

VASOS COMUNICANTES



Revista de ACE Traductores

Número 37

Primavera de 2007

NUEVAS BATALLAS POR LA
PROPIEDAD DE LA LENGUA

Marcelo Cohen

PLAGIO Y TRADUCCIÓN
LITERARIA

Teresa Turell

LA SEDUCCIÓN DEL TEXTO

Eloísa Álvarez

VASOS COMUNICANTES



DIRECTORES

CARMEN FRANCI
MARIO MERLINO

COLABORADORES

ELOÍSA ÁLVAREZ	ANA BELÉN GARCÍA BENITO
RICARDO BADA	MARIETTA GARGATAGLI
M ^a ÁNGELES CABRÉ	JULIO GRANDE
MARCELO COHEN	MONTSERRAT GURGUÍ
ASCENSIÓN CUESTA	MIGUEL ÁNGEL LAMA
IGNACIO ECHEVARRÍA	ALBERTO MANZANO
ANDRÉS EHRENSHAUS	ANDRÉS SOREL
JULIA ESCOBAR	TERESA TUREL
CELIA FILIPETTO	MARC VALLS

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: lamorada@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.®.

Imprime: CROMOIMAGEN

I.S.S.N.: 1135-7037

Depósito Legal: M. 3.472-1996



S U M M A

Primavera de 2007

INTRODUCCIÓN 7

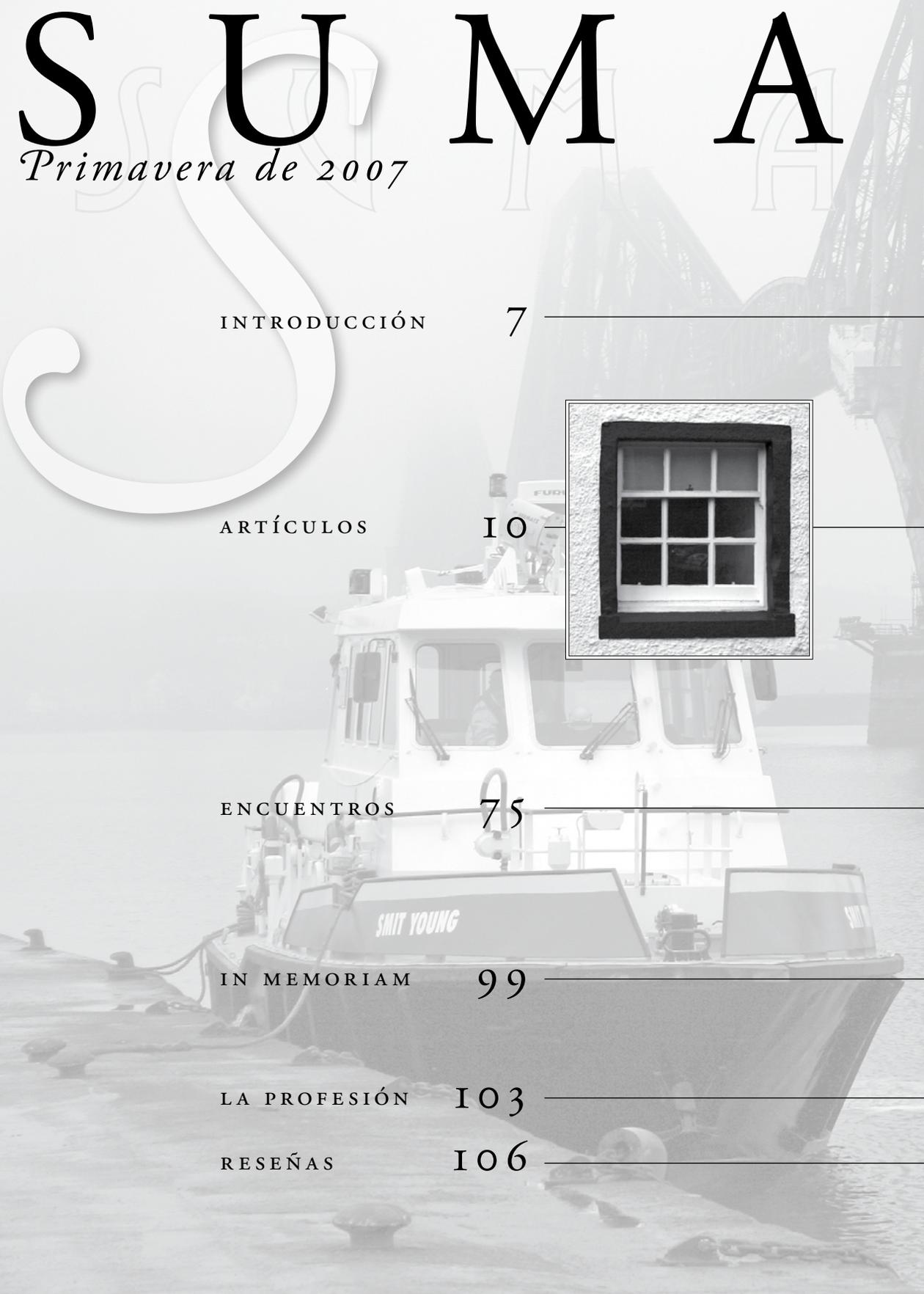
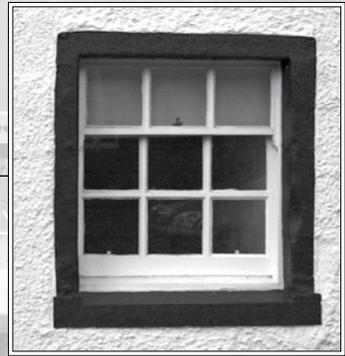
ARTÍCULOS 10

ENCUENTROS 75

IN MEMORIAM 99

LA PROFESIÓN 103

RESEÑAS 106



R I O



<i>tautologías por una batalla sin muertos</i> MARIO MERLINO	7
<i>Nuevas batallas por la propiedad de la lengua</i> MARCELO COHEN	13
<i>XVIII Premio Stendhal de traducción</i> <i>Historias impertinentes de León Bloy</i> IGNACIO ECHEVARRÍA	27
<i>Porque sólo lo que no se puede traducir merece ser traducido</i> ASCENSIÓN CUESTA	32
<i>El factor sorpresa en la traducción</i> ANA BELÉN GARCÍA BENITO	37
<i>Plagio y traducción literaria</i> MARÍA TERESA TURELL	43
<i>La seducción del texto</i> ELOÍSA ÁLVAREZ	57
<i>El caso Pentimalli: ¿Dónde están mis derechos de autor?</i> MARÍA ÁNGELES CABRÉ	61
<i>Leonard Cohen: Un acorde secreto</i> ALBERTO MANZANO	67
<i>I Jornadas Hispanoamericanas de la traducción literaria</i> MARIETTA GARGATAGLI	75
<i>La traducción y la interpretación en la encrucijada de la comunicación intercultural</i> MONTSERRAT GURGUÍ	79
<i>Litteraire Vertaaldagen 2006, Utrecht</i> JULIO GRANDE	87
<i>En otras palabras. Un encuentro en Cáceres sobre la traducción literaria entre español y portugués</i> MIGUEL ÁNGEL LAMA	93
<i>Presencia de Ángel Sánchez Gijón</i> ANDRÉS SOREL	99
<i>Recordando a Eduardo Nival</i> JULIA ESCOBAR	100
<i>Ana Crespo</i> JULIO GRANDE	101
<i>Importantes novedades en la situación contractual de Matilde Horne</i> ANDRÉS EHRENSHAUS	103
<i>Novedades editoriales</i> CELIA FILIPETTO	104
<i>Libros El panhispánico nuestro de cada duda</i> RICARDO BADA	106



INTRODUCCIÓN

tautologías por una batalla sin muertos

MARIO MERLINO

“... y nada favorece y robustece más la esclavitud que la pérdida del lenguaje”

Ivonne Bordelois, *La palabra amenazada*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003, p. 26.

“... tu misma sed se esconde.”

Marifé Santiago Bolaños, *El día, los días*, Madrid, Calambur, 2007, p.95.

está la violencia la virulencia el espasmo la humillación contra los seres humanos que mueren en los barrancos a orillas de los ríos en los arceños en las zanjas en los bordillos de las aceras de las veredas de las calzadas

está la furia confundida con la pasión como en los crímenes ejemplares de max aub (dice: “la maté porque era mía”/debería decir: “la maté porque no era mía”) que es una forma de la propiedad privada el robo organizado léase otra vez a engels que es un clásico en el origen de la familia la propiedad el estado léase y realice la fantasía contraria es decir destierre a los señores feudales a los dictadores a los sargentos a los obispos que le atragantan el alma

y también (aunque el masculino genérico lo dice toda) a las damas feudales a las mamás fálicas a las reverendas sargentas a las abadesas de las neuronas cruzadas

está el hambre están las ganas de comer la soledad forzosa el aislamiento a pan y agua donde también la sed se esconde las deformidades los esqueletos los cuerpos destrozados el humo de las bombas los ojos embobados el desastre el desastre

el afán de morir en vacaciones

los espantos de la muerte cuando el coche traquetea

la sinrazón de los domingos (yo soy la verdad, bendito tú eres, cómeme y haz de mí lo que quieras)

la estulticia de las frases hechas te quiero cielito muñeca no hables cállate la boca cierra el pico

y cuando el ave cierra el pico se desata la violencia virulenta del lenguaje maltratado el animal nosotros se hace inanimado y absorbe absorbe traga el beneplácito de las palabras convenientes de las palabras mal dichas de las construcciones erradas de los descuidos ortográficos de los desastres de la sintaxis

avanza la burocracia con el desafecto

avanzan los trabajadores maquinales que creen que da igual un término que otro siempre que rellene los espacios vacíos de los formularios de las solicitudes para entrar en sociedad y ojo con que alguien se aleje de las fórmulas previsible de los mensajes redichos (decir no es redecir)

como si hablar hubiese dejado de ser el “arte de hablar”

como si ya fuera fuera de moda “fantasear sobre la palabra y sus secretos, estudiar su condición esencial y la del pensamiento y la naturaleza de lo bello y de las bellas artes”

como si fuera cosa de soñadores ajenos al paso de los tiempos repetir con Quintiliano: “Multo labore, asiduo studio, varia exercitatione, plurimis experimentis, altissima prudentia, prasantissimo consilio, constat ars dicendi”

cuando en el trato con el mundo gracias a las palabras organizamos nuestra manera de ver a los otros y se construyen los afectos crece el entendimiento vuelven las babas del diablo de las que habló Julio Cortázar se resquebrajan los dogmas el texto respira respira respira

y eso (llámalo hombre mujer infante animalito que se esfuerza en hablar) comienza a entender las razones del silencio

las pausas los latidos las notas suspendidas en el aire

y eso descubre al cuidar arquero zen las modulaciones del lenguaje eso descubre que las catedrales de la gramática rígida de los administradores se vienen abajo

que no basta con comunicarse que hay que abrir las compuertas

que hablar mal es el principio de la guerra del maltrato de la confusión entre pasión y desafuero

que hasta la interjección precisa trasluz

que hay que sumergirse en las palabras sacarles el jugo beberlas manosearlas deshacerse con ellas (palabra no-cosita palabra vida-mía)

que hay que abrirle las piernas al lenguaje

y que traducir es una de las hermosas formas de que la lengua crezca

es una deliciosa manera de decir como decía Oliverio Gironde “creo que creo en lo que creo que no creo y creo que no creo en lo que creo que creo”

que traducir es lenta zambullida amorosa del cuerpo en los cuerpos

que traducir es inseminar: que la hostia: que diseminar la voz

la sed la sed la sed que emigra a toda costa



ARTÍCULOS





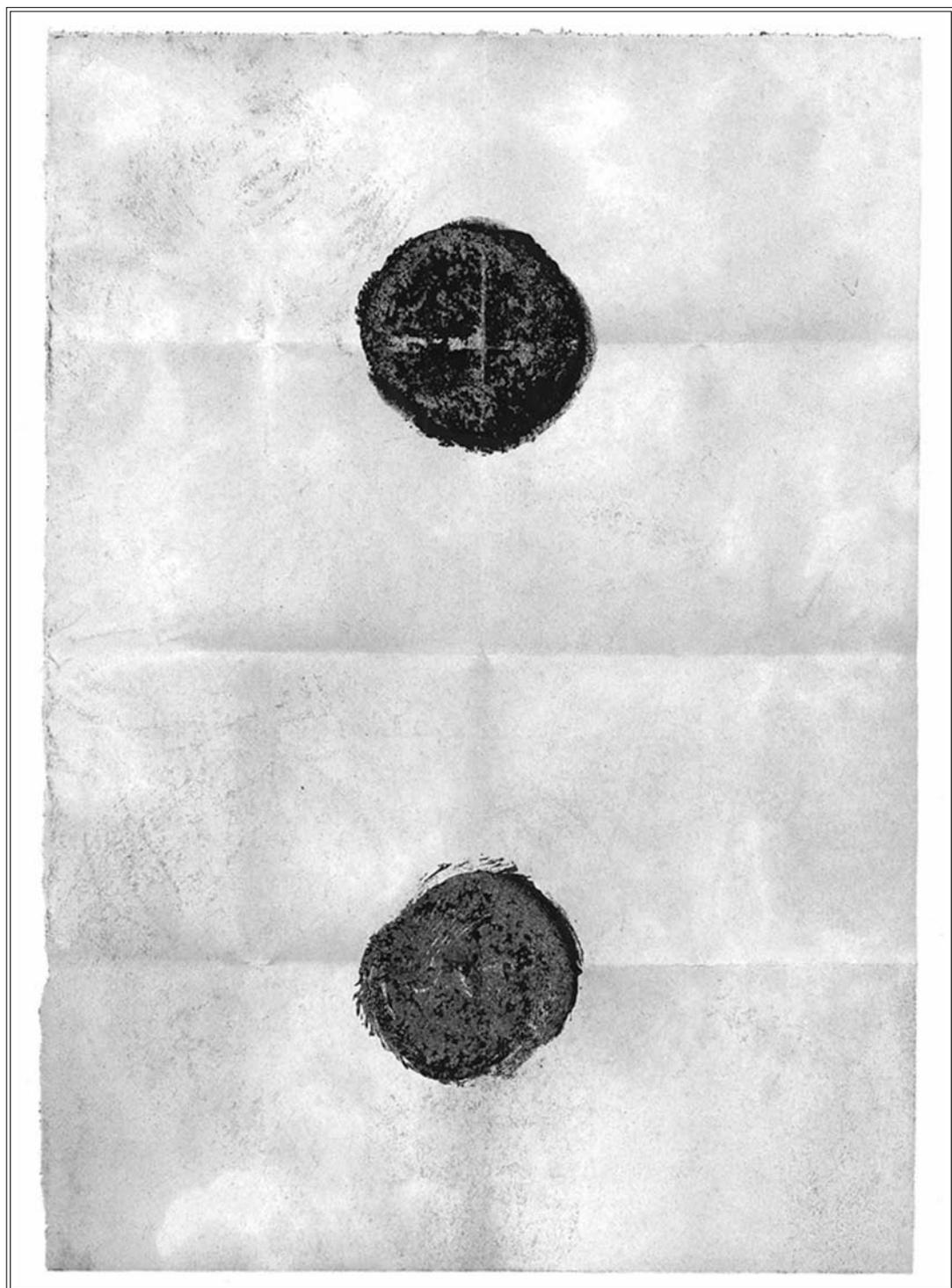


ILUSTRACIÓN DE MARC VALLS

NUEVAS BATALLAS POR LA PROPIEDAD DE LA LENGUA

MARCELO COHEN

CONFERENCIA PROCEDENTE DE LAS I JORNADAS HISPANOAMERICANAS DE TRADUCCIÓN LITERARIA CELEBRADAS EN ROSARIO EN NOVIEMBRE DE 2006. MARCELO COHEN NACIÓ EN BUENOS AIRES. HA TRADUCIDO, ENTRE OTROS, A CHRISTOPHER MARLOWE, BEN JONSON, JANE AUSTEN, HENRY JAMES; T.S. ELIOT, PHILIP LARKIN, A.R. AMMONS, WALLACE STEVENS, SCOTT FITZGERALD, J.G. BALLARD, WILLIAM BURROUGHS, ITALO SVEVO, MACHADO DE ASSÍS Y CLARICE LISPECTOR.

Este texto es el resultado de la enmienda y el desvío de otro que escribí hace un año para un coloquio sobre exilio y literatura argentina. No crean que intenté sacar ventaja. Pensando en el famoso lema de Joyce, “exilio, silencio, astucia”, por un momento se me ocurrió que un buen título para esta crónica sería *Del exilio del traductor como arduo pasaje a la soltura*. Sólo que entonces me acordé de Cabrera Infante, un tristísimo caso de privación forzosa de la lengua y el lugar amados, y decidí ser más prudente. Si trabajé sobre ideas anteriores es porque escribo y traduzco y porque a veces pienso que, quizá más aún que escribir, traducir provoca en uno dulces o ácidas y siempre interesantes perplejidades sobre el lenguaje, el entendimiento y la política, el exilio como condición existencial generalizada y las verdades y falacias de la identidad. Pero nunca he conseguido abstraer, y menos teorizar. Creo que la única forma de ir al grano es atacar la enésima variación de algunos episodios.

Llegué a España en diciembre de 1975. No me había ido de Argentina por miedo ni en un peligro mayor que el de cualquier militante político de superficie. Tenía una sensación de asfixia, proveniente de algo más que el ascenso de López Rega y las tres A, aunque no me lo confesara, y quería viajar durante uno o dos años. Estaba lleno de Hemingway y de Blaise Cendrars. Tres meses después fue el golpe de Videla. Viví en Barcelona hasta enero de 1996. Desde luego, es una patraña

que veinte años no son nada. En esos veinte años me enamoré e hice parejas que después se rompieron, aprendí tres idiomas que no conocía, gané amigos y a veces los perdí, viví en ocho barrios diferentes, leí a la mayoría de los escritores que hoy cito más a menudo y vi las películas y escuché la música que hoy prefiero; tuve empleos y subsidios de desempleo; jugué campeonatos barriales de fútbol, escribí en la prensa y participé de un ateneo de pensamiento libre; traduje más de sesenta libros, la mitad muy buenos, y escribí doce; esas dos décadas hicieron del joven maximalista argentino de clase media judía un impreciso precipitado de nutrientes de otras personas, libros y acontecimientos surtidos. Llegué el 12 de diciembre de 1975. Tres semanas antes, el 20 de noviembre, había muerto Franco. No voy a exprimir la memoria para componer un extracto de todo lo que vi surgir a chorros después de que saltara el tapón de la dictadura. Hoy casi todo ese frenesí de vida cuajó en la estasis de una sociedad de satisfacciones súbitas y malestares digeribles, como cualquier sociedad de módica abundancia. Pero me acuerdo de que en el comienzo, una tarde, vi desde una ochava que una manifestación por la autonomía de Cataluña confluía con otra por la libertad de los pájaros que se vendían en las Ramblas y otra más de Comisiones Obreras, y de que esa misma noche, en las Ramblas, me arrastró un tropel de travestis que desfilaba entre dílers, solapados carteles de las Brigadas Rojas e impunes puestos callejeros

de siete y medio. Me acuerdo de que una revista cultural en donde escribía, *El Viejo Topo*, cambió de orientación cuatro veces en medio año, de la autonomía obrera a la afirmación de géneros al anarquismo surrealista a la ética foucaultiana. Me acuerdo de que cada semana se publicaban traducciones recientes de libros relegados durante años, de Dylan Thomas a Alfred Döblin y de Gérard de Nerval a Guy Debord. Me acuerdo del erotismo que embriagaba cualquier iniciativa editorial, cotidiana, periodística, política o recreativa, como ir a un concierto de rock. La exaltación que me causaba este carnaval se multiplicaba por el hecho de que, por la doctrina consuetudinaria del trans-terrado, yo imaginaba que sólo me comprometía en porción mínima. El involuntario subterfugio consistía en creer que mis compromisos verdaderos estaban en otra parte, allá, en mi país, y en lo que el horror de mi país despachaba hacia España. Una noche me llamó por teléfono un amigo de infancia que no veía desde hacía lo menos diez años. Estaba con la mujer en el aeropuerto; dos días antes habían matado a su hermana, militante como él de la JP, y no sabía adónde ir y no tenía la menor idea de qué era Cataluña. Me acuerdo de que se pasaron una semana sin salir del cuarto que les conseguí. Llegaba gente que se había sumergido en la clandestinidad y el matrimonio casi desde la adolescencia, antes de haber conocido bien la calle, y recordaba con lágrimas una Rosario o una Buenos Aires que desconocía. Aparte de la rabia y el desconsuelo de la derrota había desesperación, dolor, añoranza de amparo familiar y hasta de una forma familiar de desamparo. Pero todo esto la España de la transición lo absorbía en su caldo efervescente, tendía a disolverlo, lo perfumaba, lo metamorfoseaba. Era una situación de una ambigüedad irritante, y a veces ridícula. No duró mucho más de dos años; tres, quizás, hasta que la democracia logró institucionalizarse, España acató su papel geopolítico y empezó el lento rumbo al liberalismo concentracionario. También ese proceso lo seguí con algún desapego; pero no demasiado, porque entretanto muchos habíamos reaccionado a la derrota argentina con un contra-aprendizaje acelerado. El clima libertario de la España de fines

de los 70 lo había favorecido: una casi inmediata crítica de la ideología, que en mi caso comprendía no sólo el leninismo, todos los socialismos reales y la filosofía de la toma del poder, sino los apéndices locales de porteoñismo integrista, machismo familiar, verticalismo militarista, violencia sexual, sentimentalismo, culto de la pasión impúdica, represión pequeñoburguesa generalizada. Todo esto iba a desembocar en un programa de ampliación de la conciencia, de intento de destrucción de los paradigmas, que estuviera a la altura de un urgente deseo de independencia. El programa iba cuajando en eslóganes fragmentarios. En la idea, por ejemplo, de que no se trataba de cambiar la realidad para poder seguir siendo como éramos, sino de cambiar nosotros para hacer posible otra realidad. O más adelante aún: en la certidumbre de que ese cambio conllevaba reconocer que uno no se pertenece, que cada vida o biografía es una forma pasajera y mutable de algo que la antecede, la posibilita y la disipa al cabo, que salimos de una corriente intertemporal, indiferenciada, cuyas otras formas deberían ser objeto de trato cuidadoso. Lo que yo no había asimilado todavía es que esta condición nos pone más cara a cara con la responsabilidad. Por cierto, irresponsablemente, después de aceptar diversos trabajos más o menos típicos de exiliado joven, acepté la traducción de un libro que me ofrecieron por intermedio de un amigo. Traducir me parecía digno, entrañaba aceptarme como hombre de letras más que como narrador aventurero y en general me parecía una prueba mental absorbente. En revistas literarias argentinas creía haberme fogueado traduciendo poetas *beat* y cuentos de ciencia ficción y sabía suficiente latín para posar de una necia suficiencia. Me di un golpe. El libro que me encargaron era una biografía de Indira Gandhi y, cuando salió comentado, el reseñador opinó que estaba traducido en un “español descuidado a más no poder”. Me chocó que la acusación solapada de barbarie descansara en un giro, “a más no poder”, que usaba mi madre y yo creía argentinísimo, y más me chocó tener que plantearme en el futuro, si quería sobrevivir, qué era un descuido del español y qué no. Comprendí rápida, casi atolondradamente, que nadie

que piense con frecuencia y alguna profundidad en el lenguaje puede no desembocar en la política, o cambiar su manera habitual de pensarla. Y empecé a entender por qué algunos visionarios, como William Burroughs, aseguraban que el lenguaje es el instrumento más eficiente de control de las conductas y la sociedad; pero un control que se ejerce no sólo desde afuera, por medio de los eslóganes políticos, publicitarios, informativos, educativos, sino desde uno mismo; desde las ilusiones constrictivas, el proyecto que somos desde que nacemos y el miedo a no cumplirlos, las redes neurales de la ideología. Por desgracia, mi primera reacción fue parapetarme en la devoción por mi lengua uterina. Pero dentro del brete de ganarme la vida como traductor profesional en España.

Mientras, apenas terminado el período de crítica del izquierdismo irredento, y como para rematarlo, un día, en el bar de la esquina de mi casa, iba a ponerme a conversar con un argentino que resultó ser Osvaldo Lamborghini. Quiero hacer un homenaje a este escritor tremebundo. Por entonces leí *La causa justa*, donde, como se sabe, un japonés que vive en Argentina termina haciéndose el *hara-kiri* porque no puede sufrir que en vez de palabra de honor los argentinos tengan una chistografía, y me di cuenta de que la literatura aberrante de Lamborghini —como sólo quizá la de Puig— era la iluminación del carácter pornográfico de la política argentina, que a su vez era la manifestación de la mente argentina. Él era un hombre irascible y muy incorrecto. Una mañana de 1983 subió a mi casa, tocó el timbre, entró y sin pedir permiso pispeó mi máquina de escribir, donde mediaba una traducción del *Fausto* de Christopher Marlowe. “No lo vas a traducir al gallego, ¿no?”, me dijo, y discutió cómo podíamos colarle a la floreciente y jactanciosa industria editorial española las esquivas subversivas de una literatura periférica. Me exigió que leyera *Kafka, por una literatura menor*, el libro de Deleuze, y que relejera con más cuidado algunos ensayos de Borges, sobre todo *Los traductores de las 1001 noches*. De esa manera psicopática pero efectiva, situó las tensiones de nuestro exilio en su meollo, la lengua, de donde para mí ya no iba a moverse, con lo que otras cuestiones

se resolvieron casi de un plumazo. Incluso me beneficiaría a la larga de otro modo, creo que contra su voluntad. Porque ya entonces, aunque el temor reverencial me impidiera razonarlo a fondo, me pareció que entre la condena de Borges al prestigio de la identidad, a lo que él llama “la nadería de la personalidad”, y su afirmación férrea de las variantes locales, de las traducciones irreverentes ante los mandatos verbales del Occidente central, había una contradicción. Las políticas localistas del verbo quizá contribuyan a la independencia de las naciones periféricas; pero, como se veía a la larga, el hincapié en la singularidad nacional, religiosa o lingüística es catastrófico. Sólo que Borges, era de tontos no advertirlo, no patrocinaba una emisión anticolonial sino la recreación continua de la literatura, para sortear la trampa de este mundo ilusorio, mediante la transformación local de los giros heredados.

En cuanto a mí, en realidad tenía unas ganas muy insistentes de estallar, quizá para estar a tono con la inusitada libertad contra la cual me estaba estrellando. Habían desaparecido los más firmes dispositivos de encauzamiento: no tenía familia, no tenía partido, no tenía carrera universitaria en marcha, ni trabajo ni pareja estables, sólo tenía amigos, afinidades electivas, y ningún otro proyecto fuera de la literatura. Como exiliado de escasos medios, aún indocumentado y libertario incipiente, coqueteaba con una módica amoralidad. La fantasía de estallar culminaba en una miríada de esquivas heterónimas que resolverían el engorro de la personalidad en una pérdida de mí, una diáspora que saltaría los límites de la percepción, de la posesión, del simulacro, luego del temor del paso del tiempo. Por desgracia, los dispositivos de encauzamiento, atrincherados en el superyó, se habían concentrado en una insidiosa defensa de la identidad argentina, y a la menor provocación me habrían acribillado con culpas. De modo que en el fondo me sometía. El sometimiento consistía en una negativa maniática a españolizarme. Tenía mucho de campaña de salubridad. Yo quería desintegrarme, sí, pero conservando la voz. Se sabe que la Voz, con mayúscula, es el absoluto metafísico, la inabordable, inexpresable realidad de que

el lenguaje tenga lugar. Pero la voz que yo quería conservar no era ese puro querer-decir que separa la cultura de la naturaleza, sino esa voz segunda, específica y ya afinada, que si nos une a la fuente del ser es solamente, suponía yo entonces, por la vía del origen biográfico, una especie de huella digital comunitaria. De ahí al culto a las raíces, tan perjudicial para quien quiere despersonalizarse, no había más que un paso; pero yo no lo sabía. Lo único que sabía era que mi voz pugnaba contra la gravosa atmósfera del español peninsular. Yo era un extranjero en una lengua madre que no era mi lengua materna. Desde el punto de vista de la lengua madre, con su larga prosapia de integrista, su centralidad imperial y teológica restituida por el franquismo, su estolidez pulida por la Academia y su agonía en la tecnocracia, eran los latinoamericanos los que “decían mal”; los argentinos, en especial, voseábamos y, como ya dije, resumábamos unos argentinismos que en la industria editorial estaban malditos. Editores y correctores nos trataban con afable socarronería. En mí predominaba el escozor de un permanente malentendido, de vivir en una lengua que no había desarrollado una cultura de la sospecha, que no interpretaba; que, como decíamos, “no tenía inconsciente”. Los españoles practicaban el refrán como si sólo pudiera significar una cosa, esa que el refrán decía, pero que implantaban a un sinfín de casos. Confundían el presente perfecto con el pretérito indefinido —decían “El año pasado he estado en Londres”— y no distinguían el objeto directo del indirecto; se creían llanos pero pensaban sin precisión. Crucificaban lo que habrían podido ser delicadas gamas de sentimientos en sentencias garbosas pero pétreas. Los españoles y yo decíamos cosas muy diferentes con casi las mismas palabras. En vez de examinar estos malentendidos por las dos puntas (sopesando, por ejemplo, el abuso jactancioso y cursi del eufemismo con que los argentinos creen emular a grandes poetas que no leen), yo canalizaba cada malentendido en recelo y, al cabo, en desdén. Una vez le llevé fotocopiada a una editora el artículo del María Moliner donde se dice que el pronombre “lo” es el correcto para reemplazar al objeto directo y el “le” la excepción

tolerada. Olímpica y justamente, ella me explicó la noción de uso y no me llamó más. Estas y otras embestidas eran lo que me aconsejaba el superyó de exiliado, que por entonces había impuesto una idea del exilio a cualquier posibilidad de abrirme a la vivencia, o mejor a la sensación. Ya se sabe que las ideas funcionan como cercos. La más extendida de las ideas de Exilio se nutre y es origen de la obsesión de volver al país, con la condición nacional lo más intacta posible, como fin rector de todo movimiento (en este sentido suplanta muy bien a la de Revolución), y método para recuperarse a uno mismo. Como relato personal dominante, que prescribe desarrollos y finales pertinentes, la tensión de este propósito es fomentar un extrañamiento de lo real que en nada nos beneficia el entendimiento; un extrañamiento espurio, esclavo de la comparación constante. Había, desde luego, una carga de rebeldía política en mi exasperación. El español ambiental me alejaba de mi cultura, cuya lengua era una de las herramientas de su posible emancipación; me mancillaba, me opacaba la voz, me anulaba como vehículo de una particularidad. Como se ve, yo estaba inmerso en una lucha por la propiedad de la lengua, y en los dos sentidos de la palabra propiedad. No sólo se trataba de dirimir a quién pertenecía esa lengua sino quién la usaba mejor. Inevitablemente estaba repitiendo el rencor de Sarmiento (“los españoles traducen poco, mal y no saben elegir”) y los sarcasmos de Borges para con el doctor Américo Castro. La disputa era acre, diaria, avinagrante, más trabajosa que el deber de cultivar la memoria de un ambiente patrio, y las insignias de un pasado, para que el relato que dictaba la idea del exilio no se rompiera en simples episodios sin ilación. Yo me sentía en poder, no de un imperio, sino de los detritos pasados por el periodismo, los doblajes de películas, los anacolutos de los políticos, los eslóganes publicitarios y la creciente, deprimente tendencia de las grandes casas editoriales a aplanar las traducciones —atenuando relieves estilísticos, reduciendo y segmentando las frases con más de una subordinada— para facilitar el acceso de los consumidores al libro.

(Les pido un momento, por favor, para revisar este proceso. La costumbre española de doblar

todas las películas extranjeras en vez de subtítularlas había acuñado formas básicas de la lengua “traducida” que el público reconocía cómodamente aunque nadie hablara así. En los años ochenta muchos traductores adoptaron esas fórmulas, que ofrecían soluciones rápidas y reconocibles, y al cabo algunas editoriales decidieron exigir las. La serie de maniobras de arrasamiento de las particularidades estilísticas se llamaba “planchado” del original. La consecuencia no infrecuente era que en la prosa de gran parte de las traducciones españolas de los ochenta, en especial las pagadas por los consorcios editoriales, la prosa de Michael Ondaatje manifiesta una ominosa semejanza de familia con la de Stephen King. Los más surtidos personajes de los dos eran capaces, por ejemplo, de decir “Da una de cal y otra de arena”, “Mira que eres cateto” o “¿Qué es lo que te está ocurriendo?” Y en esta mezcla de coloquialismo impostado y estilismo cursi empezaron a escribir, esto era lo bárbaro, varios novelistas incipientes que leían abundante literatura traducida y poca tradición de su lengua.)

Tantos motivos de querrela me provocaron una erupción de fundamentalismo rioplatense. La tensión entre los deberes del exiliado para con su verbo raigal y la obligación de traducir para el idioma de la península habría podido ser muy provechosa, como terminó siendo al cabo, si yo no me lo hubiese tomado como una situación de guerra fría. A los enojosos plurales de segunda persona y los diferentes nombres de las mismas cosas no me costaba adecuarme, porque en el trato cotidiano ya era de hecho, no exactamente medio español, sino medio español catalanizado. Pero estaban, sobre todo, las maneras peninsulares de ordenar la oración, la cadencia del interrogativo y varios elementos más que señalaban una diferencia capital, angustiosa, en la dicción, la entonación y la prosodia, es decir en el temperamento de esa lengua con la mía. En esa diferencia me solazaba. Era una diferencia abstracta, peligrosa, sublimada, pero basada en la constatación justa de que las diferencias importantes entre el dialecto español central y los dialectos sudacas no eran las léxicas, sino las relativas al orden de los elementos de la frase y sus consecuencias en la entonación, al escandido,

a la preferencia por ciertos tiempos verbales y las respectivas obediencias o desacatos a las normas y las tradiciones, por ejemplo la del uso o no de la preposición en “debe de haberlo hecho él”. El taimado Ezra Pound recordó que no existe ninguna lengua que contenga la suma de la sabiduría humana; ninguna capaz de expresar todas las formas y grados de comprensión. En vez de reflexionar sobre este adagio, yo sometía cada término con pinta de posible argentinismo a un control de calidad que ceñía cada jornada de traducción en un mareo de ebriedad delirante. A escondidas incluso de mi superyó, entretanto, disfrutaba de la sutileza de grandes traducciones españolas del momento, como las de Miguel Sáenz o Javier Marías, y les envidiaba una riqueza que, lo sabía, sólo podía provenir de un trato más íntimo con la parte menos reciente de la tradición central. Mi tradición debía incluir a Quevedo, pero también a la gauschesca argentina y las traducciones latinoamericanas de literatura norteamericana.

Dado que así vivía la traducción, como un lugar asfixiante donde todos enjuiciaban la existencia de los otros, intenté paliar la molestia ejerciendo el contrabando y la insurgencia lingüística menuda. Pensaba que si practicaba injertos, desvíos, erupciones en el lenguaje que se me imponía, quizá produjera islotes de realidad anómala, moradas frágiles cuyos usuarios evitaran la condición ya fatal de consumidores, que era el nuevo estatuto general de los oprimidos y del cual Latinoamérica aún podía librarse. Insistía en el pretérito indefinido, evitaba rigurosamente el leísmo, los personajes de mis traducciones exclamaban “¡Flor de mentira!”, como mi abuela, acaso “¡Pedazo de mentira!” y no “¡Menudo embuste!”, como mi tabaquera española, y en vez de “Vale” ponía “De acuerdo”. Paraba obsesivamente la oreja en busca de la expresión coloquial más rara y más cercana a las “nuestras” que las editoriales pudieran tolerar —“camelo”, por ejemplo, o “bochinche”—y atoraba términos del siglo de oro cuya existencia el barnizado español actual ignoraba pero habían sobrevivido en la ductilidad de nuestro sudaca —“irse al mazo”, “sacar el pellejo”— o palabras milagrosamente compartidas por el cheli madri-

leño y el lunfardo porteño, como “guita”. ¿Hay que decir que me prohibía el verbo “coger”? Mi meta, cuando el original lo posibilitaba, era una emisión elegante, a la vez cosmopolita, zumbona y hogareña, sobre todo consciente de que la lengua es un problema, más aún, de que el lenguaje es un desgarramiento, la incesante, fatal pérdida del hecho que pretende capturar, la eliminación de lo que nombra, y que en la traducción el problema se duplica. Este mejunje, que daba a mis trabajos una textura levemente caprichosa, no produjo grandes reacciones. Algunas editoriales seguían llamándome, otras me echaron *flit* discretamente y terminé trabajando más que nada para dos empresas dirigidas por argentinos, Minotauro y Muchnik, o para editoriales independientes como Anagrama, Icaria, la Lumen de entonces. Para entonces ya tenía el privilegio de traducir a Martin Amis, o a Clarice Lispector, incluso a William Burroughs, a Henry James nada menos, y en la medida en que decrecía la autocompasión aumentaba la responsabilidad. Mi siguiente subterfugio consistió en desplazar la inquina hacia el español literario estándar de ese momento que, en pos de una narrativa de pura historia, y del supuesto equilibrio de la forma, las reseñas periodísticas del momento encomiaban como “lenguaje fluido”. ¡El equilibrio de la forma! Esa gente no había leído a Gombrowicz. El elogio del lenguaje fluido era la bestia negra de mi ser de escritor, y la campaña por la higiene de mi lengua íntima irrumpió en una rabieta pública contra la lengua contaminante: un larguísimo artículo en dos partes bajo el título de *Algunas cuestiones sobre la propiedad del idioma*, que se publicó —y esto habría debido hacerme pensar— nada menos que en *La Vanguardia*. La primera parte se llamaba *Del escritor como ablandador de zapatos*, en homenaje de pícaro melancolía a un oficio, ablandar zapatos nuevos de gente rica, que algunos pobres extravagantes habían ejercido en la Buenos Aires de los años cincuenta. Muy en breve, decía que al nacer caemos en un idioma como en un par de zapatos que nos adjudica el azar; que las primeras molestias irritantes aparecen cuando queremos decir una cosa y nos entienden otra; que sin embargo no es fácil resignar un signo esencial de pertenencia;

y que al fin uno se olvida de que los zapatos le duelen y termina aceptando el lugar común, porque permite tender lazos fáciles. Después acusaba a los escritores españoles de haber claudicado ante el uso de un repertorio de invariables útiles para protegerse de la intemperie o de andar descalzo, o sea defenderse de la vida como la aborda la literatura. Los españoles usaban los zapatos heredados como si se sintieran cómodos; se entregaban a la palabra instrumental, confiados en la ilusión de su transparencia. Lo que distinguía a la literatura latinoamericana, en cambio, era la conciencia de una incomodidad irremediable, la constante duda sobre el uso correcto, el trabajo de insolentarse, la sospecha de la palabra y de su emisor, la sensación de impertinencia, el reconocimiento de que toda voz sale por una máscara, de la dificultad y la impureza; porque la literatura nacía de una insatisfacción y la única palabra justa era la que atacaba el equívoco de la familiaridad. El inocultable rencor, producto de la idea no del todo falsa de ser un proletario cultural a sueldo de la industria lingüística de su madre, destilaba más claramente en un pasaje dedicado a la difusa pero sostenida campaña que por entonces, época de establecimiento y afirmación de la narrativa y la industria editorial españolas, se había desatado contra las traducciones sudamericanas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, que habían alimentado a los lectores durante la penuria franquista y ahora eran calificadas de burdas e insostenibles. No quiero entrar en esas minucias recurrentes en las jornadas de traductores. Todos sabemos que cuando un argentino dice “Voy a lo de Juan” debería decir, correctamente, “Voy a casa de Juan”; pero pocas veces discutimos cuán sagaz es que esté asimilando el *Vado da Giovanni* del italiano, e incluso el francés *chez Jean* o el catalán *can Joan*. Pero incluso tampoco importa mucho discutirlo; es un hecho. Lo que importaba para mí entonces era que los escritores españoles no sólo denigraban las traducciones sudacas llenas de expresiones como “cuadra” (por calle) o “durazno”; también se negaban a pensar que millones de lectores latinoamericanos no sabían qué era un melocotón o un chaval.

