

VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores

Número 32

Otoño de 2005

**LA TRADUCCIÓN TEATRAL:
UNA TRAICIÓN INEVITABLE**

Carla Matteini

QUÉ LE DEBEMOS A JULIO

Marta Jordá

EL RITMO DEL SPLEEN

Américo Cristófalo

MI TRADUCCIÓN DE

LEOPARDI

Narcís Comadira

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
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

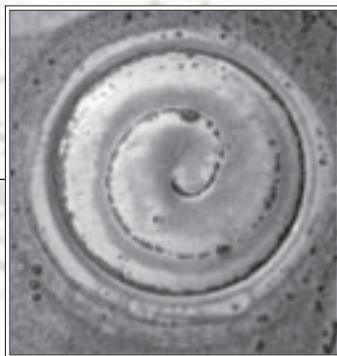
Otoño de 2005

PRESENTACIÓN

7

ARTÍCULOS

10



EL CENTÓN

74

LA PROFESIÓN

80

RRIO



Si tú me dices ven

MARIO MERLINO 7

La traducción teatral, una traición inevitable

CARLA MATTEINI 13

¿Por qué Harry Potter habla español?

NIEVES MARTÍN AZOFRA 21

Conciencia y pluralidad en el parto de Babel

Un homenaje a los poetas y a los traductores de poesía

MIGUEL VEYRAT 29

¿Qué le debemos a Julio?

(O el impacto de las traducciones de Cortázar al idioma polaco)

MARTA JORDAN 37

La traducción de lenguas minoritarias: caso especial del rumano

JOAQUÍN GARRIGÓS 45

Reflexiones a propósito de mi traducción de Leopardi

NARCÍS COMADIRA Traducción de Dolores Udina 49

Traducción a traición

JOSÉ LUIS ARÁNTEGUI 53

El ritmo del spleen

AMÉRICO CRISTÓFALO 61

Apuntes sobre Andreu Nin traductor

CARMEN FRANCI 65

De renos y traductores

BELÉN SANTANA 67

Gingo Biloba, un poema de Goethe

RICARDO BADA 71

Nafragios en el lago sonoro 74

Iniciativas de ACEtt 80

Sentencia favorable a una traductora 81

Participación de ACEtt en actividades del Ministerio de Cultura 81

Traductores en el Instituto Cervantes 81

Premio de Traducción Ángel Crespo 81

introducción



SI TÚ ME DICES VEN

MARIO MERLINO

Parece una perogrullada, pero no lo es, más bien se trata de una dificultad, de un hacer esforzado, de unas ganas, de una exigencia de arte facto: hay que apasionarse por la poesía, revolcarse con ella, amada en el amado transformada, o a la inversa, perdón, Juan de la Cruz, amado en la amada transformado; desterrar las versiones literales que acaban espantando a los posibles lectores de un poeta, amable en su lengua, detestable si se lo lee pasado *en limpio* a otro idioma. Y si digo poesía no hablo sólo de versitos, hablo de la cadencia que inunda las frases, prosa, diálogo, sesudo ensayo (aunque a veces el seso chirría): Tom Waits hablará de acuario, inmersión en las aguas, vuelta a nacer, la sala se llena de agua y cuando uno consigue salir a flote ya nada es igual, y no me importa nada, canta Luz Casal, ya no importa nada del texto original, traducir no es escribir la versión original subtitulada, no harán falta subtítulos, el poema, el texto, la cuestión, adquieren vida propia. *Inuentio* (una vez más, gracias, divina retórica), es decir, hallazgo, des-cubrimiento de la obra que nos ha tocado como supuesto origen u orto de la transformación.

Se despierta la mañana y el texto espera. Me preparo (parece una perogrullada, pero no lo es): barrita con tomate, una buena dosis de café (no hablaré de marcas) con leche, y antes el vaso de agua que recomiendan todas las estrellas; no es bueno el hábito de condenar a los famosos, que ellos saben cosas elementales que nuestro desamparo a veces niega. Se despierta la mañana y tengo ganas. Hay que fregar los platos de anoche: buen ejercicio. A medida que el plato recupera su blancura, asoma el texto. Pero se ha quedado sin palabras y la memoria falla cuando pretende reconstruirlo. Mejor. Escribo como si el texto no existiera. Habrá que poner en un brete a la memoria. Tengo ganas. Un poema blanco como el plato pringado anoche y ahora limpio. Mientras lo lavaba, estaba atento a los restos que desaparecían bajo el agua mezclada con lavavajillas. Pero las huellas se borraban con demasiada rapidez. La memoria tiene eso: me esfuerzo en recordar y no recuerdo, hay algo que se me escapa. Todo se me escapa. Pero, como pitonisa o vidente, retengo [sin saber que (qué) retengo] el rastro oleoso del filete, la ingravidez de un trocito de lechuga, la letra indescifrable de algún espíritu. Inspiro, escupo si cabe, segrego, recorro la casa y, aunque estoy de los nervios, me mido, recapacito, inspiro-espiro y, qué fácil sería decir, si no me sonrojase, ahora “me las piro”.

No. Parece una perogrullada, pero no lo es. Siéntate, enciende el ordenador, mira la pantalla. Miro el texto, reconozco algunas palabras, veo signos que se burlan de mí. Asocio lo que veo, lo que leo, con las huellas de los platos, con la cena de anoche, con los ojos de los comensales, con el sueño que tuve, casi pesadilla llena de pérdidas y desalientos. No seas paranoico.

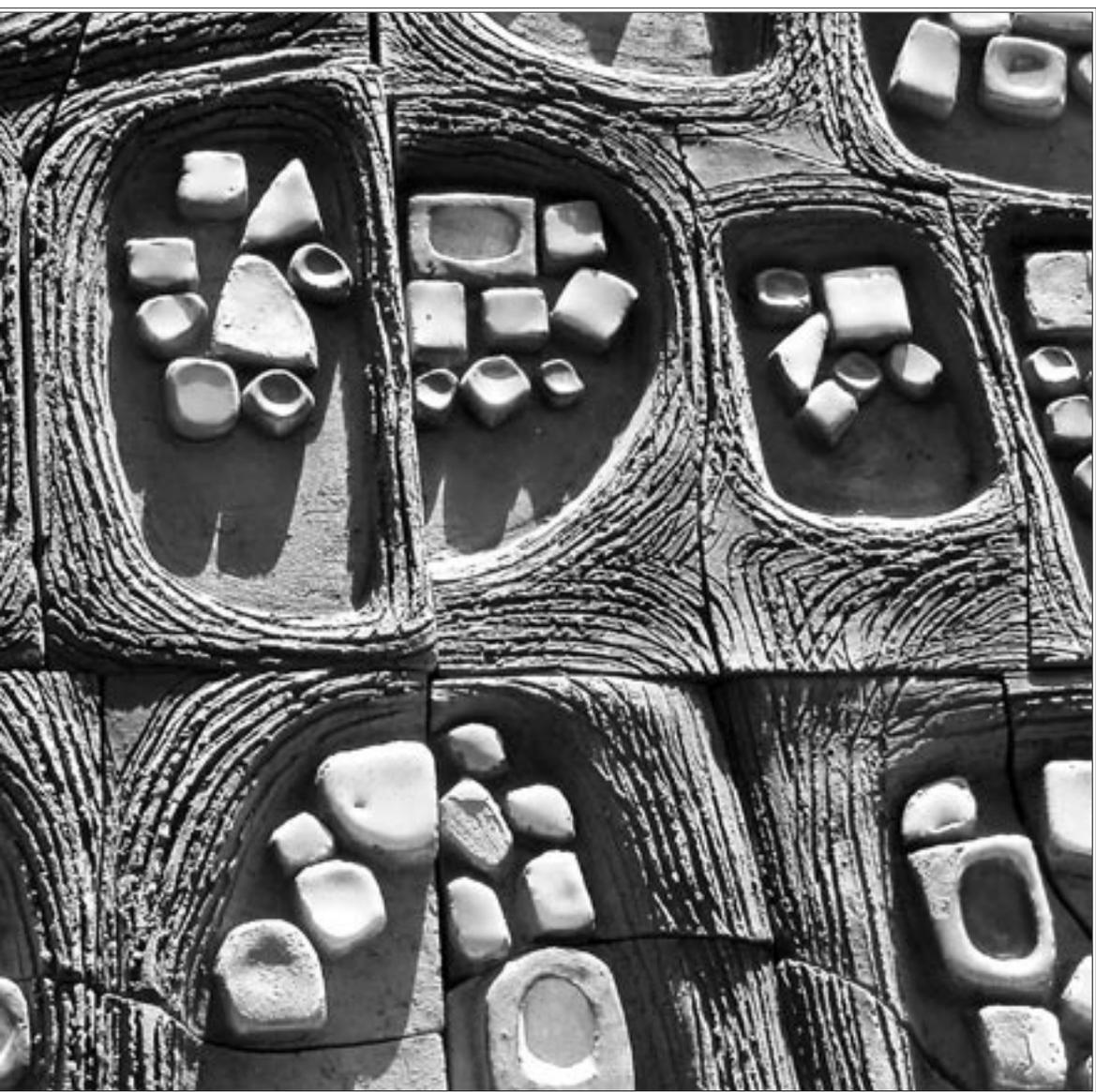
Tengo ganas, pero me cuesta comenzar. Voy a leer el centón sobre traducción de poesía organizado por Daniel Najmías. Voy a leer el texto de Miguel Veyrat y el felizmente atrevido *spleen* de Américo Cristófalo. A ver si me aclaro. Me llama el espíritu de Augusto Monterroso y, a ver si me aclaro, me dice, previniéndome sobre la inquietud que domina últimamente a los espíritus: “La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo”.

Afuera es noche y llueve tanto. Ven a mi lado, concédeme la virtud del artefacto. Déjate llevar, no tengas miedo, la virginidad comienza mañana. ¿No has lavado ya los platos? Si la blancura te encandila, siempre te queda la posibilidad de hurgar en el cubo de basura: allí reencontrarás la grafía oleosa del filete, un resto de verdura ingravido, los ojos de los comensales, el desaliento de la pesadilla. Ese desaliento que (parece una perogrullada, pero no lo es) también ayuda a respirar.



ARTICULOS







CABEZA DE DRAGÓN, DE LEONARDO DA VINCI

LA TRADUCCIÓN TEATRAL, UNA TRAICIÓN INEVITABLE

CARLA MATTEINI

HACE MÁS DE TREINTA AÑOS QUE CARLA MATTEINI SE DEDICA A LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS TEATRALES DEL ITALIANO, DEL FRANCÉS Y DEL INGLÉS. TAMBIÉN HA TRABAJADO EN GESTIÓN EN EL TEATRO ESPAÑOL DE MADRID Y EN EL CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL. REPRODUCIMOS EL TEXTO DE SU INTERVENCIÓN EN LA TERTULIA ORGANIZADA POR ACETT EN BARCELONA EL PASADO MES DE JUNIO EN EL CÍRCULO MALDÀ.

La traducción es imposible, es esencial y es importante.

Goethe

La hermosa cita del poeta alemán me permite arrancar esta primera parte más teórica y general, partiendo de una constatación a la que he llegado tras más de treinta años de trabajo como traductora especializada en literatura dramática: si para un poeta la traducción de un texto lírico es imposible, puedo asegurarnos que la traducción teatral es posiblemente la más personal, la que exige una impronta más propia del traductor, y, sobre todo, la que tiene unas leyes específicas más codificadas.

Ojo, no quiero afirmar con esto que la traducción literaria —sea de prosa o de poesía—, la de ensayo e incluso la técnica, sean prácticas o artes menores. No se trata de mejor o peor, de mayor o menor: no creo en las valoraciones cuantitativas en el terreno de la creación, del que forma parte la traducción de pleno derecho. Creo que esta última afirmación habría sido abucheada hace unos cuantos años, cuando en este país se relegaba al traductor —a veces, con razón, pues se traducía poco y mal— a un personaje oscuro, lo más silencioso y silenciado posible, cuyo nombre se omitía a menudo en las solapas de los libros. Por no hablar del de teatro, que a menudo era un “negro” que hacía una traducción literal para un dramaturgo o director español, que ignoraba el idioma de ori-

gen, pero firmaba tranquilamente la traducción, versión o adaptación —peligrosa y nebulosa tierra de nadie donde todo parece lícito— de textos rusos, alemanes, o del idioma que fuera.

La principal diferencia, o característica, y, desde luego, dificultad con que se encuentra el traductor de textos dramáticos es que, presumiblemente, su trabajo acabará subido a un escenario, bajo forma de palabra hablada, dicha por unos actores que tendrán en ese texto recreado, en ese nuevo lenguaje, un estímulo creativo para su interpretación, una plataforma segura y fluida sobre la que sentirse a gusto; o bien, por el contrario, un camino pedregoso con incómodos tropiezos, y una falta de ritmo y de musicalidad interna que desvela la distorsión entre lo “traducido” y su original. Con los años, se acaba por “escuchar” el texto que se está traduciendo, pensando en la voz y hasta en el movimiento escénico, incluso antes de ponerse de acuerdo con el director y su lectura de la obra. Pero, al principio, la obsesión por la fidelidad, o el miedo a despegarse del original, convierten la tarea del traductor teatral en un camino abocado al fracaso. Para traducir bien hay que arriesgarse siempre, pero en el caso del teatro, el valor y cierta dosis de osadía son imprescindibles.

¿Por qué insisto tanto en esa especificidad que, a primera vista, puede parecer dictada por cierta defensa “gremial” del campo teatral sobre otras disciplinas? Hay un hecho evidente: no es lo mismo leer un texto que escucharlo desde un

patio de butacas. Cierto es que para una persona con una mínima sensibilidad literaria, una mala traducción leída es fastidiosa y a veces hasta insultante, y a todos nos ha ocurrido tener que dejar la lectura de una novela que nos interesaba por una mala traducción. Pero en el teatro todo se juega en el instante real, en el aquí y ahora de la representación, no se puede volver página en la esperanza de que los desaguisados disminuyan. Si la conexión entre el lenguaje interpretado y el público no se produce desde las primeras réplicas, o lo hace con torpeza y atascos, ni los mejores actores del mundo, ni el mejor montaje, luces o decorados pueden salvar una obra de teatro.

El problema es que, en teatro, no basta con traducir “bien”, primer fundamento básico de quien se dedique a la traducción. El teatro es inmediato, tiene que conectar a través del oído con la sensibilidad y el imaginario del espectador actual, poco acostumbrado a escuchar, en una era en la que se presta escasa atención a la palabra, y se contempla con la indiferencia del hábito las imágenes más veloces. Cuando traducimos teatro, tratamos de inventar un lenguaje para la escena, un lenguaje nuevo y distinto al del texto original, y no basta con conocer bien ambos idiomas con los que trabajamos. Hay que estar alerta, afinar el oído y buscar las construcciones y los términos que “suenen” familiares en nuestra lengua, huyendo de la fidelidad como del diablo. Esto vale sobre todo para la dramaturgia contemporánea y tal vez toda la del siglo xx. Pero también hay que tratar al autor clásico, sea Shakespeare, Molière o Chéjov, desde una sensibilidad contemporánea, con una viveza, un ritmo y una fluidez que no suenen a “traducido”; que, antes bien, haga que el texto parezca reinventado o escrito por un dramaturgo español, en nuestro caso. Se puede, o se debe, ser fiel al traducir a Dostoievski o a Puskin, pero hay que pasar a Ibsen, a Chéjov y sobre todo a Shakespeare, por ejemplo, por el tamiz de esa visión, lectura o especial oído propio de nuestro tiempo. Y estoy hablando de traducción, no de versión o adaptación, que se están haciendo más y más con los clásicos, acortados y clarificados por dramaturgias actuales.

Una cita de un gran dramaturgo inglés, autor también de grandes versiones de los clásicos, Christopher Hampton:

Creo que el meollo de la cuestión es si es más válido tener a alguien que conozca el idioma, o alguien que sabe escribir para actores, para teatro. Lo último es un don más raro. Por otro lado, quien escribe para actores no será necesariamente cuidadoso en el respeto del original y molestará a muchos que conozcan y amen ese original. Así que lo ideal, me parece, es conjugar las dos cualidades: fidelidad y fluidez. Defiende la libertad de elegir en función de tu época, país, público, etc.

Y también:

Cuando traduzco un texto, me preocupa sobre todo tratar de seguir las intenciones del autor lo más estrechamente posible. Ante todo, tratar de comprender esas intenciones, después, reproducirlas, y entonces lograr los mismos efectos que se consiguen en el original, buscando especialmente cuándo el autor quiere que el público se ría, o se emocione, y tratando de hacerlo reír en esos momentos. Ésta es una de las cosas más difíciles.

Hampton está hablando del sentido del tiempo escénico, del momento adecuado para el gag, la elipsis, la ruptura o la risa, lo que en definitiva identifica al buen dramaturgo.

Ese sentido del ritmo, de la fluidez del discurso, es mucho más necesario en la traducción teatral, y creo francamente que para llegar a conseguirlo hay que estar, si no a pie de escenario —que sería lo ideal, junto al director, para ir adecuando la traducción a su puesta en escena y a la singularidad de cada actor—, por lo menos muy familiarizado con la práctica escénica, con todo el proceso de montaje, no sólo con el trabajo de mesa y análisis de texto. Y también hay que ver y escuchar mucho, mucho teatro, y amar esa forma expresiva en su diferencia y especificidad. Dudo mucho de que se pueda hacer una buena traducción teatral de encargo sin conocer y amar el teatro y, de hecho, numerosos ejemplos lo ratifican. Es la misma

razón por la que un buen poeta, ensayista o novelista no tiene por qué ser un buen dramaturgo: son códigos diferentes, estructuras diferentes no sólo en cuanto a técnica, oído, visión de las cosas y modo de contarlas, y esto mismo se aplica al traductor.

NI FIDELIDAD, NI TRAICIÓN

Hay un dicho entre los traductores que afirma que “una traducción dura sólo diez años. Ninguna traducción tiene la calidad de escritura del original”. Esto, que parece una *boutade* excesiva, es bastante cierto, al menos en el campo dramático, según mi experiencia. Pongo por ejemplo al Premio Nobel Dario Fo, considerado como una maravillosa bestia negra para los traductores. Los ingleses se quejan especialmente de su riqueza idiomática, de su agilidad vertiginosa en los diálogos, y de esa muy especial frescura de un lenguaje muy directo, cotidiano, con toques surrealistas en sus farsas. Llevo veinticinco años traduciendo a Fo, he publicado una docena de libros con sus obras, pero en los últimos años, cada vez que un director decide montar una de sus obras, suelo reescribir la versión. Ante todo, porque el tiempo pasa rápido e inmisericorde sobre textos políticos como los suyos, en concreto sobre los de los años setenta, los más famosos, tal vez excesivamente radicales, políticamente algo retóricos para nuestra costumbre actual. Algunos términos están ya casi en desuso (por ejemplo, los “grises”, que luego fueron los “maderos”, la “pasma”, la “poli”), y además se refiere a temas candentes en el momento de su escritura, como la prohibición absoluta del aborto, que ya son anacrónicos.

Hay otro escollo más y es que Fo cuestiona, ridiculiza y ataca la política y los hechos italianos y, en determinados momentos, es un autor muy coyuntural, casi de un teatro militante, de *agit-prop*, en el que hay que dejar el conflicto central, que sigue siendo oportuno y trasciende el tiempo, pero hay que “peinar” —término que empleamos continuamente las gentes de la farándula— de anécdotas a veces demasiado localistas, tanto en el tiempo como en el espacio. Dos casos claros

son *Muerte accidental de un anarquista* o *Aquí no paga nadie*, dos de sus textos más conocidos y representados continuamente en todo el mundo —digo bien, en todo el mundo—, con conflictos centrales que hay que despojar y dejar “limpios” para que no resulten viejos en el 2000.

Otro ejemplo, mucho más reciente, de una obra de Fo, es la que escribió sobre el sexo junto con Franca Rame, su mujer, a partir de un irónico manual de sexología de su hijo Jacopo. Empezando por el título —*Tengamos el sexo en paz*—, tuve que adaptarlo casi todo, primero a una actriz como Charo López, mucho más joven que Franca Rame, con otras experiencias y vivencias, y después porque, por ejemplo en el caso del aborto, la ley española, pese a todo, era más avanzada que la italiana, y había que endurecer el capítulo dedicado a ese tema. En este caso era imprescindible este trabajo de traslación de eje —de la realidad italiana a la española— y del personaje/actriz, ya que se trata de un monólogo bajo forma de clase de sexología, casi autobiográfico y que, por tanto, no correspondía de forma orgánica a la vida de Charo. Todo en clave de humor, claro, pero buscando guiños y referentes más cercanos al público español, por un lado, y anécdotas personales de las que Charo pudiera apropiarse y sentir como suyas, y no sólo interpretarlas. Este fue más bien un trabajo de reescritura, lo que llamamos una intervención dramaturgica, pues se cambiaron escenas de sitio, se reescribieron algunas, se cortaron otras. Todo, por supuesto, con el consentimiento y posterior revisión de los autores.

A propósito de Fo, dice una dramaturga y traductora teatral inglesa, Timberley Westerbaker:

Siempre me siento incómoda con las traducciones que trasladan un texto de una cultura a otra. Si en el caso de Fo no captamos las diferencias es porque somos perezosos. La cuestión es ¿haces algo absolutamente imposible para el público o pierdes medio público porque no les interesa el país? ¿Por qué no ir a por todo el mundo del autor?

Claro que habría que añadir que la realidad social y el lenguaje cotidiano inglés están mucho más alejados del italiano que en el caso del español.

Pero esta observación saca a flote otro gran peligro con el que se encuentra el traductor teatral: el exceso de acercamiento, de “españolización”, a veces incluso de casticismo madrileño. Recuerdo una obra de David Mamet que prácticamente había sido adecuada a Vallecas, con sus giros, dichos, etc. ¿Tiene sentido este miedo a la localización del texto, por si puede alejar al espectador? Personalmente creo que hay que tratar de encontrar ese difícil equilibrio entre las intenciones y el lenguaje del autor original, acercándolos lo más posible a nuestro idioma y nuestro imaginario, pero respetando el esquema de la historia, su lugar, el perfume de su origen, en lugar de homogenizar y vulgarizar su texto para que resulte más accesible. El público no es tonto y no hay que tener miedo: una buena obra posee una condición de universalidad que la hace comprensible por cualquier público y en cualquier país, siempre que esté bien escrita, bien traducida y bien montada. Lo anterior sería para mí pura y simple traición al autor original.

LA LIBERTAD DEL TRADUCTOR

Espero que haya quedado claro lo dicho anteriormente: para mí traición es tanto vulnerar el texto para “acercarlo” en exceso como quedarse demasiado “pegado” a él. Son dos conceptos bien diferentes y el segundo entra de lleno en el tema de la libertad en la traducción.

Partiendo de una base ya plenamente aceptada, la de que no existe traducción pura, ni traducción inocente, debemos reivindicar, por encima de reglas y purismos académicos, la libertad de introducir en la traducción un perfume propio, un lenguaje reinventado y nuevo, más eficaz que la simple literaridad, que a veces puede resultar incluso más agradecida y brillante, pero ayuda bien poco al resultado final. Me declaro, pues, a favor de la manipulación, de la intervención e incluso de la contaminación del texto. Es evidente que si traducimos una obra de teatro para una antología o

simple publicación, procuramos hacer una traducción, digamos más “neutra”, o “neutral”, pensando en que va a ser “perdurable”. Conviene diferenciar, de alguna manera, una traducción más o menos literaria de la que está pensada para una puesta en escena. Esta última forma parte de todo un proceso de carpintería teatral y es difícil aislar el texto literario de su proyección en el escenario.

De todos modos, no se puede generalizar, depende mucho de los autores. Pinter, por ejemplo, tiene una escritura rigurosísima, muy cerrada, llena de matices recónditos y a veces oscuros: es endiabladamente difícil para el traductor, pues permite poca recreación y menos libertad, te da un *puzzle* que debes reconstruir. Pero el caso de Steven Berkoff, pongamos, es bien diferente. Con él es o fidelidad literal, o bien recoger ese *cockney* que explique que, durante el thatcherismo, se hable de una determinada manera, ya que además es una mezcla de dialecto e idiolecto. Sus obras están plagadas de referencias geográficas, y el traductor puede dejar algunas, pero no todas, ya que sería agotador para un público no familiarizado, por ejemplo, con los barrios de Londres. Al final, el traductor tiene siempre que optar, que decidir en beneficio de la fluidez del texto.

En la traducción no efímera, en la traducción “neutra” para que perdure, está el peligro de que resulte mucho más fría y alejada de la necesaria vitalidad escénica. ¿Cómo hay que hacer para que las traducciones sean neutras y puedan perdurar, pero al mismo tiempo posean ese fulgor, esa rapidez de comunicación que son imprescindibles en el escenario? Personalmente soy partidaria, y así trabajo, de la traducción dramática pensada para el escenario y trabajada desde el proceso teatral, junto al director, teniendo particularmente en cuenta los ritmos, la respiración del actor, incluso modificando el texto durante ese largo proceso cuando sea necesario.

Hay traductores y, sobre todo, dramaturgos, que sostienen que “traducir, no nos engañemos, no es escribir”. Dentro de esa actividad algo esquizoide que tenemos los traductores, no estoy totalmente de acuerdo. ¿Hasta qué punto el trabajo de recreación literaria y dramática no es una escri-

tura o una reescritura propia? Y otra pregunta que nos hacemos: ¿por qué existimos los traductores teatrales? Es evidente que si los dramaturgos conocieran todos los idiomas, no existiríamos...

Me gustaría terminar con dos citas de otro dramaturgo y traductor inglés, Michael Frayn:

Todo el proceso de la traducción me parece muy similar a la escritura del texto original. Tienes de alguna manera que colocarte en la posición del autor cuando lo escribió, cuando lo tenía en la cabeza, incluso antes de escribirlo. Y tienes que hacer que esos personajes hablen en tu idioma, como cuando escribes tus propias obras. No plantea algunos de los problemas que tiene la escritura, pero plantea otros. Me parece un proceso fascinante. Trato de resistirme porque resulta tan atractivo que abandonaría todo lo demás. Pero siempre que lo hago, cuando empiezo a trabajar —tras haber leído y releído el texto, resuelto todos sus problemas y encontrado todas las alusiones y referencias históricas y cosas que no sabía, cuando realmente conozco el texto— entonces empiezo por la primera página, siempre con un momento de auténtico pánico, y pienso, pero si esto es imposible de traducir. Éste es el sentimiento que se tiene al empezar un texto propio, cuando te parece imposible conseguirlo.

En todo autor que merezca la pena traducir hay muchas dificultades, cosas que no esperarías que los personajes dijeran, cosas que están demasiado arraigadas en el lenguaje original. Si sencillamente las pasas por alto, si dices, bueno, sería más fácil decirlo así y olvidar lo otro, todo el perfume, la textura del original desaparece. Y creo que eso es lo que suele ocurrir con las adaptaciones que se hacen con tijeras y pegamento: se pierde la textura del original.

Volvemos a la eterna pregunta de nuestra profesión: ¿fidelidad o libertad? Me gustaría que esta duda casi hamletiana arrancara el debate.

EL COLOQUIO SE INICIÓ con la lectura y comentario de varios textos de Sarah Kane, Caryl

Churchill y Steven Berkoff traducidos por Carla Matteini.

PÚBLICO: En realidad, se trata de una convención, de una división de géneros. De lo que espera el espectador en el teatro o el lector que está en su casa. La diferencia está en la convención del género, pero el grado de dificultad y los obstáculos son los mismos. Y los recursos también son los mismos.

CARLA MATTEINI: No, no estoy de acuerdo. No es lo mismo. He traducido narrativa y ensayo, y creo que para traducir teatro hay que pertenecer al mundo del teatro. Hay que estar con el director, a pie de escenario. Por supuesto, no traduzco igual cuando se trata de publicar el texto. Hay cosas que no funcionan: es otro código.

PÚBLICO: No deja de ser una ventaja que sea un trabajo colectivo.

CARLA MATTEINI: Claro, especialmente para nosotros, que tenemos un trabajo tan solitario. A mí es lo que me fascina del teatro. El texto que trabajo no puede ser nunca un texto cerrado: de este mismo fragmento que acabo de leer tendré que cambiar un montón de cosas en función de los actores: en los ensayos veré lo que no funciona. El teatro es vida, es una respiración especial.

PÚBLICO: ¿Y esas transformaciones se repiten en posteriores representaciones?

CARLA MATTEINI: Sí, claro, muchas veces las traducciones se quedan viejas y hay que rehacerlas. Dario Fo también va cambiando el original en función de las representaciones, de los actores, del público.

PÚBLICO: Estamos de acuerdo en que las traducciones envejecen, pero los originales también. ¿Qué hacemos entonces? ¿Se adaptan también los originales, por ejemplo, a otros países?

CARLA MATTEINI: Desde luego, has dado en el clavo. Y también cambian las traducciones. Por ejemplo, mis traducciones en Argentina se cambian por completo. Cuando hablo con los dramaturgos argentinos, que son de lo mejor que hay en el mundo en este momento, me dicen que no hablamos el mismo idioma.

PÚBLICO: Pero podemos llegar al punto en que el público italiano o francés entienda mejor a Calderón que nosotros mismos.

CARLA MATTEINI: No te creas que con los clásicos se atreve mucho la gente. Una cosa es una adaptación y otra una traducción.

PÚBLICO: Pero eso nos pasa a nosotros cuando vemos representada una traducción actual de Molière.

CARLA MATTEINI: Es cierto, ningún traductor puede traducir como Moratín.

PÚBLICO: Con Shakespeare pasa eso, muchas veces los propios ingleses entienden mejor las traducciones que el original.

