz de despertar semejante avidez.



# ARTICULOS







# CARTA ABIERTA A LA MINISTRA DE CULTURA Y A QUIEN PUEDA INTERESAR TRADUCIR EN ESPAÑA ES LLORAR

M<sup>a</sup> ÁNGELES CABRÉ

TRADUCTORA DE INGLÉS, ITALIANO Y CATALÁN

**P**arafraseo a Larra para titular esta larga carta porque no se me ocurre frase más descriptiva para la situación de la que quiero dejar aquí constancia.

No hablo en nombre de ningún grupo o asociación, sino en el mío propio, aunque debo decir que mi trato continuo con traductores de libros me permite afirmar que son mayoría quienes comparten mis reflexiones. Y por ello me animo a escribir estas líneas, con el único objetivo de que lleguen a donde tienen que llegar y sean de alguna utilidad.

La ACETT —de la que formo parte— me presta un hueco en su revista, se me antoja que acaso porque muchos de sus miembros piensan igual que yo, lo que no quiere decir que su dirección tenga que compartir necesariamente mis palabras.

Cuando decidí dedicarme a la literatura, y en concreto a la traducción de libros, mi madre se echó las manos a la cabeza augurándome un futuro lleno de incertidumbres, haciendo especial hincapié en la económica. Tras más de una década dedicada al que a mí se me antoja un noble oficio, no he podido por menos que acabar dándole la razón.

Sin embargo, a pesar de la evidencia, me cuesta creer que a estas alturas, en los albores del siglo XXI, una dedicación vinculada tan estrechamente a la cultura siga estando tan mal considerada y tan mal pagada.

Esa incredulidad es la que me lleva a compartir mi inquietud, ponerme públicamente del lado de quien siente la misma desazón que yo e informar a quienes no estén al corriente de tan lamentable estado de cosas en la medida en que quieran ser informados.

Trataré de ser lo más clara posible y empezaré diciendo que los derechos de los traductores, que a mi entender y al de muchos están siendo violados con la connivencia de todos, son de dos clases: los derechos morales y los derechos patrimoniales. Paso a continuación a exponer la realidad en que vivimos en ambos aspectos, siempre refiriéndome a la traducción de libros, pues afortunadamente las demás variantes de la traducción —traducción legal, técnica, etc.— están mucho mejor remuneradas, diríamos que integradas de pleno derecho en el mundo empresarial, mientras la traducción de libros permanece como una pariente pobre, una rémora del pasado que clama al cielo una revisión.

## DERECHOS MORALES

Es una evidencia que las obras traducidas, una vez al alcance del lector, se suman a la literatura del país de la lengua de llegada. Y así es cómo los lectores pasan a considerarlas suyas, ya que se incorporan a su bagaje cultural como si se tratara de viajes, y quedan impresas en la memoria de los escritores del país, aflorando a través de sus obras

como deudas literarias, como solapados homenajes, etc.

Las estadísticas han constatado que España es uno de los países donde proporcionalmente más obras literarias se traducen. Eso quiere decir que de cada cien libros publicados, veinticinco son traducciones, es decir, obras de otros idiomas que son vertidas a algunas de nuestras lenguas oficiales — castellano, catalán, gallego y euskera; que incluso aquí por riguroso orden de producción editorial—. Un veinticinco por ciento nada desdeñable que, lamentablemente, no se rige por las mismas leyes que el otro setenta y cinco por ciento; pues allí donde por un texto original un escritor cobra el 10% en concepto de derechos de autor, en un texto traducido su autor cobra lo mismo, mientras que su otro autor, el traductor —que la ley considera autor— no percibe nada o apenas nada.

Por poner un ejemplo, dicen las estadísticas que en el año 2004 los tres libros más leídos fueron traducciones, en concreto *El Código Da Vinci*, de Dan Brown; *Los pilares de la tierra*, de Ken Follet; y *El señor de los anillos*, de Tolkien.

Bien es cierto que España es un país con una tradición traductoril de clara relevancia, pues buena parte de lo que aquí se ha leído, desde que reinaban Góngora y Quevedo, ha venido de la mano de la traducción; al contrario de lo que sucede en países como Reino Unido y Estados Unidos, donde es ínfimo el porcentaje de obras traducidas comparado con el de obras escritas originariamente en cualquiera de las variantes del inglés.

De ello se deduce que, siendo como son los libros traducidos los que más se leen, si borráramos la traducción de nuestro panorama literario, casi un cien por cien de los libros que se editan y se leen, ni se editarían ni se leerían. O lo que es lo mismo, que la cultura literaria de los españoles sería casi inexistente.

Conclusión: estaremos de acuerdo en que la traducción es una parte fundamental de nuestro espectro cultural y que a todos nos conviene que siga siéndolo.

La traducción cumple pues un papel esencial en los hábitos de lectura y, ya que dos y media de cada diez obras leídas en nuestro país proceden de

otras lenguas y para que pueda accederse a ellas se precisa de un intermediario, el traductor, éste se convierte en una pieza clave en ese proceso que va de la escritura de una obra a la lectura de la misma por parte del lector.

Siendo una pieza clave en el proceso, es de suponer que el traductor debiera tener un papel relevante en el resultado del mismo: aparecer en el libro como uno de sus responsables últimos, acceder a los beneficios que éste reporta, salir en las fotografías... Nada más lejos de la realidad.

Por extraño que parezca, en este país donde cada día son más los ciudadanos que acceden a la educación, que acceden a la lectura, los traductores no son nadie, hasta el punto de que a veces incluso pasan a no tener nombre. Porque algunos editores —afortunadamente los menos— desprecian de tal modo la figura del traductor que “olvidan” incluirlos en los títulos de créditos, y eso cuando no les arrebatan directamente la autoría de una obra otorgándosela a un traductor inexistente cuyo nombre inventan y que les sirve como tapadera para no hacer un nuevo contrato, para no pagar derechos de autor en caso de abultadas ventas o de cesiones a terceros, ni que decir tiene que violando flagrantemente la actual Ley de la Propiedad Intelectual, que entró en vigor en 1996 y que al gremio editorial casi al completo se le antoja tan transparente como al propio traductor.

Sólo algunos editores —los menos— creen oportuno incluir el nombre del traductor en la portada, junto al nombre del autor, aunque en letra de menor cuerpo, dejando así constancia de lo importante que ha sido su trabajo en la obra que presentan, diciéndole al lector que no podría leerla sin el concurso del traductor, que es el traductor quien se la brinda. Algún editor incluso tiene la deferencia de añadir un breve currículum del traductor en la primera solapa, junto a la del autor, y desde aquí se lo agradezco aunque sería deseable que eso se convirtiera en costumbre.

Desconozco el mundo de la música desde sus entresijos, pero sí puedo afirmar que hace ya mucho que nuestra sociedad es consciente de la importancia de sus intérpretes. ¿Se imaginan ustedes un concierto en un gran auditorio en el que nadie

supiera el nombre del pianista, del primer violín, de la soprano...? ¿Acaso imaginan una película o una obra de teatro en la que no aparezca por ningún lado —en los títulos de crédito, en el programa de mano— el nombre de los actores y actrices que la hacen posible? Sinceramente, yo no.

Aun así, el traductor no deja de ser un intérprete de cuya habilidad depende que un texto llegue al lector en todo su esplendor. Y de ahí que existan traducciones brillantes, traducciones infieles, traducciones arriesgadas e incluso pésimas traducciones. ¿Tenemos derecho a negarle al lector la variedad de esos matices, debe seguir pensando que las traducciones las hace un ente abstracto, que salen de las entrañas de una computadora programada a tal efecto?

Pero, ¿quién es el editor en todo este embrollo? ¿Es el culpable de lo que sucede? ¿Es el responsable último de que el traductor arrastre zapatos gastados, coma en restaurantes de tercera, dosifique sus gastos en la librería?

Sí, decididamente sí: el editor es el único responsable de que el trabajo del traductor esté mal remunerado, de que no tenga aguinaldo por navidad, ni cesta, ni jamón; de que no cobre pagas dobles, de que no pueda permitirse el lujo de acompañar a sus hijos en el veraneo y deba permanecer atado a su ordenador 365 días al año.

El editor gana su buen dinero. Se supone que es un empresario que sabe sumar dos más dos, que gestiona sus recursos para que le siga saliendo rentable pagar a Hacienda, que deduce de sus beneficios las cenas y festejos a los que invita a los suyos —autores, agentes literarios, críticos... casi nunca traductores—. Y sin embargo, no le da para pagar bien al traductor y, por mucho que le pinches, que le insistas en que tu remuneración es una vergüenza pública, se hace el longuis y dice que su negocio no da para más.

Eso por no hablar de los pequeños editores que han impuesto el hábito de las colaboraciones gratuitas entre autores y traductores, que dicen arriesgar su dinero “por amor al arte” e invitan a otros a arriesgar, con el mismo fin, el fruto de su esfuerzo. A algún pequeño editor yo misma lo he imprecado en público a este respecto y nada, ni

caso, como si no fuera con ellos; a río revuelto, ganancia de pescadores.

El editor es pues un señor o una señora que no hace bien su trabajo, que se enriquece a costa de otros, que oculta los certificados de tirada, que no envía las pertinentes liquidaciones, que no comunica la fecha de expiración de los contratos, que redacta contratos con cláusulas abusivas a los que el traductor, en situación de desigualdad manifiesta, no se puede negar. Es, sin embargo, “el editor” el único capaz de sacar los textos, ya sean originales o traducidos, a la luz. Y de ahí que los autores, tanto los escritores como los traductores, se plieguen a sus requerimientos y a sus abusos. Sorprende, sin embargo, que estando escritores y traductores —considerados también autores a efectos legales— en el mismo saco, no aúnen esfuerzos, que no se sientan en el mismo barco.

A mí, personalmente, que autores y editores formen parte codo con codo de CEDRO siempre me ha parecido un absurdo. Otro gallo cantaría sí, existiendo como existe el Gremio de Editores, existiera también el Gremio de Autores. Pero ya que están en CEDRO, que sirva para algo y estén en igualdad de condiciones.

El traductor está al pie del cañón, cumple con su trabajo por una retribución irrisoria y, lo dicho, jamás es invitado a un canapé por el editor.

Cuando un autor visita la ciudad de residencia de su traductor por motivos laborales —presentación de su libro a la prensa, etc.—, éste es el último en enterarse. Y hablo por experiencia. En una ocasión, un librero me felicitó por la traducción de una obra contemporánea que era además de una gran altura literaria, añadiendo que la autora había visitado hacía pocos días la librería en compañía de sus editores, los mismos que me habían encargado la traducción y retribuido ella. Como era de esperar, nadie propició el que para mí habría sido un enriquecedor encuentro.

El editor no se acuerda de que el traductor existe pero, peor aún, ni siquiera el autor pregunta por él o ella. Es tal la oscuridad en que se ha querido sumir a la figura del traductor, que ni siquiera el autor quiere comentarle en persona qué le ha parecido la interpretación de su obra, caso de que

pueda leerla, o simplemente saludarlo como acto de cortesía.

¿Imaginan ustedes a un autor teatral que, tras el estreno de su obra, se levantara de su asiento y se marchara a celebrarlo sin la connivencia de “sus” actores? ¿A un compositor abandonando una sala de música sin ser presentado al solista que acaba de interpretar “su” pieza? Yo no. Esas cosas no suceden en el mundo de hoy, sólo suceden en el sector editorial, que está a todas luces mucho más rezagado que los restantes sectores empresariales y artísticos. Era de esperar, la literatura contemporánea también está a años luz de lo que se hace en otras disciplinas artísticas.

Ya va siendo hora de que el sector editorial se adapte a los tiempos, de que, abanderado de un progreso cultural en el que se supone participando, cumpla con sus obligaciones morales otorgando a los traductores sus derechos morales. Tal vez ese día consigamos también que nuestra literatura no vaya tan coja con respecto a nuestro tiempo.

#### DERECHOS PATRIMONIALES

En lo que al aspecto práctico del oficio se refiere, el traductor de libros es un individuo que trabaja por libre. Son muy pocos los traductores contratados por un organismo oficial o similar dedicado a la publicación de libros o para una agencia de traducciones, en su mayor parte dedicadas a la traducción técnica. La mayoría de los traductores de libros trabajan a destajo, como un jornalero contratado por días o como una asistente contratada por horas. Sin paro, sin bajas de maternidad y paternidad, sin bajas por enfermedad ni defunción de seres queridos, sin días de asuntos propios, sin ayudas en el pago de la hipoteca, sin bonos de gimnasio ni de pistas de tenis en las afueras.

El quid de la cuestión reside en que el traductor es un trabajador que trata con alguien que se encuentra en una posición económica más fuerte que él y, de repente, lo quiera o no, se encuentra a su merced. En una conferencia pronunciada en la Universidad de Urbino en 2003 y publicada en el número 29 de *Vasos Comunicantes*, Ros Schwartz, la presidenta del Consejo Europeo de Traductores

Literarios (CEATL), planteaba la cuestión en estos términos: “¿Os imagináis a un fontanero esperando a que el cliente decida cuánto está dispuesto a pagarle para que le arregle un grifo que gotea?”. Más gráfico, imposible.

El fontanero, además, como el jardinero o el electricista, trabaja por su cuenta y, en consecuencia, para cumplir con sus obligaciones tributarias paga Autónomos. El traductor, contrariamente, a pesar de no trabajar tampoco por cuenta ajena, no suele hacerlo; no porque quiera defraudar a Hacienda, faltaría, sino porque el sueldo no le alcanza. De hecho, las encuestas dicen que sólo el 38% de los traductores de libros paga autónomos. Yo, por mi experiencia, debo decir que la cifra real es mucho menor.

Pagar Autónomos, en su franja más baja, implica desprenderse al mes de unos 200 euros sin obtener por ello prebenda alguna, cosa del todo imposible para un individuo que factura, de media mensual bruta, de 0 a 1.200 euros, cantidad a la que hay que restar el 15% de IRPF, por lo que cobra de 0 a 1.000 euros. Pongamos por caso que un editor encarga a un traductor la traducción de un libro de 380 páginas. Si consideramos que traduce 40 páginas a la semana, es decir, 8 páginas al día por cinco días laborables a la semana, el traductor tarda una media de dos meses en realizar el encargo. Así pues, no podrá presentar la factura hasta que entregue la traducción acabada, a lo que hay que añadir entonces el mes —siendo optimistas— que tardará el editor en abonarle los honorarios. El traductor estará pues dos meses trabajando pero durante tres meses no ingresará nada: 0. Al cabo de esos tres meses, y con una tarifa de 10 euros la página, siendo optimistas, facturará la cantidad de 3.200 euros brutos, que restando el 15% de IRPF se quedarán en 2.720 euros netos, que divididos entre dos, los meses que ha tardado en realizar el trabajo, dan un total de 1.360 netos; un sueldo bastante digno que les encantaría cobrar a la mayoría de traductores, si no fuera porque, ¡lástima!, traducir ocho páginas al día y, al término de la jornada, tenerlas corregidas y listas para ser entregadas, es casi imposible, de modo que el traductor necesita una o dos semanas más para revisar su traducción

y estar en disposición de firmarla. A lo que hay que añadir que un traductor no siempre enlaza un trabajo con otro, mientras que todos los fontaneros, albañiles y jardineros que conozco sí lo hacen y, de hecho, van sobrados.

Imaginamos que el traductor hace un esfuerzo, saca fuerzas de flaqueza, y no descansa los fines de semana. Imaginemos que hace un esfuerzo extra y deja de tener vacaciones —no descansa en Navidades, no descansa en Semana Santa, no descansa en verano; es decir, no descansa cuando los demás descansan—. Creo que todos los traductores se han visto en algún periodo de su vida en una tesitura semejante a ésta —mientras para muchos otros es su estado natural— y, sin embargo, no por ello han podido permitirse el lujo de pagar Autónomos, o comprarse un vehículo o un apartamento en la costa. Y dado que si las tarifas no aumentan la única solución es trabajar más horas, cabe la posibilidad de que la profesión entera caiga un día enferma y resucite esa bucólica imagen del artista tuberculoso encerrado en una buhardilla apestosa del bello barrio parisino de Montparnasse.

El traductor es un individuo que trabaja por libre, es decir, no tiene trabajo fijo ni sueldo fijo, y que encima no puede delegar su trabajo en nadie, se lo tienen prohibido. A diferencia del electricista o del jardinero, ambos oficios en los que uno puede ganarse muy bien la vida, el traductor no puede emplear a nadie que le eche una mano en su trabajo. Un electricista que pague autónomos tiene con frecuencia dos o tres empleados que aumentan su volumen de trabajo y sus ingresos. El traductor no, el traductor es un individuo condenado a trabajar solo y, peor aún, está muy mal visto que deje de hacerlo. Los editores son muy celosos de los trabajos que encargan; lamentablemente no lo son tanto a la hora de pagar honorarios. ¿Imaginan ustedes a un decorador de interiores que no pueda recurrir a ningún ayudante a la hora de decorar un inmueble, que tenga él mismo que colgar los cuadros, encolar los zócalos...? ¿Imaginan a un paciente que se negara a que entrara una enfermera en la sala de operaciones? Yo no veo por qué según qué textos no pueden traducirse a cuatro o seis manos,

por qué no puede haber especialistas en hacer una primera redacción o expertos en hacer una última corrección. Si se tratara de un trabajo bien pagado, tal vez diera para eso y los resultados fueran en algunos casos más brillantes.

Imagínense a un traductor que en un momento de exceso de trabajo recurre a un colega para poder entregarlo a tiempo. Pongamos por caso que se trata de un libro voluminoso que corre prisa al editor y que él ha aceptado para no quedar mal con quien le da de comer. No sólo tendrá que hacerlo a hurtadillas, sin que nadie se entere, sino que, aunque insista en pagarle al segundo traductor la misma tarifa por página que él cobra, no podrá incluir su nombre en los títulos del crédito, pues el editor se negaría a ello y no volvería a contar con sus servicios. Aun así, los editores saben que esa práctica existe y, si no la persiguen con saña, es que les conviene.

¿Y qué hay del polémico asunto del pago por préstamo de libros en las bibliotecas? ¿Acaso prestan gratuitamente sus coches los concesionarios para dar un paseo, ofrecen las terrazas de los bares sus mesas a los clientes que no consumen? Si se paga un canon por poner música en un local abierto al público, ¿por qué no va a pagarse por leer en una biblioteca de barrio? El Gobierno debe proteger los intereses de la cultura, facilitar el camino para que accedan a ella todos los ciudadanos del Estado, pero nunca a costa de algunos de ellos.

Resumiendo diré que hoy en día, a falta de acuerdos con los editores, pueden consultarse las tarifas mínimas recomendadas en la página web de la ACETT. No son gran cosa y, como era de esperar, si se “traducen” en horas laborables, estas resultan peor pagadas que las de los empleados de la limpieza, considerados por algunos el escalafón más bajo en la escala laboral. Porque si algo no hay que olvidar es cuál es la formación del traductor. El traductor tiene una o dos carreras, algún que otro doctorado o *master* y sabe varios idiomas. ¿Es justo que cobre menos que un adolescente cuidando niños en días festivos?

## PREGUNTAS

Y ahora que he expuesto qué alcance tiene la afrenta moral y patrimonial que se hace a los traductores, vayamos a las preguntas; serán sin duda el camino más corto para llegar, aunque sea en el terreno de la pura especulación, a las respuestas.

¿Por qué tan sólo un 45% de los traductores de libros se dedican exclusivamente a ello?

¿Por qué el 55% restante compagina ese trabajo con otra actividad profesional, en su mayor parte la docencia, que proporciona una fuente de ingresos regulares?

¿Por qué las quejas contra el sector editorial por parte de los traductores son unánimes pero no salen a la luz pública?

¿Por qué a los traductores no se les aplica la subida anual del IPC?

¿Por qué es imposible pedir un aumento de tarifas cuando en otros oficios es una práctica usual cada equis años y nadie se rasga las vestiduras?

¿Por qué estamos tan descaradamente lejos de las tarifas europeas, por qué cobramos cuatro o cinco veces menos cuando en otros oficios “sólo” se cobra la mitad que en otros países europeos?

¿Por qué los traductores que trabajan continuamente no tienen unos ingresos mensuales que superen el salario mínimo interprofesional?

¿Por qué la renta media de un traductor es de “sólo” unos 9.000 euros al año, como señalan las estadísticas?

¿Por qué la LPI no ha servido para frenar los abusos por parte de los editores?

¿Por qué abundan los contratos a tanto alzado y escasean los de tipo mixto cuando aquellos están mucho más lejos de la LPI, que obliga al pago proporcional?

¿Por qué se hace renunciar a los traductores en los contratos a cualquier clase de derecho de autor cuando esa práctica es claramente ilegal?

¿Por qué el traductor no tiene acceso a la tirada de las obras de que es responsable cuando la obligación del editor es entregársela?

¿Por qué el 44% de los traductores no ha recibido jamás datos de tirada?

¿Por qué la tirada y el número de ediciones no coinciden con las liquidaciones anuales que el traductor recibe, cuando lo hace?

¿Por qué el traductor no recibe sus correspondientes liquidaciones anuales cuando el artículo 64 de la LPI establece la obligación que tienen los editores de liquidar, al menos una vez al año, las cantidades devengadas por los derechos de autor sobre ventas de la obra traducida?

¿Por qué las obras de divulgación no devengan derechos de autor cuando en muchas ocasiones se venden más que las literarias?

¿Por qué el 54% de los traductores no recibe ningún saldo positivo en sus liquidaciones anuales por derechos de autor y, en cambio, la mayoría de las obras traducidas cubren gastos y proporcionan beneficios, a veces millonarios, al editor?

¿Por qué sigue habiendo tiradas en las que el traductor no cobra ni un euro más que lo estipulado en su contrato a tanto alzado por culpa de que se le asigna un ridículo porcentaje —0,5%—, con el que ni siquiera se llega a cubrir el anticipo?

¿Por qué siguen haciéndose tiradas inmensas, incluso de 100.000 ejemplares, sin que repercutan en la retribución del traductor?

¿Es normal que haga falta una media de 25.000 o 35.000 ejemplares vendidos para que se cubra un anticipo, es decir, que el libro se haya convertido en un *best-seller*?

¿Por qué el traductor no es informado de las cesiones a terceros que se hacen de los libros que ha traducido, con lo que se transgrede manifiestamente el artículo 48 de la LPI?

¿Por qué el 92% de los traductores no ha formalizado jamás un contrato con la editorial cesionaria, que suele ser Círculo de Lectores?

¿Por qué si a la cesión de terceros se le suma por ley un porcentaje por ventas, como reza el artículo 64, ese porcentaje nunca se percibe? ¿Acaso las editoriales renuncian a él en beneficio de, por ejemplo, Círculo de Lectores? No lo creo.

¿Por qué Círculo de Lectores puede vender 300.000 ejemplares de *Donde el corazón te lleve*, de

Susanna Tamaro, no pagarle ni un duro al traductor y que nadie se lleve las manos a la cabeza?

¿Por qué los editores se quedan en la mayoría de los casos con las ayudas a la traducción que otorgan gobiernos e instituciones?

¿Por qué las editoriales transgreden también la norma que obliga a comunicar a los traductores la fecha de expiración de sus contratos?

¿Por qué los editores retiran títulos de la circulación, es decir dejan de explotarlos, y no le comunican al traductor que en ese momento pasa a poder ofrecer su traducción a otro editor?

¿Han entendido los editores qué es la remuneración proporcional a que la LPI hace referencia y que sistemáticamente nos niegan?

¿Conocen acaso editores y lectores la Recomendación de Nairobi de 1976 de la UNESCO según la cual se debe conceder al traductor una remuneración equitativa?

¿Por qué no se pone una multa al editor que omita el nombre del traductor en la portada, como sucede en Suecia?

¿Por qué, si el 50% de los traductores traduce a partir de dos o más lenguas, cobra menos que trabajadores de diversos sectores sin ninguna formación académica? Siendo como es el suyo un trabajo especializado, debería tener una remuneración en consonancia.

Si desde junio de 1997 la ACETT viene realizando reuniones con representantes de la Federación del Gremio de Editores, a las que se han sumado ya varias asociaciones como la ACE —Asociación Colegial de Escritores de España— y la VEGAP —Federación de Asociaciones de Ilustradores—, ¿cómo puede ser que aún no se haya llegado a ningún acuerdo satisfactorio para ambas partes?

¿Sirvió para algo el acuerdo a que se llegó en julio de 1999 cuando se constituyó una comisión mixta, se actualizaron los modelos de contrato, se dijo que se elaboraría un código de usos o decálogo para la defensa de la traducción que sería remitido a todos los asociados: editores, autores, traductores...?

¿Por qué, si los resultados de la encuesta encargada por la ACETT publicada en 1997 fueron inquietantes, lo siguieron siendo los de la encuesta

que apareció en 2002 (*Vasos Comunicantes* 25) y las conclusiones a las que llegó *El libro blanco de la traducción en España* asustan, la autoridad competente no ha hecho nada al respecto?

## SOLUCIONES

Ya hemos llegado a la recta final.

Como los traductores no tenemos lamentablemente un sindicato y unos representantes sindicales que nos den las respuestas, nos las damos nosotros mismos a riesgo de que caigan en saco roto. Ni que decir tiene que lo que queremos, o al menos quiero yo, es un mundo mejor, donde la cultura y las personas que trabajan en ella —incluidos los traductores de libros—, amén de poder hacer su trabajo en libertad, sean reconocidos como merecen.

Eso pasa necesariamente por que los editores respeten el marco jurídico para la profesión que la Asociación de Traductores ha tardado veinte años en conseguir.

La CEATL ha redactado un código ético que podría servirnos de guía para mejorar nuestro presente: puede leerse en [www.ceatl.org](http://www.ceatl.org) y lo recomiendo vivamente.

Sólo pido que se cumpla la ley, no debería ser mucho.

Distinguida Sra. Ministra de Cultura:

Desde aquí le pido una regulación de este oficio, el mío, que creo haber demostrado sobradamente que está bajo mínimos.

¿Por qué no proporcionar al traductor formas de apoyo para mejorar su precaria situación, como por ejemplo impulsar una exención de impuestos, como sucede en Irlanda? ¿Por qué no tener en cuenta, a la hora de regular su remuneración, que en el civilizado Reino Unido a los traductores les corresponde el 30 por ciento de lo que ingresa el autor de la obra que han traducido?

¿Tendremos que enviar a cada uno de los miembros del Parlamento un libro traducido acompañado de una carta en que se señale la escasa remuneración recibida por el traductor de dicha obra a cambio de su trabajo?

¿Tenemos que ir a la huelga, como sucedió en Noruega, donde se organizó la única huelga de traductores literarios de que tenemos constancia?

¿O acaso recoger miles de firmas y llevarlas personalmente a su despacho? Si es necesario, estoy dispuesta a hacerlo.

¿Es necesario que las prostitutas formen un sindicato y eleven sus quejas a las altas instancias para que su nada constitucional situación —sin paro, sin seguro médico, sin nada...— salga a la luz?

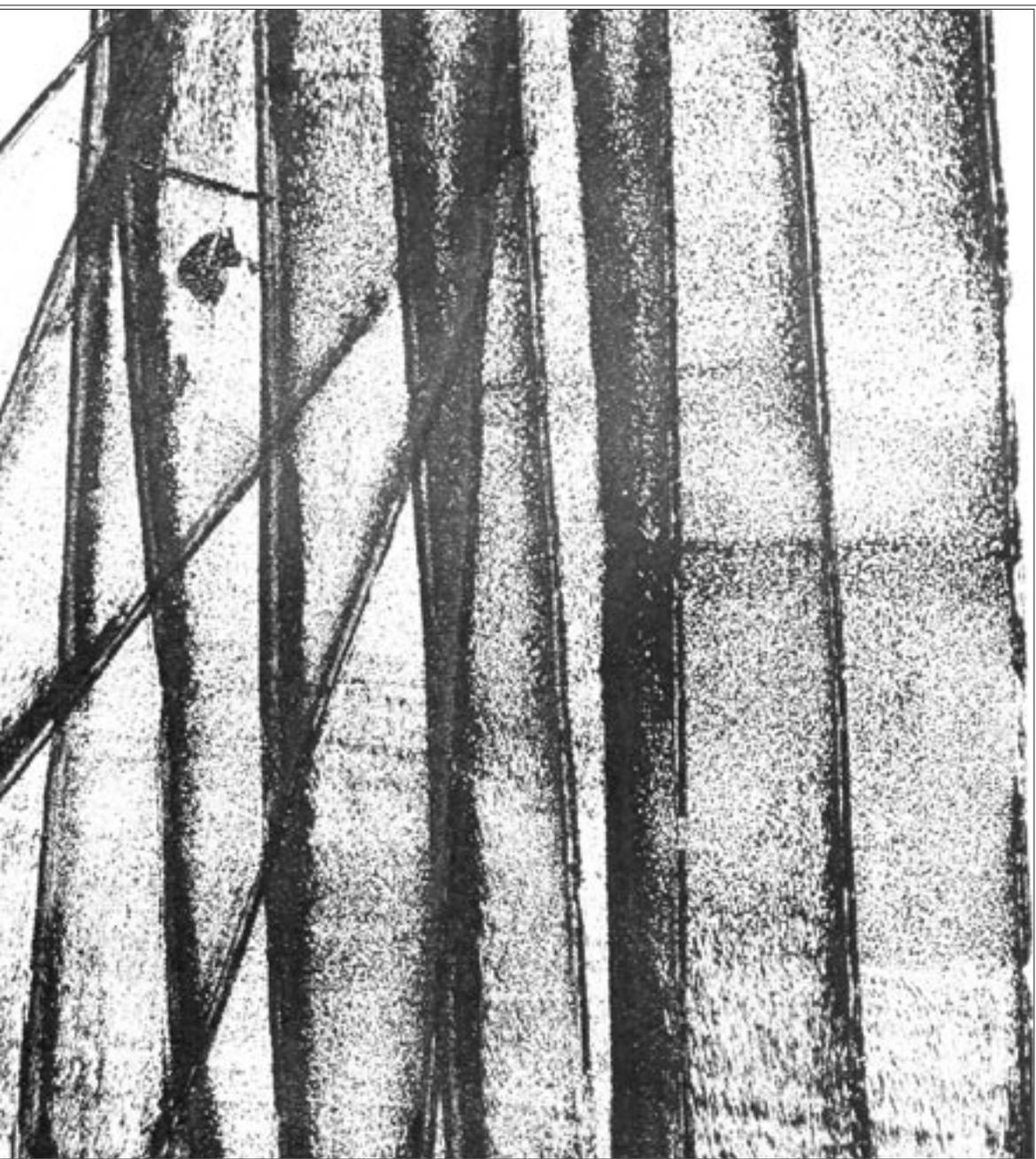
¿Nuestra sociedad está ciega?

¿Tan fuerte hay que gritar las cosas para que alguien las oiga?

¿No bastaría con que el Ministerio de Cultura intercediera por nosotros ante el Gremio de Editores?

Los traductores nos dedicamos a escribir y es así como defendemos nuestros derechos, escribiendo cartas abiertas como ésta.







# PREMIO STENDHAL DE TRADUCCIÓN 2004

EL PASADO MES DE NOVIEMBRE DE 2004 TUVO LUGAR LA ENTREGA DEL PREMIO DE TRADUCCIÓN QUE OTORGA ANUALMENTE LA FUNDACIÓN CONSUELO BERGES. EN ESTA OCASIÓN, EL INSTITUTO FRANCÉS DE BARCELONA PARTICIPÓ EN LA CEREMONIA.