Y así. Si ocultamente esperaba alguna réplica, lo cierto es que no pasó nada. Tampoco obtuve rédito, salvo una mórbida hinchazón del amor propio. A las semanas el bulto era un hematoma, un derrame, y me sentía bastante idiota. Unos años después, los fastos del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, expresados en el español ecuménico del iberoamericanismo oficial, un idioma que no habla nadie, iban a probar que la democracia de la simulación tiene muchas cirugías para reparar las huellas que dejan en la lengua las literaturas y usos populares y locales. Traducir era la vía idónea para disgregar ese simulacro de unidad en un multiverso de voces simuladas pero particulares. El caso es que después de mi manifiesto sentí por fin un lento estallido. No era el que yo había deseado. Era una disgregación del romance con las leyes del desasosiego que me organizaban la conducta. Comprendí que mi sentimiento del exilio era un aparato superpuesto, implantado sobre una experiencia real de atención, curiosidad y transformación cotidiana, fabricado por apriorismos sobre la cultura y la biografía. Ese aparato u objeto replicaba una larga serie de exilios documentados, acumulando sobre sí la tradición y la historia, y trabajaba todos los días en reproducirse a sí mismo. Muchas teorías, tradicionales y contemporáneas, afirmaban la superioridad moral del ser individuado que puede reconocerse en un relato coherente de sí mismo. Por mi parte, no sólo las sensaciones sino también la memoria tendían a la discontinuidad; a veces extrañaba mi país y en general, si quería ser sincero, no extrañaba tanto. El presente no me daba tiempo para extrañar, y en vez de extrañar me inducía a echar de menos. La comida, los acentos de los amigos y los amores, la lectura del diario, las letras de las canciones que cantaba, los olores que me salían al paso o entraban por la ventana a cualquier hora del día, emociones adosadas a una hora, un estado del tiempo y un rincón preciso de la ciudad: de todo eso era tan actor como de mis recuerdos de adolescencia porteña. Yo era una asamblea de delegados de tendencias surtidas que contaban anécdotas de tiempos y escenarios disímiles, presentaban mociones contradictorias y discutían respuestas a aconteci-

mientos asincrónicos; y lo peor era que a veces una facción entera abandonaba la asamblea. El silencio estupefacto que se hacía entonces en mi interior delataba una falta de mando, de buró director, un vacío central de poder. Sobre un fondo vaporoso aparecían elementos heterogéneos: la máquina de escribir y la computadora, el voluminoso *croissant* español y la pequeña medialuna porteña, miembro del rubro pastelero “factura”, el hule grasoso y tajeado del asiento de un colectivo 60 y el camarote acolchado de un tren AVE, el Mediterráneo y el río Luján, la planta llamada Santa Rita y la misma planta llamada buganvilla, las patillas de Menem y las canas de los dirigentes socialdemócratas. En mi relato más íntimo del exilio, si hubiera habido algo así al alcance, el movimiento de regreso habría perdido su momento de inercia. Para hacerse clara, la atención al presente me suplicaba una lengua a la altura de su multiplicidad, del milhojas temporal y espacial que era cada momento. Beckett se proponía hacer agujeros en el lenguaje para que a lo mejor, al fin, con paciencia, segregase alguna verdad. Según Deleuze, escribir era inventar una lengua extranjera que al entrar como viento en la lengua del escritor la sacudía y a la vez desquiciaba todo el lenguaje. Y para Walter Benjamin, después de Babel, de la dispersión, cada lengua vivía dramáticamente su defecto de fondo, su carácter incompleto. Con esta batería de argumentos, por entonces procedí a hacer mi trabajo cotidiano a la vez como ejercicio de anulación de mí y como demolición de las constricciones. “¡A disgregar!” era la consigna, así, dicha dos veces. Exaltación. Entrega, quimera de la pérdida de sí en la fusión pasajera con la palabra del otro, etcétera. Estaba totalmente convencido de este programa. Sobre todo cuando traducía autores muy contemporáneos. Tal era el gusto diario de ofrendar mi lengua a la presión diversificadora de Alisdair Gray, de Kathy Acker, de quien fuera, que llegué a la teoría de que la fidelidad de la traducción consistía en idear una manera de traducir para cada libro. Fue una época rara en la que sólo me importaban las frases, luego los párrafos, y trataba de informarlos con furibundos safaris en el diccionario de autoridades, excursiones por Quevedo, Larra,

Sarmiento, Mansilla, Lezama Lima, la lírica del tango, las coplas madrileñas, Onetti, Juan Benet, Arguedas, las traducciones de Lino Novás Calvo y las de Consuelo Bergés, gran atención a las voces de los otros y una revisión de la gramática que me acercara lo más posible a la parataxis. Pero no estaba preparado. Y, como para corroborarlo, justo entonces salió en un diario argentino una reseña de *La vida de Jesús*, una novela de Toby Olson que para la periodista estaba muy bien traducida, decía ella, “por un españolísimo Marcelo Cohen”. Todos los aspectos de la cosa me satisficieron enormemente, desde el elogio hasta el sarcasmo, pasando por la ingenuidad argentina de la reseñadora, que tomaba por españolismo lo que era una mezcla personal. Más o menos por entonces me tocó también traducir las memorias de Mezz Mezzrow, ese judío que aprendió el saxo en el reformatorio, tocó con Armstrong y terminó vendiendo marihuana en Harlem, y nada podría haberme complacido más que el comentario de que el conglomerado de argots que había fraguado se dejaba poco pero al fin tenía un sonido inconfundible. Lo que quiero decir es esto: el *self*, eso que se supone que uno es medularmente, signo de identidad irreductible y término que algunos se ven obligados a traducir como *yo*, es verdaderamente recalcitante en su apego a sí mismo y a la congruencia de los relatos sobre sí mismo o sobre cualquier cosa en que se refleje, incluso si apela a voces de otros. Su astucia más irreprimible, su codicia más sutil, es por supuesto el estilo. Y yo quería un estilo de escritor y de traductor, y era muy pretencioso: quería una argentinidad de incógnito y, digamos, una hibridez distinguida.

Ahí estaba entonces, de nuevo agarrado *in fraganti*. Los españoles decían *pillado*. El malestar y la revuelta con el español contemporáneo, la lengua del amo de casa, la herramienta de castración del entendimiento, habían tenido un impulso de liberación política. Pero con toda mi genealogía rioplatense y mi voluntad joyceana de anarquía sexual de las palabras, había ido a dar en el deseo de distinción, una de las lacras que pueden entregar al exiliado típico, como un corderito, a un fascismo reflejo del fascismo del que lo segrega. Si

el estilo es una avidez del *self*; y el arte de objetos como símiles del conocimiento una estrategia de dominación, el *self* es el objeto burgués por excelencia. El *self* es una falacia a posteriori; exactamente como el fetiche. “El *self* es la pensión y los ahorros del rentista estático”: esto lo dijo Carl Einstein. Y por eso Einstein pensaba que la “destrucción del objeto” practicada por los pintores cubistas y por Malevitch no era una cuestión meramente formal sino la destrucción de un orden social y epistémico, un orden burgués fundado en la posesión, el individualismo y la ficción de cosas y sujetos constantes. No era mi caso. En vez de dejar que por la herida del exilio fluyera una comunicación, yo estaba construyéndome un lenguaje bien sólido. Como si la herida del exilio pudiera cicatrizar alguna vez y blindarse, como si pudiera capitalizar mis largas rencillas con el país de adopción y con el de origen, como si el exilio no fuera para siempre. Nada bueno para la traducción, como se comprende.

No había nada que conducir, nada más que un producto de cadenas de causas que hacían un presente. El bochorno de entender penosamente algo de esto, bien que a medias, se resolvió en un paso hacia la apertura, un atisbo de soltura. Sólo un atisbo.

Pero uno es incorregible. Cuando volví a vivir a Argentina, mi soltura interior se complacía en comprar tanto zapallitos como calabacines, según decidiera el motor lingüístico encendido en el instante, y en injurias excéntricas, como el anticuado porteño “Hacete hervir” o el encantador andaluz “Que te folle un pez”. En las traducciones me iba a hacer falta un esfuerzo de discernimiento, pero concibiéndolas como espacios transitorios podía hospedar gran cantidad de matices y acentos. Por supuesto, en seguida me di cuenta de que el deleite de usar localismos argentinos, lunfardo, eventualmente el voseo, se enturbiaba porque muchas veces la mejor solución, e incluso la más placentera, era un españolismo; pero esta esquizofrenia dialectal sólo desbarataba más cualquier ilusión de pertenencia plena. Ahora bien: si el regreso no existía, tampoco es que la abundancia fuera una solución. La gama de posibilidades expresivas que

había acumulado sólo servía para jactarme de un desajuste, ahora con mi país. De muchos desajustes. Porque no tardé nada en enredarme en malentendidos nuevos. Huelga explicar que la lengua de la Argentina de hoy no es la de Mansilla, ni siquiera la de Walsh. Es un repertorio de *sampleados* del periodismo, la publicidad, el show político, la cultura psi y los desechos de un argot de calle planchados por la clase media, donde no juegan exiguu papel las traducciones españolas y los subtítulos y doblajes centroamericanos de series de televisión. Hoy los argentinos tienen piscinas en vez de piletas, los camareros desean buen apetito en vez de buen provecho, las recepcionistas y conserjes dicen “aguarde” en vez de “espere” (porque les parece más refinado), pero el léxico general es angustiosamente corto. Son comparativamente pocos los que manejan las subordinadas. Profesionales liberales y bastantes escritores ignoran algunas reglas de consecución temporal, como la del pretérito indefinido con el pluscuamperfecto, de lo que se desprende un acalambriamiento de la memoria y el presente. Y aunque uno intente abreviar en la idiosincrasia de esos usos, asimilarlos con un respeto algo comedido, estoy seguro de que mis traducciones no suenan menos raras de lo que sonaban en España. Lo hago adrede, claro. No es una veleidad. Es otra vez el intento de que el cuerpo de las traducciones de un período sea un lugar, un espacio sintético de disipación de uno mismo en una multitud de posibilidades, de comprensión de la identidad como agregación. Pero no un lugar enajenado, ni protector, ni preservado; porque si algo concluí de tantas escaramuzas es que un espacio hipotético se vuelve banal si no se ofrece como ámbito de reunión, de comunidad, de ágape; si no intenta crear tejido fresco en el gran síntoma del cuerpo extenso que somos. Creo que lugares así, traducciones o ficciones digamos peculiares, son también encuentros de voces, de multitud de voces, y centros desechables, locales pero siempre provisionales, de agitación de la lengua del estereotipo, ahora cada vez más internacional, en pro de una expresión polimorfa.

No deja de sorprender cómo nos hemos habituado a conceder que odio y violencia contri-

buyen más que el amor y la paz a estructurar las relaciones sociales. Pero más sorprendente aún es la difundida resistencia a pensar que el clima de tensión, terror y amenaza que envuelve al mundo pueda relacionarse directamente con la defensa cerrada de la identidad, la de cada uno o cada grupo, y el desmesurado culto de la memoria. Identidad, quiero decir, ilusoriamente considerada como un componente basal único y no elegido, en cuya persistencia va el sentido de la vida del sujeto y cuya defensa requiere mantener a distancia y a raya a todo aquel que puede erosionarla, entorpecerla, importunarla o modificarla, y si es preciso comérselo y evacuarlo, o suprimirlo sin más. Identidad como etnia, tradición, nacionalidad, religión o filiación política excluyente, para empezar. Como por ahora no se ve que ni grupos importantes ni demasiados humanos en particular vayan a aceptar que en el fondo, como dicen ante los muertos, no son nada, algunas de las voces astutas que el planeta escucha, como la del premio Nobel Amartya Sen, sugieren atender a que la identidad de un humano o un grupo, lejos de ser una esencia fatal, es siempre un agregado —algunos dirían un constructo—, y que muchos de sus componentes provienen de elecciones o adherencias azarasas. Una identidad puede cambiar con el tiempo, aun contra la voluntad del sujeto, e incluso sin que el sujeto lo advierta, y más cambia a causa de decisiones razonadas; el compuesto se diversifica. En el mero plano social, por ejemplo, nos movemos con un portafolio de identidades a las que nos referimos según el contexto (género, clase, oficio, trabajo, raza, opiniones políticas entre otras), y la relevancia que damos a una u otra modifica la conducta. Sen sostiene que la negativa a aceptar la diversidad interna de las identidades es un error que une a los publicistas del choque de civilizaciones, los comunitaristas, los fundamentalistas religiosos y hasta los teóricos de la cultura, y que la ilusión y la imposición de un sello identitario único, que crea sensación de destino, fatalidad e impotencia, es lo que en el fondo alimenta una ira y una violencia que se descargan en el otro.

No cito a Sen porque quiera meterme en un asunto que hoy profundizan muchos artistas y es-

tudiosos, a saber, que la traducción permite cotejar y renovar las ideas propias con el lenguaje del otro, sino porque la observación de que Yo y el Otro somos cada uno una pequeña multitud toca las fibras nerviosas del arte de traducir, del oficio del traductor, y me parece que, al tiempo que intensifica los dilemas, la responsabilidad, las perplejidades, abre una rendija de libertad.

Tomemos la visitadísima disyuntiva entre la traducción hipotéticamente neutra y la traducción localista, idiosincrásica o, por así decir, soberana. Las periódicas muestras de fastidio crítico de lectores argentinos más o menos expertos contra las traducciones españolas, la acusación indignada de ineptitud o colonialismo por el uso terco y, se dice, malintencionado de palabras como *gilipollas*, *majareta*, o expresiones como “a mí me la trae floja” o “acabó como el rosario de la aurora”, que les impedirían gozar del texto, no sólo son reflejas de la intolerancia ignorante de los expertos españoles de hace años a aceptar la diversidad interna de su lengua; no sólo pasan por alto que la invasión de nuestras librerías por sobras de la profusa industria española es un asunto de acumulación capitalista y suerte geopolítica, y de una decadencia de nuestras editoriales en la cual alguna culpa, además de la dictadura y el capital, han tenido sus propietarios. Además de todo esto, esas quejas eluden un nudo acuciante de lo que, si valiera la pena elaborarla, podría ser una estética política de la traducción para estos tiempos.

Dentro de la despótica prosa mundial de Estado en que se expresa el continuo de eslóganes publicitarios y políticos, relatos míticos de la industria del entretenimiento y ficciones informativas que nos condicionan, la sociedad del espectáculo ha incorporado, por afán totalizador y para que se ocupe de temas humanos como la angustia, la belleza, la muerte, etcétera, lo que la crítica llama “literatura internacional”; la condición básica de las obras de literatura internacional es que son eminentemente traducibles. Creo que como réplica a esta trampa, en su cíclica revuelta contra los sometimientos y condiciones, hoy el espíritu negativo de los escritores se empeña en asimilar la literatura independiente, es decir la literatura a

secas, con una resistencia del texto a ser traducido. Aceptar el juego que proponen las poéticas de lo intraducible lleva a conceder que los giros y jergas muy locales, los estilos muy personalizados, piden equivalencias localizadas.

Para no enredarme, voy a exponer el problema de dos maneras.

Primera. Supongamos que un grupo de vecinos de mi barrio, enfermos de racismo atávico, se enfurece contra una familia de inmigrantes nigerianos, los Ababó, porque cultiva en su terrenito unos arbustos de fruto alimenticio pero pestilente. La familia es de una etnia de su país que vive históricamente del cultivo de esa planta y fue maltratada por una mafia lumpen del lugar, etc. Digamos que yo conozco una conmovedora novela nigeriana que cuenta una historia como la de los Ababó y permite entenderlos. Creo que a mis vecinos les va a cambiar un poco la cabeza. Pero la traducción de la novela es española y el traductor eligió como correlato del argot de los Ababó y los mafiosos nigerianos el lenguaje madrileño de Lavapiés. ¿Qué puedo hacer? ¿Probar si mis vecinos atraviesan el velo de un dialecto ajeno de su idioma? ¿Arriesgarme a que su demonio social interior aproveche la confusión para acusar a los Ababó de gallegos de mierda? ¿Proponer que alguna de nuestras humildes pero valerosas editoriales independientes pueda comprar los derechos y traducir el libro al argentino porteño con una subvención de la UNESCO?

Otra manera de abordar estas encrucijadas:

Hace dos años el poeta argentino Leónidas Lamborghini publicó el poema narrativo *Mirad hacia Domsaar*. Un viejo que fue lujurioso y tal vez poderoso llamado Pigi agoniza sobre una camilla rodante en una llanura calcinada donde nada crece, y ni siquiera hay barro para que la esquina sea fiel a un famoso mito del tango. Lo acompañan dos mujeres y alguno más, y el poema narra la trabajosa partida de la camilla, sobre unas prácticas rueditas, a veces derecho, a veces en zigzag, rumbo a no se sabe dónde: como nuestro país, como el progreso de la civilización. Entierro de la lírica pampeana y desecho sarcástico de la retórica central de la lengua, oficio beckettiano de

tinieblas y sainete sacramental peronista, mamarracho, vodevil procaz y oratorio de altura, relato en verso, también drama grave sobre la muerte escrito para narrador y comparsa triste, este poema superlativo no debe haber entrañado para Lamborghini ningún riesgo que él no hubiera asumido desde sus comienzos, cuando necesitó hacerse con un tono peculiar para expresar su visión. A Lamborghini no debía de guiarlo ningún proyecto que no fuera soltar la voz, digamos liberar la visión, y modelar. Depuesta la búsqueda de resultados y seguridades en la mera necesidad de escribir bien lo que se escribe, todo riesgo se difumina y sólo queda el beneficio del poema; para nosotros, una especie de dolor que alivia, es decir: estética. No se sabe qué alcance tendrá. Lamborghini no debe haber pensado en la difusión extranjera. Traducir ese texto es un asunto bien peliagudo, tanto rebosa de localidad. Y si lo elijo es porque me parece indicativo, pero bien habría podido hablar de Russell Hoban, un norteamericano afinado en Inglaterra, cuya obra maestra *Riddley Walker*, una novela de iniciación en un mundo posnuclear, escrita en un delicioso inglés neoprimario, no se vende para traducción a otras lenguas (como si Hoban temiese que la desnaturalizasen). Fiel a su ímpetu extremista, recalcitrante en el mundo de la circulación reductiva, la literatura se adhiere a la localidad y la enriquece; vuelve a empezar desde la diáspora de las lenguas, deroga el mundo de prosa sintética donde vivimos separados por aquello que supuestamente nos comunica. No pocos pensamos que, si la literatura tiene un futuro, será gracias a un abultado depósito de libros intraducibles, o por supuesto para nosotros los traductores, *aparentemente* intraducibles.

Aún en casos menos radicales que éstos, cuesta pensar que un lenguaje neutral como el del antiguo sueño de la revista *Life* en español eleve el sentimiento del traductor por el sentido de su oficio. Pero la igualdad de oportunidades entre diversos grupos lectores es una quimera, porque hay escasísimas obras que la industria editorial vaya a traducir para cada país, y porque lo identitario único tiene una loca potencia de reducción: del estado-nación a la región, y de seguido a la comarca, la

provincia, la etnia, el clan, la ciudad, el barrio, la familia, el yo. Aparte de que la mera y presunta lengua “argentina” ya está incrustada de modos de decir de todo el mundo hispanoparlante, y de otros mundos, inevitable secuela ésta del espectáculo global. Adoptar los españolismos “porro”, “cachondo”, “piscina” o un uso erróneo y oprobioso del vosotros, el mexicanismo “lucir” y hasta el “todo bien” brasileño, y moverse con desenvoltura entre “pinches” bueyes, “quiubos”, “pantaletas” y cabrones, todos términos que habrían hecho rebuznar a sus inflexibles padres lunfardos, no les ha mermado el señero acervo de hallazgos vernáculos, como “che”, “viste”, “mina” o lo que sea. Es sólo un ejemplo. Lo mismo está sucediendo con la lengua nacional chilena, peruana, colombiana, venezolana, con todas, y, con el aval de la Academia, empieza a pasar con las españolas.

En este clima, la duradera contienda entre la traducción de una obra a una lengua verosímil para el lector particular y la tendencia a causarle a ese lector extrañeza podría resolverse en una alternativa nueva. Sería una salida provisoria, y estaría anunciando que de ahora en más todas las salidas van a ser provisorias. En realidad, mi ilusión es que anuncie que en el futuro cada libro exigirá del traductor, como exige la escritura, no sólo una solución parcial, sino una teoría *ad hoc*, como si la traducción se convirtiera en una rama de la patafísica, esa ciencia de las soluciones imaginarias. El traductor, cuando no está en la coyunda de las páginas cotidianas, sueña con este océano, con el plancton de las identidades desintegradas. No olvidemos que un océano es un medio. Ante la posibilidad de hacer veinte versiones de un original, cada traductor se servirá de todos los componentes de los dialectos y jergas de su idioma, tomando, para empezar, los que más le sirvan para la imitación o ejecución interpretativa de una superficie. Será un uso rebelde: el máximo de rareza obtenido a partir del artificio de la familiaridad global. No me pregunto si no es una ilusión desorientadora y hasta pernicioso. En el siglo xvii la versión de *El Quijote* en inglés provocó un sismo literario del cual surgirían montañas como el *Tristram Shandy*. Las novelas de Onetti no existirían sin las versiones de

Faulkner hechas en los años cuarenta en La Habana y Buenos Aires. Alguien diría que el comercio vivifica las lenguas, y que cada momento de una literatura decide, si quiere más aliento, cuál rama de su tradición le sirve y qué le conviene injertar. Claro que si la decisión la toma la industria —que reverencia al público, al cual le encanta que lo engañen—, nada se regenera salvo el circuito financiero de la palabra que aplasta el mundo, muchas veces bajo el adulado ropaje de la belleza. Pero de eso debería tratarse justamente cuando alguien dice que le preocupa el lenguaje: no de la belleza de un atavío, sino de formas que abran la conciencia a los vaivenes del viento.





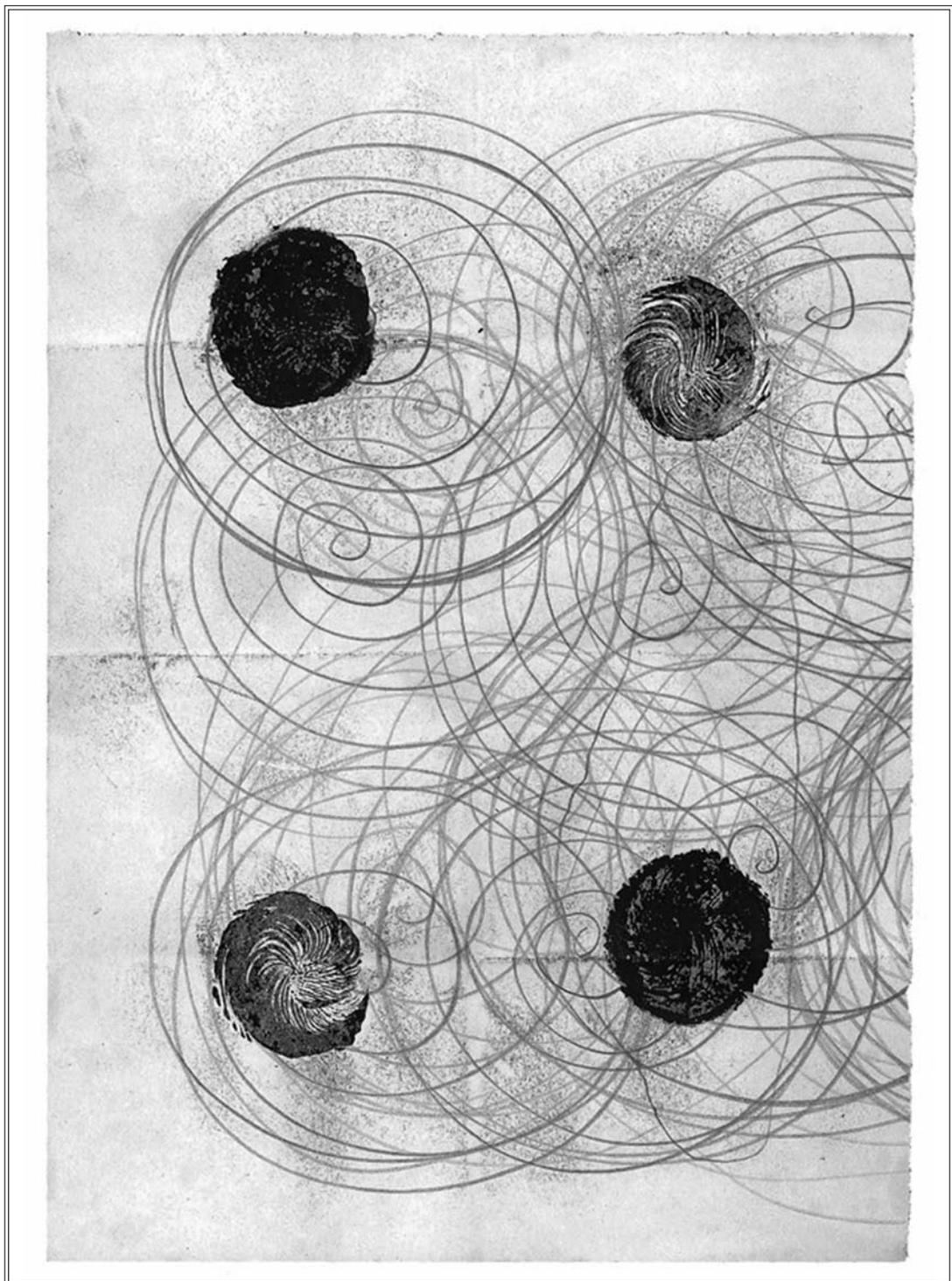


ILUSTRACIÓN DE MARC VALLS

XVIII PREMIO STENDHAL DE TRADUCCIÓN

En Madrid, a cuatro de diciembre de 2006, se reunió el Jurado del premio de traducción Stendhal para emitir el fallo correspondiente a su XVIII convocatoria, que premia un libro traducido del francés editado durante el año 2005.

La Fundación Consuelo Berges, una institución creada por la traductora Consuelo Berges (1905-1988), algunos años antes de su fallecimiento, concede el premio Stendhal. Dicho galardón se otorga anualmente a una traducción del francés al castellano publicada durante el año anterior y presenta la singularidad de que, por expreso deseo de la fundadora, el jurado está formado exclusivamente por profesionales de la traducción. Otra peculiaridad del premio es que su dotación proviene de los derechos de autor que siguen devengando las traducciones de Consuelo Berges, pionera en el reconocimiento de la propiedad intelectual de su obra de traductora.

El premio se concedió por primera vez en vida de Consuelo Berges, en 1983, con motivo del centenario de Stendhal. Con posterioridad al fallecimiento de su creadora, se ha concedido todos los años a partir de 1990.

En la presente convocatoria, el jurado decidió otorgar el premio a Ascensión Cuesta por su traducción de la obra de Léon Bloy *Historias impertinentes*, editada por Menoscuarto.

El jurado, compuesto por Encarna Castejón, Alicia Martorell, María Oliver y Julio Baquero, atendió de modo especial a la brillante resolución de las muchas dificultades que presentaba la obra y a la ajustada recreación del estilo de Léon Bloy.

El acto de entrega tuvo lugar en Barcelona, en la librería La Central del Raval el día 14 de diciembre de 2006, presentado por Ignacio Echevarría.

HISTORIAS IMPERTINENTES DE LEÓN BLOY

IGNACIO ECHEVARRÍA

Hace ahora veinte años, llevaba yo pocos meses trabajando como editor cuando hube de ocuparme de unos textos que Borges había escrito en los años treinta para una revista argentina y que, al poco de su muerte, rescató un discípulo de Emir Rodríguez Monegal. Con ese material armamos un libro al que pusimos por título *Textos cautivos*, que hoy pienso que hubiera horrorizado al pobre Borges. Allí, entre otras muchas, se encontraba la

reseña de una versión inglesa del *Shi King* o *Libro de los Cantares* realizada por el renombrado sinólogo inglés Arthur Waley. Voy a leerles el primer párrafo de la reseña:

Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales. Al recorrer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: “A un condenado a muerte no le importa bordear un

precipicio, porque ha renunciado a la vida”. En este punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera: “Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos”. Entonces, como Paolo y Francesca, dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma.

No sé si a ustedes: lo que es a mí, el pasaje en cuestión me hizo muchísima gracia. Tanta, que ese año se me ocurrió mandarlo a modo de felicitación navideña a los traductores con los que en aquel entonces empezaba a relacionarme. Pensaba que les iba a hacer la misma gracia que a mí, y así fue, en efecto, por lo que toca a la mayoría de ellos. Pero los hubo que, para mi sorpresa, reaccionaron con susceptibilidad. El caso es que por aquellas fechas, en mis comienzos como editor, empezaba yo a cobrar conciencia, desde un punto de vista no sólo técnico, de los problemas que rodean el oficio del traductor; tenía ya mis primeras broncas con algunos traductores a mi juicio demasiado poco escrupulosos, mientras emprendía junto a otros una relación, en algunos casos larga y fructífera, de complicidad y de provechoso aprendizaje para mí.

Es frecuente oír que un buen libro resiste una mala traducción, la atraviesa en cierto modo. Creo que Borges se cuenta entre los que, en esta o aquella entrevista, ha echado mano de este tópico. Mi experiencia de editor me enseña lo contrario: que una mala traducción puede con un buen texto. Que puede borrarlo, liquidarlo.

Mi experiencia me enseña, asimismo, que un mal texto, a su vez, puede con un buen traductor. Esta segunda afirmación es algo más difícil de sostener, pero me permito insistir en ella. De hecho, cuando se entona la sempiterna letanía de los males que afligen a los traductores, se menciona pocas veces el daño que para cualquiera de ellos supone invertir tiempo y esfuerzos, a veces muy prolongados, en traducir un mal libro. Ocurre, sin embargo, que hay traductores —y me temo que sean mayoría— que se dedican a traducir, uno tras otro, malos libros. A muchos de ellos no les

queda más remedio, dada la baja exigencia de la industria editorial, en permanente situación de tener que proveer con libros infames a un público previamente idiotizado. Pero no es raro el caso del traductor que, dependiendo exclusivamente de su trabajo como tal, ha decidido que, dada la escasa rentabilidad de esta profesión, y dada la irresponsable racanería de los editores, que tan a menudo no saben o no quieren diferenciar el grano de la paja, al menos cuando se trata de pagar, sale más a cuenta traducir libros malos que otros más exigentes.

Lo que vengo a decir es que, tanto como las condiciones materiales de su trabajo, de las que tanto se habla, en el oficio del traductor incide el contenido de su trabajo, del que se habla mucho menos. Cuando se trata de cuestiones corporativas, da la impresión de que todos los traductores son lo mismo y hacen lo mismo. Y no es verdad. Por necesidad o por conveniencia, no importa ahora, hay traductores que trafican constantemente con textos mal escritos. Lo que vengo a sostener aquí es que resulta prácticamente imposible resistirse a la erosión que esto último produce en la relación que un traductor termina por tener con el lenguaje, es decir con el objeto de su trabajo.

Dramatizo deliberadamente una situación que cabe resumir en los términos siguientes: como ocurre tan a menudo con —pongo por ejemplo— los carceleros, los guías turísticos o los porteros de discoteca, que adoptan maneras brutales con las que corresponden a su propia clientela embrutecida, los traductores que tienen que vérselas continuamente con malos textos terminan por asumir una actitud funcional, irrespetuosa, a menudo cínica con éstos, y es fácil que de ello se derive una falta de respeto hacia su propio oficio. Me parece que es éste un aspecto insuficientemente señalado, quizá porque se desliza subrepticamente hacia el pantanoso terreno de la moral.

Es en este terreno, el de la moral, en el que camina dando grandes pisotadas Léon Bloy, autor del libro por cuya traducción ha obtenido este año el Premio Stendhal de Traducción Ascensión Cuesta. Me apresuro a felicitar a Ascensión: su trabajo es excelente. Pero no puedo dejar aquí de

decir que, sin llegar a ser un libro malo, ni mucho menos, el libro de Bloy que Ascensión ha traducido, *Historias impertinentes*, es una obra menor, sin duda, de un autor por el que, si he de serles sincero, no consigo sentir la admiración que le profesan algunos lectores excelentes, entre los que se cuenta Jorge Luis Borges, que incluyó una muestra de este libro en su Biblioteca de Babel, que él mismo prologaba.

Como tantos otros, Borges admiraba en Bloy su pasión imprecatoria, su humor negro, sus ademanes vociferantes. Me permito decir que, tanto éstas como buena parte de las que se destacan como grandes cualidades de Bloy, me parecen todas cualidades menores, por mucho que a menudo resulten intimidantes o conmovedoras. No deja de llamar mi atención, por otro lado, que sean lectores como Borges, como Kafka, o como el mismo Cristóbal Serra (autor del prólogo fervoroso que acompaña esta cuidada edición de las *Historias impertinentes*), los que se sientan atraídos por estas cualidades. Ellos, que se destacan precisamente por lo contrario: por su sutileza, por su esquividad, por su discreción.

España es un país del que han surgido alguno imprecadores portentosos, que en este arte del insulto pueden aspirar a medirse con León Bloy. Me acuerdo ahora de León Felipe, otro león rugiente metido en la jaula de su propia retórica, imbuido también él de una fiebre profética y de un lenguaje bíblico. Conviene tenerlo en cuenta cuando se traduce a Bloy.

A León Bloy se lo dibuja a menudo como una especie de moderno Jeremías. Pero es eso mismo lo que, en definitiva, me distancia de él. Admito que así es por la reserva que me producen los profetas. Una reserva que encuentro perfectamente expresada en la que, por su parte, siente hacia ellos Elías Canetti, quien ha dejado dicho, con palabras que cuadran muy bien con León Bloy, que “los profetas predicen lo antiguo lamentándose”.

“Toda erupción debe tener algo mendaz”, dice Canetti en otro lugar. “La dinámica del estallido exige que se agrande su causa. Nos sentimos fogosos, es cierto, pero ¿de qué cosas no echaríamos

mano para atizar y justificar nuestra fogosidad?” (*La provincia del hombre*, 1952).

A León Bloy lo vemos echar mano de todo, empezando consigo mismo y ese dolor que lo devoró siempre y al que él mismo se consagró.

Veo a Bloy en medio del camino que podría llevarnos de Flaubert a Karl Kraus. Como Flaubert, Bloy vivió obsesionado por su odio al burgués. Como Flaubert, emprendió Bloy una suerte de diccionario de lugares comunes con los que pretendía desenmascarar la falsa moral burguesa. Pero allí donde Flaubert aplica todo su genio en mineralizar y en encauzar el odio que lo embarga, Bloy se emborracha con él y se desparra.

Más aleccionadora aún resulta la comparación con Karl Kraus. Son muchísimos los rasgos que acercan a estas dos personalidades, Bloy y Kraus. Su llama religiosa, su fascinación por las prostitutas, su relación con el judaísmo, su permanente execración del orden burgués y de la consecuencia a que terminó por abocarlo su doble moral: la guerra. Cuando se pregunta uno, sin embargo, por las diferencias que separan a estos dos escritores, repara enseguida en la falla de Bloy, la misma que lo diferencia radicalmente de Flaubert: la lengua.

El asunto admite ser planteado en los términos siguientes: la moral de León Bloy queda por entero fuera de su lenguaje, que le sirve únicamente de instrumento; en tanto que la moral tanto de Flaubert como de Karl Kraus, por ceñirnos ahora a estos dos casos, la moral de la modernidad, por decirlo de una forma grandilocuente, esa modernidad a la que sólo tangencialmente pertenece León Bloy, queda enteramente dentro de la lengua, se somete a ella.

Los cuentos y viñetas narrativas reunidos en *Historias impertinentes* ilustran con claridad de qué modo este desentendimiento de la moral religiosa (porque de moral religiosa se trata, en este caso) respecto de la moral del lenguaje pervierte y limita los alcances literarios de León Bloy. Más allá de la maldad o el ingenio que sostienen unas anécdotas muy esquemáticas, de factura periodística, lo que las trivializa es el hecho de que surgen de un lenguaje narrativo completamente preestableci-

do. Todo ha ocurrido antes del texto, nada ocurre dentro de él. Los personajes son simples caricaturas, y las situaciones que protagonizan admiten ser envueltas en cualquier otro ropaje. Por su parte, el narrador no puede —ni quiere— contener su desprecio tanto respecto de las situaciones que refiere como de sus propios personajes. En la voz del narrador ya está resuelta, de partida, la moraleja de la historia. Lo cual tiene efectos cómicos, sin dudas regocijantes, pero literariamente da muy poco de sí. Pues ocurre que, sin privarse él mismo de fustigar y insultar a sus personajes, la intriga de estos relatos consiste en averiguar de dónde arranca toda esta furia.

A título de muestra, quiero citar aquí el comienzo del cuento titulado “La sospecha”:

Por mucho que el número de imbéciles sea infinito, según las palabras del Eclesiastés, resultaría muy difícil encontrar o aun imaginar un idiota tan consumado como ese mercader de aceite de esfinge de cuyo estrepitoso suicidio se han hecho o podrían haberse hecho eco estos últimos días todos los periódicos.

En las páginas siguientes, el narrador va a seguir diciendo de su personaje que es “un imbécil de campeonato”, “un feto de la opacidad”, y así hasta verlo humillado, cornudo y finalmente muerto, con indisimulada satisfacción.