CARLA MATTEINI: Sí, porque ellos no lo tocan.

PÚBLICO: Estoy de acuerdo contigo en que la traducción teatral es muy diferente. El trabajo con los actores es muy importante. Yo también traduzco teatro y grabo mis traducciones, pero cuando los actores lo dicen siempre tengo que cambiar cosas.

CARLA MATTEINI: Es que, además, si a un autor como Mamet lo traduces directamente no hay quien se lo trague. Además, el ritmo inglés es tan distinto... Es el más fascinante para traducir teatro... Me he especializado en esto, es lo que más amo en el mundo y eso haré mientras pueda.

Quisiera añadir una cosa muy significativa que a mí me preocupa mucho: en este país casi no se publica teatro. ¿Qué pasa cuando te encuentras con alumnos que van a ser actores, directores, escenógrafos y no tienen textos que leer porque no hay casi nada traducido? Se edita poco y se vende poco. Hay pequeñas editoriales... ahora estoy trabajando con una, pero gratis. Es una labor muy minoritaria. A los editores no les interesa. Recordaré siempre que cuando empecé a traducir el teatro de Pasolini me puse en contacto con Jorge Herralde a través de un amigo, Terenci Moix, y le dije: "Has publicado mucho Pasolini, pero te falta el teatro". Me contestó: "El teatro no me interesa". ¿Cómo es posible!

PÚBLICO: Quisiera hacerte una pregunta más de andar por casa... ¿cómo cobras?

CARLA MATTEINI: De los montajes. Mira, te cuento: el 10% de taquilla se deja para la Sociedad de Autores. Los autores angloparlantes son más generosos: ellos se quedan con un 6% y te dan un 4%. Dario Fo, a pesar de ser amigo, me da un 3%. Los franceses dan un 3 o un 4%. Pero la SGAE retiene un 14% en concepto de administración y recaudación. Si una obra es un éxito, de todas maneras gana. Pero si no... Hay muchas salas alternativas que no tienen dinero y no es justo que no se les ayude.

PÚBLICO: Quisiera preguntarte si te has encontrado con el famoso problema de esos directores que dicen que ellos han hecho la versión.

CARLA MATTEINI: Acabo de sufrir un plagio terrible: me ha plagiado un texto y lo ha utilizado diciendo que es suyo Lluís Pasqual. Con eso os digo todo. La Sociedad de Autores está haciendo una prueba pericial. Yo vi la representación el día del estreno y es mi traducción, aunque ha metido algunos tacos que no pegan nada... Según la Sociedad de Autores, si un director quiere otra traducción puede hacerla, no está nada protegida tu versión: no es como un libro editado. De ahí la indefensión del traductor teatral. Algunos cambian una frase y dicen que es otra versión...

PÚBLICO: Y a lo mejor algunas de las versiones que ha hecho en catalán también proceden de tu traducción.

CARLA MATTEINI: Sí, eso me ha pasado con otros dos, pero bueno.

PÚBLICO: ¿Y no hay un criterio, como con la música, que diga que a partir determinado número de compases es plagio?

CARLA MATTEINI: Sí, el abogado me ha explicado que hay plagio total y plagio parcial. Estás muy indefenso. Te matas a trabajar en textos que nadie quiere publicar y de repente te lo montan...

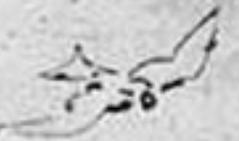
CELIA FILIPETTO, moderadora: Cortemos el llanto o esto va a parecer una reunión de traductores... Gracias, Carla.

CARLA MATTEINI: Muchas gracias a vosotros.

Spida uana ugo appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi



Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi



Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi



Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi

Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi



Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi
Spida uana ugi appuana ugi adu ugi adu ugi



¿POR QUÉ HARRY POTTER HABLA ESPAÑOL?

NIEVES MARTÍN AZOFRA

EN EL MARCO DE LA PASADA FERIA DEL LIBRO DE MADRID, ACETT ORGANIZÓ UN ENCUENTRO CON LOS ALUMNOS DEL IES ANTONIO MACHADO DESTINADO A ANALIZAR AL PROCESO QUE PONE EN SUS MANOS LOS LIBROS ESCRITOS EN OTRAS LENGUAS. ACTUÓ COMO MODERADOR EL TRADUCTOR HERNÁN SABATÉ.

Nuestro trabajo como traductores de *Harry Potter* comienza en el siglo pasado, concretamente en el año 1999. La editorial Salamandra, que entonces se llamaba aún EMECÉ, nos ofreció la posibilidad de traducir la segunda entrega de la serie *Harry Potter: Harry Potter y la cámara secreta*.

En esos momentos, *Harry Potter* era aún desconocido en España; de hecho, la versión española de la primera entrega, *Harry Potter y la piedra filosofal*, estaba aún en la imprenta. Nadie podía prever, en aquellos momentos, el éxito literario, cinematográfico y comercial que iba a conseguir. Ni siquiera el hecho de que fuera a convertirse en un personaje tan universal.

La obra se ha traducido a más de cincuenta lenguas. Tengo entendido que incluso se estaba preparando una traducción al latín. Se ha hecho una versión al inglés americano en la que se incluyen algunos cambios léxicos típicos, pero en la que el cambio más significativo es el del título del primer libro, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, que aparece en la edición norteamericana como *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*; tal vez con la finalidad de hacerlo más atractivo y emocionante. También han salido ediciones especiales para los países hispanoamericanos, con los correspondientes cambios léxicos. He aquí algunos ejemplos: no aparece el verbo “coger” sino “tomar”; “telespectadores” aparece como “televiden-

tes”; el “comedor” es el “living”; las “patatas” son “papas” y los “guisantes” son “arvejas”.

Toda traducción plantea retos a su traductor. *Harry Potter* nos ha planteado muchos y muy variados; seguramente, hemos sido capaces de resolver satisfactoriamente algunos de ellos y otros, quizá, no. El traductor tiene que elegir continuamente entre las distintas opciones de traducción que se le plantean y no siempre la elección es la acertada. No obstante, puedo asegurar que esto crea muchos desvelos al traductor, que busca incansablemente la solución más adecuada.

Hasta la fecha, somos cuatro los traductores que podemos dar cuenta de los errores y aciertos que los lectores de esta saga hayan podido detectar.

Antes de pasar a comentar algunos aspectos del trabajo de traducción, en colaboración con Adolfo Muñoz García, de los títulos: *Harry Potter y la cámara secreta*, *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*, y *Harry Potter y el cáliz de fuego*, me gustaría aclarar que la traducción de la primera entrega, debida a la traductora Alicia Dellepiane Rawson, impuso a las traducciones posteriores algunas soluciones no demasiado satisfactorias. Si bien algunas se han subsanado en posteriores ediciones y entregas, así, por ejemplo, la mascota de Neville Longbottom, Trevor, *a toad* en inglés, apareció traducida como “tortuga”, cuando en realidad es un sapo. No sabemos si por un error o por un intento, por parte de la traductora, de embelle-

cer el texto. La cicatriz en la frente de Harry, que en la primera traducción se dice que tiene forma de relámpago, en nuestra traducción tiene forma de rayo. La palabra relámpago significa resplandor, destello, es decir, hace referencia a la luz que emite, mientras que rayo hace referencia a la línea, al trazo que este destello dibuja. Además, en un sentido figurado, rayo significa dolor penetrante y momentáneo, exactamente como el que siente Harry, en su cicatriz, cuando lord Voldemort está cerca.

Otras soluciones heredadas, lamentablemente, no se han podido remediar. Un ejemplo lo encontramos en la conservación de muchos nombres en inglés, comunes y propios, inventados o no, pero cuidadosamente elegidos por la autora, por ejemplo:

a) Los nombres de las casas de Hogwarts: *Gryffindor*, *Slytherin*, *Hufflepuff* y *Ravenclaw*. Hacen referencia, tal y como se narra en la canción del sombrero seleccionador, a los símbolos de las cuatro casas que aparecen en el escudo del colegio, es decir, al león (a esta casa son asignados los alumnos de corazón valiente y arrojado), a la serpiente (adonde van los desaprensivos y los que para alcanzar sus fines se valen de cualquier medio), al tejón (donde son asignados los alumnos leales, justos, pacientes, sinceros y amantes del trabajo), y al águila (en la que encontramos a los inteligentes y avezados). Todas estas referencias se han perdido en la traducción.

b) Algunos términos técnicos del *quidditch*; es una pena tal profusión de palabras inglesas que, para un hablante de castellano, no significan nada, ni resultan expresivas en cuanto al sonido, y ni siquiera son fáciles de retener: *quaffle*, *bludger*, *snitch*... La misma palabra *quidditch*.

A continuación, es preciso señalar algunos de los retos que plantea la traducción de *Harry Potter*:

Su gran carga cultural: *Harry Potter*, como se puede comprobar a través de su lectura, es muy *British*. Además, siempre he tenido la impresión de que su autora ha querido que las muchas referencias culturales que salpican su obra se respetasen. Incluso cuando sus libros se han llevado al

cine, Rowling ha estado muy pendiente de que el guión, la ambientación y los actores (escogidos entre niños ingleses) respetasen el espíritu de ese mundo que ella ha creado: y ese mundo es claramente muy británico; de hecho, gran parte de la historia se desarrolla en un colegio de magia privado donde todo funciona siguiendo los esquemas de cualquier colegio privado de Gran Bretaña.

Por este motivo y porque, como ya he comentado anteriormente, la traducción anterior había impuesto a las posteriores ciertas soluciones, no se han hecho cambios culturales, lo que se conoce como domesticación o adaptación del texto a sus lectores, sino que hemos preferido, en general, una traducción literal de esos referentes culturales. Tomamos esta decisión porque creíamos que la comprensión del texto no se iba a ver mermada, dado que, en nuestro contexto español, el distanciamiento con respecto al mundo anglosajón no es tan grande. En comparación con otros contextos culturales (el de los lectores chinos, por ejemplo), estamos bastante familiarizados con ese mundo que nos presenta Rowling. A lo sumo, ha podido producir cierta extrañeza, pero, como contrapartida, se ha ganado en fidelidad a esos rasgos básicos de la serie.

El sistema escolar: en lo que se refiere al colegio de Hogwarts y su organización, vemos que a los alumnos se les distribuye, en la ceremonia anual que tiene lugar a comienzo de curso, *The Sorting*, “la selección”, en *houses*, “casas”.

Percy, Ron y Hermione son *prefects*, “prefectos”. En el sistema escolar británico y americano, los prefectos son alumnos más antiguos, buenos estudiantes, que tienen cierta autoridad sobre los alumnos más jóvenes y que colaboran con los profesores en el mantenimiento de la disciplina en el centro. También ayudan a los alumnos nuevos en sus dudas y problemas.

La traducción en ambos casos ha sido literal. En el primer caso, debido a que no existe en nuestro sistema educativo un concepto similar y, en el segundo, porque el haber utilizado el término “delegado”, por ejemplo, no hubiera recogido todo el significado que conlleva la palabra *prefect*.

Para los términos *Head boy* o *Head girl*, asignados a alumnos que están en un escalafón más alto que los prefectos, aunque con tareas similares, hemos preferido la traducción “premio anual”. Esto nos permitía hacer algunos juegos de palabras, donde las iniciales, P.A. con el significado de “Premio Anual”, se transforman en “Presumido del Año” y en “Premio Asnal”. En la historia hay un momento en el que Fred, refiriéndose a su hermano Percy con el estilo bromista que le caracteriza, dice en inglés: *The cars will have flags on the bonnets, with hb on them — for humungous bighead.* “Y pondrán banderitas en el capó, con las iniciales P. A. en ellas... por presumido del año”. *The badge now read bighead boy.* “En la insignia se leía ahora: premio asnal”.

Las comidas también hacen referencia a platos muy típicos de la cocina británica. De estos términos, la mayoría se han traducido literalmente como es el caso de *roast chicken*, pollo asado; *sausages*, salchichas; *pork chops*, chuletas de cerdo; *chips*, patatas fritas, etc... Son platos que no ofrecen ninguna dificultad puesto que son conocidos y consumidos igualmente en nuestro país. También hemos traducido literalmente otros platos, a sabiendas de que iban a producir cierta extrañeza por ser insólitos en nuestra mesa, y de que se perdía parte del valor informativo y referencial de la palabra, por ejemplo: *treacle tart*, “tarta de melaza”; *Christmas puddings*, “budines de navidad”; *Yorkshire pudding*, “budín de Yorkshire”; *Steak-and-Kidney pudding*, “pastel de carne y riñones”; *Cornish pasty*, “empanada de Cornualles”.

En otras ocasiones, la opción ha sido acercarnos más a nuestra cultura. Palabras como: *cottage cheese*, *mince pies* o *porridge* (esa especie de papilla tan odiada por los niños en los orfanatos de otro gran autor inglés, Dickens) se han traducido respectivamente como “queso fresco”, “pastelillos caseros” y “gachas de avena”.

En definitiva, no nos parecía adecuada, y hubiera resultado ridículo en una obra como ésta, la adaptación cultural de estas comidas, hasta el punto de que los estudiantes de Hogwarts, en esos festines pantagruélicos que acontecen en el Gran Comedor, hubieran degustado por ejemplo: torti-

lla de patatas, tapas variadas, paella, papas “arrugás”, cocido madrileño, gazpacho o torrijas.

Los nombres: si bien es verdad que al no traducirse, lamentablemente, se han perdido las referencias a características peculiares y definitorias de la personalidad de los muchos personajes, centrales o no, que salpican la obra, también es cierto que, en un contexto tan británico, su traducción hubiera creado una cierta incoherencia, especialmente, si no se traducen todos y cada uno de los nombres. Es obvio que no todos son igual de sugerentes. Sabemos que en otras lenguas, como es el caso del francés, el traductor se ha arriesgado más. Así nombres como, por ejemplo, *Mme Hooch* aparece como “Mme Bibine”; *Hogwarts* como “Poudlard” o *dementor* como “détraqueur”.

En nuestro caso, había ciertos condicionamientos por la traducción del primer volumen, en el que ya aparecían muchos nombres de personajes sin traducir. De cualquier manera, la dificultad era grande, especialmente, para lograr el efecto de nombre y apellido que presentan los personajes en inglés y no quedarnos en el mero efecto de nombre y apodo. Voy a ilustrar con algunos ejemplos la gran carga semántica que presentan los nombres de algunos personajes:

Dumbledore, Albus: *Albus* en latín significa “blanco”. El concepto de blanco nos hace pensar en algo puro, relacionado con la luz y la claridad del pensamiento, es decir con la sabiduría. En Dumbledore tenemos la palabra *dumb*, que define bien a Albus si tomamos uno de sus sentidos: el de silencioso o callado. “Albus Silente” (creo que aparece así en la traducción al italiano) hubiera sido una buena opción.

Filch, Argus: es el conserje de Hogwarts. Siempre malhumorado y en guerra con los estudiantes. Sabemos que es un brujo fracasado. *Argus*, en la mitología griega, es un ser con muchos ojos y siempre abiertos. Nuestro personaje está continuamente vigilante, al acecho. *Filch* es un verbo que significa hurtar, sisar. Guarda en su conserjería el mapa del merodeador y no sabemos cómo ha llegado a sus manos, pero bien pudiera haberlo birlado. Con estas características, un nom-

bre como “Siso Cienojos” no hubiera sido una solución muy errada.

Bagman, Ludovic (Ludo): en *Ludo* hay una referencia clara al latín y a nuestra palabra “juego”. No olvidemos que es el ministro del Departamento de Juegos y Deportes mágicos. En *Bagman*, tenemos el significado de alguien que recoge dinero de forma ilegal, por ejemplo, a través de sobornos. Es un personaje que no sale muy bien parado; le gusta hacer apuestas y no siente escrúpulos ante posibles negocios no muy limpios. La traducción “Ludo Trapazas” muy bien hubiera recogido todos estos significados.

Lupin, Remus: en el nombre de este personaje, la referencia a la palabra lobo aparece por partida doble. En *Remus*, nos encontramos con la alusión a uno de los fundadores, según la mitología romana, de Roma. Él y Rómulo fueron criados por una loba. En *Lupin* es clara también la relación con la palabra latina *lupus*. Un nombre como “Remo Lobatón” no hubiera desentonado con este personaje.

Snape, Severus: *Severus* es claramente nuestra palabra “severo”. En inglés existe el verbo *to snape*, que significa reñir, echar la bronca a alguien, reprender, reprochar. Nombres como, por ejemplo: “Severo Carrañón”, “Severo Andanadas” o “Severo Matracas” le hubieran ido como anillo al dedo al profesor de pociones.

Los nombres de algunas mascotas también aparecen fuertemente connotados:

Fluffy, el perro carcelero de tres cabezas, guardián de la piedra filosofal, que tiene un aspecto muy fiero y monstruoso, pero al que le bastan unas dulces notas musicales para quedarse dormido como un bendito. Aunque no se dice en el libro, intuimos que Hagrid, el guardabosque, le ha dado este nombre. Es un término lleno de afectividad, lo que no nos sorprende dado el amor que Hagrid siente por los animales y las criaturas extrañas. La palabra significa “lleno de pelusa”, “mullido”, “plumoso”. Propongo algunos de estos nombres para nuestro Fluffy español: “Peluche”, “Peluso”, “Pelusín”.

Fang, el perro jabalinero de Hagrid, muy bien se podía haber llamado “Remolón”. Es fre-

cuente la expresión hacerse el remolón, pero además con esta palabra se designa también al colmillo de la mandíbula superior del jabalí. Remolón, por tanto, hubiera sido una buena traducción para *Fang*, al recoger, como he explicado, ambas referencias, la de colmillo y la de jabalí.

Ripper, el perro de tía Marge, que nos cae tan antipático como ella, también tiene un nombre significativo que hace referencia a su agresividad. *Ripper*, además, nos recuerda a un personaje famoso no sólo en Inglaterra: *Jack the Ripper*, Jack el Destripador. Si bien “Sacamantecas” resulta demasiado largo para un nombre de perro, “Caníbal” o “Fiero” hubieran sido, en mi opinión, soluciones válidas.

En nuestra traducción, hemos intentado afrontar el reto de encontrar términos ingeniosos. Adolfo Muñoz ha hallado algunas soluciones interesantes, por ejemplo: *skrewt*, “escreguto” (tanto la palabra como el bicho al que da nombre son verdaderamente repugnantes). Los dragones *Horn-tail* y *Short-Snout* se tradujeron respectivamente por “Cornirrabudo húngaro” y “Morricorto”. El sonido taurino de las dos denominaciones propuestas nos gustaba, pero, lamentablemente, hubo que cambiarlas en la editorial por “Colacuerno” y “Hocicorto”. Parece ser que el motivo del cambio era que resultaban inadmisibles en algunos países de Hispanoamérica.

Cuando en el volumen tercero aparecen *Moony*, *Wormtail*, *Padfoot* y *Prongs*, cuyos nombres hacen referencia al hombre lobo, afectado por la luna, a la rata, al perro y al ciervo, los traducimos como “Lunático”, “Colagusano”, “Canuto” y “Cornamenta”.

Muchos nombres están muy asociados a la cultura británica, por tanto resulta prácticamente imposible traducir todas sus connotaciones. Este es el caso de, por ejemplo:

Fawkes the Phoenix: hace referencia al ave fénix, un ave legendaria que cuando sentía la muerte cercana se inmolaba para, a continuación, renacer de sus cenizas. El ave fénix simboliza la inmortalidad y resurrección. En *Fawkes* hay una alusión al personaje histórico, Guy Fawkes. Este católico inglés conspiró para volar el parlamento británico

y asesinar al rey James I, en 1605. Cada 5 de noviembre, se celebra la festividad de Guy Fawkes con grandes hogueras (como las de nuestra Noche de San Juan) en las que se queman muñecos que representan a este personaje.

Halloween: forma abreviada para *All Hallow E'en*, es decir, víspera de la festividad de Todos los Santos, que se celebra la noche del 31 de octubre. En *Harry Potter*, esta celebración es importante, puesto que se trata también de la fiesta de los brujos y brujas.

Yule Ball: *Yule* es una fiesta pagana que coincide con el solsticio de invierno. En nuestra traducción aparece como baile de Navidad.

Una solución para aclarar estas referencias culturales son las notas a pie de página. En nuestra opinión, éstas notas aclaratorias, tan necesarias a veces, no son adecuadas en un libro de entretenimiento para niños y jóvenes. Las notas a pie de página entorpecen la lectura y, si son excesivas, cansan al lector.

En *Harry Potter* encontramos un gran bati-burrillo de nombres de artilugios mágicos, golosinas, publicaciones, inventados o no por la autora, pero todos ellos muy ingeniosos. La primera entrega vio *howler* (carta que tanto temen los alumnos porque les echa un buen rapapolvo en público), pero en las siguientes hemos preferido “vociferador”. *The mirror of Erised* apareció como “El espejo Erised” en las primeras ediciones. Posteriormente se rectificó, quedando como “El espejo de Oesed”. La corrección era necesaria para que la inscripción grabada en la parte superior, y que se lee de derecha a izquierda, tuviera sentido, en español:

Erised štra ebru oyt ube cafru oyt on wohsi
Is how not your face but your hearts desire
Oesed lenoz aro cut edon isara cut se onotse
Esto no es tu cara sino de tu corazón el deseo

En el caso del autobús noctángulo, *the Knight bus*, nos encontramos con que en inglés *Knight*, “caballero” y *night*, “noche” son homófonos, es decir, tienen el mismo sonido pero distinto significado. Nosotros buscábamos recoger el significado de noche, ya que es un autobús que hace un servicio

nocturno. “Noctámbulo” hubiera sido la solución más lógica, pero nos pareció divertido inventar la palabra “noctángulo” para conservar el juego del original. Al introducir en la palabra española la consonante “g”, que se corresponde con un sonido velar, nos acercábamos más a la palabra inglesa *Knight*, donde tenemos una consonante, que habitualmente suele corresponderse con un sonido velar. Esta solución probablemente haya causado cierta extrañeza.

Las distintas marcas de escobas se tradujeron todas: *The Bluebottle*, “La Moscarda”; *The Firebolt*, “La Saeta de Fuego”; *Cleansweep* “Barredera”.

Fizzing Whizzbees, algo así como “abejas efervescentes”, se transformó en “meigas fritas”, que suena a dulce y sugiere cierta sensación de cosquilleo en el paladar.

Ton-Tongue Toffee, “caramelo longuilinguo”. En la traducción al castellano se ha perdido el efecto sonoro, pero no mágico, de la palabra inglesa.

Witch Weekly, “Corazón de bruja”. El mundo mágico de *Harry Potter*, en ocasiones, se parece demasiado a nuestro mundo. Hay prensa seria y revistas de cotilleo. *Witch Weekly* es un ejemplo de prensa rosa, y por eso en su traducción al español la referencia implícita a un programa de televisión española, que trata sobre chismorreos de gente famosa, es todo un acierto.

Un caso parecido, pero referido a un programa de radio, es el de *WWN Wizarding Wireless Network*, “CMC Los Cuarenta Magistrales”.

The Weird Sisters, “Las brujas de Macbeth”. En el nombre de este grupo musical hay una alusión a las malvadas brujas de la obra de Shakespeare, de ahí su traducción.

Los encantamientos, escritos en latín macarrónico, se han mantenido tal cual o bien se han adaptado ligeramente al latín macarrónico hispano: “¡Petríficus Totalus!”, “¡Densangeol!”, “¡Expelliarmus!”, “¡Serpensortia!”, “¡Expecto patronum!”, etc.

Se ha perdido fidelidad al estilo de la autora y a su caracterización de los personajes a través de su forma de hablar. Esto ha sido criterio de la editorial, quizá por el temor de ofender a personas que puedan sentirse identificadas con esa forma de

expresarse vulgar o descuidada. Nosotros no estábamos muy de acuerdo con este criterio, pero lo aceptamos. Resulta extraño que Hagrid hable un inglés vulgar y que, sin embargo, se exprese con toda perfección en castellano:

I met him! growled Hagrid I musta bin the last ter see him before he killed all them people! It was me what rescued Harry from Lily an' James's house after they was killed! Jus' got him outta the ruins, poor little thing, with a great slash across his forehead, an' his parents dead

¡Me lo encontré —bramó Hagrid—, seguramente fui yo el último que lo vio antes de que matara a toda aquella gente! ¡Fui yo quien rescató a Harry de la casa de Lily y James, después de su asesinato! Lo saqué de entre las ruinas, pobrecito. Tenía una herida grande en la frente y sus padres habían muerto...

La forma de hablar de otros personajes, sin embargo, sí ha quedado reflejada en la traducción. Este es el caso de sir Cadogan, un caballero a la antigua usanza, que nos recuerda a Don Quijote en su manera de expresarse:

Stand and fight, you yellow-bellied mongrels!
¡En guardia, felones, malandrines!

Aha! He yelled. What villains are these that trespass upon my private lands? Come to scorn at my fall, perchance? Draw, you knaves, you dogs!

¡Pardiez! Gritó ¿Quiénes son estos villanos que osan internarse en mis dominios? ¿Acaso os mofáis de mi caída? ¡Desenvainad, bellacos!

Los acrónimos: las pruebas que hacen los alumnos en Hogwarts se denominan con los acrónimos *OWLs* y *N.E.W.T.S. OWLs* (*Ordinary Wizarding levels*), que por una parte suena a la palabra lechuga, y por otra a los *O-levels*, se transformó en “TIMO (Título Indispensable de Magia Ordinaria)”.

“ÉXTASIS (Exámenes terribles de Alta Sabiduría e Invocaciones Secretas)” fue la opción elegida para traducir *N.E.W.T.S. (Nastily Exhausting Wizarding Tests)*.

Hermione, muy comprometida con los derechos de los elfos domésticos, crea la asociación *S.P.E.W. (Society for the Promotion of Elfish Welfare)*. En nuestra traducción se convierte en “P.E.D.D.O (Plataforma Élfica de Defensa de los Derechos Obreros)”. Tanto en inglés como en español, estos acrónimos resultan un tanto malosonantes.

Las aliteraciones: la obra está cuajada de aliteraciones. Es decir de repeticiones de sonidos al principio o a mitad de palabra que contribuyen a dar sonoridad al texto. En algunos casos, se han podido conservar, aunque no siempre con el mismo sonido del original, por ejemplo: *The Monster Book of Monsters*, “El monstruoso libro de los monstruos”; la canción de Peeves: *Loony, loopy Lupin*, “Locatis lunático Lupin”; *Quick-Quotes Quill*, “Pluma a vuelapluma”; *Madcap Magic for Wacky Warlocks*, “Magia disparatada para magos disparatados”; *Cockroach cluster*, “Cucurucho de cucarachas”.

En otros casos, el contenido semántico de la palabra ha prevalecido sobre la aliteración, como ha ocurrido en *Weasleys' Wizard Wheezes*, “Sortilegios Weasley”; *Where there's a Wand, There's a Way*, “Donde hay una varita, hay una manera”; *Dreadful Denizens of the Deep*, “Los espantosos moradores de las profundidades”; *Saucy Tricks for Tricky Sorts*, “Trucos ingeniosos para casos peliagudos”.

Los libros de Harry Potter, con tal profusión de palabras inventadas, efectos sonoros, juegos de palabras, anagramas, canciones y acertijos, ponen muchas veces a prueba la creatividad del traductor y también, en ocasiones, lo obligan a rehacer el texto para conseguir el mismo efecto poético, humorístico, misterioso... que la autora buscó al escribir su obra.

Juegos de palabras: *Moaning Myrtle*, “Myrtle la Llorona”. En inglés hay un juego de palabras con la expresión *weeping willow*, sauce llorón. En nuestra traducción, al no traducir *Myrt-*

le, que no es un árbol, pero sí un arbusto, el juego de palabras se ha conservado sólo parcialmente.

Bug: el juego de palabras creado con el término *bug*, que como verbo significa “poner micrófonos ocultos”, y como sustantivo, “chinche”, nos lo encontramos cuando Hermione, intrigada por saber cómo Rita Skeeter obtiene la información que luego publica, modificándola a su antojo, habla con sus amigos Harry y Ron:

*“Maybe she had you bugged,” said Harry
“Bugged?” said Ron blankly. “What... put fleas on
her or something?”*

— A lo mejor te ha pinchado —dijo Harry
—¿Pinchado? —repitió Ron sin entender—. ¿Qué
quieres decir? ¿Que le ha clavado alfileres?

El efecto conseguido resulta muy chistoso tanto en inglés como en español.

Tom Marvolo Riddle, nombre de pila de lord Voldemort y anagrama de *I am Lord Voldemort* hubo de ser transformado en “Tom Sorvolo Ryddle” para conservar el anagrama en español “Soy lord Voldemort”. Es interesante resaltar el hecho de que incluya la palabra *Riddle*, ya que hace referencia a algo misterioso y enigmático. En Voldemort, a su vez, está claramente la palabra francesa *mort*, “muerte”.

La canción de las sirenas, en una de las pruebas del Torneo de los Tres Magos, dice así:

*Your time's half-gone, so tarry not
Lest what you seek stays here to rot.*

Ya ha pasado media hora, así que no nos des largas
Si no quieres que lo que buscas se quede criando
[algas.

En nuestra traducción, se ha creado un juego de palabras muy divertido, que no está en el original. La expresión “criando malvas” se ha convertido, con acierto, en “criando algas”, puesto que, en este momento de la historia, nos encontramos en las profundidades del lago de Hogwarts.

Adivinanza: En la tercera prueba del Torneo de los Tres Magos, Harry Potter tiene que resolver la adivinanza que le plantea la esfinge. Ante la imposibilidad de traducirla literalmente y conservar la solución al acertijo inglés, Adolfo Muñoz recreó el texto para los lectores en castellano.