**CHRISTOPHER MILES, DIRECTOR DEL INSTITUTO FRANCÉS DE  
BARCELONA**

**B**uenas noches a todos. *Bon soir à tous.* Creo que esta noche voy a poder hablar en francés sin ningún inconveniente. El Instituto Francés tiene muchísimo gusto en recibir en el Instituto Francés de Barcelona (me parece que así se dice en castellano y es una expresión que me gusta mucho) a “la flor y la nata” de la traducción del francés al español. Lo primero que quiero hacer es transmitirles las sinceras disculpas del Cónsul de Francia, que no ha podido participar en la entrega de este premio y, en consecuencia, ha pedido a Nathalie Borgé, nuestra agregada de cooperación lingüística en Cataluña, que lo represente. Decíamos, pues, que esta tarde entregamos el premio Stendhal, premio que además de resultar gratísimo porque remite a uno de nuestros mejores escritores, un escritor que, por supuesto, fue no sólo ornato de la literatura francesa, sino que además vivió parte de su vida en lengua italiana, un escritor que también fue cónsul y, por lo tanto, un escritor diplomático, resulta no menos grato por haber sido Consuelo Berges quien fundó este premio, una gran traductora de Stendhal, que quiso bautizarlo, con el nombre del fundador del egotismo, y quiero darle las gracias por esa delicadeza, pues ello per-

mite recordar a Stendhal cada vez que se entrega el premio. Traducir es un oficio difícil. Lo primero, porque es un oficio ingrato. Me estuve entreteniendo, antes de este acto, en buscar unas cuantas citas, y la mayoría de las que se refieren a la traducción lo que nos dicen es que no es sino infidelidad, eco desvaído, reflejo irremediamente deformado de la obra original, y que nada puede sustituir la lectura de ese texto original. Y hace aún unos pocos años podía suponerse que muchos españoles, muchos catalanes, hablaban todavía francés; hoy, desgraciadamente, hay que lamentarse de que la traducción es más que nunca y cada vez más la forma preferente de acceder a nuestra literatura y nuestros escritores. Se trata, en consecuencia, de un oficio de mediador que consiste en hacer que una obra cruce los Pirineos, e incluso aunque se trate de un oficio ingrato, puedo decir que es un oficio noble, porque es también un oficio de creador que se pone al servicio de otra creación, que se pone al servicio de un autor para aportar, en determinada etapa de la sociedad, el reflejo más fiel posible de éste. Recuerdo, pues algo he tenido que ver con los ambientes teatrales, que con frecuencia he despoticado contra los directores que, en cada nuevo montaje de *Hamlet*, querían una

traducción nueva, pues, claro está, opinaban que la anterior no podía por menos de estar pasada de moda y no reflejaba ya las inquietudes de la sociedad contemporánea. E incluso he llegado a ver que algunos directores, que no sabían ni palabra de inglés, firmaban traducciones, lo que significaba que tenían cerca a eminentes traductores. Pero dejémonos de bromas: es cierto que cabe dentro de lo posible que Shakespeare resulte a veces más accesible en una traducción contemporánea en la lengua del país en el que se representa, pues esa lengua es reflejo más fiel del momento, y es posible que algunos arcaísmos de Shakespeare planteen mayores dificultades a los ingleses que su traducción francesa a los franceses. Otro tanto podría decirse de Molière, y posiblemente también de Rabelais. Antes de acudir a este acto repasé mi edición de *La Pleiade* de Rabelais y me resigné a no traer ninguna cita, pues leerla me habría resultado un ejercicio casi peligroso, ya que hay que entender la grafía, asimilar la pronunciación, y el francés antiguo no es ni mucho menos una lengua que todos los franceses hablen, ni siquiera el del siglo XVI; el francés de la Edad Media ni lo menciono. Agradezco, pues, muy especialmente a Alicia Yllera que nos haya dado una nueva traducción de *Pantagruel*, tanto más cuando que Rabelais es un escritor que me es muy querido, pues es un escritor gastronómico, un escritor enamorado de la vida, al que le gustan el vino y las viandas suculentas; y debe de ser agradable narrar las tribulaciones de Pantagruel y de Panurge en español, por tratarse, entre otras cosas, de la lengua de la literatura picaresca. El traductor desempeña, pues, muchos

oficios, también quería subrayar ese hecho. Es algo más que una persona atrincherada tras una pila de diccionarios; es, además, filólogo, lingüista, y me parece que psicólogo, pues precisa introducirse de forma casi esquizofrénica dentro del pellejo de cada uno de los personajes para inventarle una voz en la lengua de su país. Querría, pues, esta noche rendirles homenaje a todos ustedes, a ese oficio que es el suyo, dejando constancia de que es al tiempo ingrato y noble, que son ustedes lo que podría llamar barqueros de la escritura, y agradecerles muy sinceramente todos los esfuerzos que hacen para que la mayor cantidad posible de lectores españoles puedan tener acceso a nuestra prosa y a nuestra poesía. He localizado una cita de Voltaire, autor al que sin duda han leído, y que era, por cierto, según tengo entendido, un traductor bastante malo; pero dijo algo que me parece muy acertado: “Mal hayan los hacedores de traducciones literales que, al traducir todas y cada una de las palabras, enervan su sentido”. Es en casos así cuando puede decirse, efectivamente, que la letra mata y el espíritu vivifica. Creo que en esta traducción supo usted a la vez respetar el espíritu y la letra, y quiero darle las gracias por ello. Voy ahora a ceder la palabra a los diversos participantes de esta velada, empezando por Nathalie Borgé, y les ruego que me disculpen si, demasiado en breve por desgracia, me veo obligado a hacer mutis, pues Barcelona rebosa de tantas actividades culturales que no me queda más remedio que ausentarme del Instituto Francés. Grata velada a todos y, también, grata entrega de este premio a la feliz galardonada...

TRADUCCIÓN: MARÍA TERESA GALLEGO

NATHALIE BORGÉ, AGREGADA DE COOPERACIÓN LINGÜÍSTICA EN  
CATALUÑA

**B**uenas tardes. Yo también voy a hablar en francés. Me parece que hay suficientes traductores en la sala para chichearle la traducción al oído a los vecinos de asiento que no dominen la lengua francesa. No querría pecar de redundante, pero permítanme que rinda homenaje no sólo a las proezas técnicas, en el sentido etimológico de la palabra, de esta profesión de traductores que es la de ustedes, sino también al amor y la fidelidad de que todo traductor hace gala cada vez que lleva a cabo la tarea de mediador entre dos lenguas. El premio Stendhal es, todos los años, el galardón que recibe la traducción de una obra literaria francesa al español. Y como agregada de cooperación de la lengua francesa en el Instituto Francés de

Barcelona he querido decir unas palabras y dar las gracias a cuantos honran la lengua francesa y reconstruyen en otra lengua, en el presente caso la de Cervantes, los incontables matices, las riquezas estilísticas, las circunvoluciones sintácticas de la lengua francesa. Gracias por su talento, por su tesón, pues traducir un texto supone a veces un cuerpo a cuerpo con un material que se nos resiste y pretende hurtarse. Gracias por su generosidad, que permite a miles, e incluso a millones de lectores, descubrir la belleza de los textos literarios escritos en francés. Como tan atinadamente decía Stendhal, lo hermoso no es sino promesa de dicha, y yo me siento muy, muy dichosa de estar esta tarde entre ustedes.

TRADUCCIÓN: MARÍA TERESA GALLEGO

## ALICIA YLLERA, TRADUCTORA DE RABELAIS

LLUÍS MARIA TODÓ Y GABRIEL HORMAECHEA

TEXTO DE LA CONFERENCIA DE LLUÍS MARIA TODÓ EN EL ACTO DE ENTREGA DEL PREMIO STENDHAL DE TRADUCCIÓN, POSTERIORMENTE COMPLETADO EN COLABORACIÓN CON GABRIEL HORMAECHEA, AMBOS PROFESORES DE LA UNIVERSIDAD POMPEU FABRA DE BARCELONA

**M**e siento muy honrado de que se haya pensado en mí para presentar este año en Barcelona el Premio Stendhal que otorga la fundación Consuelo Berges. Yo he sido y soy un gran admirador de Consuelo Berges, a quien no conocí, pero cuyas traducciones, sobre todo las de Flaubert y Stendhal, he comentado muchas veces en mis clases de traducción literaria francesa, tanto en la Universidad de Barcelona, como en la Pompeu Fabra. Hasta ahora, admiraba a la traductora, pero ahora, después de leer la entrevista que amablemente me

mandó María Teresa Gallego, la entrevista que la recordada Esther Benítez le hizo a Consuelo Berges, ahora, además, soy un gran admirador de la mujer.

Gracias, pues, por permitirme presentar este premio que ella instituyó, y precisamente en este Instituto Francés donde, hasta hace unos años, se celebraban las sesiones del Círculo de Traductores literarios Ramon Llull, un escritor al que Rabelais no podía ver ni en pintura, por cierto.

En cuanto a Alicia Yllera, también soy un admirador suyo desde hace muchos años. Recuerdo que sería a principios de los setenta, en el tiempo

en que yo estaba trabajando en mi tesis, que era una aplicación de la metodología narratológica y estructuralista a la narrativa medieval, cuando tuve ocasión de consultar algunos estudios de Alicia Yllera, y experimenté un gran alivio al comprobar que yo no era el único en España que había leído a los clásicos del estructuralismo francés, el único que conocía y admiraba a Roland Barthes y sus colegas parisinos. Más tarde, hemos coincidido en otra afición: ella es autora de una “recreación, estudio y notas” del *Tristán e Iseo* ahora reeditado en Alianza, y yo, hace años, en 1995, traduje al español *La historia de Tristán e Iseo* de Joseph Bédier para Ediciones Sirmio.

El caso es que Alicia Yllera fue una de las pioneras de los estudios estructuralistas en lengua y literatura en nuestro país. En este sentido, fue la fundadora de la revista *Signa* y es autora de numerosos libros y artículos sobre semiótica, lingüística y literatura. Citaré tan sólo su *Estilística, poética y semiótica*, de 1986; la *Fonética y fonología francesas*, de 1991; la *Teoría de la literatura francesa*, de 1996; los *Estudios de traducción francés-español*, de 2002; o su colaboración en obras colectivas como *Le Champ sémiotique*, *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, la *Historia de la literatura francesa de Cátedra*, o la *Gramática descriptiva de la lengua española* de la Real Academia Española.

También ha enseñado en varias universidades, como las de Zaragoza, Sevilla, Valencia, la UNED, la Complutense de Madrid, y París-VII.

Pero lo que nos ha reunido aquí es celebrar la pasión que siente Alicia Yllera por la teoría y la práctica de la traducción, porque me parece innegable que para traducir a Rabelais es necesario sentir una auténtica pasión por sus libros y por la actividad traductora.

Hay que decirlo muy claro: traducir a Rabelais es una auténtica heroicidad. Rabelais es probablemente uno de los escritores más “verbales” de la tradición francesa, al lado de La Fontaine, Verlaine o L.F. Céline. Lo que ocurre en los textos de estos escritores es, principalmente, lenguaje; en sus obras, el lenguaje es protagonista, en el sentido de que está vivo, actúa, se mueve en todos los sentidos, brilla y se transforma ante nuestro en-

tendimiento. Rabelais es un gran hedonista de la lengua, y nosotros con él, disfrutamos, olemos, tocamos las palabras, nos entusiasmos y nos reímos con ese francés pre-clásico, lleno de dialectalismos, de tecnicismos, de latinismos y helenismos y sobre todo lleno de “rabelesianismos”, es decir, términos inventados por el autor. Rabelais, pues, juega incansablemente con la lengua, y en sus libros, no es que abunden los juegos de palabras, es que son todos ellos un gran juego de palabras, un gran juego con la lengua.

Todos hemos leído muchas veces, y muchos quizá escrito, al pie de alguna página la temida nota: “juego de palabras intraducible”. Pues bien, siguiendo con mi argumento, la obra entera de Rabelais sería total y radicalmente intraducible. Y algo de verdad tiene esta afirmación. Pero nosotros los traductores también sabemos muy bien otra verdad: que lo intraducible no existe, que todo debe ser traducido, se pueda o no se pueda. Es nuestro oficio y es nuestra pasión.

Alicia Yllera, además de pasión y oficio, tiene una muy sólida erudición en todo lo relacionado con la lengua y la literatura, y eso le ha permitido hacer el milagro que nos reúne aquí: había ya traducido un libro de Rabelais, el *Gargantúa*, publicado en 1999 y ahora tenemos y celebramos la segunda entrega, *Pantagruel*, un libro que, como todos ustedes saben, es anterior al *Gargantúa* por orden de publicación, pero narra hechos posteriores a los narrados en dicho libro, cosa que justifica este orden de aparición en español, que suele ser también el de las ediciones francesas.

Repasemos someramente la historia de las traducciones de Rabelais al español.

La primera obra de Rabelais en castellano se publica en 1905 y es *Gargantúa*, en traducción de Eduardo Barriobero y Herrán (Ed. López del Arco, Madrid). En 1910 aparecerá *Rabelais, obras completas*, traducidas por el propio Barriobero (Isidoro Ibarra Editor, Madrid). Estas traducciones tendrán un curioso destino, pues serán las únicas existentes en castellano hasta 1965, y se seguirán publicando cuando menos hasta 1990, sin nombre de traductor o con nombre falso, sirviendo además, por desgracia, de guía a algunos nuevos

traductores de Rabelais. Hasta 1930 aparece alguna reedición y algunos “episodios rabelesianos” entresacados de las obras completas, siempre en la traducción de Barriobero. Luego hay un silencio y un forzado salto de charco para reeditarse en Buenos Aires, en 1944: *Obras completas de Rabelais*, trad. E. Barriobero y Herrán. Será necesario esperar la tímida apertura de 1963 para volver a ver a Rabelais editado en España, siempre en la misma traducción y con las mismas notas, pero sin nombre de traductor (E.D.A.F. Madrid, 1963). En 1967 lo vuelve a editar Aguilar, y E.D.A.F. reincide en 1990, con las mismas planchas de la edición de 1963 pero atribuyendo la traducción y las notas de Barriobero a un tal Álvaro Rocha Montero.

Es una traducción heroica, una obra de pionero que abre camino en la intrincada selva de la obra rabelaisiana con un equipo rudimentario y que afronta todas las dificultades, tanto las intrínsecas a la obra como las que son consecuencia de la gajmoñería y la cerrazón imperantes en el país por entonces. De ahí que su esfuerzo y su excelente intención nos merezcan todo el respeto. Decimos, no obstante, “equipo rudimentario”, porque los conocimientos de francés de Barriobero no son muchos, y porque la erudición rabelaisiana estaba en mantillas por aquel entonces: la edición de Abel Lefranc, padre de la nueva crítica rabelaisiana, empieza a publicarse en 1912, la de Boulanger es de 1955, la de Jourda de 1962, la de Demerson con traducción al francés actual de 1973 revisada en 1995, la de Huchon de 1994; y obras capitales también son posteriores, como *La langue de Rabelais* de Sainéan (París 1922-1923), *Rabelais Screech* (1970), *Rabelais Résitué*, Berlioz (1979 y 1985) y un muy largo etcétera.

La consecuencia es una traducción que incluye tanto cosas eliminadas en la edición de 1542 como añadidas en esa misma edición, plagada de errores tanto por falta de fuentes eruditas que explicasen pasajes oscuros y aclarasen el abundante vocabulario que necesitaba ser descifrado, como por el deficiente conocimiento del francés del traductor. Daremos un solo ejemplo suficientemente elocuente —de entre los innumerables que podrían darse— que puede ser disculpable en Barriobero,

pero que hace imperdonable que alguien los siga publicando en 1990 sin señalar que se trata de una traducción “de museo”:

RABELAIS: Aultres croysoient par les jambes, et à les veoir eussiez dict que c'estoyent grues ou Flammans, ou bien gens marchans sus eschasses. Et les petits grimaulx les appellent en grammaire Jambus. (*Pantagruel*, I)

BARRIOBERO: “A otros les crecieron las piernas y parecían grullas, llamas o individuos que caminaban sobre escaleras; los escolares jovencillos los llamaban en gramática iambus (107).”

Y anota: “(107) Equívoco formado con *iambus*, nombre en latín de un metro poético, y *zambo*, *zambus* en francés.”

Dos años después del retorno a la patria de la traducción de Barriobero, aparece una versión castellana firmada por Juan G. de Luaces de los cinco libros con el título genérico de *Gargantúa y Pantagruel* (Plaza & Janés, Barcelona, 1965). No incluye nota alguna, está plagada de errores y corta a destajo, saltando capítulos prácticamente enteros. Para muestra un botón: la famosa lista de los libros de la “Biblioteca de San Víctor” (*Pantagruel*, VII) en el que Rabelais acumula más de doscientos títulos, es despachada con dieciocho y el siguiente añadido: “Y así hasta ciento noventa y ocho títulos más”. Eso además de traducir con una falta de sentido del humor que incapacita para traducir a Rabelais, como muestra, por ejemplo, la traducción de *aussy droict comme une faucille* (*Gargantúa*, XXVII) por “rectos como una saeta”.

En 1969 se publica la traducción de los cinco libros por Alfredo Darnell (*Maestros franceses I*, Planeta, Barcelona 1969). Es una traducción un poco más cuidada, en la que *Pantagruel* incluye 395 notas. No obstante, es aún deficiente, especialmente por traducciones literales sin anotar, allí donde hay juegos de palabras, lo que da a menudo sinsentidos:

Por ejemplo: “La verdadera etimología de proceso es que debe tener muchas solicitudes en sus sacos” (Libro Tercero, XLII) o traducir *Aris-*

*toteles a declairé l'estre des femmes estre de soy insatiable* (L. III, XXVII) por "Aristóteles dijo ser insaciable en cuanto a mujeres".

En 1971 aparece la traducción de Teresa Sueiro y José M<sup>a</sup> Claramunda, también de los cinco libros (*Gargantúa y Pantagruel*, Bruguera, Barcelona), traducción que alcanzará gran cantidad de reediciones (Bruguera, RBA, Orbis, Plaza & Janés, Origen, en diversas ocasiones). Edición poco anotada: 181 notas para *Pantagruel*. Traducción con omisiones y errores, que no especifica de qué edición parte, y cuya falta de rigor queda al descubierto, por ejemplo, en *Gargantúa*, VII, donde consigna "La Sorbona" en el texto y anota: (29) "Por error, en algunas ediciones posteriores a las originales, figura la palabra *mammalement*, en lugar de La Sorbona, quitando todo valor a la famosa inquina que los eruditos de la Universidad profesaban a Rabelais", nota que ignora que la corrección es de Rabelais, cuando para la edición de 1542 (última que revisó), por temor, dadas las circunstancias, introduce muchos cambios tendentes a enmascarar sus ataques a La Sorbona.

También en 1971, aparece la última traducción hasta ahora publicada de los cinco libros, la de J. F. Vidal Jové (Zeus, Barcelona, 1971). Contiene 269 notas a *Pantagruel*. Es una traducción con errores como traducir *ravist* por "satisfecho", cuando significa "sustrae", pero que mejora algo las anteriores.

La siguiente traducción en aparecer es un caso aparte, pues no es obra de un traductor ni de un especialista en literatura, sino de un profesor de Historia de la Medicina, Antonio García-Die Miralles de Imperial, que sólo traduce los dos primeros libros (Ed. Juventud, Barcelona, 1972 y 1975). Se trata de una traducción que procura dar un carácter enjundioso a la lengua, intentando así compensar las inevitables pérdidas, y que hace un mayor esfuerzo por traducir los juegos de palabras. Las traducciones de Juan Barja de Quiroga de *Gargantúa* y de *Pantagruel* (Akal, Madrid 1983 y 1989) así como la de Camilo Flores Varela Gargantúa (Alianza Editorial, Madrid 1992) siguen la línea de un mayor esfuerzo por encontrar traducciones a los juegos de palabras.

Entre ellas, la traducción de *Gargantúa*, por Íñigo Sanchez-Paños (Hiperión, Madrid, 1986), es ya una traducción con afán de precisión, bien documentada y profusamente anotada.

En la historia de la traducción de Rabelais en España, la aparición de las traducciones de Yllera de *Gargantúa* y de *Pantagruel* (Cátedra, Madrid 1999 y 2004 respectivamente), marcan un hito. Yllera se comporta de manera científica, maneja todos los comentaristas, parte de la edición de 1542 y da todas las variantes interesantes, anota el vocabulario dudoso, los pasajes oscuros, razona sus opciones traductológicas, aclara alusiones y citas, da explicaciones de contexto cultural cuando la distancia en el tiempo lo exige, anota sistemáticamente los juegos de palabras (los sólo probables también), comenta el vocabulario de Rabelais, traduce las citas o párrafos en otras lenguas, da las opiniones divergentes de aquellas que ella adopta, etc., desplegando un aparato erudito apabullante que se concreta, para dar un punto de comparación, en sus 1876 notas a *Pantagruel*. Así, a partir de sus traducciones, los errores de comprensión del texto serán imperdonables. Y quedará el trabajo propiamente de traductor, casi imposible, de ir acercándose cada vez más al espíritu de Rabelais, intentando transmitir en castellano sus increíbles fuegos de artificio de la lengua, sus juegos de palabras, juegos con las palabras, juegos fónicos y juegos de estilo, su inefable jocosidad. Esperemos que Yllera pronto nos regale con los tres libros restantes.

Para dar una idea de la minuciosidad y autoexigencia de Alicia Yllera, citemos alguna de sus cientos de notas referidas a su propia opción de traducción:

RABELAIS: Il est né à tout le poil, il fera choses merveilleuses, et s'il vit il aura de l'aegé (*Pantagruel*, 11)

YLLERA: "Ha nacido con pelo en pecho (33), hará cosas extraordinarias y si vive cumplirá muchos años".

Y anota: “(33) *à tout le poil*, ‘cubierto de vello’, y en sentido figurado ‘enérgico, vigoroso’. Traduzco por ‘pelo en pecho’, que también tiene un sentido literal y otro figurado”.

RABELAIS: J’entens bien, dist Pantagruel. Tu es Lymosin pour tout potaige et tu veulx icy contrefaire le Parisian. Or, vien czà, que je te donne un tour de pigne !

YLLERA: “Entiendo —dijo Pantagruel—. Eres lemosín sin más, y quieres hacerte el parisense. ¡Ven acá, que te vas a enterar de lo que vale un peine! (125)”

Y anota: “(125) *que je te donne un tour de pigne* ‘que te caliente las orejas’; *pigne, peigne* ‘peine’, *flanquer une peignée* ‘dar una cardada, una paliza”.

No podemos citar todos los aciertos que hacen insustituible la traducción de Rabelais por Yllera, pero sería injusto no evocar el fragmento del capítulo primero en el que leemos la prodigiosa —por más de un concepto— genealogía de Pantagruel. Se trata de una lista con los nombres de los setenta antepasados del gigante, y hay entre ellos personajes históricos antiguos y modernos, personajes de ficción, procedentes de la literatura antigua y medieval, y otros nombres que son deformaciones de otros nombres, con finalidad crítica y cómica. Pues bien, Yllera da a cada nombre francés su forma castellana perfectamente documentada, y cuando hay que aclarar algo, que es casi siempre, explica y anota, y cuando hay que inventar, inventa, siempre con rigor, con humor, y con buen tino.

Otro ejemplo en el capítulo 6: Pantagruel se encuentra con un estudiante lemosín. Cuando le pregunta en qué pasa el tiempo, el estudiante le responde con un discurso confeccionado con una jerga franco-latina pedante y ridícula, que se burla del latín macarrónico que se usaba en las universidades. En la traducción de Yllera, cada una de las palabras en latín macarrónico está anotada, explicada y documentada, y al final, la traductora nos brinda el texto traducido al español digamos

“normal”, un lujo que no tienen, por ejemplo, ni los lectores franceses de la prestigiosa edición de Jourda, en los *Classiques Garnier*.

Tercer ejemplo: en el capítulo 7 encontramos la célebre y ya citada lista de los libros de la Biblioteca de San Víctor. Es una mezcla fascinante de libros auténticos con otros inventados, todo un lujo borgiano; los títulos suelen tener una intención burlesca y contener complicados juegos de palabras, y lo mismo ocurre con los nombres de los autores. Una vez más, en la traducción que comentamos, cada título, cada nombre, cada solución de traducción, está explicada y justificada en nota.

Hasta aquí, ejemplos de auténticas y muy peligrosas acrobacias verbales, tremendos *tours de force* que Alicia Yllera ejecuta con precisión y acierto. Ahora, para terminar, un ejemplo que parece, si cabe, más meritorio, o casi, que los citados. Se trata del conocido fragmento de la carta de Gargantúa a su hijo Pantagruel, que se suele considerar una especie de programa del humanismo renacentista, aunque no hay unanimidad en esta interpretación. Lo que interesa señalar es que en este fragmento, Rabelais, en un gesto asombroso, crea prácticamente de la nada la prosa francesa humanista, una prosa que imita los elegantes ritmos de la prosa ciceroniana. No vamos a citar el texto francés para no alargarnos demasiado, pero sí la muy feliz traducción de nuestra traductora:

Lo que digo no porque desconfíe de tu virtud, que ya me has demostrado, sino por darte mayores ánimos para progresar cada vez más. Y lo que ahora te escribo no es tanto para que vivas en este proceder virtuoso, sino para que te alegres de vivir y haber vivido así, y te reconfortes en esta disposición para el porvenir. Para llevar a bien y culminar este proyecto, acuérdate de que no he escatimado esfuerzos, sino que te he ayudado como si otro tesoro no tuviese en este mundo, que en vida verte un día cumplido y perfecto, tanto en virtud, honestidad y discreción, como en todo saber liberal y honrado; y así dejarte, tras mi muerte, como un espejo que me represente a mí, tu padre, y si no tan excelente y conforme a mis anhelos en los hechos, al menos en las intenciones.

Sólo nos queda felicitar muy sinceramente a Alicia Yllera por el premio que acaba de merecer, y felicitarnos a todos nosotros, lectores, por la espléndida traducción que nos ha regalado.

\*\*\*

## LISTA DE LAS TRADUCCIONES CASTELLANAS DE RABELAIS

EDUARDO BARRIOBERO Y HERRÁN

*Gargantúa*, Primera versión castellana con un estudio crítico-biográfico del autor, notas, y un vocabulario, por E. Barriobero y Herrán. Imp. Felipe Marqués. Edit. López del Arco, Madrid 1905.

*Gargantúa*, Imp. Gutemberg. Biblioteca Española de Vulgarización Filosófica, Histórica y Científica. Serie A. Tomo I. Madrid 1910.

*Rabelais, obras completas*. Isidoro Ibarra Editor, Madrid, 1910.

*Gargantúa y Pantagruel*. Traducidos y recompuestos de las ediciones reputadas como más antiguas y escrupulosas, anotadas y comentadas por E. Barriobero y Herrán. Imp. Juan Pueyo. M. Aguilar editor. Col. de autores regocijados. Madrid, 1923.

*Hechos y dichos heroicos del buen Pantagruel*. Traducida y recompuesta de las ediciones reputadas como más antiguas y escrupulosas, anotadas y comentadas por E. Barriobero y Herrán. Imprenta J. Pueyo, Edit. M. Aguilar, Madrid, 1923.

*Episodios rabelesianos*, entresacados de las obras completas de Rabelais, por E. Barriobero y Herrán, (traducidos por primera vez al castellano). Traducción E. Barriobero y Herrán. (Edición lujo), Ed. Aguilar, Madrid, 1923.

*Episodios rabelesianos*, entresacados de las obras completas de Rabelais, por E. Barriobero y Herrán. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S.A. Colección Quevedo, Anécdotas y dichos, Madrid, 1930.

*Obras Completas de Rabelais*. Traducción E. Barriobero y Herrán. Prólogo de Lázaro Liancho, Ilustraciones de Gustave Doré, Buenos Aires, 1944.

*Gargantúa y Pantagruel*, col. Biblioteca EDAF nº 10. EDAF, Madrid- Buenos Aires, 1963. ( En esta edición no hay nombre de traductor, autor de prólogo y notas. Se trata de los cinco libros).

*Gargantúa y Pantagruel*. Trad. Barriobero y Herrán, Edit. Aguilar, Serie Joya, Madrid, 1967.

*Gargantúa y Pantagruel*, introducción y cronología de Carlos Pujol Jaumendreu, traducción y notas, Álvaro Rocha Montero, EDAF (Col. Biblioteca EDAF, nº 10), Madrid, 1990. (Como puede observarse, el nombre del traductor es falso. Se trata de la traducción de Barriobero en una reimpresión, con las mismas planchas, de la edición de 1963 de la misma editorial, en la que no constaba nombre de traductor.)

JUAN G. DE LUACES

*Gargantúa y Pantagruel*, Plaza y Janés, Col. Clásicos Plaza, nº 42, Barcelona, 1965. (Con una introducción anónima. Sin notas. Incluye los cinco libros).

– Otra edición. Plaza y Janés (Col. “El Ave Fénix”, nº 163), Barcelona, 1993.

ALFREDO DARNELL

*Gargantúa y Pantagruel*, trad. y notas de Alfredo Darnell, Planeta (Maestros franceses, I), Barcelona, 1969.

*Gargantúa y Pantagruel*, Trad. de Alfredo Darnell, Biblioteca General Salvat, Barcelona 1971. (Aunque el título es el indicado, sólo se edita el Libro Primero, es decir *Pantagruel*. Lleva una presentación sin firma, y está anotado.)

*Gargantúa y Pantagruel*, en un volumen junto con *La Celestina*, Salvat Editores s.a., Barcelona, 1995. (Sólo se incluye el Libro Primero, es decir *Pantagruel*. Va anotado con las mismas notas que los anteriores. Lleva el mismo prólogo anónimo que la edición de la B.G. Salvat, de 1971).

*Gargantúa y Pantagruel*, Fascículos Planeta s.a., Col. Aula. Biblioteca del Estudiante, dos vols. nº 77 y 78, Barcelona, 1984. (No se cita al traductor y anotador. Las notas son las mismas de los anteriores. En esta ocasión se incluyen el libro primero y el segundo).

TERESA SUERO Y JOSÉ M<sup>a</sup> CLARAMUNDA

*Gargantúa y Pantagruel*, Bruguera, Barcelona, 1971. (Incluye los cinco libros y lleva un “Estudio preliminar” de Ángeles Cardona de Gibert. Anotado. Lleva una bibliografía (de Ángeles Cardona, no de los traductores) en la que

sólo se citan dos ediciones comentadas, la de Boulanger y la de Jourda).

– Otra edición, Bruguera, Col. “Joyas Literarias Bruguera”, Barcelona, 1979.

*Gargantúa y Pantagruel*, RBA Editores, S.A. Barcelona, 1989, 1992.

*Gargantúa y Pantagruel*, RBA Editores, S.A., Col. Hª de la Literatura, nº 99. Barcelona, 1995. (Sólo incluye los dos primeros libros. Conserva las notas. Se ha suprimido el “Estudio preliminar” de A. Cardona).

– Otra edición. Edit. ORBIS, 1983 y 1988, 1991, 1994. (1983 en col. “Hª Universal de la Literatura”, 1994 col. “Clásicos de la Literatura Universal”).

– Otra edición. Plaza y Janés, Barcelona, 1989, 1993.

– Otra edición. Edit. Origen, 1993.

#### J. F. VIDAL JOVÉ

*Gargantúa y Pantagruel*, Colofón, corrección y revisión de texto de Jaime Uya Morera. Edit. Zeus, Barcelona, 1971.

#### ANTONIO GARCÍA-DIE MIRALLES DE IMPERIAL

*Gargantúa*, Edit. Juventud, Col. Libros de Bolsillo Z, nº 192, Barcelona, 1972. (Con notas a final de cada capítulo del propio traductor).

*Pantagruel*, Edit. Juventud, Col. Libros de Bolsillo Z, nº 216, Barcelona, 1975. (Con notas al final de cada capítulo del traductor. Incluye una introducción “Risa rabelaisiana y risa cervantina” del Profesor Dr. Ramón Sarró y un Proemio de José María Castroviejo).

*Gargantúa y Pantagruel*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1980. (4ª ed. 1983). (Sólo 1º y 2º libros. Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester).

*Gargantúa y Pantagruel*, Edit. Juventud, “Libros de bolsillo Z”, 2ª ed. 1988.

#### JUAN BARJA DE QUIROGA

*Gargantúa*, Akal bolsillo nº 153, Madrid, 1983. (Incluye una “Invitación al Gargantúa” de Juan Ignacio Ferreras, una cronología, un censo de personajes autores y obras citadas, además de una bibliografía cuyo apartado “ediciones españolas de obras de Rabelais” es muy incompleto.)

*Pantagruel*, Edición de J. Barja de Quiroga, Akal bolsillo, nº 186, Madrid, 1989. (Repite cronología y bibliografía del Gargantúa y lleva el censo de personajes, autores y obras citadas correspondiente).

#### ÍÑIGO SÁNCHEZ-PAÑOS

*Gargantúa*, traducción, introducción y notas de I. S.-P., Ediciones Hiperión, Madrid, 1986. (Incluye una “Presentación de esta versión castellana”, del propio traductor, una bibliografía muy incompleta en lo referente a traducciones al castellano y unas notas cronológicas).