La sequedad a que da lugar una poética de esta naturaleza queda compensada, en el caso de Bloy, por esa frondosidad retórica que con razón se le celebra. Frondosidad, todo sea dicho, repleta de chatarrería, pero que se aúpa sobre un innegable talento para las imágenes y una chispeante agresividad. Bloy habla de “los sucios manzanos de la concupiscencia” para aludir al despertar sexual del personaje al que más arriba vapulea; y se refiere a los años en que escribe estos relatos como “nuestro fin de siglo escuálido y espiriliforme, como la cola de un cerdo”. Veán ahora cómo (en el relato titulado “El pasado del señor”) dibuja la mediocre sentimentalidad de una joven pequeño burguesa:

Su corazón había sido cultivado como un huerto de modesta extensión en el que los más pequeños parterres están previstos para los ingredientes del puchero. Nada de flores de esas inútiles cuyo destello frívolo no sirve para nada. Como mucho algunas violetas en el borde de las judías y las lechugas, para no desterrar completamente a la poesía.

Ya es hora de decir que el trabajo de Ascensión Cuesta es, en este punto, como en todos, excelente. No es fácil trasladar con equidad esta exuberancia retórica a la que me vengo refiriendo; y todavía lo es menos traducir sin distorsionarlos los giros del lenguaje imprecatorio de Bloy, que a menudo arraiga en las cloacas del lenguaje más vulgar y más escatológico, tan específico en cada lengua. Pero donde Ascensión borda su trabajo con este libro es en su acierto a la hora de imprimir al texto un sabor de época sin recurrir para ello a modismos arcaizantes ni a otros indicadores demasiado explícitos. La naturalidad con que el abigarrado estilo de Bloy suena en estos relatos a los oídos del lector de lengua española es asombrosa, hasta el extremo de que tiene uno que esforzarse para distinguir, en la transparencia de la versión obtenida, el trabajo de la traductora. Fijense en este párrafo, con que comienza el relato titulado “Sacrilégio fallido”:

La tarde de aquel santo día, los campesinos agachados por aquí y por allá alrededor del confesionario se apartaron de repente, con la más respetuosa solicitud, dejando paso a la vizcondesa Brunisenda del Miramiento [*Brunissende des Égards*], que se acercaba con todos los ringorringos [*en falbalas*] del Tribunal de la Penitencia.

Espléndido pasaje en lo que tiene en lo que la versión obtenida tiene, como digo, de transparencia, de naturalidad. Y no sólo eso: también de exactitud y de pertinencia. Ha dicho antes que Borges prologó una selección de estas *Historias impertinentes* en su Biblioteca de Babel. El título que se les daba allí, y que es el que más ha circulado en lengua española para referirse a estas historias,

fue el de *Cuentos descorteses*. Estimen ustedes qué conviene mejor al *Histoires désobligeantes* del título original. Pues así, todo el libro.

Me he referido ya a la moral del lenguaje. Pienso que el peor pecado que un traductor puede cometer con un texto, lo que contribuye decisivamente a estropearlo o a malinterpretarlo, consiste en equivocarse o distorsionar la vibración moral que emite en su lengua original. Hilvanando ahora con lo dicho al comienzo, pienso que el daño que a un traductor puede ocasionarle el trato continuado con malos libros tiene que ver con el socavamiento de la relación moral que él mismo tiene con el lenguaje.

Admiro, en esta traducción de Ascensión Cuesta, la perfecta sumisión a la complicada y para mí nada grata moralidad de los textos de Léon Bloy. Ascensión Cuesta trabaja desde hace casi diez años en la división de traducción de un banco de Luxemburgo. Antes que éste, ha traducido, entre otros, varios libros de Pascal Quignard, autor que se encuentra en las antípodas estilísticas de Bloy. Esta versatilidad por su parte habla de una traductora de amplio registro y muy concienzuda.

Se me ocurre que, si no se tiene la fortuna de poder traducir regularmente textos buenos o simplemente aceptables, lo mejor que le puede ocurrir a un traductor es deslindar netamente la parte alimenticia de su trabajo de aquella que reclama su vena más literaria. Es un modo de sustraerse a esa erosión de los malos textos a la que me vengo refiriendo.

Ascensión Cuesta se define como una traductora vocacional, fascinada con la lengua. Me pregunto si eso mismo no la ha preservado del tipo de concesiones a que se ve muy a menudo abocado un

traductor profesional, condición esta que no presupone necesariamente una vocación.

En un sistema literario corrompido por la dinámica de los premios, que en más de una ocasión me he dedicado a denunciar, pienso que, en el campo de la traducción, los premios cumplen una importante función compensatoria de las deficiencias de dicho sistema. Me satisface, en este sentido, participar de alguna manera, siquiera peregrina, como son estas palabras, en esta edición del Premio Stendhal que concede la Fundación Consuelo Berges. Mi educación como lector es inseparable de mi disfrute de las traducciones que Berges hizo de Flaubert, de Saint-Simon, de Proust, y no sólo de Stendhal.

Estos días, trabajando con mi amigo Bruno Montané sobre unos textos de Roberto Bolaño, me recordó Bruno, cuando le comenté que iba a presentar este acto, la “conversación electrónica” que en su momento mantuvieron el escritor argentino Ricardo Piglia y Roberto Bolaño. Parte de esa charla está dedicada al tema de la traducción, y durante la misma, Roberto recuerda muy admirativamente, muy cariñosamente también, a Consuelo Berges y sus traducciones, de las que dice que “son extraordinarias”. Comparándola con Constance Garnett, célebre traductora de literatura rusa al inglés, dice Roberto, con la cabeza puesta a la vez en Garnett en Berges, que “tanto la viejita inglesa como la viejita española” tal vez sean, “y no en el fondo sino delante de nuestras narices, grandes autoras invisibles”. Yo también estoy convencido de ello, y veo a Ascensión Cuesta como una excelente candidata a prolongar esta noble vocación de invisibilidad que hay en la transparencia.

PORQUE SÓLO LO QUE NO SE PUEDE TRADUCIR MERECE SER TRADUCIDO

ASCENSIÓN CUESTA

En primer lugar quiero agradecer este premio que significa mucho para mí. Siempre he sido una ferviente admiradora de la figura de Consuelo Berges, como entusiasta traductora que fue y también como defensora de la profesión de traductor.

Si cuando empecé a traducir me hubiesen dicho que un día estaría aquí recibiendo el premio Stendhal estoy absolutamente segura de que no lo habría creído.

No tengo, creo, suficiente formación ni experiencia para teorizar sobre la traducción y además hay tantas cosas muy interesantes, muy bien dichas y muy atinadas que sobre la traducción han escrito personas de gran inteligencia y sensibilidad que qué puedo yo decir que no sea un mal refrito de las teorías y de los análisis que los que saben de verdad han hecho, me considero una artesana simplemente. Así, sólo puedo hablar de mi labor de macramé con las palabras, de mi devoción por la lengua como algo fundamental en mí, de mi vocación de lectora y de oyente, de mi interés por descubrir los diferentes mundos imaginarios y reales de los autores y quizá del ser humano.

Me gusta leer, leer ha sido para mí algo tan natural como hablar, como andar, como escuchar. De hecho, igual que no tengo recuerdo de mí sin saber andar ni de mis primeros pasos, tampoco me recuerdo a mí misma sin saber leer ni recuerdo el momento en el que aprendí ni cómo, mis padres tampoco lo han sabido nunca.

De manera que la lectura me ha acompañado siempre y me ha acompañado mucho. Leo despacio, eso sí, y me gusta paladear las palabras. Considero que la traducción es como una lectura muy, muy lenta en la que tienes que saborear con entusiasmo, pero también con comedimiento, ca-

da sonido, cada palabra, cada frase y cada párrafo para que la digestión de todo el libro sea buena y te quede un agradable sabor de boca en tu lengua.

Como decía, soy una artesana en este oficio, pero artesana apasionada. Llegar a encontrar la frase que crees que en tu lengua traduce la frase de la otra lengua; encontrar las palabras casi exactas (y digo bien “casi”) para expresar la emoción que reproduce el autor en su lengua; encontrar aquello (real o imaginario) a lo que hace referencia; transcribir la música de los sonidos que él ha compuesto (el autor); encontrar el reflejo del juego de palabras con que nos ha querido divertir; encontrar la imagen que evoque un recuerdo similar, el matiz irónico... Y todo eso respetando el estilo y el tono. Ese tono que a veces cuesta unas cuantas páginas sintonizar porque no siempre es monocorde ni uniforme, porque los autores hacen hablar a muchos personajes y en situaciones muy variadas. La vida es compleja y los escritores, con su lengua, intentan contarla para desentrañarla y en algunos casos para vivirla. Los traductores literarios traducimos por tanto el relato de la vida, de las vidas. Vaya un oficio difícil de aprender. ¡Qué difícil y, para mí, qué apasionante!

Es un oficio para el que todo sirve. Un oficio al que bien se le puede aplicar esa frase de Pitágoras que dice “No desprecies a nadie, un átomo hace sombra”. Según mi experiencia en esta labor, puedo afirmar que esto es absolutamente cierto en la traducción literaria.

Y me han servido por supuesto la literatura, mis lecturas y mi cultura general, por limitada que sea, pero también en gran medida las palabras oídas a alguna persona cuando yo aún era pequeña, me han servido los utensilios que he visto en ocasiones especiales, los balbuceos y las palabras

de los niños, las frases de mis abuelos, los insultos de los energúmenos del volante, los regionalismos, las palabras mal dichas, las canciones, los cuentos infantiles, los refranes de mi madre, los saludos onomatopéyicos de mi pueblo, los conocimientos de ingeniería y de física de mi brillante cuñado o los conocimientos taurinos de un amigo, las diferentes formas de hablar de mis amigos, el vocabulario de mi sobrina, toda la gama de sentimientos y de estados anímicos que he vivido y he visto vivir en la realidad o en los libros o en el cine; me han servido las películas, los anuncios, los dibujos animados, los juegos... Sí, me ha servido la vida, la que está en los libros, la de ficción, pero también, y no en menor medida, la otra. Me apasiona la idea de utilizar todo lo que mi propia vida pone a mi alcance para desentrañar la vida que leo en una lengua extranjera y poder usar luego mi propia lengua para expresarla. Me apasiona la idea de no rendirme ante el imposible de comunicar lo que parece, o quizá es, incomunicable.

Así, cuando José Ángel Zapatero, director de la pequeña y prestigiosa editorial Menoscuarto, a quien conocí porque me lo presentó Max Lacruz, me propuso un día traducir el libro de Léon Bloy *Histoires désobligeantes* (*Historias impertinentes*). Cristóbal Serra en su prólogo habla de “historias recriminatorias”; pueden ser inoportunas, descortes, como se tradujo en la edición de Borges, o se podría decir de otras muchas maneras porque *désobligeantes* es un poco todo eso a la vez), pues bien, como decía, cuando el editor José Ángel Zapatero me lo propuso, para ser sincera, diré que yo sólo conocía dos de los treinta cuentos que lo componen y que de Léon Bloy recordaba algunas vagas referencias como que era amigo de Barbey d’Aureville, que era un escritor de la segunda mitad del XIX y principios del XX con una prosa enrevesada y muy propia, un personaje iluminado y marginal, de colmillo muy afilado y muy crítico con los intelectuales, los artistas y la sociedad burguesa y bienpensante de su época (digamos en lenguaje corriente que era un escritor difícil, inconformista y cascarrabias, que no desmiente su fama con el gesto que muestra en las fotos suyas que he visto).

En el prólogo de la edición que hace Cristóbal Serra, quien además de ser un magnífico escritor y traductor es un gran admirador de Bloy, nos dice que la vida de Léon Bloy estuvo llena de contrariedades y de infortunios y que tuvo una existencia de pobreza constante, una vida muy desgraciada. Cristóbal Serra es un devoto incondicional de Bloy y en su prólogo nos hace una excelente semblanza de él. También han sido grandes admiradores de Bloy, Kafka y Borges (que tradujo algunos de estos cuentos) y en Francia se “popularizó” algo (si es que un autor así se puede popularizar) por los elogios encendidos de François Mitterrand, que citaba de vez en cuando alguna frase suya. Hay que decir que Léon Bloy en su obra *Exégésis de los lugares comunes* tiene algunos aforismos que son auténticas perlas, como éste que me parece muy acertado:

On devrait fonder une chaire pour l’enseignement de la lecture entre les lignes.

(Se debería fundar una cátedra para la enseñanza de la lectura entre líneas).

Su humor negro, negro como el tizne, es de un incisivo y de un sarcástico difíciles de igualar. Él mismo se apodaba “el mendigo ingrato”. Decía de su existencia: “Mi existencia es un campo triste donde siempre llueve” (“Mon existence est une campagne triste où il pleut toujours”), con estas palabras nos podemos dar una idea del personaje; dice también que “el dolor es el auxiliar de la creación” (“la douleur est l’auxiliaire de la création”); a los burgueses los trata sin piedad, se ensaña mucho con ellos, dice que “un burgués es un cerdo al que le gustaría morir de viejo” (“Un bourgeois est un cochon qui aimerait mourir de vieillesse”).

Se empeña en enseñarnos la crueldad y las miserias humanas y para hacerlo utiliza un estilo desgarrado y a veces llega a arrancar a las palabras de su contexto y a rasgarlas para luego pegarlas, recomponerlas y formar, por ejemplo, un nombre propio con el que ya queda definido un personaje o un lugar o un vicio. Como ejemplo puede servir la cita que acaba de hacer Ignacio Echevarría: “La vizcondesa Brunisenda del Miramiento” (*vicomtes-*

se *Brunissende des Égards*); o la “Señorita Cleopatra del Tesón de las Mirabelas de San Chisme de la Borla” (*Mlle Cléopâtre du Tesson des Mirabelles de Saint-Pothin-sur-le-Gland*); otro personaje se llama monsieur Pleur, que yo he traducido como “señor Llantina”, hay otra señora que se llama *madame Presque*, que yo he traducido como “señora Cuasi”, hay un señor llamado señor Vértigo, otro señor Furgón Pretexto de la Barbarie... Los nombres de los personajes suelen ser todos bastante enrevesados de traducir.

También el estilo de Bloy es muy especial, es una mezcla de lenguaje algo arcaico lleno de referencias culturales, a veces inventadas o retocadas, con otro lenguaje moderno y atrevido. Ese lenguaje mixto unido a su peculiar sintaxis producen algo así como un chirrido al que te acostumbras y que fluye mucho pero dando sacudidas. A mí al menos me suena así y así lo he intentado reproducir en mi castellano.

Y si parafraseamos un aforismo del propio Bloy en el que dice que las historias verosímiles no merecen ser contadas para afirmar que lo que se puede traducir no merece ser traducido, creo que estas historias impertinentes son suficientemente inverosímiles como para ser contadas y lo suficientemente intraducibles como para ser traducidas. De manera que la traducción de estos treinta cuentos fue difícil, sufrí con cada frase y con cientos de palabras y expresiones que en unos casos hacían referencia a objetos en desuso, en otros a personajes que era difícil saber si existieron o eran inventados (¡gracias, Internet!). Están llenos de referencias del momento y de un mundo muy propio que me ha costado recrear y que varía en cada cuento, puesto que no se trata de una novela sino que son treinta historias distintas, cada una con su mundo y, aunque se parecen porque Léon Bloy está detrás de todas y todas tienen su impronta, cada una de ellas es diferente.

Hay un permanente juego de palabras sarcástico con los nombres propios, como ya hemos visto con los ejemplos que he dado anteriormente, y luego hay un permanente sarcasmo con los personajes del mundillo literario, intelectual, burgués, del hampa, del pequeño comercio, con la hipocresía

religiosa. Ese sarcasmo Bloy lo lleva hasta extremos insospechables (de *désobligeance*, de impertinencia, de descortesía). Bloy quiere sacar a relucir las mayores vilezas del ser humano y lo hace, y se recrea en ellas.

Me parece que con esto el personaje queda ya más o menos descrito y las dificultades de mi traducción también. Como ya he dicho, no fue un libro de mi elección, pero que agradezco mucho al selecto editor de Menoscuarto por haberme brindado la posibilidad de batirme con uno de los gigantes contra los que luchamos los humanos a lo largo de nuestra vida: el de comunicar lo difícilmente comunicable. Es un gigante invencible contra el que sin duda he perdido la guerra, ¿cómo no? Sólo espero que haya sido con honor y con alguna pequeña victoria en alguna de las batallas libradas. Con mayor o menor fortuna he intentado, al menos, ser fiel al original y a mi lengua, ser un mensajero honrado, si es que esto es posible y no es también otra tarea imposible.

Siempre pienso que hay tres tipos de personas en todos los oficios, los que saben de verdad, los sabios, que son pocos; los que no saben que no saben, son los peligrosos y generalmente los más atrevidos; y los que saben todo lo que no saben e intentan saber un poco más. Aspiro a ser de estas últimas, y con Léon Bloy he tomado plena conciencia de mi poco saber y he buscado y buscado, he preguntado, he consultado diccionarios antiguos, desanimándome a veces cuando me decían “pero si da igual, pon cualquier cosa que encaje, nadie va a comprobar con el original, es un trabajo en vano...”. Y estaba bastante convencida de que en efecto nadie se daría cuenta de mis penalidades, y de que ésta es una guerra que está siempre perdida de antemano, pero hacerlo de otra manera no tiene para mí sentido. De ahí también la enorme ilusión por este reconocimiento inesperado que me llegó como un regalo de San Nicolás, porque el día que me lo comunicaron fue el día en el que San Nicolás llegaba a Luxemburgo.

Quiero agradeceros vuestra presencia, quiero agradecer al jurado y a la Fundación Consuelo Berges el gran honor de concederme este premio, que me ha hecho enormemente feliz, y a ACEtt su

trabajo y sus desvelos para que se respete esta profesión y para que los traductores literarios no tengan que enfrentarse cada día no sólo con la difícil e imposible lucha de traducir lo intraducible sino también de hacer malabarismos para sobrevivir en términos materiales. Doy las gracias al editor José Ángel Zapatero, que además ha hecho un largo periplo para estar aquí esta tarde en Barcelona. Quiero agradecer su atención al oyente más joven

de la sala, que tiene siete años y es mi hijo David. También agradezco su apoyo a Max Lacruz. Y cómo no, agradezco a las personas que a lo largo de mi vida me han ayudado y me ayudan a vivir y que de alguna forma me han hecho amar la vida y por lo tanto han hecho posible que pueda ejercer esta vocación de traducirla con alguna fortuna y enorme pasión. Algunas estáis aquí.

De corazón, muchas gracias.



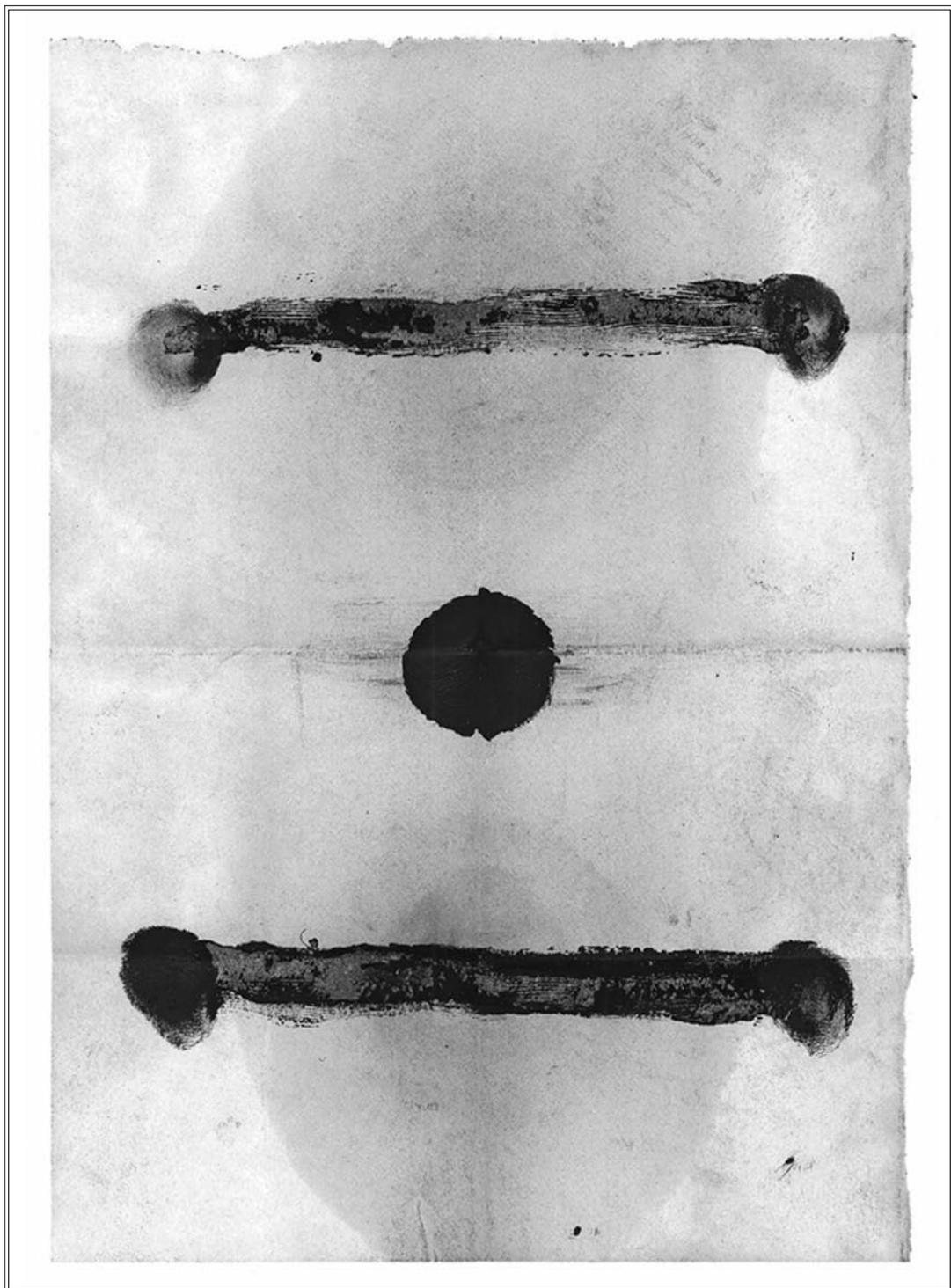


ILUSTRACIÓN DE MARC VALLS

EL FACTOR SORPRESA EN LA TRADUCCIÓN

ANA BELÉN GARCÍA BENITO

DOCTORA POR LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, ES EN LA ACTUALIDAD PROFESORA EN LA UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA, CÁCERES, DONDE REALIZA LABORES DOCENTES EN EL ÁREA DE FILOLOGÍA PORTUGUESA, Y DE INVESTIGACIÓN EN EL ÁMBITO DE LAS LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESIÓN PORTUGUESA, TRADUCCIÓN, DIDÁCTICA DEL PLE Y FRASEOLOGÍA COMPARADA ESPAÑOL-PORTUGUÉS. ESTE TEXTO REPRODUCE LA PONENCIA PRESENTADA EN *POR OUTRAS PALAVRAS / EN OTRAS PALABRAS*, CURSO ORGANIZADO EN EL MARCO DE LA SÉPTIMA EDICIÓN DEL ENCUENTRO *ÁGORA. EL DEBATE PENINSULAR*, Y CELEBRADO EN CÁCERES DURANTE LOS DÍAS 26 Y 27 DE OCTUBRE DE 2006.

Como traductora literaria me gusta hablar de “vivencias” más que de experiencias, porque realmente el traductor literario “vive” las traducciones y las propias traducciones llegan a “vivir” en él, hasta el punto de obsesionarlo y obligarlo a rectificar, a enmendar, a darles la vuelta, constantemente. El afán de perfección y de corrección de los traductores —al menos en mi caso concreto y así me consta que sucede a un buen número de traductores— me parece uno de los aspectos más traumáticos del ejercicio de la traducción, porque el traductor raras veces está satisfecho con su traducción, de ahí lo doloroso que resulta el momento de entregarla a la editorial —además, la solución para ese término o ese párrafo especialmente endiablado que durante meses estuvimos buscando, aparece siempre después de haber entregado el trabajo—.

Aclarado el asunto de las “vivencias”, uno de los aspectos que a mí como traductora más fascinación me produce es lo que yo llamo “el factor sorpresa”. Sabemos que cada traducción es un reto para el traductor, por múltiples y variados factores: por el estilo del escritor, por la época, por las características de los destinatarios, etc., y el traductor lo sabe y lo asume; pero la traducción siempre nos sorprende. ¿Y cómo lo hace? Pues en el sentido de que el reto que el traductor debe superar siempre es diferente del esperado, por eso hablo del “factor

sorpresa”, y realmente es así como yo encaro una traducción, consciente del reto que supone, pero a la vez expectante, aguardando ese momento en el que la traducción me sorprende.

A la hora de realizar la traducción de *Illustrate Casa de Ramires*, de Eça de Queirós, publicada por Cátedra-Clásicos Universales, en 2004, yo era plenamente consciente de las dificultades del texto: por ejemplo, constituye una dificultad el hecho de que el relato se articule en torno a dos ejes temporales que van sucediéndose en el discurso —uno correspondiente a mediados del siglo XIX, de acción más intimista, y otro al siglo XII, de ambiente bélico, de luchas entre los nobles medievales—, lo que hace que coexistan en la novela estructuras sintácticas y léxicas absolutamente diferentes. Otra dificultad reside en la profusión de subordinadas y adjetivos altisonantes, el recurso al asíndeton, la abominación de los verbos *dicendi*, etc. Éstos y algunos otros eran, *grosso modo*, los obstáculos esperados, pero —y ahí es donde aparece el “factor sorpresa”— la verdadera dificultad de la obra radica en la traducción del lenguaje gestual, muy abundante en la novela y que forma parte del estilo del autor en su búsqueda de la pincelada realista, casi impresionista, así como en su afán por caracterizar al máximo a los personajes. La presencia de gestos puede muy bien pasar inadvertida al lector en una primera aproximación, pero no sucede así con

el traductor, a quien la presencia de este lenguaje gestual le plantea problemas de diversa naturaleza. Por ejemplo, surgen dificultades a la hora de traducir satisfactoriamente gestos que son propios, idiomáticos de la lengua y de la cultura portuguesa, como el que encontramos en el capítulo IV:

—Viemos ambos! Por sinal numa traquitana infame... Até se nos desferrou uma das pilecas e tivemos de parar na Vendinha. Não se perdeu tempo, que há agora lá um vinho branco que é daqui da ponta fina!...

Beliscava a orelha. Aconselhava ruidosamente Barrolo e Gonçalo a passarem na Vendinha, para provar a pinga celeste. (1999, cap. IV: 176)¹

Se trata del gesto que acompaña en portugués a la expresión idiomática *ser da ponta da orelha/da ponta fina*, para expresar la excelencia de algo. El gesto consiste en agarrarse la parte inferior de la oreja con los dedos pulgar e índice. Eça no sólo utiliza la expresión idiomática para calificar el vino, sino que describe también el gesto que, como refuerzo, suele acompañar a la expresión: *beliscava a orelha*. El traductor debe percatarse de que tanto la expresión como el gesto son idiomáticos, característicos del portugués, y como tales no pueden mantenerse en la traducción al español. Habrá que buscar, por tanto, una expresión idiomática en español que sea, al menos, equivalente desde el punto de vista semántico, y acompañarla de un gesto frecuente en esa lengua para expresar excelencia, agrado, etc. En nuestra traducción optamos por:

— ¡Hemos venido juntos! Por cierto, en una tartana infame... Hasta se le cayó una herradura a uno de los pencos y tuvimos que parar en la Vendinha. Aunque no se perdió el tiempo, ¡porque ahora tienen allí un vinito blanco de categoría!...

Juntó los dedos y los besó, aconsejando ruidosamente a Barrolo y a Gonçalo que pasasen por la Vendinha, a probar aquel caldo celestial... (2004, cap. IV: 207)².

donde a la expresión idiomática *de categoria* le acompaña el gesto, apenas sugerido —tal y co-

mo en el original—, dejando que sean los lectores quienes lo reconozcan y reconstruyan gracias a la indicación dada y estableciendo la relación entre gesto y expresión.

Otras veces, el gesto no es idiomático, sino que coincide tanto en español como en portugués:

(...) Então arqueia as cabeludas mãos na boca, atira o alarido:

— Armas, armas! Que é gente de Baião!... Besteiros, às quadrelas! Homens em chusma às levadiças da cárcova! (1999, cap. V: 243).

No obstante, los problemas para traducir el gesto continúan, a pesar de que en las dos culturas se hace el mismo movimiento para acentuar un grito. En esta ocasión hemos optado por una traducción descriptiva del gesto, sustituyendo la carga semántica del verbo *arquejar* en el original, por el complemento modal “a modo de bocina”:

Entonces se pone las velludas manos en la boca a modo de bocina y lanza un alarido: (2004, cap. v: 263)

La acumulación de gestos en un mismo fragmento resulta también complicada desde el punto de vista de la traducción, pues el lector incauto puede interpretarla como artificial y atribuirle a un error del traductor, cuando en realidad se trata de una opción de estilo del autor. Así ocurre en la escena en el comedor del capítulo X, donde todo un encadenamiento de gestos y movimientos —palmadas en el hombro, manos tras la silla, inclinaciones de cabeza, desdoblar las servilletas, tenedores que se detienen en el aire, etc.— van retardando el comienzo de la comida:

O Fidalgo afagou risonhamente o ombro do Joaquim. E em baixo a Rosa que abrisse para o almoço da família, duas garrafas de vinho do Porto, velho. Depois, com a mão nas costas da cadeira murmurou gravemente:

— Pensem um momento em Deus, que me tirou hoje de um grande perigo!

Barrolo pendeu a cabeça, reverente. Gracinha, através de um leve suspiro, pensou uma leve oração. E, desdobravam os guardanapos; Gonçalo aclamava a travessa de pescada à espanhola — quando o pequeno da Crispola empurrou ainda a porta envidraçada «com um telegrama que viera da vila!» Uma inquietação deteve os garfos. A manhã correrá com tantas agitações e espantos! Mas já um sorriso de gosto, de triunfo, se espalhara na fina face de Gonçalo:

— Não é nada... É do Castanheiro, por causa dos capítulos do Romance que eu lhe mandei... Coitado! Bom rapaz!

E, recostado na cadeira, recitou vagarosamente o telegrama, que os seus olhos afagavam: — “Capítulos romance recebidos. Leitura feita amigos. Entusiasmo! Verdadeira obra prima! Abraço!...”

Barrolo, com a boca cheia, bateu as palmas. E Gonçalo, sem reparar na travessa da pescada que Bento lhe apresentava, mas enchendo o copo de vinho verde, com uma vaga tremura, um sorriso ditoso que não se dissipava: (1999, cap. x: pág. 409)

En nuestra traducción hemos procurado que todos y cada uno de los gestos estén presentes, junto a los diferentes modos de introducirlos que, para dar variedad, utiliza el autor — complementos preposicionales, gerundios, etc.—:

Bento apareció con una gran fuente humeante. El Hidalgo palmeó risueño a Joaquim en el hombro. Y dispuso que, abajo, Rosa abriese para el almuerzo de la familia un par de botellas de un Oporto añejo. Luego, con la mano apoyada en el respaldo de la silla, murmuró gravemente:

— ¡Pensemos un momento en Dios, que me ha librado hoy de un gran peligro!

Barrolo bajó la cabeza, respetuoso. Gracinha, dando un leve suspiro, pensó una leve oración. Y desdoblaron las servilletas. Gonçalo aplaudía la fuente de merluza a la española, cuando el pequeño de Crispola empujó otra vez la puerta acristalada «¡con un telegrama que había llegado de Vila Clara!» Cierta inquietud detuvo los tenedores.

¡La mañana había transcurrido con tanta agitación y tantos sustos! Pero ya una sonrisa de satisfacción y de triunfo se dibujaba en el rostro fino de Gonçalo:

— No pasa nada... Es de Castanheiro, con motivo de los capítulos de la novela que le envié... ¡Pobre! ¡Es un buen muchacho!

Y, recostado en la silla, leyó lentamente y en voz alta el telegrama que acariciaban sus ojos: “Recibidos capítulos novela. Lectura amigos. ¡Entusiasmo! ¡Verdadera obra maestra! ¡Un abrazo!...”

Barrolo aplaudió con la boca llena. Y Gonçalo, sin fijarse en la fuente de merluza que le presentaba Bento, pero llenando su copa de vino verde, con un ligero temblor y una sonrisa de satisfacción que no se le borraba: (2004, cap. x: 403)

Otro escollo para el traductor lo constituyen aquellos gestos que, para dar mayor plasticidad al relato, se describen con todo lujo de detalles:

Imediatamente o Fidalgo da Torre, sempre brincalhão, sacudiu o braço do administrador, e galgou pela Calçadinha, aos corcovos, com as mãos fortemente juntas, como colhendo uma rédea, contendo um cavalo que se desboca. (1999, cap. 11: 103)

La plasticidad del gesto que hace el Hidalgo a instancias de Titó es evidente: todos nosotros imaginamos fácilmente a Gonzalo imitando a un caballo que corre al galope e intentando frenarlo. Sin embargo, si la visualización de la escena es fácil, no lo es tanto su traducción a palabras. Nos situamos aquí, no ya ante un problema de traducción de una lengua a otra, sino ante la dificultad de trasladar el lenguaje gestual al lenguaje verbal, porque realmente la secuencia, sin duda tan clara en la mente del autor como en la de los lectores, resulta también artificial y forzada en la lengua de partida, el portugués. Así las cosas, el traductor deberá procurar ser lo más claro posible a la hora de plasmar el gesto, intentando a la vez no perder ninguno de los matices de su descripción. El gesto se puede verbalizar, según creemos, sustituyendo los gerundios del original por indicativos, con la incorpora-

ción de la estructura *como quien*, obteniendo una secuencia igualmente visual en español:

Inmediatamente el Hidalgo de la Torre, siempre bromista, se soltó del brazo del alcalde y se precipitó por la Calçadinha, dando saltos, con las manos muy juntas, como quien empuña unas riendas intentando frenar a un caballo que se desboca. (2004, cap. II: 144).

Finalmente, el hecho de que un personaje repita constantemente el mismo gesto y así lo refleje la traducción, puede llevar al lector de la misma a interpretarlo como un recurso repetitivo y considerarlo, por tanto, un aspecto negativo achacable al traductor. Nada más lejos de la realidad, pues estos gestos definen al personaje y forman parte de su caracterización en el original, debiendo mantenerse perfectamente reconocibles en la traducción. Así por ejemplo, la elocuencia casi teatral del protagonista, Gonzalo, que repite una y otra vez gestos de todo tipo con las manos, los brazos, los dedos, son parte integrante de su personalidad y así lo debe reflejar la traducción:

Gonçalo franziu vagarosamente o reposteiro da sala, rematando a estrofe, com o braço erguido como uma bandeira: (1999, cap. XI: 433)

Gonçalo descorrió despacio el cortinón de la sala, rematando la estrofa, levantando el brazo a modo de bandera: (2004, cap. XI: 431)

Majestosamente, Gonçalo, alagado de riso, estendeu da varanda o braço eloquente: (1999, cap. V: 257)

Majestuosamente, Gonçalo, estallando de risa, levantó el brazo elocuente en el balcón: (2004, cap. V: 277)

Otro ejemplo que ilustra perfectamente esta capacidad de sorprender al traductor que tienen las traducciones es el caso de *Mar me Quer*,³ del mozambiqueño Mia Couto, traducción aún no publicada.

Este autor se caracteriza por utilizar en sus obras un idiolecto particular, a través de un portugués culturalmente africano, en el que el rasgo más

característico son las reinventiones lingüísticas, en un tratamiento casi artesanal de la palabra. El escritor desestructura la lengua para reestructurarla en otro nivel, en el que el abanico de sentidos se amplía y los signos se convierten en significados de otros signos. Trabajo de filigrana que el escritor lleva a cabo a todos los niveles: a nivel fonético —con acoplamientos, repeticiones, encuentros sonoros, aproximación de palabras parónimas, etc.—; a nivel morfológico —usos anómalos, ausencia de adjetivos, sustantivos, preposiciones...—; a nivel léxico —con la creación de neologismos mediante amalgamas (*animaldades*), composición (*centidezenas*), derivación (*ultraterra*), alteración de expresiones idiomáticas...—; a nivel sintáctico —construcciones frásicas con todo tipo de anomalías—; a nivel semántico —alterando el semantismo de las palabras—; e incluso a nivel pragmático —uso anómalo de las formas de tratamiento, por ejemplo.

Por todo ello, qué duda cabe, traducir una obra de Mia Couto no es tarea fácil. Sin embargo, nuevamente aparece el “factor sorpresa” y a pesar de estas dificultades evidentes, que ya en sí mismas constituyen todo un reto, la verdadera dificultad reside en traducir a un autor que al mismo tiempo es un traductor. Es decir, cuando intentamos traducir una obra de Couto, nos encontramos con que debemos traducir a alguien que, a su vez, también está traduciendo. Ésa es la sorpresa y la dificultad. El traductor se encuentra formando parte de una traducción encadenada, en la que el autor que está traduciendo, es un autor-traductor. Y ello porque las obras de Mia Couto son el resultado de traducciones sucesivas.

En primer lugar, el escritor traduce desde lo oral a la escritura. El mundo que refleja en sus obras es un mundo oral y él mismo confiesa que escribe de oído, por tanto, está instalado en la oralidad. En una entrevista concedida al *Jornal de Letras*, en mayo de 2006⁴, a propósito de su último libro, confiesa la dificultad de llevar a cabo este ejercicio de traducción:

Interessa-me também como é que a oralidade se vai reconvertir em escrita. E não é fácil saber como uma história, que ocorre no mundo da oralidade, pode ser escrita, sem ficar a perder.

¿No es ésta una de las cuestiones que más preocupa a los traductores? Que la traducción no “pierda” respecto al original. Y continúa: “O que é chato na escrita é ter que escrever por escrito”, reconociéndose atrapado en ese proceso.

Por otro lado, Couto traduce desde la poesía a la prosa. Se define a sí mismo como “un poeta que conta histórias”, confesando que viene de la poesía, que las historias le surgen en verso. Sólo así, como consecuencia de este nuevo ejercicio de traducción, se explica el lirismo que caracteriza su prosa.