*First think of the person who lives in disguise,
Who deals in secrets and tells naught but lies.
Next, tell me what's always the last thing to mend,
The middle of middle and end of the end?
And finally give me the sound often heard
During the search for a hard-to-find word.
Now string them together, and answer me this,
Which creature would you be unwilling to kiss?*

Si te lo hiciera, te desgarraría con mis zarpas,
pero eso sólo ocurrirá si no lo captas.
Y no es fácil la respuesta de esta adivinanza,
porque está lejana, en tierras de bonanza,
donde empieza la región de las montañas de arena
y acaba la de los toros, la sangre, el mar y
[la verbena.
Y ahora contesta, tú, que has venido a jugar:
¿A qué animal no te gustaría besar?

Nuestros objetivos fundamentales al traducir los libros de Harry Potter fueron los de redactar en un castellano claro y correcto y transmitir a los lectores todas las sensaciones que la autora pretendió al escribir la obra.

CONCIENCIA Y PLURALIDAD EN EL PARTO DE BABEL

UN HOMENAJE A LOS POETAS Y A LOS TRADUCTORES DE POESÍA

MIGUEL VEYRAT

PONENCIA PROPUESTA EN EL ENCUENTRO ENTRE CREADORES Y TRADUCTORES DE POESÍA, ORGANIZADA EN VALENCIA POR LA FUNDACIÓ ALFONS EL MAGNÀNIM Y EL INSTITUTO CERVANTES, LOS DÍAS 27 Y 28 DE SEPTIEMBRE DE 2005, CON MOTIVO DE LA EDICIÓN DE LA ANTOLOGÍA APARECIDA CON EL N° 100 DE LOS PLECS DEL MAGNÀNIM.

MIGUEL VEYRAT ES POETA, PERIODISTA Y TRADUCTOR.

Georges Steiner dice que la destrucción del Zigurat de Nemrod fue un auténtico *desastre* y que su sentido yace en el significado etimológico de la palabra *desastre*, es decir, una lluvia de estrellas. Steiner, en el mismo acto de pensamiento pide una respuesta a los poetas porque ellos han sido los custodios de la palabra, receptores de aquella lluvia mítica¹. De la riquísima lluvia de sonoras, brillantes y expresivas lenguas que habla el hombre, liberado de la primigenia verborrea mítica de Adam Kadmón, que sólo entienden los sacerdotes y profetas.

Esta metáfora del maestro comparatista me ha llevado a pensar poéticamente el tema, dando como resultado las piedras de camino que, amontonadas, componen la *Trilogía de la incertidumbre* que lleva por título “Babel bajo la Luna”, publicado en 2005². En las notas finales de ese libro, imaginaba yo que, una vez derribados de la torre que construyeron para alcanzar la luz original —colocada como celeste cucaña— y así pactar con ella la eterna iluminación, los poetas armaron sus tiendas en las ruinas de Babel, dedicándose a hallar los ritmos universales en el caos aparente de los ríos salvajes de las lenguas ya existentes —por supuesto, pese a lo que diga El Libro—, antes de intentar su frustrado ascenso, fluyendo libres al fin

y repletas del peculiar sentido que dota la caída a todo lo humano.

Es posible que, como constató Heidegger en su ensayo “Caminos de bosque”, el exceso de claridad haya arrojado para siempre a los poetas a las tinieblas, sobre todo refiriéndose a aquel trance descrito en el Gran Código³ como escalada, asalto al cielo o fuga al Nadir⁴ aparente, que terminó con el derribo del gran andamio. Que los poetas no proféticos, no épicos, no literales, no *figurativos*, se sientan pues felices ahora, porque al fin ya no pretenden alcanzar el Sol, que sólo se alcanzaría tras la muerte, según algunos creyentes: que sean dichosos por tanto en las tiendas iluminadas por la Luna, armadas cantando con materiales de fortuna entre las ruinas babilónicas por las que fluyen libremente las corrientes que transportan limos idiomáticos, pues no desean fundar con ellas reinos ni religiones, y han convertido su injusta condena en una elección, fundando la conciencia, ya que como creía Goethe, “en las límpidas manos del poeta, / el agua se tornará diamantina”.

Al releer a María Zambrano unos meses después de escribir aquellas líneas, me conmovió la siguiente reflexión hallada en uno de los ensayos del precioso libro *El hombre y lo divino*⁵:

Se paga por ser (...) simplemente hombre y sólo entonces se abre el camino de la verdadera vi-

da individual; sólo a partir de entonces se puede pretender ser uno mismo. Al atender al juego total, como Antígona, se cierra el proceso trágico. El justo que paga abre el camino de la libertad (...) Se ha agurado el conflicto trágico; ha nacido la conciencia y con ella una inédita soledad. Entonces comienza la verdadera historia de la libertad y el pensamiento.

Pienso en cuán ligada está esa historia con la de los poetas —los últimos *justos*, siguiendo el razonamiento poético y sobre todo deísta, repleto de sentimiento de culpa, de la ex discípula de Ortega—, decididos a buscar su propia vida como recibiendo ese bautismo de conciencia al margen de la luz oficial cegadora que, al fundir su significado en la divina trabazón significante del Tetrágrammaton, impide crear con libertad. Nada tendrán que ver entonces, con la poesía verdadera, los poetas coronados con pomposo laurel nacional, eclesiástico o municipal, alejados de quienes mezclarán impunemente sonidos y sentidos, utilizando para ello el ritmo mágico de la emoción cordial en su empeño por llegar, resonando, a la bóveda del corazón del otro. Aunque para ello paguen el precio de la marginación siendo derribados de la Torre de los “justos”, alejados del fuego abrasador origen de su sed⁶: el conocimiento.

Armadas sus tiendas en los escombros de la torre, dados a la tarea de reconstruir el sentido de la vida humana desde los pecios de la diversidad de lenguas —ya que el oficio de poeta es sobre todo el de la rememoración, que a veces se confunde con el hecho más grande todavía de la celebración—, vivimos dedicados al afán de reintegrar el tiempo humano en el tiempo sin tiempo, y no el de la mera reconstrucción del pasado ni el discurso empírico banal, como sucede con harta frecuencia en nuestros días. Pues la memoria permite al poeta nombrar, un nombrar esencial que crea lo nombrado, recordando lo esencial olvidado en la piel de la existencia cotidiana. Tarea titánica que sitúa a la poesía como el último lugar de la totalidad en tiempos de fragmentación e indigencia, último lugar de redención, como ha dicho el gran

filósofo valenciano, el poeta de la mítica edición de *La caña gris*, Jacobo Muñoz.

El silencio hubiera sido una opción tan legítima como otra, pero lo que estaba en juego, entonces como ahora, era tallar un báculo válido en la hora en que la Humanidad se internaba en el desierto como una raza en retirada, ante la reconstrucción de la Nueva Jerusalén de luz como faro de la palabra única. Tenían los poetas para beber, derviches voluntarios, tan sólo el agua clara de la palabra plural, único instrumento capaz de lograr el sentido unitario de la solidaridad humana en el *ukase* de la dispersión. Y para sostén del caminar, el alimento del amor humano, hacia el que se dirige siempre la luz individual del corazón.

Porque sólo “el silencio es la muerte”, dirá en ese mismo sentido Angelo Portinari, descendiente de aquél Montserrat (autor del primer borrador de *Aurora Consurgens*, 1166) que afirmaba que los poetas cantan cuando calla Dios⁷. Porque el silencio es el presente de aquellos que vivieron antes, y la vida no es sino una conversación previa al silencio, como querrá decirnos Brodski en un hondísimo lamento: “Es discurso del crepúsculo, con un fin incierto⁸”. El propio poeta ruso, que habría de sufrir en carne propia el brutal exilio de la luz oficial, escribe un lúcido análisis de la situación en la sociedad de los hombres, la sociedad de Babel en un fragmento de su representación del diálogo que mantienen en un manicomio dos filósofos ataviados con batas de hospital para enfermos mentales:

—La enorme ciudad en una densa niebla.

—Discurso del caos, resumido sucintamente.

—Se eleva un gigantesco manicomio, como un paréntesis en el universal concierto.

—¡Maldita sea, de los rincones nos alcanzan corrientes de aire!

—Las imprecaciones no hieren mi oído: lo que veo no es la vida, sino el triunfo de las palabras.

—Sí, sí: ¡Nos verbalizan los sustantivos!

—Así una ave vuela de su nido, preocupada por el pan de cada día.

—Sobre el llano se eleva una estrella buscando un interlocutor más competente.

—El mismo llano, hasta donde la mirada alcanza,

mantiene en la noche un coloquio, con la lentitud del correo.

—Y ¿cómo precisamente lo mantiene?

—Mediante las imperfecciones del terreno.

—¿Y cómo distinguir entre los habladores nocturnos, si bien su conversación no tiene sentido alguno?

—Arriba está parado⁹ Gorbunov, y Gorchakov es el que está abajo.

El poeta es quien transmite los nombres de las cosas a los interlocutores entre la niebla de la noche. No por ser uno de los “justos” sino porque desea hacer llegar el *desastre* a los demás, *mediante las imperfecciones del terreno*: y es verbalizado a su vez, ensartado por los sustantivos que él mismo ha configurado para construir la realidad y hacerla reconocible socialmente. Los ha creado a la luz de la luna, en el reflejo mismo de la luz cegadora, en el pleno sentido que la luz oscura le otorga a él sólo, paciente alquimista, en el atarón del logos. Creyendo en la palabra natural, una vez barrida la densa bruma, paréntesis enloquecido donde se refugia el discurso del crepúsculo con un fin incierto. Poesía es la voz oculta de la condición humana, expresada con los ecos más hondos de los significados de las palabras, circulando de arriba abajo y en sentido inverso, motor de los verbos en vuelo incondicional —por tanto libre— de significantes al encuentro de significados hasta ahora ocultos y paralizados por el decreto “divino” de la identidad suprema entre significante y significado. Motor de los verbos y por tanto también del pensamiento desde la energía que le presta la memoria, la más trágica de las amantes del poeta.

Al igual que el Aristóteles metafísico que dice hacer “filosofía para responder a un movimiento de asombro”, hacemos nosotros poesía para responder a un movimiento del silencio en el tropismo abisal hacia la nada. En nuestra lucha vital contra la muerte, los poetas creemos que el silencio es el espacio de la música, que el silencio es a la música

lo que el espacio es a la escultura o a la arquitectura. Y que el silencio es a la música y a la palabra lo que el espacio a las artes plásticas, los poros por donde respira y se expande. Y que el lenguaje es el acelerador mental del pensamiento poético, la mejor herramienta, el método más adecuado de conocimiento de que dispone nuestra especie para luchar contra la muerte, el auténtico silencio.

Que la poesía es metafísica y música a un tiempo, como creía Montferrat¹⁰ —en frase que hubiese hecho las delicias del temprano Heidegger, que a su vez opinaba que el pensamiento mira escuchando—, no hace más que acreditar aquello que lingüistas y antropólogos han determinado como precedencia al pensamiento humano del grito modulado como lenguaje. Convendremos todos en que la poesía no puede explicarse, y que solamente expresa lo inexpresable cuando lo logra: pero otra cosa es que no precise, al menos, de un intento de aproximación a las misteriosas causas que producen ese extraño fenómeno que ha conmovido a los hombres, en mayor o menor grado, desde los albores de la emoción traducida en pensamiento que después se expresa en versos, en ritmos, y que llega como puede a los demás, y frecuentemente como *coloquio en la noche con la lentitud del correo*.

Nace de la incomodidad de hallar continuamente presente, como sombra al lado del poeta, un misterio que interroga tenaz —“siempre a su dueño fiel, pero importuno”, como recordaba Miguel Hernández de su propia pena— acerca del sentido último de las cosas y el de uno mismo entre las cosas y los otros. Entre la acuciante necesidad de indagar en esa pena y comunicarla después, nacerá la alegría de la música, del canto, que como metáfora del silencio angustioso precursor de la muerte presentida en que se halla el corazón humano, salta en formas y colores, voces y ritmos, escogiendo siempre los materiales más próximos y humildes, precisamente los que más apegados están al corazón y que alimentan la mente con su entrañable presencia, útiles para tantas pequeñas cosas inadvertidas por habituales, que para nosotros resultan ser inmensamente grandes.

Hablamos de la tierra, de su polvo, movido por el viento inspirado que modela gargantas llenas

de venas que acaban componiendo un órgano que irrumpe en voz única, que se transforma en voz coral al alcanzar la bóveda cordial de lo común. Así ha sido y así fue en el año cero de todas las eras, en todas las civilizaciones que han podido hallar lenguajes, hablados, escritos o grabados, donde los símbolos han representado la angustia infinita de cada ser humano buscando aquello que hay tras el puñado de brasas que late ante la contemplación del otro, de los otros, de lo otro y el descanso final en la representación y adoración posterior del ser amado, ya sea sutil o contingente.

¿Pero es ese pionero social, el poeta? ¿Es el poema que ha sido capaz de urdir, el que mira anhelando ser mirado a su vez y que rompe a cantar cuando logra ese milagro?: Algunos de esos hombres excepcionales cantan y otros escuchan, pero todos ellos, quienes cantan y escuchan, son poetas: los primeros han asumido voluntariamente una tarea ineludible y vital para ellos, de mirar el mundo maravillados, interrogándose, pensando en el tiempo presente y cantándolo: desde el futuro, todo lo virtual se agolpa hacia el ser: pasan y se van las cosas y los seres hacia el río oscuro de la memoria donde siguen siendo los mismos. Pero esto aún no lo saben quienes están escuchando: observando, rectificando, evocando el presente, pasado y futuro a un tiempo, quizás logren fundir ese hilo cristalino de voz que en el recomenzar constante halle la forma primera del canto: la palabra perdida, el nombre tan buscado por todos los hombres del que se derivan todos los nombres: los nombres seguros, auténticos y que corresponden rítmicamente, numéricamente casi a sus formas, donde cada cosa es lo que parece, esté expresado en la lengua que sea.

Reflexionando acerca de ese camino misterioso, Novalis, en mayo de 1798 publica en la revista *Athenäum* una serie de pequeños fragmentos bajo el título de “Blütenstaub”, o polvo florido. Uno de esos minúsculos granos de polen con los que sueña fecundar su misticismo romántico. Dice más o menos que el camino misterioso (la poesía, ensoñación intuitiva que equivale al pensamiento dialéctico como instrumento válido para afrontar la realidad sin intentar construir ciencias ni

leyes), solamente nos lleva hacia adentro, pues la llamada eternidad, con sus dos mundos, el pasado y el futuro, está en nosotros o en ningún lado. El presente es pues el camino, el camino preñado de silencio, el camino misterioso desde el cual solamente podemos intentar llegar hacia lo más hondo —abismo, no necesariamente maléfico como habitualmente se nos quiere representar— donde late el supuesto destino eterno que sólo nuestra mente puede representarse.

Pero ¿es en realidad tan misterioso como se nos representa este caminar? ¿Existe el misterio o somos nosotros el misterio? ¿Es el misterio aquello que intentamos expresar los poetas, ese “imposible instante de las cosas” expresado por el verso, en palabras de Mallarmé? Nosotros creemos que no es sino la música contenida por el ritmo en que ha quedado suspendido ese instante absolutamente nuevo de la creación poética —la Creación, así como suena, con mayúsculas, la que algunos deístas piensan acertadamente que aún no ha terminado—, que siempre es fruto del azar provocado por el poeta, que sólo aspira a ser recompensado con el equilibrio interior del poema. Ese poema que si se consiguiera sería él mismo la Creación entera, tal como los físicos definen el agujero negro, una concentración extraordinaria de energía que absorbe toda la energía al mismo tiempo, y que acabará absorbiéndose a sí misma y ya será la nada.

El propio Mallarmé creía que el verso lo llevaba a la nada. Y esa visión, como todas las visiones, es confirmada también por la física, madre de la poesía que es el único arte que “sabe” que no todo es una ficción en esas palabras “que se reflejan las unas sobre las otras”. Será pues en ese movimiento de reflejo donde el misterio pueda transparentarse, fundidas al fin conciencia y libertad en el vuelo de la materia liberada por la mente de la gravedad del limo denso de mefíticas humedades en que pudo acaso convertirse el polvo florido del *kerygma* poético. Y comenzar así el periplo de acercamiento hacia el otro, su destino azaroso como previó Paul Celan al entender su obra como “una botella arrojada al mar”, que siempre encuentra alguien que recoge el envío, convencido de haber recibido un mensaje.

A partir de ese encuentro comenzará la que sea quizás la más hermética de las experiencias que puede proporcionar la poesía —y que nada tiene que ver con la “traducción” filológica de una lengua a otra, como ya pensaba Walter Benjamin¹¹— en la emoción que supone descifrar el íntimo sentido de los trazos del poema auténtico y por tanto no figurativo, no evidente, no canónico, sino escrito en el más puro azar mental de aquello que “los llamados pitagóricos”, despreciados y enterrados por Aristóteles y sus secuaces podrían mentar como *logos matemático* o ritmo verbal, “cristal de aliento”, como podría llamarlo el mismo Celan, en que la conciencia asume libremente el golpear del tiempo. Pero dejemos que lo diga el propio *poeta doctus*, como lo llama su exegeta Gadamer y de quien yo pienso que sea acaso el más lúcido de los místicos ateos, quien aclara que el lector de poesía tampoco ha de ser un erudito ni estar especialmente instruido; debe ser un lector empeñado en “escuchar”, una y otra vez¹²:

LOS NÚMEROS, aliados
con la fatalidad y anti-
fatalidad
de las imágenes.

El cráneo
encasquetado, en cuya
sien insomne un martillo de fuego
fatuo
todo esto a compás de universo
canta.

El estallido del canto surge pues de la soledad que anida en el interior del cráneo, como grito, y sólo brota cuando llama el martillo de fuego al ambiguo encuentro con el otro, siempre efímero como la libertad, en el ser duradero del ritmo del tiempo. Sólo comunica un secreto a voces, inteligible a partir de la música, de los números, aliados siempre a nuestros conocimientos del mundo.

Del grito al canto, ésta es la enseñanza del *desastre* de Babel, que nos aleja, mediante el derribo decretado por el canon sacerdotal, de toda norma gramatical nacida de la *razonante razón* estructu-

ral organizada en sistema religioso o político por los “justos”. Por el contrario, ¿sería esa la *razón poética* que arrebatada a Zambrano? No lo creo: sería producto simplemente de la *fatalidad y antifatalidad* de las imágenes. Puro azar dialéctico, que no razón sino razones, en el abrazo dictado al compás del ritmo propio de cada lengua en cada cauce de su nicho étnico, en el sonar propio de sus *aguas diamantinas* contra las piedras apiladas por los pioneros de su cultura, por las *límpidas manos del poeta*.

Yo doy aquí las gracias a los clérigos que travestidos de poetas redactaron las páginas del castigo reservado a quienes no cantan sólo las glorias —reservadas para ellos, sus únicos hermeneutas— del Gran Solo, revestido no de Gran Cero, como creía Unamuno, sino de Uno, tan sólo Uno, porque se empeñan en ser libres para cantar la alegría del encuentro en el Yo, Tú, Él en que tomaron conciencia de su condición humana y no divina.

La luz, solamente antes de la aurora puede parecer un rayo, que corta el hábito de quienes lo observan y lo reciben, horadándoles el ánimo o aliento. Pero después se expande, se abre para tocarlo todo con sus homéricos *dedos*, que ya son transparentes tras el orto e iluminan, ponen de relieve las formas puras de las cosas, su verdad que nace del equilibrio entre *fatalidad y antifatalidad de sus imágenes*. No hace falta pacto alguno, expresado por ninguna religión, con la luz sagrada de la Naturaleza, pues es de todos, a todos ilumina por igual y, en su seno, plurales alentamos: solamente basta encontrar la posición adecuada para que la sombra no grave más que la dignidad del pensamiento propio, en cada momento del tránsito por *el vinoso mar*.

Esa sombra con la cual desapareceremos en el ocaso una vez cumplido el canto, “justificados” por haber sabido y querido emitirlo, abriendo el camino de la libertad. Reconstruyendo los puentes derrumbados y, a fuerza de intentarlo descifrando y entendiendo versos, las palabras preñadas de sentido de nuestros hermanos llamados extranjeros por la violenta voluntad de aquel dios, inventado por los destructores de torres que, sin quererlo, nos ayudaron a encontrar la conciencia y la

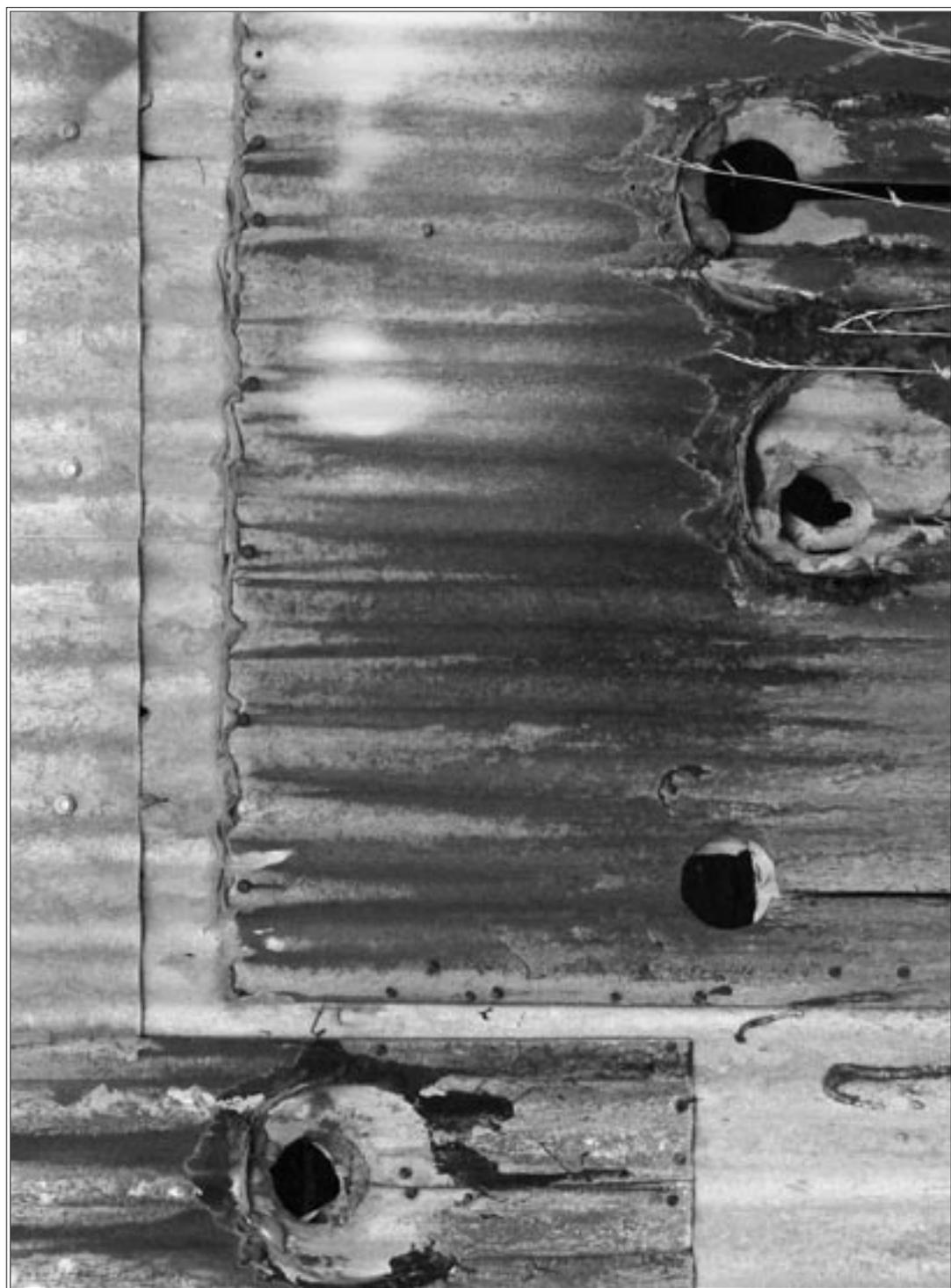
igualdad queriendo desterrar la pluralidad: traduciéndonos los unos a los otros en busca de lo que Stefan Zweig, en su famoso artículo “La Torre de Babel” publicado en Ginebra en mayo de 1916 en la revista *Le Carmel*, alarmado por los vientos de la guerra que acababa de terminar y que preparaban el huracán de la próxima, influido en su pacifismo por su amigo Romain Rolland¹³, definió como “una unidad más allá de las lenguas”. Esa unidad plural en la que nos encontramos hoy aquí poetas y traductores en los difícilísimos tiempos que corren, y en la que queremos permanecer: bajo el desastre de una lluvia de estrellas, como nos recomendaba Steiner al principio de este texto, sin guarecernos bajo ningún paraguas de “diseño inteligente”, nuevo nombre universal que acaba de otorgarse a la soldadura verbal ininteligible.

NOTAS

- 1 *Después de Babel*, prólogo a la 2ª edición, trad. de Adolfo Castañón y Aurelio Mayor, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 19.
- 2 MIGUEL VEYRAT, *Babel bajo la Luna*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 2005.
- 3 Así llama, nada irónicamente, a *La Biblia*, el crítico Northrop Frye (*The Great Code*, Harcourt Brace Jovanovich Inc, 1981).
- 4 “Estamos cavando la fosa de Babel”, (Kafka, *Diarios*).
- 5 México, Fondo Económico de Cultura, 1955.
- 6 No olvidemos que el primer pacto de amor junto al manzano también fue castigado, por dictamen de los redactores de *La Biblia*, en un acto al que se aplica el código represivo de la libertad de conciencia a Adán y Eva: la “expulsión del paraíso” bajo espada flamígera. Fue el primer acto de censura de la literatura escrita.

- 7 MIGUEL VEYRAT, “La Voz de los Poetas”, *SERTA, Revista de Poesía y Pensamiento poético*, Facultad de Filología, Universidad Nacional de Educación a Distancia, año 2000.
- 8 *Conversación en el Atrio (Gorfunov y Gorchakov, x)* [fragmento], traducción de Tatiana Bubnova. Córdoba (Argentina), Alción, 1996. Fue escrito entre 1966–1968 a raíz de la estancia de Brodski en un hospital psiquiátrico, donde le habían enviado para una revisión médica a raíz del proceso por parasitismo social al que había sido sometido por aquella época.
- 9 A la excelente traducción publicada por Tatiana Bubnova en una editorial argentina habría que modificar mentalmente el americanismo “estar parado” por el “estar de pie, o en pie” del castellano español —no “detenido”— que es el significado real del verso de Brodski: “—Arriba está en pie Gorfunov./y Gorchakov es el que está abajo”.
- 10 *Op. cit.*, nota 7.
- 11 “La fidelidad y la libertad —libertad de la reproducción en su sentido literal y a su servicio, la fidelidad respecto a la palabra— son los conceptos tradicionales que intervienen en toda discusión acerca de las traducciones. (...) A decir verdad, su empleo tradicional considera estos conceptos en discrepancia permanente. Porque, en realidad, ¿qué valor tiene la fidelidad para la reproducción del sentido?”, Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, en *Ensayos escogidos*.
- 12 GADAMER, *¿Quién soy yo y quién eres tú?*, traducción de Adan Kovacsics, Barcelona, Herder, 1999.
- 13 *La Tour de Babel* fue primeramente publicado en traducción francesa en la revista de Romain Rolland, *Le Carmel*, Ginebra, en abril y mayo de 1916. El texto alemán apareció el 8 de mayo de 1916 en el *Vossische Zeitung* de Berlín, sin haber sido censurado.





¿QUÉ LE DEBEMOS A JULIO?

(O EL IMPACTO DE LAS TRADUCCIONES DE CORTÁZAR AL IDIOMA POLACO)

MARTA JORDAN

MARTA JORDÁN ES MASTER EN IBERÍSTICAS EN LA UNIVERSIDAD DE VARSOVIA Y TRADUCTORA E INTÉRPRETE DE LAS EMBAJADAS DE ARGENTINA Y PERÚ EN POLONIA. ADEMÁS DE JULIO CORTÁZAR, HA TRADUCIDO AL POLACO OBRAS DE ROSARIO CASTELLANOS, ANTONIO SKÁRMETA E ISABEL ALLENDE. ES MIEMBRO FUNDADOR DE LA ASOCIACIÓN DE TRADUCTORES POLACOS. COLABORA REGULARMENTE EN REVISTAS LITERARIAS POLACAS.

Nosotros, los autores, debemos ser modestos y reconocer que apenas a medias somos los creadores de nuestros libros publicados en otros idiomas —el resto es obra de los traductores sin los cuales la literatura mundial no hubiera podido existir—. Pero las tareas de traductores no se limitan a traducir el texto de un idioma a otro. Un traductor es también alguien como un agente literario o más bien “embajador” de un autor, y a veces hasta entusiasta de su obra; es alguien que la propone y recomienda a los editores, la sugiere a los medios locales, escribe reseñas y recomendaciones. Es, en fin, un perito y crítico de literatura a la cual pertenecen “sus” autores. Poseer a un traductor fijo y conocido en un país le da a un autor una gran sensación de seguridad y calma. Mi traductora, mi traductor, mi autora, mi autor — son muy valiosas esas relaciones personales y amistades que con el tiempo suelen entablarse entre ambas partes,

afirma Ryszard Kapuściński, destacado periodista y escritor polaco, Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades 2003, considerado uno de los más grandes reporteros de la segunda mitad del siglo xx, autor de libros tales como *El Shá o la desmesura del poder*, *El emperador*, *La guerra del fútbol*, *Ébano*, *El imperio*, traducidos a veinticinco idiomas del mundo.