*Gargantúa*, traducción y notas de I. S.-P. Prólogo de Caridad Martínez, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996. (Suprime gran cantidad de notas, filológicas, críticas o contrastivas e introduce algunas enmiendas).

#### CAMILO FLORES VARELA

*Gargantúa*, traducción, introducción y notas de Camilo Flores Varela, Alianza Editorial, Col. Libro de Bolsillo nº 1562, Madrid, 1992.

#### ALICIA YLLERA

*Gargantúa*, edición y traducción de Alicia Yllera, Edit. Cátedra, col. Letras Universales, Madrid, 1999.

*Pantagruel*, edición y traducción de Alicia Yllera, Edit. Cátedra, col. Letras Universales, Madrid, 2003.

Sólo unas palabras para dar las gracias a la Fundación Consuelo Berges por el premio Stendhal de traducción que me ha concedido. Es, para mí, un gran honor el recibir este premio creado por la gran traductora e infatigable defensora de los derechos de los traductores que fue Consuelo Berges, y que han recibido, en sucesivas ediciones, muy grandes traductores del francés al castellano. Además de ser un gran honor, este premio me servirá de acicate para seguir traduciendo a Rabelais hasta completar toda la saga pantagruelina y dar de ella una nueva versión en nuestra lengua.

Aunque, en un principio, me supuso organizar un tanto precipitadamente el viaje, tengo que decir que me alegro de que el premio se entregue en Barcelona, y no sólo por tener el placer de volver a visitar esta bella ciudad y abrazar a los amigos, sino fundamentalmente porque de aquí partió el impulso para que tradujese a Rabelais.

Cuando apenas hacía unos tres años que había terminado los estudios universitarios, un editor catalán, por lo visto siguiendo una indicación de un miembro del Instituto Francés de Madrid, me pidió que tradujera a Rabelais. Por desgracia, tenía muchas prisas y pretendía que tradujese los cinco libros en seis meses, por lo que, con gran pesar, no tuve más remedio que renunciar a ello. No me sentía con fuerzas para realizar, en tan corto espacio de tiempo, una traducción medianamente digna de un texto tan difícil. No quería que el placer de traducir a Rabelais se convirtiese en la angustia por cumplir los plazos establecidos.

Pero me quedó el gusanillo de traducir un día a un autor por el que sentía una verdadera fascinación. Tal vez porque, en los cursos universitarios de literatura francesa del siglo XVI, apenas si lo habíamos abordado, o bien porque, como dice Rabelais, a las mujeres sólo nos interesa lo prohibido y, en este caso, lo ocultado.

Con toda la tranquilidad, sin pensar en ninguna editorial, emprendí su traducción. Duró años, porque otros trabajos se cruzaron en mi camino, entre otros la edición de algún texto español del Siglo

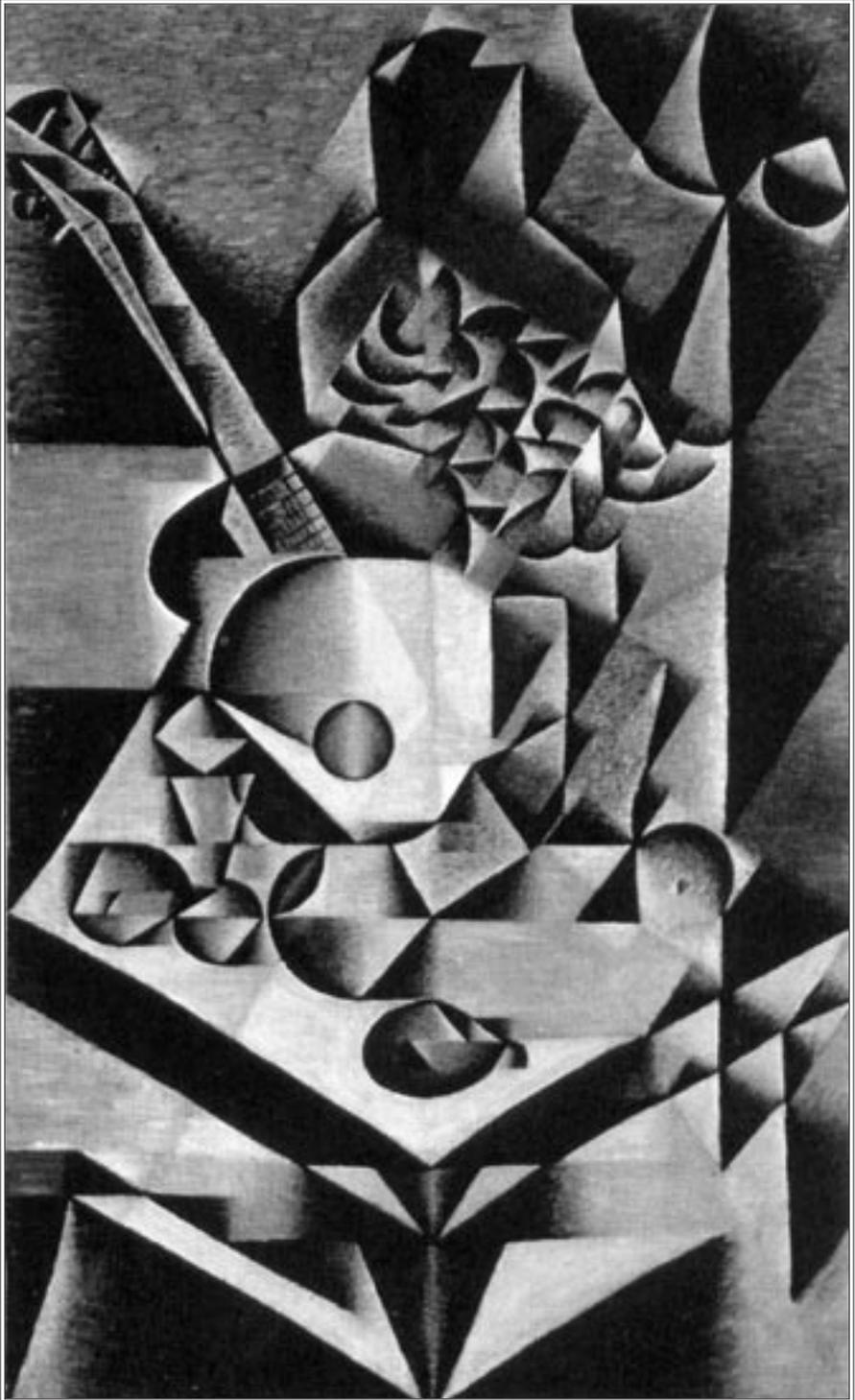
de Oro, lo que me ayudó muchísimo a dar un tono a la vez moderno y clásico a mi traducción, intentando ser lo menos “traidora” posible.

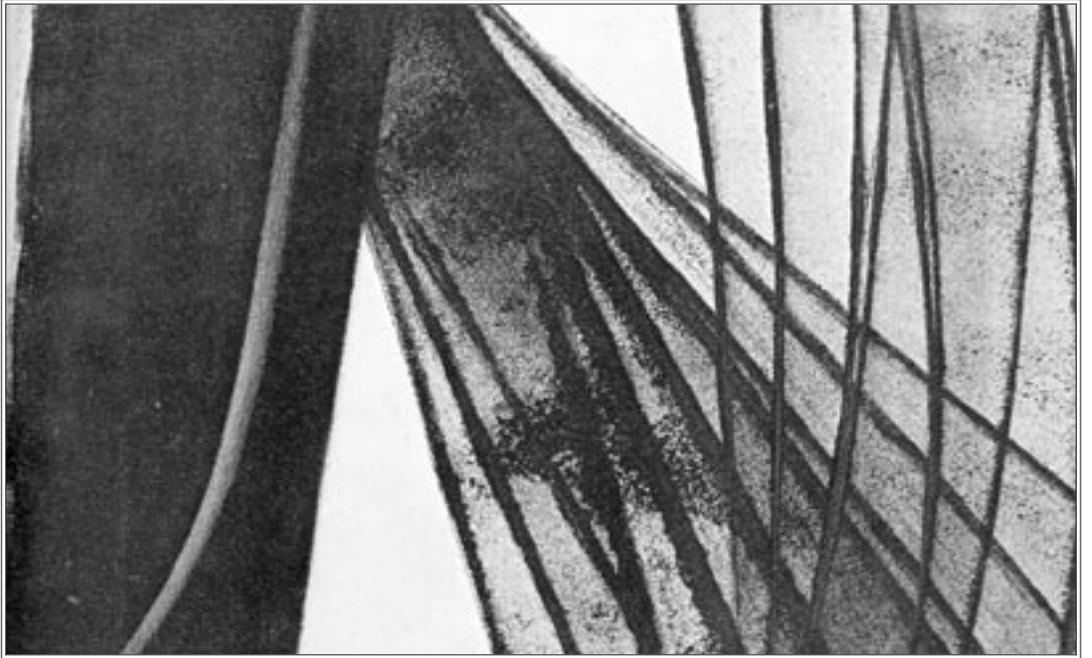
Finalmente, tanto el *Gargantúa* como el *Pantagruel* aparecieron en la editorial Cátedra de Madrid, donde también aparecerá el *Tercer libro*, porque Gustavo Domínguez, que entonces la dirigía, puso gran empeño, diciendo que Rabelais era un autor indispensable para su colección de “Letras Universales”. Es cierto que tardé mucho más de lo previsto en entregar uno u otro texto; no me decidía a poner el punto final, leyendo y releendo la traducción, buscando una expresión más exacta o un giro más bello y adecuado.

Lo traduje intentado reconstruir muchas alusiones que, con el tiempo, se han vuelto opacas, pues estoy convencida de que Rabelais es mucho más divertido de lo que hoy nos parece, ya que muchos de sus guiños, de sus juegos de palabras o de sus creaciones verbales han quedado oscurecidos por el paso del tiempo, incluso para un francés culto del siglo XXI. Espero que cuantos lo lean en castellano se diviertan tanto como yo me divertí traduciéndolo, porque, como el *chionés*, creo en la virtud terapéutica de la risa.

Les estoy muy agradecida por este premio y me alegra mucho que haya recaído sobre una traducción de Rabelais, autor, por desgracia, muy tardíamente conocido entre nosotros y escasamente leído. (La primera traducción castellana de un texto de Rabelais, concretamente el *Gargantúa*, no apareció hasta 1905).

Quiero también agradecer la presencia del presidente de ACETT, Mario Merlino, de la vicepresidenta, María Teresa Gallego, de Lluís Maria Todó, de los representantes del Instituto Francés de Barcelona, su director, Christopher Miles, y de la agregada de cooperación lingüística, Nathalie Borgé, y de tantos amigos y colegas que me acompañan esta tarde. Sé que algunos de ellos han tenido que modificar sus planes, retrasando un viaje previsto, cambiando un billete, o se han desplazado desde otras ciudades. A todos ellos y, por supuesto, una vez más, a la Fundación Consuelo Berges, muchas gracias.





# EXPERIMENTACIÓN Y CREATIVIDAD EN EL LENGUAJE

TERTULIA CELEBRADA EL 13 DE OCTUBRE DE 2004 EN BARCELONA ENTRE MIGUEL SÁENZ, MARIETTA GARGATAGLI Y ANDRÉS EHRENHAUS.

**M**ARIETTA GARGATAGLI: Como corresponde a una moderadora, que es mi papel, voy a presentar a nuestros invitados. Voy a empezar por Miguel Sáenz, que seguramente ya conoceréis y que ha ejercido como traductor de inglés y de francés dentro de los organismos vinculados a las Naciones Unidas a lo largo de muchos años. Ha sido profesor de Teoría de la Traducción en la Universidad Complutense de Madrid y ha recibido una serie de premios, empezando por el Fray Luis de León en 1981, el Premio Nacional de Traducción de Literatura Infantil en 1983, el Premio Nacional de Traducción al conjunto de su obra como traductor en 1991, el Premio Nacional Austríaco de Traducción Literaria en 1996, la medalla Goethe, que es la máxima distinción que se otorga a los germanistas, y la Orden del Mérito de la República Federal de Alemania, en 1997. En el año 2000 fue nombrado académico correspondiente de la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, y en 1998 la Unión Europea le otorgó el Premio Aristéion, que en griego quiere decir “el mejor”, por su trabajo como traductor de culturas europeas. También ha recibido otros premios, el del Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York, el de diversas ciudades —Olot, Murcia, Palma, Alcalá de Henares, Irún—, y en el año 2002 recibe el doctorado *honoris causa* de la Universidad de Salamanca. También, además de sus traducciones, es autor de ensayos y crítico literario

y de cine, y ha sido profesor de Derecho Aéreo. Ha traducido a una serie de autores, entre los que se cuentan Thomas Bernhard, Günter Grass, Bertolt Brecht, Franz Kafka, Robert Coover, Roald Dahl, Alfred Döblin, Robert Schneider, Arthur Schnitzler, Peter Weiss, Christa Wolf, Henry Roth, Josep Roth, Salman Rushdie, William Faulkner y W.G. Sebald, entre otros.

Andy o Andrés Ehrenhaus vive en Barcelona desde 1976. Llegó a esta ciudad siendo muy joven. Es autor de tres obras literarias —*Subir arriba* (1993), *Monogatari* (1997) y *La seriedad* (2001)— y un libro de entrevistas, *El futuro es esto* (1999). Ha trabajado, prácticamente desde su llegada a Barcelona, como traductor de textos muy diversos —según sus propias palabras, desde folletos industriales hasta Shakespeare— y trabaja actualmente en una selección de poemas de Dylan Thomas, junto con otro escritor y también traductor, Edgardo Dobry. Y ha comenzado a trabajar en los últimos años en talleres literarios y también en la docencia universitaria en la Universitat Pompeu Fabra. Entre sus datos personales quisiera mencionar también que no sólo es traductor él, sino que ha tenido la suerte de tener una hija, entre sus tres hijos, que también es traductora de chino y a la que yo conozco y felicito enormemente.

El motivo de esta reunión es discutir entre los tres, y sobre todo entre ellos, sobre un tema que nos ha costado un poco darle forma. Todos sabíamos de qué queríamos hablar, pero nos resultaba difícil darle una forma, que más o menos sería la

siguiente. Si nos planteamos que existe por un lado la escritura y por otra la traducción, la pregunta sería: ¿de qué manera los traductores y los escritores trabajan lo que podríamos considerar lo experimental? Debemos entender por “experimental” no solamente aquello que está asociado a la literatura de las vanguardias, sino que en todas las tradiciones, en todas las épocas, ha existido siempre una cierta forma de experimentación, en algunos casos repitiendo por anticipación los modelos de las vanguardias. En los escritores de la baja latinidad podemos encontrar poemas contruidos en latín con forma de árboles, es decir, repitiendo las figuras de la poesía visual que van a hacer después Apollinaire o Joan Brossa entre nosotros, o también lipogramas, como los que pudo escribir en los años cuarenta Raymond Queneau en francés. Es decir, las experimentaciones más audaces no son un invento de la modernidad. De la misma manera, tampoco debemos considerar que la experimentación consiste sólo en trastocar de alguna manera la fonética o la sintaxis de una lengua. Muchas veces la experimentación puede recaer también en comenzar a escribir la prosa clásica, que fue, de hecho, una innovación respecto de los estilos o formas de la escritura, por ejemplo, en castellano, y proponer unas formas retóricas poderosísimas, y me estoy refiriendo concretamente a los siglos XVI y XVII, que también debemos considerarlas formas de experimentación, aunque hoy el lector las pueda identificar con la escritura que fue la cumbre de lo clásico. Pienso en esto, en una traducción que tuve ocasión de conocer hace muy poco, del *Buscón* de Quevedo al francés, que se realizó muy pocos años después de la edición original en español, y donde el traductor, por ejemplo, no pudo resolver los problemas experimentales que planteaba Quevedo y se limitó a poner en un buen francés, siguiendo la teoría de la *traduction belle et infidèle*, aquello que en Quevedo era pura experimentación. Es decir, para plantear la experimentación no como un momento de la literatura, sino como una herramienta esencial de toda la historia de la literatura, sería interesante que podamos debatir aquí de qué manera un traductor o un escritor se enfrenta a este problema y lo resuelve. Entonces a mí me gustaría

preguntaros a los dos qué es lo que pensáis sobre esto, es decir, no desde el punto de vista teórico, sino realmente desde un punto de vista práctico.

MIGUEL SÁENZ: Bueno, yo creo que la experimentación es muy difícil de delimitar, porque un escritor o es experimental o no es escritor. Todos los grandes escritores han hecho experimentos con el lenguaje. Ahora bien, si de lo que hablamos es del juego de palabras de un Joyce, entramos en otro terreno, que es el de utilizar unos medios puramente formales para intentar lograr algo más importante desde el punto de vista del contenido; y eso creo que es muy peligroso, porque muchas veces la experimentación —el caso que se me ocurre es Julián Ríos— se convierte en un puro experimento que no lleva a ningún lado. Entonces, no sé, quisiera conocer la opinión de Andrés, si está de acuerdo en que eso de “experimental” es muy vago. Todos los escritores experimentan.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Sí, estoy de acuerdo. Escribir es experimentar. Evidentemente, cuando uno escribe está cocinando: coge elementos, los junta, los mezcla, los pone a diferentes temperaturas y salen diferentes cosas, cosas muchas veces inesperadas, la mayor parte de las veces inesperadas, incluso en esos autores más canónicos o incluso en autores de *best-sellers*. Yo creo que, en alguna medida, la misma gimnasia de la escritura lleva implícita una experimentación incluso para aquellos que se resisten a ello y que pretenden no experimentar. Es verdad que la experimentación es una palabra incómoda, pero todas lo son, o sea que quedémonos con ésta. Y yo creo que lo que nos podría ordenar un poco en esta charla es ver cómo llega un escritor a eso que estamos definiendo como experimentación, y cómo llega el traductor. Creo que se llega por caminos relativamente distintos, ¿no? El traductor llega acaso a través de una imposición; es algo que le viene dado. El que ha experimentado de entrada es otro y uno tiene que ver qué hace con eso, qué posición toma respecto a eso que ya existe. El autor en principio tiene una libertad absoluta, en principio. Yo creo justamente que lo que el autor hace con la experimentación es utilizarla para acotar la libertad, es decir, para escapar de la angustia que produce el vacío, el vérti-

go de la libertad absoluta. O sea que son como dos caminos diferentes, ¿no?, se llega por dos caminos diferentes. ¿O qué piensas tú?

MIGUEL SÁENZ: Yo siempre he pensado que escribir es más fácil que traducir. Y la razón es muy simple: el que escribe tiene libertad absoluta, y el que traduce, no. Esta mañana, por ejemplo, estaba traduciendo una obra —en realidad es un ballet— de Bertolt Brecht, que está en el último volumen de sus obras completas, su teatro: *Los siete pecados capitales de los pequeños burgueses*. Brecht va analizando los distintos pecados, y cuando le parece bien y se le ocurre una rima, rima, y cuando no se le ocurre, no rima, y luego que venga Kurt Weill y componga la música. Y entonces uno se encuentra con unos versos de Brecht que en parte están rimados y en parte no. Y uno tiene que hacer lo mismo, pero rimar en castellano es más difícil que rimar en alemán, mucho más. De manera que cuando traduzco estoy condicionado. Y hay otro problema: ¿tengo que rimar allí donde Brecht rima o puedo permitirme el lujo de no rimar esa estrofa, sino la siguiente, que Brecht no ha rimado? El escritor, si no se le ocurre una idea brillante, si no se le ocurre una rima, prescinde de ella. El traductor, no.

ANDRÉS EHRENHAUS: El escritor, si no se le ocurre una idea brillante, no produce nada.

MIGUEL SÁENZ: Desgraciadamente, produce algo que no es brillante.

ANDRÉS EHRENHAUS: O algo que no es brillante, o en el mejor de los casos nada.

MIGUEL SÁENZ: Pero el traductor tiene que cumplir un plazo, y además el problema es que el escritor, cuando escribe, puede permitirse ser malo, porque la gente dirá: “Bueno, fulanito de tal no es tan bueno como creíamos, o esta obra es especialmente floja”. Sin embargo, si uno está traduciendo a Shakespeare, no puede permitirse el lujo de ser malo. Quiero decir que el traductor está tremendamente condicionado, porque tiene que ser casi tan bueno como el autor que traduce.

ANDRÉS EHRENHAUS: Yo no sé, yo discrepo un poco, sobre todo con respecto a autores de tanta altura literaria. A mí me parece que es verdad, traducir no es fácil, evidentemente, pero es más fácil traducir a un gran autor que a un autor mediocre,

porque la responsabilidad seguramente es mayor con respecto a un gran autor y es verdad que, en cierto modo, te atenaza esa responsabilidad, ¿no?, tengo que estar a la altura, pero por otro lado, si el texto es realmente bueno, se deja traducir. Llega un momento en que es casi mágica la manera en que fluyen las palabras. Piensas: “Pero si esto que estoy escribiendo es tan sencillo...”, porque está bien hecho. En cambio, cuando te tocan autores mediocres o malos, o cuando te cae un folleto de lavadoras, que está escrito con los pies, o probablemente ni siquiera con los pies, vaya a saber uno con qué, pues eso lo tienes que convertir en algo legible e inteligible, y ahí sí que estás en un problema. En cambio, con un autor que sabe lo que hace, es verdad que es muy difícil, pero en cuanto entras en la dinámica y en la lógica del autor, llega un momento en que te parece que vas a la par. Claro, te puedes equivocar mucho, puedes creer que estás yendo a la par y estar yendo a cualquier lado, en realidad, y puede que el resultado sea un horror. Bien, pero el resultado de una traducción, ¿quién lo juzga? Es muy difícil de juzgar. De lo que sí que podemos hablar es de la experiencia de trabajar, de traducir.

MARIETTA GARGATAGLI: ¿Puedo hacer una pregunta? En el caso, por ejemplo, de Brecht. Voy a introducir el elemento histórico, que es un elemento que a mí me interesa especialmente en relación con la traducción, a la que yo personalmente no me dedico. ¿Es lo mismo traducir a Brecht hoy, en 19... ¿en qué año estamos?

ANDRÉS EHRENHAUS: 2004.

MARIETTA GARGATAGLI: En 2004... ¿Es lo mismo que haberlo traducido en el momento, no de su escritura, pero sí en el momento en que se hacen las traducciones de Brecht al castellano, que debe de haber sido en los años sesenta, supongo?

MIGUEL SÁENZ: Y antes.

MARIETTA GARGATAGLI: ¿Las de Nueva Visión?

ANDRÉS EHRENHAUS: Antes, sí, en los cincuenta se empieza a traducir.

MARIETTA GARGATAGLI: El estar traduciendo a un autor teatral que en ese momento se podía representar, con sus claves ideológicas vigentes,

frente a hacerlo hoy, cuando todo aquello ha desaparecido. Es decir, tu actitud como traductor, ¿tú crees que puede ser la misma?

MIGUEL SÁENZ: Depende de la actitud que uno tenga hacia la traducción. Yo creo que hay que traducir lo que Brecht escribió. El que hoy se pueda representar de otra forma es otra historia. Si me pidieran que hiciera una adaptación de una obra de Brecht, introduciría cambios, traduciría de una forma distinta, pero si yo estoy traduciendo a Brecht para publicarlo, creo que debo traducir lo que Brecht escribió. Por otra parte, Bertolt Brecht es muy curioso, porque, por un lado, para una gran parte de españoles es una leyenda, forma parte de su juventud de oposición a un régimen dictatorial, etc., cuando representar a Brecht era un acto político, una osadía. Eso hace que para muchas personas Brecht sea un santo, lo que no es para mí, por ejemplo. Brecht era un perfecto sinvergüenza, aunque eso no tenga nada que ver con su enorme talla como autor dramático. Por otra parte, es verdad que hoy mucha gente no se atreve a representar a Brecht con toda su carga didáctica y todo su distanciamiento, pero directores como Robert Wilson, por ejemplo, han elegido precisamente las obras de Brecht más irrepresentables, para hacer con ellas algo completamente distinto. Por ejemplo, el *Vuelo sobre el océano*, que es una exaltación de Lindbergh (que era un fascista, aunque Brecht no lo sabía). Por otra parte, sinceramente, no creo que gran parte de lo que Brecht escribió esté pasado. Es verdad que si entramos en el círculo caucasiense y empezamos a ver a quién pertenece la tierra, al que la tiene o al que la trabaja, etc., quizá todo nos suene a la época en que la obra fue escrita, pero la obra en sí no tiene una arruga, y si yo tuviera que escenificarla, la escenificaría exactamente como Brecht la escribió. De manera que no creo que un traductor tenga que manipular los textos al compás de las modas políticas o literarias.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, sobre todo Brecht más que nadie, porque la dinámica dramática que está implícita en todas sus obras quizá le permite o exige eso, exige que tú representes la obra tal cual es, porque es una obra de teatro, y el extrañamiento, la distancia, hace que no haga falta que sea

actual, que cobre vigencia, porque lo importante justamente en el teatro de Brecht, y en otras obras también, quizá, no dramáticas, es que está diciendo todo el tiempo: “Esto es una representación”. Cobra conciencia de que es una representación. Lo que hace pensar en Brecht no es la denuncia de hechos concretos, sino la distancia que uno tiene de esos hechos. Entonces en ese caso me parece que estoy muy de acuerdo con lo que dice Miguel. Ahora bien, yo pregunto: bien, en el caso de Brecht, de acuerdo, hay que traducir lo que Brecht escribió, pero cuando nos vamos más atrás en el tiempo, ya no sabemos exactamente qué escribieron. Por ejemplo, el teatro isabelino, es decir, los clásicos, de los cuales además hay varias versiones y tenemos una geología de traducciones. ¿Qué es lo que escribieron? Para nosotros no es lo mismo hoy lo que escribieron que para sus contemporáneos o los diferentes traductores a lo largo de las diferentes épocas. Entonces, ¿qué es traducir lo que escribieron?

MIGUEL SÁENZ: Yo creo que debemos salirnos del teatro, porque el teatro es una cosa muy especial. En el teatro la gente se permite cosas que jamás se permitiría en una novela. A nadie se le ocurre suprimir un capítulo, o cambiar un personaje, o cambiar un final. En el teatro es posible eso y mucho más. Quizá el teatro no sea un buen ejemplo porque las traducciones teatrales suelen hacerse para ser representadas. En cuanto a los clásicos, lo que pasa es que hoy tenemos unos medios de investigación enormes. Podemos saber lo que quería decir un autor isabelino, y el que quiera documentarse tiene medios para ello. Uno se puede rodear de traducciones anteriores al francés, al italiano, al alemán... lo cual me parece muy válido. Lo que importa en la traducción es el resultado. A mí no se me ocurriría empezar a traducir a un clásico inglés desde cero, y lo primero que haría sería ver cómo se había traducido antes. Si fuera escrupuloso, haría primero mi traducción y la cotejaría luego cuidadosamente con todas esas traducciones anteriores, porque seguro que encontraría errores míos, soluciones más brillantes de las que a mí se me habían ocurrido, una serie de ideas de las personas que habían trabajado antes en el tema... De

manera que creo que, cuando se traduce un clásico, hay una gran ventaja, porque no se está traduciendo a partir de nada.

Otro problema es decir: “Bueno, ¿podemos actualizar los clásicos? ¿Podemos traducir a Shakespeare a un lenguaje contemporáneo?”. Y eso también depende de la profesión de fe del traductor y de los fines de su traducción. En el caso de la novela, creo que hay que traducir lo que está escrito y no manipular los textos, aun cuando no estén de acuerdo con nuestra ideología política, religiosa o moral. Si alguien tiene escrúpulos para traducir a determinados autores, lo que tiene que hacer es no traducirlos. Lo que no puede hacer es introducir una censura. Recientemente, he tenido ocasión de traducir a Faulkner: *Pylon*. Había una traducción de los años cincuenta, que es muy curiosa, porque el traductor, como era muy propio de aquella época, sabía mucho castellano, pero poco inglés y, sobre todo, los pasajes que podían tener una carga erótica, religiosa, etc., desaparecían. Por eso el traductor, quizá sin que nadie lo obligara a ello, había eliminado, por ejemplo, un acto sexual fabuloso en una avioneta, que debe de ser único en la literatura universal y que había desaparecido también en la película de Douglas Sirk, aquella que se llamaba *The Tarnished Angels* y en la que Dorothy Malone saltaba con su paracaídas. Eso no se puede hacer. El texto del autor que traducimos, sencillamente, no es nuestro.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, pero no sé si has respondido a mi pregunta. Es evidente que no se debe manipular el texto de ninguna manera, pero ¿el texto qué es? Por ejemplo, hay casos en los que sí, probablemente esté bastante más claro; hay casos en los que no. Te encuentras constantemente en una traducción, incluso en la de una novela muy sencilla, fragmentos o pasajes que hay que interpretar, y además, como tú dices, el tiempo apremia, el editor espera, hay una fecha de entrega y una responsabilidad de uno para con el público, para con el lector y sobre todo para con uno mismo, para con el trabajo. Y hay que ver qué hace uno con respecto a esa interpretación, hasta dónde se puede estirar o no el lenguaje, el entramado propio. Yo creo que tendremos que referirnos más

concretamente a lo que nos pasa cada día. Bueno, estoy metiéndome mucho acá como traductor, se supone que no debería hacerlo, pero es inevitable. Me parece que es interesante; además, estoy hablando un poco influido por una cosa que leí. Hay un ensayito de Benjamin que se llama *La tarea del traductor*. Ahí cita a un autor, Rudolf Pannwitz, que dice una cosa que sería bonito discutir. Dice:

Nuestras traducciones, incluso las mejores, parten de un principio falso. Quieren germanizar el hindú, el griego, el inglés, en lugar de hinduizar, helenizar o anglizar el alemán. Tienen un respeto mucho más significativo hacia las costumbres lingüísticas propias que hacia el espíritu de la obra ajena. El error principal del traductor consiste en que capta el estado fortuito de la propia lengua, en vez de hacer que ésta sea conmovida vigorosamente por la lengua extranjera. Más aún, cuando la traducción se hace entre dos lenguas muy distantes, debe insistir en volver a los elementos principales de la lengua misma, donde se unen la palabra, la imagen y el tono. Tiene que ensanchar su lengua y profundizar en ella a través de la lengua extranjera.

MIGUEL SÁENZ: ¿De quién es la traducción?

ANDRÉS EHRENHAUS: Es de la Escuela de Traductores de Toledo.

MIGUEL SÁENZ: De la Escuela de Traductores de Toledo no, será de alguien, no de una entidad anónima.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, es de alguien.

MIGUEL SÁENZ: Es sólo por curiosidad, no digo que la traducción sea mala, que conste. Lo digo porque el texto de Benjamin es muy confuso, muy poco claro, y ha sido traducido a veces de forma también poco clara. Es lo que decíamos antes de Faulkner, ¿no? Se ha dicho muchas veces que la influencia de Faulkner en la literatura española se debió únicamente a las malas traducciones, es decir que cuando Juan Benet —que entonces no sabía tanto inglés— u otros autores leyeron a Faulkner, interpretaron como estilo faulkneriano algo que a veces tenía oscuridades debidas a la in-

comprensión del traductor. No sé si esto es cierto o es un infundio... pero estoy de acuerdo con Benjamin, o sea que lo que hay que hacer es *hinduizar* el alemán. Sin embargo, Benjamin no tenía las ideas muy claras en la materia y, si se le cita tanto es probablemente porque permite justificar muchas cosas. Por ejemplo, lo más conocido de ese texto es que cada nueva traducción ilumina aspectos distintos de los de la lengua original, de manera que en el fondo todas las traducciones se van sumando y la comprensión del texto se logra únicamente a través del conjunto de traducciones... Es como si el primer escritor hubiera sido ya un traductor, como si el texto estuviera escrito en alguna parte en un idioma que no conocemos y cada traducción nueva fuera completando nuestra visión. Es una idea muy...

ANDRÉS EHRENHAUS: Muy mística.

MIGUEL SÁENZ: Muy sugerente, pero también muy discutible.

