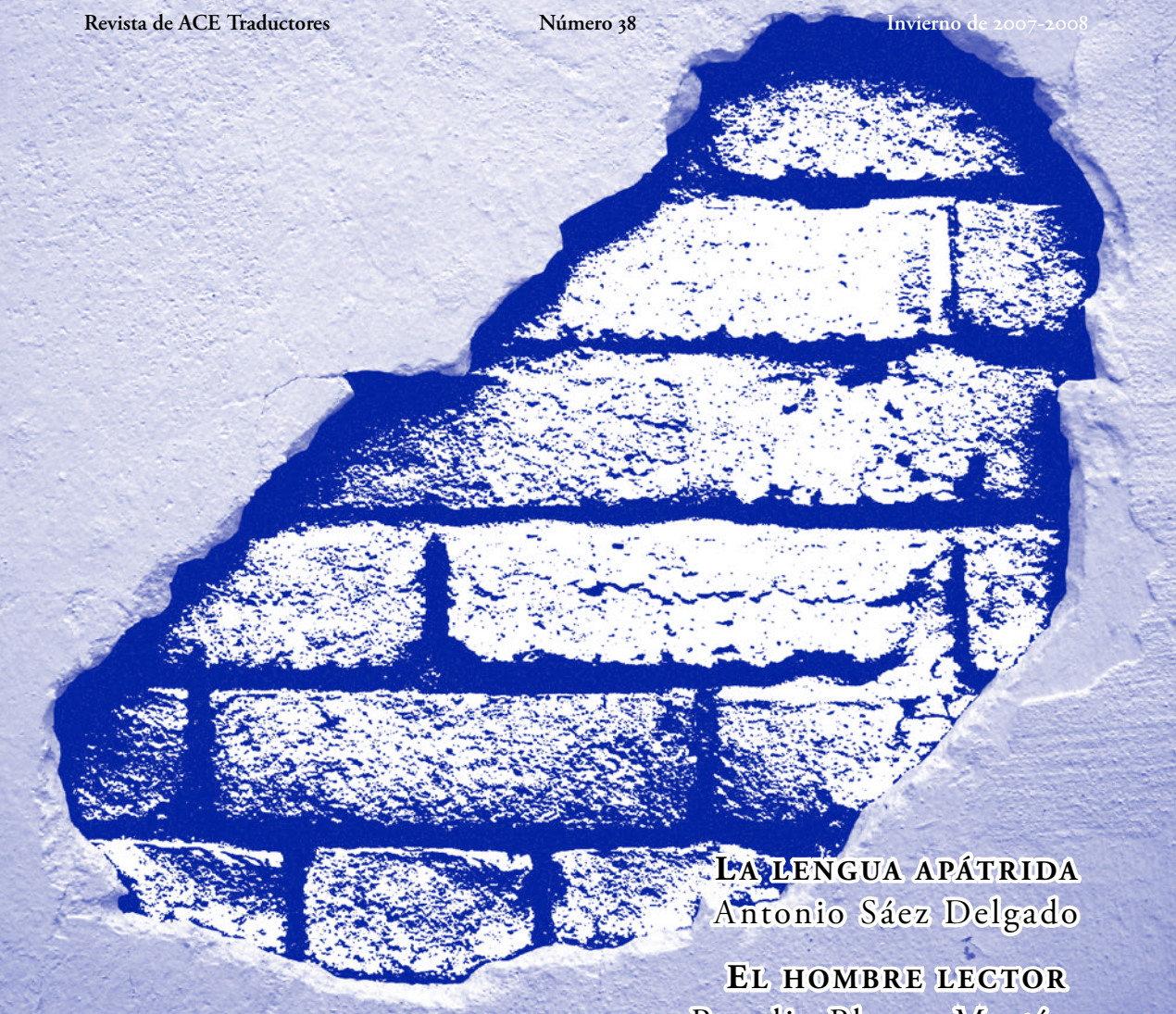
VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores Número 38 Invierno de 2007-2008