Si Julio Cortázar hoy pudiese hablar, estoy segura de que precisamente hubiera dicho esto so-

bre su traductora al idioma polaco, Zofia (Sofía) Chądzyńska.

Las circunstancias en las que Sofía —su “compadreja”, como la llamaba Julio— se hizo traductora, fueron bastante extraordinarias. Licenciada en Economía, profesión que nunca ejerció, jamás pensó en dedicarse a la traducción. Luego de terminada la Segunda Guerra Mundial, llegó a Argentina junto con su marido Bohdan, gravemente enfermo, a quien los médicos le habían aconsejado que cambiase de clima. Para ganarse la vida, Sofía montó una lavandería en la cual empleó a jóvenes de los barrios del sur de Buenos Aires, que durante toda la jornada canturreaban tangos. Así fue aprendiendo el castellano y sus expresiones más populares, el porteño y el lunfardo, conocimientos que con tanto éxito sabría aprovechar más tarde en sus traducciones. Siendo una persona muy culta y fina, durante su permanencia en Argentina Sofía conoció a Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Witold Gombrowicz y a otras varias personalidades del mundo intelectual y literario argentino de aquel entonces, realizó viajes al interior y se nutrió de la realidad del país, experiencia que le iba a servir en el futuro, a su vuelta a Europa. En el momento de embarcar, en 1963, alguien le regaló un libro: era *Rayuela* de Julio Cortázar. “*Rayuela* me deslumbró. No sabía que llevaba conmigo mi futuro destino”, escribiría Sofía en sus memorias tituladas *No todo sobre mi vida*, publicadas en 2001.

Gracias a que tuvimos una escala de un par de días en París, movida por el entusiasmo y el buen ánimo, me permití algo que normalmente no hubiera tenido coraje de hacer. Llamé a un escritor desconocido. En mi “buen español” le dije que, después de varios años en Argentina, volvía a radicarme en Polonia (...) y le pregunté si estaría de acuerdo en que tradujera su libro al polaco.

(Estamos en el año 1963, por lo cual ésta me parece una de las primeras —si no la primera— propuestas de traducir una obra de Julio a un idioma extranjero, y además tan exótico como es el polaco).

—¿Quién es usted y qué libros tiene ya traducidos? —su voz baja y seria, con una característica “r” afrancesada y no argentina, me dejó bastante perpleja. Sin embargo, no le mentí. Le dije que había escrito y publicado un libro, pero que nunca había traducido nada.

—¿Qué garantías me da de que mi libro lo va a traducir bien?

—Y si se lo garantizo ¿querrá decir que realmente lo hago bien?

—No estoy de acuerdo. Nadie va a experimentar con el más importante de mis libros. Si quiere, puede traducir el tomo de mis cuentos *Las armas secretas*. Si le sale bien, ya veremos.

De este modo, en las páginas de sus memorias, Sofía recuerda el primer contacto con Julio.

Le salió bien y en consecuencia tradujo *Rayuela*. “La traducción de Cortázar me provocaba un estado parecido a la ebriedad alcohólica. Lo hacía como en un trance”, diría más tarde.

Si Sofía Chądzyńska no hubiera traducido *Rayuela* al polaco de manera tan certera y audaz como lo hizo, no se habría producido el frenesí alrededor de Julio Cortázar en Polonia. Inclusive —dado que Julio fue una especie de “locomotora” del boom de la literatura iberoamericana en mi país— posiblemente, sin su aporte tampoco se habría llegado a producir ese fenómeno literario y social alrededor de cuya definición los críticos e investigadores polacos hicieron correr mucha tin-

ta. Sin embargo, y por suerte para mí y toda mi generación, así como para la generación posterior a la mía, el boom de la literatura iberoamericana en Polonia se produjo. Siempre digo que soy una “feliz víctima” y producto de toda una serie de acontecimientos que contribuyeron a este fenómeno.

Según la crítica literaria, el boom en Polonia se inició, precisamente, con la publicación de la primera edición de *Rayuela*, en 1968. El interés por la literatura latinoamericana en Polonia lo fomentó un leve aflojamiento de la censura, efecto de los disturbios sociales de los años 1968 y 1970. A principios de los años setenta, se levantó por un período breve la “Cortina de Hierro”, permitiéndonos enterarnos de lo que ocurría en aquella parte del mundo. Fenómenos como el movimiento de los Tupamaros en Uruguay y el golpe de estado en Chile y Argentina (en el plan político), o el *cinema novo* de Brasil (en lo artístico), también contribuyeron a despertar el interés por la obra de los escritores del continente latinoamericano. La respuesta editorial fue inmediata. En 1971 la editorial “Wydawnictwo Literackie” (Editorial Literaria) de Cracovia lanzó una serie de Prosa Iberoamericana que, a lo largo de los primeros cinco años, logró introducir al mercado del libro polaco quinientos sesenta mil ejemplares de libros, entre ellos obras de veintiocho autores hasta el momento desconocidos. También en 1971 surgió una revista literaria mensual *Literatura na świecie* (Literatura en el mundo), que contribuyó a la popularidad de la narrativa iberoamericana en Polonia al dedicarle atención en sus páginas desde los primeros números. En el año 1972, dentro del marco de la Facultad de Filologías de la Universidad de Varsovia, se creó la Cátedra de Iberística, a cuya primera promoción pertenezco. Precisamente, el período de mi formación profesional coincidió con el apogeo del fenómeno del boom de la literatura iberoamericana. Además de *Las armas secretas* y *Rayuela*, durante el primer lustro de los 70, en Polonia se publicaron obras de la literatura argentina como: *Todos los fuegos el fuego*, *Historias de cronopios y de famas*, 62. *Modelo para armar* y *Relatos* de Julio Cortázar; *Ficciones*, *El aleph*, *El hacedor*, *El informe de Brodie*, de Jorge Luis Borges; *Setenta veces*

siete, de Dalmiro Sáenz; *Para comerte mejor*, de Eduardo Gudiño Kieffer; *Plan de evasión y La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares; *Todo verdor perecerá*, de Eduardo Mallea; *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig. Además de estas obras, se publicaron y leyeron con avidez autores como Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Ciro Alegría, José María Arguedas, Manuel Scorza, José Donoso y Mario Vargas Llosa. La autora de buena parte de estas traducciones (¡casi noventa títulos!) fue la traductora de Julio, Sofia Chądzyńska, que, sin embargo, en sus memorias confesó:

Quando me encargaban la traducción de la obra de otro autor, lo que intentaba evitar, rara vez disfrutaba de la tarea y me salía bastante peor. En él, en Julio, supe captar cada matiz, por más sutil que fuera y las palabras solas se apresuraban a correr por el teclado de mi máquina de escribir.

La misma sensación me invadió cuando hace treinta y un años me animé a participar en un concurso nacional de traducción literaria organizado por la redacción de la revista *Literatura na świecie*. Los textos que mandé al concurso provenían del volumen *Último round* que, en su totalidad, no saldría al mercado polaco hasta cuatro años después. La selección del libro no me correspondió. *Último round* era la única obra en castellano que en aquel momento poseía, pues los libros en idiomas extranjeros atravesaban la “Cortina de Hierro” con bastante dificultad. Pero, gracias a las traducciones de Sofía, ya me había adentrado en el mundo de Julio, ya había quedado fascinada por sus cuentos, me había divertido con los “cronopios” y había sentido un lazo casi de hermandad con la Maga.

Con bastante dificultad leí el libro y para el concurso seleccioné dos textos breves: “Los testigos” y “Las buenas inversiones” (en aquel entonces mis calificaciones en la materia llamada “Español Práctico” no eran de las mejores y el modo subjuntivo seguía siendo mi talón de Aquiles). Los traduje, los pasé en limpio, pero me demoré en enviarlos porque sentía que algo faltaba, que el desafío que

me había propuesto no estaba cumplido. Faltando pocos días para la fecha límite de recepción de los trabajos, me puse a traducir el texto que más me había impactado y turbado: “Turismo aconsejable”.

Recuerdo poco de aquellos días de verano de 1974 que pasé en estado febril, escribiendo rodeada de diccionarios, tachando y volviendo a escribir, cortando y pegando las páginas (hablamos de la época anterior a la difusión de los ordenadores), buscando sinónimos y preguntando a mis padres cómo les parecían las frases que los obligaba a escuchar. Cuando el texto estaba listo, ya no me dio tiempo de pasarlo en limpio. Agregué una nota a la redacción de la revista disculpándome por el deplorable estado del manuscrito y lo despaché el último día, cuando faltaban veinte minutos para el cierre del correo. Pasados unos meses, en marzo de 1975, de manos del redactor en jefe de la revista, recibí el I Premio Nacional de Traducción Literaria “por haber traducido tres cuentos de Julio Cortázar y, especialmente, “Turismo aconsejable”, según decía el fallo del concurso.

Dos meses más tarde, en mayo de 1975, por primera vez vi a Julio en persona. Vino, invitado por el Club Estudiantil de la Politécnica de Varsovia “Riviera-Remont”, para participar en un Simposio Internacional, organizado con motivo del 10º aniversario de la creación del Club Fílmico “KWANT”, titulado “Film y Literatura Iberoamericana”.

Al escribir este texto tuve delante un ejemplar, de una tirada de mil, del programa del mencionado Simposio. Amarillento y arrugado, me trasladó a aquellas calurosas noches cuando, apiñados en la sala de espectáculos del Club, seguimos las peripecias de los protagonistas de un total de diecisiete films, entre ellos *Macunaima*, *Antonio das Mortes* y *El Chacal de Nahueltoro*, y luego, absortos, oímos las opiniones y declaraciones de escritores, cineastas e intelectuales iberoamericanos invitados a Varsovia, entre los cuales se hallaban Juan Rulfo y Sergio Pitol de México, Augusto Monterroso de Guatemala y un argentino, Julio Cortázar.

Alto, levemente encorvado, con la sonrisa tímida de un niño al cual sus padres lo elogian en público, entró en la sala del Club colmada de estudiantes ansiosos de verlo y de hacerle preguntas. Lo acompañaba Sofía Chądzyńska. La reunión estaba a punto de empezar cuando de pronto, desde la parte de atrás de donde se encontraba Julio, por entre las aspas de un gran ventilador en plena marcha instalado en la pared, se oyó un grito: “¡Señor Cortázar, queremos entrar!”. Eran unos compañeros de mi curso que no habían podido entrar al Club porque ya casi no había lugar y se hallaban en la calle. Allí mismo ofrecieron una rápida e improvisada clase de castellano a otros desafortunados admiradores de Cortázar, como ellos, para reclamar a coro su derecho a participar en el encuentro. ¡Y lograron lo suyo! Julio hizo un gesto con la mano y la “milicia” —que así se llamaba la policía polaca de aquel entonces— se vio obligada a intervenir en esa reunión de miles de jóvenes (con los cuales nunca se sabía cómo iba a terminar la cosa) y terminó abriendo las puertas a todos. En polaco hay una expresión: “apretados como arenques en un barril” y así era como nos sentíamos, pero la incomodidad no tenía ninguna importancia.

Lo importante era la magia que se apoderó de todos nosotros, la voz de Julio que poco a poco iba perdiendo su timidez y, al correr de las preguntas, iba contestando cada vez con mayor soltura. Sólo al escucharlo me di cuenta de algo que no había notado antes, cuando me esforzaba por entender bien y transmitir su mensaje del “Turismo aconsejable”, que tanto me había estremecido. Entonces no me había dado cuenta de que sus frases parecían árboles, tenían un tronco del cual salían ramas-digresiones, primero gruesas, luego cada vez más finas que, finalmente, terminaban en hojas, pero, felizmente, nadie perdía el hilo de ellas. Julio hablaba claro y, al escucharlo, uno se dejaba llevar por las ramas de sus frases-árboles sabiendo que siempre podría volver al tronco. En aquel momento todavía no sabía que se estaba decidiendo mi futuro profesional, no sabía que dentro de pocos años iba a disfrutar de sus frases traduciendo sus cuentos “Deshoras” y “Manuscrito hallado en

un bolsillo”, la pieza de teatro *Nada a Pehuajó*, el primer tomo de cuentos *La otra orilla*, el librotestamento *Los autonautas de la cosmopista* y *Silvalandia*. Por el momento, junto a la multitud reunida en el Club, absorbía cada una de sus palabras cuando hablaba de su visión del mundo, de su convicción de que además de la realidad “real”, la que vemos cada día, existía también otra, la que apenas se podía vislumbrar e intuir. Las palabras de Julio sonaban como una invitación a un viaje hacia “la otra orilla” donde nada nos estaba dado de antemano y donde todo era posible, para ello sólo bastaba hacer uso de la imaginación. En el gris ambiente de los años setenta en Polonia, era como si nos regalara la llave a un misterioso jardín, como si nos ofreciera una salvación ante el aburrimiento y el tedio, como si nos diera una esperanza.

Julio Cortázar salió de Polonia, pero los ecos de su visita se oyeron durante años. En las librerías aparecieron —y en el acto desaparecieron— *Los premios* (1976, treinta mil ejemplares), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1976, veinte mil ejemplares), *Octaedro* (1977, diez mil ejemplares) y una nueva edición de *Relatos* (1977). Mientras tanto, terminé los estudios (el tema de mi tesis de grado estuvo, obviamente, relacionado con la obra literaria de Julio) y empecé a colaborar con el Ministerio de Cultura como guía e intérprete de intelectuales latinoamericanos que venían a Polonia invitados por esa institución. Uno de ellos sería Julio Silva.

En junio de 1978, una de las más conocidas galerías de arte de Varsovia, Zapiecek, organizó una muestra de pequeñas esculturas de bronce y dibujos de uno de los dos autores de *Silvalandia* —Julio, “el más bajo”. “El más alto” llegó en pocos días y tuve la suerte de acompañarlo en sus viajes a Łódź y Cracovia y ser testigo de las sonrisas y miradas de simpatía que le dirigían los transeúntes al reconocerlo en las calles de las ciudades polacas.

Una noche Sofía nos invitó a cenar a su casa. Hacía calor. Durante la cena Julio nos confesó un sueño: dijo que le gustaría hacer un viaje largo, de varios días o hasta semanas, similar a aquellos viajes en el tren transiberiano que son como paréntesis en el tiempo...

—...Pero, claro, tendría que ser en compañía de alguien tan simpático como, por ejemplo, Marta. ¿Te das cuenta de qué bien lo pasaríamos? —dijo y me guiñó el ojo.

—Para pasarlo bien con alguien como Marta no necesitas meterte en un tren transiberiano —Sofía se permitió esta observación en un tono más bien práctico, digno de un “fama”.

Julio quedó perplejo.

—Me jodiste el viaje, Sofía —contestó haciéndose el medio enojado y los tres nos echamos a reír. En aquel momento no sabíamos que dentro de pocos meses Julio encontraría a Carol, con la cual haría ese soñado viaje (aunque no en tren), que juntos describirían en *Los astronautas de la cosmopista* y yo traduciría, traducción en la que acabé incluyendo esta dedicatoria: “Para mi insuperable Maestra —Zosia Chądzyńska — de la cual aprendí todo lo que hoy sé como traductora, con mi agradecimiento por su amistad de tantos años y con un gran cariño”.

Julio volvió a Polonia en mayo de 1979, al cabo de once meses de su última visita, mientras que Sofía traducía y publicaba su *Fantomas contra los vampiros multinacionales* y *Último round*, con tiradas de cincuenta y cuarenta mil ejemplares respectivamente, que se agotaron en un abrir y cerrar los ojos.

La razón de esa visita fue muy diferente a la anterior y demostró el cada vez más intenso y profundo compromiso político de Julio. El Comité Polaco de Solidaridad con el Pueblo de Chile en la ciudad natal de Copérnico, Toruń, organizó el Foro Internacional en Defensa de la Cultura Chilena en el Exilio, al que invitó a los escritores Hortensia Bussi de Allende, Ariel Dorfman, Antonio Skármeta y Volodia Teitelboim, a los pintores Roberto Matta y Nemesio Antúnez y a otros intelectuales chilenos dispersos por el mundo. Julio, que ya en 1975 había participado en México en la sesión de la Conferencia Internacional de Investigación de Crímenes Cometidos por la Junta Militar en Chile, no pudo faltar.

“En los foros políticos Cortázar sueña con las novelas que no escribe”, se pudo leer en *Camibior6* de mayo de 1983, pero, por suerte para sus

fieles lectores, Julio, aunque con dificultad, lograba combinar sus dos actividades y nos seguía ofreciendo tomos de cuentos que Sofía inmediatamente traducía al polaco. En 1980 aparecieron *El libro de Manuel* y *Alguien que anda por ahí* (cada uno con una tirada de veinte mil ejemplares); en 1982, *Un tal Lucas* (cuarenta mil ejemplares); y en 1983, *Queremos tanto a Glenda* (sesenta mil ejemplares).

El 13 de febrero de 1984, el presentador del telediario leyó una noticia: “Ayer, en un hospital de París falleció...”. No podía creer lo que acababa de oír. Se me vinieron a la memoria nuestras andanzas por Polonia, nuestras interminables charlas, su modo de escuchar con una atención que producía en su interlocutor la sensación de ser alguien excepcional y de decir verdades absolutas. Me sentí huérfana. Unos días más tarde me di cuenta de que no era la única en sentirme tan sola y abandonada. En un diario de Varsovia encontré una esquila: “Con profunda tristeza he recibido la noticia de que la más maravillosa de las esperanzas —Julio Cortázar— ha partido”. La esquila estaba firmada por “Los Cronopios – Halinka”. Por lo visto se trataba de una joven, dado que “Halinka” es diminutivo del nombre femenino polaco Halina que, en nombre de todos los cronopios del mundo, expresaba de ese modo su pesar y su pena. No es muy frecuente —mejor dicho, no ocurre prácticamente nunca— que al desaparecer un personaje público, por añadidura un extranjero, individuos anónimos de otro país le rindan ese tipo de homenajes. El hecho de que ocurriera precisamente en Polonia demuestra que, además de la admiración y el entusiasmo que la obra de Julio despertaba entre los lectores polacos, como persona gozaba también de un gran cariño, sentimiento que normalmente uno reserva para miembros de la familia o para los más íntimos amigos. En la prensa polaca aparecieron traducciones de sus últimas entrevistas, artículos, críticas y memorias de los que lo habían conocido. Me sumé a ese coro con la “Elegía para la muerte de un cronopio” que publiqué en la revista *Kontynenty* (Los Continentes), donde desde 1982 a 1987 trabajé en la sección de América Latina.

Sofía siguió traduciendo y en 1986 apareció *Prosa del observatorio* (cincuenta mil ejemplares); en 1989 *Deshoras*; y en 1991 *El examen* (diez mil ejemplares). En 1993 las obras de Julio empezaron a reeditarse. Primero volvieron a aparecer *Historias de cronopios y de famas* y, a partir de 1994, cuando los derechos de autor los compró la editorial *Muza* (Musa) de Varsovia, se reeditaron todos sus libros que a lo largo de diez años, o sea hasta finales de 2003, sumaron en total casi ciento cuarenta mil ejemplares vendidos, de los cuales más de sesenta mil correspondieron a reediciones de *Rayuela*. En esa cantidad estuvo incluido el testamento literario de Julio, *Los astronautas de la cosmopista*, su último libro, publicado en Polonia en 1999, esta vez en mi traducción.

Y es que a lo largo de todos esos años yo me había ido formando como traductora, poco a poco iba perdiendo la timidez que durante bastante tiempo me hizo pensar que —al ser premiada por haber traducido a Cortázar— ¡no servía para traducir a otros autores! Las críticas favorables a mi primer libro traducido —*Balún Canán*, de la escritora mexicana Rosario Castellanos—; luego las de mi versión polaca de *Ardiente paciencia* (o *El cartero de Neruda*) de Antonio Skármeta; de *Hija de la fortuna*, *Retrato en sepia* y *La ciudad de las bestias* de Isabel Allende, me permitieron creer que el camino profesional en el cual el destino me había puesto hacía ya treinta años no era un camino equivocado. Pero más confianza me daban las conversaciones con Sofía, a cuya casa solía ir de visita, su casa que (¿por puro azar?) quedaba... a una cuadra de las oficinas de la Embajada Argentina en Varsovia en cuya Sección Cultural me desempeñé desde hace casi diecisiete años. Durante esas charlas —entre una traductora principiante y otra consagrada—, Sofía me revelaba los misterios de su taller. Hablaba de la importancia de tener una sensibilidad que permita dar con el tono, con la melodía del texto original y luego cuidar de no perderlos durante toda la traducción para que la versión polaca del texto no “chirrié” ni “rechine”; de la necesidad de tener “un oído afinado” para captar los cambios que se producen en el idioma polaco que todo el tiempo está evolucionando; del

placer que sentía traduciendo a Julio cuyo estilo, con el cual se identificaba plenamente, le entraba —según decía— “por vía intravenosa”. Se quejaba de que, al ser ella misma escritora (autora de varias novelas para lectores jóvenes y de numerosas piezas de radioteatro), al ponerse a traducir tenía que vencer un obstáculo más: él de “no contagiar” al autor del original con el estilo de su propia obra. A veces discutíamos porque, a mi juicio y a juicio de varios críticos literarios polacos, el hecho de ser también autora de obras originales, le daba la soltura, confianza y coraje necesarios para traducir los libros de Julio. Lo hacía con un éxito que a él mismo lo asombraba: “Quién sabe, che, qué has escrito allí. Yo nunca me voy a enterar”, dijo Julio una vez entre bromas tomándole el peso a un ejemplar de la *Biblia verde*.

Las charlas con Sofía eran para mí verdaderas clases, y parece ser que a sus ojos fui bastante buena alumna. Hace cinco años, algo inquieta, le entregué el manuscrito de *Los astronautas de la cosmopista* que ella, por cuestión de edad y salud, no había querido ni podido traducir. A los pocos minutos de haber vuelto a mi casa recibí una llamada: “Marta, estoy leyendo tu texto y es como si yo misma lo hubiera traducido. Estoy en la trigésima página, vuelvo a la lectura, chao”, dijo y colgó. Me quedé con el auricular en la mano y pensé que era como si me entregara el Premio Nobel... pero, a la vez, como si depositara en mí la confianza de que voy a seguir con su obra de traductora manteniendo el alto nivel al cual ella la había elevado (es fácil de imaginar el desafío y compromiso que eso significa para mí). Y es que al fallecer Sofía, los artículos que se le dedicaron hicieron hincapié en el hecho de que sus traducciones marcaron una nueva pauta en la literatura polaca: tal como Julio creó un nuevo lenguaje literario en castellano, Sofía, al traducirlo, creó un nuevo lenguaje literario polaco.

Se tomó la libertad de inventar nuevas palabras y expresiones, por ejemplo el nombre de la protagonista de *Rayuela*, la Maga, en polaco obtuvo la forma femenina, inexistente hasta aquel momento, del sustantivo polaco masculino *mag* que significa “brujo, hechicero”.

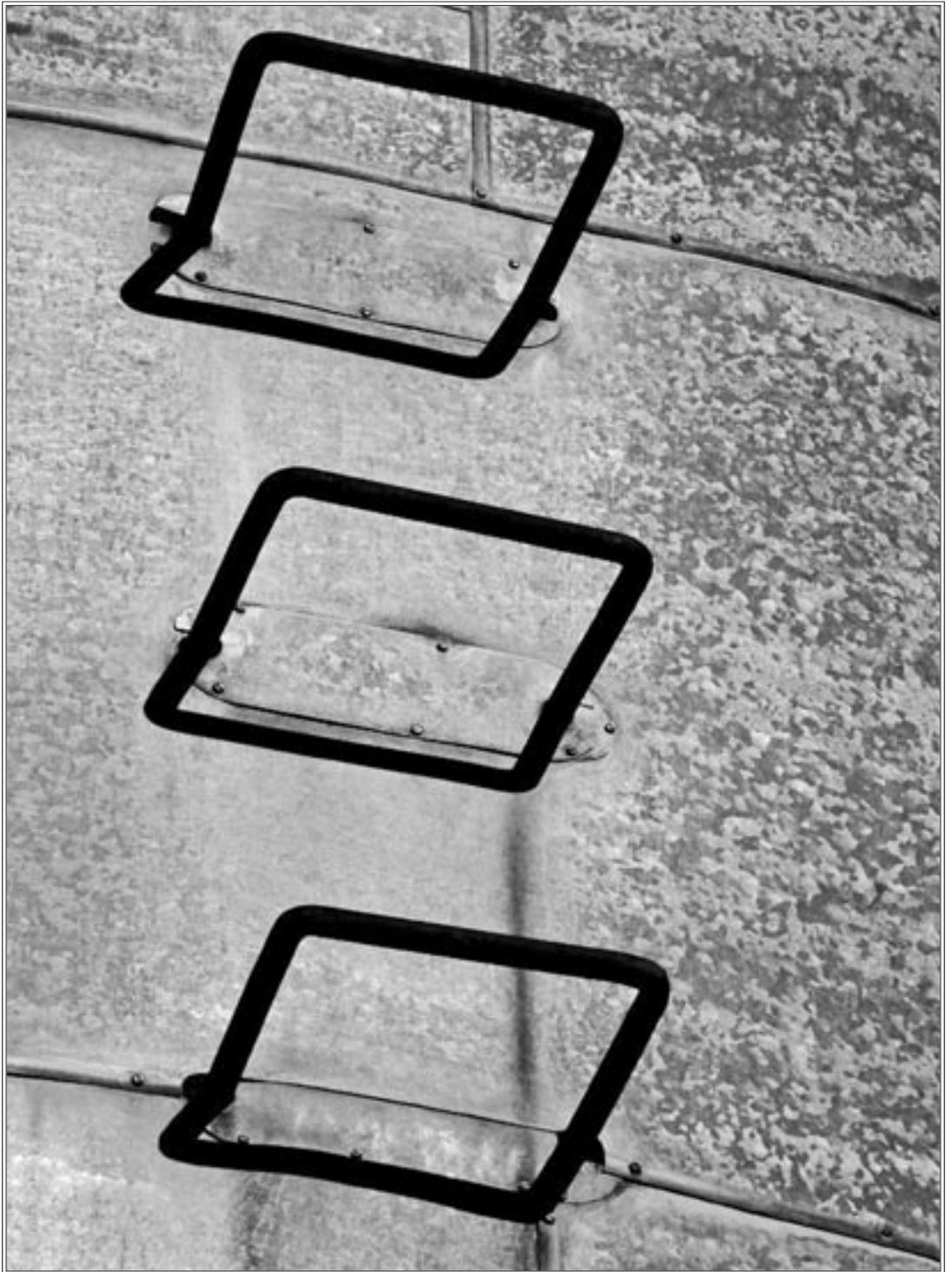
Tuvo el don de crear personajes “de carne y hueso” (Pelusa, la señora Gutusso, Gekrepten) dándoles vida y diferenciándolos a través de su popular manera de hablar; supo traducir la letra de tangos; dominó, en fin, tan bien el idioma polaco que supo servirse de su riqueza para transmitir los recursos sutiles de los textos de Julio en todos sus niveles, incluido el fonético, lo que puede resultar asombroso dado que el idioma polaco suena muy diferente del castellano.

Sofía ponía muchísimo énfasis en el aspecto estético y literario de sus traducciones, se preocupaba de “cómo sonaban” y si eran fluidas, aspecto en polaco muy importante: la mejor prueba de ello es que el tipo de literatura que en castellano se suele llamar de “no-ficción”, en polaco lleva el nombre de “literatura piękna”, es decir “bella”, “hermosa”...

A través de las traducciones de Sofía Chądzyńska, la recepción de la obra de Julio superó en Polonia los límites de lo estrictamente literario al transformarse en un fenómeno cultural y social. Para mi generación, Cortázar fue algo más que sus escritos, fue un ideal de libertad, tanto en el plano de la imaginación, la creación y la ex-

presión, como en el de la política, y sus libros animaron y despertaron muchas conciencias. Y es que entre los hechos narrados por Julio, las declaraciones que hacía y las situaciones que vivía el pueblo polaco, se descubrían muchas similitudes y analogías. Sus lectores polacos se identificaban con él cuando se expresaba en contra de la censura y cuando defendía la democracia y los derechos humanos; y le creían ciegamente cuando afirmaba que existe “la otra realidad”, tan accesible como la cotidiana. “Sean realistas; pidan lo imposible”, “Prohibido prohibir”, “El derecho de vivir no se mendiga, se toma”, los *slogans* del mayo 1968 de París citados por Cortázar en su libro *Último round*, llegaron a sus lectores polacos, que se dejaron llevar por su energía. No quiero simplificar las cosas pero, guardando todas las proporciones: ¿será casualidad que hace exactamente 25 años, en agosto de 1980, el pueblo polaco tomó su destino en sus manos, creó el sindicato independiente Solidaridad y procedió a imponer “la otra realidad”?

“En el principio era el Verbo”, dice San Juan. Creo que el Verbo de Julio, traducido al polaco por Sofía Chądzyńska, aporta su grano de arena a la transformación de Europa y del mundo.



LA TRADUCCIÓN DE LENGUAS MINORITARIAS: CASO ESPECIAL DEL RUMANO

JOAQUÍN GARRIGÓS

JOAQUÍN GARRIGÓS ES TRADUCTOR DEL RUMANO Y DIRECTOR DE LA SEDE DEL INSTITUTO CERVANTES EN BUCAREST.

La presencia de la literatura rumana en España, en el mundo que habla y lee en español, es bastante irrelevante. Ya en 1936, Mircea Eliade, en carta abierta a Corpus Barga, se quejaba de que en España no se hubiese traducido a ningún autor rumano¹.