ANDRÉS EHRENHAUS: El delirio místico de Benjamin se iba ahí, a la obra primordial o primigenia de la cual todas las demás son traducciones o traducciones de fragmentos. Claro, estoy de acuerdo. Pero las cosas que dice son sugestivas o sugerentes, porque por ejemplo dice al principio del ensayo: "Las obras de arte (un poema, una novela) no presuponen un público, no están dirigidas a nadie". ¿Vale? De entrada suelta esto. Y luego dice: "Entonces, ¿qué hay de información en una obra literaria? Nada, muy poco. Por tanto, una traducción que pretenda informar es una mala traducción", dice Benjamin. Vale, estoy de acuerdo, y eso apunta en una dirección mística, pero lo podemos sacar un pelín de contexto, nos podemos permitir una maldad con Benjamin y tratar de ver si realmente tenemos que ensanchar, si apetece ensanchar o es nuestra actitud con respecto a la traducción, ensanchar la lengua —lo que decía Pannwitz, *hinduizar* el alemán—, o todo lo contrario. Yo creo que hoy conviven ambas... no lo llamaría escuelas, pero sí tendencias, y sobre todo lo que se produce es un encuentro en el medio que es producto casi de la casualidad, es decir, vamos dando un poco tumbos, y unas veces helenizamos el alemán y otras veces germanizamos el griego. En el

medio vamos produciendo una lengua que es la lengua del traductor, la lengua de las traducciones, que es un experimento, me parece a mí.

MIGUEL SÁENZ: Un experimento del traductor.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, ¿no? Es un experimento de todos los traductores. Estamos produciendo... Yo tengo esta sensación, no sé si la compartimos todos, pero escribimos en una lengua, en una porción de la lengua que es la lengua de las traducciones. Ahí —yo quisiera justamente ver si me puedo salir un poco de la trampa del traductor— es donde, partiendo un poco de esta sensación, como autor yo trato de hacer todo lo contrario, o no sé si todo lo contrario, pero sí de salirme, es decir, de tomar distancia de la lengua de las traducciones. En cierto modo, mi experimento —o uno de mis experimentos con la escritura— es escribir antitraducciones.

MARIETTA GARGATAGLI: Yo tengo una especie de convicción de que detrás de una gran literatura siempre hay un gran período de traducciones. Es decir, no hay una gran literatura, en ninguna lengua, en la que no se hayan volcado anteriormente muchos textos traducidos, porque es la manera de que las lenguas se enriquezcan. Antes mencioné a Quevedo. Quevedo es el resultado de la traducción clásica. Si no se hubiera traducido del latín, no habiéramos podido tener ni a Quevedo ni ningún escritor del Siglo de Oro. Y en la época moderna, las traducciones han sido para mí muy influyentes en determinados momentos. Lo curioso es que no siempre y no todas las lenguas son influyentes. Por ejemplo, yo me pregunto en qué medida las traducciones del alemán han sido influyentes en la tradición castellana. En cambio, puedo poner las manos en el fuego y asegurar que la lengua francesa ha sido muy influyente, también el inglés y la literatura inglesa.

ANDRÉS EHRENHAUS: Inglés, últimamente.

MARIETTA GARGATAGLI: Bueno, durante un largo tiempo. Por ejemplo, Faulkner, efectivamente, no sabemos si Benet leía un buen Faulkner, pero...

MIGUEL SÁENZ: Luego sí, lo leía en inglés.

MARIETTA GARGATAGLI: Pero lo que es seguro es que fue un gran escritor, en parte, porque leyó un mal Faulkner.

MIGUEL SÁENZ: Bueno, tu pregunta concreta es sobre la influencia de la literatura alemana, y lo que ha dicho Andrés me parece muy peligroso. Eso de que hay una lengua traducida... A mí me parece que hay una lengua de las malas traducciones. La lengua es la lengua, y la literatura española es la literatura española, más las traducciones hechas de otras lenguas al español. A lo que ha dicho Marietta yo diría que no solamente las traducciones han influido mucho, sino que muchas literaturas comenzaron por una traducción. Véase la latina, véase la polaca. Y en realidad sospecho que todas las literaturas comenzaron así, absolutamente todas, y que sería posible demostrarlo. Hay que acabar con esa distinción entre literatura traducida y literatura original. Para los clásicos era así. Y en los llamados países del Este de Europa, también. Un poeta húngaro o ruso no distingue entre escribir poesía propia y traducir a Shakespeare. Boris Pasternak se pasó la vida corrigiendo su traducción del *Fausto*. Un traductor es un escritor o no es nada, absolutamente nada.

ANDRÉS EHRENHAUS: No, no, yo estoy de acuerdo. Justamente me rebelo contra eso, pero creo que es así un poco por imposición de los editores, un poco por imposición del tiempo y del dinero, un poco porque estamos traduciendo a un ritmo brutal; no sólo traducimos a un ritmo brutal, leemos a un ritmo brutal.

MIGUEL SÁENZ: Y escribimos.

ANDRÉS EHRENHAUS: Y escribimos a un ritmo brutal. Es, en cierto modo, inevitable recurrir a una herramienta que nos permita seguir trabajando a ese ritmo. Yo creo que es un problema de ritmo, por llamarlo de algún modo. No es deseable, estoy totalmente de acuerdo contigo. Es tan importante escribir bien cuando se escribe como cuando se traduce. No debería haber ninguna diferencia, pero la hay. También hay un condicionamiento brutal, hoy en día, con respecto a los autores. Es un caso constante. Sale un autor que más o menos promete, saca una primera obra que tiene

una buena acogida, y la segunda tiene que salir a los seis meses, la tercera al año...

MIGUEL SÁENZ: Y tener una columna en *El País*.

ANDRÉS EHRENHAUS: Tener una columna en *El País*, donde escribe cada día. Pensaba, por ejemplo, en Quim Monzó. ¿Qué hace Quim Monzó? Cada día una columna, cada día: es imposible que ese lenguaje no se degrade porque la velocidad a la que hay que estar produciendo cosas hace que echés mano de lo que sea, y en ese echar mano se va todo, se va perdiendo un poco de esencia, un poco cada día, hasta que todo se confunde, y es lo mismo un artículo de éste que de otro, una novela de éste que de otro. No deberían ser iguales las traducciones entre sí. Cada traducción debería ser lo más próxima al autor, pero no es así. Por eso te digo que yo estoy de acuerdo con que eso es el ideal y debemos tender a eso, pero no sé si realmente eso ocurre, sobre todo porque luego viene un editor que decide imponer sus criterios, por ejemplo, no en todos los casos, pero en muchos casos sí. ¿Cuál es el criterio? El criterio del editor es justamente el contrario al criterio de Benjamin. Hay lectores y cada obra está destinada a un lector determinado. O sea, tiene un *target*, es exactamente lo opuesto. Por tanto, la operación lingüística será la opuesta; es decir, no va a tender a ensanchar, sino a acotar, a estrechar.

MARIETTA GARGATAGLI: Bueno, aquí yo veo dos cosas. Una es en el ámbito de esto último que decías; es el hecho de que nosotros participamos de una lengua muy grande, una lengua que siempre tiene mercado. Es decir, se producen libros; a lo mejor las tiradas son reducidas, pero siempre ha habido un mercado potencial de millones. Yo me imagino que en lenguas de pocos hablantes, como el húngaro, hay un mercado reducido y más controlado estéticamente. Y pensad en el ejemplo de Islandia, que me parece extremo, donde calculan los libros que van a publicar en el año y no sobra nunca ninguno, porque calculan con toda exactitud. Si hay tantos niños de seis a ocho años, se van a editar tantos libros para ese margen de edad y se venden todos. Es decir, ése es un mercado en el que a la vez que se regula la cantidad se regula la

calidad. Pues yo creo que nosotros participamos de una lengua muy degradada en muchos aspectos, y que eso influye en la existencia de una lengua, esto que decía Andy de la lengua de los traductores. Pero no es que la utilicen los traductores, sino que la utilizan los escritores. La pérdida de una lengua literaria por parte de muchísimos escritores muy jóvenes es terrible. Cuando uno lee un texto y dice: “¿Pero aquí dónde está la literatura?”. Porque es una lengua aséptica, neutra.

ANDRÉS EHRENHAUS: La renuncia del estilo.

MARIETTA GARGATAGLI: Sin estilo. Y eso viene de las traducciones.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero es una renuncia, es una operación.

MIGUEL SÁENZ: Yo no creo que la culpa sea de las traducciones.

MARIETTA GARGATAGLI: No, no, la culpa no es de las traducciones.

MIGUEL SÁENZ: La culpa es de los consorcios, de Bertelsmann, de Berlusconi, de esos grupos que absorben todas las editoriales habidas y por haber. ¿Cuántos consorcios hay ahora en España? ¿Cuatro, cinco? ¿Cuántos hay en Italia? ¿Cuántos en Alemania? Ésos grupos editoriales imponen unas normas. ¿Cuántos *Códigos Da Vinci* tenemos ahora en el mercado? ¿Siete, ocho, diez? Porque se venden. Lo que se quiere es una novela con una carga histórica, con unas recetas, con su parte erótica, etc., que se venda. Si se busca ese *best-seller* de *qualité*, que no existe más que por casualidad, resulta que todos los libros acaban siendo iguales, pero la culpa no es de los traductores, la culpa es de los originales. O sea un Carlos Ruiz Zafón, por poner ejemplos concretos, es pésimo, lo siento mucho pero es pésimo. Será muy buena persona, pero es pésimo. Escribe mal, escribe unos folletines intragables, y sin embargo es un éxito internacional. ¿Quién tiene la culpa? Los editores; no Carlos Ruiz Zafón.

ANDRÉS EHRENHAUS: Y Carlos Ruiz Zafón.

MIGUEL SÁENZ: Bueno, y Carlos Ruiz Zafón, porque se presta a prostituirse. ¿Pero quién no se prostituye por muchos millones? Todo el mundo

tiene un precio. ¿Cuántos millones ha ganado con esa novela? Pero la culpa no la tienen las traducciones, en absoluto. Ése es otro problema. ¿Por qué la literatura está hoy bajo mínimos? ¿Por qué los alemanes se desesperan porque no venden un libro? Pues porque todos los alemanes quieren escribir como Raymond Carver y escriben mucho peor. Y claro, no venden un ejemplar, porque para eso ya están los ingleses y los americanos. Los alemanes llevan años desesperados. No venden libros y no se lo explican. Organizan expediciones, se traen a Barcelona cinco o seis escritores, hacen presentaciones. Hay escritores a patadas en Alemania. Y no venden nada. No se lo explican, no lo pueden entender. ¿Por qué? Porque el producto no es bueno, ni siquiera como *best-seller*. Sin embargo, ésa es otra historia, y creo que los traductores ahí ni entran ni salen. El problema de las traducciones es que, como tiene que aparecer el último *Harry Potter* rápidamente, en cuanto han pasado dos meses los editores se ponen nerviosos porque la traducción todavía no está lista. Esa presión es igual en el escritor que en el traductor. Hay escritores que se están maleando —en España lo vemos claramente; no quiero dar más nombres, porque me voy a ganar más enemigos—, hay muchos escritores que están escribiendo tonterías, ustedes perdonen pero es la pura verdad. ¿Por qué? Porque si ese señor se quedara en su casa y tardara cuatro, cinco años o seis en escribir un libro, escribiría un libro excelente. Pero como tiene que salir para la feria del libro, que es en mayo, el libro es muy malo. Pero ése no es un problema de los traductores. Yo lo que quisiera preguntarle a Andrés es otra cosa: ¿tú crees que un traductor no es más que un escritor con idiomas, que sabe idiomas?

ANDRÉS EHRENHAUS: No, un traductor se da cuenta, quizás no al principio, probablemente a mitad de camino, de que es un escritor, pero se da cuenta tarde. Pero un traductor es un traductor, básicamente. Y son dos tareas muy distintas, a pesar de que lamentablemente, en algún lugar de la lengua coinciden en parte. Yo lo estoy viendo, lo veo, me veo a mí mismo, a veces, teniendo que recurrir a cosas que no me agradan, no me hacen ninguna gracia, por eso intento rebelarme, pero lo

veo mucho más probablemente en los autores directamente de lengua española. Es decir, estoy de acuerdo en que la presión... A ver, vuelvo un poco a lo que decía al principio. La libertad es muy peligrosa, tiene doble filo. En un autor que tiene que presentar una obra de doscientas o ciento ochenta páginas cada seis meses, la libertad no existe. No hay tal libertad. Va a recurrir a lo que pueda y va a producir una cosa mediana que, en principio, se supone que se leerá, sobre todo que será muy promocional.

MARIETTA GARGATAGLI: Yo no creo que un traductor sea un escritor con lenguas. Yo creo que un traductor es un profesional de la lengua y la literatura. Considero que he leído con un placer infinito cantidad de cosas que solamente las he leído en traducciones, es decir, las he leído gracias a los profesionales de la traducción. No podría nunca haber accedido directamente a la lengua alemana si no la conozco. Y creo haber disfrutado inmensamente. Entre ese autor alemán y un lector hay un intermediario necesario que es un profesional de la literatura y de la escritura, aunque no necesariamente son obras salidas de su imaginación.

MIGUEL SÁENZ: Yo dije hace poco en Frankfurt una cosa que sentó muy mal. Dije que la literatura alemana en España tenía dos graves *handicaps*. El primero se llamaba Thomas Mann y el segundo Peter Handke. Y la culpa de ese *handicap* es que, seguramente por culpa de sus primeras traducciones, esos autores se hicieron a veces muy pesados. No hablo de las últimas. Por ejemplo, Thomas Mann creo que no ha sido bien traducido nunca. La gente inmediatamente identifica la literatura alemana con algo pesado, difícil de digerir. Bueno, lo es un poco, sí. El autor tarda treinta páginas en decir que alguien abrió la puerta y salió de su casa. El libro tiene setecientas. Pero los traductores tienen muchas veces la culpa. Hoy en día creo que se traduce mucho mejor, sobre todo del alemán, pero hace quince o veinte años recuerdo que escribí un artículo en *Diario 16* sobre Joseph Roth, que es uno de los grandes estilistas del alemán. El artículo se titulaba "Joseph Roth: un escritor destruido por el alcohol y por sus traductores". Y es verdad. Fue detestablemente

traducido hasta que empezó con él Juan del Solar, al que siguieron otros muchos. ¿Qué pasaba entretanto en Italia? Joseph Roth era Dios, porque los italianos, se diga lo que se diga, traducen muy bien, especialmente del alemán. Y el estilo inimitable de Roth era imitado en las traducciones italianas. Tú has dicho antes, Andrés, que hay autores tan maravillosos que no se pueden traducir mal. Yo dije eso de Joseph Roth, y tuve que reconocer que me había equivocado. Si un traductor se empeña, destroza a Joseph Roth, destroza a Cervantes y destroza a quien se le ponga por delante. Es como si dispusiera de un *kalachnikov*. Un escritor armado de un ordenador puede destruir toda la literatura universal. No digo que un traductor pueda mejorar el original, pero ejemplos de escritores alemanes destruidos por sus traductores hay a patadas.

MARIETTA GARGATAGLI: Yo discrepo. ¿Me permites discrepar? Justamente porque uno de los escritores que yo he leído en esas traducciones es Joseph Roth y te podría contar aquí mismo todas las novelas de Joseph Roth con fascinación. Cuando hay un lector, un lector necesariamente tiene que ser lector de traducciones, porque uno no conoce todos los idiomas. Si no, uno no es un lector. Y cuando uno lee, si quiere leer literatura, tiene que leer de todas las lenguas posibles. Yo creo que hay escritores que atraviesan las malas traducciones.

MIGUEL SÁENZ: Yo soy muy escéptico. Creo que hay traducciones que destrozan a quien sea.

MARIETTA GARGATAGLI: Ya, pero...

ANDRÉS EHRENSHAUS: No, pero tú te refieres a otra cosa. Es verdad que puedes destrozar a Joseph Roth. Sin embargo, algo de Joseph Roth pervive, y algo de Joseph Roth te llega. Y ese algo te basta, en cierto modo.

MARIETTA GARGATAGLI: Sí.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Luego tú accedes a mejores traducciones y dices: "Me estaba perdiendo todo esto". Pero de alguna manera ya has entrado, te has dejado atraer, el autor ha llegado a ti. Es verdad que probablemente a través de un velo, pero ha llegado, porque probablemente no estés leyendo a Joseph Roth, pero sí hay ecos, y esos ecos son tan

poderosos... A mí me ha pasado. Yo he empezado leyendo traducciones que tú considerarías horrosas, y luego he ido mejorando porque las traducciones, efectivamente, han ido mejorando. Y claro, cada vez me parece que escribe mejor.

MIGUEL SÁENZ: Hay otro problema que está muy relacionado con la experimentación. No hablemos ya del caso de las malas traducciones. Es verdad que entre las malas traducciones está el ejemplo del Quijote. Es una de las obras que más han influido en la literatura rusa a través de una traducción hecha desde el francés, que era una pésima traducción del español. Sin embargo, Pushkin y otros escritores rusos conocieron el Quijote mucho mejor que nosotros. De manera que incluso las malas traducciones han tenido una gran influencia. Pero no hablemos ya solamente de las malas traducciones, sino de las traducciones que destruyen la experimentación. Por ejemplo, ¿por qué empezó Günter Grass a reunirse con sus traductores cada vez que escribía un nuevo libro? Pues porque un día descubrió en un simposio que todas sus obras traducidas al inglés —*El tambor de hojalata*, *Años de perro*, *El gato y el ratón*— no eran obras de Günter Grass, eran obras de un traductor ya fallecido, Ralph Mannheim, un norteamericano que vivía en Inglaterra y era un excelente traductor. Pero hacía lo que hacen todos los ingleses normalmente (Venuti lo analiza muy bien): todo aquello que era experimentación, violencia con el lenguaje, originalidad de Günter Grass, pasaba por un filtro, y al final quedaban unas novelas inglesas muy bien escritas, pero escritas todas por Ralph Mannheim. Y si cogemos *La historia interminable* traducida por Ralph Mannheim, veremos que la tradujo como traducía a Grass. Ya no estamos hablando de malas traducciones, sino de lo que hace que un escritor grande se pierda por completo en una traducción. Ése es un problema que me parece mucho más grave, porque sí que está en la línea de la experimentación con el lenguaje. Precisamente por eso es fantástico Günter Grass, porque no les dice a los traductores lo que tienen que hacer. Les explica sus libros, se los lee, convive con ellos, responde a sus preguntas, y luego dice: “Bueno, pero el libro es tuyo. Los problemas están

ahí y tienes que solucionarlos tú. Tienes que hacer lo mismo que yo he hecho con el alemán, pero con el francés, con el catalán, con el español...”, con lo que sea. Ésa es la relación autor-traductor que a mí me parece ideal. Y yo creo que por eso es muy satisfactorio traducir a Grass. Porque incita, excita y promueve que los traductores experimenten, en definitiva que inventen.

ANDRÉS EHRENHAUS: Claro, lo que pasa es que no todo el mundo tiene la posibilidad de tener una relación así con un autor...

MIGUEL SÁENZ: No, sobre todo no todo autor es traducido inmediatamente a veinte idiomas. Esas reuniones sólo son posibles porque un libro de Grass se sabe que se va a traducir; está ya contratado para ser traducido a veinte lenguas. La última vez eran veintidós. Es muy difícil que eso se dé con otros autores.

ANDRÉS EHRENHAUS: Ahí, en lo que acabas de decir, está una de las claves, probablemente, de lo que estamos debatiendo. Cuando un autor ejerce violencia sobre su propio lenguaje.

MIGUEL SÁENZ: Tú.

ANDRÉS EHRENHAUS: Por ejemplo, sí. ¿Qué ha de hacer el traductor? ¿Ejercer violencia también sobre la lengua a la que traduce?

MIGUEL SÁENZ: Naturalmente.

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿Qué violencia?

MIGUEL SÁENZ: La misma.

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿La misma? ¿El mismo grado de violencia?

MIGUEL SÁENZ: El mismo grado de violencia. O el que pueda. A veces hay lenguas que se prestan menos, o lenguas que son más ricas. Por ejemplo, en insultos, en improprios, en obscenidades, hay lenguas que tienen un abanico más amplio, pero hay que tratar de hacer lo mismo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Claro, entonces, en la lectura del traductor tiene que estar presente la conciencia del grado de violencia que se está ejerciendo, si la hay o no la hay. En la mayor parte de la literatura anglosajona, inglesa, de hoy en día, hay un grado de violencia. Es un grado que permite incluso la dinámica de la lengua. Yo creo que eso no se refleja en las traducciones.

MIGUEL SÁENZ: Si no son buenas.

ANDRÉS EHRENHAUS: Son buenas.

MIGUEL SÁENZ: Si no se refleja, no son buenas.

ANDRÉS EHRENHAUS: Yo creo que no se refleja. Hay algo que nos ata, algo a lo que no nos atrevemos. Probablemente porque en el español no hay una tradición de experimentación y de violencia bien entendida.

MIGUEL SÁENZ: Pero tú, como traductor, tienes la posibilidad única de crear esa traducción, la oportunidad de hacerlo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Estoy totalmente de acuerdo contigo.

MIGUEL SÁENZ: Si no, ¿de dónde vendría el enriquecimiento de la lengua? ¿Para qué traducir libros de otros países, si no es para enriquecer tu propio idioma y tu propia literatura? Si no, no tiene sentido. En español puedes leer toda la vida. Desde Borges a Valle-Inclán, pasando por Quevedo o por quien quieras, puedes pasarte la vida leyendo en español. ¿Para qué traducimos, si no es para enriquecernos?

ANDRÉS EHRENHAUS: Entonces, en la traducción, cuando uno lee una traducción, ¿tiene que notar que eso es una traducción, que no es una obra original?

MIGUEL SÁENZ: No, yo creo que no, yo creo que tiene que creérsela. Todo eso es un problema de credibilidad, ¿no? Ocurre en la literatura, la suspensión de... ¿cómo dice Coleridge? La suspensión de la...

MARIETTA GARGATAGLI: De la incredulidad.

MIGUEL SÁENZ: Eso es, la suspensión de la incredulidad. Y lo mismo pasa con el traductor. En el momento en que el traductor consigue hacer creer al lector que está leyendo a Günter Grass, el traductor ha tenido éxito. Es decir, el objetivo es hacer creer al lector que está leyendo a Tolstoi, a Dostoievski. Si el lector se da cuenta de que está leyendo una obra traducida, el traductor habrá fracasado.

ANDRÉS EHRENHAUS: El lector siempre se lo va a creer. El lector compra a Tolstoi, compra a Kafka, el lector compra lo que hay, nunca mira el traductor, jamás, jamás en la vida. Sólo los

traductores vamos a la librería y miramos quién ha traducido esto. Ni siquiera los escritores. Cuando ves a alguien mirando los créditos, ¡zas!

MIGUEL SÁENZ: Ni siquiera los críticos.

ANDRÉS EHRENHAUS: Ni siquiera los críticos. Hablas con un crítico y te dice: "Sí, porque Amis, en su último libro, ha dicho que no sé qué". ¿Amis o el traductor de Amis? Amis no escribe en castellano.

MIGUEL SÁENZ: El traductor, que es una persona que se supone que siempre está buscando reconocimiento, tiene que aprender a leer los piropos indirectos. Cuando un crítico está elogiando el estilo y ese crítico no tiene ni idea de alemán, en el fondo está elogiando indirectamente al traductor. Cuando elogia tanto el maravilloso ritmo y demás... Por ejemplo, ahora tenemos el caso de la Jelinek —lo digo por meterme con alguien; llevo un rato sin meterme con nadie—, el caso de Elfriede Jelinek. Escribe maravillosamente bien. ¿Y por qué escribe muy bien? Pues porque es austríaca, y como buena austríaca tiene un oído musical espléndido. Ahora bien, eso no empece ni impide que Elfriede Jelinek no se merezca un premio Nobel ni de lejos, ésa es otra cuestión. En estos momentos podría hacer una lista de sesenta escritores de todo el mundo que se merecían el premio Nobel mucho más que la Jelinek. Bueno, pues Jelinek escribe muy bien. Y el traductor que la traduzca (y ahora van a empezar a aparecer traducciones a mansalva) lo primero que tiene que tener es buen oído. Y si no tiene buen oído, no traducirá bien a la Jelinek nunca. De manera que por eso la traducción es importante, porque es la única forma que tiene la gente de acercarse a los autores... El común de los españoles no sabe ruso, ni árabe, ni griego...

ANDRÉS EHRENHAUS: Pues yo creo que el traductor de cualquiera tiene que tener un buen oído. Justamente yo partiría de ahí. Lo primero que tiene que tener un traductor —yo me he dado cuenta tarde, también— me parece que es buen oído.

MIGUEL SÁENZ: Es verdad, el traductor tiene que tener buen oído no solamente para la música de las palabras, sino para la música de las ideas. Un traductor puede ser sordo como Beethoven, y

sin embargo ser un excelente traductor. Tiene que tener un oído interior. Lo que no quiere decir que todos los traductores y traductoras tengan que tocar el piano. No. Lo que deben tener es sentido del ritmo y afinación.

ANDRÉS EHRENHAUS: Claro, no, evidentemente, se entendía así. No es un oído musical. Totalmente de acuerdo. Pero me parece que es esencial, y es algo que se recalca poco. Es decir, el oído, afinar el oído. ¿Cómo afinarlo? Yo creo que se afina el oído leyendo, en la medida de lo posible, leyendo para no traducir. Es decir, no leyendo sólo profesionalmente. Es una manera de afinar el oído. Leyendo en la lengua original y también en la propia.

MARIETTA GARGATAGLI: Hay una cosa que decías tú sobre la violencia en la lengua, que es algo en lo que yo he pensado muchas veces. Las lenguas tienen su propia tradición estética, pero también tienen una tradición que podríamos llamar moral, la moral de un idioma. Por ejemplo, yo creo que los países hispanohablantes son muy mal hablados en la calle, pero en cambio son muy contenidos en la escritura; nosotros tenemos una tradición de escritura donde una palabra grosera se lee mal o la asociamos con estilos menores y degradados, que los hay en todos los países de habla hispana. En el momento de traducir determinadas obras literarias, de idiomas que permiten la irrupción de lo grosero sin que se rompa el plano estético, me pregunto muchas veces cómo se hace para traducir eso, porque inmediatamente el oído del traductor, el oído para otra cosa, se resiste a poner esa palabra, el equivalente de esa palabra.

ANDRÉS EHRENHAUS: Yo creo que ése es el problema de los registros. Cuando el registro varía y empieza a haber diferentes niveles de registro, el traductor empieza a verse en problemas. Y se ha resuelto de maneras muy diferentes y no siempre satisfactorias. Pero en cierto modo, volviendo a la corriente principal, creo que hay que saber convivir con la moral de tu lengua.

MIGUEL SÁENZ: Ahí creo que has apuntado un problema muy importante, que es América Latina. En España hoy la gente es muy mal hablada.

MARIETTA GARGATAGLI: Sí.

MIGUEL SÁENZ: No vas a escandalizar a nadie. Sin embargo, en el Uruguay o en México es distinto. El traductor que escribe al español, ¿en quién está pensando, en un público general o en que el libro puede y debe venderse también en México y en la Argentina?

MARIETTA GARGATAGLI: No, no, también es mal hablado en la calle.

MIGUEL SÁENZ: Sí, pero no en un libro. Por ejemplo, yo en una traducción puse que no sé qué ciudad era “el culo del mundo”. La autora decía “el culo del mundo” y yo traduje “el culo del mundo”. Si hubiera puesto otra cosa, la habría traicionado, de manera que lo siento si en otros países suena mal. La película de Manolo Summers que se llamaba *La cagaste Burt Lancaster*, en México tuvo que cambiar de título, porque una película con ese título no era de recibo. En México la gente es mucho más educada, y lo digo muy elogiosamente. Precisamente creo que una de las grandes ventajas de la inmigración de América Latina de los últimos años es que el español se está educando. Ya era hora de que aprendiera buenos modales y a decir “gracias” y “por favor”. De todas formas, hay un problema: ¿para quién escribimos, para quién traducimos? ¿Para los españoles o para todos los hispanoparlantes?

ANDRÉS EHRENHAUS: Yo creo que primero uno tiene que traducir para uno mismo.

MIGUEL SÁENZ: Si uno es malhablado por naturaleza, eso no es problema. El problema es...

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero eres tú y tu experiencia. Y tú probablemente no sepas que se van a escandalizar en Uruguay porque digas “culo”. También es una doble moral, porque en Argentina, por ejemplo, también nos escandalizamos si alguien dice “culo”, o dice “cola”, pero hay otras cosas mucho peores que no escandalizan a nadie. Así, muy gráficamente, una mujer en la playa en *top-less* no puede ir, pero sí puede enseñar otro tipo de cosas que aquí serían escandalosas. Entonces, la moral va cambiando según los lugares. De todos modos, tú eres tu experiencia, que es bastante cosmopolita y bastante mundana en cierto modo. Una de las cosas que tiene que ser un traductor también es un poco mundano. Te vas a tener que

meter en terrenos en los que probablemente, si escribiras, no te meterías. Uno, cuando escribe, siempre puede escoger el terreno en el que se mete; cuando traduce, no. El autor puede ser Bukowski, y te tienes que meter ahí, o Henry Miller, o cosas más subidas aún, y no te escandalizas. ¿Verdad que no te escandalizas?

MIGUEL SÁENZ: No, yo no.

ANDRÉS EHRENHAUS: No, por eso pienso que uno traduce, primero que nada, para uno mismo. Es uno el lector, uno se tiene que impersonar, de alguna manera.

MARIETTA GARGATAGLI: Sí, yo no lo decía en el sentido de lo que dices tú, Miguel, que te agradezco el elogio, sino en general. No sólo en España, sino también en los países de América existe una moral de la calle y una moral de la palabra escrita. Y que tiene que ver, en parte, con la pérdida de una literatura escatológica que tuvimos, en el Siglo de Oro, que se perdió y no se ha recuperado. Y no hay en las tradiciones propias de esta múltiple lengua lo mismo. Por ejemplo, el género policial en nosotros es un género advenedizo, nos vino de fuera. Y todo ese lenguaje del género policial yo creo que hoy en día sí que se traduce tal y como hablan las personas, pero en las primeras traducciones desexualizaban todas las expresiones. Todos hemos leído en Raymond Chandler “diantre”, “cáspita”; como palabras, eran las interjecciones usuales. Si hubieras tenido que poner las que correspondían, el lector habría reaccionado. Eso ha tardado mucho tiempo en incorporarse al lenguaje de la novela policial. Y eso aparece en muchos otros casos de lo que sería la violencia del lenguaje en general.

ANDRÉS EHRENHAUS: Es una violencia verbal, más que violencia del lenguaje. No estás ejerciendo violencia sobre el lenguaje, sino que es una violencia verbal. Es otro terreno, me parece.

MARIETTA GARGATAGLI: Sí, bueno.

MIGUEL SÁENZ: También yo lo creo, porque es violencia léxica, de vocabulario; también puede ser una violencia de la sintaxis, puede ser una violencia de la construcción. Yo creo que muchas veces nos creemos que el lenguaje son normas gramaticales. El lenguaje no son normas gramaticales.

El lenguaje es mucho más. Las normas gramaticales las hemos creado para explicarnos el lenguaje. Por poner un ejemplo, Fernando Vallejo, para mí uno de los mejores escritores en lengua española que existen hoy en día. Es un bárbaro, digamos, su castellano es un exponente, suena muy bien; lo que pasa es que dice unas burradas tremendas. Pero yo creo que la violencia del lenguaje es hacer cosas raras. El sábado pasado había una entrevista en el *Cultural* del ABC con César Aira, donde le preguntaban si él era experimental, y él decía: “Yo no, yo no soy experimental, porque como lo que cuento es una serie de locuras, si además el lenguaje fuera rarito, no se iba a entender nada. Puedo ser experimental en el sentido de que soy como un niño que meto cosas y a lo mejor aquello reacciona, pero no en el sentido de que yo trate de hacer un experimento”. Y es verdad, su lenguaje no es especialmente innovador, pero lo que pasa es que, a la larga...

ANDRÉS EHRENHAUS: No, el experimento es previo. Como dices tú o dice él, el experimento es presentar la locura como algo normal. A partir de ahí el lenguaje ya se trastoca.

MIGUEL SÁENZ: Se trastorna, claro.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero el experimento es un paso previo. Antes de experimentar con el lenguaje, experimenta probablemente con la intención o con el tema. De todos modos, sí que hay, ya que vamos y volvemos de América Latina a España y viceversa, o de la metrópoli a la periferia...