Finalmente, el escritor traduce desde la realidad africana a nuestra realidad occidental. Por eso, a veces, en sus obras aparecen varias versiones de un mismo hecho, en un intento por parte del escritor de poner en conexión esas dos realidades, esos dos mundos. En *A Varanda do Frangipani*⁵, Izidine Naíta, policía llegado desde la ciudad para investigar, afirma haber visto un helicóptero que se incendia en el aire, mientras que este mismo hecho es interpretado por Naozinha —la hechicera— y por los ancianos del asilo, como una aparición del *wamulando* —a cobra das trovoadas—. Couto sabe que el lector occidental se quedará con la primera interpretación, por eso en las páginas siguientes juega con él, creando un clima tan impregnado de acontecimientos sobrenaturales, que ese lector se verá conducido finalmente a aceptar como probable la explicación de la hechicera. Algo similar sucede en el relato “O día que explodiu Mabatabata”, perteneciente a *Vozes Anoitecidas*⁶. Según el pastor Azarias, uno de su bueyes muere al ser alcanzado por el *ndlati* —el pájaro relámpago—, pero al final de la historia, un militar explica que ha explotado una mina antipersona de la época de la guerra, al haberla pisado un buey. La cuestión de cómo la lengua puede llegar a ser un elemento de traducción de culturas es un aspecto que preocupa al escritor y así lo refleja en sus obras. En *O último voo do flamingo*⁷, por ejemplo, el traductor contratado por el inspector de Naciones Unidas, se siente incapaz de traducir la realidad de los otros. La traducción no es algo que se hace a nivel lingüístico sino a nivel de mundos. Y es así como Mia Couto aparece, más que como un escritor, como un traductor de mundos. Por eso, frente a lo que

inicialmente pueda parecer, al traducir una obra de este escritor, al español, por ejemplo, lo difícil no es trasladar todos esos juegos lingüísticos que constituyen la marca del autor, sino conseguir trasladar todos esos ejercicios de traducción a una nueva lengua. De la oralidad a la escritura —resultando una prosa con todas las marcas propias del registro oral tradicional, a veces tremendamente difíciles de reflejar en la traducción—; de la poesía a la prosa —dando lugar a una prosa poética impregnada de ritmo, de musicalidad, con metáforas e imágenes casi imposibles de reproducir en otra lengua—; de la realidad africana a la realidad occidental, poniendo en comunicación dos culturas dominadas por valores radicalmente diferentes —lo cual se refleja en una prosa de versiones contradictorias—.

NOTAS

1. *A ilustre casa de Ramires*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999. La edición de Elena Losada Soler es la elegida como texto de partida para nuestra traducción.
2. *La ilustre casa de Ramires*, edición de Rosa Eugenia Montes Doncel y traducción de Ana Belén García Benito, Madrid, Cátedra, 2004.
3. MIA COUTO, *Mar me quer*, 6ª edición, Lisboa, Caminho, 2000.
4. MARIA LEONOR NUNES, “Sou um poeta que conta histórias”, *Jornal de Letras*, 10-23 de Maio de 2006, Lisboa, pp. 13-16.
5. MIA COUTO, *A varanda do Frangipani*, 6ª ed., Lisboa, 2001.
6. MIA COUTO, *Vozes anoitecidas*, 3ª ed., Lisboa, Caminho, 1995.
7. MIA COUTO, *O último voo do flamingo*, 1ª ed., Lisboa, Caminho, 2000. Traducción al castellano de Mario Merlino, Madrid, Alfaguara, 2002. Otras obras de Mia Couto editadas en castellano: *Cronicando*, trad. de Bego Montorio, Tafalla. Txalaparta Argitaletxea, s.l., 1996; *Tierra sonámbula*, trad. de Eduardo Naval, Madrid, Alfaguara, 1998; *Cada hombre es una raza*, trad. de Mario Morales (revisada por Mario Merlino), Madrid, Alfaguara, 2004.



PLAGIO Y TRADUCCIÓN LITERARIA

MARÍA TERESA TURELL

INSTITUTO UNIVERSITARI DE LINGÜÍSTICA APLICADA DE LA UNIVERSITAT POMPEU FABRA

I. INTRODUCCIÓN

Si, como reza la presentación de *Vasos Comunicantes*, el origen y motivación de esta revista es “ofrecer a los traductores literarios y de libros en general la posibilidad de reflexionar en público a propósito de su trabajo”, creo que un artículo sobre el plagio en la traducción literaria desde la perspectiva de un lingüista, en este caso forense, puede ayudar a los traductores de obras literarias a tener en cuenta una de las dificultades más punzantes a las que se tienen que enfrentar en el ejercicio de su profesión: el que las soluciones traductológicas originales conllevan el peligro de ser plagiadas o copiadas.

En la actualidad, la idea de que uno de los tipos de texto más difíciles de proteger por las leyes de Propiedad Intelectual es la traducción de una obra literaria ha quedado suficientemente sustentada, tanto jurídica como lingüísticamente. En este artículo trato de subrayar esa dificultad a partir de la reflexión sobre la naturaleza de la traducción literaria y a través del análisis cualitativo y cuantitativo de dos contextos de traducción literaria que han sido objeto de consideración desde el punto de vista de la detección forense del plagio, tanto de ideas como lingüístico.

2. NATURALEZA DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Jurídicamente, la obra resultante de una tra-

ducción se considera una obra literaria en sí misma, aunque también comparte rasgos de la obra científica. Según la Ley de Propiedad Intelectual española (LPI, 1986) y el derecho comparado, el sistema legal y jurídico que ampara las obras literarias y científicas es el mismo, con alguna salvedad, ya que como señala Rodríguez Tapia (1995: 772-773), las obras científicas y también las didácticas están sujetas a factores de corrección, fiabilidad o obsolescencia, que son decisivos en las valoraciones judiciales del grado de originalidad de dichas obras. Y eso es así porque el contenido de las obras didácticas y científicas se arma en torno a una serie de datos, generalizaciones y un mismo contexto, que comparten la comunidad científica de cada campo de conocimiento. Dicho sea de paso, la LPI española “no protege los datos”, sino más bien la originalidad de su selección y gradación (Artículo 12).

Para poder abordar la naturaleza de la traducción de una obra literaria, antes es preciso considerar la naturaleza de la obra literaria en sí misma. Uno de los lingüistas que más profundizó en la naturaleza de la obra literaria desde el punto de vista lingüístico fue el lingüista ruso Roman Jakobson, impulsor del Círculo Lingüístico de Moscú, quien en su obra *Essais de Linguistique Générale* (1963), y sobre todo en su capítulo 11, “Linguistique et Poétique”, trata de responder a la pregunta formulada en los medios intelectuales de su tiempo sobre el objetivo de la poética: ¿“qué es lo que hace que un mensaje verbal (en este caso escrito)”¹ sea una obra

de arte”². La obra literaria, por tanto, se asocia a la creación artística, donde el lenguaje empleado se relaciona con la forma, que debe distinguirse por su belleza de estilo, a diferencia de las obras científicas y didácticas, que atribuyen mayor importancia al fondo. Se trata de la *función poética* de Jakobson, frente a las funciones denotativas, cognitivas y referenciales, también propuestas por este lingüista. En el discurso literario se activa la *función poética* y el lenguaje usado para expresarlo se desvía de la norma de otros tipos de discursos y géneros para alcanzar un efecto estético, producir placer, provocar la imaginación y hacer un llamado de atención metalingüístico a su propia forma expresiva.

Otra característica de la obra literaria, usualmente escrita, que quiero evidenciar en este artículo, es su diferente dimensión temporal, en el sentido de que se produce para perdurar. Esta circunstancia nos lleva a considerar las obras y los textos literarios como resultado de otros muchos textos literarios, algo que en la actualidad es definido como intertextualidad, concepto que retomaré más adelante porque es uno de los elementos que también se usan para justificar el plagio entre traducciones de obras literarias.

Entrando ya de lleno en el tema que nos ocupa, lo primero que hay que destacar es que la protección de una traducción de una obra literaria está marcada por una doble circunstancia: por un lado, el hecho de que todas las traducciones tienden a reflejar la forma y el contenido originales usados por el autor de esa obra, pareciéndose por tanto entre ellas con respecto a la obra literaria original; por otro lado, el hecho de que cuanto más leal al texto original sea el texto traducido, más difícil será determinar la originalidad de la traducción. Sin embargo, a pesar de esta doble dificultad, conviene señalar que, mientras que el margen de protección de una obra didáctica o puramente científica es bastante reducido, según los derechos de Propiedad Intelectual, en el caso de la traducción de una obra literaria el margen es mucho más amplio, precisamente por ese margen de libertad y creatividad de que dispone el autor de una traducción. Así pues, es posible otorgar derechos a esa parte de la

traducción que suponga o presuponga una aportación original del traductor.

Según el comentario de Rodríguez Tapia (1995) sobre los derechos del traductor previstos en la LPI española, una vez que se ha presupuesto la originalidad de la traducción literaria, dicha originalidad se sitúa dentro del alcance de la protección regulada por la LPI. El Artículo 10 de la LPI protege su condición de obra literaria y el Artículo 11 establece que una traducción que represente una transformación de una obra anterior, también se regulará conforme a las leyes de Propiedad Intelectual. Dado que la traducción es el resultado de una obra anterior, el alcance de su protección es más reducido: no se protegerán ni el título, ni el argumento original, ni los personajes, ni los nombres propios (patronímicos o toponímicos). Estos elementos son atribuibles a los derechos de Propiedad Intelectual del autor porque forman parte de su creación original. La LPI española dispone que

el traductor, en cambio, tendrá propiedad o monopolio sobre la versión, la construcción, la sintaxis y algunos nombres comunes que haya elegido como alternativa frente a otras traducciones anteriores» (Rodríguez Tapia, 1995: 774)

3. EL CONCEPTO DE PLAGIO Y SU NATURALEZA

La naturaleza del plagio es pluridimensional y muy compleja, y además se solapa claramente con la determinación de autoría (Grant y Baker, 2001) y la estilística forense. Su complejidad queda recogida en la mayor parte de diccionarios, especialmente cuando se trata de diccionarios especializados.

Es posible pensar en una descripción neutra de plagio. Así,

generalmente se acepta que el plagio implica la usurpación intencionada de una idea y/o la copia intencionada del texto (lingüístico, musical, etc...) usado para expresar esa idea, con el objetivo de ocultar la falta de originalidad. Por tanto, parece que a veces es la idea, otras veces el lenguaje

y otras son ambas cosas las que están en juego; en otras palabras, que tanto la forma como el contenido son aspectos esenciales para definir el plagio” (Turell 2005: 278).

Por otro lado, la base legal del plagio está muy relacionada con su tipificación en el sistema penal de cada país, y el nuestro no es una excepción. Sin embargo, hay un trasfondo cultural inherente a la naturaleza del plagio, en el sentido de que el plagio como práctica aceptada tiene que ver con la cultura de una comunidad determinada, que hace que mientras en algunos países el plagio es visto simplemente como un delito, en otros como el nuestro se percibe el plagio de las ideas plasmadas en un texto, sin remisión a las correspondientes referencias, y del lenguaje usado para expresarlas, como algo positivo.

En España, el interés que ha suscitado el plagio se ve reflejado en una serie de iniciativas que han impulsado los mismos escritores españoles: la Asociación Colegial de Escritores (ACE) ha venido organizando desde 1996 un seminario sobre los derechos de Propiedad Intelectual, una iniciativa que ha contado con el apoyo de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). En 2001, este seminario abordó el tema del plagio y los derechos sobre la Propiedad Intelectual en el contexto de la política de la UE y de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Y también han aparecido referencias a aspectos jurídicos del plagio literario (principios de Propiedad Intelectual, derechos de explotación) en una serie de capítulos en formato electrónico publicados por especialistas y expertos en Derecho, en los que se recomienda a los escritores que registren sus obras como Propiedad Intelectual.

4. DISTINTOS TIPOS DE PLAGIO SEGÚN EL CAMPO DE CONOCIMIENTO Y EL CONTEXTO

El plagio puede suponer cosas distintas en función del campo de conocimiento observado, el contexto y tipo de actividad donde se produzca, y además puede suscitar el interés del público con

varios grados de intensidad. En el plagio literario toma relevancia el tema de la *imitatio*, práctica habitual en la producción literaria a lo largo de siglos y civilizaciones, porque se ha percibido y practicado como propulsora de la creatividad. Son innumerables los elementos que pueden ser objeto de plagio en una obra literaria y esa variabilidad tiene mucho que ver con el género en que se ha escrito. Encontramos ejemplos de *imitatio* en todos los niveles posibles: en el tema y los personajes de una novela; en el argumento y los personajes del teatro y el cine; en poesía, aparte del tema del poema, se puede imitar y copiar la rima o las figuras retóricas, y en la novela pueden plagiarse el tema, el argumento, los personajes, el dialecto y el estilo.

Otro tipo de plagio tiene que ver con Internet, donde se pueden plagiar páginas web por la ampliamente extendida técnica del *cortaypega*. De hecho, el plagio en Internet constituye un tema de debate cuando interactúa con el ámbito de la enseñanza, o cuando este campo se convierte en su contexto de aparición. El interés y preocupación por el plagio en la enseñanza ha sido y es objeto de debate en las universidades de todo el mundo. Se tienen datos que indican que en Australia, por poner un ejemplo, de 1.750 trabajos analizados en 2002 de un conjunto de 17 materias, el 8,25% de los alumnos había plagiado³.

Una práctica bastante común, en algunos países más que en otros, comprende un tipo de plagio en la traducción que tiene lugar cuando un texto en la lengua A escrito por el autor A se traduce a la lengua B y el traductor aparece como el autor del texto original traducido, es decir, comprende la traducción de un texto de un idioma a otro y la posterior publicación en otro país del texto traducido como si se tratara de una obra original.

El otro tipo de plagio en la traducción, que no se había abordado con anterioridad y constituye el objeto de análisis de este artículo, es el plagio entre traducciones, es decir, entre dos o más traducciones de la misma obra original. Así pues, mediante la presentación de los principios teóricos y metodológicos de la detección forense del plagio se aborda el análisis de dos contextos de plagio entre cuatro traducciones al español del *Julio César*

de Shakespeare⁴ y tres traducciones al catalán de *La metamorfosis* de Kafka⁵.

5. DETECCIÓN DE PLAGIO Y LINGÜÍSTICA FORENSE

Hay dos principios lingüísticos fundamentales del enfoque sociolingüístico y pragmático del lenguaje que permiten entender mejor la aportación de la lingüística forense al estudio del plagio. El primero tiene que ver con la producción lingüística y plantea que, cuando un hablante o escritor produce un mensaje, se produce un texto único e idiosincrásico que contiene una serie de *marcas* o *recursos* lingüísticos que lo harán irreplicable; este principio también es aplicable a la traducción, si bien en un contexto de traducción el resultado se verá compensado por su propia naturaleza, en el sentido de que todas las traducciones tenderán a reflejar la forma y el contenido del autor original, y además, cuanto más leales al texto original sean dichas traducciones, más difícil será determinar su originalidad.

El segundo principio tiene que ver con la producción y la recepción del lenguaje, en el sentido de que en contextos informales y espontáneos, los hablantes y escritores, pero también la audiencia y los lectores, prestan poca atención a la forma que adopta un texto oral o escrito; no son, por tanto, conscientes de esas *marcas* o *recursos* lingüísticos concretos que se acaban de mencionar y, por consiguiente, si esas *marcas* pasan inadvertidas para los mismos autores, también pasarán inadvertidas para cualquier usuario que intentara plagiarlas, imitarlas o copiarlas. Sin embargo, en contextos más formales y menos espontáneos, como entrevistas formales, libros y capítulos de libro, artículos o traducciones, donde la actividad lingüística se planifica y donde se presta más atención a las formas orales y escritas usadas, parece haber un camino abonado para la imitación, la copia y el plagio de las ideas y/o formas lingüísticas, o ambas, que aparecen en los textos producidos.

6. EL ANÁLISIS DEL PLAGIO

El planteamiento de los lingüistas forenses es aportar el máximo de datos lingüísticos en las pruebas periciales que se adjunta a las demandas que van a juicio, de tal manera que ayuden a confirmar o no la existencia, en este caso, de plagio. La trayectoria investigadora nos ha llevado a concluir que la fiabilidad de los resultados debe basarse en la combinación de dos tipos de enfoques analíticos: el análisis cualitativo y el análisis cuantitativo, cuya validez se valora comparativamente en este artículo, en relación a dos casos de plagio entre traducciones.

6.1 EL ANÁLISIS DEL PLAGIO EN LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL JULIO CÉSAR DE SHAKESPEARE

6.1.1 LOS DATOS

El corpus usado en el análisis del plagio de la obra de Shakespeare *Julio César* consiste en las cuatro traducciones al español existentes: la de Astrana Marín de 1961, la de Valverde de 1968, la de Pujante de 1987 y la de Vázquez Montalbán de 1988. Este caso de plagio, ya probado porque existe una sentencia del Tribunal Supremo, plantea preguntas de investigación interesantes ya que, al existir una coincidencia textual elevada en todos los pares de traducción analizados, permite establecer el nivel umbral a partir del cual esa similitud textual es sospechosa y dictaminar la existencia de plagio. Al tratarse además de la traducción de una obra de teatro de Shakespeare plantea no pocos problemas de traducción relacionados con la sintaxis y las figuras retóricas presentes en la obra original, que muy difícilmente podrían haber sido solucionados de la misma forma por diferentes traductores sin que hubiera habido plagio lingüístico.

6.1.2 ANÁLISIS CUALITATIVO

Para el análisis cualitativo he basado mis comentarios en el peritaje realizado por Zozaya

(1990) como prueba pericial para la demanda⁶ presentada por Ángel Luis Pujante (cuya traducción del *Julio César* de Shakespeare denominaremos a partir de ahora traducción *indubitada*) contra Manuel Vázquez Montalbán, autor de lo que en el contexto legal se denominaría la traducción *dubitada* de esa misma obra. Aunque la mayor parte de comentarios se refieren a estas traducciones, también se considerarán las otras dos traducciones existentes (Astrana Marín, 1961, y Valverde, 1968).

En su dictamen pericial, el enfoque más cualitativo adoptado por la perito de la acusación le permitió caracterizar de forma global las cuatro traducciones analizadas. La perito concluyó que la de Astrana es una traducción más bien retórica; que la de Valverde implica una traducción palabra por palabra, por lo que es la más literal de todas; y que la de Pujante es una reconstrucción loable del texto original, lograda gracias a su conocimiento de la materia y su sensibilidad por el discurso literario, que le permiten entender todos los recursos estilísticos que usa Shakespeare, y a su experiencia en la traducción de otras obras isabelinas. Según la perito de la acusación, esta experiencia permite a Pujante recuperar ecos, citas y referencias al descodificar el texto y reproducir con expresiones idiomáticas del español un conjunto de figuras retóricas. Por último, la perito describe la traducción de Vázquez Montalbán como una simple paráfrasis de la de Pujante, que repite las estructuras sintácticas afortunadas e ingeniosas, usa los mismos elementos léxicos y copia las figuras retóricas y los recursos estilísticos usados para lograr la misma rima (Zozaya, 1990).

Por otro lado, la perito observa varias *diferencias externas* entre la traducción *indubitada* de Pujante y la *dubitada* realizada por Vázquez Montalbán; en la traducción *dubitada* hay un intento de desromanización, para hacerla más atemporal. Así pues, se eliminan todas las referencias a Roma y *Roma* se convierte en *ciudad*; *Italia* se cambia por *este país*; el *Tiber* se convierte en *el río*; las referencias a los *romanos* se sustituyen por los *ciudadanos*, y *España* queda referenciada por *campana*. También apunta que estas dos traducciones presentan

varias *similitudes externas*, es decir que tanto la traducción *indubitada* como la *dubitada* comparten rasgos de oralidad propios del texto dramático y combinan prosa y poesía de un modo diferenciado respecto de las demás traducciones existentes

En su Dictamen Zozaya (1990) plantea diversas cuestiones fundamentales que comento a continuación:

a) Es un hecho incuestionable que cuanto mayor sea la dificultad textual, como es el caso de una obra dramática (líneas más complejas, más connotaciones y más recursos estilísticos usados en la traducción original, en este caso, la *indubitada*), menos propicio será el contexto para la aparición de la coincidencia en la recreación de la obra literaria de origen, el *Julio César* de Shakespeare, y esta dificultad textual constituye un contexto menos probable para dicha coincidencia.

b) Es difícil reproducir en términos similares lo que los traductores interpretaron de la obra original, es decir que la inmensa gama de posibilidades lingüísticas, estilísticas y retóricas en principio debería potenciar la disparidad textual, especialmente cuando el texto se ha escrito en versos ricos y complejos, propios del inglés isabelino.

c) Sin embargo, y a pesar de que en el contraste de traducciones de esta obra literaria se observan “similitudes esperadas y explicables”, que no presentan problemas de comunicación, hay otros contextos en los que el paralelismo es extremadamente sospechoso y las similitudes deben considerarse casos de plagio obvios.

d) En concreto, en este contexto de traducción, las similitudes entre la traducción plagiada (Pujante) y la *dubitada* (Vázquez Montalbán) sobrepasan lo que cabría esperar de una traducción de una misma obra literaria original.

Estas conclusiones de la perito constituyeron la base para que el Tribunal Supremo pudiera determinar no sólo que Vázquez Montalbán utilizó la traducción de Pujante para realizar su versión para el Centro Dramático de Madrid, sino también para determinar que dicha traducción constituye un caso flagrante de plagio.

Retomando el análisis forense del plagio, en este caso para detectar el plagio entre traduccio-

nes, el enfoque cualitativo permite al investigador detectar las estructuras semánticas y pragmáticas “usurpadas” que son difíciles de localizar con herramientas automáticas y cuantitativas que usa la lingüística forense para la detección del plagio entre traducciones. Presento a continuación el tipo de similitudes detectadas a través del análisis cualitativo de las cuatro traducciones contempladas. Dichas similitudes se ilustran sólo con dos ejemplos característicos.

El ejemplo (1)⁷ ilustra un caso de inversión sintáctica, ya que Pujante invierte las funciones de sujeto y objeto y Vázquez Montalbán copia esta estrategia al hacer uso de esta inversión sintáctica sin introducir cambio alguno.

(1) *I'll never look you I'th' face again*

A. Pues que no os mire más a la cara.

V. no os volvería a mirar más a la cara.

P. **no volveríais a mirarme a la cara.**

V. M. **no volveríais a mirarme a la cara.**

Hay otras estrategias de copia y plagio, tales como los calcos de una sola palabra, de varias palabras, de todo un verso y de versos en serie, que no se pueden reproducir en este artículo. Interesantes son también los casos de plagio de estrategias traductológicas, como son la adición o supresión de significado no existente en la obra original, y que la traducción de Vázquez Montalbán reproduce directamente de Pujante.

El ejemplo (2) ilustra un caso de plagio del recurso literario conocido como *pun* (juego de palabras) en inglés y extensamente utilizado por Shakespeare. El uso de los juegos de palabras y la dificultad que supone traducirlos se ha abordado extensamente (Delabastita, 1997 y von Flotow, 1997). En *Julio César*, Shakespeare recurre a seis juegos de palabras, que Pujante traduce al español de forma inteligente, y que Vázquez Montalbán copia sin introducir el más mínimo cambio.

(2) *A trade, Sir, that I hope I may use with a safe conscience; (I, I, 13-14)*

A. Un oficio, señor, que espero podré ejercer con la conciencia tranquila,

V. De un oficio, señor, que espero se me agradezca con buen consuelo:

P. **Señor, un oficio que siempre hace el bien:**

V. M. **Señor, un oficio que siempre hace el bien:**

Which is indeed Sir, a mender of bad soles

A. pues, en verdad, es el de reparador de malas suelas.

V. con malas suelas trabajo, señor.

P. **a quien mal anda, lo con-suela.**

V. M. **a quien mal anda, lo con-suela.**

En este verso, el zapatero juega con el sentido de *soles* (suelas) y *souls* (almas), un juego de palabras que no funciona en español; sin embargo, Pujante salva esta dificultad dándole un toque muy personal a su traducción: juega con el sintagma preposicional *con suela*⁸ en español y el verbo en español *consuela* (*consolar*). Vázquez Montalbán calca esta estrategia de traducción sin cambiar siquiera una coma.

6.1.3 ANÁLISIS CUANTITATIVO

Además de acometer el estudio cualitativo del plagio, la detección forense del mismo se basa en una serie de medidas y de métodos analíticos cuantitativos que permiten atribuir un mayor grado de fiabilidad a las pruebas periciales que se presentan en los juicios. Las medidas más comúnmente usadas son las del contraste textual para calcular el nivel de *vocabulario coincidente, de palabras compartidas una sola vez, de vocabulario único, sintagmas (nominales o verbales) compartidos una sola vez y sintagmas similares o idénticos*. Lo importante desde el punto de vista de la aplicación de la detección forense del plagio a casos reales es que a veces no es suficiente presentar una sola de estas medidas, sino que deben complementarse entre ellas.

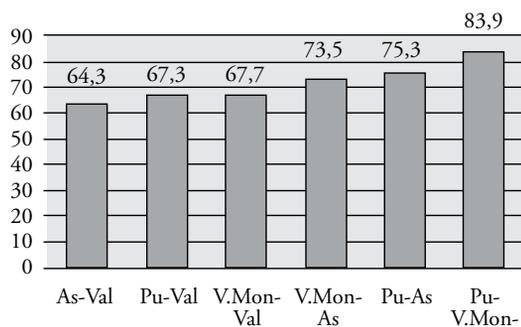
El nivel umbral de similitud del *vocabulario coincidente* es una medida que ha sido extensamente usada en el análisis del plagio aplicado a todo tipo de textos, ya que puede constituir una prueba muy efectiva para presentar ante un Tribunal. En el caso del plagio entre traducciones el nivel umbral de similitud del *vocabulario coincidente* para

determinar si la similitud de los textos es sospechosa o no deberá establecerse en un nivel porcentual mucho más alto dadas las dos condiciones que definen la naturaleza de la traducción (véase la sección 2, página xx, en este artículo).

Para calcular el vocabulario coincidente CopyCatch⁹ empieza con un nivel umbral de similitud de 50%. En casos de plagio entre traducciones, parece lógico determinar un nivel umbral de similitud mucho más elevado, por encima del cual se podría considerar que las traducciones analizadas no se habrían producido de forma independiente. Por tanto, el nivel umbral de *vocabulario coincidente* recomendado para poder determinar las relaciones textuales existentes se establece en el 70%, si bien es cierto que se requieren más pruebas empíricas que corroboren este dato.

La figura 1 muestra el porcentaje de *vocabulario coincidente* que aparece en todos los pares de traducciones seleccionados.

FIGURA 1. PORCENTAJE DE VOCABULARIO COINCIDENTE (JULIO CÉSAR)

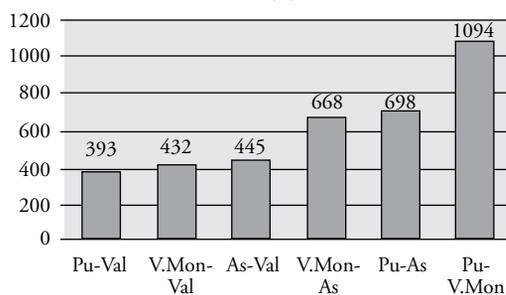


Estos resultados confirman que todos los pares comparados presentan grados de similitud de *vocabulario coincidente* bastante elevadas, aunque la comparación de la versión de Vázquez Montalbán (el texto *dubitado*) y la de Pujante (texto *indubitado*) está entre las más elevadas. Ante estos resultados, el Tribunal y la parte contraria pueden argumentar que todas las comparaciones textuales muestran un porcentaje elevado de *vocabulario coincidente*, algo que, en todo caso, era de esperar dada la naturaleza de la traducción en sí misma. Esto significa que el lingüista tendrá que buscar

en cualquier otra parte para hallar otros tipos de datos que puedan ser más determinantes para suscitir la “duda razonable”.

Así pues, una medida que se puede usar para mostrar el marcado nivel de similitud textual de dos textos traducidos a partir del mismo original es el número de *palabras compartidas una sola vez*, es decir, palabras que aparecen una sola vez en cada traducción (de los pares de texto comparados) pero aparecen en los dos miembros del par. Cuanto más elevado sea su número, mayor será el parecido entre los dos textos. La figura 2 muestra la distribución del número (N) de *palabras compartidas una sola vez* que aparecen en las seis comparaciones de los pares sometidos a análisis. De nuevo, la puntuación más elevada (1.094 *palabras compartidas una sola vez*) es para la comparación del texto plagiado (Pujante) y el texto *dubitado* (Vázquez Montalbán), lo que parece indicar la existencia de una relación más estrecha entre estos dos textos que entre el resto de pares comparados.

FIGURA 2. PALABRAS COMPARTIDAS UNA SOLA VEZ (N)



Otro método analítico usado en la detección forense del plagio, en este caso entre traducciones, implica el uso de corpus lingüísticos. Este método cubre un aspecto que no cubren los enfoques cualitativos al plagio al permitir indicar la rareza o expectativa de las selecciones de los traductores, y así establecer la singularidad o coincidencia de los textos producidos, es decir, de las traducciones.

En el caso de plagio entre las traducciones del *Julio César* se usó el corpus de la RAE, esto es, el *Corpus del Español de la Real Academia Española*, a partir de los dos subcorpus existentes, el

CREA (*Corpus de Referencia del Español Actual*), con 140 millones de palabras, y el CORDE (*Corpus Diacrónico del Español*), con 180 millones de palabras. Este corpus permitió comprobar si las selecciones de Pujante —experto en literatura isabelina y estudios cervantinos— luego “usurpadas” por Vázquez Montalbán, eran raras o esperables, tanto en textos escritos en español actual, como en textos escritos por contemporáneos de Shakespeare (1564-1616), tales como Cervantes (1547-1616) y otros autores.

6.2 EL PLAGIO EN LA TRADUCCIÓN AL CATALÁN DE LA METAMORFOSIS DE KAFKA

6.2.1 LOS DATOS ¹⁰

El corpus de análisis en este otro caso de supuesto plagio ¹¹ consiste en las tres traducciones al catalán de *La metamorfosis* de Kafka: la de Llovet de 1985, la de Sòria Parra y van Lawick de 1989 y la de Gala de 2004. Este caso de plagio plantea preguntas de investigación diferentes al caso de plagio entre las traducciones al español del *Julio César* de Shakespeare, en cuanto a la sustancia lingüística plagiada, que se situaría en el nivel léxico más que en el sintáctico, y a la direccionalidad del plagio ¹². El primer aspecto quedará ilustrado a partir del análisis cualitativo, y el segundo a partir de métodos más automáticos, es decir, a través del uso de la herramienta CopyCatch, ya considerado en el contexto anterior.

6.2.2 ANÁLISIS CUALITATIVO

El análisis cualitativo se ha planteado a partir de la consideración contrastada de los problemas de traducción a los que se han tenido que enfrentar los traductores. La tabla 1, que se presenta abajo,

confirma que las coincidencias entre las tres traducciones se presentan a nivel léxico, algunas veces a nivel de sintagmas, y mucho menos a nivel oracional.

6.2.2.1 Análisis cualitativo del par Llovet-Sòria/van Lawick

a) La traducción de Llovet contempla un proceso de traducción en el que se ha optado por un distanciamiento del original y menos literalidad, con recreaciones propias constantes.

b) La traducción de Sòria/van Lawick constituye un texto más literal, aunque los casos que plantean problemas traductológicos quedan resueltos a partir de la recreación o adaptación a la lengua de llegada, en cuyo caso coinciden con las soluciones de Llovet.

6.2.2.2 Análisis cualitativo del par Llovet-Gala

a) Como ya se ha indicado más arriba, la traducción de Llovet implica un distanciamiento de la obra original y menos literalidad, con recreaciones propias constantes.

b) La traducción de Gala es más literal y algunas veces imprecisa en el nivel del significado. Además, se observan ejemplos de omisión, adición y errores de comprensión, y también recreaciones lingüísticas que coinciden con las soluciones de Llovet.

6.2.2.3 Análisis cualitativo del par Sòria/van Lawick-Gala

a) La traducción de Sòria/van Lawick se caracteriza por el uso de una variedad dialectal no estándar del catalán valenciano en el uso de los

TABLA 1. CONTRASTE LINGÜÍSTICO ENTRE TRADUCCIONES

(ORIGINAL) FRANZ KAFKA	JORDI LLOVET (1985)	SÒRIA/VAN LAWICK (1989)	CARME GALA (2004)
(1) unruhigen Träume	somnis neguitosos	somnis agitats	somnis agitats
(2) bogenförmigen Versteifungen	estreps arquejats	durícies arquejades	durícies arquejades
(3) Mit einem Pelzhut und einer Pelzboa versehen	guarnida amb un barret i un boà de pells	abillada amb un barret de pells i un boà de pells	guarnida amb barret i boà de pells

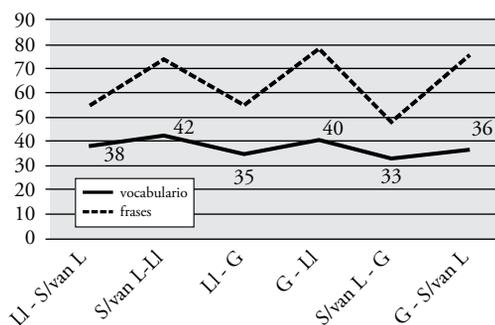
pronombres posesivos, algunas formas verbales y también adjetivos.

b) En la traducción de Gala se observan muchas coincidencias lingüísticas respecto de la traducción de Sòria/van Lawick, y aunque los datos estadísticos parecen indicar que existe un porcentaje más elevado de similitud textual, el análisis cualitativo de este par de traducciones proporciona información significativa en cuanto al establecimiento de la direccionalidad del plagio. Según este análisis cualitativo, la traducción de Gala toma prestada buena parte de la traducción de Sòria/van Lawick.

6.2.3 ANÁLISIS CUANTITATIVO

La figura 3 resume los resultados del análisis cuantitativo de los pares de traducción implicados en este caso de supuesto plagio entre las traducciones de *La metamorfosis* de Kafka al catalán. Incluye los resultados que se refieren a vocabulario coincidente y a frases similares, comparando cada par de traducción en ambas direcciones.

FIGURA 3. PORCENTAJES DE VOCABULARIO COINCIDENTE Y FRASES EN TODOS LOS PARES DE TRADUCCIÓN



Esta figura permite llegar a las siguientes conclusiones, que por otra parte cabía esperar dada la cronología de publicación:

a) La traducción de Sòria/van Lawick presenta un porcentaje de vocabulario coincidente (74%) y de frases (42%) más alto respecto de la traducción de Llovet, que el porcentaje de vocabulario coincidente (38%) —aunque no el de frases (55%)— de

la traducción de Llovet respecto de la traducción de Sòria/van Lawick. Estos resultados confirman una evidencia basada en la cronología, es decir, que la traducción de Sòria/van Lawick contienen muchos elementos de la traducción de Llovet, y que por tanto se ha producido plagio lingüístico.

b) La traducción de Gala presenta un porcentaje de vocabulario coincidente (79%) y de frases (40%) más alto respecto de la traducción de Llovet, que el porcentaje de vocabulario coincidente (35%) —aunque no el de frases (55%)— de la traducción de Llovet respecto de la traducción de Gala, lo cual llevaría a confirmar una evidencia basada en la cronología, es decir, que la traducción de Gala contienen mucha similitud textual con respecto a la traducción de Llovet, y que en consecuencia se ha producido plagio lingüístico.

c) La traducción de Gala presenta un porcentaje de vocabulario coincidente (76%) y de frases (36%) más alto respecto de la traducción de Sòria/van Lawick, que el porcentaje de vocabulario coincidente (33%) y de frases (49%) de la traducción de Sòria/van Lawick respecto de la traducción de Gala. De nuevo, esto confirmaría una evidencia basada en la cronología, es decir, que la traducción de Gala contiene también similitud textual con respecto a la traducción de Sòria/van Lawick, y que consiguientemente se ha producido plagio lingüístico.

7. CONCLUSIONES

La valoración comparativa de los enfoques cualitativo y cuantitativo usados en la detección forense del plagio entre traducciones ofrece información acerca de las ventajas y los inconvenientes que comportan ambos métodos analíticos. En el contexto de plagio entre las traducciones del *Julio César* de Shakespeare, el análisis textual cualitativo y el programa CopyCatch, usado para establecer la fiabilidad estadística del *vocabulario coincidente*, *las palabras compartidas una sola vez*, *el vocabulario único en cada texto*, *los sintagmas compartidos una sola vez* y *los sintagmas idénticos similares*, nos permiten afirmar que las proporciones más elevadas de estos resultados en el par de comparación

Pujante-Vázquez Montalbán son un indicio de la existencia de plagio entre la traducción de Pujante y la de Vázquez Montalbán.

Y lo mismo sucede en el caso del supuesto plagio entre las traducciones al catalán de *La metamorfosis* de Kafka, donde el enfoque cuantitativo, pero sobre todo el cualitativo, permiten establecer que la direccionalidad del plagio se produce desde Sòria/van Lawick, que copia a Llovet, y desde Gala, que plagia a Sòria/van Lawick, aunque algunas veces también adopta soluciones traductológicas de Llovet.

Aparte de conferir importancia estadística al análisis, ya que sabemos la distribución exacta de las unidades “usurpadas”, y permitir al analista que descubra más tipos de estructuras, otra ventaja del uso de CopyCatch es que podemos observar todas estas categorías en contexto, ya que aparecen como unidades resaltadas en todo el texto, y además nos indica el párrafo y la frase del otro texto, que coincide con el anterior. Y esto puede hacerse en todos los pares de textos traducidos analizados.

En cambio, una dificultad que presenta CopyCatch, y de ahí la importancia de combinar los métodos cualitativos y cuantitativos, es que no puede salvar la detección de marcadores distintivos, rasgos que diferencien el trabajo de un traductor del de otro; concretamente, rasgos que se derivan de la naturaleza formal y estructural del texto que se está traduciendo, y más cuando se trata de obras literarias. En el caso de los textos isabelinos que combinan verso y prosa, pero principalmente verso, Copycatch no puede detectar rasgos como los juegos de palabras, el calco de rasgos semántico-estructurales, que tienen que ver con la disposición de la información en el texto (Vallduví, 1992), como el foco en posición final, dislocación a la izquierda, dextra-dislocación, y finalmente las figuras retóricas, el dialecto y la rima. Los juegos de palabras y las citas famosas, en concreto, constituyen un reto importante para los traductores y, dependiendo de si se traducen o de cómo se traducen, pueden convertirse en marcadores lingüísticos útiles para valorar la calidad de una buena traducción, su creatividad y sobre todo su originalidad.

Por otro lado, el análisis forense del plagio entre traducciones, tanto en el caso de la traducción al español del *Julio César* de Shakespeare como en el de la traducción al catalán de *La metamorfosis* de Kafka, permite concluir que es más complicado detectar el plagio cuando las oraciones son cortas, porque el número de unidades léxicas y sintácticas es menor, y en consecuencia, las posibilidades de coincidencia son más elevadas; es decir que en secuencias cortas las soluciones traductológicas son más limitadas y por tanto más esperadas.