En los años cuarenta, se publican algunas traducciones del novelista Liviu Rebreanu, como *Ciuleandra* y *El bosque de los ahorcados*, siempre traducidos del francés. Durante los sesenta, la Editorial Losada, de Buenos Aires, publicó algunos títulos de prosa (de nuevo *El bosque de los ahorcados*) y de poesía (Eminescu y Tudor Arghezi) traducidos por Rafael Alberti y María Teresa León, pero nunca del original rumano.

En los setenta, circularon algunas antologías de poetas rumanos traducidos por el hispanista Darie Novăceanu y una edición fragmentaria de los diarios de Eliade, esta última también del francés.

En los ochenta, el primer volumen de memorias de Eliade y tres de sus relatos breves. En todos los casos, salvo el relato "El viejo y el funcionario", la lengua de partida fue el francés.

Ya en los años noventa, a partir de 1994, la publicación de literatura rumana en nuestro país se ha incrementado de modo notable. Aunque, cuantitativamente hablando, sus proporciones son modestas, la lengua de partida es ahora el original rumano. Hasta el momento de redactar estas líneas,

quien las suscribe ha publicado veintitrés títulos, y uno más hay en prensa. Aparte de ello, se han publicado un par de títulos más, traducidos del francés. Es decir, se ha invertido la frecuencia de la lengua de partida. En revistas culturales y suplementos literarios de la prensa, tanto de España como de México, en los últimos años han aparecido traducidos todos los artículos y ensayos de Eliade y Cioran escritos en los años treinta y relacionados con la cultura española, los cuales estaban inéditos en otras lenguas, fuera del rumano. También antologías poéticas, ensayos y relatos breves de otros autores, siempre partiendo del original.

Magro resultado. Si, además, tenemos en cuenta que la mayoría de los títulos pertenecen a Mircea Eliade, difícilmente podremos decir que en España haya penetrado la cultura rumana; en todo caso, ha penetrado un autor que, por sus estudios en el campo de la antropología, ya gozaba de renombre universal y al que no había que presentar en ninguna editorial y que ha actuado de locomotora para que entraran otros. Sirvió para que los editores vieran que en un país desconocido como Rumania también se hacía literatura de calidad.

La escasa difusión de la literatura rumana en nuestro país puede deberse a diversas causas. La primera de ellas sería la falta de relaciones entre ambos países durante la dictadura franquista. También puede haber influido el hecho de que, durante la guerra fría, los rumanos no hayan tenido autores que, junto a sus valores estéticos como

escritores, unieran motivos extraliterarios, como la disidencia política, que los hubiesen difundido por Occidente, como ha sido el caso de Ismail Kadaré, Milan Kundera, Milovan Djilas e incluso Soltz-nitsin, autores que hayan sobrevivido como tales a la caída del muro. El más importante de los escritores rumanos en el destierro, Mircea Eliade, no abordó la literatura política: puede haber alusiones a la realidad política del momento pero con carácter episódico, nunca como núcleo central de la obra; de hecho, la mayor parte de su obra de exilio se publicó también en la Rumania comunista sin cortes.

Tampoco creo que haya que descartar como causa el mimo con que era tratado Nicolae Ceaușescu en las cancillerías occidentales por considerarlo una oveja negra dentro de la grey del Pacto de Varsovia; ello motivaba que la disidencia rumana tuviese en Occidente bastante menos resonancia que la de otros países.

Pero, a nuestro juicio, el obstáculo más importante es la escasa difusión del idioma. Decía Cioran que hay pueblos inteligentes pero que por hablar una lengua provinciana están condenados al anonimato. La literatura rumana no es ni mejor ni peor que otra, simplemente es desconocida. Y ello por las razones de lengua que apuntaba el pensador transilvano, ya que el hecho de haber sido escrita en un idioma que apenas rebasa las fronteras del estado rumano le quita posibilidades de expansión. El mismo Eliade, en la citada carta a Corpus Barga, decía que los escritores rumanos vivían en la Edad Media, antes de la invención de la imprenta. A ello hay que sumar las tendencias editoriales actuales de mercantilización de la cultura, las cuales dan primacía a la literatura nacional y a la anglosajona, por ser de más fácil venta, y relegan las demás a la categoría de “periféricas”, de modo que la presencia de éstas en el mercado del libro es casi simbólica. Aún resisten algunas editoriales pequeñas o medianas, empeñadas en producir literatura de calidad, pero cuentan con escasos medios, su distribución es, a menudo, defectuosa y sus libros ocupan un espacio de segunda o tercera fila en las librerías.

Añadamos los males endémicos como la escasa afición a la lectura en España y la situación de perpetua crisis económica en los países hispano-americanos (somos cuatrocientos millones de hablantes, pero no de lectores, de español), lo que da origen a cortas tiradas, y el círculo se cerrará.

Otra razón que contribuye al desconocimiento de la literatura rumana más allá de sus fronteras es su relativa modernidad. Tampoco el italiano es lengua que se extienda fuera de los confines de Italia pero, desde hace siglos, es vehículo de una formidable cultura y muchos de sus autores son referencia obligada de la literatura universal.

Por razones históricas cuya exposición no procede en estas sucintas líneas, la literatura rumana propiamente dicha no nace hasta el siglo XIX. Ese nacimiento marcha al compás del nacimiento de la propia Rumania como estado, que también tiene lugar en la segunda mitad del XIX, y cuando la vieja lengua romance, que la población nunca había dejado de hablar desde la conquista de la Dacia por las legiones de Trajano², se moderniza y se transforma en una lengua literaria unitaria, robusta y de enorme expresividad que alcanza su máximo esplendor con Mihail Eminescu (1850-1889), cumbre de las letras rumanas.

No obstante, y por las razones citadas, el de Eminescu es un nombre en letra pequeña en las enciclopedias cuando por la altura de su poesía tendría que figurar como uno de los gigantes del romanticismo europeo. También la falta de buenas traducciones ha impedido su valoración adecuada. Piénsese que hasta 2004 no aparece en España la primera traducción completa de su poesía y directamente del original rumano³. Lo mismo podemos decir de otros autores: en 2002 se publicó *El lecho de Procusto*⁴, novela de Camil Petrescu escrita en 1933, considerada una de las cimas de la novelística rumana. A esa distancia temporal, la publicación ya solo tiene un interés histórico y cultural. En ningún caso se va ya a situar convenientemente al autor entre los grandes escritores europeos de su época, pues a un autor hay que valorarlo de forma coetánea a sus escritos.

Precisamente en estas literaturas el papel del traductor es muy relevante, incomparablemente

más que en las de lenguas de gran circulación. Las obras literarias escritas en estas últimas se conocen, los editores pueden leerlas y valorarlas. En el caso de las minoritarias, en la mayor parte de los casos, ha de ser el traductor quien se encargue de ir difundiendo por las editoriales, haciendo resúmenes y, cuando las hay, procurándose ediciones en idiomas accesibles. Aunque pueda parecer exagerado, el traductor cumple el papel de agente cultural del estado en cuestión, suple la ineficacia de las autoridades culturales de ese país. Y, por supuesto, sin ninguna retribución salvo la esperanza de que algún editor se decida a aceptar alguna de las propuestas que le formule. Es una especie de viajante de comercio cuyo muestrario lo componen las obras sobresalientes de esa lengua y con él va llamando a las editoriales, de puerta en puerta.

Sin una ayuda decisiva de las autoridades culturales rumanas, las posibilidades de que su literatura rompa el corsé lingüístico y se difunda fuera de sus confines, sobre todo en la Europa occidental, meta de todos los escritores, “triunfar en París”, es difícil pues, en su mayor parte, es una labor que queda confiada al entusiasmo de los traductores. A lo más que se llega es a que entre algún que otro autor, como es el caso citado de Mircea Eliade, cuya obra literaria está casi toda publicada en España, pero no una literatura.

Esa ayuda debería canalizarse en dos vertientes: una, subvencionando las traducciones de los libros que se consideren obras destacadas y representativas de la literatura rumana, como hacen húngaros y checos, y la segunda formando traductores.

Por lo que al rumano respecta, los traductores son pocos. En el ámbito de la lengua española, salvo casos muy esporádicos, el único es quien esto escribe; eso es todo un síntoma. Lo mismo podemos decir del ámbito lusófono. Dos grandes lenguas que cuentan con un solo traductor para cada una. Según hemos tenido ocasión de constatar en los encuentros internacionales de traductores auspiciados por la Unión de Escritores de Rumania, la mayoría de los traductores a lenguas de circulación en la Europa occidental y en los EE. UU. son rumanos afincados en el extranjero; es-

tos traductores, salvo contadísimas excepciones, jamás podrán competir con un nativo buen conocedor de su idioma materno. En el caso de las lenguas eslavas, se trataba de antiguos estudiantes que, en virtud de acuerdos entre los países del Pacto de Varsovia, habían cursado sus estudios en universidades rumanas. Pero ese trasvase de estudiantes ya no se produce. Y, por último, un dato preocupante común a todos: muy pocos bajarían de los cincuenta años. Si el relevo generacional no se produce, las consecuencias para la difusión de la literatura rumana más allá del Danubio pueden ser catastróficas. Desaparecería o, en el mejor de los casos, quedaría condenada a las retraducciones (generalmente del francés), lo que supondría un golpetazo demoledor a la calidad de la traducción y, por ende, a la adecuada recepción de la obra literaria. Si no se emprende una política seria de formación de traductores, en pocos años se puede llegar al colapso total de la divulgación de la literatura rumana por la falta de ese relevo generacional de traductores.

Una cantera donde se puede trabajar son los lectores de español en Rumania y los profesores del Instituto Cervantes; tienen formación filológica y permanecen varios años en el país, en contacto vivo con la lengua y la cultura, conque pueden aprender bien el rumano y convertirse en buenos traductores, si se los estimula suficientemente. Es menester potenciar al traductor nativo, pues un buen traductor nativo es siempre preferible, al menos en la prosa, a otro que no lo sea, por bien que crea conocer la lengua de llegada.

De momento, nada parece indicar que las autoridades culturales rumanas se hayan tomado en serio el problema y que vayan a abordarlo poniendo dinero sobre la mesa, por lo cual el futuro de su literatura no se presenta muy esperanzador. Hubo un atisbo de esperanza cuando Laurențiu Ulici presidió la Unión de Escritores de Rumania⁵ que, dicho sea de paso, es una entidad privada; entonces se subvencionaron algunas traducciones de obras clásicas rumanas, como la citada novela *El lecho de Procasto*. Pero Ulici desapareció trágicamente a finales de 2000 y todos sus ambiciosos proyectos quedaron en el olvido.

Y lo aquí expuesto enlaza con otra barrera, a saber, la falta de traducciones suficientes al francés o al inglés. Algo fundamental pues ningún editor español publicará nunca un libro de un escritor, por bueno que le digan que sea, si antes no lo lee.

Como puede apreciarse, es toda una carrera de obstáculos con listones a cuál más alto y que un traductor no puede superar solo por grande que sea su empeño. La solución para que la literatura rumana salga del gueto se resume en una única palabra: dinero. Y pasa por dos momentos: uno, traducir al francés en Rumania, por traductores rumanos, un corpus de obras literarias selectas. No es necesario que sea una traducción magnífica, basta con que sea discreta o incluso mediocre. Tampoco es necesario publicarla, sino tenerla en soporte informático. Los costes serían mínimos. De esta suerte, cuando el traductor quiera proponer el libro *x* a un editor, le puede acompañar dicha traducción.

Si el editor en cuestión acepta la publicación del libro (y éste sería el segundo paso), compra los derechos e inmediatamente el traductor hace el correspondiente contrato con el organismo pertinente de Rumania y el pago de la traducción

puede condicionarse a la aparición del libro en las librerías.

Todo lo demás, como diría don Quijote, son “flores de cantueso”, marear la perdiz y perder el tiempo. Y con ello se pondría fin al sempiterno lamento victimista, tan caro a muchos rumanos, de que “en Occidente no se interesan por nosotros”.

NOTAS

- 1 Publicada en español por *ABC cultural*, “Carta abierta al señor Corpus Barga”, 1 de diciembre de 2001, trad. Joaquín Garrigós.
- 2 El primer documento escrito en rumano no aparece hasta 1521. El desfase con el resto de las lenguas románicas es evidente: 842 los juramentos de Estrasburgo; 960 el plácito capuano; ca. 970 las glosas emilianenses. La lengua de la Iglesia ortodoxa y de la cancellería era el eslavón, lengua muerta basada en el búlgaro medio y que cumplió allí el papel que en Occidente tuvo el latín medieval.
- 3 Madrid, Cátedra, colección Letras Universales, trad. Dana Giurcă y José Manuel Lucía.
- 4 Madrid, Celeste, trad. J. Garrigós.
- 5 Téngase en cuenta que, en Rumania, la Unión de Escritores es un poder fáctico en el mundo cultural.

REFLEXIONES A PROPÓSITO DE MI TRADUCCIÓN DE LEOPARDI

NARCÍS COMADIRA

TRADUCCIÓN DE DOLORS UDINA

COMADIRA ES POETA, PINTOR, DRAMATURGO, PUBLICISTA Y TRADUCTOR, ENTRE OTROS AUTORES, DE GIACOMO LEOPARDI AL CATALÁN, CUYOS CANTS PUBLICÓ EDICIONS 62 EN 2004. AGRADECEMOS AL AUTOR Y A LA LIBRERÍA LA CENTRAL EL PERMISO PARA REPRODUCIR ESTE ARTÍCULO PUBLICADO ORIGINALMENTE EN CATALÁN EN 2004.

Que la poesía es lo que se pierde en la traducción es una afirmación hartamente conocida. Siempre he pensado que debajo de estas palabras hay una concepción muy superficial de la poesía. Porque es verdad que se pierden sonidos y ritmos, aliteraciones, sentidos locales añadidos a una palabra determinada, guiños a la tradición de la lengua en que está escrito el poema, etc., pero la poesía, aunque se sirve de todo eso, es otra cosa. Y precisamente lo que a mí me interesa es esto otro: lo que se salva o puede salvarse en una traducción. Antes distinguíamos entre forma y contenido. Ya sabemos que es una distinción metódica, es decir, hecha para simplificar, para entenderse, una distinción didáctica. Pero la verdad es que no hay forma sin contenido ni contenido sin forma, que cualquier forma tiene su contenido y todo contenido su forma. Cuando traducimos un poema, lo primero que hay que hacer es dar el sentido, pero el sentido no depende exclusivamente de aquello que se pierde o puede perderse en la traducción. De ser así, poca cosa es un poema. Ahora bien, hay poemas en los que todo eso está tan intrincado en el lenguaje, en el significado de las palabras y en su sintaxis que dificulta enormemente el trabajo de traducción. Lo dificulta, pero no lo hace imposible. Y cuando un buen traductor traduce uno de estos poemas que parecen imposibles de traducir se salva lo que es esencial. No el contenido ni la

forma, sino el sentido. Ya lo decía san Jerónimo, que no hay que traducir buscando la letra, *sed sensum exprimere de sensu*. Dar el sentido, incluso a veces falseando menudencias del original. Por eso me parece mucho mejor la versión de los *Salmos* de san Jerónimo que la que propuso, en el siglo pasado, el Vaticano, seguramente más exacta filológicamente, más científica, más fiel, pero mucho menos poética. Si hay un buen traductor, de un poema se salva lo esencial: el sentido y el tono. Aparte del sentido, el tono, que contribuye a él, me parece fundamental. La tarea de un traductor de poesía pasa por saber sintonizar. Es un trabajo humilde, un trabajo de ir adaptando el dial de la lengua propia a la frecuencia de emisión del original. Mantener los registros de lenguaje, adaptar la sintaxis de la lengua de salida a la sintaxis de la de llegada, de manera que los efectos sean parecidos sin que se dificulte en exceso la lectura. Elegir el léxico, recoger el ritmo del discurso, sostener la emoción. Ponerse siempre al servicio del texto original y, al mismo tiempo, al servicio de la lengua propia. Saber que ésta no puede forzarse excesivamente pero que hay que enriquecerla con los hallazgos del texto que uno está traduciendo. No querer anular al autor, aunque tampoco renunciar a ser uno mismo. Pero nunca creer que los poemas que vamos a traducir son nuestros. No; si hemos sido fieles, si hemos sabido sintonizar, si hemos sido lo bastante humildes y al mismo tiempo lo bastante personales para poder dar parte de nosotros

mismos y de nuestra lengua y tradición al texto que traducimos, este texto nunca será nuestro, del mismo modo que Jonás no es Dios, sino que sólo es su nabí. Así pues, el traductor es eso: un servidor, un portavoz, un mensajero, pero nunca un suplantador.

No me considero de ningún modo un “teórico de la traducción”. Las afirmaciones anteriores proceden de las reflexiones hechas a lo largo de muchos años de traducir poesía. Y muchas proceden del hecho de haberme tenido que enfrentar a Leopardi. Traducir los *Canti* completos de este gran poeta ha sido una tarea dura y altamente gratificante que, supongo, me ha obligado más a pensar en el hecho de traducir que la traducción de otros poetas. Y eso se debe, como mínimo, a dos razones: la primera es que se trata de un poeta que también es un gran filólogo, preocupado por su lengua y por el lenguaje en general, y también de un pensador, un filósofo; la segunda es que, al tomar la decisión de traducir los *Canti* completos, he tenido que enfrentarme con los distintos estilos, registros y cambios de la poesía leopardiana. Los *Canti* son la obra poética de toda una vida y, por tanto, recogen la evolución del poeta. En los *Canti*, de entrada, notamos dos corrientes creativas. La que viene vehiculada por una tonalidad elevada, cargada con una textura gramatical clasicista, escrita en una tesitura civil y heroica, y la que podríamos tomar equivocadamente como posterior y como una liberación romántica de la otra, neoclásica, una corriente de textura más tranquila y con una notable presencia de efectos de la vida natural y cotidiana. Entender las dos corrientes como “la voz académica” y “la voz pura” equivaldría a no haber entendido nada de Leopardi. Las dos corrientes, *canzoni* e *idilli*, como las llamaba él, crecen juntas y se complementan hasta confluir en el gran Leopardi, el de los llamados “grandes idilios” y el de la poesía que piensa. A las dos voces, la civil y la privada, la heroica y la cotidiana, se sobrepone un tejido formal que se adapta y que con los años se va librando de los esquemas tradicionales. Así, por ejemplo, parece que la rima aparece en algunos poemas tardíos casi al azar de la escritura; es lo que, en las notas de mis traducciones, he llamado

“rima de apariencia casual”. De todos modos, a veces no es ni parece casual, sino que se ve del todo intencionada o incluso malintencionada. A medida que pasan los años y la evolución intelectual del poeta llega a una madurez resplandeciente, se impone con toda plenitud el *pensiero poetante*, para decirlo con la frase feliz de Antonio Prete, el pensamiento que se va configurando mientras se teje el discurso lírico. Y si, en su momento, críticos como Croce o De Sanctis le reprochaban los pasajes de los últimos poemas en los que parece que la gracia alada de la poesía se evapora para dejar sólo un poso de espesor intelectual, ahora, en cambio, estos pasajes nos parecen –y en hábil compensación dentro de cada poema con lo que entendemos como lírica–, lo mejor de la poesía leopardiana. La visión que Leopardi tiene de la poesía se encuentra claramente expuesta, como era de esperar, en el *Zibaldone*. Habla de ella en muchos sitios. He aquí unos fragmentos mínimos:

Gritan que la poesía tiene que ser contemporánea, es decir, adoptar el lenguaje y las ideas y pintar las costumbres, y quizás incluso los accidentes de nuestro tiempo. Por eso condenan el uso de las antiguas ficciones, opiniones, costumbres, sucesos. Pero yo digo que cualquier cosa podrá ser contemporánea en este siglo menos la poesía. ¿Cómo puede el poeta adoptar el lenguaje y seguir las ideas y mostrar las costumbres de una generación para la cual la gloria es un fantasma, la libertad, la patria, el amor patrio no existen, el amor de verdad es una chiquillada y, en suma, para la que todas las ilusiones se han desvanecido, las pasiones, no sólo las grandes, bellas y nobles, sino todas las pasiones, se han apagado? ¿Cómo puede, digo, hacer eso y ser poeta? Un poeta, una poesía sin ilusiones ni pasiones, ¿son términos que se corresponden en lógica? [...] Perdón si el poeta moderno sigue las cosas antiguas, si adopta el lenguaje y el estilo y la manera antigua, si usa incluso las fábulas antiguas, etc., si muestra acercarse a las opiniones antiguas, si prefiere las antiguas costumbres, usos, sucesos, si imprime en su poesía el carácter de otro siglo, si busca, en suma, o bien ser, en lo relativo al espíritu o la índole, o bien pa-

recer antiguo. Perdón si el poeta, si la poesía moderna no se muestran, no son contemporáneas a este siglo, ya que ser contemporáneo a este siglo es, o incluye, esencialmente, no ser poeta o no ser poesía” (*Zibaldone*, 2944-46).

Un texto como éste explicaría las *canzoni*, su tono clasicista. Y es un texto que, como traductor de estos poemas, he tenido que tener en cuenta, en lo relativo al tono del poema y a los registros de la lengua. Pero también dice Leopardi que el arte del poeta

...no consiste ya principalmente en inventar cosas del todo ignotas y extrañas e inauditas para todos, ni en escoger las cosas menos divulgadas, [...] sino que su arte es el de elegir entre las cosas conocidas las más bellas, y nueva y armoniosamente, es decir, convenientemente entre ellas, disponer las cosas divulgadas y adaptadas a la capacidad de la mayoría, vestir las nuevamente, adornarlas, embellecerlas, con la armonía del verso, con las metáforas, con todos los demás esplendores del estilo” (*Zibaldone*, 3221-22).

Son reflexiones del poeta sobre la poesía que el traductor debe tener presentes. Y no es el menor caballo de batalla, al traducir a Leopardi, traducir su estilo. Pero hay una reflexión suya sobre el estilo que me ha ayudado considerablemente: “No basta con que el escritor domine su estilo. Es necesario que su estilo domine las cosas: en eso consiste la perfección del arte, y la suma cualidad del artífice” (*Zibaldone*, 2611). Un traductor de poesía tiene que hacer de poeta cuando traduce y ha de aplicarse esto incluso violentamente: su estilo debe dominar las cosas. Es decir, debe tener los máximos conocimientos posibles sobre las cosas que el poeta denomina y debe ser escrupulosamente responsable de la adecuación de las palabras con las cosas. Eso quiere decir que ha de traducir con propiedad. Que, creyéndose más lírico, no se abandone a vaguedades o palabras marcadas como poéticas dentro de su tradición. Yo creo que la última poesía leopardiana se fundamenta precisamente en este querer dominar las cosas, lo que lo lleva al pensa-

miento en perjuicio de las bellezas naturales, de las indeterminaciones de las sugerencias, de la riqueza de los contornos ilimitados, de las fertilidades de los recuerdos, para ligarse estrechamente a la exactitud que sólo da el pensamiento.

Huelga decir que en mi traducción he procurado tener en cuenta todo eso y así, en cada caso, he ido buscando, dentro de los registros de voces propias, la que más se adaptaba a cada poema y a cada expresión. He procurado captar con tanta exactitud como me ha sido posible el tono del original, anulándome para realzar al autor. También he procurado ser literal. Eso quiere decir: no ser servil a la etimología sino servidor del sentido y, en el caso de la traducción del italiano, que es una lengua tan próxima, muchas veces la etimología es traidora, porque se puede dar el caso que una palabra con la misma raíz latina haya trasladado su sentido en cada lengua en direcciones distintas o la haya limitado a una acepción determinada. Entonces, ser literal quiere decir renunciar a la letra, precisamente para ir a otra letra que nos acerque al sentido. También he procurado no caer en el error de hacer una traducción explicativa, es decir, de decir más cosas de las que dice el original, pensando que el original no se entiende lo suficiente. Es verdad que, a veces, el original no se acaba de entender. Pero para eso están las notas. Una traducción no debe huir nunca de sus límites. Un buen traductor no tiene que pensar nunca que el lector no es lo bastante inteligente. Un buen traductor no debe recortar el original pensando que el autor se repite. Un buen traductor no tiene que dulcificar nunca las metáforas ni las expresiones. En el caso de la traducción de Leopardi hay que tener en cuenta que, para él, son importantes dos cosas: los sentimientos y los vocablos. Lo dice así: “Rigurosamente hablando, la idea del estilo abraza tanto lo que se refiere a los sentimientos como lo que se refiere a los vocablos” (*Zibaldone*, 2907). He procurado traducir pensando en las dos cosas. Los sentimientos se vehiculan en la sintaxis. He respetado al máximo las imprecaciones, las repeticiones, la retórica oratoria, las decantaciones clasicistas, la situación dentro del verso de una palabra especialmente sugerente. He intentado mantener

la emoción, que en algunos casos es tan importante o más que el significado. El mero significado sin emoción no configura un sentido. He buscado el vocablo adecuado, pero intentando no huir del registro original. Por otro lado, traducir Leopardi al catalán tiene un problema añadido: que el catalán no dispone de una lengua neoclásica calibrada poéticamente. No quiero decir con eso que una traducción de un poeta antiguo tenga que ser un pastiche de la lengua de aquella época. Cada época tiene su lengua y por eso cada lengua necesita sus traducciones. Pero, en cada época, hay que componer en la lengua de cada época una tonalidad que traslade la del original. En mi caso, no he querido renunciar a un léxico culto, ni a algunas palabras “antiguas”, cuando me ha parecido conveniente. Aquí entra el criterio de cada traductor, su sensibilidad poética y lingüística, y su oficio: por eso puede haber tantas traducciones de un poema igualmente válidas, tantas como buenos traductores, porque cada uno de ellos acentuará unas cosas u otras, utilizará sus propios recursos, se exhibirá en los fragmentos más adecuados a su sensibilidad. Y todas estas traducciones darán el original. Todas estaban implícitas en el original. Un traductor, en definitiva, es como el intérprete musical. El Chopin de Rubinstein es muy distinto del de Sokolov, el Beethoven de Brendel del de Gilels, el Mozart

de Horowitz del de Pollini, el Bach de Gould del de Leonhardt, pero la partitura original aparece rutilante en todos ellos.

Y todo eso, todo este trabajo, para acabar sintiendo que el mismo Leopardi nos habla de “la imposibilidad de traducir bien”, de lo que “pierde un libro en las traducciones mejor hechas”, de

la absoluta imposibilidad, y de la contradicción en los términos, de la existencia de una *traducción perfecta*, y más todavía cuando se trata de libros cuyo valor principal, o todo o buena parte del valor, tiene que ver con el estilo, con lo extrínseco, con las palabras, etc., con el efecto al que están especialmente ligadas, etc., como tienen que ser necesariamente más o menos todos los libros de poesía verdadera en verso o en prosa, etc., etc.” (*Zibaldone*, 3954).

Los traductores, desde luego, somos un poco utópicos. Queremos conseguir lo imposible. Pero la traducción es un acto de amor y en toda cópula amorosa el amante busca perdidamente la identificación con el otro, lo que no puede ser, porque las identidades son intransferibles. Pero el deseo lo intenta incansablemente. Así también la traducción de poesía.

TRADUCCIÓN A TRAICIÓN

JOSÉ LUIS ARÁNTEGUI

ESCRITOR Y TRADUCTOR DEL INGLÉS, FRANCÉS, ALEMÁN Y LATÍN, ARÁNTEGUI HA TRADUCIDO A VALÉRY, MUSIL, KRAUS, ADORNO Y NIETZSCHE.

En la primavera del 2005 recibí de una editorial española el encargo de traducir la *Exposición del sistema del mundo*, obra de Pierre Simon Laplace. Lo hice. El texto fue entregado a los supervisores técnicos, o editores en el sentido anglosajón de la palabra, a finales de junio. Luego, hay quienes tienen vacaciones, por lo que me aseguran. El viernes 7 de octubre me llama una persona para decirme que el lunes siguiente comienza la impresión, y que me envían el texto en PDF por si quiero corregir algo. Se trata de una minucia, 607 páginas. Me pongo a ello. En la página diez, renuncio, y envío por correo electrónico los textos que siguen, aun sabiendo que era fin de semana y que algunos, por lo que he leído, no trabajan. En el momento en que escribo, parece que el asunto, o por mejor decir los aspectos sociales del asunto, están en vías de remediarse mal que bien sin llegar al juzgado. Pero esa clase de aspectos, como ignoran perfectamente los editores, no son los únicos ni los principales en el lenguaje, razón por la que me permito publicar lo que sigue. Se trata de fragmentos del mensaje enviado a la editorial junto con unas glosas de las “correcciones” introducidas en las primeras páginas. Los primeros son transcripción literal; en las glosas me he permitido hacerme algunas correcciones, por ausencia de editor, para mejorar un texto escrito con demasiada ira y urgencia.

“(…) Tanto esta carta como las glosas que le siguen deberían llegar a ojos de los responsables de este desaguisado, que me temo crónico e instituido en esa empresa. En todo caso, no te quepa duda de que trataré de hacer públicas al menos las glosas en los lugares más pertinentes.

Transcurridas veinticuatro horas desde mi primer correo, debo decirte que las formas externas del cabreo han dejado paso a una genuina ira. La extensión de esta barbaridad es mucho mayor de lo que señalaba en el correo, empieza desde la primera línea del texto. Creo que podría ponerme a escribir y no parar en tanto tiempo como el que llevo sufriendo cosas semejantes, a saber, dieciséis años; una de las últimas, con la traducción de Kepler. Por ser más breve, el mejor resumen es éste: no cabe entendimiento entre quienes viven de la lengua y quienes vivimos con ella, por la misma razón por la que un proxeneta jamás entenderá a Romeo.

Pero como eso, por definición, al primero le importa un bledo, pasaré a otros aspectos del asunto.

El primero y más obvio, es la sugerencia de que la editorial se ahorre el pago a los traductores y encargue las traducciones a sus correctores, ya que saben tanto y mejor que aquéllos.