MIGUEL SÁENZ: A las colonias.

ANDRÉS EHRENHAUS: O a las colonias. En las colonias sí que hay una tradición de experimentación, es decir, sí que hay una voluntad de ensanchamiento de la lengua. Esto que voy a decir es muy esquemático y muy maniqueísta, o muy maniqueo, pero para entendernos, la sensación es que la metrópoli constantemente está llamando al orden a los chavales que se le desmadran, al orden de la academia, de lo normativo, de la gramática y tal, y los chavales de colonias empujan acá, se meten aquí, van ensanchando. En la tradición latinoamericana la experimentación es algo normal. Viene dada. Es muy probable que las primeras obras de un chaval que se pone a escribir sean de violencia

lingüística. En cambio aquí lo más probable es todo lo contrario, que sean de una hiperconciencia normativa.

MIGUEL SÁENZ: Ojalá, ojalá. Lo que pasa es que la violencia es inconsciente. La gente escribe cada vez peor.

ANDRÉS EHRENHAUS: Bueno, pero yo hablo de lo que es consciente, de la voluntad, de lo que pretenderían hacer. No hablemos del resultado, pero sí de la posición que tomas frente a lo que vas a hacer. Es decir, el que —con toda la nocturnidad que se suele dar en estos casos— se pone a escribir sus cosas lo hará con diferente talante aquí que en la colonia. De todos modos, se da el caso de que, como tú decías, la traducción se ha de escribir para todos. Uno tiene la conciencia de que esto se va a leer aquí, se va a leer allá. Esto es una condición que, aunque trates de olvidarte de ella, está presente cuando uno traduce. Uno trata de ser lo más ecuménico posible. Esto, en cierto modo, ¿no nos hace perder un poco de agudeza, de chispa?

MIGUEL SÁENZ: Esperaba alguna opinión del público. No, yo creo que ahí tropezamos con problemas muy graves. Por ejemplo, el de la gran ciudad. ¿Se habla lo mismo en Buenos Aires o en México Distrito Federal o en Madrid o en Barcelona? No. Entonces, si traduzco *Berlin Alexanderplatz*, ¿a qué idioma lo traduzco? ¿A qué idioma de los maleantes, de la gente del hampa, la gente del pueblo, lo traduzco? Porque lo que escriba para un madrileño le va a sonar muy raro a un mexicano. Ahí tropezamos con límites. Y nos topamos también con otra aberración. Lo mismo que hubo una época en que se doblaban en España las películas de Jorge Negrete (algunas, no todas, afortunadamente; sobre todo cuando era una película seria, se doblaba a un buen castellano, sin darse cuenta de que si tenían algún interés las películas de Jorge Negrete, era el lenguaje, que a todo el mundo le encantaba), pues ha habido novelas, empezando por *El guardián entre el centeno*, que tenía una versión argentina, de Losada, y otra versión de Alianza. Y ha habido libros traducidos en España que al publicarse en la Argentina han sido adaptados. A mí me parece una aberración, porque en el fondo todas esas cosas son un insulto al lec-

tor. El lector sabe perfectamente que cuando está leyendo a Juan Rulfo está leyendo a un escritor mexicano. Y tiene que saber que si está leyendo una traducción española va a haber cosas que van a sonar, no madrileñas, pero sí españolas, y eso tiene que resbalarle. De modo que es una desconfianza hacia el lector, que es lo que suele pasar muchas veces con los propios traductores, y sobre todo con los editores, que se creen que el lector es tonto. El lector no es tonto. El lector lee perfectamente a Borges, lee perfectamente a Rulfo, vamos, cuando lee, pero lee y no se extraña de nada y le gusta mucho, eso es lo que da sabor a los libros. Aquí teníamos también mucha tendencia a despotricar contra las traducciones latinoamericanas. En los años gloriosos, en que muchos libros no llegaban —nos llegaban traducciones sudamericanas, y así leímos todos a Sartre y demás—, decíamos: “Es que las traducciones argentinas son pésimas”. Yo recuerdo una traducción de un libro de Jules Roy que se llamaba *El valle feliz*, en la que se leía: “La aeronave decoló al alba para bombardear la usina de rulemanes a bolilla...” De acuerdo, a lo mejor era una mala traducción. Pero había muchas traducciones que eran excelentes. Eran traducciones que hacían señores como Alfonso Reyes en México, o Borges en la Argentina. Muy superiores a las traducciones españolas de la época. Lo que pasa es que utilizaban un castellano que, en algunos aspectos, podía tener un colorido agradablemente argentino o agradablemente mexicano. Por eso creo también que en las traducciones tampoco hay que esforzarse demasiado por ser universal. En las Naciones Unidas, sí; si uno está traduciendo un documento, sabe que no puede utilizar la palabra “plagio”, porque en México se crearán que se trata de un “secuestro”. Y no quiero poner ejemplos de todos conocidos de palabras que en el Cono Sur tienen un significado pornográfico y aquí no. Pero son cuatro palabras. El castellano culto —no literario— que se utiliza en los documentos internacionales se entiende perfectamente en todas partes. Ahora bien, cuando se está traduciendo literatura, efectivamente, el traductor —quiera o no— dejará su huella.

MARIETTA GARGATAGLI: Sí, sí. Bueno, ha habido intentos en algunos sitios de hacer traducciones en castellano neutro.

MIGUEL SÁENZ: Pero deforman el original, el original no es neutro, es un idioma muy marcado. Y por eso resulta difícil. Es decir, si echamos agua a todas las traducciones, estamos un poco en el ámbito inglés: será un buen castellano, muy correcto, pero sin gracia.

ANDRÉS EHRENSHAUS: De todo lo cual se deduce que el traductor sí que tiene libertad.

MIGUEL SÁENZ: Yo nunca he dicho que el traductor no sea libre. Precisamente en otro suplemento literario que he leído —y pido perdón, porque como ya no tengo tiempo de leer libros, leo los suplementos literarios—, había una cita, en un artículo de Manuel Rodríguez Rivero, de una escritora inglesa que decía: “Estoy encantada de traducir, porque es el placer de escribir sin la miseria de inventar”. O sea que el traductor tiene muchísima suerte, porque hace una cosa que es muy agradable y, sin embargo, no tiene que partirse la cabeza para crear algo nuevo.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Yo creo que tener algo que te condiciona, un marco que te obliga a moverse dentro de eso, con unas normas muy estrictas y específicas, es algo muy estimulante para la creatividad. Justamente pienso que la traducción es un campo excelente para la experimentación y para ejercer un cierto tipo de libertad, y que nosotros, como traductores, sí que tenemos una responsabilidad con respecto al idioma. Yo estoy totalmente de acuerdo con lo que dices tú. Escribir en una lengua neutra es horroroso: estamos castigando al original, no lo estamos traicionando, lo estamos castigando. En ese sentido, creo que tenemos que darnos cuenta de que, en cierto modo, es un privilegio la posibilidad de ejercer, de imponer una serie de criterios con respecto a la lengua que se escribe y que se va a leer. Me parece un privilegio.

MIGUEL SÁENZ: Puede ser.

ISABEL FERRER: Quedan cinco minutos.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Ah, ¿nos echan?

ISABEL FERRER: Dentro de cinco minutos.

MARIETTA GARGATAGLI: Si alguien quiere hacer alguna pregunta...

ADAN KOVACSICS: Yo quiero preguntar algo relacionado con la traducción experimental, en el sentido, por ejemplo, de Klossowski, que ha traducido *La eneida* manteniendo la sintaxis latina en francés. Lo que hizo, en cierto modo es forzar de una forma muy radical, latinizar el francés. Es una posibilidad de hacer una traducción experimental. Otro aspecto distinto es la traducción de literatura experimental. Es poco campo y bastante complejo, donde no siempre nos podemos atener a ciertos escollos como los que se encuentra en la poesía visual: si la palabra tiene cinco letras, las cinco letras son tan importantes como el significado de la palabra, y hay que tenerlo en cuenta en el momento de traducir. Quisiera conocer su opinión sobre estos dos ejemplos, si los pueden comentar.

ANDRÉS EHRENSHAUS: Con respecto a lo segundo, un comentario casi anecdótico. Ahora estoy traduciendo poemas de Dylan Thomas. Él casi no tiene nada de poesía gráfica, pero tiene una serie que sí, que escribió a raíz del nacimiento de su hijo. Y se le ocurrió escribirlos en forma de diamante, un rombo. Te enteras de que es un diamante después, a través de las cartas a su editor. Son dos series. La primera es esta forma de diamante, y la segunda está como invertida, es como un reloj de arena. Claro, al traductor lo primero que se le ocurre es que si él lo ha escrito así, tiene que traducirlo así. Es complicado, porque en inglés hay palabras de una sola sílaba y en castellano pocas, pero bueno, no importa, haces todo lo posible, y también por escribirlo al revés. Y luego, o mientras tanto, o probablemente antes, vas revisando el aparato teórico y analítico, crítico, que existe al respecto, y las cartas de él a sus editores, y descubres esto, que se le ocurrió escribir como un diamante y después no sabía qué hacer. Es decir, la segunda solución es una solución sacada de la galera, que no tiene ningún fundamento, ni semántico ni gráfico. Saberlo no te sirve de nada. Por lo menos a mí no me sirvió de mucho más que decir: “Ah, vale, él también iba dando palos de ciego”. En definitiva, acabo haciendo lo que veo ahí, trato de reproducirlo como pueda. Eso en el caso de la poesía gráfica. Si

no encuentras una forma exacta, encontrarás una forma equivalente, pero tienes que intentarlo. Justamente gran parte del valor del poema está ahí, en el esfuerzo. La condición tan rigurosa es, o en cierto modo nos permite, el germen de una obra maravillosa. La constrictión, la obligación, es de donde sale el genio creativo. Entonces, de alguna manera lo tienes que reproducir. Eso con respecto a los poemas experimentales. Con respecto a lo otro, no lo sé, no tengo demasiada experiencia.

MIGUEL SÁENZ: Con respecto a lo otro, hay otro ejemplo más impresionante. Hay un Dante traducido al alemán que se ha inventado un lenguaje que no existió, porque el alemán empieza con Lutero. Entonces, ¿qué habría ocurrido si hubiera habido un Dante alemán que hubiera creado un lenguaje como el de Dante? Yo creo que todos esos experimentos son muy interesantes, pero en el fondo un poco extraños. Muy interesantes desde el punto de vista lingüístico, pero ¿a qué conducen?

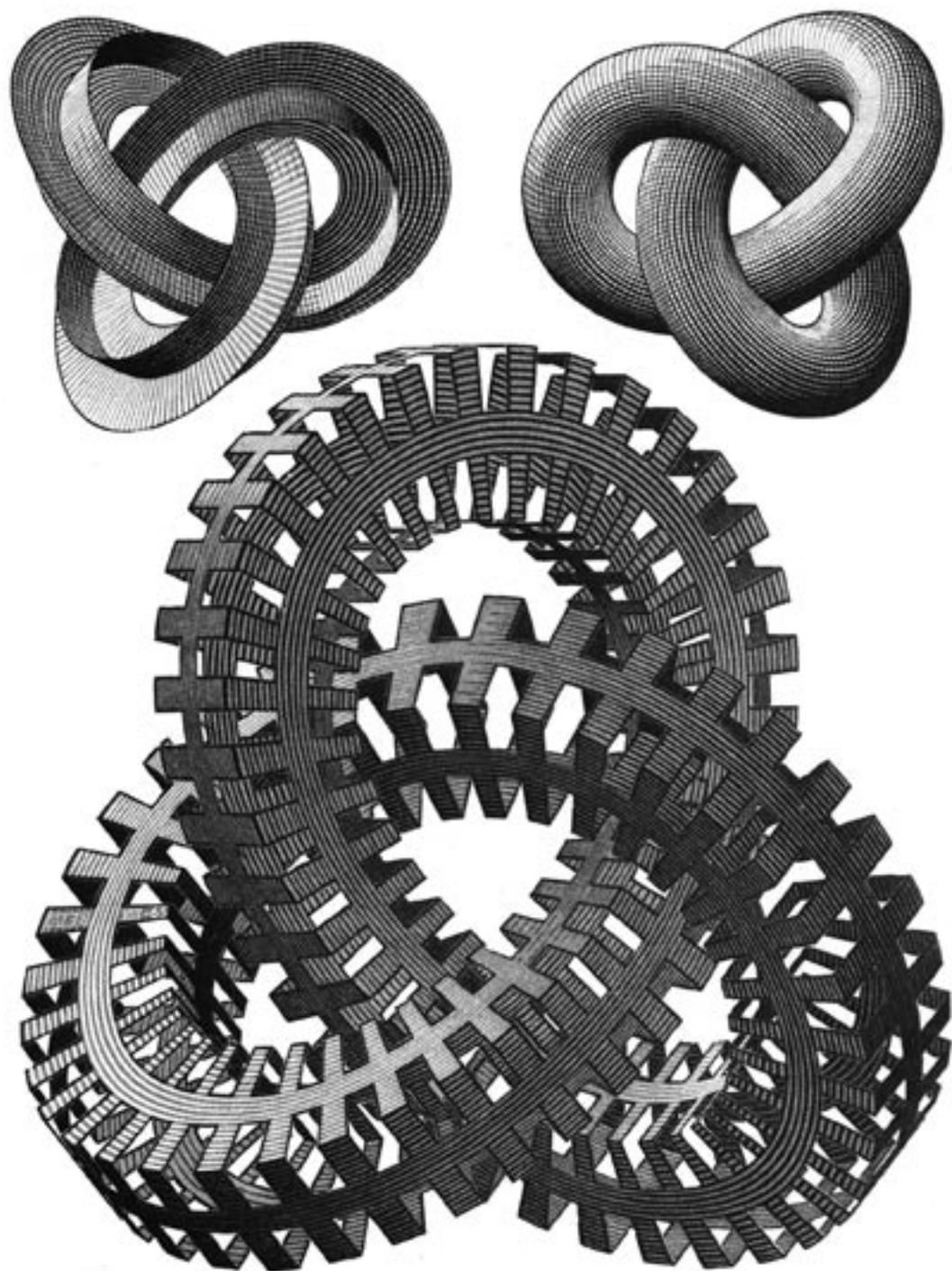
No existió nunca un Dante alemán, y el idioma siguió otra evolución distinta. Jugar es enriquecedor si se quiere, pero no sé, los experimentos con gaseosa, ¿no?, como decimos nosotros.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, no es una traducción.

MIGUEL SÁENZ: Es una traducción de laboratorio.

MARIETTA GARGATAGLI: El texto de Benjamin justamente empieza comentando la traducción de este tipo límite, que es Hölderlin traduciendo a Píndaro palabra por palabra. En esas cosas puede haber una especie de objeto poético. Hay una traducción que yo nunca vi que es de Leopoldo María Panero, que tradujo *Alicia en el país de las maravillas*, ¿sabéis? El hijo, no el señor Panero, sin saber inglés. Y claro, lo que resultó de ahí se ve que es algo extraordinario. No está traduciendo, evidentemente, está haciendo un objeto poético o algo así.





# LA FISCALIDAD EN EL EJERCICIO PROFESIONAL DE LA TRADUCCIÓN

CARLOS MUÑOZ

ABOGADO DE ACE Y ACETI

TERTULIA CELEBRADA EL 23 DE FEBRERO DE 2005 EN LA SALA LA ENANA MARRÓN DE MADRID

**V**amos a tratar de establecer la fiscalidad de todas aquellas personas que se dedican a la actividad de traducción escrita de obras literarias, artísticas o científicas.

Todo lo que aquí vamos a explicar y analizar no es aplicable a los traductores de instrucciones técnicas, cartas comerciales, contratos jurídicos, y demás documentos similares.

La documentación que nos afecta es la siguiente:

## LA LEY 37/1992 DEL IMPUESTO SOBRE EL VALOR AÑADIDO (I.V.A.)

### ARTÍCULO 11.- CONCEPTO DE PRESTACIÓN DE SERVICIOS.

Uno. A los efectos del Impuesto sobre el Valor Añadido, se entenderá por prestación de servicios toda operación sujeta al citado tributo que, de acuerdo con esta Ley, no tenga la consideración de entrega, adquisición Intracomunitaria o importación de bienes.

Dos. En particular, se considerarán prestaciones de servicios:

1º. El ejercicio independiente de una profesión, arte u oficio.

[...]

4º. Las cesiones y concesiones de derechos de autor, licencias, patentes, marcas de fábrica y comerciales y demás derechos de propiedad intelectual e industrial.

### ARTÍCULO 20.- EXENCIONES EN OPERACIONES INTERIORES.

Uno. Estarán exentas de este Impuesto las siguientes operaciones:

[...]

26º. Los servicios profesionales, incluidos aquéllos cuya contraprestación consista en derechos de autor, prestados por artistas plásticos, escritores, colaboradores literarios, gráficos y fotográficos de periódicos y revistas, compositores musicales, autores de obras teatrales y de argumento, adaptación, guión y diálogos de las obras audiovisuales, traductores y adaptadores.

\*\*\*

## LA LEY 40/1998, DE 9 DE DICIEMBRE, DEL IMPUESTO SOBRE LA RENTA DE LAS PERSONAS FÍSICAS (IRPF) Y OTRAS NORMAS

El Capítulo I de esta Ley está dedicado a la Definición y Determinación de la renta gravable:

### LA SECCIÓN 1ª - RENDIMIENTOS DEL TRABAJO

ARTÍCULO 16: Se considerarán rendimientos íntegros del trabajo todas las contraprestaciones o utilidades, cualquiera que sea su denominación o naturaleza, dinerarias o en especie, que deriven, directa o indirectamente, del trabajo personal o de la relación laboral o estatutaria y no tengan el

carácter de rendimientos de actividades económicas.

2. En todo caso, tendrán la consideración de rendimientos del trabajo:

c) Los rendimientos derivados de impartir cursos, conferencias, coloquios, seminarios y similares.

d) Los rendimientos derivados de la elaboración de obras literarias, artísticas o científicas, siempre que se ceda el derecho a su explotación.

3. No obstante, cuando los rendimientos a que se refieren las letras c) y d) del apartado anterior y los derivados de la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos y de la relación laboral especial de las personas que intervengan en operaciones mercantiles por cuenta de uno o más empresarios sin asumir el riesgo y ventura de aquéllas supongan la ordenación por cuenta propia de medios de producción y de recursos humanos o de uno de ambos, con la finalidad de intervenir en la producción o distribución de bienes o servicios, se calificarán como rendimientos de actividades económicas.

#### LA SECCIÓN 3ª - RENDIMIENTOS DE ACTIVIDADES ECONÓMICAS

ARTÍCULO 25: Se considerarán rendimientos íntegros de actividades económicas aquéllos que, procediendo del trabajo personal y del capital conjuntamente, o de uno solo de estos factores, supongan por parte del contribuyente la ordenación por cuenta propia de medios de producción y de recursos humanos o de uno de ambos, con la finalidad de intervenir en la producción o distribución de bienes o servicios.

En particular, tienen esta consideración los rendimientos de las actividades extractivas, de fabricación, comercio o prestación de servicios, incluidas las de artesanía, agrícolas, forestales, ganaderas, pesqueras, de construcción, mineras, y el ejercicio de profesiones liberales, artísticas y deportivas.

*Dirección General de Tributos. Consulta nº 1068-04 de 23 de Abril de 2004*, la respuesta de este Organismo es la siguiente: “Como se observa de la

lectura de ambos preceptos, la calificación de una renta procedente del trabajo personal como rendimiento del trabajo o de la actividad económica, depende de que el contribuyente ordene o no, por su cuenta, los medios de producción y los recursos humanos. Lógicamente, cuando un contribuyente presta sus servicios en el ámbito de una relación laboral, y por consiguiente se dice que trabaja por cuenta ajena, no puede calificarse el rendimiento como propio del ejercicio de una actividad económica.

En consecuencia, la consideración de las rentas obtenidas como rendimientos de actividades económicas dependerá de la existencia de dicha ordenación por cuenta propia de los factores productivos, lo que habrá de determinarse en el caso planteado a la vista de las circunstancias que concurran”.

\*\*\*

REAL DECRETO LEGISLATIVO 2/2004,  
DE 5 DE MARZO, POR EL QUE SE  
APRUEBA EL TEXTO REFUNDIDO DE LA  
LEY REGULADORA DE LAS HACIENDAS  
LOCALES (BOE 09-03-2004)

Corrección de errores BOE 13-03-2004

#### IMPUESTO SOBRE ACTIVIDADES ECONÓMICAS

ARTÍCULO 78. Naturaleza y hecho imponible.

El Impuesto sobre Actividades Económicas es un tributo directo de carácter real, cuyo hecho imponible está constituido por el mero ejercicio, en territorio nacional, de actividades empresariales, profesionales o artísticas, se ejerzan o no en local determinado y se hallen o no especificadas en las tarifas del impuesto.

ARTÍCULO 79. Actividad económica gravada.

Se considera que una actividad se ejerce con carácter empresarial, profesional o artístico, cuando suponga la ordenación por cuenta propia de medios de producción y de recursos humanos o de uno de ambos, con la finalidad de intervenir en la producción o distribución de bienes o servicios.

ARTÍCULO 82. Exenciones.

1. Están exentos del impuesto:

[...]

b) Los sujetos pasivos que inicien el ejercicio de su actividad en territorio español, durante los dos primeros períodos impositivos de este impuesto en que se desarrolle aquella.

c) Los siguientes sujetos pasivos:

Las personas físicas.

\*\*\*

## LA LEY 37/1992 DEL IMPUESTO SOBRE EL VALOR AÑADIDO (IVA)

ARTÍCULO 164: Obligaciones de los sujetos pasivos:

Uno. Sin perjuicio de lo establecido en el Título anterior, los sujetos pasivos del Impuesto estarán obligados, con los requisitos, límites y condiciones que se determinen reglamentariamente, a:

1º. Presentar declaraciones relativas al comienzo, modificación y cese de las actividades que determinen su sujeción al Impuesto.

2º. Solicitar de la Administración el número de identificación fiscal y comunicarlo y acreditarlo en los supuestos que se establezcan.

3º. Expedir y entregar factura de todas sus operaciones, ajustada a lo que se determine reglamentariamente.

4º. Llevar la contabilidad y los registros que se establezcan, sin perjuicio de lo dispuesto en el Código de Comercio y demás normas contables.

5º. Presentar periódicamente o a requerimiento de la Administración, información relativa a sus operaciones económicas con terceras personas.

6º. Presentar las declaraciones-liquidaciones correspondientes e ingresar el importe del Impuesto resultante.

\*\*\*

ORDEN HAC/2567/2003, DE 10 DE SEPTIEMBRE, por la que se aprueba el modelo 036 de declaración censal de alta, modificación y baja en el censo de obligados tributarios y se establecen el ámbito y las condiciones generales para su presentación. (BOE 17-09-2003)

Corrección de errores. (BOE 7-10-2003)

## DECLARACION CENSAL

*Primero. Aprobación del modelo 036 de declaración censal.*

De conformidad con lo establecido en el artículo 11 del Reglamento por el que se regulan determinados censos tributarios, aprobado por el Real Decreto 1041/2003, de 1 de agosto, se aprueba el modelo 036, que figura en el anexo de esta Orden, de declaración censal de alta, modificación y baja en el Censo de obligados tributarios.

Este modelo consta de dos ejemplares, uno para la Administración y otro para el interesado.

*Segundo. Obligados a presentar declaración censal.*

*Uno.* Quienes hayan de formar parte del Censo de obligados tributarios deberán presentar una declaración de alta en el mismo.

El Censo de obligados tributarios estará formado por las siguientes personas o entidades:

a) Quienes desarrollen o vayan a desarrollar en territorio español actividades empresariales o profesionales.

[...]

Asimismo, por medio de la declaración censal, los obligados tributarios personas físicas que sean empresarios o profesionales, y no dispongan del Número de Identificación Fiscal, solicitarán la asignación de dicho número.

*Dos.* Cuando varíe cualquiera de los datos recogidos en la declaración de alta o en otra declaración posterior, el obligado tributario lo deberá comunicar a la Administración tributaria mediante la oportuna declaración de modificación. [...]

*Tres.* Deberán presentar la declaración de baja en el Censo de obligados tributarios quienes cesen en el desarrollo de todo tipo de actividades empresariales o profesionales o no deban formar parte del mismo por no estar incluidos en ninguna de las letras previstas en el número Uno de este apartado.

*Cuarto. Sujetos pasivos del Impuesto sobre Actividades Económicas.*

*Uno.* En relación con los sujetos pasivos del Impuesto sobre Actividades Económicas que resulten exentos del mismo por todas sus actividades

económicas, la presentación de las declaraciones censales de alta, modificación o baja, sustituye a la presentación de las declaraciones específicas de dicho Impuesto. Por tanto, y sin perjuicio de sus obligaciones censales de carácter general, identificarán a través de la declaración censal las actividades económicas que desarrollen, así como los establecimientos y locales en los que se lleven a cabo dichas actividades, y comunicarán el alta, la variación o la baja en aquéllas o en éstos.

\*\*\*

Vamos a empezar dejando claro que no es lo mismo ser traductor de obras literarias, artísticas o científicas que ser traductor de instrucciones técnicas, de cartas comerciales, contratos jurídicos y demás documentación de ese tipo. La regulación de unos y otros es distinta.

El primer tributo que vamos a ver es el IVA: el IVA viene recogido en la ley 37/1992 y considera que, a los efectos del IVA, están sujetos, en particular, las cesiones y concesiones de derechos de autor, licencias, patentes, marcas de fábrica y demás, derechos de propiedad intelectual e industrial. Eso significa que, de entrada, cualquier actividad de propiedad intelectual o cualquier actividad de profesional de traducción está sujeta al impuesto. ¿Qué ocurre? Que por una voluntad del Gobierno de favorecer la creación literaria se establece en el artículo 20 que están exentos los servicios profesionales prestados por colaboradores literarios, gráficos, fotográficos, audiovisuales, traductores, etc. Entonces, aunque realmente estén sujetos, por un favor del Gobierno quedan exentos.

De todas maneras, como las cosas nunca están demasiado claras con la ley, hicimos una consulta a la Dirección General de Tributos para que especificara un poco la situación. Lo que considera la Agencia de Tributos es que sólo están exentas aquellas actividades que supongan una aportación personal y distinta de la obra preexistente; es decir, es algo parecido al concepto de creación: consideran que solamente las producciones científicas, artísticas o literarias, sólo en ellas, hay realmente una aportación del traductor; no la hay, como digo, en la traducción de una carta comercial o de un folleto de instrucciones para Ikea.

La conclusión definitiva es que solamente están exentas de IVA las creaciones artísticas; los textos comerciales, no.

¿Qué ocurre con aquellas personas que están sujetas a IVA por su actividad comercial? La ley las obliga a presentar declaración por todas, por las comerciales y por las artístico-literarias. Solamente no tienen que hacer nada aquellas personas cuya actividad sea exclusivamente la traducción científica, artística o literaria. El resto tiene obligatoriamente que prestar sus declaraciones de IVA, está sujeto al IVA y tiene que reflejar el IVA en sus facturas. Ése es el primero de los asuntos que debemos considerar.

El segundo que vamos a tratar es el tema de los rendimientos. La ley del impuesto sobre la renta divide o distingue dos supuestos:

Primero: el normal, el habitual, que ha existido siempre, en el cual la traducción se entendería como una actividad económica, tal como lo define el artículo 25, que dice “que en particular tienen consideración de actividad económica el ejercicio de profesiones liberales, artísticas o deportivas”, con lo cual la actividad de traducción, como actividad profesional, liberal o artística, está sujeta o, mejor dicho, entra en el régimen de Actividades Económicas. Sin embargo, por el fomento de la cultura, que hablamos antes, ha habido una modificación de la ley. Y la ley, en su artículo 16, establece que concedan rendimientos del trabajo los derivados de impartir cursos, conferencias, coloquios, seminarios y similares y los derivados de la elaboración de obras literarias, artísticas o científicas siempre que se ceda el derecho a su explotación. Dado que cualquiera de las dos opciones incluiría la actividad de un traductor, hicimos otra consulta a la Dirección General de Tributos y la respuesta, que aparece más arriba, tampoco aclara mucho las cosas. Lo que vienen a decir es que “se considera actividad económica cuando interviene producción, ya sea personal o económica y que no lo es cuando no hay una producción”.

¿Qué significa que hay una producción? Significa que estoy invirtiendo para realizar ese producto. Yo os digo: la práctica es muy sencilla. Si nosotros trabajamos en un colegio o en algún Mi-

nisterio y estamos dados de alta en la Seguridad Social, en ese caso toda la actividad que hagamos de traducción la deberíamos considerar como un rendimiento de trabajo, no nos tendríamos que dar de alta como traductores, no tendríamos que pagar la Seguridad Social, no tendríamos que cumplir una serie de obligaciones que se nos exige como profesionales.

Por el contrario, si mi actividad es exclusivamente la traducción, en ese caso estamos ante una actividad económica. Las dos cosas, que las vamos a ir viendo una y otra, tienen sus ventajas y sus inconvenientes. Lógicamente, si yo lo meto como un rendimiento del trabajo —cosa que tengo que hacer con las conferencias, con los cursos, con los coloquios, es decir, con todo menos con las obras, las obras pueden ir en uno u otro lado— lo que ocurre es que no voy a poder deducir ni un solo gasto. Es decir, si yo me he tenido que comprar un libro sobre ese tema, si he tenido que comprar un diccionario, o si he tenido que viajar a ver una ciudad, eso no lo puedo deducir: para poderlo deducir tengo que declararlo como actividad económica. Si lo declaro como rendimientos de trabajo, no tengo que cumplir ninguna obligación, ni trimestral, ni obligación con Hacienda, ni nada de nada, con lo cual me simplifica las cosas, pero tiene el inconveniente de que no puedo deducir gastos y de que si no tengo otra actividad, necesito una actividad en la que darme de alta. Si no trabajo para nadie, tengo que recurrir a la opción de la actividad económica.

En cuanto a la opción de la actividad económica sus ventajas son que se pueden deducir los gastos. Pero tiene una serie de inconvenientes que vamos a ir viendo ahora.

El primero es que como actividad económica tradicionalmente ha estado sujeta a un impuesto de Actividades Económicas o una licencia fiscal, como se llamaba antes. Más arriba aparece lo que dice la Ley: se considera un tributo simplemente por ejercer cualquier actividad, ya sea profesional, artística o empresarial.

¿Qué ocurre? Que recientemente, el año pasado, en 2004, para favorecer a determinados sectores se estableció una exención: el artículo 82

considera que están exentas del impuesto las personas físicas. Es decir, aquel que vaya ahora a empezar su actividad no tiene que darse de alta en el impuesto de Actividades Económicas y los que ya estaban dados de alta no tienen que hacer nada: simplemente, no tienen que pagar más por ese concepto, no les va a volver a llegar el recibo del Ayuntamiento.

Pero, aparte de la exención esta del impuesto de las Actividades Económicas, hay otras obligaciones que recoge el artículo 164 de la ley del IVA que dice: “La primera de las obligaciones es presentar declaración relativa al comienzo, a la modificación o al cese de la actividad que se vaya a hacer”.

Eso se hace a través del modelo 036 de Hacienda, el modelo de declaración censal. Ese modelo tiene bastante importancia porque es la información que nosotros le damos a Hacienda y a partir de la cual Hacienda va a establecer qué derechos tenemos, qué deberes tenemos, cómo van a funcionar nuestras cosas. El modelo parece complicado, como todos los modelos de Hacienda, y sobre todo los de tipo informativo, pero tenéis que pensar que está hecho para todas las opciones, de manera que quizá sólo rellenemos tres páginas de veintidós.

Nuestra actividad se llama “Traductores e Intérpretes” y tiene el nº 774 a efectos de los listados de Hacienda. Donde el modelo pone “causa de presentación” habrá que poner “alta” o “baja”, según corresponda.

Pero si una persona, por ejemplo, esta trabajando en un colegio y a la vez está dada de alta en Actividades Económicas en el censo y está pagando la Seguridad Social de autónomos, lo que tendría que hacer ahora es coger el modelo 036 y darse de baja como traductor, dejar de pagar la Seguridad Social y dejar de cotizar como traductor, incluir sus ingresos de traductor en los rendimientos del trabajo, tal como ofrece Hacienda con la finalidad de fomentar la cultura o fomentar los trabajos de creación.