La lengua apátrida
Antonio Sáez Delgado

El hombre lector
Rogelio Blanco Martínez

Música y traducción
Ramón Andrés

VASOS COMUNICANTES

DIRECTORES

Carmen Francí
Mario Merlino

COLABORADORES

Ana Alcaina
Ramón Andrés
Patricia Antón
Ricardo Bada
Rogelio Blanco Martínez
Verónica Canales
Concha Cardeñoso
Lidua Dimkovska
María Enguix Tercero
Fruela fernández
María José Furió
Laura Manero
Alberto Manzano
Alicia Martorell
Rafael Pisot
Antonio Sáez Delgado
Ramón Sánchez Lizarralde
Joan Sellent
Juan Miguel Zarandona

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

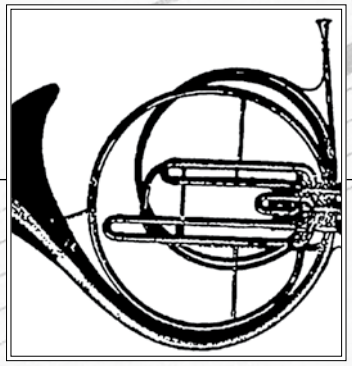
I.S.S.N.: 1135-7037
Depósito Legal: M. 3.472-1996

SUMA

Invierno de 2007-2008

INTRODUCCIÓN 7

ARTÍCULOS 10



EL CENTÓN 92

JUEGOS DE PALABRAS 104

LA PROFESIÓN 112

RESEÑAS 120

RIO

y si fuéramos chicos de nuevo
MARIO MERLINO 7

La lengua apátrida. Notas sobre escritura y traducción
ANTONIO SÁEZ DELGADO 13

El hombre lector
ROGELIO BLANCO MARTÍNEZ 15

Amb sense ser poeta (Con sin ser poeta)
JOAN SELLENT Traducción de CONCHA CARDEÑOSO 21

La transmisión según Nick Cave
ALBERTO MANZANO 29

La traducción de la literatura rumana: Algunas cuestiones
LIDIJA DIMKOVSKA Traducción de RAFAEL PISOT 35

Editores, correctores, traductores y otros muchos avatares
MARÍA JOSÉ FURIÓ 39

Sor María Jesús de Ágreda: don de lenguas y traducción
JUAN MIGUEL ZARANDONA 45

Du llu espic inglich?
RICARDO BADA 53

Reivindicación y desconfianza, o algo más sobre las (malas) relaciones (necesarias) entre crítica y traducción
FRUELA FERNÁNDEZ 55

Música y traducción
Charla con RAMÓN ANDRÉS 69

Las lenguas de Tlaxcala
MARÍA ENGUIX TERCERO 79

Anuvela o cómo hacer de la necesidad virtud
COLECTIVO ANUVELA 85

¿Cómo empecé a traducir? 92

La Eneida, Virgilio, Libro sexto, versos 268-284 104

Actividades de ACEtt
CELIA FILIPETTO 112

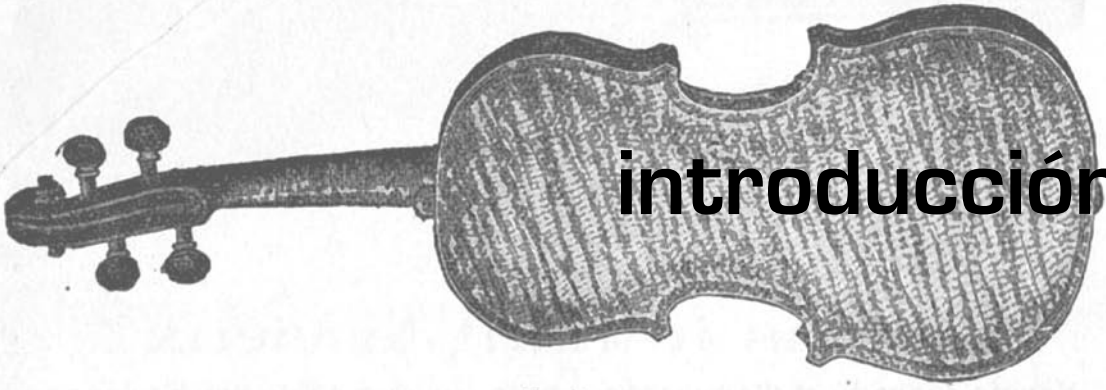
Seminario sobre propiedad intelectual
RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE 114