El segundo, que en defecto de lo anterior suprime de los contratos una serie de frases. Por ejemplo, en el encabezamiento, eso de que manifiestan que “el traductor se compromete a llevar a

cabo la correspondiente traducción al castellano”, y diga “a la lengua del corrector”; en la cláusula 4, donde dice “las modificaciones propuestas por la editora”, diga “impuestas”; en la 7, donde dice “el traductor responde ante la editora de la autoría y originalidad de la obra”, diga “no responde”; en la 10, donde dice “la editora remitirá al traductor, si éste lo desea, un juego de pruebas para la corrección del texto”, pase a decir “si insiste lo suficiente”; y donde dice “las correcciones a que hubiere lugar”, diga “las reparaciones de intromisiones fuera de lugar”; y donde dice “si transcurrido dicho plazo... la editora queda facultada para obtener por sí misma su corrección” suprima la subordinada condicional entera, y diga “en cualquier caso la editora obtendrá por sí misma su corrección”; con lo que sigue, “sin que le quepa responsabilidad alguna si el resultado de dicha corrección no fuese satisfactorio para el traductor”, pueden hacerse dos cosas, suprimir también toda condición, y decir simplemente “sin que a la editora le quepa nunca ninguna responsabilidad en cosa ninguna, excepto figurar como tal”, o bien “si el resultado de su satisfacción obtenida por sí misma no fuese correcto para el traductor, lo pagará éste”; y por último en esta cláusula, donde dice “toda corrección superior a las tipográficas irá a cargo del traductor”, diga “no irá”, o bien “toda medida correccional superior”. Y para terminar, en la cláusula 11, donde dice “se obliga a que figure el nombre del traductor”, diga “obligará al traductor a que figure su nombre”.

De no hacerse así, a la lista de calificativos del comportamiento editorial en este caso sería forzoso añadir el de falsedad en documento público, lo que espero sinceramente no tener que llegar a defender en el lugar pertinente (...)

Una cosa está clara: no puedo consentir que se usurpe mi nombre para ese texto, que es un mal plagio de una obra mía. Si llega a salir a la calle así, tendré que hacer cuanto esté en mi mano para evitar los perjuicios a mi trabajo y a esa otra cosa que no sólo tiene que ver con adulterios y fotos de desnudos, mi honor. Porque a mi juicio, probablemente anticuado, ese texto es un insulto a mi trabajo, a mi gusto, y firmado por mí, a mi persona.

De todo lo demás, que queda resumido pero no expresado al principio de esta carta, no voy a hablar aquí. Desgraciadamente me he convencido con los años de que al irresponsable, precisamente por serlo, es inútil tratar de hacerle ver por qué lo es, y qué destroza su banalidad: si pudiera verlo, no sería lo que es. De una cosa no me voy a privar, y es de señalar la vileza del anonimato que se añade en estos casos al desprecio por la lengua de aquéllos que supuestamente tienen interés en ella, cuando en realidad sólo tienen intereses. Dicho sea de paso, por eso te envío a ti esta carta, no porque te considere responsable, sino porque los responsables de estas irresponsabilidades nunca tienen cara. No es que no la den, como se piensan, es que precisamente por eso no tienen (...)

GLOSAS DE UNA INQUISICIÓN (referidas tan sólo al capítulo uno, y no todas)

1. De todas las ciencias naturales, es la *Astronomía* aquella que presenta la más prolongada sucesión de descubrimientos.

Ya la primera línea no ha parecido ortodoxa al anónimo inquisidor, valga la redundancia, —aunque él ignorará que siempre lo ha sido, como en general la existencia de cualquier pasado—. Y ha considerado más adecuado *la astronomía es la que presenta la sucesión más prolongada de descubrimientos*. Que demuestra mucho más amplia su ignorancia, pues a más de la historia se extiende a la retórica y la existencia del hipérbaton, así como a la música y la prosodia.

Ignorancia de la historia, o diría mejor sordera, ceguera o alelamiento postmoderno. Se le ha olvidado, y estamos en la primera línea, que se trata de un texto de comienzos del XIX, en pleno apogeo del perifollo bombástico llamado imperio napoleónico. ¿Es que nunca ha leído un discurso de los diputados de Cádiz? No. ¿Y aun algún artículo de Larra? Tampoco.

Ignorancia de la retórica, pues lo peor es que ignora que su propia forma de hablar, ésa que me “simplifica” y “clarifica”, es otra retórica, y mucho

más dañina por ignorarse. Pues si se trata de aclarar, perdón, clarificar, ¿por qué no *la astronomía presenta la sucesión más prolongada*? Porque no se trata del decir, sino de la manera; es decir, no de entender, sino de imponer, y no de corrección, sino de orden público.

Ignorancia, en fin, de la prosodia y la música del lenguaje, valga la redundancia que tampoco oír. Pues cómo, si no conoce siquiera su forma corrupta que es la retórica, va a conocer la aérea epidermis del lenguaje, insondable de tan superficial, inasible de tan cercana.

Ya hubiera querido Felipe II oidores tan sordos y veedores tan ciegos para su Santo Oficio, aquél encargado de velar por la pureza del texto. De un texto siempre bastardo, a empezar por la Vulgata y a acabar por este mismo. Mas para saberse hijo de puta irremediable en cuanto se toma la palabra hay que vivir con ella, no de ella.

2. (...) elevarse hasta las leyes de los movimientos planetarios, y desde esas leyes al principio de la gravitación universal; y *por fin* volver a descender desde ese principio a la explicación completa de todos los fenómenos celestes hasta en sus menores detalles.

Que se convierte en *de la gravitación universal, y finalmente, volver a descender desde ese principio*. Dejemos aparte cómo puntuara el original, cosa que por supuesto no importa. El celoso comificador, puesto a poner, pone de más o de menos; y el no llegar da dolor, pues indica que mal tasas, mas ay de ti si te pasas, si te pasas es peor. Pues una de dos: o bien suponemos que ese adverbio de modo supone una frase condensada, como “de la gravitación universal, y, después de hacer todo lo anterior (nosotros), volver a descender...”, y en tal caso se le olvida comificar la y griega; o bien lo consideramos adverbio de modo, que según se sabía en tiempos depende de un verbo, y en tal caso sobra la comificación de *finalmente*, con que finalmente volvemos a descender a la barbarie culterana de los Fray Gerundios.

Curiosa arbitrariedad con las comas, que son el aliento ajeno. Claro que poco le puede importar el resuello del ajusticiado a la justicia.

Y esto, sin haber entrado aún a considerar las diferencias de sentido, que para su asombro las hay, entre *por fin* y *finalmente*; a menos que se quiera excluir lo fático, lo expresivo o lo connotativo del sentido de las palabras, convertidas en higiénicos tetrabrics mucho más adecuados a los tiempos posjodernos. No conozco a nadie que, al acabar un trabajo arduo, por ejemplo revisar finalmente —y no por fin— un texto para mandarlo a la editorial, y darlo por bueno, y poder irse por fin a tomar un café, exclame ¡finalmente! Por contra, sí puedo imaginarme a un astrónomo, al cabo —y no finalmente— de años recogiendo datos empíricos, y aprendiendo a verlos en la escueta forma matemática de la ley, en el momento en que ya puede volver al mundo y su variedad de formas para empezar a sacar provecho y disfrute de su trabajo. Seguro que exclamaría ¡*finalmente!*, sobre todo si era corrector.

3. Si durante una hermosa noche, en un lugar de horizontes despejados, *se sigue* con atención el espectáculo del cielo, *se lo ve* cambiar a cada instante.

Como se sabe, perdón, sabemos, la ciencia es una empresa impersonal. Nosotros, la primera persona del plural vivo, vemos el mundo aupados un instante a hombros de gigantes, como saben muy bien los coleccionistas de citas y algunos otros tullidos, y después desaparecemos, por imperativo inapelable: morir hemos. Que es la forma madre de todo futuro imperfecto como el nuestro.

Menos el corrector. Para quien el futuro no es imperativo, sino condicional, y el punto de vista de la ciencia, una parcelita en la sierra del tiempo con un propietario, nosotros: “Si durante una hermosa noche, en un lugar de horizontes despejados, *seguimos* con atención el espectáculo del cielo, *lo veremos* cambiar a cada instante”. Si quien mira se llama Tales de Mileto, eso es problema suyo, o como diría el corrector, su problema. Y si aún no ha nacido, también, pues no puede disfrutar del

privilegio de despreciar y olvidar a cuantos en el mundo fueron o serán. Del privilegio de un nosotros privado, con enanos de jardín que corrigen textos de gigantes y perros guardianes que imitan muy bien el habla.

Un presente con el futuro asegurado por contrato, siempre que éste no sea con una editorial. Si A, entonces (es decir, después), B. La relación hipotético condicional, ésa que dicen que decían los científicos que era su trabajo y que estaba llena de trampas, se convierte en trámite temporal, sobre el supuesto obvio de que el sujeto, nosotros, estar hemos.

Pues mira, no. Y tengo la impresión de que alguien mirará el cielo en una hermosa noche, perdón, en una noche hermosa, en un lugar de horizontes despejados y no en una mesa de establo empapelado, y verá el espectáculo bastante después de que traductor, corrector, editor y lector hayamos pasado a ser parte del mismo. Eso sí, imperceptible y sin pronombre con que hacerse notar. Más bien en forma de polvito.

4. Que es la misma aberración óptica de que depende la siguiente corrección, por la cual “Se *presentan* ya varias cuestiones interesantes que resolver” se transforma, perdón, la transforman, en *Se plantean*. Pues ¿quién, si nosotros no, podría presentar una cuestión? ¿Acaso existe un mundo fuera de la primera persona? ¿Y capaz encima, y debajo, y por doquier, de presentarse por sí? ¿O como diría el corrector, por sí mismo? ¿Uno poblado de estrellas y perros que nadie ha planeado, de hibiscos y preguntas que se presentan sin que nadie los haya planteado? Imposible. Fuera de la iglesia unipersonal, aunque colectiva, no hay salvación; ni en general nada. Ahora lo entiendo: se ve que al corrector nunca se le ha presentado ninguna cuestión sin que alguien se la planteara, por ejemplo la existencia de Dios *sive Natura*. Y la ha resuelto como todo buen cura, trasplanteándola a su maceta: “Y dijo Dios: hágase la luz, y la luz se planteó, ¿lo veis?, lo que yo os decía”.

5. Más reveladora es, si cabe, la enmienda que aparece a renglón seguido:

Se presentan ya varias cuestiones interesantes que resolver. ¿*Qué es durante el día* de los astros que vemos por la noche? ¿De dónde vienen los que empiezan a aparecer? ¿Adónde van los que desaparecen?

¿Pues adónde van a ir?: a la mesa de Corrector Décimo el Sabio, a quien sin duda Dios no consultó al hacer el mundo, y menos mal, ni los castellanos su lengua.

La gracia empieza cuando uno considera que el corrector aceptaría seguramente una pregunta como “¿Qué fue del castellano que hablaban los castellanos?”, por la simple razón de estar en pasado. Al César lo que fue del César, y al pasado lo que es suyo, ¿o lo que es de él? Pero esta otra pregunta, en cambio, la convierte en *¿Qué sucede durante el día?* Está claro: el periódico y los sucesos se han convertido en la forma a priori del asombro, origen de la filosofía cuando era asombro. ¿Y qué ha sido de aquel asombro?, expresión que también aceptaría el corrector por ser pasado, aunque inquietantemente más cercano. Se ha tornado en torbellino de naderías que se suceden en páginas de sucesos.

Ante el misterio, el corrector posjoderno pregunta qué sucede. Es decir, qué pasó antes y qué seguirá en la sucesión, que eso es un suceso. El pasmo suspenso, el instante de impotencia en la ignorancia de un destino que nos atañe, eso es cosa del pasado. El abismo del presente es cosa del pasado. Ante la visión del cielo estrellado sobre su cabeza, y no contra ella, lástima, el corrector no siente su corazón henchirse de asombro como ante la ley moral en el hombre, sucesos ambos, y pasados, en que lo interesante está en que sucedan y sean a su vez sucesos, perdón, sucedidos. Eso es lo que busca el corrector en sus impresos, perdón, imprimidos, que se sucedan, cuantos más y más aprisa, mejor. Y es como despacha cualquier instante de perplejidad, si tal cosa pudiera darse en tal cabeza: tachando y substituyendo.

Y es que el tiempo es patrimonio suyo, o como él diría, su patrimonio (como si no tuviera otras propiedades, por ejemplo la de ser inasequible a la curiosidad o el asombro). Es que la forma

de la propiedad privada ha infectado ya tanto las palabras que la expresión “ser de” sólo la puede entender como posesión, por cuanto el verbo ser ha dejado de significar por lo visto “mudar” sin prisa ni pausa, para significar “estar” con etiquetas variopintas. Poseo, perdón, poseído por tal delirio colectivo, “¿Qué es de los astros?” le parece una pregunta absurda, puesto que no presentan declaración de Hacienda. Sólo espero que mantenga sus noconvicciones con igual firmeza cuando alguien pregunte ¿Qué es de aquel corrector que dejó tan bonito lo de Laplace? y le contesten que un curriculum, una mesa de despacho con patas, cuatro, y cajones, tres, un teléfono que no te puedo dar, ya sabes, asuntos de seguridad, y creo que un par de libros que tiene en casa.

6. En cuanto a las estrellas que empiezan a dejarse ver por *el oriente* para desaparecer por *el poniente*,

lo hacen sin duda para huir de un universo de artículos a la venta, que te mete por las narices los que no necesitas mientras te priva de ellos en cuanto desees: “En cuanto a las estrellas que empiezan a dejarse ver por *oriente* para desaparecer por *poniente*”. Esto, de mano del mismo corrector que unas líneas más abajo substituye “la altura de que depende” por “la altura de la que depende”. Y es que hay determinados artículos determinados que determinan, y otros que no, aunque sea imposible determinar cuáles.

Sin contar con la cara que pondría el corrector si se dirigieran a él en una carta comercial o un informe médico como “según desea cliente” o “el mal que padece paciente”. Como las pobres estrellas no tienen mutua de seguros ni cuenta la corriente en ningún banco, no tienen derecho a determinados artículos cuando necesitan nacer o morir por alguna parte. Así, no es de ellas lo mismo que le sucede a corrector: y es que siempre ha habido clases, y sujetos, y sujetos de distintas clases.

Aun cuando sea imposible determinar cuáles. Reinante la manía de personalizar lo impersonal en determinados artículos sin límite determinado,

ordenadores, embargos, pronombres, y aun ejecuciones capitales, por si el verbo no dejara palmarmente claro quién es objeto de la acción sujeto en el discurso o en el poste; y viceversa, de impersonalizar lo personal, indeterminado por definición, en cotos determinados, sueños y fantasías en los diccionarios de símbolos y los catálogos de videoclub, memorias en la Historia, y formas de hacerse entender en los libros de estilo y los correctores, todos los recursos parecen pocos a su maníaca determinación de determinar que el sujeto siempre es ella, pues tiene la palabra, da igual de quien se hable.

Así, por oriente, no personaliza el participio presente, que a fin de cuentas designa a quien participa en la acción y siempre se corre el riesgo de que sea otro, ya que uno no puede estar en todo, con tantas pruebas del mundo que se acumulan en su mesa providente para corregir. Pero a la vez, por Occidente, personaliza y determina el infinitivo, que al no tener persona las abarca a todas y ahorra trabajo, y aun el pronombre impersonal, por si aún se le escapara alguien. De tal suerte, esa ilógica furiosa de yoyó según la cual no se mira al cielo, lo miramos, resulta ser y padecer un amor imposible, ser la humanidad entera que la padece a ella. Situación que se expresaba, digo, expresábamos, en esa sentencia sobria hasta el escalofrío que decía “amar y no padecer, no puede ser”, antes de la personalización universal: en virtud de la cual, el que amamos y el que no padezcamos no puede el ser. O mejor dicho, el somos.

7. Y para terminar, la última línea completa del capítulo, que alude precisamente a la luz del día que despunta, a oriente según corrector, o al oriente según el traductor. Decía así: “Esa curvatura es asimismo *la causa de que el Sol, al alzarse, dore* la cima de las montañas antes de iluminar las llanuras”. En su idioma, esto se convierte en... ¿a que ya se adivina, como el sol tras las montañas?: “la causa de que, al salir el Sol, dore...”.

A corrector, estoy seguro, no le habrá parecido mal la duplicación de la sílaba “al”, porque no se habrá fijado. Como tampoco en que la opción que probablemente no le hubiera molestado

obliga a una coma que nada añade y sí dificulta, aunque sea poco, “la causa de que, al alzarse el Sol, dore la cima de las montañas”. Dificultad que no sólo se debe a razones fonéticas, sino a que el cambio de posición de “el Sol” aumenta la incertidumbre, al abrir el abanico de expectativas. “La causa de que el Sol, al alzarse”, no permite esperar sino algo cuyo sujeto será el Sol; “la causa de que, al alzarse el Sol”, puede dar paso a cualquier otro efecto imprevisible de la curvatura de la Tierra, por ejemplo, que, al alzarse el Sol, científico y traductor todavía estén trabajando en corregir sus formulaciones para ajustarlas lo más posible a una realidad irregular, mientras el corrector, unos kilómetros más allá, aún duerme desde hace horas o siglos el sueño de los justos en el seno del libro de estilo de *El País*.

Así es que el traductor, entre otras cosas porque ya se le está haciendo tarde, decide hacer de la necesidad virtud. Y dado el carácter del párrafo, ilusorio como todo el primer capítulo, pues trata de describir las apariencias sensibles antes de descuartizarlas entre las manos de la física; y dada su posición y el toque lírico del final, todo lo lírico que se puede esperar del señor marqués de Laplace, se resuelve por hacerle un huequecito a “la otra” lógica de la lengua. Ruego a quien lee esto, si lo hubiere, que se detenga a sentir su lengua al pronunciar “al alzar”. El movimiento reiterado a que obliga es de elevación hacia el cielo del paladar desde más abajo de su horizonte de reposo, diríase desde las noches de la garganta de donde viene el aliento.

Para concluir, pues el Sol está a punto de alzarse, no me cabe la menor duda de que ha sido esta intrusión de recursos líricos en un texto científico la que ha advertido el corrector, y molesta así su acendrada conciencia lingüística por la transgresión de género, ha enarbolado su lápiz y ha dado al final del texto, y comienzo del día, su expresión más habitual entre quienes viven lo uno y lo otro sin mirar, como no sea al reloj.

P.S. Mirando a la publicación de este texto, no quiero privarme de añadir la enmienda colmo,

la que hizo desbordar el vaso de mi cólera, por ponerme decimonónico como el autor; o mejor dicho, la inmediatamente anterior, por hablar con la precisión del físico. Se encuentra en el capítulo segundo. Donde decía “Al acumularse esta variación produce una irregularidad muy notable en el movimiento del Sol. Mirando a determinar la ley de la misma (...)”, la visión políticamente correcta dice primeramente “Esta variación, al acumularse, produce...”, para empezar, un acúmulo de comas innecesarias en la frase del tiempo, una nube de intermediarios prescindibles, supervisores superfluos y correctores incorregibles, una peste de propósitos pospuestos, posposiciones propuestas, previsiones provisionales y preposiciones con, por hablar como ahora, posposición permanente.

Ya lo quiso decir Machado, pero el pobre no tenía quien le corrigiera: “Al andar, se hace camino, y al volver, la vista atrás” es decir, al volver de culo, mirando aún a lo que se ansió tras haber dado media vuelta y renunciar, se ve, perdón, vemos, la senda que nunca hemos de volver pisar. La que lleva a mirar sin plantear, a escuchar sin corregir, o a desear sin precipitarse a obrar. Perdón: precipitarnos.

Por ejemplo, cuando se trata de determinar la ley de una multiplicidad de casos incongruentes en apariencia, como las irregularidades del Sol o las opciones del traductor. Quien, mirando a trasponer un texto de 1800 que se le presentó, escribió en lugar de un “para” un “mirando a”, expresión cuyo significado enuncia así el diccionario: “tener determinado objetivo general en lo que se hace, en la manera de hacerlo o en la manera de comportarse; se usa especialmente en gerundio”. Eso, tras barajar como alternativas “de cara” o “con miras” a determinar, antes que la usada por el corrector mirando sin duda a facilitar la tarea del lector, “a fin de”. Para eso, habría puesto “para”.

Pero no se trata de la autoridad del diccionario, sino de la libertad del hablante y el placer de complicarse las simplezas de la vida. Y uno de los placeres perversos de este traductor, que sabe tan bien como el editor que hay muchos más en el mercado, está en buscar la raíz siempre sensorial de las expresiones; en particular, de partículas y

otros parias del idioma sin patrimonio semántico ni derecho a artículos lo mismo que el pobre oriente, mirando a encontrarles equivalentes que se adecuen al objeto del discurso y a sus circunstancias. En este caso, las de un astrónomo que se ocupa de lo que no se puede tocar sino mirar, ni comprender sin ver. Fundamento para tales búsquedas es que la anatomía de los humanos ha variado con el tiempo, los imperios y las lenguas menos que esas formas a posteriori de su necesidad; y que esas variaciones han seguido hasta hoy rumbo a la enajenación de los sentidos en provecho de las abstracciones, al menos en lo tocante a nuestra cultura (o como diría el corrector, “al menos, en lo referente a nuestra cultura”).

Así pues, como tratar de determinar una ley en un cúmulo de fenómenos tiene más de aspiración que de finalidad, más de visión de una meta aún sin rasgos que de objetivo concreto, este traductor escribió “mirando a”.

Pero ¡ah!, ¡nunca lo hiciera! Pues la distancia que va de la perspectiva al diseño, de la visión

al designio, esa cesura cuna de toda pasión como salvarla lo es de toda acción con sentido, resulta invisible en el planeta simultáneo del doble clic y la necedad global. Donde gracias a mi error, eso sí, el corrector meterá dentro de poco en alguna parte eso de “mirando a” o “de cara a”, que suena muy étnico y muy cuco; por ejemplo al describir la composición de un supositorio “de cara a facilitar la penetración”, o la disposición de un pozo ciego “mirando a reducir las emanaciones”.

Así es que, mirando a explicar lo que debería verse, la distancia, la cesura, los huecos entre los cuerpos que son cuna del deseo, uno tiene que ponerse a encadenar visiones en argumentos a fin de hacerlo comprensible a quien quiere comprender sin apretar, entender sin tensión, expresión sin ahogos previos, y partirse de todo sin haber llegado a enterarse en nada; a un multitudinario y anónimo corrector de la plana del mundo que no tiene manos, sino dígitos, ni cuerpo, sino pedacitos. Perdón: *bits*.



EL RITMO DEL SPLEEN

AMÉRICO CRISTÓFALO

PROFESOR DE LITERATURA DEL SIGLO XIX EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. HA PUBLICADO *LA PARTE DE SOMBRA* (BARCELONA, 1984); *PUNTA DEL ESTE, LA POLÍTICA EXCLUYENTE* (BUENOS AIRES, 1996); Y *BAUDELAIRE* (BUENOS AIRES, 2002). EXPONE EN ESTE ARTÍCULO SUS CRITERIOS PARA LA TRADUCCIÓN DEL AUTOR FRANCÉS. AL FINAL SE REPRODUCEN CUATRO BREVES VERSIONES DE SU “MIRADA-BAUDELAIRE”. HA TRADUCIDO TAMBIÉN *DE PROFUNDIS*, DE OSCAR WILDE.

Las personas serias son, ante todo, inmorales.

Pasolini

Valéry en “Situación de Baudelaire” hace notar que hasta *Las flores del mal* la poesía francesa había permanecido muy poco apta al gusto extranjero; que no hay antecedentes del interés y renombre de traducción generado por ninguna obra poética escrita en francés antes de Baudelaire. Cierzo, en la historia de traducción de *Las flores del mal* hay nombres de inmediato y acreditado prestigio: Swinburne, D’Annunzio, George. La hipótesis de Valéry es doble; de una parte asigna ese valor más que a la perfección formal y el magisterio poético de *Las flores*, a la potencia crítica cuyo objeto de reacción concierne a la organización del ideal romántico, a la creencia de que el ritmo poético se funda en la naturaleza de la *idea*; y de otra, al hecho de que la *crítica* baudelairiana cobra fuerza, se formaliza precisamente alrededor de un acontecimiento de traducción: las versiones de Poe. En el encuentro con Poe (que Baudelaire hizo también extensivo a otra lectura suya: Joseph de Maistre) y en la distancia con el programa romántico.

Para ir rápido, sin prescindir de la proposición de Valéry acerca del valor de la *crítica*, aunque forzándola, Baudelaire trabaja contra el mito del genio poético de la lengua. No se suma al culto de una presunta esencia poética del lenguaje, una

lengua original, unida en sus partes y redimida en la armonía musical de la *buena naturaleza* (la *buena sexualidad*, la *buena sociedad*). Baudelaire se puso afuera del partido que quiere “habitar poéticamente el mundo”. En esa exterioridad, que es una alegría balzaciana contra la ilusión literaria, ahí, se escucha el tono que presenta el teatro histórico, los cuerpos, consumiéndose. *Las viejecitas*. Ritmo despierto, amoroso. El movimiento que en *Las flores del mal* es el ritmo del *spleen*. Que no es *elegíaco*, porque no lamenta ninguna desgracia. Ni *lírico*, porque “fatalmente todo lírico busca un paraíso perdido” (Baudelaire, “Théodore de Banville”). Es una voz fuerte, dominante. Pero como la composición requiere de otro movimiento, para establecerse en una representación doble, también se escucha la debilidad, el tiempo del *ideal* poético. La comicidad del albatros, arrastrándose. *Spleen* e *ideal*, con dominante en *spleen*. Leído en la “arquitectura” del libro, este ritmo binario que cesura *Las flores del mal*, se alterna poema por poema, al interior de cada poema, en la marcha particular de la sintaxis de los versos, para finalmente resolverse, derivar, en el vitalismo de *lo nuevo*, dicho ante la “vieja capitana”, cuerpo a cuerpo con la muerte prosaica, seca, cuando se cierra “El viaje”. Lo nuevo que nombra y es nombrado. Como efecto de iluminación, enunciándose con una fuerza que viene del campo del *spleen*. Hay que leer esta dinámica en tanto choque, en tanto actividad del sujeto en la historia. El *spleen*, el *ideal*, lo nuevo: una

trinidad baudelairiana. No sé, y no es momento, si Valéry quiso delimitar este rasgo rítmico cuando habló de *crítica*. Testimonio de una voz viva, que toma a su cargo el lenguaje del tiempo. Lo que Baudelaire llamó *artista moderno*. Una voz que se pronuncia a partir de su forma histórica, en rechazo de la construcción romántica, en rechazo del universalismo lírico y las conformidades parnasianas: esto es la *crítica* en *Las flores del mal*.

Para Nietzsche, la mayor dificultad de la práctica de traducir consiste en escuchar el ritmo de un estilo verbal. Y no estaba pensando en las formas mensurables de la métrica, en las regularidades y simetrías del orden silábico, en la asonancia o consonancia de las rimas, un problema que a esta altura se puede dejar librado al murmullo académico. Pensaba, más bien, en la medida natural con que en alemán se dificultan, por ejemplo, los ritmos de la bufonería y la sátira. Pensado en ese orden, el ritmo de *Las flores del mal* se presenta, con toda nitidez lo escuchó Benjamín, traductor de Baudelaire, en la temporalidad de la alegoría. La alegoría baudelairiana que difiere de los usos barrocos, y no es poco, en la orientación que lleva la marcha de la temporalidad: la ruina, la carroña, no son datos tomados en la estabilidad del pasado para moralizar el presente, son datos de la actividad presente, de la representación presente e inestable del mundo *como es*, desligados de la idea, de la metafísica y el lenguaje de lo que *debiera ser*. Difícil moral, que no entraña la insípida musiquita de la cura. Para nombrar, para situarse, el *artista moderno* baudelairiano se define como retratista, como caricaturista de costumbres. Más cerca del *ut pictura poesis* latino, horaciano, que del *ut musica poesis* romántico: una ley arquitectónica, que Barbey d'Aureville, entre sus primeros lectores, y después Thibaudet, asociaron con el estilo compositivo de Dante.