Y si me voy a cambiar de domicilio, pues de nuevo, cojo el modelo 036 y donde pone modifi-

caciones anoto “nuevo domicilio” y no tiene más implicaciones.

En el propio modelo pregunta “si está vd. sujeto al IVA”. Si no es el caso, hay que indicar la causa: entonces tendríamos que ir a las notas iniciales y ver que estamos exentos en virtud del artículo 20 y poner eso en el apartado del IVA. Y en el apartado del impuesto de Actividades Económicas lo mismo: exento por el artículo tal de la ley cual.

Simplemente es eso todo lo que supone el modelo 036 que ya os digo que es el de “alta”, “baja”, “modificaciones” de datos a efectos tributarios. Ésa es la primera de las obligaciones que tiene el traductor.

La segunda es solicitar el número de identificación fiscal, si no lo tiene. Y también en la hoja 036 en el mismo modelo donde se pide la identificación fiscal.

La tercera de las obligaciones es expedir y entregar factura de todas las operaciones.

Voy a recordar en qué consiste una factura. La factura tiene que contener: primero, mis datos identificativos, mi nombre, mi dirección y mi número de NIF, los datos de la persona contra quien giro la factura, o el nombre de la empresa o la editorial, la dirección y su NIF, fecha en la que emito la factura, que no tiene que ser en la fecha que yo realice el trabajo.

También es muy importante, y Hacienda lo exige, la numeración. Todas las facturas tienen que llevar un número. No existe una regla fija para los números: ni Hacienda ni las normas comerciales imponen ninguna norma, pero sí que sean correlativos.

Luego la factura tiene que llevar el concepto por el cual se esta facturando y el precio, abajo habría que poner el total, la cantidad total, y luego es opcional el poner un renglón que indique “IVA exento”. Eso es opcional y algunos traductores lo ponen.

Y, por supuesto, habrá que poner la retención del quince por ciento del IRPF. La firma también es obligatoria. Y es opcional poner la cantidad en letras, además de ponerla en cifras.

Ése es el modelo de factura. Además, me piden que lleve un control. ¿Cómo tengo que llevar

el control? La ley dice que hay que llevar obligatoriamente un libro de ingresos y un libro de gastos. “Libro” se utiliza porque antiguamente eran libros de contabilidad donde se apuntaba. Hoy en día un libro es cualquier sucesión de hojas, da igual que sean sacadas por ordenador, escritas a mano, lo único que tienen que ir unidas de algún modo y tener en un lado Ingresos y en otro Gastos. Tengo obligación de guardarlo durante cuatro años, es decir, en teoría yo tendría que tener siempre ocho carpetas, ingresos y gastos de cuatro años. Hay una tercera carpeta, otro tercer “Libro”, que es obligatorio llevarlo siempre y cuando exista necesidad de ello: es lo que se llama “Libro de Inventario”. En el caso de un traductor irían el ordenador, la impresora... es decir, lo que se llaman bienes, no gastos corrientes. ¿Qué ocurre?: que eso implicaría tener que amortizar los gastos, calcular el número de años que van a durar, luego restar el valor residual... En la práctica lo más cómodo es sólo llevar Ingresos y Gastos y lo que me he gastado este año entra este año y lo que gasto el año que viene, en el que viene. Y si este año he tenido que invertir en un ordenador, me saldrá un año malísimo, pero bueno, en el fondo pagaré menos impuestos y el año que viene me saldrá un resultado buenísimo, pero como no tengo que justificar nada a ningún accionista, no genera ningún problema que realmente los números no cuadren.

La siguiente es la quinta obligación que me imponen: presentar la declaración relativa a las operaciones económicas con terceras personas.

Es el modelo 347 de Hacienda, que se presenta una vez al año y sólo para aquellas operaciones de más de 3.000 €, es decir, no tengo que declarar todos aquellos pagos que hago o me hagan por debajo de 3.000 €, pero sí los que reciba o haga por encima de 3.000 €.

Y la última obligación que tengo es la de presentar las declaraciones trimestrales a cuenta del IRPF y la declaración anual a cuenta del IRPF. Las declaraciones trimestrales, que es el modelo 130, hay que presentarlas el día 20 del mes cuarto; es decir, el 20 de abril, el 20 de julio, el 20 de octubre y el 20 de enero del año siguiente.

Ese modelo es bastante sencillo. Lo primero que me preguntan son los ingresos y lo segundo que me preguntan son los gastos. Luego me dicen que haga la resta: nada más que eso.

Es importante saber que estos modelos son acumulables, de manera que el del cuarto trimestre es el total real de lo que he facturado y de lo que he gastado durante el año.

En este modelo primero ponemos los ingresos y luego los gastos; después ponemos la resta y nos piden que a la cantidad resultante le apliquemos el 20%. Pero como en el siguiente apartado nos preguntan cuánto nos ha retenido ya la editorial, la realidad es que nunca hay que ingresar nada porque matemáticamente es imposible: si ya me están reteniendo el 15% de lo que ingreso y además he de tener en cuenta los gastos... En el caso de los traductores, no digo en otras actividades, esto es más una cuestión informativa que recaudadora por parte de Hacienda, eso supone que mucha gente no lo presente nunca: ya os digo, para Hacienda no supone dinero, supone una obligación. Pero conozco a personas a las que se les ha impuesto la sanción de 150 € por no presentar sus obligaciones. Como la Ley dice que tienes que hacerlo, te llegan con la multa de 150 € porque te ha tocado un inspector o porque dependes de la Delegación de Hacienda de Alcobendas que se lo toma de otra manera que la del barrio de Salamanca y llega eso y no hay recurso posible, no hay alegación posible, tienes que pagar los 150 €. Para entregarlo, cuando sale negativo, que os digo que es el 95% de los casos, hay que presentarlo en una Delegación de Hacienda cualquiera. El día 20, como hay que presentarla, las colas dan dos vueltas al edificio; por lo tanto, si alguien lo va a hacer recomiendo que vaya a presentarlo un par de días antes. La otra opción es mandarlo por correo, en cuyo caso hay que ir a una oficina de Correos y enviarlo certificado: la oficina de Correos lo sella y el plazo es el mismo; da igual presentarla en Correos que en Hacienda, son dos organismos públicos y la fecha donde me sellen el modelo es la que cuenta, por lo cual no me paso de plazo por presentarlo el 20 en una oficina de Correos, donde hay mucha menos cola que en una delegación de Hacienda.

En definitiva, éstas son las obligaciones del traductor desde el punto de vista fiscal.

PREGUNTA: Llevo diez años como corrector y nunca me han pedido el IVA, no lo he pagado nunca.

CARLOS MUÑOZ: Pues, desde luego, la modificación, que es del año 98, no le estoy hablando de 2003 o 2004 —las consultas que hemos hecho a la Dirección General de Tributos son de 2003 y 2004—, indica claramente que las actividades de los correctores de editorial están sujetas a IVA.

PREGUNTA: Como autónomo.

CARLOS MUÑOZ: Sí.

PREGUNTA: No como empleado.

CARLOS MUÑOZ: Sí, sí, por eso le digo; un autónomo que trabaja para distintas editoriales realizando actividades de corrector: esa actividad sí está sujeta a IVA. Y le puedo dar las consultas a la Dirección General de Tributos donde considera que solamente cuestiones relativas a la creación, algo que supone una aportación creativa, están exentas de IVA. El resto de la actividad de la traducción está sujeta a IVA. También tenemos consultas a la Dirección General de Tributos de traductores que trabajan para juzgados, y se las puedo proporcionar, porque, de hecho, son públicas. La Dirección General de Tributos especifica claramente que solamente están exentas las actividades de creación.

PREGUNTA: ¿Es obligatoria la declaración censal? ¿No depende del dinero que se gane?

CARLOS MUÑOZ: Sí, da igual lo que se gane. Una vez que me he dado de alta, ya tengo la obligación de presentar declaración. Si gano dinero pagaré impuestos y, si no lo gano, no los pagaré. Pero tengo la obligación de darme de alta.

Antes había muchas cuestiones subjetivas. Entre otras cosas si era una actividad habitual, si no era una actividad complementaria, si los ingresos superaban las 500.000 Ptas. Es decir, había una serie de cuestiones que marcaban la diferencia. Ahora, por el mero hecho de ejercer cualquier actividad, tengo que comunicárselo a Hacienda. Eso se llama censo de profesionales, que realmente no es más que una lista de las personas que se dedican a ejercer una actividad profesional.

PREGUNTA: Si gano poco dinero ¿hay que decirlo de todas maneras?

CARLOS MUÑOZ: Sí, sobre todo porque es importante que nos demos cuenta de que estamos ya en el año 2005 y que la informática lo domina todo. Ahora, al estar las cosas informatizadas, Hacienda exige a las empresas la presentación telemática y se cruzan datos.

Hoy en día, las personas que tienen un trabajo asalariado, normal, ya no tienen que hacer siquiera la declaración de la renta porque realmente Hacienda lo sabe todo. Lo que pasa con la actividad autónoma profesional es que Hacienda todavía no tiene medios para enterarse de todo y el único sistema que tiene es cruzar la información de todo el mundo.

PREGUNTA: En las traducciones esporádicas para empresas, ¿hay que hacer factura? ¿De qué manera se hace?

CARLOS MUÑOZ: De la misma manera que cuando tú haces las facturas de una traducción creativa, pero con IVA.

Si tú dices que es una actividad esporádica, hay un formulario de IVA que no es declaración trimestral, sino para declaraciones esporádicas. En teoría no la tienes que presentar trimestralmente sino cuando hagas la actividad. Es decir, si yo hoy hago una traducción para una empresa, me pagan equis dinero hoy, cojo un formulario y lo relleno y a Hacienda le ingreso ese IVA por una actividad esporádica. Si a lo largo de un año, por decirte una cifra, hago tres traducciones comerciales, lo considero una actividad esporádica porque mi actividad principal y habitual es la otra y, por lo tanto, para esas traducciones no me doy de alta como traductor, pero sí emito facturas con IVA. Y ese IVA lo ingreso cuando me lo pagan, o sea no espero a que finalice el trimestre sino que, en el momento en que emito la factura, hago una declaración de IVA esporádica.

PREGUNTA: En la declaración ¿dónde lo metería?

CARLOS MUÑOZ: Lo meterías en rendimientos de Actividades Económicas. Si no te habías dado de alta en el censo de profesionales o en el censo de Actividades Económicas, porque tú no

desarrollas esa actividad económica, debes declararlo tal como te digo porque ese ingreso proviene de una actividad económica.

PREGUNTA: ¿Lo puedes desgravar?

CARLOS MUÑOZ: Puedes desgravar lo que sea justificable. De todas maneras, con el tema de los gastos, lo único que dice Hacienda es que son gastos necesarios. ¿Qué gastos son necesarios? Pues esto en teoría se supone en cada caso. Normalmente, Hacienda no se pone a investigar cuestiones de gastos cuyo volumen no sea excesivo, quiero decir, si yo estoy declarando 100 y tengo un ratio de gastos de 25, Hacienda ni me va a molestar; pero si yo como traductor ingreso 100 y declaro 90 de gastos, es muy probable que se presente un inspector y me diga "a ver cuáles son esos gastos". Entonces o lo justifico o no lo justifico.

PREGUNTA: ¿Qué es una actividad esporádica?

CARLOS MUÑOZ: Depende del volumen. Si durante 4 años todos los años presentas más de cinco veces la misma actividad, van a considerar que no es habitual sino que es permanente y es constante.

PREGUNTA: ¿Si el volumen es pequeño?

CARLOS MUÑOZ: Ya te digo, como las cosas son subjetivas... Y si queréis os puedo mandar las consultas a cientos; además en todas las consultas dejan muy claro que no son vinculantes: es decir, tú consultas y ellos te contestan, pero luego pueden cambiar de opinión. La realidad es que todos los días hay por lo menos cien consultas a Hacienda y son públicas, con lo cual es muy raro que no haya cientos de consultas de todos los temas que a mí me importen. Entonces al final, si puede sacar una media, si veo 10 consultas de un mismo tema y las 10 dicen lo mismo, me atrevo a asegurar que Hacienda va a tomar esa postura. Pero si hay 10 y 3 dicen verde, 3 dicen blanco y 4 rojo, pues aquí cada uno se las apaña como pueda y todo depende de la suerte.

PREGUNTA: No estoy dado de alta en Hacienda, no pago Seguridad Social...

CARLOS MUÑOZ: Si tienes un trabajo o si tienes otra cotización a la Seguridad Social, ya estás cubierto. Si no tienes nada, el principal proble-

ma que tienes es que algún día te pillen: entonces te van a reclamar las cuotas de los cuatro últimos años.

PREGUNTA: ¿Eso es todo, sin multa?

CARLOS MUÑOZ: Sin multa si das tu conformidad a lo que te ha reclamado la Seguridad Social.

PREGUNTA: ¿Qué prestaciones tiene la Seguridad Social para el traductor?

CARLOS MUÑOZ: Pues lo mismo que cualquier autónomo: tienes servicio médico, tiene pensión de jubilación, pero no hay paro.

PREGUNTA: ¿No tiene paro?

CARLOS MUÑOZ: Los autónomos no tienen paro. Si te das de alta como actividad económica, en teoría, tienes la obligación de darte de alta como autónomo. Si no lo haces, tal vez no te pillen, pero la obligación la tienes.

PREGUNTA: ¿Qué tipo de ingresos hay que tener para hacerse autónomo? Yo no estoy declarada como autónoma y soy profesora esporádica. Hago facturas... pero la Seguridad Social es un problema. Es mucho dinero...

C. MUÑOZ: Claro. Pero no hay mínimos.

PREGUNTA: Los libros técnicos, ¿llevan IVA?

CARLOS MUÑOZ: Ése es el único punto para el que todavía no tenemos respuesta de la Delegación General de Tributos; por ahora lo que sabemos es que una cosa es un libro técnico y otra cosa es un libro científico. Por ejemplo, el manual de Windows, cómo utilizar Windows: todo eso se considera material científico, una obra de consulta. La diferencia es que vaya acompañando al producto o que se publique. Si yo con la lavadora reparto el manual de instrucciones, no es una obra; si edito un libro que se llame *Cómo manejar las lavadoras* y lo publico, es una obra de creación y lo otro no lo es.

PREGUNTA: En una ocasión oí decir a un editor que la traducción de los libros técnicos no tiene derechos de autor. ¿Es posible?

CARLOS MUÑOZ: No, eso no es así. Un folleto no se considera una obra, tampoco un manual de instrucciones que va junto con una radio o una lavadora. Pero se convierte en obra cuando se publica, se edita, y se vende.



# TRADUCIR DEL TURCO O LA AFICIÓN POR LOS ROMPECABEZAS

RAFAEL CARPINTERO

RAFAEL CARPINTERO ES TRADUCTOR Y PROFESOR DE ESPAÑOL EN LA UNIVERSIDAD DE ESTAMBUL, CIUDAD EN LA QUE RESIDE DESDE HACE QUINCE AÑOS. ES MIEMBRO DEL CONSEJO DE REDACCIÓN DE LA REVISTA DEL INSTITUTO CERVANTES EN TURQUÍA Y HA TRADUCIDO A LOS PRINCIPALES AUTORES TURCOS: ORHAN PAMUK, YASAR KEMAL O NEDIM GÜRSEL.

La lengua que en la actualidad se llama “turco de Turquía” proviene del dialecto Oğuz y, según los gramáticos ha tenido cuatro grandes fases evolutivas: desde el denominado “antiguo turco de Anatolia” (u otomano antiguo, siglos XIII a XV) hasta el turco actual, pasando por el otomano clásico (1450-1839) y el moderno (1839-1923). El turco actual, casi podríamos llamarlo “turco republicano”, se caracteriza por el intento de eliminar en lo posible los préstamos extranjeros (en especial árabe-persa) que constituían una parte importante del vocabulario, e incluso de la sintaxis, del otomano. De ahí que comúnmente se le llame “öz Türkçe” (“turco esencial”) y, a veces, “arı Türkçe” (“turco puro”). Esta “purificación” del turco ha provocado que los lectores jóvenes a menudo no comprendan gran parte del vocabulario de obras escritas no hace tanto, por no hablar de las anteriores al paso al alfabeto latino en 1928, y dificultan a veces la labor del traductor tanto porque en algunos diccionarios no aparecen términos antiguos (aunque se trata de algo que puede resolverse en la mayoría de los casos acudiendo a las ediciones anteriores del diccionario turco-inglés Redhouse que además añade la transcripción en el alfabeto árabe), como porque en otros no aparecen muchas de las palabras de nuevo cuño.

El turco es una lengua altaica (ya casi nadie habla de la familia uralo-altaica) y, por lo tanto, aglutinante. Se define también por otras características, algunas tan musicales como la armonía vocálica y otras tan complicadas para traducir como la carencia de género gramatical (lo que, entre otras cosas hace imposible la expresión “violencia de género”) y de artículos determinados, o el hecho de que si el plural aparece expreso en el sujeto, el verbo esté en singular.

Resulta difícil explicarle a un profano el funcionamiento de las lenguas aglutinantes. Si lo intentamos diciéndole que en las lenguas aglutinantes las palabras se forman añadiendo sufijos a las raíces, la respuesta común es “como el alemán, entonces”. Por supuesto, en turco también se construyen palabras compuestas como *Volkswagen* o *Weltliteratur*, pero eso no es hacer justicia a las lenguas aglutinantes ya que el sistema que usan es más parecido a derivaciones como la española *ejemplo*>*ejemplificar*>*ejemplificación*.

Según el Diccionario de términos filológicos de Lázaro Carreter, lenguas aglutinantes son:

[...] aquellas cuyas relaciones gramaticales se traban por medio de la aglutinación en una sola palabra de varios elementos, cada uno de los cuales posee una significación fija, una total indivi-

dualidad. Ello les permite unirse efímeramente, y separarse, en el complejo usado como palabra (p. 32).

Aunque la definición no es todo lo clara que a uno le gustaría (eso de que los diversos elementos de la palabra se unan y se separen efímeramente resulta un tanto extraño), la verdad es que es esencialmente cierta. Más discutibles son los ejemplos que propone ya que se trata básicamente de un paradigma verbal (de *sevmek*, “amar”) exceptuando los casos del negativo (*sevmemek*) y del factitivo-causativo (*sevdirmek*). Para entender el funcionamiento morfológico de las lenguas aglutinantes quizá habría sido mejor escoger una raíz no verbal: por ejemplo, *kolay* significa “fácil”; se le puede añadir el sufijo *-laş* para verbalizarlo (*kolaylaşmak*), el *-tır* factitivo para que sea alguien quien haga fáciles las cosas, el *-il* pasivo, el *-ma* de infinitivo (esto es, de sustantivo verbal), el *-sı* de objeto poseído y el *-(n)ı* de acusativo y lo podríamos usar tranquilamente en una frase como la que sigue: *işimiz kolaylaştırılmasını istedim*, “le pedí que nos facilitaran el trabajo”. Lo malo de todo este asunto es que, en teoría, se pueden añadir infinitos sufijos y aunque el ejemplo que propone G.L. Lewis en su gramática sea un tanto exagerado (*avrupalılaştırılmayanlardansınız* “es usted de los que no pueden ser europeizados”) no es raro encontrarse palabras de una longitud considerable que a veces hay que traducir por frases enteras (habitualmente subordinadas) u otras con sufijos que pueden resultar confusos, como en el caso de *yapamama* (“que no pueda hacerlo” de *yap*, raíz de “hacer” + *a* potencial + *ma* negativo + *ma* para sustantivizar verbos + *m* posesivo de 1ª persona “mi” + *a* del dativo), todo ello sin tener en cuenta el hecho de que habitualmente varios sufijos distintos cumplen la misma función pero con ligeras diferencias de sentido.

Hay que tener presente también que en muchos casos estas modificaciones morfológicas conllevan cambios de significado, al menos desde el punto de vista de la lengua a la que se traduce. Por seguir con el ejemplo del factitivo, mientras *ölmek* es “morir”, *öldürmek* es “matar”, pero a este último

verbo se le puede añadir otro causativo más (este ya con su significado “normal”) de manera que nos dé *öldürtmek* “hacer matar”. Por supuesto, no es algo que ocurra siempre y muchas veces los cambios en lo que afecta a la traducción son más sutiles como en el caso de *bitmek* o *bitirmek* (“acabar”) cuya única diferencia consiste en que el segundo es transitivo. El causativo es sólo un ejemplo de las varias voces que puede tener el verbo turco y que se construyen con sufijos; un mismo verbo (por ejemplo *görmek* “ver”) puede ser pasivo (*gör-ünmek*), recíproco (*gör-üşmek*) o varias cosas a la vez (*gör-üş-ül-mek*, recíproco-pasivo; *gör-üş-tür-mek*, recíproco-causativo, etc.) con los cambios en sujetos y complementos que eso implica.

Todas estas posibilidades de derivación morfológica han sido de gran utilidad para el turco moderno a la hora de crear nuevos términos que sustituyeran a los árabes y persas del otomano (como ocurrió con *okul* “escuela” del verbo *okumak* “leer” en lugar de *mektep*) y en muchos casos basta con tener un poco de sentido común para traducirlos (como *duygu* “sentido/sensación” de *duymak* “oír” —al menos en Andalucía todavía se sigue diciendo “sentir” en lugar de “oír” con relativa frecuencia—, y de ahí *duygusal* “sentimental”). No todas las palabras tienen una correspondencia tan exacta como los ejemplos anteriores y en algunos casos la relación que mantienen con su raíz está bastante traída por los pelos como ocurre con *sunak* “altar” de *sunmak* “presentar/ofrecer”. La derivación morfológica ayuda también a la comprensión de determinadas palabras compuestas (aquí sí como en alemán) especialmente en el caso de algunos neologismos técnicos como, por ejemplo, *göstergebilim* “semiótica” de *gösterge* “signo” (a su vez del verbo *göstermek* “mostrar”) y *bilim* “ciencia” (de *bilmek* “saber”).

A pesar de que el turco moderno se ha ido imponiendo con bastante fuerza y es el usado por la mayor parte de los escritores actuales, la actitud ante la renovación de la lengua y el uso o no de términos antiguos (entendiendo como tales los árabe-persas) reflejan también, por lo general, una postura política. En algunos momentos el debate ha alcanzado unas proporciones que han ido mu-

cho más allá de lo lingüístico y ha llevado a una avalancha de reproches mutuos, especialmente por parte de los conservadores que acusan a los renovadores de empobrecer el idioma o de inventarse términos incomprensibles, reproches que suelen acabar con una imputación muy típica de la época anterior al golpe de 1980: la de que los renovadores son comunistas (o sea, “rojos”). En *La revolución lingüística y sus consecuencias*, Tahsin Yücel cita muchas opiniones al respecto de entre las cuales destaca una de T. Erer (p. 66):

Hay un método simple para identificar a los izquierdistas en nuestra Turquía. Para comprender hasta qué punto alguien es de izquierdas, deben prestar ustedes atención a las palabras que usa al escribir y al hablar. Si habla con palabras inventadas hasta el punto de que no le entienden, pueden afirmar sin la menor vacilación que es comunista. Según su vocabulario se acerque al de ustedes, pueden suponer que se aleja de la izquierda otro tanto.

Otro de los problemas serios que se encuentra el traductor, pero que es aún más grave para el estudiante de la lengua, es el sistema verbal, porque, exceptuando el hecho de que posee presente, pasado y futuro, no tiene demasiado que ver con los de las lenguas indoeuropeas. Dejando aparte el caso del imperativo (que es facilísimo de construir y de ahí los problemas con que se encuentran los estudiantes de español con el imperativo castellano), no está muy clara la distinción entre tiempos y modos ya que los tiempos compuestos suelen considerarse como modos distintos. Quizá la división más clara sea la que hace Tahsin Banguoğlu entre tiempos simples y modos injuntivos (sea lo que sea eso) en los cuales incluye el imperativo, el necesitativo, el optativo y el desiderativo-condicional. Los tiempos simples de “indicativo”, aparte de un presente, un pasado y un futuro digamos “normales” incluyen también el aoristo (un presente para acciones habituales y que cubre un espectro muy amplio) y el pasado inferencial, tiempo que para nosotros sería un modo y que ningún extranjero será capaz de usar con propiedad por mucho que

lo intente. Este inferencial se emplea para acciones pasadas de las que el hablante no ha sido testigo directo; el ejemplo más citado es el siguiente: uno se levanta de la cama por la mañana, se asoma a la ventana, ve la calle cubierta de nieve y dice *kar yağmış* (“ha nevado”) en pasado inferencial porque no ha sido testigo de la nevada sino que infiere por la nieve de la calle que ha debido nevar esa noche (por muy dudoso que sea que la nieve la haya puesto ahí alguien). Es un tiempo que también se usa mucho cuando se pierde o se olvida algo (¿quién puede estar seguro al cien por cien de que ha olvidado la cartera en lugar de que se la hayan robado?) y, sobre todo, cuando se citan palabras dichas por otras personas así como en chistes y anécdotas. En la traducción es normal ignorarlo y traducirlo directamente por el pasado castellano correspondiente (no podríamos estar continuamente con “parece que” o “dijo que”) pero hay casos en que no queda más remedio que usar alguna perífrasis cuando en el original se usa a propósito en lugar del pasado absoluto.

Estos tiempos simples, incluyendo también los modos excepto el imperativo, pueden adoptar alguna de las tres formas compuestas: la narrativa (tiempo simple más terminación de presente), la dubitativa (tiempo simple más terminación de inferencial) y la condicional (tiempo simple más terminación de condicional). Aunque no todos los tiempos admiten todas las formas compuestas (no hay, por ejemplo, dubitativo del pasado absoluto ni condicional del optativo —que sería redundante—) esto nos deja de todas formas con el nada despreciable número de treinta tiempos verbales sin tener en cuenta que algunos admiten dobles añadiendo otro tiempo más del verbo-desinencia “ser/estar” al compuesto: por ejemplo, *gelecektim* es “habría venido (yo)” y *geleceksem* “si vengo/viniera” pero se pueden combinar en la forma *gelecektiysem* algo así como “si hubiera venido” o “aunque hubiera venido”. Como no todo puede ser malo, conviene añadir que, para alegría del estudiante, el sistema verbal turco no tiene ni irregularidades ni excepciones.

Pero la verdadera pesadilla para el traductor es la sintaxis. En turco, simplemente, no existen

oraciones compuestas tal y como nosotros las entendemos, sino que se construyen gracias a un extensísimo sistema de infinitivos, gerundios y participios. Tanto es así, que algunas de las conjunciones más comunes en el habla rápida (*ve* “y”, *ama* “pero”, *ki* “que”) tuvieron que ser importadas del árabe o del persa en su momento. Existen participios de todos los tiempos, infinitivos de varios tipos y multitud de gerundios que, a modo de complementos permiten construir lo que nosotros concebimos como oraciones compuestas pero con un solo verbo conjugado. El ejemplo más simple para poder hacernos una idea lo constituyen las oraciones adjetivas: la traducción literal de una tan simple como “busco a un niño que tiene el pelo rubio” *sarı saçlı olan bir çocuğu arıyorum*, sería algo así como \*“rubio de pelo sido (que es) un niño busco” y, por supuesto, los participios pueden ser presentes, pasados, futuros, etc. y admitir desinencias de casos y personales, lo que, en este último caso, indica el sujeto de la oración subordinada (*oturduğumuz evin odaları genişti* \*“alojados en el pasado-nosotros de la casa las habitaciones amplias eran” “las habitaciones de la casa en la que nos alojábamos eran amplias”). Esto, en principio, no supondría mayores problemas de no ser por autores, como Orhan Pamuk, a quienes les gustan enormemente las oraciones de relativo: como los adjetivos tienen que preceder al nombre, el sujeto va avanzando en el interior de la oración hasta correr el riesgo de perderse. Si pensamos en una oración del tipo “el libro que estaba leyendo ayer mientras llovía cuando mi madre llamó por teléfono y me contó que [...] tenía una portada muy bonita en la que se veían [...]” podremos darnos cuenta de la labor detectivesca que puede llegar a ser la busca y captura del sujeto. Por desgracia este sistema también implica que los complementos están sujetos al régimen del verbo correspondiente, sea el principal sea el subordinado, algo que a veces no es fácil de dilucidar, sobre todo cuando el acusativo puede confundirse con la desinencia del objeto poseído.

A pesar de todo, una oración compleja bien escrita en turco (lo cual no es tan frecuente como sería de desear ya que ellos, conscientes de la

dificultad, tienden a expresarse con frases cortas) posee la belleza de un edificio bien construido. El problema al que se enfrenta el traductor al español es que tiene que desmontarlo y, con las mismas piedras, volverlo a levantar de una manera completamente distinta. Lo habitual es que primero se lance a la busca del núcleo del sujeto; el verbo es fácil ya que se encuentra, o debería estarlo, al final. A partir de ahí lo más práctico es dividir la oración en sus diversos componentes e ir encajándolos donde deberían estar. Por supuesto, nada es tan fácil como parece y a veces uno se deja llevar por la desesperación: todo se entiende, nada se resiste al más somero análisis gramatical, pero ¿cómo ponerlo en castellano (o en cualquier otra lengua indoeuropea)?

En lo que respecta a las cuestiones pragmáticas uno de los mayores problemas de traducción lo representan las frases hechas. Esto, que es algo absolutamente normal en todas las lenguas, se complica en el caso del turco porque no sólo son extraordinariamente dados a los dichos, sino que, dada una situación concreta, deben usarse a riesgo de quedar como maleducado. Cuando alguien llega, aunque sólo haya ido a la compra, debe saludarse con un “bienvenido” y debe responderse con un “bien hallado”, pero ¿y si el lugar es la cárcel? No parece de muy buen gusto traducirlo por “bienvenido”. Cuando alguien ha cocinado se le debe celebrar la comida con un *ellerine sağlık* \*“salud a tus manos” al que hay que responder con un *afiyet olsun* “que aproveche”, pero la misma salud se le desea a las manos de quien hace manualmente cualquier otra cosa que redunde en tu beneficio, por ejemplo colgarte unas cortinas. O si, en lugar de hacer algo con las manos, ha venido hasta tu casa para entregarte algo, ¿que cosa más natural que desearle salud a sus pies (*ayaklarına sağlık*)? Hay dichos para cuando te pelas o te bañas, para cuando pagas, para cuando te dan la vuelta, para cuando te mudas de casa o para cuando te compras una prenda de vestir. Hay dichos específicos para cuando dices una bobada y lo reconoces, para cuando te vas y para cuando te quedas. Uno de los más endiablados para traducir es el *geçmiş olsun* (\*“que haya pasado ya”) que generalmente se usa

cuando alguien está enfermo o cuando le ocurre algo malo, pero que es lo primero que la enfermera o el médico te dicen en cuanto llegas a una consulta o cuando te clavan la aguja para hacerte un análisis; ¿cómo pueden decir el médico o la enfermera “que se mejore” si no te han examinado siquiera? ¿Cómo se traduce eso cuando te pinchan? Y a veces se dan auténticas conversaciones basadas en los dichos.