Assises de la traduction littéraire en Arles, 24ª edición
ALICIA MARTORELL 116

Libros La patria, menos mal, siempre está del otro lado
MARIO MERLINO 120

N°		Prix
29	uge, brun ou jaune	8 »
	ières, élégant	10
	copie	12 et
32	ondé, beau vernis	
33	belles nuances	
34	a supérieur	
35	— *Nicolas Berthou et J. Breton*	
36	— soigné, avec tête sculptée	
37	— avec mosaïques sur les bord	
38	— — —	
39	— de bal, fabrication spéciale	s soigné 20
40	— — beau modèle, extra sup	40

Violons, Lutherie Artistique

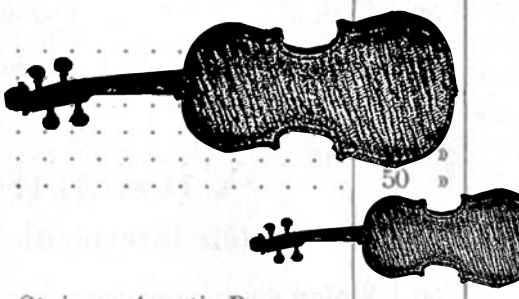


introducción

N° 41

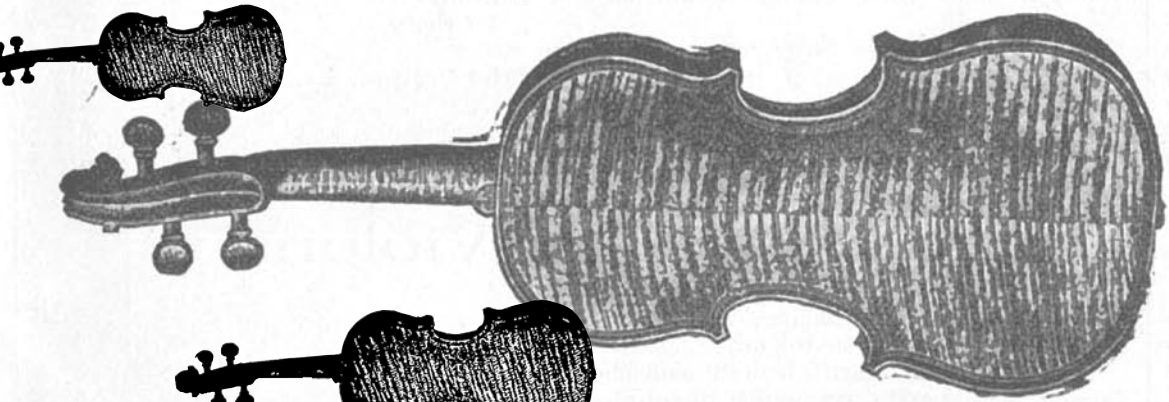
Ces violons fabriqués d'après les modèles et principes exacts des grands maitres ne portent pas seulement la marque, mais ils réunissent les qualités et genre de fabrication de leurs violons.

41	**Violon** *Nicolas*, beau vernis brun	
42	— *Marquis de l'Air*, vernis jaune nuancé	
43	— copie *Vuillaume*, 1er choix, beau vernis	
44	— — — extra supérieur	
45	— — *Lupot*, très beau vernis	»
46	— — — bois extra riche, beau vernis	50 »



Violons

Copie parfaite de Stradivarius, Guarnerius, Maggini, Stainer, Amati, Bergonzy.



y si fuéramos chicos de nuevo

MARIO MERLINO

> "Una infancia que no es una época de la vida y que no pasa. Está siempre presente en el discurso…"
>
> (Jean-François Lyotard, cit. por Gilles Deleuze, *Crítica y clínica,* trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 159).