El ritmo de *Las flores* converge en una inestabilidad disyuntiva, una sistemática tensión de fuerzas; en la distribución de esa disyunción, *spleen* o *ideal*, y en sus dominancias, conviene inscribir la hipótesis de su traducción. La historia de las versiones al español se abre con la de Eduardo Marquina, en 1911. El registro discursivo hegemó-

nico de su traducción es deliberadamente modernista, en sentido hispanoamericano. Marquina, él mismo poeta de la corriente, impregna su versión de rubenismo, apretada en la escansión del alejandrino, respetuosa de las cifras y homofonías de la rima, adjetivadora y fatalmente equívoca en la organización de las unidades de significación. El sistema modernista se rinde a la premisa de Verlaine: *de la musique avant toute chose*, y el concepto que rige su entonación prolonga la metáfora idealista de un arte totalizador, de fusión, que restaura la caída en la historia. El centro retórico del modernismo es una solicitud, un llamado a lo idéntico: la analogía. La invención de equivalencias: el ritmo poético en todas las cosas, el rumor indistinto de lo sensible, la reflexión del yo en otro (Rimbaud se atuvo a ese principio en las *Iluminaciones* y salió de él con la voz confesional de *Una temporada en el infierno*.) Elevar poéticamente. Subordinar el ritmo a la melodía ideal: “¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal” (Darío, en el “Prólogo” a *Prosas profanas*). La versión de Marquina, que traduce a Baudelaire con Darío, abrió una vía que elige como ritmo dominante el ritmo del *Ideal* (Pujol, Martínez Sarrión, Llorente Diez, entre otros traductores). “Para la adecuación del alejandrino me ha sido fundamental el eco de la música de Rubén y los modernistas”: de la “Introducción” a la edición de Cátedra, 1991, a cargo de Luis Martínez de Merlo. Nydia Lamarque, en el prólogo a la primera traducción argentina (1948) se queja amargamente de las infidelidades de Marquina, elige simetrías métricas —de otro modo cree faltar al original—, dice mantener la prosodia, la rima, dice ser escrupulosa con la adjetivación. Pero el efecto de pompa, de fatuidad y afectación en el tono es el mismo, la misma dominancia de procedimientos de poetización. Baudelaire violenta en *Las flores del mal* la “espiritualidad” poética, fuerza la construcción aislada de los versos hacia la prosa. Los quiebres y particiones sintácticas que suspenden la acentuación binaria del alejandrino, el impacto de acentos muy próximos o repartidos indistintamente en cuatro, en tres cláusulas, a veces en dos hemistiquios, la ten-

dencia a buscar formas simples, a no satisfacerse en paralelismos y funciones sonoras que aportan unidad al verso, y especialmente la frecuencia de uso del *enjambement*, desgarran el encantamiento lírico, son movimientos tributarios de una política, un relieve del ritmo que marcha hacia la prosa. Hacia el *Spleen de París*. (Baudelaire es más un estrofista que un versificador de líneas aisladas, la escansión se cuenta en párrafos.) Hay que reparar en este *spleen*, bajo el auspicio del cual Baudelaire pone su ensayo de “prosa poética”: deseo rítmico, histórico, de la ciudad moderna. Un ritmo entrecortado, analítico, lógico.

Otra versión argentina (1961), la de Ulyses Petit de Murat, recoge esta torsión prosaica de *Las flores*, se desentiende de las inexactitudes que proceden de la decisión en favor de la medida y la rima, traduce en prosa. Pero el tono de la prosa, la apoteosis descriptiva, los materiales léxicos, el efecto de grandilocuencia adjetiva, regresan sobre esa música del *ideal* poético; no traduce el poema, traduce la poesía, se pone también al servicio de la cuerda lírica: esa intensidad “mágica”, esa hipérbolo que canta, “que diviniza al poeta (...), que jamás descende de las regiones etéreas, que nunca siente la corriente de la vida ambiental, que nunca ve el espectáculo de la vida, el carácter perpetuamente grotesco de la bestia humana” (Baudelaire). Porque la risa del *spleen* baudelaireano impugna los discursos humanistas del *bien*. “Cuando el cielo bajo y pesado cae como una losa” (*Quand le ciel bas et lourd pèse como un couvercle*), dice en el cuarto “Spleen”.

Me represento la traducción como el momento, el trabajo de escuchar y pasar de una voz a otra voz, una conversación, una discontinuidad que empuja desde la lectura, una aventura del ritmo, si se entiende que el ritmo no es sólo un concepto formal, un valor funcional, sino una forma histórica. La métrica y la rima, la versificación académica, no son estrictamente portadoras de sentido (tomo esta instrucción de Henri Meschonnic, que a su vez la inscribe en una crítica del *signo* de orientación aristotélica). En esta conjetura traduce *Las flores del mal*; y en otra, que expuse a partir

del conflicto doble de los ritmos baudelaireanos, y que se define en una figura de dominancia. Del lado del *Ideal*: la retórica poetizante, los mecanismos prosódicos, la desustanciación adjetiva, los hechizos de la lírica. Del lado del *Spleen*: tensión hacia la prosa, aliento sustantivo, una corriente baja, material, de choque *crítico*. La estilización del *Ideal* nombra el ideal en sentido recto. El *Spleen* es la comedia del ideal, su estilización irónica.

Así concebida la traducción, sus detalles se conjugan de un modo práctico: evitar los desbordes que vienen de la literatura, seguir la organización de las frases en sintaxis de prosa sin pasar a ella, porque se trata de subrayar una ambivalencia, una dilatación, prescindir de altisonancias, cuidar la coloración de los adjetivos, pensar con la voz de una historicidad en curso, rehusar la fraseología de la esencia poética de las cosas, excluir las tentaciones de la poesía de la poesía o de la poesía pura, perseguir la consistencia significativa de las palabras, tomar de *Las flores del mal* su fuerza nominativa. Se traduce el poema, lo que nombra. Y el poema no es médium de una comunicación superior. El poema, para Baudelaire, es un arte de la circunstancia. Ahí enseña, contra el lamento moderno de la separación entre el lenguaje y la vida, una confianza en la gracia del verbo, una sobriedad discreta del sujeto del poema.

La lengua de traducción estuvo en este caso, como en cualquiera, irremediabilmente tocada por algunas pasiones personales, más expuestas o más atenuadas. Y también por agitaciones y matices, ínfimos o deliberados, del idioma de los argentinos. La neutralidad idiomática es una invención de mercado, un rasgo vacío del estilo de la mercancía. Pero algunas formas (el empecinamiento en el uso del pasado perfecto simple en lugar del compuesto, por ejemplo) no responden a ninguna voluntad de argentinización, sino más bien a la intención de limpiar, despejar los usos de resonancia literaria. Si bien no traduje con evocaciones darianas, tuve el rumor del barroco español y de algunos argentinos contemporáneos. Con todo, se sabe, la traducción siempre es culpable.

Correspondencias

Naturaleza, ideal,
en partes, separada,
traducida:
las palabras,
preciso infinito
de cosas mudas.

La belleza

Muda como la materia
jamás llora, jamás sonrío:
que los débiles gasten sus días
estudiándola.

Spleen

Ciudad: procesión
a destajo, camposanto;
la casa, herencia sucia,
urna cómica.
Yo mismo soy un cementerio.

El rebelde

Conocerás la regla:
Hay que amar sin asco
al pobre, al malo, al embrutecido,
para que Jesús tenga
una alfombra triunfal de caridad.
Eso es el amor. Un éxtasis sin dios.

APUNTES SOBRE ANDREU NIN

TRADUCTOR

CARMEN FRANCI

No es muy conocida la labor traductora de Andreu Nin, ya que la relevancia del personaje en otros ámbitos ha dejado en segundo plano su trabajo como traductor. Y, sin embargo, Nin no sólo fue un excelente traductor del ruso al catalán: además, las reflexiones que vertió en algunos de sus prólogos, como el fragmento que reproducimos más abajo, resultan extremadamente interesantes por su modernidad en la defensa de la fidelidad y su rechazo a esa forma de naturalización que él denomina “occidentalización”. La crítica a las versiones francesas es muy pertinente, dado que durante muchos años se utilizaron como puente para versiones a terceras lenguas, lo que impidió que llegara a éstas la obra original en toda su riqueza.

Andreu Nin nació en El Vendrell, Tarragona, en 1892. Hijo de un zapatero y una campesina, estudió magisterio y se trasladó a Barcelona poco antes de la Primera Guerra Mundial. Allí ejerció su profesión durante un tiempo, en una escuela laica, pero pronto se dedicó al periodismo y a la política.

Militó en el republicanismo catalanista y en la Federación Catalana del PSOE hasta que se afilió a la CNT, de la que fue secretario general en 1921 y delegado para asistir al tercer congreso de la III Internacional y al Congreso fundacional de la Internacional sindical Roja.

Vivió en Moscú entre 1921 y 1930, donde se afilió al Partido Comunista y formó parte de la secretaría de la Internacional Sindical Roja. A partir de 1926 militó en la oposición que organizó Trotski para oponerse a Stalin y tuvo que abandonar la URSS en 1930.

Al estallar la Guerra Civil Española se convirtió en el máximo dirigente del POUM y tras formar parte del Consell d’Economia de Catalunya fue consejero de justicia de la recién constituida Generalitat hasta que lo cesaron debido a las presiones comunistas.

Murió en 1937 en Alcalá de Henares, probablemente a manos de enviados de Stalin, en oscuras circunstancias.

Josep Pla describe la etapa rusa de Nin en sus *Notes del capvesprol*:

Lo que más me impresionó del viaje fue la tristeza de Andreu Nin. Como buen catalán, Nin había jugado la carta perdedora. En aquellos tiempos tenía lugar la lucha entre Stalin y Trotski. Nin, que tenía en Moscú renta suficiente para vivir, jugó la carta de Trotski y éste perdió. Nin disimulaba, era un comunista terrible, un enamorado del pueblo ruso, pero al cabo de cuatro días lo invitaron a subir a un vagón de ganado, con su familia, y lo expulsaron de su paraíso, impresionante pero infecto. Este viaje de Nin acabó en Calella de Palafrugell, donde hizo algunas traducciones literarias del ruso excelentes. Mi librito sobre Rusia

no es más que el reflejo de la tristeza de Nin. Era un hombre más bien menudo, un poco pedantoides, ofuscado por la causa que profesaba, muy activo (en la huelga inglesa de los mineros de *mister Cook* hizo un gran papel); a mi entender, era un hombre muy correcto, totalmente equivocado, pero excelente persona en todos los sentidos.

Cuando vivía en Calella, Josep Puig i Ferrer, director de la editorial Proa, le encargó unas traducciones del ruso al catalán. Las traducciones de Nin no sólo fueron, en muchas ocasiones, las primeras a una lengua románica, sino también excelentes. Algunas de ellas siguen editándose: *Una causa dramàtica*, de Chéjov, *Stepántrikovo i els seus habitants*, *Crim i càstig*, de Dostoievski, *El Volga desemboca al mar Caspi*, de Boris Pilniak, *Infancia, adolescència, joventut* y *Anna Karenina*, de Tolstoi, así como *La revolución permanente*, *Obras escogidas* e *Historia de la Revolución Rusa*, de Trotski. Escribió, entre otras obras, *Les dictadures dels nostres dies* (1930) y *Els moviments d'emancipació nacional* (1935).

La edición de 1929 de *Crim i càstig*, publicada en Proa dentro de la Biblioteca A tot Vent, Sèrie Estrangera, contiene un interesantísimo prólogo que Nin fecha en Kráskovo en julio de 1929. De este prólogo merece la pena reproducir los últimos párrafos:

Dos palabras sobre esta traducción.

Las traducciones de Dostoievski —en especial, las francesas— adolecen de dos defectos esenciales: ofrecen un texto mutilado y no son fieles.

Si mutilar los textos es siempre reprochable, lo es con mayor motivo cuando la víctima de la mutilación resulta ser un autor como Dostoievski, de cuyas obras se puede decir que no hay ni una sola palabra que no sea necesaria para ayudar al lector a comprender la psicología compleja de los personajes. En algunas traducciones, esta intolerable falta de respeto por una de las figuras más gigantes de la literatura universal adquiere proporciones verdaderamente escandalosas. En la traducción francesa de *Crimen y castigo* de Derély, por ejemplo, se ha suprimido, por lo menos, un tercio

de la obra. Y los traductores de los demás países no se han mostrado mucho más respetuosos.

La traducción que ofrecemos al lector catalán no sólo es íntegra, sino que es la única íntegra que existe en Occidente, y eso, al menos, puede considerarse ya como un honor para las letras catalanas.

Hemos dedicado el mayor cuidado en permanecer fieles al original. Conseguirlo nos ha costado no pocos esfuerzos. Dostoievski tiene un estilo originalísimo y, al mismo tiempo, extremadamente incorrecto, quebrado, nervioso. Hemos rechazado decididamente el procedimiento habitual de los traductores de occidentalizar, por así decirlo, el estilo del autor adaptándolo al gusto y a la sensibilidad del público de sus países. El estilo de Dostoievski, a pesar de su incorrección (que él mismo era el primero en reconocer), tiene una importancia capital, dado que es inseparable del contenido, con el que forma un todo único. Si se puede hablar naturalmente, del estilo de Dostoievski en general, no se puede olvidar, además, que cada uno de los personajes tiene un estilo particular. En este aspecto, *Crimen y castigo* constituye un ejemplo típico. Si se le añade a esto que las obras de Dostoievski están plagadas de expresiones esencialmente rusas, que tienen todo el sabor de esa tierra única, y de expresiones y términos específicamente dostoiévskianos, se comprenderán las dificultades que hemos tenido que vencer y lo costoso de la tarea. El criterio que nos ha guiado ha sido el de permanecer constantemente fieles al estilo del autor, sin pulirle su “barbarie” original ni traicionar tampoco el espíritu de la lengua a la cual la obra se ha traducido. El lector dirá si hemos conseguido nuestro propósito.

Kráskovo, 15 de julio de 1929

TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS DE PL
Y DE NIN, DE CARMEN FRANCI

DE RENOS Y TRADUCTORES

BALANCE DEL 17º CONGRESO MUNDIAL DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE TRADUCTORES CELEBRADO EN TAMPERE, FINLANDIA

BELÉN SANTANA

BELÉN SANTANA ES LICENCIADA EN TRADUCCIÓN Y TRADUCTORA LITERARIA DE ALEMÁN. EN LA ACTUALIDAD TRABAJA COMO PROFESORA COLABORADORA EN LA FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, DONDE IMPARTE CURSOS DE TRADUCCIÓN Y LENGUA ALEMANA.

Del 4 al 7 de agosto de 2005 tuvo lugar en Tampere, Finlandia, el 17º Congreso Mundial de la Federación Internacional de Traductores (FIT), al que asistieron 667 participantes de más de 61 países. La reunión, organizada bajo el lema *Rights on! / Tous droits...!*, estuvo amadrinada por la Presidenta de la República de Finlandia, Tarja Halonen, y se celebró en Tampere Hall, uno de los centros de congresos más modernos y premiados de Escandinavia.

Como suele ser habitual en este tipo de actos, el programa constó de una parte profesional y otra social. En ésta última los participantes tuvieron la oportunidad de disfrutar de varios ejemplos de la cultura popular finlandesa, como su peculiar versión del tango. En lo que respecta al plano profesional, al tratarse de un congreso generalista, el programa fue muy variado, ya que acogió secciones dedicadas a aspectos propios de todo tipo de traducción (comunicación intercultural, teoría de la traducción, terminología, lenguas de difusión limitada, formación de traductores), conferencias sobre modalidades concretas (traducción audiovisual, institucional, técnica, médica, jurídica, literaria) y ponencias originales y menos frecuentes, como las dedicadas a la ética de la traducción o el respeto a los derechos humanos en esta profesión.

La interpretación también estuvo representada en dos secciones: una dedicada a la interpretación social y otra a la formación de intérpretes.

Antes de resumir los contenidos de las aportaciones consagradas a la traducción literaria, quisiera destacar positivamente el marcado carácter profesional del encuentro. Si bien muchos de los participantes procedían de diversas escuelas e instituciones, por lo general universitarias, llamaba la atención la presencia de un gran número de traductores profesionales, cuyas intervenciones, a veces no exentas de crudeza, impidieron que se creara un clima en exceso academicista y contribuyeron a avivar el debate.

En la primera jornada, la sección dedicada a la traducción literaria comenzó con tres ponencias de muy distinto signo, centradas no obstante en el aspecto cultural: la interferencia de rasgos estilísticos ingleses en el discurso literario árabe (Sala S. Ali), la traducción y adaptación de la obra *Les misérables* a su versión musical (Jales J. Da Rocha) y la traducción del humor en obras literarias (Belén Santana). Estas intervenciones dieron paso a una estimulante mesa redonda sobre la globalización de los derechos de los traductores literarios. Peter Bush, traductor británico afincado en España, abrió la sesión y fue dando la palabra a representantes de distintas asociaciones de traductores literarios para después abrir el debate a todos los

asistentes. Esta mesa redonda puso de manifiesto las grandes diferencias que existen entre los diversos países, también en lo que respecta a la situación y los derechos de los traductores literarios. El representante de la asociación de traductores literarios de Finlandia, Jaakko Kankaanpää, comenzó exponiendo lo que puede considerarse todo un logro: un modelo de contrato de traducción pactado entre la asociación y los editores de ese país. A su intervención le sucedió otra radicalmente opuesta. Sala S. Ali, representante de la federación iraquí de traductores literarios, describió las duras condiciones en las que se ven obligados a trabajar sus colegas en un país en el que la palabra “traductor”, esta vez sí, es considerada sinónimo perfecto de “traidor”. En Irak los traductores viven completamente en la sombra, pues su profesión es de máximo riesgo. Prueba de ello son las diversas amenazas de muerte recibidas que, en ocasiones, se ven cumplidas. A continuación habló la representante de Alemania, un país del primer mundo en el que los traductores están inmersos en un proceso de arbitraje sin que los editores sean capaces de acordar quién les representa o qué significa exactamente una tarifa “adecuada”. No obstante, los traductores alemanes destacan por la originalidad de sus medidas de presión. En el año 2002, en plena tramitación de una nueva Ley de Propiedad Intelectual, la asociación alemana pidió a sus miembros que cediesen un ejemplar de un libro traducido. Además, debían adjuntar una carta informativa sobre el tiempo empleado en traducir el libro en cuestión, las dificultades que la traducción había supuesto y la remuneración percibida. Así, poco antes de la votación, cada uno de los diputados del parlamento alemán recibió un ejemplar traducido y fue más consciente del problema. La batalla aún no está ganada, pero los editores alemanes se han visto obligados a sentarse a la mesa de negociación. Una vez cedida la palabra al auditorio, el micrófono no dejó de circular. En Noruega es una trabajadora social quien representa a los traductores literarios, en cuyo nombre trata de negociar un nuevo modelo de contrato (el último data de los años setenta). Noruega es probablemente el único país donde en 1992 prosperó una huelga

general de traductores que puso en jaque al sector editorial. La dificultad de llevar a término tan polémica medida quedó patente durante el acalorado debate. Finalmente intervinieron traductores de Siria, China, Macedonia y Turquía, quienes no dudaron en equiparar la situación de la traducción literaria en sus respectivos países a la vida “en el salvaje Oeste”.

A la mesa redonda siguió un encuentro entre una autora de notable éxito en parte de Europa y sus traductoras. Leena Lehtolainen, escritora finlandesa conocida por su serie de novela negra protagonizada por la comisaria Maria Kallios, conversó con sus traductoras al sueco y al alemán sobre las dificultades que entraña la traducción de su obra a otro idioma. La charla fue todo un ejemplo de relación más que cordial entre autor y traductor, y sirvió de base para abrir el eterno pero siempre apasionante debate sobre extranjerización y domesticación. La jornada se cerró con la reunión del comité FIT Lit, una sección de la Federación Internacional de Traductores dedicada a la traducción literaria de la que forman parte representantes de varias asociaciones de traductores literarios. Una de las actividades organizadas por esta sección en el pasado fue el encuentro internacional de traductores de *Harry Potter*, celebrado en París en noviembre de 2003.

La segunda jornada arrancó con una interesante sección sobre la traducción de los clásicos. Los ponentes, en su mayoría finlandeses, hicieron gala de ese pragmatismo optimista que les caracteriza y presentaron un gran proyecto actualmente en marcha: la retraducción de todos los dramas de Shakespeare al finés moderno. Fue entonces cuando los legos en la materia aprendimos que en dicha lengua todas las palabras llevan el acento tónico en la primera sílaba, lo cual dificulta sobremanera la traducción del verso blanco. Alice Martin, traductora y editora, presentó una brillante comunicación en la que, una vez más desde la práctica, reformuló el concepto traductológico de “norma”. La relación entre un texto original y su traducción es objeto de intensos debates teóricos, a menudo infructuosos, pero lo cierto es que dicha cuestión se resuelve una y otra vez sobre el terreno de la

práctica editorial, donde parece existir un concepto tácito de norma. A partir de su experiencia profesional Martin enumeró y describió las siguientes normas de traducción: comprensión del original, precisión, calidad de la lengua de llegada, ritmo, citabilidad y armonía entre texto e imagen. Según Martin, la llave mágica que conduce a una buena traducción es lo que en finés se denomina *eläytyminen* y tal vez pudiera traducirse por “empatía con el autor”, es decir, la capacidad de meterse en la piel de otro y tratar de sentir lo mismo que él. A continuación Kaisa Koskinen y Outi Paloposki dibujaron un mapa sincrónico y diacrónico de la retraducción literaria en Finlandia basándose en datos empíricos. Este estado de la cuestión puso de manifiesto que las razones que llevan a una retraducción son más variadas de lo que en un principio se pudiera imaginar. Finalmente, Benoit Léger, de la Universidad de Concordia, en Montreal (Canadá) presentó un caso singular: la traducción intralingual o reescritura que Jules Janin hizo en 1861 de la versión francesa de *Los viajes de Gulliver* traducida por Desfontaines en 1727. Esta particular revisión, repleta de alusiones y comentarios morales, tuvo lugar en el marco de los cambios acontecidos en la sociedad francesa del siglo XIX.

La tercera jornada del congreso también ofreció ponencias dedicadas a la traducción literaria, entre las que destacó la de Edita Page, procedente de Canadá. En su contribución la autora puso en tela de juicio esa ley no escrita que postula que un traductor ha de traducir siempre hacia su lengua materna. Desde su experiencia como escritora de poesía en inglés (su segunda lengua) y traductora de poesía del lituano al inglés para un público sueco, Page abordó cuestiones tan controvertidas como el papel del traductor-poeta o la traducción como reescritura. Precisamente la traducción hacia una lengua no materna, si bien desde una perspectiva no estrictamente literaria, fue el tema central de la mesa redonda que tuvo lugar a continuación.

Los participantes incidieron en el hecho de que, sobre todo en el caso de lenguas de menor difusión, por ejemplo el finés, es poco realista pensar que los traductores vayan a poder vivir en exclusiva de traducciones directas. A partir de esta premisa se trataría de elaborar unos criterios que garantizaran la calidad de la traducción a un segundo idioma. La jornada finalizó con una serie de ponencias consagradas a las relaciones de poder que se entablan en el ejercicio de la traducción literaria. A este respecto quisiera destacar dos contribuciones: la de Victoria Ríos Castaño (Reino Unido), que versó sobre la transformación de fragmentos de retórica clásica azteca en sermones cristianos; y la ponencia de Kuanmin Luo (China), que plasmó la influencia ejercida por las traducciones literarias de Liang Qi-chao en la configuración de la sociedad china moderna. Ambos autores se centraron en aspectos tan en boga como la relación entre traducción e ideología o traducción y manipulación.

El 17º Congreso Mundial de la FIT finalizó con una cuarta jornada en la que tuvo lugar la entrega de los premios de la asociación, con los que se pretende reconocer el trabajo de un profesional de prestigio. En esta ocasión la medalla Pierre-François Caillé fue a parar a Etivilia María Arjona-Tseng, de la Asociación panameña de traductores e intérpretes, por su dedicación a la formación de traductores e intérpretes y su contribución a mejorar el estatus profesional en todo el continente americano. La ceremonia de clausura también estuvo marcada por el relevo en la presidencia de la FIT. Tras varios años en el cargo, Betty Cohen cedió el testigo de la presidencia para el próximo trienio a Peter Krawutshke, de la Asociación americana de traductores (ATA). La nueva Secretaria General es Sheryl Hinkkanen, de la Asociación finlandesa de traductores e intérpretes (SKTL). Ambos serán los encargados de coordinar la organización del próximo congreso mundial, que tendrá lugar en Shanghai en agosto de 2008.

Ginkgo biloba!

Dieses Baums Blatt, der von Asten
Meinem Garten anvertraut,
gibt geheimen Sinn zu zarten
Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es ein lebendig Wesen,
Das sich in sich selbst getrennt,
Sind es zwey die sich erlesen,
Dass man sie als Eines nennt.

Solche Frage zu erwidern
Fand ich wohl den rechten Sinn,
Fühlst du nicht an meinen Liedern
Dass ich Eins und doppelt bin?



2.15. J. 1815

GINGO BILOBA, UN POEMA DE GOETHE

RICARDO BADA

RICARDO BADA (HUELVA, 1939), ESCRITOR Y PERIODISTA RESIDENTE EN ALEMANIA DESDE 1963. AUTOR DE *LA GENERACIÓN DEL 39* (CUENTOS, 1972), *BASURA CUIDADOSAMENTE SELECCIONADA* (POESÍA, 1994), *AMOS Y PERROS* (CUENTO, 1997), *ME QUEDA LA PALABRA* (ENSAYOS, 1998) Y *LOS MEJORES FANDANGOS DE LA LENGUA CASTELLANA* (PARODIAS, 2000). EDITOR EN ALEMANIA DE LA OBRA PERIODÍSTICA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y LOS LIBROS DE VIAJE DE CAMILO JOSÉ CELA. EDITOR EN ESPAÑA DE LA OBRA POÉTICA DE LA COSTARRICENSE ANA ISTARÚ (*LA ESTACIÓN DE FIEBRE Y OTROS AMANECERES*), Y EN BOLIVIA DE LA ÚNICA ANTOLOGÍA INTEGRAL EN CASTELLANO DE HEINRICH BÖLL.

Mi esposa visitó Weimar y me trajo como recuerdo de su viaje una hoja de un ginkgo, ese árbol de estirpe asiática y reputado como la especie vegetal más antigua del planeta, aun cuando sea la más nueva introducida en Europa: un sabio neerlandés lo trasplantó del Lejano Oriente en 1712, bautizándolo como el árbol de los albaricoques de plata, por la forma y el color de sus bayas.

La hoja de ginkgo venía en una tarjeta postal cuyo anverso reproduce el poema que Johann Wolfgang von Goethe, el vecino más famoso de aquella ciudad, le envió dedicado a su querida Marianne von Willemer (la Suleika del *Diván*) el 27 de septiembre de 1815. Doce días antes les había leído el borrador de ese mismo poema, a ella y a un par de amigos, en el Gerbermühle, un *Biergarten* de su lugar natal: ese vado (= Furt) por donde los francos cruzaban el Meno a pie enjuto, y que por ello en alemán se llama Frankfurt.

El poema es un prodigio consonante de 63 palabras distribuidas en tres cuartetos de rima *abab*:

Dieses Baums Blatt, der von Osten
Meinem Garten anvertraut,
Gibt geheimen Sinn zu kosten,
Wie's den Wissenden erbaut.
Ist es *ein* lebendig Wesen,

Das sich in sich selbst getrennt?
Sind es zwei, die sich erlesen,
Daß man sie als *eines* kennt?

Solche Frage zu erwidern,
Fand ich wohl den rechten Sinn;
Fühlst Du nicht an meinen Liedern,
Daß ich eins und doppelt bin?

Una posible, y a todas luces pobre, traducción literal sería la siguiente:

La hoja de este árbol, que del Oriente
fue confiado a mi jardín,
da a catar un secreto sentido
como los que edifican al sabio.

¿Es *un* ser vivo
que se dividió en sí mismo?
¿Son dos, que eligieron
que se los conozca como *uno*?

Respondiendo tales preguntas
encontré el sentido recto:
¿no sientes en mis canciones
que soy uno y doble?

A pesar de la diáfana claridad del texto, parece como si Rafael Cansinos Assens, en la edición de las *Obras Completas* de Goethe publicada por la

legendaria colección Obras Eternas de la no menos legendaria editorial Aguilar, hubiese sentido la ineludible necesidad de explicárnoslo:

Las hojas de este árbol, que del Oriente
a mi jardín venido, lo adorna ahora,
un arcano sentido tienen, que al sabio
de reflexión le brindan materia obvia.

¿Será este árbol extraño algún ser vivo
que un día en dos mitades se dividiera?
¿O dos seres que tanto se comprendieron,
que fundirse en un solo ser decidieran?

La clave de ese enigma tan inquietante
yo dentro de mí mismo creo haberla hallado:
¿no adivinas tú mismo, por mis canciones,
que soy sencillo y doble como ese árbol?

Las 63 palabras del original se han convertido en 87, y una simple homologación visual nos diría, aun sin saber alemán, que el buen Cansinos Assens lo acordeonizó hasta el paroxismo.

Posiblemente conociendo semejante desatino, José Luis Reina Palazón, de quien tengo entendido que reside en la ciudad natal de Goethe, se enfrentó al texto del chupamedias (=lameculos) áulico de Weimar en un intento por restablecer el ritmo y la métrica del original:

Hoja de árbol del Este,
que a mi jardín se confía,
secreto sentido ofrece,
como al sabio edifica.

¿Es un solo ser vivo,
que en sí mismo se divide?
¿Son dos que se han elegido,
que tal uno se percibe?

Si respondo a esas cuestiones
creo que el buen sentido doy,
¿no sientes en mis canciones
que yo uno y doble soy?

El cómputo arroja la cifra de 62 palabras, una menos que en el original, lo que resulta meritorio de por sí. Pero la lectura del texto castellano, en especial de las dos primeras cuartetas, deja un rescoldo desilusionante en el oído, amén de que en ellas la rima es asonante, mientras que es consonante en la tercera, produciéndose de este modo una asimetría que daña el resultado final. Encuentro por ello más acertada la traducción de Adan Kovacsics, que decide congruentemente prescindir de la consonancia:

La hoja de este árbol, confiado
a mi jardín desde oriente,
ofrece un sentido arcano
que edifica a los sapientes.

¿Es un único ser vivo,
en sí mismo separado?
¿Son dos que se han elegido
a que como uno los veamos?

Estas preguntas planteando,
he hallado el sentido puro.
¿No percibes en mis cantos
que soy doble, que soy uno?

No sólo suena mejor porque el castellano fluye sin tropiezos, excepto quizás en el octavo verso, un poco forzado; es que además sólo emplea 60 palabras, tres menos que Goethe, con lo que pone en cuestión no ya la elephantiasis perpetrada por Cansinos Assens sino la tesis misma según la cual toda traducción, forzosamente, alarga. Pero por si faltase una prueba más de ello, la mía de este mismo poema sólo consta de 53 palabras, diez menos que el original, y si bien es cierto que no me tomo muy a pecho la literalidad, rescato a cambio tanto las consonancias como las cursivas originales de Goethe. Y dice lo que sigue:

De este árbol de Oriente,
a mi jardín venido,
un secreto sentido
su hoja guarda latente.