Por supuesto, quedan fuera de este ámbito todo tipo de refranes y las expresiones religiosas, que pertenecen a la esfera de lo cultural y, por lo tanto, plantean un problema aparte. Todo traductor se encuentra con problemas culturales, entendiendo cultura en un sentido amplio, a la hora de trasladar un texto a la lengua y a la cultura de destino y cuanto más alejada nos resulte la otra más difíciles son de resolver. En muchos aspectos la cultura turca, por lo menos en Estambul, no es tan distinta a la nuestra como cabría esperar, tal y como confiesan muchos de los residentes españoles en este país. Con todo, las diferencias históricas o religiosas pueden ser una fuente de dudas a la hora de traducir. Como parece ser la tendencia en todo el mundo, en Turquía están últimamente de moda las novelas históricas. ¿Cómo traducir los pintorescos títulos que se le daba a los miembros de la corte del sultán, por ejemplo? ¿Decimos “jefe de la guardia” o “gran hortelano”? Parece evidente que este último nombre no le diría nada a un lector español. ¿Cómo diferenciar a un *usta* (maestro de obras) de un *hoca* (maestro religioso) o de un *öğretmen* o *muallim* (maestro de escuela, según sea el término moderno o el antiguo) como ocurre en algunos diálogos de Yaşar Kemal? ¿Y los títulos que se incorporan al nombre como *bey*, *efendi* o *hanım*? La forma de vida en cada lugar es lo bastante distinta como para que a veces el traductor se sienta tentado de dar más explicaciones de las debidas, pero en ocasiones, por el escrúpulo de evitarlas, se cae en el defecto contrario. Un ejemplo clarísimo lo tenemos en las comidas: en la mayoría de las traducciones al inglés de novelas turcas se dice simplemente *kebab* (ni siquiera en cursiva) sin tener en cuenta que significa simplemente “asado” y de ahí que en otoño se coman *kestane*

*kebab* (“castañas asadas”); o en cierta traducción castellana (del inglés) de una obra de Yaşar Kemal se nos dice que los personajes toman “sopa de tarjana” sea lo que sea eso. ¿Convendría detallar los componentes de dicho plato o simplemente traducirlo por “sopa”? Por supuesto, es algo que depende del contexto y ahí tenemos una cierta ventaja porque, por mucha diferencia que pueda haber en los platos de los restaurantes, lo cierto es que la cocina casera turca y la española se basan en los mismos componentes. Incluso a veces se encuentra uno con una agradable sorpresa: me costó mucho tiempo enterarme de que el dulce de leche llamado *tavuk göğüsü* (“pechuga de pollo/gallina”) estaba realmente hecho de pechuga de gallina y no se trataba de uno de esos metafóricos nombres de los dulces turcos, pero luego tuve la alegría de descubrir en *El viaje de Turquía* que era nada menos que el famoso manjar blanco que tan a menudo se cita en la literatura del Siglo y de Oro, y no sólo eso, parece que unas monjitas en Córdoba siguen haciéndolo según la receta tradicional; entrar en una chocolatería de Barcelona y ver que vendían manjar blanco puso la guinda en el pastel.

No obstante, por mucho que nos empeñemos en que nuestras culturas no están tan alejadas la una de la otra (como español me siento mucho más próximo a un turco que, digamos, a un nórdico por muy europeo que sea) o en señalar la belleza de la sintaxis turca, a menudo el traductor tiene la impresión de estar intentado una labor imposible. Las frases turcas pueden resultar pesadas en castellano e, inevitablemente, su cultura no es la nuestra por mucho que ciertos amantes de la diversidad cultural se extasíen ante ciertas manifestaciones que no siempre llegan a comprender del todo. El caso de los derviches giróvagos es muy sintomático, una manifestación cultural que se mantiene sobre todo por su potencial turístico pero cuyo significado es puramente histórico. En cierta ocasión tuvimos la oportunidad de ver un documental sobre la Semana Santa en el Festival de Cine de Estambul y nos quedamos horrorizados imaginando lo que podrían pensar nuestros estudiantes: ¿Qué es lo que hacen todos esos tipos disfrazados como miembros del Ku-Klux-Klan? ¿Y esos otros que se

atan a una cruz en no sé qué pueblo? Desde luego son un atractivo turístico, ¿pero cuántos de los turistas acuden por su significado original? O, ya puestos, ¿cuántos nazarenos o costaleros lo hacen por motivos religiosos? Sin embargo, todo extranjero que acude a una actuación de los derviches está dispuesto a creer que tienen auténticos raptos de éxtasis místico. Dudo mucho que lo tuvieran los que salían en el espectáculo de Eurovisión, sinceramente. Algo así ocurre con la lengua: por mucho que se empeñaran en explicarnos la perfección de su sintaxis muy pocos entendíamos qué hacía el *Informe en el expediente de la ley agraria de Jovellanos* en el programa de literatura de bachillerato.

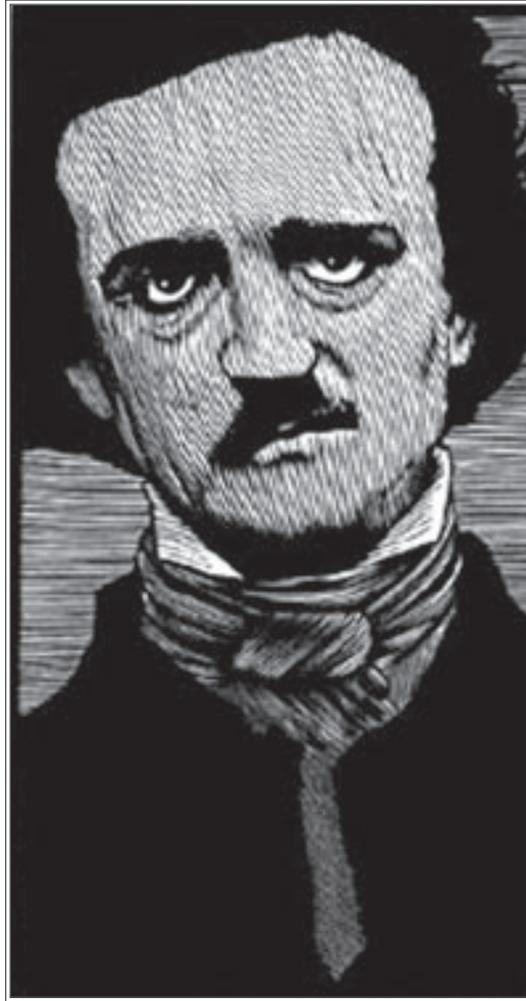
Quizá lo más difícil es que se intenta trasladar al lector español una realidad que, no lo olvidemos, para el lector del original es perfectamente normal, o sea, nada exótica. Un buen ejemplo de esto lo podemos encontrar en *Me llamo Rojo* de Orhan Pamuk, cuya afición a las frases largas y retorcidas es bien conocida en Turquía. De una realidad pasada pero próxima —el Imperio Otomano, la corte del sultán— que a nosotros ya nos resultaría suficiente para una novela, Pamuk escoge una mínima parte para ambientar la intriga de su novela: los talleres de los miniaturistas y, en concreto, el momento en que empieza a cambiar la concepción clásica de la pintura islámica en el Imperio. Pero como lo hace desde dentro, exceptuando ciertos pinitos eruditos, dicha realidad se presenta como algo cotidiano y lo exótico para los personajes es la pintura occidental. Hasta aquí los problemas se le pueden plantear al lector pero no necesariamente al traductor. Sin embargo, para el mundo de miniaturistas, palabra cuidadosamente evitada por el autor por anacrónica, que se nos presenta en la novela, el traductor tiene que encontrar un equivalente en la propia cultura o corre el riesgo de que la obra quede como un tratado de pin-

tura musulmana del siglo xvi. En mi caso, acudí a los talleres monásticos de miniaturas medievales para poder presentar una alternativa legible a los términos especializados turcos en cursiva con la correspondiente nota al pie (algo que no habría entusiasmado a la editorial, por otro lado). Con todo esto no pretendo sugerir que para el lector turco actual una novela como *Me llamo Rojo* sea una obra que se refiera a su realidad cotidiana; todo lo contrario, ése es precisamente el atractivo de las novelas históricas, pero sí que habla de cosas que tiene ahí al lado: el palacio de Topkapı, la ilustración de libros, libros como *Leyla* y *Mecnun*, etc. Puede que le resulten más cercanas de lo que a mí, aunque cordobés, las historias sobre el Califato andalusí, pero pertenecen a otro mundo, como quedó claro en algunas de las curiosas intervenciones en la presentación de la traducción del libro en el Instituto Cervantes de Estambul (de hecho, uno de los asistentes se empeñó en que el autor confesara la razón por la que escribía cosas que, en su opinión, no interesaban a nadie).

Traducir del turco no es fácil pero puede ser una actividad muy satisfactoria. A veces al traductor le da la impresión de estar haciendo un *puzzle* con todas esas piezas que hay que encajar en su lugar correcto y con la consiguiente desesperación cuando hay alguna que sobra o falta. También es su misión trasladar la literatura turca, que merecería ser mejor conocida, al público hispano de manera que pueda conocerse mejor la realidad del país. Por desgracia, la formación de nuevos traductores y las políticas de publicación de las editoriales son cosas que están mucho más allá de las posibilidades de los traductores. Pensar que Turquía puede ingresar algún día en la Unión Europea no es hacer política-ficción: ¿nos limitaremos a leer resúmenes de prensa en inglés?



# JUEGOS DE PALABRAS



EDGAR ALLAN POE

# Edgar A. Poe

## THE RAVEN

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore —  
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,  
As of some one gently rapping — rapping at my chamber door.  
“ ‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door —  
Only this and nothing more.”

Ah, distinctly I remember, it was in the bleak December,  
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.  
Eagerly I wished the morrow; — vainly I had sought to borrow  
From my books surcease of sorrow — sorrow for the lost Lenore —  
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore —  
Nameless here for evermore.

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain  
Thrilled me — filled me with fantastic terrors never felt before;  
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating  
“ ‘Tis some visitor entreating entrance at my chamber door —  
Some late visitor entreating entrance at my chamber door;—  
This it is and nothing more.”

Presently my soul grew stronger; hesitation then no longer,  
“Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore;  
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,  
And so faintly you came tapping —tapping at my chamber door,  
Then I scarce was sure I heard you” —here I opened wide the door:—  
Darkness there and nothing more.

Deep into the darkness peering, long I stood there wondering, fearing,  
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;  
But the silence was unbroken, and the darkness gave no token.  
And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore!”  
This I whispered, and an echo murmured back the word, “Lenore!”  
Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,  
Soon I heard again a tapping, somewhat louder than before.  
“Surely,” said I, “surely that is something at my window lattice;  
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore —  
Let my heart be still a moment, and this mystery explore;—  
‘Tis the wind and nothing more.”

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,  
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;  
Not the least obeisance made he; not an instant stopped or stayed he;  
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door—  
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door—  
Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,  
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,  
“Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven,  
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore —  
Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”  
Quoth the Raven, “Nevermore.”

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,  
Though its answer little meaning — little relevancy bore;  
For we cannot help agreeing that no living human being  
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door—  
Bird of beast upon the sculptured bust above his chamber door,  
With such name as “Nevermore”.

But the Raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only  
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.  
Nothing further then he uttered — not a feather then he fluttered —  
Till I scarcely more than muttered, “Other friends have flown before —  
On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before.”  
Then the bird said, “Nevermore”.

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,  
“Doubtless,” said I, “what it utters is its only stock and store,  
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster  
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore —  
Till the dirges of his Hope the melancholy burden bore  
Of ‘Never — nevermore.’ ”

But the Raven still beguiling all my sad soul into smiling,  
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door;  
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking  
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore —

What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore  
Meant in croaking “Nevermore.”

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing  
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom’s core;  
This and more I sat divining, with my head at ease reclining  
On the cushion’s velvet lining that the lamp-light gloated o’er,  
But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o’er,  
*She* shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer  
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.  
“Wretch”, I cried, “thy God hath lent thee — by these angels he hath  
sent thee Respite — respite and nepenthe from thy memories of Lenore!  
Quaff, oh quaff this kind nepenthe, and forget this lost Lenore!”  
Quoth the Raven, “Nevermore.”

“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! —  
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,  
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted —  
On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore —  
Is there — *is* there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!”  
Quoth the Raven, “Nevermore.”

“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil!  
By that Heaven that bends above us — by that God we both adore —  
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,  
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore —  
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore”  
Quoth the Raven, “Nevermore.”

Be that word our sign of parting, bird or fiend” I shrieked, upstarting —  
“Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!  
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!  
Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door!  
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”  
Quoth the Raven, “Nevermore.”

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting  
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,  
And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor;  
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
Shall be lifted — nevermore!

LE CORBEAU  
TRADUCTION STÉPHANE MALLARMÉ

Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié – tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque, soudain se fit un heurt, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre – cela seul et rien de plus.

Ah! Distinctement je me souviens que c'était en le glacial Décembre: et chaque tison, mourant isolé, ouvraigeait son spectre sur le sol. Ardemment je souhaitais le jour, – vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres un sursis au chagrin de la Lénore perdue – de la rare et rayonnant jeune fille que les anges nomment Lénore: – de nom! pour elle, ici, non, jamais plus.

Et de la soie l'incertain et triste bruissement en chaque rideau purpural me traversait — m'emplissait de fantastiques terreurs pas senties encore: si bien que, pour calmer le battement de mon cœur, je demeurais maintenant à répéter: "C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre – quelque visiteur qui sollicite l'entrée à la porte de ma chambre; c'est cela et rien de plus."

Mon âme se fit subitement plus forte et, n'hésitant davantage: "Monsieur, dis-je, ou Madame, j'implore véritablement votre pardon; mais le fait est que je somnolais, et vous vîntes si doucement frapper, et si faiblement vous vînt heurter, heurter à la porte de ma chambre, que j'étais à peine sûr de vous avoir entendu." – Ici j'ouvris grande la porte: les ténèbres et rien de plus.

Loin dans l'ombre regardant, je me tins longtemps à douter, m'étonner et craindre, à rêver des rêves qu'aucun mortel n'avait osé rêver encore; mais le silence ne se rompit point et la quiétude ne donna de signe: et le seul mot qui se dit, fut le mot chuchoté "Lénore!" Je le chuchotai – et un écho murmura de retour le mot "Lénore!" – purement cela et rien de plus.

Rentrant dans ma chambre, toute l'âme en feu, j'entendis bientôt un heurt en quelque sorte plus fort qu'auparavant. "Sûrement, dis-je, sûrement c'est quelque chose à la persienne de ma fenêtre. Voyons donc ce qu'il y a et explorons ce mystère – que mon cœur se calme un moment et explore ce mystère; c'est le vent et rien de plus."

Au large je poussai le volet, quand, avec maints enjouement et agitation d'ailes, entra un majestueux corbeau des saints jours de jadis. Il ne fit pas la moindre révérence, il ne s'arrêta ni n'hésita un instant; mais, avec une mine de lord ou de lady, se percha au-dessus de la porte de

ma chambre – se percha sur un buste de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre – se percha, siégea et rien de plus.

Alors cet oiseau d'ébène induisant ma triste imagination au sourire, par le grave et sévère décorum de la contenance qu'il eut: "Quoique ta crête soit chue et rase, non! dis-je, tu n'es pas, pour sûr, un poltron, spectral, lugubre et ancien Corbeau, errant loin du rivage de Nuit – dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage plutonien de Nuit?"  
Le Corbeau dit: "Jamais plus!"

Je m'émerveillai fort d'entendre ce disgracieux volatile s'énoncer aussi clairement, quoique sa réponse n'eût que peu de sens et peu d'à-propos: car on ne peut s'empêcher de convenir que nul homme vivant n'eût encore l'heur de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre – un oiseau ou toute autre bête sur le buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre – avec un nom tel que:  
"Jamais plus!"

Mais le Corbeau, perché solitairement sur ce buste placide, parla ce seul mot, il la répandait. Je me proférai donc rien de plus; il n'agita donc pas de plume, – jusqu'à ce que je fis à peine davantage que marmotter: "D'autres amis déjà ont pris leur vol, – demain il me laissera comme mes Espérances déjà ont pris leur vol." Alors l'oiseau dit: "Jamais plus!"

Tressaillant au calme rompu par une réplique si bien parlée: "Sans doute, dis-je, ce qu'il profère est tout son fonds et son bagage, pris à quelque malheureux maître que l'impitoyable. Désastre suivi de près et de très près suivit jusqu'à ce que ses chansons comportassent un unique refrain; jusqu'à ce que les chants funèbres de son Espérance comportassent le mélancolique refrain de: 'Jamais – jamais plus!'"

Le Corbeau induisant toute ma triste âme encore au sourire, je roulai soudain un siège à coussins en face de l'oiseau, et du buste, et de la porte; et m'enfonçant dans le velours, je me pris à enchaîner songerie à songerie, pensant à ce que cet augural oiseau de jadis, – à ce que ce sombre, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau de jadis signifiait en croassant: "Jamais plus".

Cela, je m'assis occupé à le conjecturer, mais n'adressant pas une syllabe à l'oiseau dont les yeux de feu brûlaient, maintenant, au fond de mon sein; cela et plus encore, je m'assis pour le deviner, ma tête

reposant à l'aise sur la housse de velours des coussins que dévorait la lumière de la lampe, housse violette de velours qu'*Elle* ne pressera plus, ah! jamais plus.

L'air me sembla-t-il, devint alors plus dense, parfumé selon un encensoir invisible balancé par les Séraphins dont le pied, dans sa chute, tintait sur l'étoffe du parquet. "Misérable! m'écrie-je, ton Dieu t'a prêté – il t'a envoyé par ses anges le répit – le répit et le népenthès dans ta mémoire de Lénore! Bois! oh! bois ce bon népenthès dans ta mémoire de Lénore! Le Corbeau dit: "Jamais plus!"

"Prophète, dis-je, être de malheur! prophète, oui, oiseau ou démon! Que si le Tentateur t'envoya ou la tempête t'échoua vers ces bords, désolé et encore tout indompté, vers cette déserte terre enchantée – vers ce logis par l'horreur hanté: dis-moi véritablement, je t'implore! y a-t-il du baume en Judée? Dis-moi, je t'implore! Le Corbeau dit: "Jamais plus!"

"Prophète, dis-je, être de malheur, prophète, oui, oiseau ou démon! Par les cieux sur nous épars, – et le Dieu que nous adorons tous deux – dis à cette âme de chagrin chargée si dans le distant Eden, elle doit embrasser une jeune fille sanctifiée que les anges nomment Lénore – embrasser une rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore." Le Corbeau dit: "Jamais plus!"

"Que ce mot soit le signal de notre séparation, oiseau ou malin esprit", hurlai-je en me dressant. "Recule en la tempête et le rivage plutonien de Nuit! Ne laisse pas une plume noire ici comme un gage du mensonge qu'a proféré ton âme. Laisse inviolé mon abandon! quitte le buste au-dessus de ma porte! ôte ton bec de mon cœur et jette ta forme loin de ma porte!" Le Corbeau dit: "Jamais plus!"

Et Le Corbeau, sans voler, siège encore, – siège encore sur le buste pallide de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre, et ses yeux ont toute le semblance des yeux d'un démon qui rêve, et la lumière de la lampe, ruisselant sur lui, projette son ombre à terre; et mon âme, de cette ombre qui gît flottante à terre, ne s'élèvera – jamais plus!

## O CORVO

TRADUÇÃO DE FERNANDO PESSOA

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,  
Vagos, curiosos tomos de sciencias ancestraes,  
E já quasi adormecia, ouvi o que parecia  
O som de alguém que batia levemente a meus humbraes.  
“Uma visita”, eu me disse, “está batendo a meus humbraes.  
E’ só isto, e nada mais.”

Ah, que bem d’isso me lembro! Era no frio dezembro,  
E o fogo, morrendo negro, urdia sombras deseguaes.  
Como eu qu’ria a madrugada, toda a noite aos libros dada  
P’ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiaes —  
Essa cujo nome sabem as hostes celestiaes,  
Mas sem nome aqui jamais!

Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo  
Me incutia, urdia extranhos terrores nunca antes taes!  
Mas, a min mesmo infundindo força, eu ia repetindo,  
“E’ uma visita pedindo entrada aqui em meus humbraes;  
Uma visita tardia pede entrada em meus humbraes.  
E’ só isto, e nada mais.”

E, mais forte num instante, já nem tardo ou hesitante,  
“Senhor” eu disse, “ou senhora, decerto me desculpaes;  
Mas eu ia adormecendo, quando viestes batendo,  
Tao levemente batendo, batendo por meus humbraes,  
Que mal ouvi...” E abri largos, franqueand-os, meus humbraes.  
Noite, noite e nada mais.

A treva enorme fitando, fiquei perdido, receando,  
Dubio e taes sonhos sonhando que os ninguem sonhou eguaes.  
Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldicta,  
E a unica palavra dicta foi um nome cheio de ais —  
Eu o disse, o nome d’ella, e o echo disse os meus ais.  
Isto só e nada mais.

Para dentro então volvendo, toda a alma em mim ardendo,  
Não tardou que ouvisse novo som batendo mais e mais.  
“Porcerto”, disse eu, “aquella bulha é na minha janella.  
Vamos vêr o que está nella, e o que são estes signaes.  
Meu coração se distraia pesquisando estes signaes.  
E’ o vento, e nada mais”.

Abri então a vidraça , e eis que, com muita negação,  
Entrou grave e nobre um corvo dos bons tempos ancestraes.  
Nao fez nenhum cumprimento, nao parou nem um momento,  
Mas com ar solemne e lento pousou sobre meus humbraes,  
Num alvo busto de Athenea que ha por sobre meus humbraes.  
Foi, pousou, e nada mais.

E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura  
Com o solemne decoro de seus ares rituaes.  
“Tens o aspecto tosquiado”, disse eu, “mas de nobre e ousado,  
Ó velho corvo emigrado lá das trevas infernaes!  
Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernaes.”  
Disse o corvo, “Nunca mais”.

Pasmei de ouvir este raro passaro fallar tao claro,  
Inda que pouco sentido tivessem palavras taes.  
Mas deve ser concedido que ninguem terá havido  
Que uma ave tenha tido pousada nos seus humbraes,  
Ave ou bicho sobre o busto que ha por sobre seus humbraes,  
Com o nome “Nunca mais”.

Mas o corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto,  
Que essa phrase, qual se nella a alma lhe ficasse em ais.  
Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento  
Perdido, murmurei lento, “Amigos, sonhos — mortaes  
Todos — todos já se foram. Amanha tambem te vaes.”  
Disse o corvo, “Nunca mais”.

A alma subito movida por phrase tao bem cabida,  
“Porcerto”, disse eu, “são estas suas vozes usuas.  
Apprendeu-as de algum dono, que a desgraça e o abandono  
Seguiram até que o entono da alma se quebrou em ais,  
E o bordão de desesprança de seu canto cheio de ais  
Era este “Nunca mais”.

Mas, fazendo inda a ave escura sorrir a minha amargura,  
Sentei-me defronte d’ella, do alvo busto e meus humbraes;  
E, enterrado na cadeira, pensei de muita maneira  
Que qu’ria esta ave agoureira dos meus tempos ancestraes,  
Esta ave negra e agoureira dos maus tempos ancestraes,  
Com aquele “Nunca mais”.

Commigo isto discorrendo, mas nem syllaba dizendo  
A’ave que na minha alma cravava os olhos fataes,  
Isto e mais ia scismando, a cabeça reclinando  
No velludo onde a luz punha vagas sombras deseguaes,

Naquelle veludo onde ella, entre as sombras deseguaes,  
Reclinar-se-ha nunca mais!

Fez-se então o ar mais denso, como cheio de um incenso  
Que anjos dêssem, cujos leves passos soam musicaes.  
“Maldito!” a mim disse, “deu-te Deus, por anjos concedeu-te  
O esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais,  
O nome da que não esqueces, e que faz esses teus ais!”  
Disse o corvo, “Nunca mais”.

“Propheta”, disse eu, “propheta —ou demonio ou ave preta—!,  
Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus humbraes,  
A este lucto e este degredo, a esta noite e este segredo,  
A esta casa de ancia e medo, dize a esta alma a quem attrahes  
Se ha um balsamo longinquo para esta alma a quem attrahes!”  
Disse o corvo, “Nunca mais”.

“Propheta”, disse eu, “propheta — ou demonio ou ave preta —!  
Pelo Deu ante quem ambos somos fracos e mortaes,  
Dize a esta alma entristecida se no Eden de outra vida  
Verá essa hoje perdida entre hostes celestiaes,  
Essa cujo nome sabem as hostes celestiaes!”  
Disse o corvo, “Nunca mais”.

“Que esse grito nos aparte, ave ou diabo!” eu disse. “Parte!  
Torna á noite e á tempestade! Torna ás trevas infernaes!  
Nao deixes penna que atteste a mentira que disseste!  
Minha solidao me reste! Tira-te de meus humbraes!  
Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus humbraes!”  
Disse o corvo, “Nunca mais”.

E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda  
No alvo busto de Athena que ha por sobre meus humbraes.  
Seu olhar tem a medonha dôr de um demonio que sonha,  
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chao mais e mais.  
E a minh’alma d’essa sombra, que no chão ha mais e mais,  
Libertar-se-ha... nunca mais!

**EL CORB**  
**TRADUCCIÓ DE MIQUEL FORTEZA PINYA**  
(Mallorca, 1935)

Una trista mitja nit, que vetllava entenebrit,  
fullejant amb greu fadiga llibres vells i antics papers  
i em dormia a poc a poc, vaig sentir a la porta un toc.  
I sens moure'm del meu lloc: "Qualcú ve a cercar recés  
—vaig pensar— en aquesta hora, qualcú ve a cercar recés."  
Això sols i no res més.

Ah! El meu cor encar remembra que era dins el fred desembre.  
Els calius s'esmoreïen en les cendres dels brasers.  
Conjurava en va el meu dol, i, amb els llibres més tot sol,  
desitjava el dolç consol que amb la llum m'aparegués,  
que la mort Elionor al matí m'aparegués,  
sense nom per sempre més.

I la seda purpurina de la tènue cortina,  
de terror em traspassava amb els seus cruixits lleugers.  
I per fer allunyar la por que glatia dins mon cor,  
repetia jo en mon cor: "Deuen ésser viatgers  
que han tustat en aquesta hora; deuen ésser viatgers."  
Això sols i no res més.

Però el dubte tot seguit s'allunyà de l'esperit.  
"Senyor —vaig dir— o senyora, perdonau que no m'hagués  
adonat d'aquest tustar. Començava a somniar  
i no havia sentit clar els tocs vostres tan lleugers."  
Vaig obrir l'ample portal, escoltant els tocs lleugers.  
Sols la fosca i no res més.

Escrutant l'obscuritat, vaig restar meravellat,  
ple de por altra vegada, ple de somnis volanders  
com ningú n'ha mai tingut. Ni el silenci fou romput;  
sols trencà la quietud un sol mot que jo digués,  
un sol mot, Elionor, que llunyà l'eco digués.  
Just un mot i no res més.

Me n'entrava altra vegada dins ma cambra desolada  
i uns brogits vaig escoltar un poc més forts que els primers.  
"Es segur que qualche cosa sobre ma finestra es posa  
—jo vaig dir-me— vés i gosa explorar els brogits propers,  
enfonsar-te en el misteri, explorar els brogits propers:  
Es el vent i no res més."

I tornant a obrir la porta, amb remor d'ales molt forta,  
penetrà, amb gran majestat, negre un corb dels temps primers.  
Penetrà en la mansió, sens fer salutació,  
amb un aire de senyor, sens que el dubte l'aturés;  
Es possà en un bust de Pallas, sens que el dubte l'aturés;  
va posar-se i no res més.

L'impostor ma gran tristesa féu somriure amb languidesa,  
per la seva captivença, pels seus negres ulls austers:  
—"Aucell de testa pelada y de cresta tonsurada,  
que has deixat la desolada regió d'obscur carners:  
Quin és ton nom en les platges de la Nit, d'obscur carners?"  
I el corb va dir: "Jamai més."

Vaig restar meravellat que em parlàs amb claredat,  
anc que fossen tan estranys els seus mots escadussers,  
car és cosa ben segura que jamai cap criatura  
no va veure aital figura que a sa porta aparegués:  
Un aucell que sobre un bust a sa porta aparegués,  
amb el nom de "Jamai més."

Mes el corb tranquil.lament, repetia solament  
aquest mot, com si son ànima en el mot es difongués.  
Cap paraula més va dir, ni cap ploma es va estremir,  
fins que jo deia dins mi: "Quants amics meus passatgers  
han fuit! Com ells fugirà, com mos somnis passatgers!"  
I digué el corb: "Ja mai més."

Em va infondre feredat que el mot fos tan ajustat.  
"No hi ha dubte —vaig pensar— que és igual sempre el seu rés  
i que el seu antic senyor, perseguit per la tristor,  
va ensenyar-li una cançó que aquest mot sempre digués,  
la cançó desconsolada que aquest mot sempre digués  
de Jamai, de Jamai més."

Mes el corb que m'estremia tornà a dur-me la ironia,  
I en front d'ell em vaig asseure esguardant-me'l, i després,  
reposant sobre el vellut, em vaig dir cap baix i mut  
perquè havia aparegut aquell corb dels temps primers,  
què volia dir el sinistre i vell corb dels temps primers,  
quan grallava "Jamai més."

Això em feia estremir tot, i sens jo adreçar cap mot  
a l'aucell que em turmentava amb els seus esguards foguers,  
per trobar el significat, vaig tombar el cap, reposat,  
sobre el blan coixí folrat, que la llum par que encengués,

sobre el blan coixí morat, que la llum par que encengués,  
que Ella no oprimirà més.

Em semblà llavors que l'aire s'embaumàs d'intensa flaire,  
com si els àngels davallasen brandant místics encensers.  
Jo sentia llur petjada en la cambra encatificada:  
—"Déu t'envia la rosada de l'oblit, el nepentés,  
beu l'oblit d'Elionor, del cel baixa el nepentés."  
I digué el corb: "Jamai més."

"Esperit de maldat, vell missatger, profeta o aucell  
Sia el torb, sia el mateix Satanàs que t'enviés  
sobre aquesta obscura platja, sobre aquest desert paratge  
on l'horror avui s'hostatja, un sol mot diga'm només:  
—Hi ha bàlsam a Galaad ? Un sol mot diga'm només! »  
I digué el corb: "Jamai més."

—Esperit de maldat, vell missatger, profeta o aucell!  
Pel mateix Déu que adoram, pel cel que ens dona recés,  
diga'm si transfigurada aquesta ànima endolada  
podrà veure sa estimada dins els sempre clars vergers,  
abraçar sa Elionor dins els sempre clars vergers. »  
I digué el corb: "Jamai més."

—"Sia aquesta greu mentida el senyal de ta partida!  
Deixa'm sol amb ma tristessa, de Plutó a les platges vés!  
Ni una ploma per senyal de l'engany teu infernal!  
Deixa el bust del meu portal, dins l'infern cerca recés!  
Treu el bec de dins mon cor, dins l'infern cerca recés!  
I digué el corb: "Jamai més."

I el corb sense aletejar, resta sempre, resta encar  
sobre el pàl.lid bust de Pallas, amb sos negres ulls austers.  
Un llantó sobre ell fulgura i projecta sa figura,  
que damunt el trespol sura, com si l'ànima em glacés;  
i de l'ombra que em tortura, com si l'ànima em glacés,  
no em podré lliurar mai més.

## EL CUERVO, REVISITADO 2005\*

ANDRÉS EHREHAUS

(\*versión revisada en 2005 de la traducción de E. Dobry y A. Ehrenhaus publicada en *El cuervo y otros poemas de E.A. Poe*, Mitos de poesía, Mondadori, 1998)

Cierta medianoche aciaga, con la mente fatigada  
revisaba unos libracos de saber inmemorial  
y asentía, adormecido, cuando se escuchó un rasguído,  
como si alguien, suavemente, golpeará mi portal.  
“Es —me dije— un visitante que golpea mi portal;  
sólo eso y nada más”.

¡Ah, recuerdo claramente aquel lóbrego diciembre!  
Cada chispa agonizante dejaba un rastro espectral.  
Yo esperaba ansioso el alba, pues no había hallado calma  
en mis libros ni consuelo por la pérdida fatal  
de Leonor, la dulce y bella cuyo nombre suena ya  
en el cielo, nada más.

El rumor de las cortinas, lánguidas y purpurinas,  
azuzaba mis dañinas fantasías en forma tal  
que, para calmar mi angustia, me convencí con voz mustia:  
“Es tan solo un visitante que ha llegado a mi portal;  
un tardío visitante, esperando en mi portal.  
Será eso, nada más”.

Pronto recobré la calma y sin que me pesara el alma,  
“Caballero —dije— o dama, me tendréis que disculpar,  
pues estaba adormecido cuando oí vuestro rasguído,  
y tan comedido ha sido vuestro golpe en mi portal  
que dudé de haberlo oído...”; aquí abrí de par en par  
y vi sombras, nada más.

Escruté la noche oscura, lleno de miedos y dudas,  
y soñé sueños que nadie nunca osó soñar jamás;  
pero en el silencio atroz, superior a toda voz,  
sólo tu nombre, Leonor, me atreví a susurrar.  
Susurré “¡Leonor!” y el eco lo volvió a pronunciar.  
Eso sólo y nada más.

Aunque mi alma ardía por dentro, regresé a mis aposentos  
pero pronto aquel rasguído se volvió más pertinaz.  
“Esta vez, quien sea que llama se ha llegado a mi ventana;  
veré, pues, qué es lo que trama, qué misterio habrá detrás.  
Si mi corazón se aplaca lo podré desentrañar.