Y si fuéramos chicos o gurises (masculino gurí, femenino gurisa) de nuevo [a los sudacas nos resultaba tilingo casi cursi y relamido decir "niños"]

//aunque ya sé que ya lo somos, molan mazo subjuntivo y potencial o futuro hipotético//

aprenderíamos las modulaciones de las palabras

haríamos el esfuerzo de no equivocarnos al hablar, porque paula-tina-mente nos daríamos cuenta de que la vida entera es un error

y que no hay más remedio que ir cambiando el nombre de las cosas

evitaríamos las mayúsculas que producen apagones

evitaríamos abstracciones del tipo "el Amor nos une", "la Ternura es esencial", "Dios es grande", "la Felicidad reina en esta casa"

porque dios viene cuando tiemblas, cuando necesitas brazos que te den abrigo, cuando saboreas los alimentos, cuando sorbes, cuando toses y parece que estás a punto de caer en cama

te desvaneces, nos desvanecemos

y entonces tararearíamos varias veces al día y diríamos una palabra y le sacaríamos jugo y descubriríamos que el destino oculta varios tipos de embarazo

(aunque salgamos a la calle y nos sintamos ingrávidos)

así que, ya chicos ya gurises, leemos en voz alta y no entendemos nada

y seguimos leyendo en idiomas diferentes y seguimos //y seguimos// sin entender nada

así que nos sonamos la nariz y nos fijamos si los muebles vibran

abrimos y cerramos los ojos varias veces seguidas en un abrir y cerrar de ojos

desparramamos los libros de la biblioteca por el suelo y hablamos con ellos, seguros de que

seguros de que

no lanzarán pregones ni marcarán los pasos hacia un futuro fuera de nosotros

//nene, ¿qué estás leyendo?//

y nos diremos cuando sea grande [somos chicos, somos gurises, somos bovinamente hermosos] cuando sea grande cuando se agrande nuestro ámbito de referencia (¿qué?) buscaré trasladarme a la letra de los otros

practicaré la adivinación como las viejas que en la edad media echaban habas y sabían leer la suerte de los otros

leeré los posos del café como hacían las chicas de una familia armenia instalada en buenos aires de apellido tatoian

hablaré con los libros como quien habla con desconocidos

seguiré el camino de estas anárquicas hormigas que forman palabras series de palabras y se esconden en el hueco misterioso donde están los sentidos los sensitivos del libro

haré de texto corazón

me hundiré en el abismo de

[parole, parole, parole]

de más está decir

que inventaré sinónimos del verbo traducir y diré tradecir diré tradudar [[rima con trasudar]] dar a través de transcitar

transbordaré el texto

y aunque invente aunque me regodee imaginando verbos posibles seré un ratito fiel al diccionario y aprenderé que lo que estoy haciendo al transbordar es "trasladar efectos o personas de una embarcación a otra"

y que también uno puede transbordarse

y que empezarán a circular como en tropel todas las lenguas los idiomas los dialectos los idiolectos los interlectos

[[el intelecto, con perdón, será otra forma de la emoción]]

y me preguntaré cómo dice su primer "ajó" un chiquitín en chino:

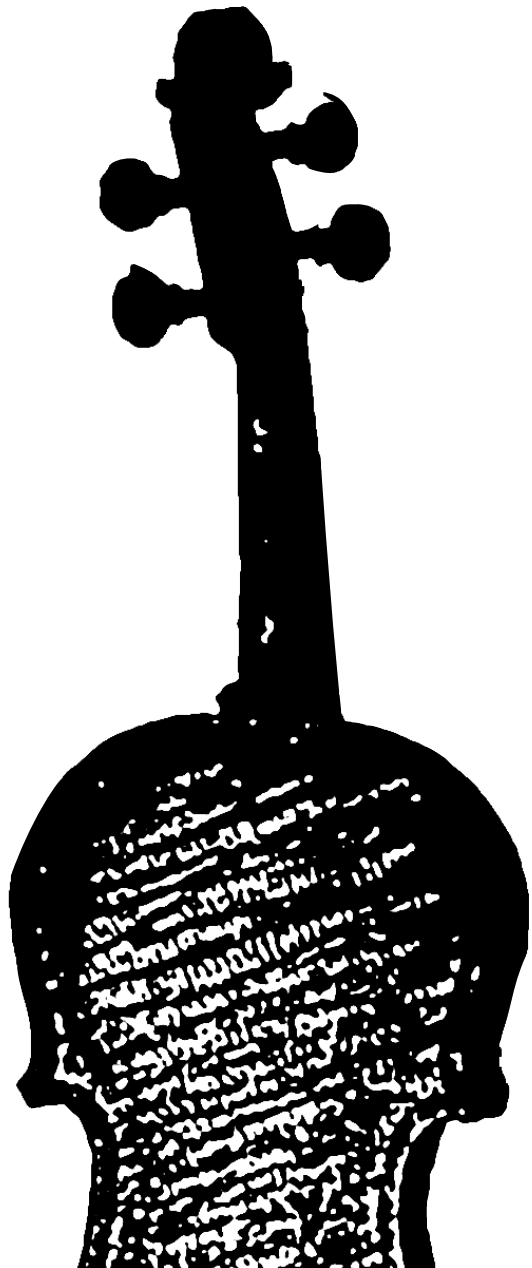
este yo mero pretexto se irá a dormir [se iría a dormir] con todos vosotros que tal vez leáis tal vez seáis infantes