¿De *un* ser vivo se trata,
partido en dos mitades?
¿O son dos unidades
juntas de forma grata?

Pienso que es lo más noble
aunar dos universos:
¿no sientes en mis versos
que soy sencillo y doble?

Esta traducción se la dediqué a mi esposa el día de San Valentín del año 2002. Como, según la conjunción de una superstición astrológica y una verdad paremiológica, soy Géminis y figura hasta la sepultura, a mi esposa le pareció que era más bien un autorretrato.



Cel CEN

NAUFRAGIOS EN EL LAGO SONORO

CORREOS ELECTRÓNICOS DE LA LISTA DE SOCIOS DE
ACETT COMPILADOS POR DANIEL NAJMÍAS

From: Carmen Francí
To: Lista
Sent: Monday, November 29, 2004 6:34 PM
Subject: [ACETT] naufragios en el lago sonoro

Por si tenéis ganas de intentarlo, ahí va completo el poema de Rubén Darío que Manguel citó en las últimas Jornadas como ejemplo de que cuando el castellano se pone verboso no hay quien lo traduzca a la sobria lengua inglesa

BLASON

El olímpico cisne de nieve
con el ágata rosa del pico
lustra el ala eucarística y breve
que abre al sol como un casto abanico.

De la forma de un brazo de lira
y del asa de un ánfora griega
es su cándido cuello, que inspira
como proa ideal que navega.

Es el cisne, de estirpe sagrada,
cuyo beso, por campos de seda,

ascendió hasta la cima rosada
de las dulces colinas de Leda.

Blanco rey de la fuente Castalia,
su victoria ilumina el Danubio;
Vinci fue su varón en Italia;
Lohengrin es su príncipe rubio.

Su blancura es hermana del lino,
del botón de los blancos rosales
y del albo toisón diamantino
de los tiernos corderos pascuales.

Rimador de ideal florilegio,
es de armiño su lírico manto,
y es mágico pájaro regio
que al amor rima el alma en un canto.

El alado aristócrata muestra
lises albos en campos de azul,
y ha sentido en sus plumas la diestra
de la amable y gentil pompadour.

Boga y boga en el lago sonoro
donde el sueño a los tristes espera,

TÓN

donde aguarda una góndola de oro
a la novia de Luis de Baviera.

Dad, condesa, a los cisnes cariño;
dioses son de un país halagüeño,
y hechos son de perfume, de armiño,
de luz alba, de seda y de sueño.

Miguel Martínez-Lage

30/11/04 – 18.15

Para intentarlo (¿el qué, Carmen?) haría falta ser maternalmente extranjero. De todos modos, andaba dándoles vueltas al “Blasón” de Rubén Darío y al sofisma que encubre la utilización de un *acto de lengua* como éste a modo de pretexto para poner a estas alturas, ay, el dedo en la llaga de la intraducibilidad, cuantas tropelías merendamos en tu nombre. Y me estaba rascando el cogote, claro. Y la calva. Y se me ocurren algunos considerandos. Y dos preguntas, para variar.

1- Acto de lengua lo llamo, pero aceptemos (al margen de que sea un acto fallido) su pertenencia a la categoría “poema”. En 1908 lo era. (Cuidado: hay un señor que se llama Darío Blasón, pobrellito.) En el fondo, este ectoplasma poético de Rubén, como tantas otras cosas del nicaragüense, es una anomalía lingüística como la catedral de Nicosia.

2- Es difícil precisar por dónde pasa la frontera, pero ¿no tendríamos en que esto está bastante más allá de la raya de lo que vale la pena traducir? El ectoplasma en cuestión, sí, debe todo su

dudoso mérito a ese duende que llamamos genio de la lámpara, digo de la lengua. ¿Tendría sentido traducir al flamenco, por ejemplo, “Dábale arroz a la zorra el abad”, o “Alevín, ese tren inerte se nivela”?

3- Que no valga la pena y no se pueda no son la misma cosa, pero ambas tienen solución si reparamos en que Tennyson, Dante Gabriel Rossetti, John Clare y el mismo y jesuita Gerald Manley Hopkins (vid. “The Ring and the Book”) produjeron “verbosidades” a la altura de la blasonada, sonada ostentación de Rubén. (Cuidado: hay un futbolista que se llama Rubén Sosa.)

4- Dejando a un lado la idiosincrasia de cada cual, y el abigarrado reino de las aves de variado plumaje, la mejor traducción de este poema ya existe en lengua inglesa, pero no trata de cisnes. El protagonista es un cuervo.

5- ¿No dijo Ramón del Valle Inclán aquello de “retorzámosle el cuello al cisne de blanco plumaje”?

6- ¿Sabe Manguel de la influencia de César Vallejo en Quevedo?

Marta Salís

30/11/04 – 19.31

Nunca he querido traducir poesía (es algo que sólo algunos poetas deben hacer), así que voy pisando huevos cada vez que tengo que “enfrentarme” a algún verso suelto. Por eso me llevé una alegría el día que, traduciendo *Old Mortality* de Walter Scott, encontré junto al cadáver del sargen-

he's like that, he thought over it, I've been here waiting, I never like to touch, not if I can help it
just take it, GET OVER HERE, is it? S T SOTO P Po beautiful, you're looking for a pistol, right?
not if I can help it, but I know you, I need so beautiful need

el CENTÓN

to Bothwell (un dragón de Su Majestad de lo más pendenciero) un poema escrito por él cuando era joven y estaba enamorado. Después de leer las palabras con que Walter Scott introduce el poema (“Junto a las cartas, había un mechón de cabello envuelto en unos versos; éstos habían sido escritos con un sentimiento que, en opinión de Morton, subsanaba la tosquedad del poema, en el que, como correspondía a los gustos de la época, abundaban las figuras retóricas”), pensé: “sentimiento”, “tosquedad”, “figuras retóricas”... ¡Aleluya! ¡A traducir sin miedo! ¡Ancha es Castilla!

Si queréis que mande el original y mi versión para ese centón que prepararéis... Me quedó bastante chula y fue una especie de catarsis.

Carmen Francí

30/11/04 – 19.55

Sactamente, Miguel: Manguel venía a decir que no tenía el menor sentido empeñarse en traducir algo que suena bonito pero sólo cuenta que hay un cisne blanco en un lago.

Para ese naufragio no necesitamos alforjas.

Si de recrear sonoridades se trata, cualquier otro bicho sirve (si Leda no se opone).

Andrés Ehrenhaus

30/11/04 – 19.55

he de decir (con pudor o culpa?) que nada me place más que hundirme y flotar a medias, como la ofelia de millais, en esas aguas traicioneras

Marta Pino Moreno

01/12/04 – 9.11 AM

De entre todos los actos de lengua sobresale uno por su peculiaridad: el acto lingual. No es un acto como los otros. Si las emisiones lingüísticas normales, más o menos complejas, tienen dos ejes de articulación, uno sígnico o biplano (con significado y significante, dice Saussure, subdivididos —a su vez— en sustancia y forma, añade Hjemslev) y otro sólo monoplano, fónico (o fónico-gráfico), secuencial y suprasegmental, y gracias a ese

doble eje pueden ser, y de hecho son, ilimitadas en extensión e intensidad, rasgo característico del lenguaje humano por oposición al de otras especies animales, el acto lingual se mueve sólo en el eje monoplano. Desengañémonos: no hay nada malo en el acto lingual. ¿Acaso es reprochable recorrer con la lengua todo el continuo palatino, digo del paladar, y probar con el predorso o el ápice todos los sonidos posibles, palpar la textura blanda, rugosa o mullida de cada parte de la boca? Es recomendable hacerlo antes de sacar la lengua al exterior, antes de introducir en el interior elementos externos. Se saborean mejor. El acto lingual es universal: cada sistema lingüístico selecciona un determinado subconjunto de sonidos, no siempre coincidentes, pero intercambiables en el eje monoplano. Las verdaderas diferencias entre sistemas lingüísticos se dan en el eje biplano, allá donde se interrelaciona el subsistema fonémico con el semántico.

Como bien señala Miguel, y como apuntó también Manguel en su conferencia de Tarazona, la traducción sólo tiene sentido en el eje biplano. Es curioso observar la preeminencia que adquiere en determinadas épocas el monoplano acto lingual, que llega incluso a revestirse de un estatus genérico prestigioso. Los actos linguales son casi siempre juegos inocuos. Quizá por eso triunfan.

Juan Vivanco

01/12/04 – 9.38

Marta, lo reconozco: no alcanzo a entender en qué consiste ese acto lingual. Falta de estudios. Pero estoy de acuerdo contigo en tu conclusión. Yo también he abordado siempre como una parte más de la traducción los versos que han aparecido citados en los textos, y sólo en última instancia he sentido la curiosidad, más que la necesidad, de buscar una traducción ya hecha. Porque además, el contexto en que se citan es aquel con el que estás trabajando, y una traducción ajena, por muy lograda y “canónica” que sea, a lo mejor no pega ni con cola. Por no hablar de los tiempos: si se hizo en otro tiempo, puede que introduzcas un olor a naftalina que no mejora precisamente las cosas.

Concha Cardenoso

01/12/04 - 10.15

Pues, abundando en lo de la traducción propia de versos sueltos, ya hace dos o tres traducciones que siento la necesidad perentoria de dejarlos en el original y ofrecer una traducción mía (siempre que mis conocimientos de la lengua de partida me lo permitan) a pie de página.

¿Cómo fue? Todo empezó porque me encontré con un verso que venía tan a cuento, tan a cuento dentro del cuerpo del texto que, si cambiaba una sola palabra del original (un “from” por un “de” o cualquier equivalente) me cargaba un párrafo entero, párrafo que habría sido difícil, e incluso ilícito, de remodelar, adaptar o eliminar.

Después, por mantener la coherencia a lo largo de la traducción, repasé todas las citas textuales de poesía que me había encontrado, y llegué a la conclusión de que era menos arriesgado, a la par que fiel y respetuoso, dejar los versos en inglés en el cuerpo del texto y traducirlos a pie de página.

Todo es discutible, pero ahora me siento capaz de traducir lo que me echen. Eso sí, a pie de página.

Miguel Martínez-Lage

01/12/04 – 10.19

Dice Marta que “Nunca he querido traducir poesía (es algo que sólo algunos poetas *deben* hacer), así que voy pisando huevos cada vez que tengo que “enfrentarme” a algún verso suelto.”

Para demostrar que no sólo los ciclistas *deben* traducir “El Alpe d’Huez”, que no sólo Pavarotti *debe* traducir “El fantasma de la ópera”, que no hay que ser experto en vulcanología para traducir a Lowry y que no sólo los poetas acuñan, por deber o por derecho, traducciones de poesía más o menos peregrinas, canonizadas o no, yo le pediría que nos enviase, en efecto, “el original y mi [su] versión”, que “[le] quedó bastante chula y fue una especie de catarsis.”

Así, en el pecado lleva la penitencia, comme il faut, y santaspascuas.

¿Hace?

(Aunque lo más complejo del poema tal vez sea el nombre de su autor: Bothwell, ya, pero ¿a qué lado carga?)

Andrés Ehrenhaus

01/12/04 – 10.32

san? en japonés? me estás diciendo que ya estoy mayor?

todo y así, lamento discrepar contigo, con miguel y con manguel, maguer la autoridad que os asiste.

el acto lingual monoplano es casi el más bonito de traducir, y el más difícil. dejaríamos fuera de la traducibilidad y, por tanto, de la aproximación a ellos de un enorme público lector, a autores como, a ratos, chéspir, sterne, roussell, gironde, joyce, michaux, lezama lima, ...sigo?

la traducción del acto lingual es solo un grado de piqueta más elevado: un triple mortal con tirabuzón. el acto lingual es la seña profunda del autor, su huella dactilar. lo demás son gajes del oficio.

Miguel Martínez-Lage

01/12/04 – 10.52

Vendrá Espronceda y te dará la raison:
“Come sin can onions poor band, ah!”

Es una traducción monoplana, ¿no?, que podría haber firmado el adversario del Barón Richtofen, o el mono gramático.

(Míster: ¿no podrías subirte un poco el cuerpo de la arialita que metes en la lavadora azul? Ya te lo pidió Daniel una vez, anda)

Marta Pino Moreno

01/12/04 – 12.15

Dichoso Andrés, que termina con actos linguales y empieza en japonés.

Bien, aceptemos como hipótesis la conveniencia de traducir un acto lingual. De intraducibilidad no hemos hablado, sólo hemos cuestionado el sentido de traducir lo que carece de sentido. (Sobre todo cuando queda tanto por hacer.)

el CENTÓN

Adelante. Mójate y demuéstranosla. Busca algo y ejemplifica, que siempre acabas nadando en las dulces aguas de la abstracción, y eso no vale.

Marta Salís

01/12/04 – 14.07

He aquí los versos aparecidos junto al cadáver del sargento Bothwell tras una cruenta batalla entre presbiterianos y realistas. Como el poema es bastante largo, os mando la primera parte.

Y si no sirven, a la basura...

Thy hue, dear pledge, is pure and bright,
Vuestra tez, amor mío, es pura y luminosa,
As in that well-remembered night,
como en el recuerdo de aquella noche hermosa,
When first thy mystic braid was wove,
cuando al ser los místicos cabellos trenzados,
And first my Agnes whispered love.
Agnes me descubrió su corazón enamorado.
Since then how often hast thou pressed
Desde entonces, cuántas veces habéis aprisionado,
The torrid zone of this wild breast,
la zona tórrida de este pecho atormentado,
Whose wrath and hate have sworn to dwell
pues han jurado morar en él la ira y el despecho,
With the first sin which peopled hell,
con el primer pecado que osó poblar el infierno.
A breast whose blood's a troubled ocean,
Un pecho donde la sangre es un mar turbulento,
Each throb the earthquake's wild commotion?
Y en él cada latido, un seísmo violento.
O, if such clime thou canst endure,
¡Oh! ¿Y podríais acaso soportar ese estado,
Yet keep thy hue unstained and pure,
sin que pierda vuestra tez ese tono inmaculado?
What conquest o'er each erring thought
¡Qué conquista sobre cada pensamiento vano,
Of that fierce realm had Agnes wrought!
en ese ardiente reino que mi Agnes ha forjado!
I had not wandered wild and wide,
No habría yo errado, siempre libre y salvaje,
With such an angel for my guide;
si a mi lado un ángel como ella me guiase.
Nor heaven nor earth could then reprove me,

Ni el cielo ni la tierra podrían reprobarme,
If she had lived, and lived to love me.
Si ella hubiera vivido, y vivido para amarme.

Miguel Martínez-Lage

07, 2004 11:08 AM

Retomo el debate Rubén que quedó en suspenso después que Darío gastara la pólvora en salvas, o más bien se mojase la pólvora toda, que es una cosa que nos suele suceder con frecuencia variable (ya a los chinos les pasaba), y por causas que nunca estarán del todo claras. Esto es: que como quedó en el aire disuelto el humo del centón, modestamente planto una hoguera partida en dos: la primera y la penúltima estrofas del “Blasón”, titulado en inglés “Coat of Arms”, ad maiorem Manguel gloriam, y sobre todo porsiacia.

“The Olympian swan of snowy white,
with the rosy agate of its bill,
buffs its wing, Eucharistic and slight,
splayed unto the sun like a chaste frill.”(.)

“Rowing, rowing in the vibrant lake
where sleep for the heavyhearted bides,
where a golden gondola awaits
Louis of Bavaria's sweet bride.”

NB: La traducción no es mía, ya quedó dicho que para estos menesteres hay que tener la de llegada por materna, pero no me negarán que la “góndola de oro” por sí sola demuestra las cosas que pasan: ¿no habría cortado Rubén el cuello del patito feo por ese sintagma?. Y la aliteración del primer verso diría yo que está pero que muy a la altura, ¿o? Ah: me dice la traductora que por falta de tiempo no me envía la versión porno, que está en un tris.

Marta Pino Moreno

Wednesday, December 08, 2004 9:37 PM

Seguro que queda pólvora para rato. Puede que el tema sea demasiado amplio y nadie sepa muy bien por dónde encauzarlo. Sin partitura es

fácil perderse. Además, intimida un poco el género en sí, sobre todo con tanto estruendo inicial.

Miguel, dale las gracias a la gentil nativa que tradujo ese par de estrofas con tanto gracejo sonoro en aliteraciones y rimas, aunque se haya guardado la versión porno para su uso y disfrute exclusivos. Sería interesante comentar con ella cómo resuelve la estructura rítmica (quizá ahí se podría afinar algo más), cómo adapta las sílabas a pies y esas cosas. Si estuviéramos en el foro...

En todo caso, partidaria soy de reanudar el debate con algún tipo de guión. El tema vale la pena, ya se enfoque desde el puro juego sonoro que tanto le gusta a nariz (y tan poco nos muestra, ¿por modestia, por pudor?), ya desde el eje dual, donde se cruza el contenido con la forma.

Joaquín Garrigos

Saturday, March 12, 2005 9:14 PM

(Joaquín: justificándose)

No, no, lo digo en serio. Hay muchos poemas que me hubiese gustado traducir pero me he rendido. Como dicen los rumanos, yo sé cuál es el largo de mi nariz.

Joaquín Garrigos

Sunday, March 13, 2005 11:31 AM

Caro:

No creo que la poesía rumana tenga problemas de traducción diferentes de la de otros idiomas; supongo que serán los mismos. De todas formas, ya te digo que he traducido muy poca, poquísima, poesía y sería pretencioso por mi parte hablar de las dificultades de la poesía rumana

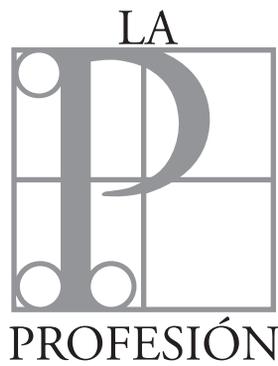
cuando uno no se ha enfrentado con los grandes monstruos como Eminescu, Blaga o Arghezi.

Por ej., el caso que citas de San Juan de la Cruz, esa sonoridad ¿cómo traducirla? Claro, yo ahí claudico. Cuando me encuentro con ese tipo de poesía, o con poesía con rima en general nunca reproduzco la rima; eso se queda para un poeta. He visto muchas traducciones que por mantener la rima se han alejado muchísimo de lo que decía el autor, el traductor se convierte en un coautor. Como le ocurrió a Darié Novaceanu con su traducción al rumano de Góngora.

Hay que tener en cuenta que muchas veces el poeta elige las palabras en función de su belleza o sonoridad, no del sentido. Si yo fuera un buen traductor de poesía, sabría salir airoso del trance, pero no lo consigo. Por ej., en la novela El lecho de Procusto hay un poema que escribe el protagonista, un poema sin sentido alguno, pero es un ejercicio de rima, el poeta busca esa sonoridad y belleza, inventando incluso palabras. Yo hice una traducción filológica y el editor, que también es poeta (y bueno), Ernesto Pérez Zúñiga, lo retocó dándole un aspecto más poético, pero sin lograr darle rima. También en La noche de San Juan se citan versos de una balada anónima muy conocida allí. Los versos que recitan eran de muy difícil traducción, quedaban mucho más largos que el original, nombres de tipos de oveja que no existen en español, etc. Y entonces, no sé si hice bien o mal, yo puse otros versos distintos que sí se traducían bien (hay que tener en cuenta que no tenían incidencia sobre el sentido del pasaje). Luego vi que el traductor francés había hecho lo mismo e incluso elegido los mismos que había elegido yo.

Chao





INICIATIVAS DE ACEtt

IN LOS ÚLTIMOS MESES, esta junta ha llevado a cabo una serie de iniciativas tendentes a plantear nuestras quejas y reivindicaciones allí donde creemos que realmente tiene sentido hacerlo. Además de establecer contactos con sectores de la patronal, que esperamos conduzcan a la negociación de los aspectos más peliagudos de nuestra relación laboral, hace más de un año ya mantenemos un frecuente diálogo con el Director General del Libro, el cual nos ha allanado el camino hacia instancias más específicas.

En junio pasado fuimos recibidos por la Secretaria Técnica del Ministerio de Cultura, a quien informamos de nuestras objeciones a la actual LPI, sobre todo en lo que atañe a la escasa vinculación real entre la ley y la práctica contractual y tarifaria de los editores. Esta ley acaba de sufrir un mínimo proceso de ajuste que no nos afecta pero está en plena reformulación y nuestra aportación podría ayudar a eliminar algunas de estas malas prácticas.

Asimismo, en el mes de septiembre nos recibió la Delegada de Cultura de Presidencia (o sea, la Moncloa), a quien expusimos nuestra opinión y reivindicaciones en lo concerniente al régimen de autónomos y la singularidad de nuestra profesión.

Nos escuchó con atención y nos invitó a mantener abierto el canal y el diálogo.

De más está decir que los paquetes de reivindicaciones presentados se hacían eco en todos los casos de las reivindicaciones que han ido surgiendo en nuestros encuentros formales, informales y en la lista de internet, así como de las sugerencias de nuestra asesoría jurídica y de la consulta con otros sectores afines. Si bien la lista de las demandas planteadas es más bien larga, puede resumirse en unos pocos puntos: tarifas, trato y contratos dignos; denuncia de las cláusulas abusivas; respeto de los derechos de autor y establecimiento de porcentajes mínimos; revisión de nuestro régimen de autónomos, tanto en lo que hace a cotización como a prestaciones; ayudas fiscales a quienes se inician en la profesión; mayor agilidad en las gestiones; etc.

En gran medida, traductores, nuestra suerte depende de nosotros. A veces cuesta darse cuenta pero es así. Por ejemplo, es muy probable que se apruebe en esta legislatura una ley de excepción cultural, que nos afectaría directamente. Que ello sea en nuestro verdadero provecho dependerá del esfuerzo que seamos capaces de dedicarle. Nosotros nos hemos propuesto no cejar en el empeño. Y esperamos contar para ello con el apoyo e interés de nuestros compañeros.

SENTENCIA FAVORABLE A UNA TRADUCTORA

N NOMBRE DE NUESTRA socia Verónica Canales presentó el abogado D. Mario Sepúlveda, asesor legal de ACETT, una denuncia por plagio, al haber publicado MTM Traducciones una traducción —de la que era autora y que había realizado por encargo de la ya citada empresa, sin que, por lo demás se le abonase lo estipulado por el trabajo— silenciando su nombre y con la firma de MTM TRADUCCIONS. El juicio se celebró el día 21 de junio de 2005 en el juzgado de lo penal. El pasado 2 de septiembre se comunicó a la demandante la sentencia favorable (que ha sido recurrida por el condenado).

FALLO

Que debo condenar y condeno a JOAN VALLS FUSTÉ como autor responsable de un delito contra la propiedad intelectual, previsto y penado en el art. 270 y 272 CP, sin la concurrencia de circunstancias modificativas de la responsabilidad criminal a la pena de 15 MESES DE MULTA CON CUOTA DIARIA DE 12 EUROS, con la responsabilidad personal subsidiaria de un día de privación de libertad por cada dos cuotas impagadas, así como al pago de las costas procesales causadas incluidas las de la Acusación Particular. Debiendo indemnizar a VERÓNICA CANALES MEDINA por la traducción no pagada y por daños morales, siendo responsable civil subsidiaria TRADUCCIONES MAREMAGNUM MTM S.L. Se decreta el cese de la distribución de la obra traducida al castellano “La Hija de la Luna”.

PARTICIPACIÓN DE ACETT EN ACTIVIDADES DEL MINISTERIO DE CULTURA

STE AÑO ACETT también ha participado en la Comisión que evalúa las ayudas para el fomento de la traducción y edición en cualquier lengua extranjera de obras literarias o científicas de autores españoles, en la que nuestro representante ha sido Ramón Sánchez Lizarralde, y en la Comisión de asesoramiento y evaluación de las ayudas para el fomento de la traducción y edición entre lenguas oficiales españolas de obras de autores españoles, en la que nos ha representado Zoraida de Torres. Nuestro delegado en el jurado del Premio Nacional de Traducción ha sido Joaquín Garrigós.

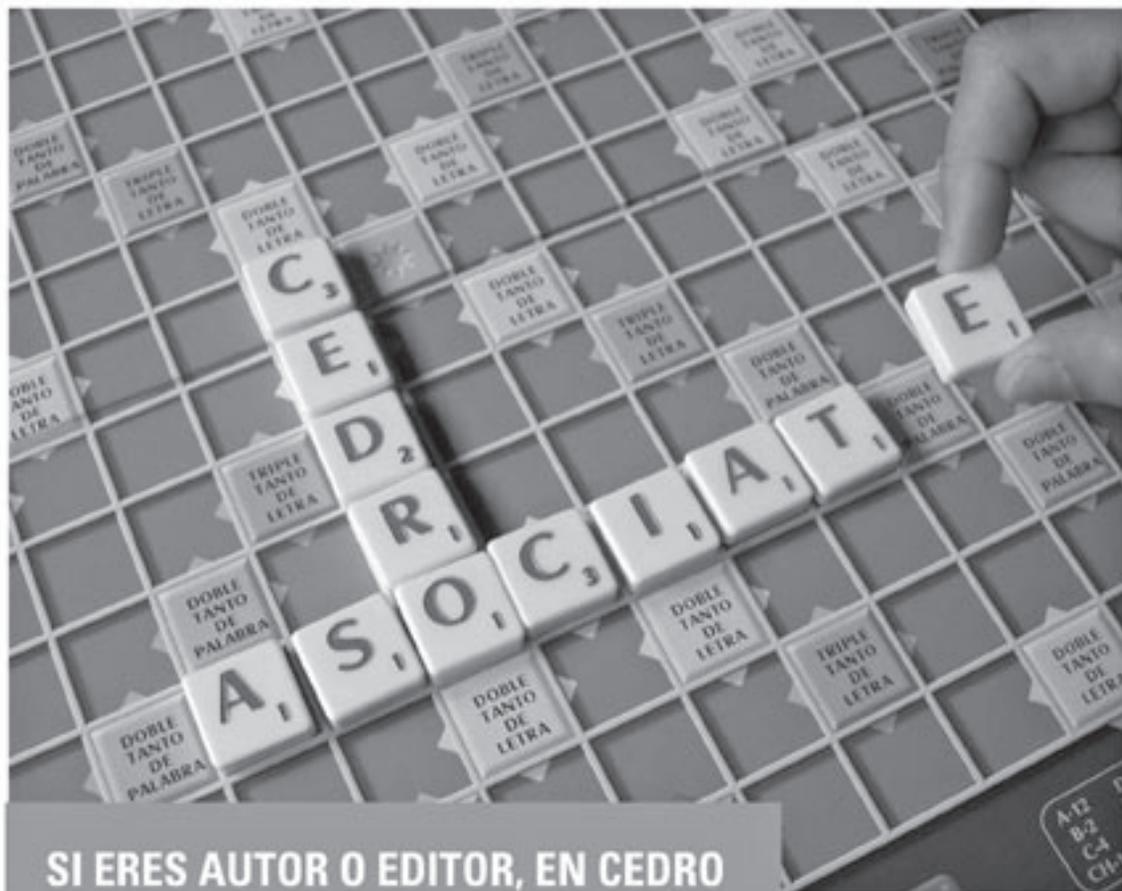
TRADUCTORES EN EL INSTITUTO CERVANTES

IGUIENDO UNA POLÍTICA que no puede por menos que parecernos justa y adecuada, el Instituto Cervantes ha elegido para dirigir varios de sus centros a una serie de traductores literarios, miembros, todos ellos, de ACETT. Así tenemos en Moscú a Víctor Andresco, en Utrecht a Isabel Lorda Vidal, en Atenas a Pedro Bádenas de la Peña, en Varsovia a Abel Murcia.

Y, en fechas más recientes, Joaquín Garrigós ha recibido el nombramiento de director del Instituto Cervantes en Bucarest, Rumanía y Luisa Fernanda Garrido Ramos en Sofía, Bulgaria.

PREMIO DE TRADUCCIÓN ÁNGEL CRESPO

UESTRA COMPAÑERA, SOCIA de ACETT y miembro del Consejo de redacción de *Vasos Comunicantes*, Olivia de Miguel, ha recibido el premio Ángel Crespo 2005, por su traducción de la Autobiografía de G.K. Chesterton (Barcelona, El Acantilado, 2003)



SI ERES AUTOR O EDITOR, EN CEDRO TUS PALABRAS VALEN MÁS

CEDRO es la asociación que **gestiona colectivamente los derechos de reproducción de escritores, traductores, periodistas y editores**. Ponemos todos nuestros recursos para que tus palabras tengan el valor que merecen. **Asóciate:**

- ✎ Cada año recibirás los **derechos económicos** que te corresponden por la copia de tus obras.
- ✎ Te beneficiarás de **múltiples servicios** que ponemos a tu disposición.
- ✎ Sin tener que pagar cuotas ni desembolsar cantidad alguna.

MÁS INFORMACIÓN

www.cedro.org

91 702 19 39

93 272 04 45

socios@cedro.org

cedrocat@cedro.org

CEDRO

CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS
REPROGRÁFICOS



¿Qué es ACE Traductores?

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

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



VASOS COMUNICANTES

tiene intención de hacerse eco, antes y después de su realización, de cuantas actividades de interés se celebren en nuestro país, así como de reseñar la aparición de revistas, libros, estudios y textos a propósito de la traducción literaria o relacionados con ella. Rogamos pues a sus organizadores, autores y editores que nos hagan llegar sus textos, reseñas y comunicaciones, con tiempo suficiente en el caso de convocatorias, con el fin de que podamos dar cumplimiento a nuestro propósito.

VASOS COMUNICANTES

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

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