Otra cuestión empírica importante que se ha planteado en este artículo tiene que ver con el tipo de límite necesario para determinar el nivel umbral de similitud del *vocabulario coincidente* en las traducciones de una misma obra literaria, a diferencia del nivel umbral de similitud determinado para la comparación de textos originales que versan sobre un mismo tema, para poder afirmar que dicha similitud es sospechosa. En los pocos estudios forenses del plagio entre traducciones que se han llevado a cabo este nivel umbral se ha establecido en una cifra bastante más elevada que para la comparación de textos originales, pero, como ya se ha dicho más arriba, se requieren más estudios empíricos para poder determinar con seguridad la relevancia e importancia de esta decisión.

Con la valoración comparativa de los dos enfoques al análisis del plagio presentado en este artículo espero haber podido demostrar que, por un lado, los resultados obtenidos mediante CopyCatch pueden ser útiles para determinar la significación estadística de dicho análisis y, por el otro, que el uso de corpus puede resultar útil para determinar la rareza o expectativa de las selecciones de los autores, en este caso, los traductores. Los enfoques cualitativos a la detección del plagio en la traducción parecen ser de utilidad para casos en que se requiere información semántica y pragmática. Hasta el momento, no es posible detectar aún este tipo de información por medio de procedimientos automáticos. Por tanto, estos dos enfoques deben complementarse para abordar los casos de plagio entre traducciones.

Espero haber puesto de manifiesto también que un porcentaje remarcable de palabras y oracio-

nes que aparecen en la producción y uso lingüísticos son únicas y, de este modo, la posibilidad de que dos escritores, dos o más traductores en este caso, produzcan los mismos sintagmas y oraciones es muy limitada; por tanto, cuando la inmensa mayoría de palabras y oraciones son idénticas y se detecta un grado de similitud textual muy alto, se debe sospechar que ha habido plagio lingüístico de una traducción a otra. Así pues, enarbolar la bandera de la intertextualidad para justificar la similitud textual hallada entre diversas traducciones de una obra literaria no puede ser excusable. Por tanto, se supone que, aparte del sustrato común entre una nueva traducción y otras versiones anteriores, que se deriva de la propia naturaleza de la traducción, una nueva versión debe aportar algo nuevo, es decir, algo que no existe en las demás versiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTRANA MARÍN, L., *William Shakespeare. Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1961.
- DEVOSS, D.; ROSATI, A. C., "It wasn't me, was it? Plagiarism and the Web". *Computers and Composition*, 19 (2), pp. 191-203, 2002.
- DELABASTITA, D., *Traductio: Essays on Punning and Translation*. St Jerome Publishing (Reino Unido) y Presses Universitaires de Namur (Bélgica), 1997.
- GRANT, T.; BAKER, K., "Identifying reliable, valid markers of authorship: a response to Chaski", *Forensic Linguistics. The International Journal of Speech, Language and the Law*, 8 (1), pp. 66-79, 2001.
- GALA, C., *La Metamorfosi*. Barcelona, Ed. Columna, 2004.
- JAKOBSON, R., *Essais de Linguistique Générale*. Paris, Editions de Minuit, 1963.
- KAFKA, F., *Die Verwandlung*. Frankfurt am Main, Fisher Verlag GmbH, 1980.
- LLOVET, J., *La Metamorfosi*. Barcelona, Edicions Proa, 1985.
- POZO, C., *El plagio en la traducción de Kafka*. Trabajo de la asignatura de Lingüística Forense. Universitat Pompeu Fabra, 2006.
- PUJANTE, A. L., *William Shakespeare. Julio César. Traducción, introducción y notas*. Murcia, Universidad de Murcia, 1987.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J. M., "Traduttore, traditore: plagio y originalidad de una traducción". Comentario a la sentencia del Tribunal Supremo (Sala 1ª) de 29 de diciembre de 1993. *Revista General de Derecho*, pp. 604-605 y 771-779, 1995.
- TURELL, M. T., "Textual kidnapping revisited: the case of plagiarism in literary translation. *The International Journal of Speech, Language and the Law*, 11 (1), pp. 1-26, 2004.
- TURELL, M. T., "El plagio en la traducción literaria". En M.T. Turell, *Lingüística forense, lengua y Derecho. Concepto, métodos y aplicaciones*. Barcelona, Publicacions de l'ULIA (Institut Universitari de Lingüística Aplicada), 2005.
- VALVERDE, J. M., *William Shakespeare. Teatro Completo*. Barcelona, Planeta, 1968.
- VALLDUVÍ, E., *The informational component*. Nueva York y Londres, Garland Publishers, 1992.
- VAN LAWICK, H. y E. SÒRIA PARRA, *La Metamorfosi*. Valencia, Edicions Bromera, 1989.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Julio César de W. Shakespeare*. Madrid, Centro Dramático Nacional, 1988.
- VON FLOTOW, L., *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Ottawa, University of Ottawa Press, 1997.
- ZOZAYA, P., *Dictamen pericial*. Manuscrito, 1990.

NOTAS

1. El paréntesis es mío.
2. La cita original que escribe Jakobson, en su búsqueda de un ensamblaje de relaciones entre poética y lingüística, reza del siguiente modo: "L'objet de la poétique, c'est avant tout, de répondre à la question: *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une oeuvre d'art ?*"
3. Estudio llevado a cabo por un consorcio de seis universidades de Victoria (Australia).
4. Estudio aparecido en Turell (2004) y (2005).
5. A partir del trabajo no publicado de la asignatura de Lingüística Forense (2º ciclo en Lingüística y Aplicaciones Tecnológicas de la Universitat Pompeu Fabra) realizado por Cristina Pozo.
6. El caso pasó por diferentes instancias: Juzgado de 1ª Instancia, Audiencia Provincial de Barcelona, hasta llegar a la sentencia del Tribunal Supremo (1993), según la cual quedaba probado que la traducción de Vázquez Montalbán constituía un plagio de la de Pujante.

7. Se indican en **negrita** los fragmentos de las traducciones *in-dubitada* (Pujante) y *dubitada* (Vázquez Montalbán).
8. Al que añade un guión, derivando en *con-suela*.
9. Herramienta que contiene varios programas de concordancias (David Woolls, CFL Development).
10. Este caso de plagio entre traducciones ha quedado restringido al marco académico, por no existir una demanda judicial al respecto. Como ya se ha mencionado, los datos y el análisis provienen del trabajo de investigación llevado a cabo por Cristina Pozo para la asignatura de Lingüística Forense impartida en la licenciatura de 2º ciclo en *Lingüística y Aplicaciones Tecnológicas* (Universitat Pompeu Fabra).
11. Supuesto porque no existe ninguna demanda presentada ni sentencia judicial al respecto.
12. En la mayoría de los casos, la direccionalidad del plagio entre traducciones se puede establecer por simple datación cronológica de publicación.





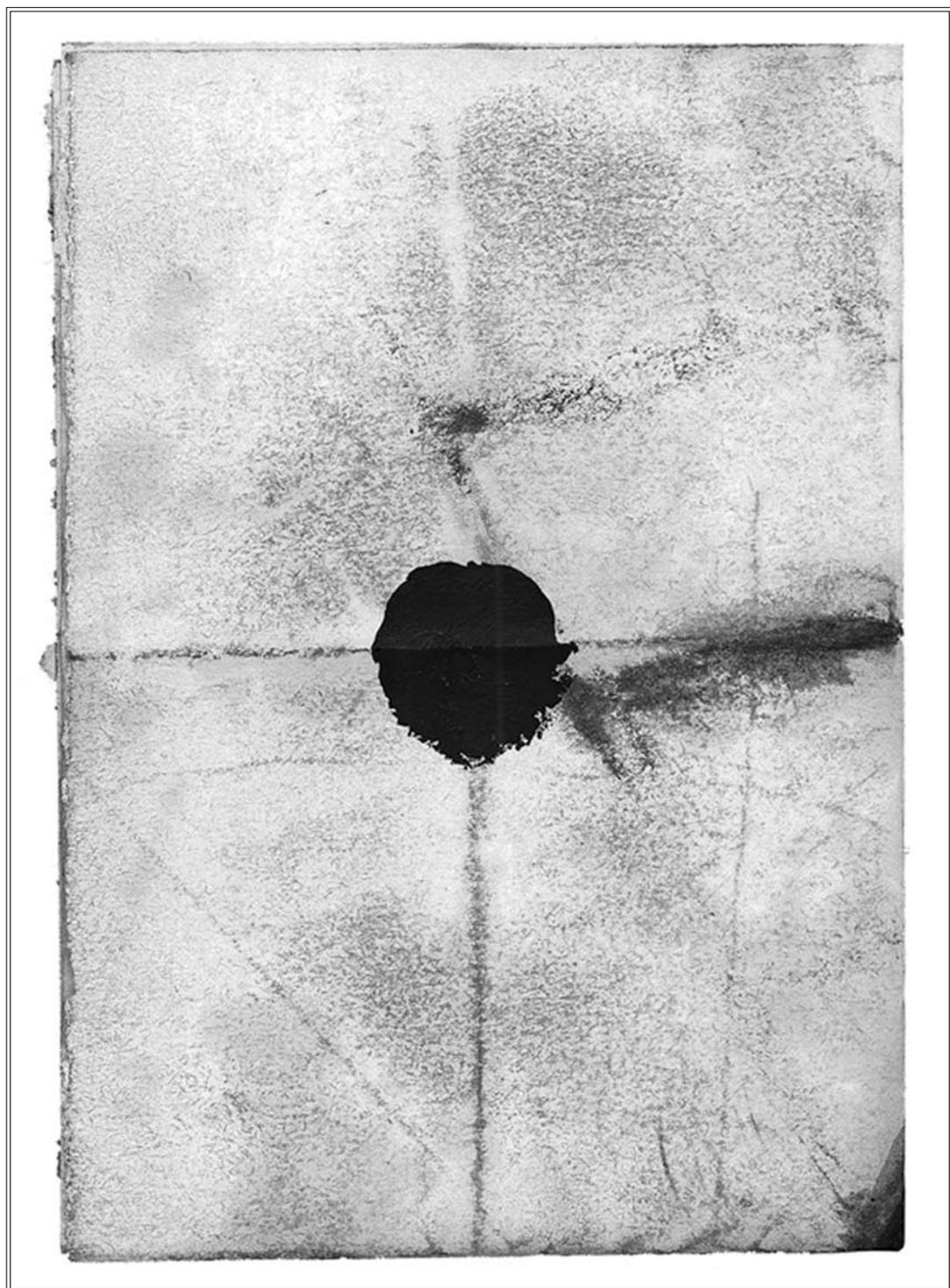


ILUSTRACIÓN DE MARC VALLS

LA SEDUCCIÓN DEL TEXTO

ELOÍSA ÁLVAREZ

TRADUCTORA Y PROFESORA EN LA UNIVERSIDAD DE COIMBRA (PORTUGAL). HA TRADUCIDO AUTORES PORTUGUESES COMO MIGUEL TORGA, INÊS PEDROSA, FERNANDO ECHEVARRIA Y CARLOS AMARAL DÍAZ. ESTA PONENCIA FUE PRESENTADA EN EL CURSO *POR OUTRAS PALAVRAS / EN OTRAS PALABRAS*, ORGANIZADO EN EL MARCO DE LA SÉPTIMA EDICIÓN DEL ENCUENTRO *ÁGORA. EL DEBATE PENINSULAR*, Y CELEBRADO EN CÁCERES DURANTE LOS DÍAS 26 Y 27 DE OCTUBRE DE 2006.

MI intervención en esta mesa redonda podía seguir varios caminos: en primer lugar, el del enaltecimiento de la contribución cultural realizada a lo largo de la Historia por el traductor, línea tan característica de la escuela inglesa y que ya he expuesto en alguna ocasión; en segundo, el de la crítica en torno a un texto ajeno traducido que, por sus características, literarias o extra-literarias, ofreciese interés histórico-filológico, reflexión ésta más en consonancia con nuestra tradición peninsular, y ahí están, para demostrarlo, las 500 páginas de la antología que Xosé Manuel Dasilva acaba de publicar bajo el atractivo título de *Babel ibérico* (2006, Servizo de Publicacións, Universidade de Vigo) y, finalmente, el regreso a un camino, más espinoso, de *memoria* sobre mi propio trabajo de traducción y a una cuestión que puede fomentar el debate y que creo fundamental: qué he traducido y por qué he traducido. Una primera y elemental respuesta exige separar las traducciones *circunstanciales*, hechas por motivos más o menos *profesionales* —entre las que se incluyen expedientes académicos, guías turísticas, informes forenses, ensayos sobre literatura, sociología, psiquiatría, y hasta paleografía diplomática—, de las traducciones poéticas y literarias que han respondido al *deseo constante* de prestar mi voz a un autor en un placentero ejercicio de *amor*, para adoptar la idea que Miguel Torga tiene del acto de traducir y que expresa en una nota de la última entrega de su *Diário* (*Diário XVI*, Coimbra Editora, 1993, pp. 39-40).

En ella, aparecen metafóricamente representados los libros como esfinges de papel y de tinta situados al borde de los caminos. Los enigmas que éstos nos proponen, descifrados por traductores que se sienten *seducidos* por ellos, nos revelan ansias de libertad humana, nos descubren nuevos caminos de comunicación universal.

Esta invocación a Miguel Torga trae a mi pensamiento de hoy, junto con esa atracción erótica implícita en su cita, otro elemento que ha desempeñado un papel fundamental en mi apetencia de traductora: la presencia de España, en diversa medida, como fuerza de configuración textual. Sabemos que la reflexión sobre su historia política, social y cultural es persistente en la escritura torguiana. A *La Creación del Mundo*, al *Diário*, a los *Poemas Ibéricos*, al prefacio de *Bichos*, tan a menudo citados, hay que añadir parte de su prosa, como *Piedras labradas* que, precisamente por ser obra de ficción, presenta relatos cuya clave remite a la historia de dramáticos acontecimientos poéticos de nuestro país. Y esta atención que nos prestó Torga es tanto más de destacar cuando en los años treinta y cuarenta, prescindiendo de los ecos que provocó el estallido y desenlace de la guerra civil, en el ambiente conimbricense, habida cuenta del fracaso del entendimiento cultural entre la revista *Presença* y la *Gaceta Literaria*, dirigida por Jiménez Caballero, son pocas las excepciones de escritores —entre las que cuento al *senior* Eugénio de Castro, a Alberto de Serpa, a Paulo Quintela y, como mucho, a Vitorino Nemésio, gracias a las cartas

escritas circunstancialmente a Unamuno— que dirigieron una mirada dialogante hacia la cultura del otro lado de la frontera.

La dedicación de Torga a España quizás se sintiera parcialmente compensada si él hubiera podido leer el espléndido obituario que la prensa de nuestro país le dedicó en su día, y que excede con mucho al que los periódicos portugueses le consagraron, o una de las recientes críticas que a la reedición del *Diario* en español le ha ofrecido el periódico *ABC* considerándolo el mejor diario del siglo xx. Porque la única condecoración que, a través de la Embajada de España, quiso otorgarle nuestro gobierno hace más de quince años, cuando ya estaba muy enfermo, y de la que yo misma hice de portavoz en el Hospital Universitario de Coimbra, la rechazó. Las medallas, en el estado en que se encontraba, poco podían significar ya para él.

En términos generales, y para expresarme con la concisión que la brevedad de mi intervención pide y por haberme pronunciado ya sobre este tema en otros momentos, la dificultad de traducir su prosa no incidía en el campo léxico. En contra de lo esperado, ni ruralismos transmontanos ni tecnicismos médicos formaban parte de su expresión. Residía, sí, en el ritmo frástico, que iba respondiendo gradualmente a una autoexigencia de condensación que llegó a transformar su expresión en los últimos volúmenes de su *Diario* en versículos apotégmicos, lo que me amurallaba en mi propia lengua, obligándome a traducir casi, y parafraseando a Gonzalo de Berceo, por “sílabas contadas”.

Y no fue la sabia exploración de las técnicas narrativas propias de la novela sentimental y de intriga que descubre a Murinelo como asesino de Mariana lo que me deslumbró en *La instrucción de los amantes*, de Inês Pedrosa. De manera ahora menos visible, se revelaba la huella cultural española en la recreación de la teoría amorosa presente en la novela y que explora conceptos de exasperación del sentimiento y de complacencia en el sufrimiento, fundiendo la acepción de la mística tradicional española, heredera de la simbología petrarquista transmitida en la incidencia léxica sobre las anti-

tesis oscuridad vivificadora y luz y fuego hirientes, con la redefinición que de esos mismos conceptos desarrolla María Zambrano en su ensayo “La metáfora del corazón”, colocando a esta víscera, no por oculta, menos invasora, en el centro de la pasión, como se observa en unas breves frases bien significativas que cito a través de la traducción de José Bento:

O coração, centro e vaso, centro que se move padecendo e que, receptivo, há de dar continuidade, e escondido não pode deixar de dar-se.

Mediador sem pausa.

Escravo que governa (*As clareiras do bosque*, trad. de José Bento, Lisboa, Relógio de Água, 1995).

Inês Pedrosa es así una continuadora de esta línea mística que ella lleva a esta formulación magistral que cito y que es la síntesis del pensamiento que estructura la línea filosófica de *La instrucción de los amantes*:

La muerte es el único testigo de la pasión. Tiene celos de los cuerpos y los quema lentamente. Cuando los cuerpos se entregan al imperio de los sentidos es la muerte la que los ilumina.

En mi traducción, el principal escollo a salvar no se encontraba en la distancia entre el registro usado para transmitir esta filosofía por parte del narrador y la expresión coloquial utilizada por la pandilla de adolescentes que protagonizan el relato, sino en no ceder a la tentación de transformar la expresión oral de ese grupo de chicos de un barrio lisboeta de los años setenta y ochenta, en una jerga de la delincuencia urbana española propia de los *gangs* de los años 2000.

En cuanto al poemario *Aquí, ahora*, escrito expresamente por Echevarría para ser publicado en mi versión (Salamanca, Celya, 2002), la seducción partió de constatar que Fernando Echevarría prolonga el cerco que lleva cincuenta años poniéndole al enigma del ser y, sobre todo, el libro contiene una de las elegías más conmovedoras y de mayor consistencia emotiva que he leído hasta hoy. Un

“In memoriam” dedicado a su madre, en que ésta se manifiesta, como una aparición, a través de una presencia física en actitudes familiares y domésticas, cantando, bordando, desprovista del desmesurado elogio épico, tan propio de esta variante poética: la ternura del poeta, en cambio, resucita a la madre a través de la luz matinal que le revela de nuevo su cuerpo. Y España no asomaba sólo a través del origen geográfico de Echevarría. Se vislumbraba en un espacio constructivo cuyo conceptualismo léxico a mí me evoca el Barroco español.

En mi traducción opté por la no interpretación semántica, dejando luz donde había luz y respetando las tinieblas donde éstas existían. Incluso así, el bilingüismo de Echevarría y su proverbial amabilidad me facilitaron el camino, haciendo alteraciones en el texto original que atenuasen en castellano la violencia de la agramaticalidad sintáctica de la expresión en portugués.

Y terminé con una esperanza y algunas perplejidades. La esperanza reside en que, además de esas compensaciones morales apuntadas por Miguel Torga, nuestra labor, al internar entender

conceptos de vida y expresiones emocionales ajenas —y no puedo olvidar las sorprendentes *Siete meditaciones sobre la ira*, de A.M. Pires Cabral—, nos entendamos a nosotros mismos como humanos viajeros que compartimos un extraño tren (y parafraseo así el título de *¿Qué tren será éste?*, del citado poeta) sin que nuestro mundo relacional, racional y espiritual, se diluya, para robarle la expresión a Sophia Coppola, *lost in translation*.

Y éstas son algunas de mis perplejidades. Cada texto, literario o poético, representa un desafío renovado, incluso si se trata de obras escritas por un mismo y único autor. ¿Esto significa que a traducir se aprende alguna vez? ¿O significa, más bien, que a traducir no se aprende nunca? Polémica cuestión, sin duda. Porque yo, debo confesarlo, ni siquiera he conseguido construir una “poética de la traducción” propia, meta que algunos de mis colegas alegan haber conseguido, ni mucho menos una teoría convincente acerca de la traducción ¡Después de todo, sólo llevo treinta y tantos años haciendo traducción literaria y poética y no he publicado más que unas cuatro mil y pico páginas!



EL CASO PENTIMALLI: ¿DÓNDE ESTÁN MIS DERECHOS DE AUTOR?

MARÍA ÁNGELES CABRÉ

TRADUCTORA Y CRÍTICA LITERARIA

I

En el sector de la traducción literaria las cosas no son como deberían ser y hay que ser muy ciego para no verlo. En el verano de 2005 (número 31 de *Vasos Comunicantes*) ya publiqué un artículo, “Carta abierta a la Ministra de Cultura y a quien pueda interesar: traducir en España es llorar”, donde dejaba constancia de ello y de cuáles eran las reivindicaciones del sector, sintetizadas en derechos morales y derechos patrimoniales.

Pasa el tiempo, todo sigue igual y no se vislumbra en el horizonte de expectativas el tan necesario cambio de mentalidad. Desde que en 1987 la Ley de la Propiedad Intelectual empezó a “protegerlos” equiparando nuestros derechos a los de los autores, nunca hemos estado tan desprotegidos: nada peor que atisbar un futuro mejor y saberlo inalcanzable para deprimirse aún más. Es como el hambre en el continente africano, cuando más avanza el mundo desarrollado, más acuciante y escandaloso se vislumbra el problema: para bien y para mal, el progreso funciona como una lente de aumento.

Así las cosas, que la traducción adquiera una progresiva relevancia en los ámbitos culturales en general y que el imparable avance hacia un mundo globalizado la convierta en un instrumento clave para el cumplimiento del gran objetivo (que todos seamos ciudadanos del mundo, con una visión global del mismo y, en consecuencia, conscientes

de la necesidad de dar soluciones globales), choca cada día más violentamente con la evidencia de un sector profesional abandonado a convertirse en un laboratorio las malas prácticas.

Animales de costumbres, los traductores seguimos con nuestro trabajo casi de amanuenses y, con las posaderas pegadas al asiento, vamos añadiendo a nuestro listado personal en el ISBN folios de 2.100 caracteres; mientras las editoriales persisten en su feo empeño de explotar al más débil sumando ceros en su cuenta de resultados.

El panorama no parece muy alentador, pero el reciente debate en torno al canon en el préstamo bibliotecario (a España la siguen multando desde Europa por hacer caso omiso y persistir en su negativa) y el mucho más polémico canon digital (a algunos no les extraña tener que pagar por dar de alta un servicio como el agua corriente y abonar cada mes el importe de su consumo, pero pagar por la cultura se les antoja un despropósito).

Afortunadamente, asociaciones como la nuestra llevan ya unos años abonando el terreno y fortaleciéndose, y es ahora cuando el árbol está maduro y se recogen los frutos. Habiendo sido capaces de crear una conciencia colectiva tras repetir hasta la saciedad los atropellos a que el colectivo está siendo sometido (las Jornadas de Tarazona han contribuido enormemente, buscado aliados entre autores de prestigio, así como las muchas mesas redondas y reuniones similares organizadas), los despachos de los abogados que nos representan reciben cada vez más solicitudes de reclamación, que en buena

parte alcanzan un desenlace feliz, lo que revierte en beneficio de la autoestima del sector.

En uno de estos casos me he visto recientemente involucrada y quiero dejar aquí constancia, aunque sea a grandes trazos, de cómo se ha desarrollado el proceso: por un lado para que conste en acta fuera de la carpeta de los abogados y por otro para que sirva de invitación a futuras demandas, en la actualidad acaso la mejor puerta para salir airoso de tantos años de tropelías.

II

Es invierno en España y verano por debajo del Ecuador. Aterrizo en Buenos Aires y telefono a mi amigo Atilio Pentimalli, que, tras cuatro décadas viviendo en Cataluña, regresó, hará ahora dos años, a Argentina. Atilio tiene 71 años y vive en las inmediaciones del Jardín Botánico. Fiel a sí mismo, sigue siendo hombre de bar y quedamos en uno de la zona, donde además de alegrarnos de vernos celebraremos que haya llegado a buen término la reclamación de derechos de autor que hace dos años iniciamos, codo con codo y con la indispensable mediación del abogado Mario Sepúlveda.

Cuando conocí a Atilio, ante todo hombre de letras, poeta por vocación y traductor por oficio, éste vivía en Sant Feliu de Guíxols, un hermoso enclave de la Costa Brava que en verano está atestado de turistas bronceados y en invierno es un paraíso para melancólicos y solitarios. Entonces era temporada invernal y una humedad tremenda bañaba los cristales. Un amigo común nos presentó en un bar del centro donde la pequeña fauna literaria solía reunirse y allí empezó nuestra amistad.

Tras pasar largos años en Barcelona, Atilio vivía ahora en ese rincón del mundo con escasos recursos económicos y una salud muy precaria. Se había roto la cadera y andaba renqueante con la ayuda de una muleta. Hacía ya un tiempo que no ejercía como traductor a causa tanto de su mala salud como del manto de olvido que las editoriales habían cernido sobre él. Por esa suma de circunstancias no había podido informatizarse y había realizado sus últimos trabajos a máquina, con

la ayuda de un amigo que se ocupaba de hacerlos llegar a las editoriales en disquete. Eso, sin duda, dificultaba su reinserción en el mundo laboral y agravaba el panorama que se presentaba ante él.

Por las conversaciones que mantuvimos, supe que Atilio había traducido casi siempre sin contrato y mayoritariamente para el Grupo Planeta, en concreto para la editorial Seix Barral en la época en que capitaneaba el barco Mario Lacruz, escritor y editor de quien Atilio habla maravillas. Tampoco había cobrado jamás derechos de autor (cosa que nos sucede a muchos, por no decir a casi todos), en primer lugar porque sin contrato no hay derechos y, en segundo lugar, porque con contrato tampoco, dado que las editoriales, siempre tan pillas (salvo honrosas excepciones de cuya existencia nos congratulamos todos), ya se ocupan de fijar unos porcentajes ínfimos (eso cuando acceden a incluirlos, aunque por ley sean obligatorios), de manera que sea casi imposible cubrir con ellos el tanto alzado recibido (el pago por la traducción pura y dura) durante la corta vida del libro, que es a la sazón cada vez más breve, supuestamente a causa de las presiones del mercado, aunque yo aduzco otras razones.

Que Atilio, de origen italiano, fuera traductor de la misma lengua de la que yo mayoritariamente traduzco, acaso hizo que me despertara una mayor empatía el agravio que sufría, pues la considero una pariente pobre en el mundo de la traducción, revirtiendo la escasez de trabajo en la poca calidad de vida de los traductores de la misma. Pero le aseguro a quien esto lea que la situación de Atilio (viviendo en un miniapartamento sin ninguna comodidad y sin las necesidades básicas cubiertas) era suficiente para tener ganas de aguzar el ingenio en busca de una solución o de un parche temporal.

Además de publicar un libro de poemas en la colección que editó José Batlló en su sello Taifa en los años ochenta (donde convivía ni más ni menos que con *Moralidades*, de Jaime Gil de Biedma) y de traducir los *Sonetos* de Petrarca, a quien sigue recitando de memoria, como también recuerda a Dante, Montale, Leopoldo Lugones y otros tantos grandes poetas que admira, Atilio había tra-

ducido en su dilatada carrera a autores como Pier Paolo Pasolini, Benedetto Croce, Cesare Pavese, Elio Vittorini, Alberto Moravia, Leonardo Sciascia, Sebastiano Vassalli, Dario Fo... Y también a otros muchos como Luigi Malerba, Maria Corti, Pietro Citati, Dacia Maraini, Giuseppe Pontiggia, Luciano De Crescenzo, Stefano Benni, Rosetta Loy, Melania G. Mazzucco... E incluso a Oriana Fallaci o las memorias de Indro Montanelli. Una dedicación que sin duda merecía una recompensa que no había tenido hasta la fecha.

Por desgracia, un traductor jamás ha tenido una contraprestación por años trabajados similar a la del trabajador que ha ejercido su oficio en un sector que el Ministerio de trabajo y los sindicatos sí se han ocupado de regular, y que a los 65 años (o a la edad que toca) se retira “a la paz de sus desiertos” habiendo ya cumplido. Nada más lejos. Lamentablemente, el traductor, parecen pensar aún los poderes fácticos, es una persona que no come, no necesita un techo para dormir, no tiene hijos que alimentar ni vacaciones que disfrutar, de modo que no es necesario tratarlo como a un trabajador más (con sus derechos y obligaciones). Basta permitir que un sector, en este caso el editorial, se sirva de sus larguísimas horas de trabajo y del sudor de su frente, pague ambas cosas lo peor que pueda y, cuando deje de resultarle útil, lo arrumbe en la cuneta, que no es precisamente sinónimo de jubilar en condiciones.

Siendo consciente de la crítica situación de Atilio y en un intento de paliarla, atiné en hablarle de la existencia de ACETT y de CEDRO, ambas entidades que nacieron para “arropar” a los profesionales de nuestro sector. CEDRO ofrece desde 1995 ayudas especiales de baja por enfermedad, pero hay que ser autónomo y Atilio no lo era. Por suerte, CEDRO (“entidad destinada a mejorar en España las condiciones de trabajo de los creadores de cultura escrita”), echa una mano a quienes lo necesitan cuando las cosas se ponen feas bajo el membrete de “ayuda de urgente necesidad” y de algo sirvió afiliarlo. Importa decir aquí que, como asociación sin ánimo de lucro, CEDRO destina el 20% de lo recaudado por copia privada a ayuda social y ofrece desde asistencia para eliminar las barreras arquitectónicas dentro

de la vivienda hasta el pago de un colaborador profesional cuando el socio no puede realizar su trabajo habitual por fuerza mayor. En el 2006, por ejemplo, repartió 2.265 prestaciones extraordinarias entre sus afiliados.

Siendo ya socio de ambas entidades y beneficiándose de los servicios que éstas prestaban, no fue difícil convencerlo para algo que iba más allá: defender sus derechos y conseguir por ellos la compensación económica que le correspondía. Atilio reunía las condiciones para reclamar sus derechos de autor y no debía desaprovecharse la ocasión. Comenzamos haciendo un listado exhaustivo de los títulos que había traducido, que sumaban más de un centenar, y constatamos que sí había materia para reclamar, y mucha. Tras exponerle a Mario Sepúlveda la situación y bajo sus directrices, nos pusimos manos a la obra, aunque Atilio no las tenía todas consigo y creía que iba a tratarse de un esfuerzo infructuoso. Pero no ha sido sí: Atilio ha acabado consiguiendo una compensación económica.

El proceso ha sido largo, en algunos momentos desalentador, pero fructífero. De ahí que me parezca oportuno relatarlo para, insisto, dejar constancia del mismo y animar a reclamar a traductores que se vean en situaciones similares, es decir cuyos títulos traducidos hayan devengado derechos de autor que les hayan sido negados. Tanto Mario Sepúlveda como Carlos Muñoz, abogados de ACETT encargados de estos menesteres, los atenderán estupendamente y los acompañarán en el casi siempre arduo camino para alcanzar la recompensa merecida, nunca mejor dicho. Es evidente que la cantidad abonada a Atilio al término de este periplo no ha sido la que se reclamaba en un comienzo, es decir, la que calculábamos que podía corresponderle, pero menos es nada y al interesado le ha parecido, en esta ocasión, digna de ser aceptada.

III

Como los datos exactos son confidenciales, explicaré someramente en qué términos fue formulada la reclamación.

El caso de Atilio Pentimalli se asemeja bastante al de la también argentina Matilde Horne, un asunto aireado por la prensa y que clama al cielo: viviendo de un modo muy precario se halla la traductora del superventas *El señor de los anillos*, uno de los libros más vendidos en España en los últimos años y que ha alcanzado cifras millonarias, mientras que ella sólo ha recibido a cambio pequeñas propinillas y no los derechos de autor que le corresponderían. Afortunadamente, mientras escribo este artículo, se ha anunciado que Matilde Horne recibirá los derechos de autor que le corresponden por las obras que tradujo y que siguen publicándose.

Al repasar la lista de trabajos de Atilio y ver que entre ellos se encontraban varios títulos de Susana Tamaro, una autora muy vendida en años recientes, se nos encendió la luz. ¿Cuántos ejemplares se habrían vendido de uno de sus *best sellers*, *Donde el corazón te lleve*? La respuesta estaba en la mismísima página web de la editorial que había publicado la primera edición, Seix Barral: ese sello del Grupo Planeta afirmaba que de ese libro había vendido... ¡un millón de ejemplares! La suerte de Atilio estaba echada; ¿cómo iba una editorial a negar los datos que ella misma públicamente proporcionaba? Con esa cifra, sumada a las cifras facilitadas por el Depósito legal, que es el lugar donde los editores deberían registrar todos y cada uno de los libros que publican, cosa que no hacen ni de lejos para ahorrarse precisamente el pago de derechos, Mario Sepúlveda se puso en contacto con Seix Barral y quedó a la espera de recibir una respuesta.

Ni que decir tiene que a las editoriales hay que insistirles para que entiendan que el asunto va a en serio, y, por mucho que las amenes con ir a juicio para reclamar los derechos de un libro que ha vendido un millón de ejemplares, no se arrendan, tal es el descaro con el que llevan a cabo sus abusos. Pero la suma de ejemplares vendidos tan solo de los libros de Tamaro, incluido el gran *best-seller*, era muy abultada y la insistencia de nuestro abogado fue como la gota malaya, de modo que al fin el representante legal de los editores tuvo que acceder a negociar. Como ya he dicho, la negociación ha sido larga y a la baja, pero ha sido.

La reclamación se efectuó en la primavera-verano de 2004. La demanda de conciliación fue presentada en noviembre de ese mismo año. El acto de conciliación, que supone el inicio de las negociaciones formales con los abogados de Seix Barral, tuvo lugar en enero de 2005 ante el Juzgado de Primera Instancia. Y la fecha del acuerdo definitivo fue octubre de 2006. De modo que entre una cosa y otra pasaron dos añitos y medio, pero bienvenidos sean. En este país la justicia sigue siendo un gran dinosaurio de cachazudos movimientos, y si un vulgar desahucio puede durar más de un año, ¿qué no va a durar un proceso para que se respete la Ley de la Propiedad Intelectual, esa gran ignorada?

Para entrar en materia, diré que las obras traducidas por Atilio Pentimalli objeto de reclamación fueron diez, cinco de Susana Tamaro y las cinco restantes de diversos autores, y que de todas ellas se habían realizado múltiples ediciones (tapa dura, bolsillo, quiosco, club de libro...). La reclamación se basó en que la editorial demandada no había efectuado liquidación de derechos de autor al demandante por la explotación de las obras objeto de la reclamación ni abonado cantidad alguna por dicho concepto. Asimismo, como el demandante en ningún momento había firmado contrato de edición con Seix Barral ni con las demás editoriales a las que ésta había hecho cesiones, la no formalización por escrito del contrato de edición constituía de por sí causa de nulidad. La primera consecuencia de la falta de contrato es que la inicial cesión de derechos no puede tener carácter de exclusiva, por lo que una cesión no exclusiva deja sin legitimación al cesionario para realizar cesiones a terceros. La segunda consecuencia de esa ausencia de contrato es que la cesión de derechos no puede tener una duración superior a cinco años desde el momento que se entregó la obra a la editorial cesionaria. Por esa razón, los derechos de traducción sobre las obras reseñadas habrían caducado.

La demanda insistía también en que no era de recibo la pretensión de la empresa demandada de considerar que con el pago de una cantidad a tanto alzado el demandante habría percibido ya el importe total que le correspondía por la autoría de

la traducción de dichas obras, pues no es admisible en una obra divulgada previamente, tal como establece el artículo 46 de la Ley de la Propiedad Intelectual, que exige “una participación proporcional en los ingresos de la explotación”, siendo la primera o única edición la excepción, pues permiten el pago de un tanto alzado. Se mencionaba asimismo que el demandante no había recibido las oportunas liquidaciones anuales ni los certificados de tirada.

La parte demandante solicitaba que se declarara nula la edición de las obras mencionadas por carecer el editor de título para su explotación. Y solicitaba una indemnización en concepto de explotación ilícita que consistía en el pago de lo que el traductor había dejado de percibir de los ejemplares vendidos (estableciendo un porcentaje) y el pago del anticipo correspondiente a la edición de cada una de las obras denunciadas, así como certificados de tiradas, liquidaciones de conformidad con la ley y la suscripción de un nuevo contrato de edición para cada una de las obras que estableciera las condiciones de la explotación futura, incluido el pago de *royalties* desde el primer ejemplar publicado, como debe ser. Cuando se llegó a un acuerdo, el traductor pasó a ceder en exclusiva al editor los derechos de edición de los títulos objeto de la regulación a cambio de una cantidad total suma de los conceptos reseñados. Se estableció la cesión para un período de diez años.

IV

Que la traducción es uno de los trabajos intelectuales peor remunerados que existe es una evidencia innegable, no porque otros trabajos intelectuales estén mucho mejor remunerados (ya nos gustaría) sino porque la remuneración, si la calculamos por hora trabajada, roza lo irrisorio. De hecho, el propio Atilio dice con sorna que nuestro

trabajo es el único en el que cuanto mejor lo haces menos cobras.

Ya que no nos afiliamos como colectivo a un sindicato y en consecuencia no contamos con representantes sindicales que defiendan nuestros derechos, al menos debemos aprender a usar los mecanismos que tenemos para defenderlos nosotros mismos. Estamos en una tesitura en la que los editores empiezan a ser conscientes de que su comportamiento respecto a nuestra profesión tiene que cambiar, de ahí que conozca algún caso en el que para evitar complicaciones indeseadas algún editor haya enviado con prisas un cheque a un traductor.

Atilio también afirma que el trabajo del traductor es más duro que otros porque es doble: por un lado hay que buscar traducciones y por otro traducir, y ninguna de las dos es tarea fácil. Su convicción de que el sector editorial ha sido y es muy injusto con los traductores no va a cambiar, pero el final feliz de su proceso le dejará mejor sabor de boca tras su larga carrera profesional. Por nuestra parte para nosotros, traductores en ejercicio, que se estén ganando casos como éste y se consigan indemnizaciones que compensen al traductor del vejatorio trato recibido es realmente alentador y sin duda el presagio de favorables cambios sustanciales. Esos cambios, sin embargo, tan sólo serán posibles con el esfuerzo de todos y la convicción de que se trata de una tarea conjunta que no puede dejarse en manos de francotiradores.

Reclamar los derechos de autor que a un traductor adeudan los editores para los que trabaja o ha trabajado no debería ser una opción sino una obligación moral. Dejar que ese dinero que le pertenece quede en manos de los editores sería tan absurdo como que un empleado devolviera a fin de mes la mitad de su sueldo y lo dejara sobre la mesa del contable para que éste dispusiera de él como le viniera en gana.