se irá a la piltra

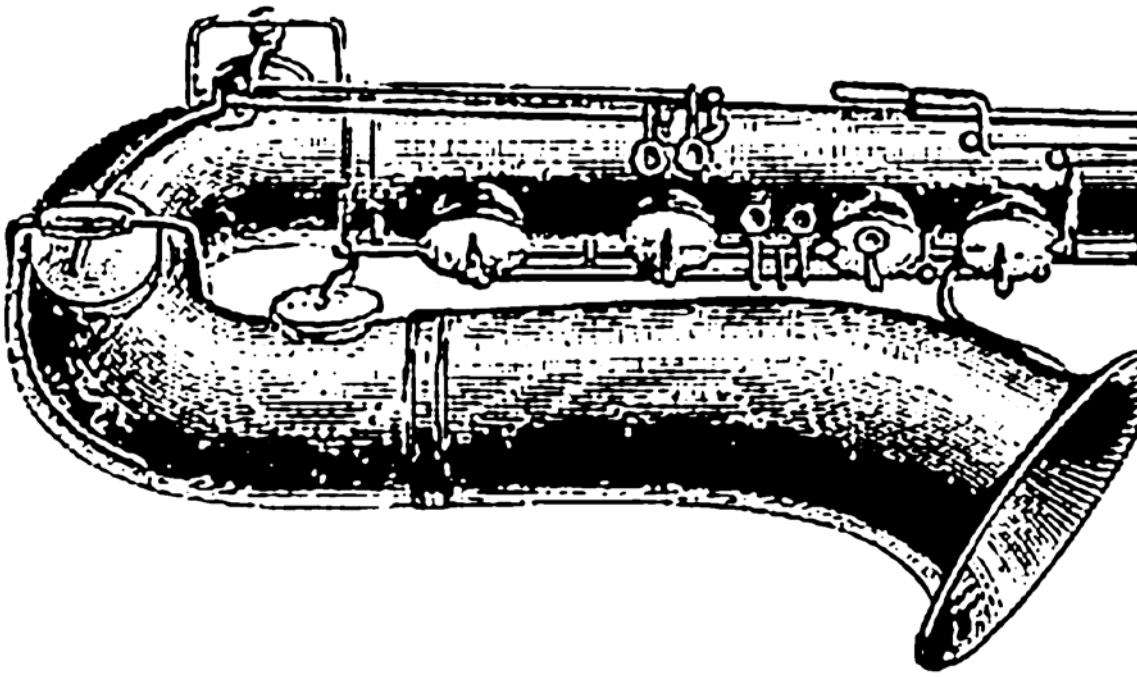
y beberá desbordado toda la noche //sí, beberá, que el potencial se calle//