¡Es el viento y nada más!”

Mas cuando abrí la persiana se coló por la ventana,  
agitando el ala, un cuervo muy solemne y ancestral.  
Sin cumplido o miramiento, sin detenerse un momento,  
con aire envarado y grave fue a posarse en el umbral,  
en una efigie de Palas que hay encima del umbral;  
fue, posóse y nada más.

Esta negra y torva ave transformó, con su aire grave,  
en una sonrisa suave mi febril morbosidad.  
“Ese penacho rapado no te impide ser osado,  
viejo cuervo desterrado de la negrura abisal;  
¿cuál es tu tétrico nombre en el abismo infernal?”  
Dijo el cuervo: “Nunca más”.

Que un ave zaparrastrosa pudiera decir dos cosas  
me asombró aunque su sentido no fuera nada cabal,  
pues acordaréis conmigo que muy pocos han tenido  
ocasión de ver cernido pájaro tal en su umbral;  
pájaro o bestia posados en el busto del umbral  
que se llamen “Nunca más”.

Pero el cuervo, altivo, adusto, habiendo dicho lo justo,  
no pronunció desde el busto ninguna sílaba más.  
No movió una sola pluma ni dijo palabra alguna;  
hasta que dije muy quedo: “Vi a otros amigos volar;  
por la mañana, este cuervo, como mis ansias, se irá”.  
Dijo entonces: “Nunca más”.

Esta certera respuesta me dejó el alma traspuesta;  
“Sin duda —dije— repite lo que ha podido acopiar  
del repertorio olvidado de algún amo desgraciado  
que redujo, atribulado, sus canciones a un refrán,  
empleando, en su amargura, para el lúgubre refrán  
dos palabras: “Nunca más”.

Como el cuervo aún convertía en sonrisa mi porfía,  
planté una silla mullida frente al busto del umbral,  
y hundido en el terciopelo, me dediqué con recelo  
a barruntar qué querría la funesta ave ancestral;  
qué cosa pretendería esa torva ave ancestral  
al repetir: “Nunca más”.

Sobre esto reflexionaba, sentado y sin decir nada  
al ave que ahora quemaba mi pecho con su mirar;

eso y más cosas pensaba, con la cabeza apoyada  
sobre el cojín purpurino que el candil hacía brillar,  
¡sobre aquel cojín purpúreo que ella acostumbraba usar  
y ya no usará nunca más!

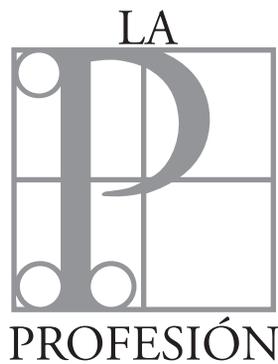
Luego el aire se hizo denso, como si ardiera un incienso  
mecido por serafines de leve andar musical.  
“¡Innoble! —me dije— ¡Mira! Es tu Dios el que te envía  
con sus ángeles la mirra que a Leonor te hará olvidar.  
¡Bebe, bebe el dulce filtro y a Leonor olvidarás!”  
Dijo el cuervo: “Nunca más”.

“¡Profeta —grité—, ser malvado; profeta eres, diablo alado!  
¿El Tentador te ha enviado o acaso una tempestad  
trajo tu torvo plumaje, en un fatídico viaje,  
a este trágico paraje? ¡Te lo ruego, dime ya,  
dime, te imploro, si existe algún bálsamo en Galaad!”  
Dijo el cuervo: “Nunca más”.

“¡Profeta —grité—, ser malvado; profeta eres, diablo alado!  
Por el Dios que veneramos, por la gloria celestial,  
dile a este desventurado si es que en el Edén lejano  
donde moran los arcanos a Leonor podré abrazar;  
si en el Edén transmundo a Leonor podré abrazar”.  
Dijo el cuervo: “¡Nunca más!”

“¡Diablo alado, no hables más!” , dije dando un paso atrás.  
“¡Que la tromba te devuelva a la negrura abisal!  
¡No dejes en mi hospedaje ni un rastro de tu plumaje  
en recuerdo de este ultraje! ¡Respetar mi soledad!  
¡Quita el pico de mi pecho y tu sombra del portal!”  
Dijo el cuervo: “Nunca más”.

Y el negro cuervo obstinado continúa encaramado  
al blanco busto de Palas que hay encima del portal;  
y su mirada aguileña es la de un diablo que sueña,  
y su sombra se despeña como un aura fantasmal;  
y mi alma, de esa sombra que allí flota, fantasmal,  
no se alzaré... ¡nunca más!



## ACTOS DE ACEtt EN EL PRIMER SEMESTRE DE 2005

En febrero, en la sala La Enana Marrón de Madrid, Carlos Muñoz, abogado, explicó los principios básicos de la fiscalidad relacionada con el ejercicio profesional de la traducción. En este número se reproduce la conferencia íntegramente, si bien sólo incluimos algunas de las preguntas posteriores, dado que muchas eran consultas concretas de los asistentes.

En marzo nos reunimos en la sede de ACEtt en el primer “Miércoles de la Morada”, un encuentro informal para poner cara a tantos colegas que hasta el momento eran sólo una dirección electrónica.

En abril se celebró la Asamblea Ordinaria de ACEtt en Madrid. Las actas aparecen colgadas en la zona restringida para socios de nuestra página [www.acett.org](http://www.acett.org)

Durante los primeros meses de este año ACEtt ha seguido colaborando con el Centro de Arte Moderno, situado en la calle Gobernador, 25, Madrid, en diversos actos relacionados con la traducción, todos ellos con entrada libre y gratuita.

En abril tuvo lugar una ceremonia poética rumana con Joaquín Garrigos, Gelu Vlasin y Doina Fagadaru.

En mayo, la charla sobre “La experiencia, el placer y el reto de traducir a Cortázar” a cargo de Marta Jordán, traductora del autor argentino al polaco.

En junio, lectura de poemas de Wang Wei. La traductora del chino Pilar González España y Graciela Baquero leyeron la versión española y Shao Wei leyó en el idioma original.

En Barcelona tuvo lugar en febrero una tertulia entre Mario Merlino y Maria Oliver en el Círcol Maldà sobre “Arte poética del traductor”.

En junio, en el CCCB de Barcelona se celebró un taller de Trados, a cargo de Marta Pino, con plazas limitadas. Dado el éxito del taller y que algunos socios se quedaron sin posibilidad de asistir, no descartamos repetirlo en próxima ocasión.

En junio Carla Matteini dio una conferencia titulada “Traducción teatral, una traición inevitable” que publicaremos en el próximo número de *Vasos Comunicantes*.

## FERIA DEL LIBRO DE MADRID

ACEtt volvió a participar, en colaboración con los servicios lingüísticos de la Comisión Europea, en los actos de la Feria del Libro, dedicada este año a la literatura infantil y juvenil. En primer lugar, tuvo lugar una charla entre estudiantes de bachillerato y los traductores Hernán Sabaté y Nieves Martín Azofra, que reproduciremos en el próximo número de *Vasos Comunicantes*.

Asimismo organizamos conjuntamente un juego en el que participaron los alumnos de cuarto de primaria de las Escuelas Aguirre, centro próximo al Retiro.

El objetivo del juego quedará claro para quien lea el parlamento, que incluimos más abajo, con que el animador a cuyo cargo corría su desarrollo, lo explicaba, al comienzo, a los niños participantes, ataviado con un vistoso disfraz de Loro, el Guardián de las Palabras, personaje tomado de un libro de Gerald Durrell, *El paquete parlante*, traducido por Marisa Balseiro.

Pero antes de entrar más en materia, dejemos que una página del propio Durrell nos explique quién es Loro:

—Pero ¿es usted un loro, no? —preguntó Pedro.

—¡Y venga! —dijo el loro, muy enojado—. ¡Ya estamos otra vez con lo de un loro! Yo no soy un loro, soy EL LORO.

—Perdone, pero me parece que no le comprendemos —dijo Penélope, hecha un lío.

—Cualquiera, o mejor dicho cualquier loro, puede ser un loro —explicó el loro—. Pero yo soy el loro. Bastan las iniciales para darse cuenta.

—¿Las iniciales? ¿Qué iniciales? —preguntó Simón, despistadísimo.

—Las mías —dijo el loro—.Haces unas preguntas totalmente ridículas.

—Pero ¿qué iniciales son? —preguntó Penélope.

—Sácalas tú misma —dijo el loro—. Me llamo Leodovaldo Olegario Remigio Otón.

—¡Ah, claro, sale LORO! —dijo Penélope encantada—. ¡Qué iniciales tan bonitas!

—Gracias —dijo el loro modestamente—. Por eso no soy un loro, sino el Loro. Podéis llamarme Loro, de tú.

—Gracias —dijo Penélope.

—Esta de aquí continuó Loro, —señalando con el ala la jaulita— es Dulcimila, mi araña cantora.

—Mucho gusto —dijeron los niños.

—Mucho gusto —dijo Dulcimila—.

—Mucho gusto —dijo Loro.

—Debo decir —dijo Penélope con aire pensativo— que comprendo que seas el Loro. No quisiera ser maleducada, ni nada semejante, pero hablas mucho mejor que la mayoría de los loros. O sea, más inteligentemente, enténdeme. O sea, que parece que tú sabes lo que estás diciendo, cosa que la mayoría de los loros no saben.

—Por supuesto —dijo Loro—. ¿Y vosotros sabéis por qué la mayoría de los loros no saben lo que dicen?

—¿Por qué? —preguntó Simón.

—¡Porque les enseñan a hablar los seres humanos! Una manera muy reprobable de aprender.

—¿Y tú cómo aprendiste? —preguntó Pedro.

—A mí me enseñó el diccionario —dijo Loro muy ufano.

—¿El diccionario? —dijo Penélope incrédula—. ¿Cómo puede enseñar a hablar un diccionario?

—¿Y cómo no? —replicó Loro—. Lo malo de la mayoría de los loros, si no de todos, es, como digo, que les han enseñado a hablar los humanos: por eso no saben lo que dicen, porque los humanos nunca les explican lo que les están enseñando.

—No se me había ocurrido pensar en eso —dijo Pedro.

—¿Qué loro sensato, sano, normal, inteligente y digno se pasaría la vida diciendo lorito bonito si supiera lo que eso significa? —preguntó Loro con voz que le temblaba de pasión—. ¿Qué ave decente, honesta, tímida, recatada, pudorosa, se dedicaría a invitar a desconocidos totales a rascar al lorito si supieran lo que eso significa?

—Dicho así parece una crueldad —dijo Penélope meditabunda.

—Sí —asintió Simón—, como esas cosas horribles que se les enseñan a los niños pequeños: yaya, pabú, guaguau y demás.

—Exactamente —dijo Loro triunfante—. Vamos a ver, ¿qué niño normal iría por ahí saludando con la palabra múúú a cada miembro de los unglados que se encuentra si supiera lo que eso significa? Nada, nada, la única manera de aprender a hablar es que le enseñe a uno un diccionario, y yo tuve la extraordinaria suerte de ser educado por un diccionario extenso, bondadoso, y completo, por el Diccionario, en realidad.

—¿Cómo se puede ser educado por un diccionario? —preguntó Penélope desconcertada.

—En mi país se puede —dijo Loro—. El Diccionario es el libro más humano que tenemos, junto con el Gran Libro de los Hechizos y el Herbario de Herpisandro.

—Me parece que no te entiendo —dijo Penélope.

—Eres una niña singularmente obtusa y obstinada —dijo Loro—, además de inconsecuente, incoherente e incomprensible.

—No veo motivo para que te pongas grosero otra vez —dijo Pedro. No había entendido la mitad de las palabras, pero no le gustaba cómo sonaban y se sentía en la obligación de defender a su prima.

—¿Grosero? —dijo Loro—. ¿Grosero? Yo no me estoy poniendo grosero, simplemente estoy sacando a tomar el aire a algunas palabras, pobrecitas. Forma parte de mi trabajo.

—¿Sacar las palabras a tomar el aire? —preguntó Simón—. ¿Cómo es eso?

—Es el Guardián de las Palabras —dijo de pronto Dulcimila con su vocecita cantarina—. Es un puesto muy importante.

—¿Qué significa ser Guardián de las Palabras? —preguntó Pedro.

—Pues sí, es verdad —dijo Loro—. A mí me educó el Diccionario y por lo tanto fui nombrado Guardián de las Palabras.

—¿Y eso en qué consiste?—preguntó Penélope.

—Ah, pues es un puesto muy importante —dijo Loro—. ¿Tú sabes cuántas palabras hay en nuestro idioma?

—No —respondió Penélope.

—Cientos —dijo Pedro.

—Más bien miles —dijo Simón.

—Por ahí va la cosa —dijo Loro—. Doscientas mil para ser exactos. Pues bien, la persona media usa las mismas día tras día, hoy, mañana y pasado. ¿Y qué creéis —continuó con los ojos llenos de lágrimas— que les pasa a todas las palabras que no se usan?

—¿Qué les pasa? —preguntó Penélope con los ojos como platos.

—Pues que, si no se las cuida y se les permite hacer ejercicio, se desvanecen y acaban por desaparecer, las pobrecitas —dijo Loro—. En eso consiste mi trabajo. Una vez al año tengo que ponerme a recitar el Diccionario para garantizar que todas las palabras hagan el ejercicio imprescindible; pero, en el transcurso del año, procuro utilizar todas las que pueda, porque en realidad las pobrecillas no tienen suficiente con una sola salida anual. ¡Se aburren tanto, ahí sentaditas entre las páginas!

Una adaptación de este texto de Durrell permitió al Guardián de las Palabras presentarse y, al tiempo, entablar un diálogo con los embobados niños sentados en el Retiro, en el exterior del Pa-

bellón Infantil y a la sombra de los árboles. Continuaba luego el animador como sigue:

Las palabras son seres vivos.

Nacen, crecen, se reproducen y pueden morir. Y os decimos: pueden morir y no os decimos: mueren porque las palabras pueden ser inmortales. Depende de nosotros. Seguramente habéis leído el cuento de Peter Pan y recordáis que el hada Campanilla de Cobre decía que ella y todas las demás hadas morían cuando los niños dejaban de creer en ellas. Pero que eran inmortales mientras hubiera niños que creyesen en ellas. Las palabras son también hadas. Su magia es permitirnos nombrar lo que pensamos para contarlo y enterarnos de lo que piensan los demás. Y pueden ser inmortales. Lo son mientras no nos olvidemos de ellas. Para nombrar cada cosa tenemos una palabra — y a veces varias, que quieren decir casi lo mismo, por ejemplo: contento y alegre, hermoso y bello—. Pero, además, en cada época las cosas, a veces, han tenido un nombre diferente, se ha usado otra palabra para nombrarlas a diario. Hay objetos que tienen un único nombre, otros tienen varios y cada época prefiere uno. Luego, con el paso de los años, se prefiere otro y el anterior se va olvidando, y esa palabra se queda en el diccionario como metida en un desván del que nadie la saca nunca. Y se muere, se muere por falta de sol, de aire. Se muere de tristeza porque se siente inútil.

¿Qué perdemos nosotros cuando se muere una palabra? Perdemos la posibilidad de comunicarnos con las personas que vivieron antes que nosotros y dejaron libros escritos. Mientras haya un cauce de comunicación, mientras, aunque no podamos hablar con ellas, ellas puedan hablar con nosotros a través de los libros que escribieron, ni ellas ni el mundo en que vivieron han muerto, y no vivieron en vano. Y nosotros aprendemos continuamente de ellas a través de la lectura de sus libros, nos reímos con ellas y sufrimos con ellas, y podemos vivir a un tiempo en el presente y en el pasado. Y eso es, además, importante porque

el pasado es también el presente, puesto que sin ese pasado el presente no existiría. Es algo así como lo que les pasa también a las personas: en cada uno de nosotros vive algo de nuestros abuelos y nuestros bisabuelos. Y sin ese algo no existiríamos. Y, por lo tanto, no existiría el futuro. Matar el pasado es matar el futuro también. Y si las palabras con las que hablaban los escritores de los siglos anteriores se mueren y, por lo tanto, no entendemos la lengua en que nos hablan, ¿cómo van a poder hablarnos?

Por eso es importante, porque, creyendo en las palabras, en todas las palabras, conociéndolas, sacándolas del diccionario de vez en cuando para que sigan vivas, las hacemos inmortales, igual que la fe de los niños hacía inmortal a Campanilla de Cobre en el cuento de Peter Pan. Y si las palabras son inmortales también lo serán todas las obras que se escribieron y todos los que las escribieron.

Eso depende de nosotros. De los hablantes de una lengua. Es trabajo nuestro. Es obligación nuestra. Hoy vais a convertirlos cada uno en una palabra que ya se usa poco y está empezando a morirse porque está muy olvidada. Vais durante un rato a prestarle vuestro cuerpo para darle fuerzas y que sobreviva. Vais a disfrazaros de esa palabra y a sacarla a pasear para que todos los que la vean pasar vuelvan a creer en ella y no se muera. Además del mundo pasado, con el que no queremos perder la comunicación, también está toda la tierra, la inmensa tierra en que vivimos, que habla y escribe en miles y miles de lenguas. Si sólo supiéramos nuestra lengua, podríamos saber muy poco del resto del mundo. Por eso estudiamos otras lenguas. Pero no podemos saberlas todas. Por eso hay traductores, que vuelven a escribir en la lengua que aprendemos en nuestro país al nacer y crecer todos los libros que se escriben en otros países. Para qué sólo con un gesto tan sencillo como el de abrir un libro en cualquier parte, en casa, en la playa, en el metro, en clase, tengamos a nuestra disposición todas las tierras y a todas las personas del mundo y nos hablen y no exis-

tan las distancias. Las lenguas también son seres vivos. Y les gusta conocerse y convivir. Así que esa palabra que vais a ser hoy por un rato quiere conocer a sus hermanas de otras lenguas. Por eso tenéis aquí traductores que os van a presentar a sus hermanas, a dos de sus hermanas, y el paseo lo daréis con ellas, de la mano, igual que si fueran Ana, Elena y Teresa, las trillizas del cuento, que también conocéis seguramente. Sólo dos por hoy porque tenemos poco tiempo para el juego. Pero ya sabéis que existen muchísimas más y que sólo depende de vosotros conocerlas. Las palabras nos necesitan. Y nosotros necesitamos a las palabras. No podemos vivir las unas sin los otros.

Una pizarra, mesas con material de dibujo, globos, camisetas blancas con los logos de ACET y de la Comisión Europea y un elenco de traductores de guardia (inglés, francés, catalán, griego, alemán, portugués, italiano, polaco, árabe) estaban a disposición de los niños. De unas cuerdas colgaban con pinzas las palabras propuestas, en su versión moderna y antigua:

amapola—ababol  
 tienda de ultramarinos — abacería  
 bar en un teatro, en un cine — ambigü  
 estantería — anaquel  
 prisión — baños  
 cometa — birlocha  
 cogote — colodrillo  
 paso, puerto entre montañas,  
 desfiladero — congosto  
 gavilán — esparver  
 joven guapo — garzón  
 ojos azules — ojos garzos  
 axila — islilla  
 palangana — jofaina  
 claraboya — lucera  
 rodaja de limón o naranja que se  
 echa en la sangría — luquete

etiqueta — marbete  
 demonio — mengue  
 abanico grande — pericón  
 montón de cosas — rimero  
 paño de cocina — rodea  
 sauce — salguero  
 desván — sobrado  
 pinche, ayudante de cocina — sollastre  
 taburete — tajuelo  
 saludo, reverencia — venia  
 pocilga — zahúrda  
 pendiente de aro — zarcillo

para que los jugadores eligieran —había más palabras que niños— y se sirvieran.

Vinieron luego la confección de las camisetas, en las que cada niño escribió su palabra y la dibujó; la cola ante los traductores de guardia para elegir idiomas; el desfile por la pizarra para ver, pronunciar y copiar las palabras traducidas, que pasaron después a las mangas de las camisetas y a los globos de colores que cada niño rotuló. Y, por fin, la manifestación, con el Guardián de las Palabras al frente, por la Feria del Libro y por las calles, hasta la escuela, de las “palabras” vestidas con sus camisetas, enarbolando globos y pancartas y coreando eslóganes a voz en cuello. ¿Los más repetidos? Las palabras no se tiran, las palabras no se olvidan. Palabra pronunciada, palabra conservada. Vivan las palabras.

Lo inicialmente previsto era que cada niño tradujera su palabra castellana a dos idiomas. Pero nos desbordaron, sobre todo los integrantes del grupo del segundo día: dos idiomas les sabían a poco. Coleccionaron las palabras nuevas. Y las que no les cabían en las camisetas y en los globos, se las llevaron escritas en cartulinas.

Fue bonito.



# R

# E S

utilidades, libros, revistas

---

## LIBROS

### Redes, diccionario combinatorio del español contemporáneo

Dirigido por Ignacio Bosque, Madrid, Ediciones SM, 2004, 2.016 páginas, 49,50 €

---

No es sencillo reseñar un diccionario que aún está poco o nada rodado. Además, *Redes* se presenta como un diccionario único —y el primero con estas características en cualquier lengua— en el sentido de que no define las palabras; *Redes* ilustra las combinaciones de unas palabras con otras en función de su significado. Cabe señalar que esta obra se ha elaborado a partir de un *corpus* de 250 millones de palabras, tomadas de textos periodísticos de 68 publicaciones de prensa española y americana de los últimos veinte años. Como afirma Ignacio Bosque, su director: “*Redes* constituye el primer intento de salvar el abismo que parece existir entre lo que parece que significan las palabras y la



forma en la que los hablantes las usan habitualmente.” Por si fuera poco, casi toda la información que proporciona falta en los demás diccionarios. Concretando, *Redes* nos da los contextos en que aparecen las palabras, las relaciona con otras con las que se combinan y explica las relaciones de significado que caracte-

# E Ñ A S

rizan esas combinaciones. Son numerosas, por otra parte, las formas de acceder a la información contenida en *Redes*; el diccionario las reorganiza a tenor de los muy variados criterios que pueden interesar a quienes lo consultan.

Nos ha parecido interesante, a la hora de redactar este artículo, hacer un repaso a los diccionarios, las enciclopedias y los principales manuales reseñados hasta hoy en esta revista:

- La *Enciclopedia Universal Sopena* (*Vasos Comunicantes* nº 2, reseña firmada por E. B.).

- En el artículo titulado “La traducción de jergas. Notas sobre algunos diccionarios” (*Vasos* nº 4), Mariano Antolín Rato comentó el *Diccionario de argot español*, de Víctor León; la *Enciclopedia del erotismo*, de C.J. Cela; el *American Slang Dictionary*, de Robert L. Chapman, y *El tocho cheli*, de Ramoncín.

- En *Vasos* nº 6, encontramos, firmada por E.B., la reseña del *Diccionario de la Biblia*, de André-Marie Gerard (traducción dirigida y revisada por Antonio Piñero).

- En el número de invierno 1996-1997 (*Vasos* nº 17), Marietta Gargatagli analiza el *Manual de estilo de la lengua española*, de José M. de Sousa.

- En el número siguiente (*Vasos* nº 18), el propio Martínez de Sousa nos da su visión del *Diccionario crítico de du-*

*das (inglés-español) de medicina*, de Fernando A. Navarro.

- En *Vasos* nº 21, Carmen Francí comenta el *Diccionario de modismos verbales en inglés y español*, *Phrasal and Prepositional Verbs*, de Ronan Fitzsimons.

- En *Vasos* nº 23, Celia Filipetto reseña el *Diccionario comentado de tecnología informática*, de Guadalupe Aguado de Cea.

- Carmen Francí analiza, en *Vasos* nº 24, el *Diccionario de falsos amigos inglés español*, de Marcial Prado.

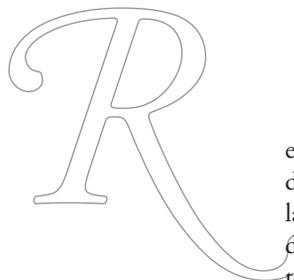
- Ferran Esteve nos introduce, en *Vasos* nº 25, en el *Diccionario catalán-valenciano-balear* en Internet (<http://dcvb.iecat.net>), de consulta gratuita.

- El *Diccionario de topónimos españoles y sus gentilicios*, de Pancrancio Celdrán, viene comentado por Carmen Francí en el número siguiente (*Vasos* nº 26).

- En *Vasos* nº 27, en el artículo “Diccionarios para las malas lenguas”, firmado por Mario Merlino, un dúo: *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía. Lengua de jacarandina* (etc.), de María Inés Chamorro, y el *Gran diccionario del argot*, de Delfín Carbonell Basset.

Y ahí parece detenerse esta reseñística.

Tras trabajar y probar unos días, comprobamos, como intenta dejar bien clara la presentación de *Redes*, que nos



encontramos ante una nueva clase de diccionario. Y resulta imprescindible, de la misma forma que en todos y cada uno de los diccionarios que manejamos, internarnos, aun brevemente, en su extenso “prólogo”. En este caso tenemos ante nosotros una formidable introducción de ciento cincuenta páginas, cuya lectura ayuda a entender los postulados y el funcionamiento del diccionario. Dedicado a la memoria de Fernando Lázaro Carreter, y con una cita de María Moliner a propósito del *corpus* escogido (“En los periódicos viene el idioma vivo, el que se está usando”), la introducción se subdivide en los siguientes apartados: *Presentación; Cómo se usa Redes (guía rápida; características); Siglas, abreviaturas y símbolos; Preguntas naturales del consultor de Redes*, y el ensayo “Combinatoria y significación. Algunas reflexiones”, firmado por el propio Bosque, a lo que hay que añadir los apéndices sobre los diccionarios citados y las referencias bibliográficas.

En la presentación, el director lanza la pregunta: ¿qué es un diccionario combinatorio? La expresión “intenta especificar en solo dos palabras el lugar exacto en el que esta obra se sitúa: el puente que une la lexicografía con la gramática; el análisis de las palabras y el estudio de las formas en que se combinan.”

Asimismo, se definen en la presentación los usuarios a los que se dirige *Redes*: profesionales del idioma (profesores —y estudiantes— extranjeros de español; traductores; profesores de lengua española; periodistas; escritores; especialistas en procesamiento automático de lenguaje; lingüistas y otros especialistas en ámbitos más o menos relacionados con el lenguaje). En segundo lugar, los hablantes preocupados por el uso. Así, el apartado que sigue a esta presen-

tación se dirige seguramente al segundo grupo de personas, mientras que el ensayo “Combinatoria y significación”, que presupone cierto conocimiento de no pocos conceptos de la lingüística, está más bien pensado para los que deseen indagar en la naturaleza de las combinaciones.



IGNACIO BOSQUE

Básicamente, *Redes* queda definido primero por lo que no es:

- 1) No es un diccionario de sinónimos.
- 2) No es un diccionario de modismos, frases hechas, expresiones idiomáticas o refranes (aunque aparezcan algunas “combinaciones frecuentes”).
- 3) No es un diccionario de ideas afines.
- 4) No es un diccionario ideológico.
- 5) No es un diccionario de valencias.
- 6) No es un diccionario de construcción y régimen (aunque de manera indirecta nos informe del régimen preposicional de los verbos).

¿Qué es, entonces, *Redes*? Es, insistimos, un diccionario combinatorio que, entre otras cosas, vincula el léxico con la gramática, pero sobre la base de las relaciones semánticas que existen entre las palabras. Por eso, en el apartado “Combinatoria y significación” se ahonda en las coincidencias y divergencias que pueden distinguir esta obra de las conocidas como “diccionarios de colocaciones”.

Para centrarnos más en el terreno de lo concreto, pasamos a la “Guía rápida”. Subrayamos que el orden de las entradas es rigurosamente alfabético; no tiene en cuenta, por tanto, la presencia de espacios en blanco o de otros signos no alfabetizables, como son los guiones, los paréntesis, las barras o los puntos suspensivos [por ejemplo: alambicado; a la medida (de); a la moda; al amor (de); al amparo (de); a la pata coja]. En esta sección se nos aclara sobre todo qué tipo de entradas podremos encontrar en el diccionario, a saber:

a) *entradas largas, o analíticas*: contienen textos y muy diversas consideraciones de índole semántica. En ellas se da la lista de acciones, agrupadas por semejanzas de significado, que en castellano pueden hacerse, por ejemplo, “ardientemente” (desear, apoyar, buscar, esperar, anhelar, cultivar, pronunciarse, pedir, y algunas más);

b) *entradas cortas, o abreviadas*: son, de hecho, listas ordenadas y remisiones; no proporcionan información sobre el significado de las palabras, sino sobre la forma en que se usan. Estas entradas no contienen textos. Algunas “entradas cortas” están pensadas para reorganizar y completar la información contenida en las entradas largas y permiten acceder a un sinnúmero de conceptos que reenvían a las palabras que se usan para expresarlos (asunto estudiado

con más detalle en el apartado “Características de *Redes*”). Un ejemplo de esta clase de entradas (abreviado):

ACOGIDA — afectuoso, apoteósico, bueno, cálido, caluroso, cariñoso, clamoroso, cordial, cortés, desfavorable, distante... VÉASE también: asilo, ayuda, bienvenida, recepción, recibimiento.

En resumen: *Redes* informa sobre los contextos en que aparecen las palabras y sobre la forma en que éstas se combinan.

Para redondear, hemos querido recabar, por medio de una “encuesta” relámpago entre un nutrido grupo de traductores, algunas opiniones de colegas que ya están utilizando este diccionario. Por ejemplo:

– A una profesora de traducción le resulta de gran utilidad para poner ejemplos de combinaciones acertadas y de otras menos afortunadas; cita el caso del sufrido adjetivo “dantesco”;

– Una traductora apunta que “*Redes* es la herramienta para encontrar la palabra que tienes en la punta de la lengua o ese sinónimo que recoge todos los matices de un vocablo. Constituye la superación del diccionario de sinónimos.” No obstante, señala: “Se nota que es un trabajo truncado, que debería ampliarse y reeditarse: a mitad de diccionario va por la letra *d* y luego se precipita”;

– Un escritor y traductor opina: “Más que una herramienta de trabajo para traductores (o escritores) es un trabajo lingüístico para lingüistas. El problema está en la premisa de partida: usar como muestra estándar el lenguaje de los medios, que aplica usos adocados. El otro problema, a mi modo de ver, es que, al priorizar los nombres abstractos sobre los concretos, se empobrece el campo metafórico, cuya materia prima

R

son las cosas y no las abstracciones de las cosas. ... Así y todo, lo uso, aunque no como herramienta habitual: su registro es limitado”;

– Una traductora y lingüista comenta que se prevé editar una versión más reducida, más simplificada y apegada a la lengua estándar, dirigida a un público que estudia español como L2; “no se prevé, en cambio, ampliar el espectro del corpus a otros géneros ni aumentar los lemas. ... Ahora bien: la clasificación semántica de los verbos, la estructura de las acepciones, la organización del material proveniente del corpus, previamente analizado con herramientas automáticas y, por supuesto, el prólogo largo son materiales utilísimos para el lingüista, a pesar de que el trabajo va principalmente dirigido a otros públicos, entre ellos también los traductores (quizá no traductores literarios). ... El trabajo es, sobre todo, fruto de la preocupación de un sintactista por ciertas restricciones léxicas que todo el mundo intuye, pero que hasta ahora nadie había formulado

de forma sistemática en español. Me parecen más útiles las entradas de adjetivos, adverbios y verbos que las de los sustantivos. El problema es que solemos codificar desde las entidades nominales, no desde la predicación; sin embargo, el lenguaje nos restringe en sentido inverso. Por este y otros motivos, este diccionario es una mina de información lingüística, pero no normativa, sino descriptiva y explicativa, lo cual siempre resulta útil a quien se interesa por comprender los entresijos del lenguaje, más que a quien sólo le preocupa construir algo con esa materia.”

Una profesora de lengua castellana para estudiantes de traducción afirma que el María Moliner sigue siendo el mejor.

Dicho esto, consideramos que hemos de esperar un tiempo, el necesario, quizá, para incorporar este diccionario a nuestra larga lista de herramientas de consulta y hacernos una idea más sólida de sus bondades y sus deficiencias.

**DANIEL NAJMÍAS**



## ¿Qué es ACE Traductores?

**A**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](mailto:mmerlino@ya.com)  
o con CARMEN FRANCI  
[c.franci@acett.org](mailto:c.franci@acett.org)