LEONARD COHEN: UN ACORDE SECRETO

ALBERTO MANZANO

POETA, TRADUCTOR Y TEÓRICO DEL ROCK. HA TRADUCIDO LAS SIGUIENTES OBRAS DE LEONARD COHEN: *LA CAJA DE ESPECIAS DE LA TIERRA*, (*THE SPICE-BOX OF EARTH*, 1961), EDICIÓN BILINGÜE, MADRID, VISOR, 1979; *EL LIBRO DE LOS SALMOS*, (*BOOK OF MERCY*, 1984), MADRID, EDITORIAL FUNDAMENTOS, 1986; *UN ACORDE SECRETO* (*STRANGER MUSIC*, 1993), MADRID, CELESTE EDICIONES, 1996; *ANTOLOGÍA POÉTICA*, MADRID, CELESTE EDICIONES, 1996; *EL LIBRO DEL ANHELO* (*BOOK OF LONGING*, 2006), BARCELONA, LUMEN, 2006; *CANCIONES* (*LYRICS, SONGS OF LEONARD COHEN*, 1968; *DEATH OF A LADIES' MAN*, 1977) MADRID, ED. FUNDAMENTOS, 1979; *CANCIONES II* (*LYRICS, RECENT SONGS*, 1979; *THE FUTURE*, 1992; *NIGHT MAGIC & OTHER SONGS*), MADRID, EDITORIAL FUNDAMENTOS, 1989. ESTAS DOS ÚLTIMAS SON EDICIONES BILINGÜES.

Suicidas con hojas de afeitar oxidadas, amas de casa entre platos grasientos, amantes sobre parduscas sábanas tiesas, monjes con erecciones bajo el hábito, árabes arrodillados, cristianos en cruz, judíos con siete brazos llorosos, budistas con deseo tántrico, derviches con el cielo en los pies, poetas de sílabas babeantes, solitarios en brazos de la luna, terroristas de pólvora mojada, disuelven sus diferencias en una canción de Leonard Cohen.

Después de haber labrado un camino de treinta años traduciendo un centenar de libros de poemas, concluyo: nadie como Cohen me lleva a casa. Su poesía ha sido mi sustrato, mi sustento, bálsamo para mi herida encubierta, luz alboreando entre los irreconocibles muslos de la noche y el día, mano izándome al lugar —real, existe— al que pertenezco. Esencial y claro su lenguaje me ha hablado, y mi lermo corazón se ha empapado de su verbo, como una esponja, con profundidad de contenido:

Nada curará y nada se helará
pero quizá un corazón recoja lluvia

Lo aseguro: no hay mejor manera de conocer a un autor que traduciendo su obra. Iniciar el incógnito camino a través de la espesura poética, verso a paso, penetrando la senda que abren

las palabras, reconociendo en la mueca de la luna el frufrú de una metáfora, percibiendo el color de una rima—rama, adentrarse en el misterioso territorio virgen, rememorado, que te susurra, que se insinúa:

¡Qué hermosa noche será
cuando los ruisenores jubilados
levanten sus colas polvorientas
y afirmen la majestad de la creación!

Y, de pronto, fluyes con el ritmo, deslumbrado por la belleza de un instante: la verdad revelada:

La Sonata del Claro de Luna
al revés.

Bob Dylan también. Hank Williams. Rumi. Bashô. Leonard Cohen es un maestro en el arte de lanzar cargas de profundidad contra las almas. Sus canciones atisban hendiendo diametralmente nuestras cavidades, provocando sismos íntimos, maremotos sanguíneos, explosiones que sacuden nuestro ser, a un nivel tan fibrilar, que suele ser imperceptible. Como la gota que horada la roca —el goteo constante, ininterrumpido, sobre el corazón—. Y entra la luz. La plenitud de la cópula, el éxtasis límite, el grito liberado. Después... es

demasiado tarde... Se ha integrado en tu sistema. La Magia ha empezado a operar en tu energía:

Oigo la vieja agua clara
comiendo rocas.

No diré más. Cohen es un misterio en sí mismo. Su más temprana obra, entre los años sesenta y setenta, fue comparada con un sendero infinitamente ancho y sin dirección: el joven poeta judío —en hebreo *cohen* significa “sacerdote”, y Leonard pertenece a un longevo árbol genealógico formado por rabinos y académicos semitas— bebía de los textos sagrados judaicos (la Tora, los Salmos):

Ahora cantaré a mi bienamado
una canción de mi amada tocándose el pelo
puro metal negro
que ningún príncipe rebelde
puede convertir en escoria.

Pero también de las escrituras sagradas hindúes —Vedas, Upanishads—, la poesía *beat* —Ginsberg, Ferlinghetti—, la tradición romántica poética —Yeats, Byron—, tanto como del surrealismo popular —Vallejo, Lorca—y del existencialismo francés —Camus, Sartre—, la poesía china y los místicos sufíes —Attar, Rumi—:

Remonta tus lágrimas y guarda silencio
como la rosa en su escalera de espinas.

Hoy, la senda se ha estrechado para ganar hondura, y el lenguaje se ha simplificado para hacerse esencial:

Todo el mundo sabe que los dados están marcados
todo el mundo los tira con los dedos cruzados
todo el mundo sabe que la guerra ha terminado
todo el mundo sabe que los buenos perdieron.

Pero Leonard nunca se arrancó las raíces para renovarse interiormente. Moviéndose entre el aparente pesimismo y el júbilo irreal, incubó la conciliación de la paradoja en una yuxtaposición del zen y el judaísmo: una conjunción estética que le lle-

varía a la asunción del “realismo místico” y a una plenitud espiritual poética, pletórica, aunque manteniendo las constantes vitales que han caracterizado su obra: belleza, ritmo, autoridad y verdad.

Nadie se va al Cielo
y no queda nadie en el Infierno.

Con Cohen, virutas de belleza saltan del cepillo que labra la noble madera de la derrota. Con Cohen, dios y la mujer se miran uno a otro, confundiendo, porque todo es amor:

Soñé que la canción me era dada
como única prueba
de que mi verdadera morada contigo
no tiene suelo ni techo
ni ventanas para mirar fuera
ni espejos para mirar dentro
ni canto para salir de ella
ni final para empezar.

MI ORGULLO COMO TRADUCTOR

En 2003 concedí una entrevista donde se me preguntaba si creía que Cohen había sido bien entendido en España. Esta fue mi respuesta:

Creo que un idioma no ha de ser obstáculo para entender la obra de un autor. Yo me sentí tocado profundamente por Cohen cuando no entendía lo que cantaba, como ahora puedo sentirme emocionado al oír a Nusrat Fateh Ali Khan o a Jabier Muguruza. Creo que la música es un idioma universal que no conoce fronteras. Personalmente, me siento orgulloso de haber podido aportar mi minúsculo grano de arena en la comprensión de la obra de Cohen en este país. Sé que mis libros de traducciones han ayudado a algunas personas en ese sentido. Además, he oído hablar muy bien del “Método Manzano” —para aprender inglés, evidentemente—, consistente en la escucha de una canción mientras se lee la letra original en una página, con la traducción en la página enfrentada.

Dicen que funciona. Así que me siento feliz de haber sido útil en esa enseñanza tangencial, además

I stepped into an avalanche
it covered up my soul.
When I am not this hunchback that you see

I sleep beneath the golden hill.
You who wish to conquer pain
you must learn to serve me well.

You strike my side by accident
as you go down for your gold
The cripple here that you clothe and feed

is neither starve nor cold.
He does not ask for your company
not at the center of the world.

When I am on a pedestal
you did not raise me there.

Your laws do not compel me
to kneel grotesque and bare.
I myself am the pedestal
for this ugly hump at which you stare.

You who wish to conquer pain
you must learn what makes me kind.
The crumbs of love that you offer me
they're the crumbs I left behind.
Your pain is no credencial here
it's just the shadow of my wound.

I have begun to long for you
I who have no greed
I have begun to ask for you
I who have no need
You say you've gone away from me
but I can feel you when you breathe.

Do not dress in those rags for me
I know you are not a poor.
And don't love me quite so fiercely now
when you know that you are not sure.
It is your turn beloved
it is your flesh that I wear.

Todo empezó en 1974. En menos de un año se publicaron en España dos libros de poemas de Leonard Cohen —la antología *Poemas escogidos* (Plaza & Janés, 1974¹) y el poemario *La energía de los esclavos* (Visor, 1974²)—, dos novelas —*El juego favorito* (Fundamentos, 1974³) y *Los hermosos ven-*

de haber ayudado a engrosar las filas de seguidores de Cohen con mis traducciones.

Entré en un alud
cubrió mi alma.
Cuando no soy el jorobado que ves,

duermo bajo la colina dorada.
Tú que quieres vencer el dolor
debes aprender a servirme bien.

Golpeas mi costado sin querer
mientras buscas tu oro
Aquí el lisiado al que vistes y alimentas

no se muere de hambre ni de frío.
No pide tu compañía
no en el centro del mundo.

Cuando estoy en un pedestal
tú no me subiste ahí.

Tus leyes no me obligan
a arrodillarme grotesco y desnudo.
Yo mismo soy el pedestal
de esta horrible joroba que miras.

Tú que quieres vencer el dolor
debes aprender a complacerme.
Las migajas de amor que me ofreces
son las mismas que dejé atrás.
Tu dolor no es ninguna credencial aquí
es sólo la sombra de mi herida.

Y yo he empezado a anhelarte
yo que nada codicio
He empezado a preguntar por ti
yo que nada necesito
Y dices que te has apartado de mí
pero te siento cuando respiras.

No te pongas esos trapos por mí
sé que no eres pobre.
Y no me ames con tanto ardor
cuando sabes que no lo tienes claro.
Es tu turno, amor,
es tu carne la que llevo.

cidos (Fundamentos, 1975⁴) —, se estrenó la película *Los vividores* (*McCabe & Mrs. Miller*), de Robert Altman (con banda sonora integrada por tres canciones de Cohen, pertenecientes al disco *Songs of Leonard Cohen*), y el mismo Cohen vino a España (Barcelona y Madrid) a cantar durante

los últimos estertores del régimen franquista (pocos artistas internacionales lo habían hecho antes —Frank Zappa, King Crimson—, y ninguno de ellos con la carga ideológica de un cantautor que había cantado a los maquis —“The Partisan”—, había estado en Cuba durante la revolución castrista, había militado en el Partido Comunista de Canadá:

Cuando tenía quince años seguí a una hermosa chica hasta el Partido Comunista de Canadá. Porque tocaba la guitarra. Porque los polis habían matado a Joe Hill. Porque no tenemos aviones ni cañones⁵ y todos sus amigos habían muerto en el Jarama.

O había declarado que Federico García Lorca era el poeta que más le había influido —Cohen dedicó su concierto en el Palau de la Música de Barcelona a nuestro poeta granadino, y allí anunció que acababa de tener una hija a la que había puesto el nombre de Lorca—, desde que leyera el poema “*Gacela del Mercado Matutino*” en una librería de Montreal, cuando tenía 16 años:

Por el arco de Elvira
quiero verte pasar,
para sufrir tus muslos

“Aquél era mi mundo, mi paisaje,” declaró Cohen. “Lorca cambió mi manera de ser y de pensar de un modo radical. Sus libros me enseñaron que la poesía podía ser pura y profunda a la vez que popular.”

Recuerdo que el tremendo “efecto Cohen” me barrió de un plumazo. En apenas un año me había convertido en un adepto. Cohen había llenado de trascendencia mi vida sin objetivo, dándole un significado poético que aliviaba mi depresiva adolescencia. Era todo lo que necesitaba para seguir adelante. Desde ese momento, la conexión entre el lenguaje poético y la supervivencia estuvo muy clara y viva en mí:

Cuando te oigo cantar
garganta desgarrada por los celos

del infinito dolor de tu alma
cantando con voz de hábito de monje
haciendo una pirueta hasta el cielo
cantando en la Casa del Mundo
donde lo único que importa es morir
entre sus habitaciones en llamas
olvido quién soy
recuerdo quién soy
y salto entonces al centro
de tu enloquecida saliva
como sólo un verdadero amante
rendido al escandaloso poder de la belleza
se disuelve en el seno de su amada.

Escribí “el día después” de haber presenciado “el milagro” del concierto en el Palau de la Música. Estaba totalmente deslumbrado. Mis ojos habían sido testigos de la Comunión entre Poesía y Hombre (la Mujer era la misma Poesía). Comprendí que el alma era el nexo de unión entre lo divino y lo humano, y su Misterio, la Poesía. Abandoné mis recién iniciados estudios de Medicina y decidí aprender inglés para traducir la obra de Leonard Cohen.

Un hombre libre para amar su minuto
en los reinos del amor y la carne
destruye más dolor que siglos
de leyes humanitarias y abogados.

En 1975, en Madrid, se acababa de publicar el libro *Bob Dylan, escritos, grabados y dibujos* (Editorial Aguilera), que recogía todas las letras de las canciones de Dylan —en una excelente traducción de Carlos Álvarez—. Pensé que si Dylan tenía un libro semejante, Cohen también se lo merecía. Así pues, me fui a Londres para buscar a mi profesora de inglés e iniciar la traducción de las letras de las canciones de sus cinco primeros discos (1967-1974). De regreso a Barcelona, utilizando todavía los medios de la clandestinidad (ciclostil, fotocopias), armé un libro bilingüe con aquellas canciones, amén de varios cuadernos de poemas (*Flores para Hitler*, *Parásitos del cielo*) que yo mismo vendía en la calle —sobre todo en las Ramblas y a la puerta de las salas de conciertos

—y llevaba a algunas librerías “progres” de Barcelona —Documenta, Épsilon, Cinc d’Oros, Xoc—, donde los acogían con entusiasmo. Finalmente, en 1979, después de que un par de editoriales desestimaran la publicación de mi libro de canciones, conseguí que Fundamentos —gracias al esfuerzo de Cristina Vizcaíno— publicara *Leonard Cohen. Canciones*, que inició la serie titulada genéricamente *Canciones*, integrada en la colección Espiral. Fue tan importante el éxito comercial de esta colección que acabé dirigiéndola, publicando más de cincuenta títulos en diez años (Lou Reed, Jim Morrison, Tom Waits, Patti Smith, Nico, John Lennon, Marianne Faithfull, Suzanne Vega, Nick Cave, David Bowie, etc.) y haciendo de “la poesía en el rock” mi cruzada profesional.

He escuchado toda la disputa
he escuchado todo el dolor
y creo que da igual lo que haga por ti,
volverá a pasar,
sin embargo creo que puedo curarlo,
estoy loco pero creo que puedo curarlo
con esta canción.

“Un poema te devuelve el cordón umbilical, y vuelves a nacer,” escribí en el monográfico “*La Poesía del Rock*” —proyecto que codirigí con Miguel Ángel Fernández para la revista *Litoral* en 1989—. Con el absoluto convencimiento de que una parte de la mejor producción poética de nuestros días se expresa a través de la música —aunque hay que reconocer la saturación de versos de mala calidad en el pop-rock— y que hoy nadie necesita publicar un libro de poemas para ser poeta, puede hacerlo perfectamente a través de la música: “Yo no escribo poesía, simplemente la canto. No hay tiempo de leerla, pero sí de escucharla,” dijo John Lennon. Suscribo las palabras del periodista Diego A. Manrique en su artículo “Un Arma Cargada de Melodías” publicado en *El País*, *Babelia*, el 22 de julio de 2000:

No terminará el verano sin que alguien se suba a una tribuna y proclame que la poesía ha muerto, que su futuro está en las canciones. En

realidad, simplemente estará constatando una evidencia: que el mensaje poético tiende a popularizarse en las últimas décadas a través del arte, el cine, el vídeo, los cómics y, especialmente, la música popular.

Cuando Leonard Cohen llegó al mundo de la música en 1966 (con 32 años de edad) ya era un héroe cultural reverenciado en los círculos literarios de Estados Unidos y Canadá —había publicado el grueso de su “obra literaria”: dos novelas y cinco libros de poemas en diez años—. Evidentemente, Cohen llevó la poesía al mundo del rock —nadie con semejantes antecedentes literarios lo había hecho antes—, si bien es cierto que la dedicación de Cohen a la música se había iniciado prácticamente a la vez que su devoción a la poesía: con diecisiete años montó su primer grupo de country: The Buckskin Boys, y sus primeras composiciones musicales (“Tonight will be fine”) datan de esta época. Pero Cohen nunca diferenció entre poesía y canción: “Siempre ha habido una guitarra invisible detrás de toda mi obra, ya sea la que llaman ‘canción’ o la que llaman ‘poesía’, que son distinciones que nunca hago. A veces los poemas nacen con la música, otras es la música la que nace tras ellos, y en ocasiones las palabras reclaman una música para hacerlos perfectos”

Suzanne te lleva
a su casa junto al río
puedes oír cómo pasan los barcos
puedes pasar la noche con ella
y sabes que está medio loca
pero por eso quieres estar ahí

dejó escrito en su libro *Parásitos del cielo* (1966⁶) —la canción se publicaría en el posterior disco *Songs of Leonard Cohen* (1967)—, junto a otras cuatro futuras canciones: “Teachers”, “Avalanche”, “Fingerprints” y “Master Song”. De modo que, ¿fue antes el huevo o la gallina?

Ahora un gallo con una navaja
asesta el tajo hemofílico a lo largo
del suave cielo negro.

Personalmente, siempre he acometido la tarea de la traducción con una gran dosis de implicación personal —o me interesaba el autor, o no lo hacía—, y jamás hubiera osado emborronar una sola página en blanco si no hubiese tenido la absoluta convicción de que para traducir a un poeta uno ha de ser también “un poco” poeta —de Cohen a Rumi, he traducido a Walt Whitman, Patti Smith, D.H. Lawrence, Bob Dylan, Rimbaud y Tom Waits, Kavafis y Lou Reed, poesía japonesa (*haiku*) y poesía árabe (dinastía de los abásidas)—. No es fácil explicar el inmenso misterio de la palabra. Yo sé que soy quien soy en gran medida gracias a la influencia que la palabra poética ha tenido en mi vida, o al hecho de que haya podido conocerme de un modo más profundo y esencial a través del reflejo que he visto al mirarme en un poema.

Sin duda, Leonard Cohen me llevó a la palabra, pero la palabra no conoce idioma. Hoy sé que la palabra poética es el idioma universal, la palabra musical es el idioma del alma, y “lo que no se entiende es que no es poesía”:

¿Te has fijado en lo íntimo
que es un árbol mojado
una cortina de hojas de afeitar?
Ámame, no pasa nada.

En un tiempo de palabras inconsistentes, renglones sinuosos, nacionalismos rectos, racimos racistas y muros de aire —“las fronteras son mi cárcel”, cantaba Cohen en “The Partisan”—, deberíamos escuchar más música para disolver nuestras diferencias. Lo cual me devuelve a una conversación que tuve con Cohen en la que me confesaba:

Creo que la noche en que asesinaron a Lorca, iba a ver a un amigo que era fascista. Lorca tenía amigos en los dos lados. Nunca dejó que sus ideas políticas se interpusieran en su amistad. Eso es algo maravilloso. Como cuando alguien entra en una canción y conecta profundamente, se olvida de quién es. Sólo cuando la canción ha terminado, recuerda que es fascista o comunista. Lorca vivió siempre en ese espíritu.

(¿zen?)
Fin.

NOTAS

1. Traducido por Jorge Ferrer-Vidal.
2. Traducido por Antonio Resines.
3. Traducido por Susan Hendry y Blanca Tera.
4. Traducido por Javier Sainz y Susan Hendry
5. En castellano en el original.
6. Traducción de Antonio Resines; Madrid, Visor, 1982.

ENCUENTROS



I JORNADAS HISPANOAMERICANAS DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA

ROSARIO, 20 A 25 DE NOVIEMBRE DE 2006

MARIETTA GARGATAGLI

Suele decirse que cada época histórica traduce los clásicos a su manera. Esa reinterpretación de la tradición tiene, por lo general, lentos e ignorados ecos. Las nuevas versiones de los autores consagrados por los siglos suelen ocupar alguna página de las revistas y suplementos literarios o, a veces, ninguna. Amparados sólo por la esquiva gloria doméstica, los artífices de esos trabajos no suelen ser conocidos por el público ni sus nombres tienen repercusión suficiente en los ámbitos académicos. Tan austera verdad puede hacerse extensiva a los traductores literarios en general, cuya trascendencia es poco más que el *copyright* al que obliga la ley. Ese oscuro papel fue rotundamente desmentido en las I Jornadas Hispanoamericanas de la Traducción Literaria que se celebraron en Rosario (Argentina) entre el 20 y el 25 de noviembre del 2006.

La ciudad, que albergó también el III Congreso de la Lengua Española (2004), parece un lugar ideal para actos de esta naturaleza: distancias cortas, preciosos paseos, amplias panorámicas sobre el ancho Paraná y sus lentos barcos cerealeros, librerías espléndidas y locales adecuadísimos como el Centro Cultural Parque de España, donde se realizó el encuentro. Este complejo cultural, construido a partir de un anteproyecto de Oriol Bohigas, es uno de los centros de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), entidad patrocinadora de aquellas actividades que, según está previsto, se repetirán en el futuro.

Las Jornadas fueron coordinadas por Albert Freixa y dos miembros (Marietta Gargatagli y Patricia Willson) de un amplio comité científico formado por especialistas de diversas partes del mundo: Lourdes Arencibia (Cuba); Mauricio Beuchot (México); Lisa Rose Bradford (Argentina); Georges L. Bastin (Canadá); Emilio Crespo Güemes (España); María Teresa Gramuglio (Argentina); Elisa Martí-López (Estados Unidos); Olivia de Miguel (España); Alfredo Michel Modenessi (México); Miguel Ángel Montezanti (Argentina); Andrea Pagni (Alemania); Nicolás Rosa (Argentina); Jenaro Talens (Suiza); Fernando Toda (España); Beatriz Vegh (Uruguay); Sergio Waisman (Estados Unidos).

Algunos de los invitados no pudieron asistir: Adán Kovacsics (traductor del húngaro), Andrew Graham Yooll (editor de *The Buenos Aires Herald* y traductor del escocés), Luis Sepúlveda (escritor y guionista chileno), Ilide Carmignani (profesora y traductora italiana). Tampoco pudo estar presente quien debía dar la conferencia final: Nicolás Rosa (crítico, teórico, profesor y traductor) que murió unos días antes de comenzar el encuentro.

Las sesiones abarcaban varios tipos de actividades: plenarios con diferentes ponencias, presentación de trabajos de investigación, mesas redondas y talleres; todo alrededor de cuatro secuencias temáticas: "Pensar la traducción", "Traducción y estudios literarios, clásicos y filosóficos", "Políticas de la traducción", "La práctica de la traducción literaria". Así se pudo desarrollar un guión que

vinculaba a la traducción con la creación literaria, con los espacios culturales y políticos, con la vida profesional o con los problemas epistemológicos y filosóficos que implica este tipo especial de arte verbal.

En seis mañanas y cinco largas tardes, el extraño recinto abovedado y algunas aulas cobijaron trabajos y debates que se prolongaban con no pocos éxtasis en el fresco jardín casi monástico del edificio. Así se supo que nada pierde Dante si se abandona la melodía romántica de los tercetos, desde siempre traducidos como si fueran endecasílabos, por un metro históricamente más adecuado: el tetrámetro yámbico que, representado muy sonoramente por Luis Martínez de Merlo, llevó nuestros oídos a una Edad Media misteriosa y poco visitada. No menos reveladores fueron los secretos expuestos sobre Homero (en una ilustre ponencia de Emilio Crespo), Shakespeare (sobre el que debatieron Miguel Ángel Montezanti y Alfredo Michel Modenessi) o Cervantes, del que hablaron su traductor francés, el hispanista Jean Canavaggio, y la traductora al alemán, Susanne Lange. No sin humor, esa necesaria broma culta de la que hablaba Aristóteles, las palabras revelaron que no hay mejor crítica de una obra que la de un traductor. Esa lectura única, solitaria y secreta desmonta los entresijos vedados al lector corriente e incluso al elevado número de especialistas, cuya hermenéutica nace de la confianza de que el lenguaje debe decir necesariamente algo. La verdadera reconstrucción del significado, la inestabilidad histórica de las palabras, los sentidos de traducciones pasadas que quedaron fijadas al original no sólo son herramientas esenciales de la crítica literaria de esas obras clásicas: son, expuestas por un intérprete eficaz, la única crítica posible. Este laborioso trabajo que, sorprendentemente, la divulgación de las traducciones despacha (con suerte) con frases convencionales, se repitió en cada una de las exposiciones sobre textos literarios, tal como mostraron las apasionantes discusiones entre Juan Manuel Rodríguez Tobal, Armando Roa, Mirta Rosenberg y Nicolás Suescún. O entre Daniel Aguirre, Diana Bellesi, Pura López Colome y Olivia de Miguel.

Escritores escoceses, irlandeses, ingleses, franceses, portugueses, alemanes, castellanos saltaron de mesa en mesa, de tertulia en tertulia, iluminando las dificultades de trasladar la poesía femenina, la arcaica, la erótica, la singular, la nacional, la sublime, la hermética. La voz de los poetas (y algunos de los traductores presentes, como Mario Merlino, Diana Bellesi, Luis Martínez de Merlo o Pura López Colome, también lo eran) mostraron además cómo la creación verbal despierta a un tiempo la emoción sensible e intelectual, desdoblamiento indescifrable sin cuya existencia es imposible desentrañar el arte.

Otro de los temas de las Jornadas trascendió el marco inicialmente previsto, como si una marea sumergida hubiera encontrado aquí el escenario que necesitaba inundar. El encuentro de traductores y especialistas de diversas zonas del mundo hispánico enriqueció notablemente la discusión sobre la dubitativa propiedad de la lengua española, sobre sus usos y costumbres. Traductores de ambos mundos, como el escritor Marcelo Cohen (que vivió mucho tiempo en España), Jorge Fondebriker (periodista y traductor argentino), Andrés Ehrenhaus (escritor y traductor afincado en España); profesionales españoles como Fernando Toda (traductor y profesor salmantino), la editora mexicana Mercedes Guhl, la lingüista argentina Nora Múgica o Walter Carlos Costa, traductor de diversas lenguas en Brasil, plantearon, debatieron y desmintieron errores, necesidades, tópicos, equívocos, variaciones, bromas y liturgias internacionales sobre el uso de la lengua. La discusión siguió su curso en los corrillos, las comidas y asomó en la excelente exposición de Mari Pepa Palomero sobre los recursos lingüísticos para traductores e hispanistas que ofrece el Centro Virtual Cervantes.

Hubo tiempo también para las cuestiones estrictamente profesionales, ilustradas por las opiniones de María Teresa Gallego o Mario Septiveda; para los tramos históricos, para la presentación de unos sesenta trabajos de investigación, para hablar sobre la prensa cultural y la invisibilidad de la traducción, para comentar la industria del libro.

Y tampoco faltó la posibilidad de acceder al detalle, de masticar la imprescindible insignifican-

cia, de sentarse ilustres y jóvenes alrededor de una mesa para sacarle la punta al lápiz de la sabiduría práctica en unos veinte talleres, con una participación entusiasta y comentada, que buscaron interrogar desde la escritura oulipiana a la indecisa letra griega que definió que Safo amaba a las mujeres.

Las Jornadas se iniciaron con una espléndida conferencia de Juan Gabriel López Guix (“Tras la sombra de Babel”), que definió de entrada y para siempre el escenario mitológico del original y se cerraron con la distendida, precisa y definitiva conversación de tres traductores afamados, casi mitológicos: el español Miguel Sáenz, el uruguayo Elvio Gandolfo y el argentino Jorge Fondebrider. Aquello que Ortega definió como el esplendor y la miseria de este oficio estuvo presente en estas palabras. La imprenta de la familia Gandolfo, de cuyas artesanías salió una revista como *El lagrimal trifulca*, donde el futuro escritor empezó rudimentariamente a traducir. Los oficios laborales de Fondebrider, que combinan lo sublime y lo vanamente alimenticio. Los trabajos de Sáenz, largamente premiado y modestamente vivido. Entre la sombra de Babel y la realidad de Babel mediaron cinco

días intensos, inteligentes, maravillosos. Es de desear, enfáticamente, que estas Jornadas se repitan.

Auspiciaron este encuentro la Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes (AATI); la Organización Mexicana de Traductores, sección Occidente (OMT); la Sección de Traductores de Libros de la asociación colegial de escritores de España (ACETT); el Instituto Cervantes; el Colegio de Traductores Públicos de la provincia de Santa Fe (Argentina); el Goethe Institut de Buenos Aires; la Embajada de la República Francesa; la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario; el Centro Cultural de España en Buenos Aires; el Ministerio de Cultura de España; la Agencia Española de Cooperación Internacional; la Municipalidad de Rosario. La excelente organización se debió al Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos en Humanidades, de la Universidad Nacional de Rosario, y al Centro Cultural Parque de España.

Las ponencias podrán leerse en www.archivodigital.cervantes.es, en el apartado dedicado a “I Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria”.



LA TRADUCCIÓN Y LA INTERPRETACIÓN EN LA ENCRUCIJADA DE LA COMUNICACIÓN INTERCULTURAL

MONTSERRAT GURGUI

MONTSERRAT GURGUÍ, TRADUCTORA Y SOCIA DE ACETT, ASISTIÓ AL CONGRESO DE LAS PALMAS COMO REPRESENTANTE DE LA ASOCIACIÓN GRACIAS A UNA DE LAS BECAS INCLUIDAS EN EL PROYECTO “ENCUENTROS INTERNACIONALES” DE ACETT FINANCIADO POR CEDRO.

Los días 18, 19 y 20 de octubre de 2006 tuvo lugar en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Las Palmas el congreso internacional *La traducción y la interpretación en la encrucijada de la comunicación intercultural*, un ambicioso encuentro de expertos que reunió a más de ochenta ponentes.

El campus de Humanidades, donde se celebró el evento, está situado en la Plaza del Obelisco, en pleno centro de Las Palmas, a un cuarto de hora a pie del interesante casco antiguo, con la catedral, edificios emblemáticos de estilo neoclásico y modernista, plazoletas peatonales, el Museo Canario, el Centro Atlántico de Arte Moderno, el Teatro y la Casa Museo Pérez Galdós, el parque de San Telmo —con su quiosco modernista en el que esta traductora devenida reportera reponía fuerzas bajo los inmensos *ficus elastica* de su terraza—, la estación de guaguas principal de la isla y un largo etcétera.

Las jornadas de trabajo comenzaban a las nueve de la mañana y se prolongaban hasta las ocho de la tarde, con una pausa de treinta minutos a media mañana, dos horas para comer y otra pausa, o no, a media tarde.

Las conferencias y comunicaciones se presentaron agrupadas en once categorías distintas: interpretación, traducción jurídica y económica,

traducción literaria, la profesión del traductor e intérprete, cultura y traducción, teoría de la traducción, traducción científico-técnica, didáctica de la traducción, traducción subordinada, la traducción en la enseñanza del español como lengua extranjera y la traducción en la enseñanza de lenguas para fines específicos. El primer día se realizaron tres sesiones plenarias, el segundo día, cuatro y el tercer día, otras tres. En el horario entre conferencias plenarias, se celebraban tres ponencias simultáneas de treinta minutos de duración cada una. Fue un verdadero megacongreso y, por razones de espacio, esta crónica reseñará sólo algunas conferencias y comunicaciones. Para quien quiera profundizar en ellas, en la secretaría de ACETT se dispone de un CD-ROM con las actas completas.

Tras la bienvenida a los participantes, la primera sesión plenaria del día corrió a cargo del doctor Alfredo Michel Modenessi, traductor y adaptador teatral, catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México y único integrante mexicano de la American Shakespeare Association, con la conferencia titulada “*Learning to curse o to cuss... o no*. La alteridad del teatro y su traducción desde una perspectiva latinoamericana”. El profesor Modenessi también participó en el I Encuentro de Traducción Literaria de Rosario.

Modenessi explica que el título de su conferencia se inspira en *La Tempestad*, de Shakespea-

re, cuando Calibán increpa a Próspero diciendo: “*You taught me language, and my profit on’t / Is, I know how to curse.*” Y es que el traductor de teatro ha de poner en juego lo mejor —que puede ser lo peor— de sus recursos lingüísticos y de sus experiencias para dar vida a unos personajes, ya se trate de jurar o injuriar, según lo que la obra exija en cada momento. Por lo tanto, la traducción de un texto dramático es siempre un proceso dinámico, un proyecto cuyo objetivo es la representación escénica, y pedirle fidelidad, o literalidad, es poner coto a la creatividad que se supone que debe alcanzar. El conferenciante se pregunta qué relación guardan *Esperando a Godot*, *Waiting for Godot* y todas las demás versiones que se han representado de la obra de Samuel Becket con el original francés, *En attendant Godot*, y concluye que

Todo producto teatral, es decir, todo texto escénico, el conjunto de todos los signos que constituyen la representación específica, es siempre otro respecto del texto dramático (...). La traducción, como el teatro, ya sea dramática o de cualquier índole, no puede subordinarse mansamente a los criterios que constituyen su identidad como otra respecto a su punto de partida.

Sin embargo, en las traducciones que se encargan de los clásicos, sigue prevaleciendo la idea de que el traductor ha de buscar una identidad imposible con el texto en sí y tornarse invisible.

Los traductores de Shakespeare al español en cualquier lugar de habla hispana han creído que Shakespeare en español ha de sonar como un hidalgo castellano del siglo XVI y que por eso se debe traducir mediante una mala imitación de las normas del español ibérico. En Latinoamérica, debido al escaso presupuesto, a la ignorancia o al exceso de confianza, los directores recurren a traducciones hechas en España, adaptadas por directores o actores que casi nunca son dramaturgos o, en el caso de Shakespeare, a la traducción de Astrana Marín de sus *Obras Completas*, con lo cual se perpetúa la idea de que para representar a este autor deben adoptarse las formas y los ritmos del español ibérico, como imitación del castellano del siglo XVI,

y el resultado no es la liberación de la obra sino la renuncia a formas de experiencia y expresión como usuario de su español a favor de otro cercano pero ajeno: la voz imperial.

También denuncia Modenessi la escasez de centros de enseñanza de traducción, la insuficiente calidad de éstos, las exiguas posibilidades de investigación y la parca conciencia crítica dentro de la profesión en Hispanoamérica, así como la ausencia generalizada de legislación sobre los derechos del traductor. Y señala un hecho inquietante derivado de estas carencias: la traducción, en vez de convertirse en elemento enriquecedor y revitalizador, deviene “un medio muy poderoso de reforzamiento del coloniaje y la dependencia” como atestiguan la publicidad, el mal doblaje y subtitulación de películas, etcétera, al otro lado del charco. A modo de ejemplo, nos cuenta la curiosa manera en que los meseros mexicanos de las cadenas de comida rápida reciben ahora a los clientes. Dicen: “hola, mi nombre es...” (*my name is...*), en vez de “me llamo fulano de tal”. Ello es consecuencia de unas políticas decididas en la sede central de la corporación y que introducen una costumbre hasta ahora desconocida en el país —la de presentarse al cliente— y que ha sido transliterada sin la menor sensibilidad para la práctica del español, de modo que la persona que opta a estos puestos de trabajo se ve obligada a actuar fuera de su práctica común, no sólo lingüística sino también cultural.

Modenessi termina la conferencia preguntándose por qué, siendo tal el interés que suscita la literatura hispanoamericana, las traducciones se hacen prácticamente todas en España y relata el fracaso de la reciente edición *Shakespeare traducido por escritores*, publicada por la Editorial Norma, de México.

Otra de las comunicaciones a las que asistí la primera mañana fue la del profesor Martin B. Fischer, de la Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona, que nos advirtió de los peligros que corremos de perdernos por Alemania si nos fiamos de las páginas del suplemento “El Viajero”, de *El País* y de otros artículos sobre viajes del mismo periódico en una amena exposición titulada “Plaza Potsdamer, ida y vuelta. Topónimos alemanes en

la prensa española”. En su opinión, los topónimos, los nombres propios, los nombres de monumentos, instituciones, etcétera, deberían traducirse de una manera o de otra (mediante calco, préstamo, sustitución, ampliación, generalización u omisión) según la función que deba desempeñar el texto. En el caso de guías de viaje, cuyo objetivo es informar, Fischer se inclina por la ampliación. Presentó una extensa variedad de ejemplos aparecidos en la prensa entre los años 1998 y 2004, principalmente en *El País*, y llamó la atención sobre la falta de coherencia entre las decisiones adoptadas y el *Libro de estilo* de dicho periódico, los errores tipográficos que suelen deslizarse en estos textos, las frecuentes incongruencias entre el texto y los pies de foto, los errores de significado, algunos llamativos como “Dresde, la Atenas del Elba” (*El País*, 15-11-98), cuando Dresde es conocida como “la Florencia del Elba” (*Elbflorence*), siendo en realidad Berlín la que lleva el título honorífico de “la Atenas del Spree” (*Spree-Athen*).

La siguiente ponencia que pasaré a reseñar es la del profesor Juan Rafael Morales López, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, titulada “El tratamiento de las referencias culturales en la traducción al español de un clásico de la literatura juvenil brasileña, *O meu pé de laranja lima*”. Morales señala que la literatura infantil y juvenil (en adelante LIJ) se ha considerado durante siglos un género menor y de finalidad meramente didáctica, por lo que su traducción siempre ha ocupado un lugar marginal en los foros de traducción y en los estudios traductológicos, que contrasta con el volumen de LIJ que se publica. En los últimos años, este punto de vista está cambiando y se constata que los problemas de traducción de obras para niños y para adultos son en realidad los mismos. Además, la LIJ tiene otros problemas añadidos como, por ejemplo, que el traductor ha de saber valorar la competencia lingüística y la capacidad lectora de los niños en función de las diferentes edades. Además, el traductor ha de vérselas con la presión directa o indirecta de editores y pedagogos con respecto a cuestiones tabú en la sociedad receptora, ya sean de índole política, religiosa o nacional,

lo cual le obligará a omitir o adaptar fragmentos para ceñirse a lo políticamente correcto.

La parte práctica de la ponencia se centró en analizar las referencias culturales en la traducción española del clásico brasileño de LIJ antes mencionado, del escritor José Mauro de Vasconcelos, obra que se ha traducido en países física y culturalmente tan distantes de Brasil como Turquía, Corea del Sur y Tailandia. La única traducción española de que se tiene constancia es la realizada por la argentina Haydeé M. Jofre Barroso publicada en Argentina por la editorial El Ateneo, en 1971, y de la que han aparecido ya treinta y ocho ediciones. Terminaré esta reseña mencionando sólo que en dicha versión, un libro de ciento setenta y ocho páginas, la autora de la traducción ha incluido ¡veintiuna notas a pie de página!

La pausa para el almuerzo fue debidamente aprovechada con una escapada en guagua a la Playa de las Canteras para almorzar unas papas arrugás con mojo picón y pez espada a la plancha.