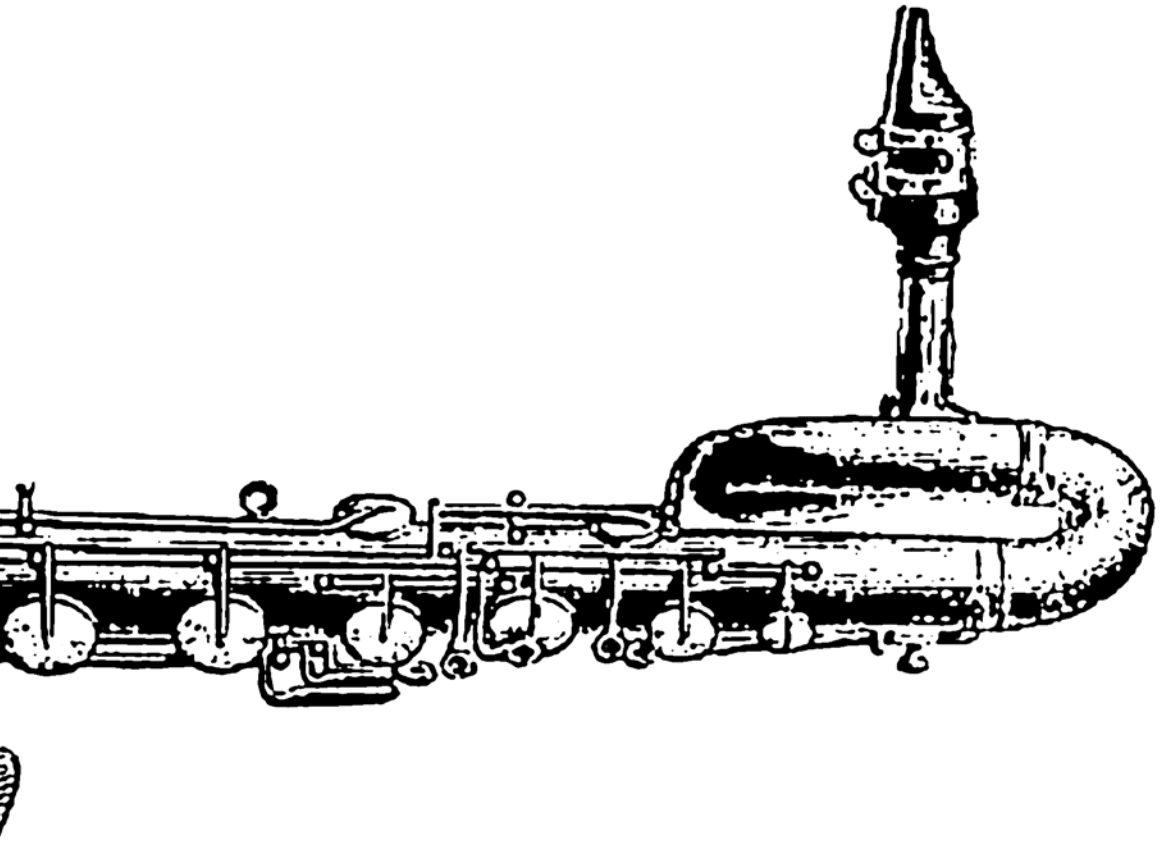
de otras mayúsculas orondas complacientes:

las tetas de la lengua o del lenguaje, *el ser más hermafrodita que conozco.*



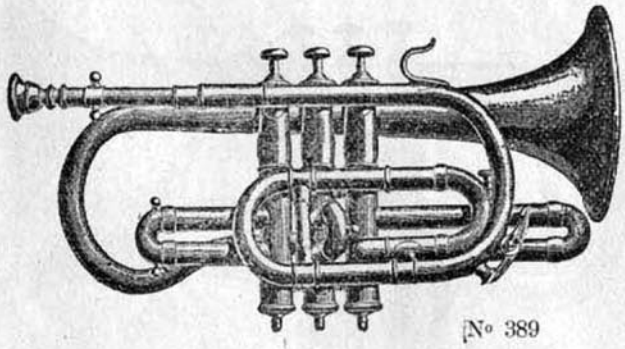
artículos





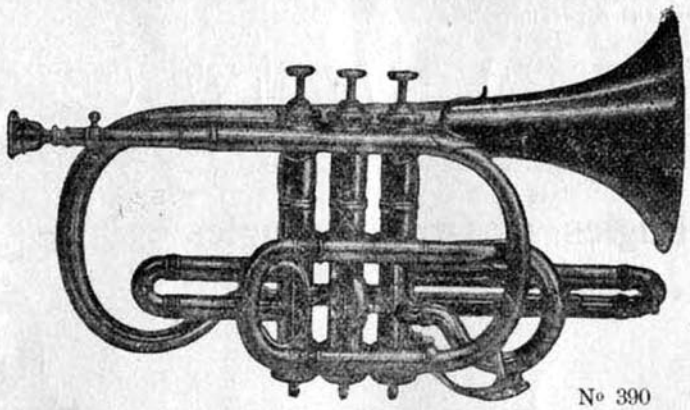
388 **Cornet**, modèle Anglais, 2 tons si bémol et la, très sonore, bon pour bals. . . . 36 »
— le même nickelé . . . . . 41 »

Ces trois modèles peuvent être livrés avec clés d'eau moyennant une augmentation de 2 francs.



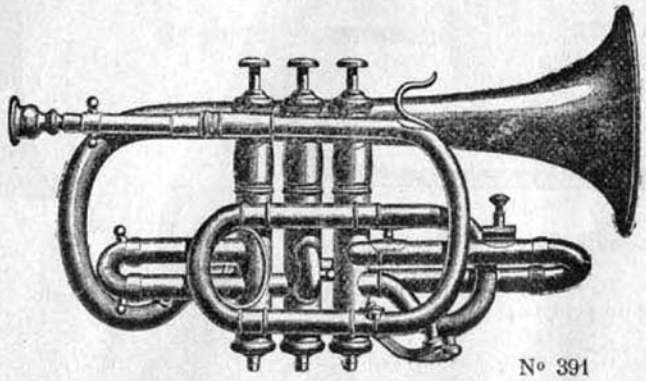
N° 389

389 **Cornet**, modèle Anglais, genre Besson, 2 tons si bémol et la, garanti 5 ans . . . 40 »
— le même nickelé . . . . . 45 »



N° 390

390 **Cornet**, 1er choix, garanti 8 ans, 2 tons si bémol et la, double clé d'eau, modèle Courtois, garnitures brodées. . . . . 55 »
le même, nickelé. . . . . 60 »



N° 391

LA LENGUA APÁTRIDA
NOTAS SOBRE ESCRITURA Y TRADUCCIÓN

ANTONIO SÁEZ DELGADO

Antonio Sáez Delgado (Cáceres, 1970) es doctor en filología hispánica y profesor de literatura española y de literaturas ibéricas en la Universidad de Évora (Portugal). Ha publicado ensayos dedicados a las relaciones entre las literaturas portuguesa y española de principios del siglo XX (*Órficos y ultraístas,* 2000; *Adriano del Valle y Fernando Pessoa (apuntes de una amistad),* 2002; *Corredores de fondo,* 2003), libros de poesía (*Miradores*, 1997; *Ruinas,* 2001; *Dias, fumo,* ed. Bilingüe, 2003), dietarios (*En otra patria,* 2005; *Vida errante,* 2005) y antologías. Como traductor ha vertido al español libros de autores portugueses modernos y contemporáneos, como Fialho de Almeida, Teixeira de Pascoaes, Paulo José Miranda, José Gil, Manuel António Pina o José Luís Peixoto. Es colaborador de *Babelia*.

En un libro que he traducido recientemente, titulado *Um prego no coração,* de Paulo José Miranda, casi al final del volumen, un personaje que encarna a un culto filólogo del siglo XIX dedicado durante mucho tiempo a la traducción, confiesa su sufrimiento por no ser ya capaz de traducir convenientemente ningún texto. No por desconocimiento, ni por falta de voluntad, sino precisamente por todo lo contrario. El personaje, un erudito con vocación frustrada de poeta, no puede evitar enmendar los textos que traduce, rescribirlos quitando aquí y allá palabras y signos de puntuación. Ansía la existencia de una *lengua apátrida* que funcionase como mediadora en medio de su conflicto. Una lengua apátrida, añade, que no significase la ausencia de la lengua madre sino, simplemente, la posibilidad de vivir equilibradamente, bien, lejos de ella. Sería algo así como una separación, la distancia precisa que necesita siempre el traductor para conseguir observar a la debida distancia las palabras. Escribe:

> ¿No pasa también lo mismo con la poesía, vivir una emoción hasta el punto de olvidarla, no del todo, sino perfectamente? El poema, como la traducción, es ese olvido que un día fue incluso más que la misma vida. (…) ¿No es el amor una traducción bien hecha? Probablemente, disculpando la hipérbole, tan difícil como un buen poema.