Otra sesión plenaria a la que me gustaría referirme es la de José Vales Bermúdez, jefe de la sección de traducciones de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual de Naciones Unidas, OMPI, <http://www.wipo.int/export/portal/index.html.es>, con sede en Ginebra. Este organismo es la agencia que se encarga de lo relacionado con las patentes. El conferenciante hizo un breve repaso de la historia de la ONU y sus lenguas oficiales y apabulló al respetable con una batería de cifras sobre el volumen de textos que traduce la agencia de la que es responsable, para regocijo de futuros licenciados presentes en la sala, convirtiendo la sesión por lo general amodorrada y soñolienta que sigue al almuerzo en una de las más animadas y vitales del congreso. Como conclusiones a vuelapluma de dichas cifras se constata el ascenso imparable del coreano (menos de cincuenta millones de hablantes) como lengua de partida en todo lo referente a patentes tecnológicas e industriales y la percepción de que el español está quedando relegado a una “lengua de creación literaria”, un claro reflejo de la diferencia en las inversiones en I+D de los gobiernos respectivos.

En el turno de preguntas, una estudiante aprovechó para formular una queja hacia sus profesores que, en su opinión, no alientan a los futuros licenciados del modo en que lo había hecho el conferenciante. En este punto intervino Jesús Baigorri —debo decir aquí y ahora que fue otro de los ponentes que más consiguió entusiasmar a los estudiantes—, para anticipar que Vales y él habían estado concretando la posibilidad de colaboración entre universidades y organizaciones de la órbita de Naciones Unidas, algo que hasta el momento siempre se ha visto frenado por la falta de presupuestos y que ahora, gracias a las nuevas tecnologías, no requeriría ninguna inversión. Desde aquí mis mejores deseos para que lo consigan.

Otra sesión plenaria que merecería una detenida reseña fue la de la doctora Sonia Bravo Utrera, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, titulada “Acerca de la construcción de una teoría de la traducción literaria. Una propuesta teórica y didáctica”, pero habida cuenta de su intensidad, su interés y su belleza (llena de ecos cubanos: Nicolás Guillén, Cabrera Infante/García Ureta, José Martí) tal vez *Vasos Comunicantes* pudiera recogerla completa en un futuro.

Destacaré también la sesión plenaria desarrollada por Clara Foz, profesora de la Universidad de Ottawa, Canadá, titulada “Retraducciones de un clásico: De Oudín a La Pléiade”, que trató de las andanzas de Don Quijote en sus traducciones al francés. Para Foz,

La traducción puede considerarse una forma avanzada y particular de lectura que, si bien deja una huella escrita (a diferencia de todas las demás, efímeras y evanescentes), no resiste el paso del tiempo. Conocida es la paradoja según la cual el texto original permanece vigente a través del tiempo mientras que la traducción envejece, aunque (otra paradoja) la huella del traductor sea a veces despreciada o simplemente inadvertida y, en muchas épocas, hasta fuera corriente y aconsejable que el traductor desapareciera, por así decirlo, detrás del texto, es decir, detrás de su propio trabajo.

A partir de aquí, Clara Foz pasó revista a varias traducciones del *Quijote*, desde la primera, aparecida sólo nueve años después del original, firmada por el políglota y polígrafo Cesar Oudin, hasta la colectiva editada por La Pléiade (2001), a cargo de un equipo de tres traductores dirigido por Jean Canavaggio.

A todo esto, el tiempo continuaba cálido y a mediodía bochornoso y los traductores ajenos al ámbito universitario que asistían al congreso se refrescaban a la hora del almuerzo en el Parque de San Telmo. En realidad éramos cuatro. El público que asistía a los actos estaba formado por los profesores de la universidad organizadora, los alumnos de ésta y los profesores invitados a presentar comunicaciones, llegados de Moscú, Praga, Salamanca, Ciudad de México, Teherán, etcétera. Una traductora autónoma, Virginia de la Cruz, presentó una ponencia titulada “La traducción audiovisual en las líneas aéreas españolas” y Miguel Núñez Ferrer, también autónomo, habló sobre “La normalización en el sector de la traducción. La futura UNE-EN-15038 para Servicios de Traducción”. Por lo que he sabido después, representaba a la ACT, Agrupación de Empresas de Traducción, que nació en 1990 en Barcelona y de la que ahora forman parte cuarenta y siete agencias de toda España. Y éstas fueron las dos únicas ponencias en la categoría *La profesión de traductor e intérprete*.

Durante el último almuerzo coincidí con María Isabel Diéguez, profesora de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que ha colaborado en la fundación del COTICH, Colegio de Traductores e Intérpretes de Chile (Asociación Gremial) <http://www.traductores-agts.cl/> Alcanzado el número de cien socios, este Colegio se inscribió en la FIT y ya tiene los estatutos redactados. Intercambiamos información y me explicó que en Chile apenas se traduce literatura y que, de las traducciones técnicas, los campos donde más se trabaja son la minería y la astronomía. El traductor no es reconocido como autor y por tanto no tiene derechos. El problema más frecuente de los traductores chilenos es la morosidad en el pago de los clientes.

La última sesión plenaria corrió a cargo del doctor Jesús Baigorri, actualmente profesor en la

Universidad de Salamanca, historiador e intérprete de conferencias de las Naciones Unidas. Baigorri nos deleitó con la conferencia “El intérprete como personaje de ficción en la narrativa contemporánea: algunos ejemplos”. A los cinco minutos ya se había metido al público en el bolsillo con el análisis de la percepción que del intérprete han tenido siempre las sociedades, a través de ejemplos de ficción sacados de *Astérix* y de *Mafalda*. El intérprete es un mediador en los conflictos que se juega el pellejo en su trabajo para sobrevivir y que en el mundo de la ficción casi siempre transgrede el código deontológico. Es un personaje con poder y resultón, una suerte de mago que ha dado lugar a un sinfín de obras literarias con estos profesionales como protagonistas. Las guerras estimulan la demanda de intérpretes y aquí Jesús Baigorri denunció las muertes constantes de mediadores lingüísticos en la guerra de Irak y llamó a romper una lanza por ellos.

Seguidamente, comparó los distintos intérpretes creados por Conan Doyle, Muñoz Molina, Javier Marías, Kim y D. Marani y, para concluir, recomendó tres obras de reciente aparición con intérpretes como protagonistas: *Bel Canto*, de Ann Patchett, *The Missing Song*, de John Le Carré, que se publicará próximamente traducida por Carlos Milla, y *La hija rebelde*, de José Pedro Castanheira, traducido por Roser Vilagrassa.

Inevitablemente, me dejó en el tintero muchas otras conferencias y comunicaciones interesantes, pero antes de terminar me gustaría recordar la pronunciada por Leticia Fidalgo González, de la Universidad de las Palmas, titulada “Traducir la cercanía. La literatura cubanoamericana”, en la que, a través de los personajes de las novelas de Óscar Hijuelos, analiza los paralelismos entre el acto de traducir y la formación de la identidad.

Traducir narrativa cubanoamericana en inglés no es sino traducir literatura escrita por seres traducidos sobre seres traducidos (...) Los cubanoamericanos, desde que nacen, han de traducir una historia personal y grupal que proviene de unos espacios geográficos pero que se desarrolla y transcurre en otros, como los textos nacen en

una lengua y luego, tras ser traducidos, se desarrollan en otra.

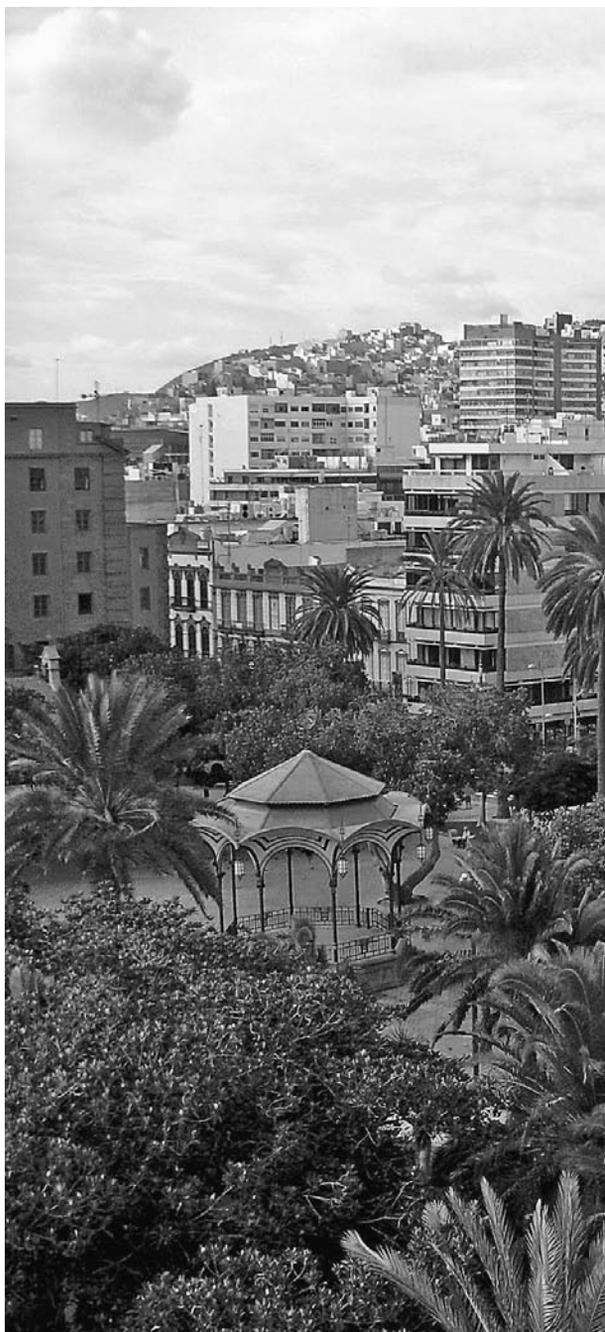
Y finalmente, “Marcas de identidad en *Los novios* de Alessandro Manzini” fue la comunicación de Rocío Sierra Trapiello, también de la Universidad de Las Palmas, quien analizó las soluciones que adoptan Juan Nicasio Gallego y Esther Benítez en sus respectivas traducciones de la citada obra ante las marcas de identidad o socioculturales (los rasgos que describen la geografía, los bailes, los olores, los colores y que dan cuerpo a la identidad cultural) y presentó algunas soluciones propias.

Y con esto concluyo la crónica de lo que fueron los actos del congreso. Y a modo de brevísima valoración añadiré que en vista de que una de las principales preocupaciones de los futuros licenciados son las perspectivas en el mercado laboral, las sesiones plenarias de las cuatro de la tarde tal vez pudieran adquirir en el futuro el formato de mesa redonda con participantes traductores que trabajan para la industria cultural (editoriales, cine, televisión), en el ámbito científico-técnico o jurídico e incluso representantes de las asociaciones de traductores e intérpretes. Una mesa redonda en la que los componentes dialogaran entre ellos fomentaría el debate y la participación de los estudiantes, con lo que se reduciría el abismo que éstos perciben entre el mundo académico y el mundo real.

La última noche hubo una exquisita cena de despedida en la que Jesús Baigorri confesó que había seguido, a través de Icíar Alonso, la confección del inventario de obras con intérpretes o traductores que había surgido en la lista de correo de ACETT y que incluso había colaborado enviando algunos títulos.

La cena tuvo lugar en un restaurante situado al final de la magnífica Playa de las Canteras, frente al auditorio Alfredo Kraus. Como suele ocurrir en estas ocasiones, relajados después del trabajo bien hecho y aunque la traducción siguiera flotando en el aire, los participantes se entregaron a temas de conversación más mundanos como las nuevas medidas de seguridad en los aeropuertos, la prohibición de fumar en los espacios públicos y cómo se vive esta ley en Canarias, el consumismo

de las generaciones más jóvenes, la bondad de los vinos canarios o el relevo en la alcaldía de Barcelona. Y en éstas estábamos cuando llegó la hora de la despedida y de intercambio de tarjetas y direcciones de correo electrónico porque el restaurante cerraba y muchos de los presentes emprendían viaje al día siguiente. Más que una despedida, fue un “hasta pronto”, en el convencimiento de que, como a los personajes de David Lodge en *Small World*, el mundo se nos demostraría otra vez un poroto/un pañuelo.



FOTOGRAFÍA DE MONTSE GURGUÍ





LITERAIRE VERTAALDAGEN 2006, UTRECHT

JULIO GRANDE

LOS DÍAS 15 Y 16 DEL PASADO MES DE DICIEMBRE, JULIO GRANDE, TRADUCTOR DEL NEERLANDÉS Y SOCIO DE ACETT, FUE INVITADO A PARTICIPAR EN LAS JORNADAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA 2006. CONCEDIDA UNA DE LAS BECAS QUE LA ACETT, CON AYUDA DE CEDRO, DESTINA A LA ASISTENCIA A ENCUENTROS INTERNACIONALES DE TRADUCCIÓN, NOS RELATA EN ESTE ARTÍCULO EL CONTENIDO DEL ENCUENTRO.

Era una madrugada desapacible, como lo son todas las madrugadas, esa del 15 de diciembre de 2006 cuando, acompañado por las tres bellas traductoras: Aneta, Laura y Maja, salí de la Casa del Traductor de Ámsterdam rumbo a la ciudad de Utrecht, donde se celebrarían las octavas jornadas en torno a la traducción literaria. Para llegar hasta esta capital de la provincia homónima, debíamos tomar un tranvía que nos dejaría en la estación de Ámsterdam Sur y, desde allí, coger el tren con destino a la estación de Utrecht Central. La duración estimada del trayecto en tren era de unos veinticinco minutos y el tranvía no podía llevarnos más de diez, así que íbamos con tiempo y relajados, pues habíamos salido a las nueve y el simposio no empezaba hasta las diez y cuarto. El viaje transcurrió ameno, como de costumbre, con fluida conversación y cierta alegría a pesar de lo intempestivo de la hora.

Llegamos a los cines City, donde nos habían emplazado a las 10.15 horas para celebrar allí el primer día de las jornadas, pues las instalaciones universitarias que acogieron este evento los años anteriores se habían quedado pequeñas por la masiva afluencia de público: casi 300 participantes entre oyentes, alumnos y ponentes. En este recinto cinematográfico, nos recibieron con café o té a discreción y se produjeron entrañables encuentros entre colegas de diferentes nacionalidades, hermanados casi todos por el neerlandés, que a la sazón se había constituido en lengua franca.

Este año, el lema de las jornadas era: “La traducción del humor en la literatura de ficción, los cómics y los subtítulos cinematográficos”. Peter Bergsma, traductor y director de la Casa de Ámsterdam, abrió a las 10.30 las jornadas dando la bienvenida a todos los presentes, explicando el cambio de emplazamiento y justificando el aumento de la cuota de inscripción —20 euros por día— que habían sufrido las jornadas.

A continuación, a las 10.45 horas, tomó la palabra el primer ponente. Arthur Langeveld, traductor del ruso al neerlandés y profesor en la Universidad de Utrecht, galardonado en 2006 con el prestigioso y suculento premio de traducción Martinus Nijhoff, nos habló de “Cómo el humor desapareció de la biblioteca rusa”. En esencia, apuntó que la defenestración del humor en los grandes autores de la literatura rusa al ser vertidos al neerlandés se debía al excesivo empleo de circunloquios a la hora de traducirlos. Nos mostró algunos ejemplos de las traducciones existentes y de las propias para corroborar su tesis. El público asintió.

A las 11.15 horas, Frits van der Heide subió al estrado para presentarnos su ponencia “Las aventuras de Humoristix”, que versaba sobre los problemas en la traducción de los cómics de Astérix y Obélix, con las consabidas traducciones de los juegos de palabras, los nombres de los personajes, las limitaciones del texto que en ocasiones se ve constreñido en los reducidos bocadillos, las referencias culturales, etc.

El flamenco Geert Lernout, profesor de teoría de la literatura en la Universidad de Amberes y crítico literario del diario belga *De Morgen*, nos ofreció a las 11.45 horas una divertida conferencia titulada “Algunos de mis mejores amigos son traductólogos: el humor y la traducción literaria”. En ella constató que el hombre es un ser que traduce y repasó los diversos aspectos humorísticos en la obra de Joyce, remarcando las diferencias en los matices entre el inglés del Reino Unido y el de Irlanda, semejantes a las existentes entre el neerlandés de Flandes y el de los Países Bajos, así como los paralelismos en el ámbito cultural que distinguen a estas cuatro nacionalidades inscritas en dos áreas lingüísticas distintas.

Tras esta conferencia, a las 12.30 horas llegó la hora del condumio, consistente en bocadillos y zumos variados que degustamos con delectación. Después cada uno se entregó a su albedrío y no fueron pocos quienes decidieron deambular por las encantadoras callejuelas de la bella ciudad de Utrecht. Teníamos tiempo hasta las 14.00 horas, momento en que se retomarían las actividades.

Fueron Brigit Kooijman y Leo Reijnen quienes nos deleitaron con su conferencia “Para caerse del sillón: el humor en los subtítulos”, amenizada con fragmentos de series subtituladas por ellos mismos. Además de hablarnos de las conocidas limitaciones que ofrece este formato a la hora de traducir, donde la brevedad del subtítulo es la mayor virtud, nos explicaron que la traducción no debía ser demasiado buena, porque eso distraería la atención del espectador.

A las 14.45 horas le llegó el turno a la mesa redonda que versaría sobre la traducción del humor en Willem Elsschot, pseudónimo del excelente escritor amberino Alfons-Jozef de Ridder, y más concretamente del humor en su novela *Queso*. La mesa estuvo moderada por el editor Vic van de Reijt, quien lleva años preparando una biografía exhaustiva del ilustre literato. El moderador había extraído con anterioridad unos fragmentos de la novela y los había enviado a los traductores para que reflexionaran sobre los mismos. El resto de la mesa estaba formado por Gerd Busse, revisor de la traducción de la novela al alemán; Giorgio Faggin,

traductor al italiano; Paul Vincent, el encargado de verterla al inglés; y el que suscribe, que la tradujo al español, lengua en la que pasó desapercibida por la absoluta carencia de reseñas que obtuvo. En el transcurso de la mesa redonda, el moderador fue preguntándonos por las soluciones que habíamos encontrado para la traducción en nuestras respectivas lenguas de los fragmentos que él había enviado. Nosotros se las dimos con sobriedad, porque tampoco nos parecían tan representativos de su humor, que existe y en abundancia. Entre tanto, empezaba a percibirse un leve murmullo que surgía en cierta parte del público. Llegado el turno de preguntas, infinidad de brazos se estiraron hacia el cielo reclamando atención. Quienes iban tomando la palabra protestaron, indignados, porque los aspectos humorísticos escogidos por el moderador eran sólo variantes dialectales muy habituales del flamenco. El moderador capeó los variados reproches con elegancia e inmutabilidad y, en lo concerniente a mi actuación, no hubo ni vituperios ni vituperios, aunque durante el postrero cóctel que redondeó este primer día más de uno me felicitó por mi donosura y carisma cada vez que se requería mi intervención. Probablemente mera adulación.

Las 14.00 horas era el momento estipulado para la entrega de premios. El tercer premio de traducción NLPVF, la fundación encargada de promocionar la producción y la traducción de la literatura neerlandesa, fue a parar a las manos de Adam Bžoch, colega y amigo traductor de la República Eslovaca, que pronunció un sentido discurso pleno de ternura y modestia. Los dos premios de traducción del Fonds voor de Letteren, fundación que auspicia la calidad y la diversidad de la literatura neerlandesa y la traducción de obras extranjeras a esta lengua, los obtuvieron la encantadora Ike Cialona, traductora del *Orlando Furioso* en versos neerlandeses entre otras muchas obras de clásicos italianos, y Harrie Lemmens, traductor de los grandes autores portugueses y brasileños.

El honor de la conferencia de clausura recaó sobre Kees van Kooten, otrora realizador de televisión y ahora escritor y traductor humorístico. Kees van Kooten es una figura muy conocida en

los Países Bajos y excelente humorista. En su intervención, ya a las 14.30 horas de la tarde, habló sobre *Mijn plezierbrevier* (*Mi breviario placentero*), su último libro traducido que recoge breves textos humorísticos de autores ingleses y norteamericanos tales como James Thurber, Stephen Leacock, S.J. Perelman y otros humoristas menos conocidos u olvidados de dos siglos atrás. Nos leyó un relato de los incluidos en su libro y todos reímos con gran algazara.

El carillón de la catedral ya daba la hora totera de las cinco cuando todos marchamos hacia el café-restaurant Winkel van Sinkel, sito en el Oudegracht 158. Había llegado el momento de la relajación y todos bebimos, comimos y conversamos con alegría y locuacidad. Tras tantas horas de atenta atención e intelectual conversación, la cháchara se apoderó del grupo y se respiraba un ambiente de auténtica animación y bullanga. Poco pude disfrutar yo de esto, porque los ponentes tuvimos que marchar pronto a un restaurante turco especializado en pescado que, con su proverbial diligencia, la bella Barbara den Ouden había reservado para la cena. Después de comer opíparamente, unos cuantos regresamos a Ámsterdam con las barrigas llenas, achispados por los vinos y con la satisfacción del deber cumplido. Otra interesante jornada nos aguardaba al día siguiente.

El sábado estaba reservado a los talleres, que se celebraban en las instalaciones de la universidad y comenzaban a las 10.30 horas, para extenderse hasta las 16.30 horas, con una pausa de una hora escasa en la que existía la posibilidad de comer, entre las doce y media y la una y media. Cada año, la organización elige un idioma que goza de especial relevancia dentro de las jordanas. Este año le tocaba al polaco, con un taller moderado por Karol Lesman en el que se traduciría al neerlandés un fragmento de *Ulica*, de Daniel Odija, y otro moderado por Zofia Klimaszewska, en el que la obra a traducir al polaco sería *De Leeuwentemmer* de Willem Elsschot.

Además, había otros muchos talleres. Dos de traducción del francés al neerlandés, en el que se trataban dos textos: *Gros-Câlin* de Émile Ajar, moderado por Truus Boot, y *Moralités peu salu-*

taires, moderado por Katelijne De Vuyst. Un taller del alemán al neerlandés, moderado por Jakob Bembas, con el fragmento de Rousseau *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*, Erster Brief. Tres talleres del inglés al neerlandés: el primero con un fragmento de *The Ministry of Special Cases*, de Nathan Englander, moderado por Molly van Gelder; el segundo moderado por Ton Heuvelmans, en el que se trabajó sobre un texto de *Germs*, de Richard Wollheim, y el tercero moderado por Maarten Polman y dedicado a un fragmento de *Afterlands*, obra de Steven Heighon. Para el taller de español a neerlandés, el moderador Fred de Vries eligió un fragmento de la obra *Chicos*, de Luis Antonio de Villena. El taller de italiano a neerlandés lo dirigió Els van der Pluijm y el texto de trabajo estaba sacado de *Lg Vedova scalza*, de Salvadore Miffói. *Iguanodons* de Jo van Damme fue la obra escogida por la moderadora Danielle Losman para el taller de neerlandés a francés. Del neerlandés al alemán había dos talleres: el primero moderado por Verena Kiefer, sobre un fragmento de *Ontregelde geesten. Ziektegeschiedenissen*, de Douwe Draaisma, y el segundo con el texto *Boven is stil* de Gerbrand Bakker y moderado por Andrea Kluitmann. Por último, los dos talleres de traducción del neerlandés al inglés estaban dirigidos por Susan Massotty, que había elegido el texto de Kees van Kooten “United Samaritans”, que aparece en su libro *Tijdelijk nieuw*, y por Ina Rilke, que optó por un fragmento de *De donkere kamer van Damokles*, del escritor W.F. Hermans.

Mención especial merece, fuera del programa, el taller organizado por nuestra querida colega de ACETT Ana Crespo, tristemente fallecida el 31 de diciembre. En las instalaciones del Instituto Cervantes de Utrecht, acogidos por la siempre bella y elegante Isabel Clara Lorda Vidal —directora del centro y también miembro de nuestra asociación, como tantas personas de pro— se celebró con el esfuerzo de unos pocos traductores entusiastas un taller en el que se trabajó con textos de Carmigelt, sacados del libro recopilatorio de columnas periodísticas “Mooi kado”, bajo la férula intelectual de Diego Puls, el moderador por antonomasia de talleres de neerlandés a español.

Conviene destacar también el riguroso proceso de selección que han de seguir los participantes en los talleres. Reciben un texto que han de traducir y enviar antes de un plazo determinado. No todo el mundo tiene acceso a los talleres, sólo quienes demuestran la calidad suficiente, con lo que se aseguran así unos resultados óptimos. En estas jornadas, el número de participantes por taller oscilaba entre los cinco de los menos numerosos y los catorce de los más concurridos.

Por último, a las 16.00 horas del sábado 16 de diciembre, los moderadores de todos los talleres se reunieron y explicaron someramente el trabajo realizado y las conclusiones que habían sacado.

Como colofón y guinda de las jornadas, se hizo entrega de la beca Charlotte Köhler, cuyo nombre se debe a una actriz neerlandesa que dejó en heredad su pródiga fortuna para instaurar una fundación que incentivara cada año a jóvenes creadores que apuntaran maneras con un premio de 7.000 euros. En esta ocasión, el galardón recayó sobre la incomparable beldad de Trijne Vermunt, Mari Trijne para los más íntimos, que salió a recoger el cheque derramando unas riadas de lisura que a la altura del betún dejarían a la mismísima flor

de la canela. Nos complace en especial este premio porque Trijne traduce del español y, durante el par de años que estudió en Madrid, tuvo de profesor a Ramón Sánchez Lizarralde, antiguo secretario general y miembro eximio de nuestra asociación. En su discurso de agradecimiento, Trijne mencionó a su mentora flamenca, la dulce hispanista Ilse Logie; a su padre Paul, que le dio la vida y es quien decide cuándo la traducción está ya para entregar; a su gran amor Alfonso, que le enriquece la vida y le da paz; y a algún que otro más.

Después de la cerrada ovación y el entusiasta aplauso del público, todos pasamos a degustar el cóctel servido en las dependencias de la universidad.

Y ahora sí, para terminar —a la tercera va la vencida—, agradecer la organización de estas fascinantes jornadas a Peter Bergsma, Arthur Langeveld, Tom Naaijken, Barbara den Ouden, Chris van de Poel, Petra Schoemaker, Anne Swarttouw, Rien Verhoef, Tom Van de Voorde, Martine Vosmaer y Justyna Wrzodak. Sin ellos no habrían sido posibles estos dos días tan intensos e instructivos.





EN OTRAS PALABRAS

UN ENCUENTRO EN CÁCERES SOBRE LA TRADUCCIÓN LITERARIA ENTRE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS

MIGUEL ÁNGEL LAMA

MIGUEL ÁNGEL LAMA ES PROFESOR DE LITERATURA ESPAÑOLA EN LA UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA Y AUTOR DE ESTUDIOS DIVERSOS SOBRE LA LITERATURA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX. HA EDITADO *DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO* DEL DUQUE DE RIVAS, Y, JUNTO A DAVID T. GIES, *LA PETIMETRA Y LOS DESENGAÑOS AL TEATRO* DE NICOLAS FERNÁNDEZ DE MORATÍN. HA ESCRITO EL ESTUDIO PRELIMINAR PARA LA EDICIÓN FACSIMILAR DEL *ENSAYO DE UNA BIBLIOTHECA DE TRADUCTORES ESPAÑOLES* (1778), DE JUAN ANTONIO PELLICER Y SAFORCADA, SOBRE EL QUE HA REDACTADO LA ENTRADA CORRESPONDIENTE DEL *DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑA* DE PRÓXIMA PUBLICACIÓN EN EDITORIAL GREDOS. MIEMBRO DEL CONSEJO DE REDACCIÓN DE LA REVISTA EN DOS LENGUAS *ESPACIO/ESPAÇO ESCRITO*, HA PARTICIPADO EN LA FUNDACIÓN Y EN EL CONSEJO DEL PERIÓDICO *HABLAR/FALAR DE POESIA*.

Expresar con otras palabras y en otra lengua la singularidad y diferencia irreducibles de las palabras que forman el poema, la narrativa o el ensayo del pensamiento; he aquí el propósito paradójico de la traducción. Propósito que revela, incluso en el caso de las lenguas más próximas, una distancia indefinida, al mismo tiempo que las aproxima, transformándolas y abriendo encrucijadas nuevas donde sus orígenes se encuentran, de modo que potencia la perseverancia de cada una de ellas en su ser. La traducción, de hecho, es solidaria con la multiplicidad de las lenguas: no busca la reducción técnica de las dos a una lengua “sintética” más económica o “global”, sino que multiplica el interior de cada lengua y hace que cada una de ellas, reactivando su origen en el cuerpo a cuerpo con la otra, llegue donde ninguna de las dos podría llegar por sí sola.

Así presentaban sus directores —los poetas y traductores Ángel Campos Pámpano y Miguel Serras Pereira— el curso *Por otras palabras / En otras palabras* organizado en el marco de la sépti-

ma edición del encuentro *Agora. El debate peninsular*, y celebrado en Cáceres durante los días 26 y 27 de octubre de 2006.

En él participaron buenos conocedores de la literatura portuguesa en España y de la española en Portugal, traductores y poetas, escritores portugueses que han sido traducidos al español, editores..., y tuvo un emotivo prólogo con el homenaje al poeta y prestigioso traductor José Bento y la participación en el acto del poeta Francisco Brines, uno de los autores contemporáneos españoles vertidos al portugués por Bento, quien, sirvió de anuncio de una próxima convocatoria de un certamen que llevará su nombre: “Premio hispano-luso de traducción *José Bento*”.

I

Oportuno y familiar título: *Los vasos comunicantes de la traducción. Literatura portuguesa en España*. Fue el de la primera intervención del curso, a cargo del profesor de Filología Portuguesa de la Universidad de las Islas Baleares P. E. Cuadrado Fernández, que habló de las intermitentes y azaro-

sas relaciones literarias entre los dos países e hizo un recorrido histórico partiendo de los siglos XVI y XVII, desde Camões y Fernão Mendes Pinto, luego los ilustrados portugueses del XVIII y autores decimonónicos como Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis, Oliveira Martins, Eça de Queirós, Antero de Quental..., que abrieron paso para el repaso en sobrevuelo de algunos importantes testimonios del siglo XX. Muy interesante fue el análisis de las circunstancias de difusión de la poesía portuguesa en la España de posguerra, muy escasas, en las que tanto pesaron las afinidades ideológicas entre los gobiernos de ambos países, y sobre lo que el profesor puso algunos ejemplos de cómo se manifestaba en España, tanto en hechos extraliterarios como el nombre de algunas avenidas (a Portugal la acompañaban Alemania e Italia) como en la difusión de la literatura portuguesa a través de traducciones como las muchas que se hicieron de *Os meus amores* de Trindade Coelho, o de manuales como la *Historia de la literatura portuguesa* de Díaz-Plaja para el Pre-Universitario en los años 50. Posteriormente, el panorama lo ocupan nombres como Ángel Crespo, José Antonio Llardent, Ildefonso Manuel Gil o Gabino-Alejandro Carriedo, que realizaron una labor impagable para potenciar estos vasos comunicantes.

“Aprender una lengua es también aprender un mundo”. Fueron palabras de Francisco Belard al comenzar su intervención *Un intercambio desigual. Portugal y las letras de España*. Francisco Belard es un hombre del periodismo y, como tal, bien informado de lo que es el panorama literario español y su presencia en Portugal. El crítico del semanario *Expresso* habló desde la otra perspectiva, la portuguesa, y con un planteamiento menos positivo y esperanzado que el realizado por Perfecto E. Cuadrado, cuyos vasos comunicantes se convirtieron aquí, orientados hacia el oeste, en menos comunicantes. Belard tuvo en cuenta muchos factores a la hora de explicar la presencia de la literatura española en Portugal, y uno de los principales fue el conocimiento del idioma. El conocimiento del idioma español por parte de los portugueses ha impedido en parte que la literatura española traducida al portugués se desarrolle convenientemente.

Otro de los factores de los que habló no tenía relación con el idioma, sino con la circulación de objetos culturales. Belard hizo un repaso de la presencia española en Portugal que concluía en que libros, periódicos y revistas españoles son escasos. Del mismo modo que en España no hay periódicos portugueses. Llamó la atención sobre la presencia de autoras como Susana Fortes y Lucía Etxebarria, frente a Ortega o a Unamuno, que no funcionan. Puso algunos ejemplos de libros españoles traducidos al portugués en las décadas de los setenta y ochenta que no funcionaron, como *Don Julián*, de Juan Goytisolo, *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato o *Asesinato en el Comité Central* de Vázquez Montalbán, que pasó casi inadvertido en Portugal. Todo dicho en tono de lamento, el de un buen conocedor de la realidad cultural española que echaba en falta una más sustancial y significativa presencia de lo español en su país.

En la mesa redonda *Leer una lengua en otra* intervinieron Antonio Sáez, Inês Pedrosa, Almeida Faria y José Luis Puerto, moderados por el codirector del curso Miguel Serras Pereira. Todos creadores, en poesía, en narrativa; tocaba, pues, el turno de los escritores; y dos de ellos, los españoles, buenos traductores del portugués, lo que dio a la mesa una especial pertinencia.

Inês Pedrosa, la autora de la novela traducida en Destino *La instrucción de los amantes* (1992, edición original), de *Nas tuas mãos* (1997), de *Fotobiografía de Cardoso Pires* (1999)..., abundó en la idea puesta sobre el tapete por Francisco Belard de la ausencia de traducciones de libros españoles al portugués por causa de que el idioma español es entendido por los portugueses, de esa compleja presunción, dijo. Habló de la tarea del traductor como escritor. El novelista y autor teatral Almeida Faria se declaró, por su pasión por las lenguas, un traductor secreto. Me parecieron muy interesantes las palabras de Almeida Faria cuando extremó la situación de la lectura para reivindicar al traductor como un verdadero y cabal lector. Antonio Sáez, traductor y poeta, profesor en la Universidad de Évora, leyó un bello texto en el que habló de dudas e incertidumbres a propósito de su experiencia en la traducción, y citó *Un clavo en el corazón*, de

Pablo José Miranda, que ha traducido, en el que el personaje de un culto filólogo del siglo XIX, dedicado durante toda su vida a la traducción, confiesa su sufrimiento por no ser capaz ya de traducir convenientemente ningún texto, no por incapacidad o cansancio, sino por su obsesiva actitud de constante revisión y enmienda de los textos con los que trabaja, por su constante reescritura. Antonio Sáez partió de la referencia a la obra de Miranda para expresar la convicción de que escribir y traducir son procesos muy parecidos, al ser dos nuevas formas de lo que es verdaderamente lo más importante, la lectura.

José Luis Puerto, traductor, poeta, profesor y crítico, quiso dar un testimonio de cómo ha estado presente Portugal en su vida. Su primera experiencia de lo otro y de los otros. Habló de su primera experiencia de Portugal en la infancia, vinculada a la pobreza que se manifestaba a través de la figura de los contrabandistas, y a la idea de solidaridad sugerida por las visitas para llevar alimentos por mandato de las madres a la cárcel del pueblo en la que eran encerrados los portugueses que cruzaban la frontera.

II

Ana Belén García Benito, Joana Morais Varela, Eloísa Álvarez, Helena Pitta, Mario Merlino, y Fernando Pinto do Amaral, traductores todos, participaron en la primera de las mesas de la mañana del viernes 27, moderada por Ángel Campos Pámpano.

Ana Belén García Benito, profesora en la Universidad de Extremadura, habló de su experiencia traductora de *La ilustre casa de Ramires*, la novela de Queirós editada en 2004 en la colección "Letras Universales" de Ediciones Cátedra. Mostró al público algunos pasajes del texto y comentó algunas de las "N. de la T." que, como prueba de la presencia de la traductora en este trabajo de edición, son las únicas notas al pie que figuran en el texto. La profesora García Benito habló también, al final, de su trabajo de traducción de *Mar me quer*, del escritor mozambiqueño Mía Couto, en prensa.

Helena Pitta se centró en lo que consideró situación dramática de la traducción literaria, y así he leído después que lo subrayaba algún medio de prensa en busca de titular. Pero anoté lo mismo allí en el instante de lo dicho de esta traductora profesional a quien se deben versiones al portugués de Sergio Ramírez, de José Manuel Fajardo, de Isabel Allende, de Luis Sepúlveda, o del fenómeno *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Quiso hablar de problemas prácticos en el ejercicio de la traducción y habló de su experiencia, centrándose en la traducción de escritores hispanoamericanos, sobre los que reflexionó desde el punto de vista de alguien que debe verter a otra lengua los matices de vivencias tan extremas como el exilio o la nostalgia de la tierra, que quedan expresados en la mayor parte de los argumentos de las novelas de estos autores hispanoamericanos. Y planteó, además, algo que luego generaría cierta polémica en el coloquio, como la defensa de las notas al pie para explicar las traducciones, dadas las peculiaridades lingüísticas y semánticas de determinados usos del español de América. Y puso ejemplos.

Eloísa Álvarez habló desde su experiencia de treinta y cinco años y cuatro mil y pico páginas traducidas y quiso destacar su creencia en la traducción como verdad, en la labor de aquellos que intentan apresar el significado de lo ajeno. Porque la traducción es transmitir, dijo, una verdad previa. Interesante. Eloísa Álvarez habló extensamente sobre dos de sus autores traducidos, Miguel Torga e Inês Pedrosa. De ésta, presente en la sala, habló sobre los escollos de alguna de sus novelas y de las grandes dificultades de llevar al español determinados registros específicos, como el lenguaje de los jóvenes. Eloísa Álvarez expuso su convicción de que cada texto literario es un desafío renovado; recordó que a traducir no se aprende nunca y que son inútiles las poéticas o teóricas de la traducción.

Joana Morais recordó una estancia suya en Extremadura en el año 1984, para participar en una Semana de la Cultura Portuguesa que se organizó y en la que su recuerdo ha quedado ligado a la ausencia de público, a un acto en el que, recordó, el único asistente fue el director de la Bibliote-

ca Pública en la que se celebraba. Ángel Campos Pámpano terció para recordar que aquellos actos, que constituyeron una iniciativa novedosa y muy loable, coincidieron desgraciadamente con la única huelga del periódico *Hoy*, lo que limitó mucho la difusión de la actividad y fue una causa de la nula respuesta del público.

Habló Joana Morais Varela de *Lá Regenta*, un libro mural de tipos humanos muy especiales, según la definió. La comparó con el *Quijote*, y, en su experiencia como traductora, algo muy importante desde el punto de vista personal, una experiencia única con una novela única. Y, de nuevo, en la revisión de la propia trayectoria surgió el nombre de José Bento, pues para esta traductora el primer libro que le pareció “distinto” de la literatura española fue *Platero y yo*, en versión del gran traductor portugués.

Tuvo Mario Merlino en su intervención un emocionado recuerdo de otro traductor, Eduardo Naval, que tradujo a Lidia Jorge, y que introdujo a Merlino en el mundo de la traducción literaria, desde la editorial Alfaguara, en la que Naval e Imelda Navajo dirigían la colección de narrativa. Merlino habló del desafío diferente que supone cada libro de un autor, del reto de la traducción siempre, y de que no hay lenguas difíciles ni fáciles. Habló también de descubrir lo inefable, lo no dicho en el texto de partida. Hay que descubrir lo no dicho en el texto. Aludió a la introducción a *El cantar de los cantares*. Fray Luis plantea el tema de la pasión frente al texto. Cómo traducir el lenguaje de la pasión. Lo que dice Fray Luis, que se pregunta allí cómo traducir, cómo se traduce el lenguaje de la pasión. El traductor, según Mario Merlino, es como un actor a la manera brechtiana. Puede emocionarse, pero luego debe distanciarse. Y luego está el fetichismo con las palabras. Contó su experiencia con esas palabras como *luar*, *saudade* —ya se ha dicho—, y se propuso como partidario de traducirlas. Merlino acudió a Alfonso Reyes y a *Lá experiencia literaria* para defender la traducción de estas palabras. Y contó, con un punto de provocación apacible, que él tradujo “Cabelho branco é saudade” por “Pelo blanco es soledad” para un espectáculo de fados. Como cuando se refirió a la

“promiscuidad lúcida”, al traductor como un promiscuo, pero lúcido. “Uno se acuesta con todos los escritores que traduce.” Por último, se alegró de que experiencias de este tipo se celebren y se afiancen porque son maneras muy sabias y efectivas de tender lazos entre España y Portugal.

Fernando Pinto do Amaral, el traductor de *Las flores del mal* de Baudelaire, el poeta, profesor y crítico, el artífice de la traducción de toda la poesía de Jorge Luis Borges, encogido por el tiempo, dado el uso de algunos de los que le habían precedido, dijo que fue el día anterior cuando ya se plantearon los problemas fundamentales de la traducción: los problemas de fidelidad, los problemas pragmáticos, sobre los que Fernando Pinto de Amaral destaca el hecho de que a la hora de traducir hay que crear en el lector de la lengua de llegada un efecto parecido al que se da en el lector de la lengua de partida. Considera que la traducción es una cuestión de tiempos, que él tuvo un año y medio, y sin prisas, para traducir a Borges. Porque su concepto de la traducción es más de placer que de obligación, como ya se dijo en este curso por parte de traductores como Joana Morais Varela o Ángel Campos Pámpano.

Y cerró Fernando Pinto do Amaral la más poblada de las mesas del curso imitando con gracia el chino y tarareando “Cumpleaños feliz”. Sí. Divertido, pero clarividente a la hora de ofrecer al auditorio una defensa de la necesidad de la traducción. Se trataba de contar una anécdota sobre un viaje a China, y las dificultades allí para hacerse entender hablando lenguas universales como el inglés.

III

La segunda mesa fue la de *Lá traducción entre España y Portugal. Balance y horizontes editoriales*, moderada por Perfecto E. Cuadrado, quien leyó los folios enviados por uno de los responsables de una de las editoriales españolas que más autores y obras portuguesas ha divulgado en España, Manuel Ramírez, de Pre-Textos, que excusó su inasistencia. Un texto interesante y contundente, que denunciaba el desinterés en España por la literatura portuguesa y que calificaba de baldón u opro-

bio el desconocimiento en España de Portugal y su cultura. Como ejemplo, entre otros, puso a un autor de la casa traducido por otro autor de la casa: Eugénio de Andrade y Ángel Campos Pámpano. *El otro nombre de la tierra* tardó en agotarse doce años con una tirada de quinientos ejemplares. Y se agotó tan reducida tirada gracias a los premios recibidos por el autor al final de su vida —maldito efecto sancionador el de la muerte también—, como el Premio Extremadura a la Creación, que hizo que el escritor portugués pasase de esa cantidad a la de mil quinientos ejemplares. La dureza del lamento del editor de Pre-Textos —que habló de la “sempiterna soberbia española”, de miradas recelosas entre ambos países...— se detuvo entonces en que el lector español no ha querido indagar más allá del umbral de Pessoa, y para muchos resulta muy fácil pensar en que la cultura portuguesa empieza y termina en Fernando Pessoa.

Francisco Vale, editor de *Relógio d'Água*, llamó la atención sobre el cambio importante producido en Portugal sobre la imagen de España en los últimos años, tanto en términos literarios, como sociales, y culturales en general. Y todo indica, también los índices de lectura de periódicos españoles en Portugal, que llegará el momento en que el público prefiera leer a los autores españoles en

su lengua original, según Vale, que dio una visión de la situación más positiva que algunas de las que habíamos escuchado en otras intervenciones. Fue breve, lo que agradeció el moderador.

Le siguió Jesús Munárriz, que dijo que en su editorial la mayoría de los títulos son de poesía, y que, como había dicho Ángel Campos Pámpano en la sesión del día anterior, siempre en bilingüe, aun cuando las lenguas fuesen extrañas. De nuevo Pessoa, porque Munárriz habló de cómo Fernando Assis Pacheco le descubrió a otros autores de los que hablaba Pessoa, como Cesário Verde.

Manuel Valente, de Asa, cerró el turno de intervenciones, y habló de la colección “Letras de España” de su editorial, y de las importantes contribuciones desde su sello para la difusión de la literatura española.

Las notas al pie, las circunstancias del traductor profesional frente a las del esporádico, la postura de los grandes sellos editoriales ante la traducción, entre otras cuestiones, centraron el coloquio con el que se cerró un curso de gran interés para quienes se interesan en Portugal por la literatura española y en España por la literatura y los autores portugueses, y para quienes se dedican al mundo de la traducción entre ambos idiomas.

IN MEMORIAM





PRESENCIA DE ÁNGEL SÁNCHEZ GIJÓN

ANDRÉS SOREL

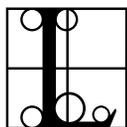
Escribía Juan Goytisolo hace años, en un artículo, sobre la influencia que la literatura italiana había ejercido en la primera obra de algunos escritores españoles, y citaba los nombres de él mismo, Alfonso Grosso, Antonio Ferres y el mío. Llevaba razón. Pavese, Calvino, Pratolini, Lampedusa, Primo Levi, entre otros. Literatura y cine: ¿cómo olvidar al De Sica de *Ladrón de Bicicletas* o *Milagro en Milán*, a Rosellini, al Pasolini novelista y director de *films* como *Accatone*? Era un mundo en el que Ángel Sánchez-Gijón oficiaba, en conversaciones, de experto. Nuestro hombre en Roma. El amigo de Alberti y María Teresa León. Yo viajaba a Roma por cuestiones políticas en aquellos tiempos. Eran tiempos de militancia. Pero en el fondo, hablábamos más de literatura, de problemas estéticos y humanos.

Uno es refractario a los adjetivos, a los elogios desmedidos, a la grandilocuencia de las palabras. Uno es proclive a la amistad que carece de tiempo, fecha de caducidad, al cultivo de la memoria en la que se reflejan las imágenes de charlas de café, paseos, apasionadas discusiones políticas, plácidas

conversaciones humanas, algunas incursiones en el mundo de la profesión, ya sabe, los derechos vulnerados, los contratos incumplidos, los... Uno encuentra el rostro, también sin edad ni tiempo, de Ángel Sánchez-Gijón prendido en ese propio tiempo que se desvanece pero que solamente ha de desaparecer cuando uno mismo deje de existir para el tiempo, o mejor expresado, que el tiempo es ajeno a sentimentalismos, cuando el tiempo deje de existir para uno. Por eso, cuando de la biblioteca se extrae un libro que tiene el nombre escrito del compañero traductor de la gran literatura italiana, como lo fue nuestra entrañable Esther Benítez, se comprende que la muerte, única realidad absoluta que en la vida existe, no puede borrar las presencia del creador, ni la sonrisa de quién caminaba buscando belleza y libertad, palabras cada vez más difíciles, denostadas, en los tiempos ruines que vivimos. Por eso Ángel Sánchez-Gijón permanece, mientras el olvido absoluto se cierne sobre quienes no supieron, como él supo, “estar a la altura de las circunstancias”, aquellas que hacen que lo humano prevalezcan sobre lo vulgar y la sinceridad sobre la estupidez.

RECORDANDO A EDUARDO NAVAL

JULIA ESCOBAR



La muerte de Eduardo Naval, de la que me enteré de sopetón durante las Jornadas de Traducción de Tarazona del año 2004, me llenó de tristeza y de remordimientos. Tristeza por no haberme podido condolerme con los suyos en el momento adecuado (como todo, el duelo también tiene su tiempo), y remordimientos por no haberlo llamado más a menudo, nosotros que durante una época conversábamos por teléfono casi a diario durante horas, con esa avidez propia de los traductores y de los solitarios. Tal y como me contó el portero de su casa de la calle Zurbano, adonde tuve que acudir para enterarme de las circunstancias de su muerte, Naval falleció en la soledad de su piso madrileño, víctima de la afección pulmonar que arrastraba desde hacía años y que lo había convertido en “un crónico”, como decía con la preceptiva dosis de “desprecio” y resignación con la que Marco Aurelio recomendaba enfrentarse al dolor y con ese gran sentido del humor que le caracterizaba.

Sólo avisaron a su madre (de 90 años) y a sus sobrinos, que viven en México, cuando su cadáver fue descubierto por la asistenta, al día siguiente de que el portero lo hubiera dejado instalado en su casa tras subirle la compra que el propio Naval había hecho con gran fatiga. Sus amigos, sus compañeros de la ACE, a la que se había unido tras muchos años de práctica de la profesión (insistió en que Esther Benítez y yo fuéramos sus “madrinas”), y, que yo sepa, las editoriales para las que trabajaba, no nos enteramos hasta más adelante. Si alguna de dichas editoriales lo supo no tuvo la consideración de comunicarlo públicamente, al menos en su momento. Pienso en Alfaguara, de la que Eduardo fue más que un colaborador, ya que perteneció en su día a los socios fundadores de la misma y para

la que tradujo infinidad de obras de autores portugueses.

Llama la atención ese silencio, que hoy rompemos en *Vasos Comunicantes*. Personajes de menor trascendencia en la vida cultural española han merecido al morir al menos unas líneas en la sección de necrológicas de los periódicos. No así Naval, cuya proyección literaria era lo suficientemente significativa como para dedicarle bastante más que el faldón que ni siquiera tuvo. Por eso me ha alegrado tanto que Mario Merlino me haya pedido estas líneas conmemorativas de su persona y de su obra. ¡Quede constancia de que sus hermanos traductores reconocían la excelencia de su labor!

Naval empezó traduciendo del francés y del italiano en congresos y organismos internacionales y, cuando se animó a dedicarse a la traducción literaria, decidió ceñirse a la lengua que verdaderamente conocía, “la que más amo y mejor conozco después de la mía”, como contaba en el primer “Trujamán” que publicó en la revista del mismo nombre que el Centro Virtual Cervantes estuvo publicando hasta el 2005. Eduardo Naval empezó con Lidia Jorge, novelista que siempre lo había seducido y de la que tradujo al menos cuatro novelas, todas en Alfaguara: *El jardín sin límite*, *El fugitivo que dibujaba pájaros*, *La costa de los murmullos*, *Noticia de la ciudad silvestre*. Desde ese momento transcurrieron 18 años de labor continuada en la que tradujo a Saramago (*Cuadernos de Lanzarote*, Alfaguara), Mia Couto (*tierra sonámbula*, Punto de Lectura), João de Melo (*Gente feliz con lágrimas*, Alfaguara), Angela Abreu (*Mil años menos cincuenta*, Siruela), Mario Cláudio (*Amadeo*, Mondadori) y el mismísimo Eça de Queirós (*El crimen del Padre Amaro*, Alianza Editorial).

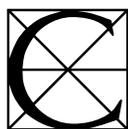
Yo tuve la suerte de ser su amiga y, cuando me llegó el turno de ser editora, pude contar con él

para una de esas traducciones, concretamente la de Mario Cláudio. También colaboramos juntos en otras ocasiones. Por ejemplo, él fue quien tradujo gran parte del número de la revista *Poesía* dedicado a Almada Negreiros. Se ocupó de la prosa, que era abundante y, como se obstinaba inexplicablemente en no traducir poesía, mencionó a Gonzalo Armero (otro gran amigo recientemente desaparecido) mi nombre para esa tarea y así tuve ocasión de compartir créditos con ambos amigos en ese inolvidable número. A propósito de la traducción poética, Eduardo rompió la regla que se había impuesto a sí mismo, cuando escuchó y conoció (por este orden) a la fadista Mísia. No sólo se hicieron grandes amigos sino que, al acceder a la petición de la cantante de traducir sus letras al castellano, todos —incluido él mismo— comprendimos hasta qué punto se equivocaba cuando se declaraba incapaz de traducir poesía.

En resumen, Eduardo Naval no era solamente un excelente traductor del portugués, lo que ya sería suficiente para merecer un puesto en las letras españolas; también era un articulista agudo, un editor, un librero (fundó la librería madrileña El Galeón, todavía abierta), un gran y perspicaz lector y, sobre todo, un hombre bueno e ingenioso. Muchos de los amigos que nos enteramos tan tarde de su muerte tenemos pensado desde hace tiempo celebrar un acto de recuerdo y de desagravio por esos largos meses en que nos faltó, sin nosotros saberlo, pues estábamos acostumbrados a sus largas y voluntarias ausencias y respetábamos su asilamiento y su silencio. Los duelos y los ritos de transición son tan importantes que creo que sólo después de eso podremos asimilar definitivamente su muerte.

ANA CRESPO

JULIO GRANDE



Con el cambio de año perdimos en Madrid, en toda España y en el mundo entero a Ana Crespo Solans, una de nuestras socias más recientes que, si bien siempre había sido una entusiasta de la traducción literaria, tardó un poco en decidirse a dar el salto al ruedo de este polémico oficio no sé bien si por respeto, por modestia o por la imposibilidad de estirar el tiempo después de atender al sinnúmero de actividades que profesaba; a saber: profesora de neerlandés en la Escuela Oficial de Idiomas, y durante unos años también en la Cámara de Comercio; traductora en ocasiones de las actas del Parlamento Europeo; organizadora de talleres de traducción, tanto en España como en los Países Bajos, y de congresos de ámbito internacional sobre el neerlandés; e incansable viajera, que es-

capaba siempre que podía a aquellas tierras bajas para reciclarse en los conocimientos del idioma y de la cultura, empapándose en cada momento de cualquier innovación que pudiera haber surgido allí durante su ausencia.

Sea como fuere, después de más de una década de enconada lucha contra la metastásica enfermedad, no tuvo más remedio que claudicar, pero no sin haber incluido antes en sus alforjas, entre tantísimas otras cosas, cuatro traducciones realizadas con amor y esmero que le granjearon algún que otro desasosiego y muchos momentos de felicidad. El desasosiego, como podemos imaginar, debido a la falta de formalidad en el pago por parte de algún editor, y uno de los grandes momentos de felicidad fue cuando vio su nombre escrito en la portada de *Al otro lado de la*

empalizada, de Carl Friedman (2001), su primera novela traducida, en cuya presentación, realizada por Dulce Chacón, surgió una amistad entre ambas, Ana y Dulce, en cierto modo propiciada por la fatal enfermedad que ambas compartían y que se llevó a la escritora cuatro años atrás. A esta primera traducción siguieron *Regreso al Congo* (2004) de Lieve Joris, *Gemelas* (2006) de Tessa de Loo y *1506, crónicas europeas: de cómo un viajero conoce a Juana la Loca, Maquiavelo, Miguel Ángel, Erasmo, Leonardo da Vinci, El Bosco...* (2006) de Henk Boom.

De no haber sido por el funesto mal que truncó esa vida, plena de energía y vigor, seguro que habría seguido traduciendo con la dedicación y el rigor que caracterizaba todo aquello que emprendía, aprovechando el tiempo libre que disfrutaba con Jaime, su marido, y Paula y Yago, sus hijos, en fugaces escapadas a la bella casa de su retiro campuiriano que ella tanto amaba. Quienes tuvimos la suerte de tratarla, quedamos prendados de sus encantos y vitalidad. Su muerte ha causado gran

conmoción en todas las personas e instituciones relacionadas con el neerlandés. A pesar de que éramos sabedores de su enfermedad, la convicción y arrojo con los que luchó durante todo este tiempo nos hizo concebir la ilusión de que permanecería con nosotros por siempre, pero lamentablemente no fue así, aunque la impronta indeleble que ha dejado en los que la conocimos sí que nos acompañará el resto de nuestras vidas. El agridulce consuelo que nos queda es que el sufrimiento por su ausencia resulta insignificante ante la infinidad de afecto y cariño que durante su vida nos aportó. Entre la gran cantidad de homenajes y reseñas aparecidas en diferentes medios, cabe destacar el *Primer Taller de Traducción Literaria Ana Crespo* que se celebrará los días 25 y 26 de mayo en la sede central de la Escuela Oficial de Idiomas de Madrid, en Jesús Maestro. En este taller se trabajará sobre textos de uno de sus libros traducidos, *Gemelas*, y en él nos reuniremos la gran mayoría de sus compañeros y amigos.

Siempre estarás con nosotros, Ana.

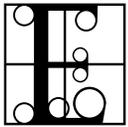


LA

PROFESIÓN

IMPORTANTES NOVEDADES EN LA SITUACIÓN CONTRACTUAL DE MATILDE HORNE

ANDRÉS EHRENHAUS



El caso de Matilde Horne cobró especial resonancia a raíz del artículo y entrevista aparecidos en *El País* el 6 de enero de 2007¹. Sin embargo, tanto sus dificultades para lograr que le fuesen liquidados los derechos de las más de sesenta obras traducidas como la precariedad de su salud y condiciones de vida actuales eran sobradamente conocidas por la comunidad traductora. Matilde tiene noventa y dos años, vive en una residencia geriátrica en Ibiza y una fractura de cadera la obliga a desplazarse en silla de ruedas; tiene, además, la vista seriamente deteriorada. Este último dato no es gratuito: de no ser así, Matilde seguiría traduciendo, que es lo que le gusta y ha hecho toda su vida.

También es sabido que Matilde trabajó casi exclusivamente para Minotauro, sobre todo en los años previos a la adquisición (en 2001) de esta editorial por el Grupo Planeta. Desde entonces, todas las gestiones que la traductora intentó con el grupo resultaron infructuosas. A partir de 2003, ACETT expuso el caso en CEDRO y logró que se le concediera algún tipo de ayuda asistencial de carácter

especial, ya que Matilde carecía incluso de Seguridad Social. En 2005 se iniciaron nuevas gestiones ante la editorial que no fructificaron. Durante los últimos meses de 2006, ACETT asumió el caso como un objetivo prioritario de la asociación: puso en contacto a la traductora con una periodista de *El País* y reunió toda la documentación necesaria para llevar el reclamo ante el departamento de derechos del Grupo Planeta. En enero de 2007 se celebró la primera reunión entre ACETT, como representante de Matilde, y el entonces jefe del departamento de derechos. Y en marzo de 2007 se firmó el acuerdo entre las partes.

El acuerdo consta, a grandes trazos, de dos vertientes: por un lado se liquidan, mediante una suma neta, los derechos devengados de las traducciones de Matilde Horne explotadas por Planeta entre 2001 y 2006; por el otro, se regularizan los contratos (previamente inexistentes) de las cuarenta y tres traducciones de Matilde publicadas por Planeta o uno de sus sellos, entre las cuales se encuentran obras de Ray Bradbury, Ursula K. LeGuin, Stanislaw Lem, Angela Carter, Brian Aldiss, Christopher Priest, Doris Lessing y otros grandes

autores, además de los consabidos dos tomos de *El señor de los anillos*, de Tolkien. A partir de esta regularización, se le liquidará semestralmente a Matilde el porcentaje de derechos que genere la venta de tales obras desde el 1 de enero de 2007 en adelante.

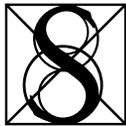
Es importante recordar que el acuerdo se inscribe en el marco de un relativo cambio en la política contractual de algunas —cada vez más— editoriales y que Planeta en particular empezó a negociar la regularización de los contratos que más le interesan (y a demanda de los traductores) hace ya dos años. También nuestra política reivindicativa ha ido cambiando últimamente y cada vez son

más los traductores que se atreven a reclamar lo que por ley les corresponde. Por otra parte, creemos que algunas de las negociaciones llevadas a cabo por ACETT constituyen un significativo paso adelante en la constitución de las mesas paritarias de negociación, uno de nuestros principales objetivos históricos.

Creemos que la resolución de casos ejemplares como el de Matilde Horne, además de hacer merecida justicia, nos benefician a todos, pues abren camino, sientan precedente y señalan una dirección. Alegrémonos, pues, por ella y no cedamos en nuestras justas reclamaciones.

NOVEDADES EDITORIALES

CELIA FILIPETTO



Si hay en el mundo algo más enojoso que ser alguien de quien se habla, es seguramente ser alguien de quien no se habla. Ignoro si Oscar Wilde pensó en los traductores de libros al escribir la segunda parte de su famosa frase, en cualquier caso, creo que podemos incluirnos en ella sin temor a equivocarnos.

Sin embargo, al iniciarse el año 2007 los traductores de libros pasamos de la segunda parte de la frase de Wilde a la primera y fuimos el tema principal de varios artículos de prensa que se hicieron eco de la importancia de nuestro trabajo y de las circunstancias en las que lo hacemos.

A mi juicio, conviene que se hable de los traductores de libros como profesionales, aun a riesgo de que, en ocasiones, aparezcamos como un colectivo de quejicas con tendencias corporativistas. No nadamos en la ambulancia, como decía aquella ancianita jubilada, pero, desde luego es-

tamos bastante mejor que hace veinticinco años, aunque a los traductores más jóvenes esto les suene a desvaríos de veterana. Y, evidentemente, todavía nos queda mucho por conseguir en el terreno de las mejoras laborales, la dignificación de las tarifas, la reivindicación de nuestros derechos frente a los editores.

Pero algo van cambiando las cosas, muy despacio, claro está, y dentro de esas mejoras, conviene citar las introducidas por el Grupo Random House Mondadori que, según mi experiencia, hace aproximadamente un año aplica una fórmula correctora en el recuento de nuestro trabajo, para evitar las mermas de las que se habla en el artículo “De te fabula narratur: Los sistemas de cómputo y el rendimiento del trabajo de traductor en el sector editorial”, de Carlos Milla Soler y Marta Pino Moreno, publicado en *Vasos Comunicantes*, número 34, primavera 2006².

En el GRHM dicha fórmula correctora consiste en aplicar al recuento de caracteres con espacios de Word un aumento del 20% en caso de traducciones de novela, y del 15% en caso de traducciones de ensayo. En cuanto a las tarifas, y tal como hacen todas las empresas al inicio de cada año con los sueldos de sus empleados, el GRHM ha optado por subirlos según el IPC y lo ha comunicado a sus colaboradores mediante una circular remitida por correo electrónico. Y existe otra novedad: algunas cesiones a terceros comienzan a hacerse por una cantidad a cuenta de derechos de autor, con un porcentaje sobre el precio de venta al público del libro sin IVA, de las que remiten copia del contrato entre el cedente y el cesionario y ejemplar justificativo de la edición, una vez distribuido el título de que se trate.

Otro ejemplo de un cambio importante de postura lo tenemos en el grupo Planeta que, finalmente, ha comenzado a negociar y a regularizar contratos de traducción vencidos. Mario Sepúlveda, abogado de ACETT en Barcelona, negoció con éxito los casos de algunos de nuestros colegas. Hubo también algunos traductores que trataron por su lado la regularización de sus contratos. Se abrió así una puerta que ha permitido que un miembro

de la Junta de ACETT sea recibido por un representante de Planeta para hablar de los contratos de traducción ya vencidos de varios asociados, traducciones que la editorial explotaba sin haber renegociado el correspondiente contrato.

Se trata de mejoras que a muchos traductores pueden parecerles pequeñas, pero que merecen ser comentadas porque reflejan un cambio fundamental de criterio, y es de esperar que el resto de editoriales, grandes y pequeñas, se apunten al carro e imiten estas buenas costumbres.

ACETT trabaja para velar por los intereses de los traductores de libros, pero conviene que tengamos presente que el ojo del amo engorda el caballo y, aunque nos resulte tedioso porque los números no van con nosotros que somos de letras, nos ocupemos siempre de reclamar las liquidaciones cuando no lleguen, los pagos de las cesiones a terceros (siempre en concepto de importe a cuenta de derechos, nunca como tanto alzado o *forfait*), la renegociación de contratos caducados.

NOTAS

1. Véase también en www.acett.org
2. Véase también en www.acett.org

R E S

utilidades, libros, revistas

LIBROS

El panhispánico nuestro de cada duda

Diccionario panhispánico de dudas, Real Academia Española, Madrid, Santillana, 2005, 888 páginas, 29,9 euros.

Si es verdad que el perro es el mejor amigo del hombre, no lo es menos que el diccionario es el mejor amigo del traductor. “My kingdom for a dictionary!”, hubiera gritado Ricardo III de haber sido traductor. Así es que todos podemos imaginarnos la alegre expectación con que los trujamanes del castellano habrán acogido en su día la aparición de un diccionario panhispánico (nada menos) de dudas.

¡Qué inefable maravilla contar con un consultorio que te aclara que si un escritor cubano usa la palabra “frutabomba” la tienes que traducir como si hubiese escrito “papaya”! (Porque si un autor cubano escribe “papaya” es como si un colega suyo español escribiese “coño”, o bien un argentino “concha”, o un

colombiano “cuca”, etc.) ¡Qué maravilla! ¿no es cierto?... Pero... ¡alto! Busquemos, para estar seguros, en el *Diccionario Panhispánico de Dudas* [DPD]: y allí, entre “frustar(se)” y “frutecer”, la “frutabomba” brilla por su ausencia. Ay, cara...mba...

Y aquí debo confesar que entre mis amistades no conozco a nadie que haya leído nunca un diccionario completo, desde la primera entrada de la A hasta la última de la Z. Por lo tanto, un día de febrero de este año entré en nuestro cuarto de huéspedes, donde hay un armario ropero con puertas espejo, y me miré en ellos y le anuncié a mi álter ego enfrente de mí: “Soy el único lector de diccionario que conoces”. Y es la pura verdad lo que le (me) dije: acababa de concluir la lectura de las 687 páginas que configuran el cuerpo principal del DPD. Pero lo cierto es, se lo crean o no, que en vez de salir de dudas seguía nadando en un mar de ellas.

Tanto como los que intenten atar por el rabo estas dos moscas de la página 437 del DPD:

E Ñ A S

MILIGRAMO. Milésima parte de un gramo. Esta palabra es ayoritariamente llana en todo el ámbito hispánico (pron. miligrámo), salvo en Chile, donde se usa con normalidad la forma esdrújula *milígramo*. MILÍMETRO. Milésima parte de un metro. Es voz esdrújula. No es correcta la forma llana *milímetro* (pron. miliméto).

Pero uno diría que o bien son llanas las dos, o bien las dos son esdrújulas... O bien, diría un discípulo de los jesuitas, casuistas de pro, el miligrámo es la milésima parte de un gramo...

O bien, diría un chileno, es en Chile donde se habla el mejor español. Al menos en este caso.

Otra de las dudas que me asaltaban tiene que ver con la justa adscripción de determinados usos a unos ámbitos geográficos. Le escribí, por ejemplo, a la autora costarricense Anacristina Rossi felicitándola como autoridad del idioma cuando descubrí en el DPD una cita de su *María la noche*, certificando el uso centroamericano de la palabra “agujerada”, pero Anacristina me contestó:

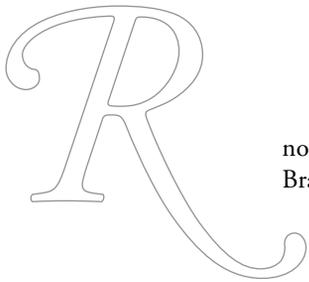
No soy ninguna autoridad de la lengua castellana, apenas procuro manejar más o menos bien la lengüita del entorno tico y unos pocos países alejados. Me sorprendés con lo de “agujerada”. Porque lo que recuerdo es que yo escribí “agujereada”, como se di-

ce en Costa Rica. ¡Si pone agujerada quiere decir que lo corrigieron en [la editorial] Lumen sin que yo me diera cuenta! La autoridad del idioma sería tu compatriota [la editora] Esther Tusquets.

Pocos días más tarde volví a felicitar a Anacristina, ahora porque se la citaba otra vez como autoridad, en la entrada correspondiente a la palabra “guipur”: “A los noventa años arrastrará su belleza perdida como un vestido de guipur”. Pero la autora de *María la noche* me volvió a contestar que “lo de guipur fue una errata de Lumen, nosotros decimos guipiur, a la francesa, ellos me lo corrigieron, yo lo volví a corregir y no me hicieron caso”.

Con lo cual me di cuenta de que al final bien podría terminar escribiendo un artículo sobre la involuntaria contribución de los correctores de Lumen al español centroamericano.

Pasemos a la página 131 del DPD, donde se nos asegura que “en España y amplias zonas de América” se emplea la forma *chasis* “pero en México, el área centroamericana y algunos países de América del Sur” se emplea la forma *chasis*. Entendido: “amplias zonas de América” querrá decir entonces Canadá, Estados Unidos, el Caribe y el resto de los países de Sudamérica... los que aún queden, si es que quedan, porque “algu-



nos” también pueden ser todos menos Brasil.

Más :

NUEVO HAMPSHIRE. Forma recomendada en español del nombre de este estado de los Estados Unidos de América. En algunos países americanos se emplea a veces la variante femenina Nueva Hampshire, menos recomendable, al ser *estado* una palabra de género masculino.

Pero en tal caso, se dice uno, tendría que haber un Nuevo York y un Nuevo Jersey, estados, y una Nueva York y una Nueva Jersey, ciudades. Penas de amor perdidas:

NUEVA YORK. Forma tradicional española del nombre de este estado y ciudad de los Estados Unidos de América. **NUEVA JERSEY.** Forma híbrida tradicionalmente usada en español para nombrar esta ciudad y este estado de los Estados Unidos de América.

Y como todo puede mejorarse, vean ahora lo que el DPD nos dice acerca de las tildes en el apartado sobre la acentuación de palabras con triptongos:

Las palabras con triptongo siguen las reglas generales de acentuación. Así, *lieis* no lleva tilde por ser monosílaba (aunque pueda llevarla si se articula como bisílaba); *continuéis* y *despreciáis* la llevan por ser agudas terminadas en -s, mientras que *biaural* y *Uruguay*, que también son agudas, no se tildan por terminar en consonante distinta de -n o -s; *tuáutem* lleva tilde por ser llana terminada en consonante distinta de -n o -s, mientras que *vieira*

y *opioide* no la llevan por ser llanas terminadas en vocal.

Colocación de la tilde en los triptongos: La tilde va siempre sobre la vocal abierta: *consensuéis*, *habituáis*, *tuáutem*.

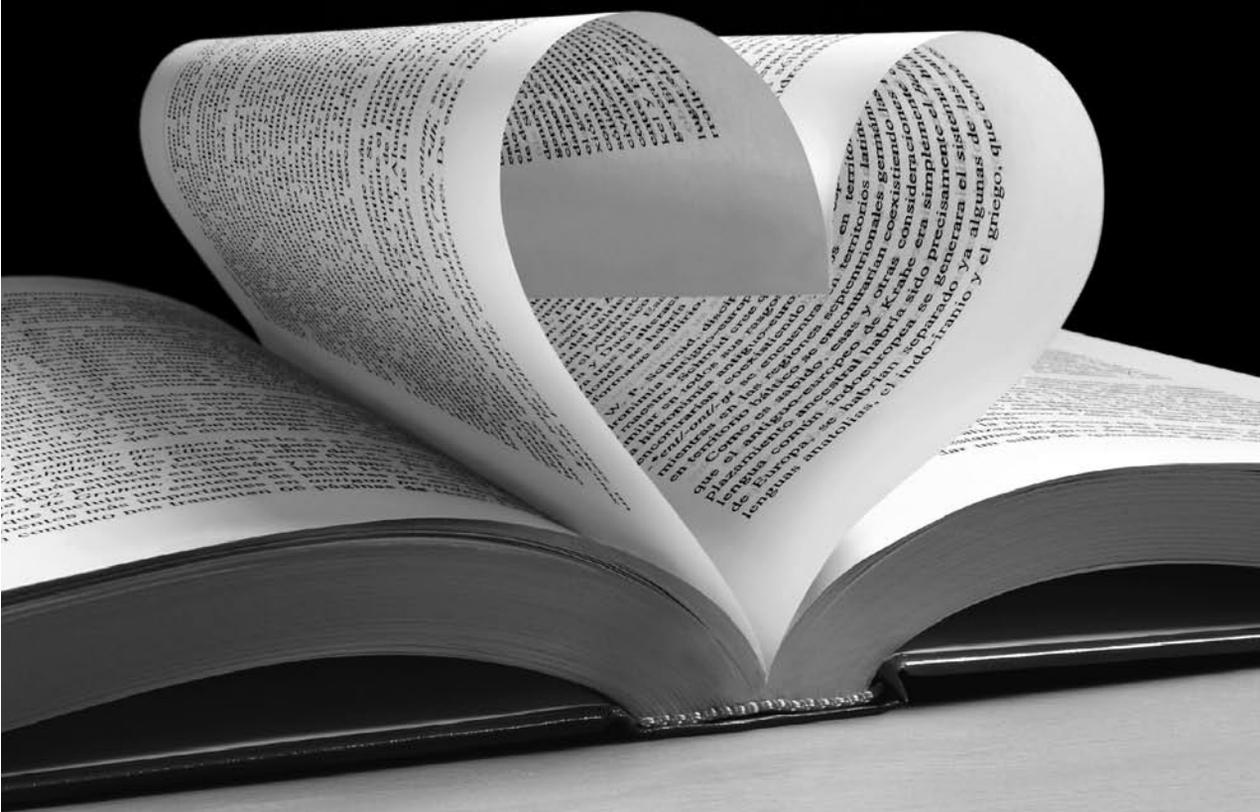
Pero si uno consulta la página web del propio Diccionario, allí le contestan que “la palabra *tuáutem* no está en el DPD”. Y yo les juro que si hay alguna palabra que me inspire dudas, pero que muuuuuu serías dudas, incluso acerca de su propia existencia, esa es la palabra “*tuáutem*”.

Last but not least, como decimos los puristas: un aspecto en el que me fijé particularmente es el de los germanismos. Aunque puede que se me haya escapado alguno, sólo registré que el DPD se ocupa del *Bunker*, del *Kindergarten* y del *Kitsch*, mientras que algunas otras palabras de uso universal (pero que pueden suscitar dudas a quienes no las entiendan, o no conozcan su grafía exacta) no se mencionan en absoluto. Así, por ejemplo, *Weltanschauung*, *Ostpolitik*, *Blitzkrieg* et alia, es como si no existieran o no se usaran o no causaran dudas. O todo junto.

No obstante, entiéndaseme muy bien: este DPD es realmente formidable, y cualquier crítica que se le haga, si es una crítica con fundamento —como creo que son las mías—, contribuirá a hacer de él una obra de consulta cada vez mejor, hasta casi el límite de la perfección. Eso que, por dicha, nunca se puede (ni siquiera se debe) alcanzar. Porque la perfección no me parece ser otra cosa que un aristocrático seudónimo del aburrimento. ¿Y a quién le gusta aburrirse?

RICARDO BADA

Pasión por los libros



Fira Barcelona

**Recinto Montjuïc
3-5 Octubre 2007**

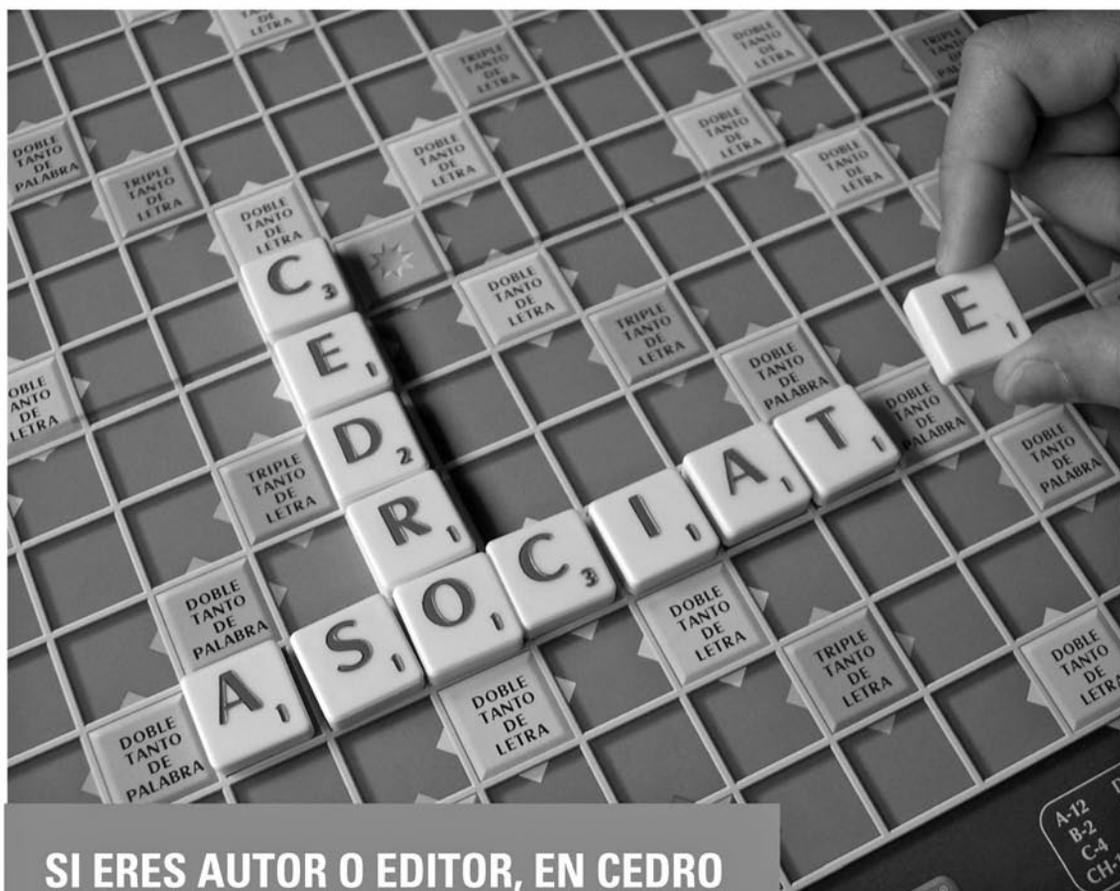
Llega a Barcelona la 25ª Edición de Liber, la feria del sector editorial español que ya se ha convertido en todo un referente a nivel mundial. Cientos de empresas expositoras y miles de profesionales que harán de este foro una oportunidad imprescindible para desarrollar su negocio y conocer las últimas tendencias de un sector clave para todos los ámbitos de la cultura. El mejor encuentro donde compartir ideas, proyectos, novedades... y toda la pasión por los libros.

Liber

25ª Feria Internacional del Libro

www.salonliber.com





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