Muchas veces, a la hora de escribir o de traducir, yo también he sentido, sin saber cómo formularla, la experiencia de esa tierra de nadie entre las lenguas, la necesidad de vivir, en el momento de la traducción, en ese olvido que se hará más importante que la propia vida. Tal vez debiera avisar ya, en la primera página, de que para mí escribir y traducir son procesos muy parecidos, una vez que concibo ambas actividades como desdoblamientos de la que realmente me gusta, de la que más placer me proporciona: leer. Escribir y traducir son para mí dos nuevas formas de leer. Escribir significa leer la tradición e intentar enraizar en alguna parte de su suelo fértil, buscar un palmo de tierra habitable donde arraigar un proyecto propio. Traducir es leer los textos al trasluz, conocerlos hasta su estructura más íntima, colocar las páginas delante del sol para ver por dentro de su organismo dónde están los focos auténticos de vida. Ya escribí, casi sin quererlo, la palabra más importante. Vida.

Escribir y traducir, como leer, son maneras de estar vivo. No concibo ninguna de estas actividades fuera del ámbito de la vida (con minúsculas) más doméstica, la menos altisonante.

He dicho que el camino del escritor y el del traductor son similares. Podría matizarlo. El del traductor debería ser paralelo al del escritor, pero sin perder nunca de vista el final del camino. Es decir, mientras el poeta avanza un tanto a ciegas en el curso del poema, el traductor, sabedor del producto final en su lengua de origen, debe ir del principio al fin y del fin al principio cuantas veces sea necesario, andar en paralelo al autor pero sin perder nunca de vista la perspectiva del lector, su primer "cliente". Al final, siempre volvemos a lo mismo. A la lectura.

A pesar de esto, de las diferencias de recorrido entre el escritor y el traductor, en mi experiencia en ambos campos he creído descubrir el punto en el que los dos coinciden de lleno, como una bendición o como una maldición. Al final, ya consumado el camino, tanto el escritor como el traductor descubren que su trabajo es siempre, absolutamente siempre, mejorable. ¿Quién se atrevería a decir que un poema o un cuento o una novela no es mejorable? ¿Quién se atrevería a decirlo de una traducción? Trabajamos, en ambas direcciones, con palabras, que tienen fecha de caducidad. Las palabras son nuestro único material, la única herramienta. Palabras que significan cosas distintas aunque se escriban igual, que se ríen de nosotros y juegan a ser prestigiosas cuando las escribimos en un libro.

Por eso, intento convencerme a diario de que las palabras no existen. Escribo *raya* y no dibujo una raya. La letra *f* no es el principio de ninguna frontera. Por eso, a veces, cuando escribo, me gusta desprestigiar a las palabras, para que sepan que no siempre son ellas las que pueden manejarnos. Pienso en el significado de la palabra *frontera* para mí, y pienso en el significado de la palabra *frontera* para los inmigrantes, los exiliados, los huidos. ¿Puede significar algo esa palabra para quien no tiene patria, para quien no tiene casa? ¿Sería honesto traducirla de la misma manera? Las palabras, a veces, muerden la mano que les da de comer. Por eso no es bueno que se crean tan importantes. En ocasiones me da vergüenza o miedo o pena utilizarlas. Hay grandes palabras para grandes ocasiones. Y palabras pequeñas para las ocasiones más importantes. Las palabras que casi no suenan, las que se dicen en voz baja para no despertar a esas *otras* palabras.

Como traductor, intento también ser severo con las palabras. Intento actuar, digámoslo así, con sobriedad. También así me gusta escribir. Prefiero, siempre que pueda elegir, la palabra *ropa* a la palabra *vestimenta*.

Marvin Minsky, en la década de 1980, se preguntaba, con otras palabras, lo mismo que el personaje de *Un clavo en el corazón:* ¿deberíamos traducir un poema sin dejarnos influir por la emoción? En el trasfondo de la pregunta subyace una reflexión sobre los traductores informatizados de textos. Fácilmente podríamos pensar que la mente de un hombre no influida por ninguna emoción es la mente de un enfermo. Minsky, refiriéndose a los traductores automáticos, incide en la herida:

> No se trata de si las máquinas inteligentes pueden tener emociones, sino de si las máquinas pueden ser inteligentes sin tener esas emociones.

Intentar compatibilizar esta idea con la certeza de que traducir un poema significa, a final de cuentas, escribir otro poema abunda más en el caballo de batalla del traductor, que vive, sin ninguna misericordia, en el terreno de la incertidumbre, de la inseguridad manifiesta. Bastante tiene el traductor con intentar no inventar nada que no aparezca en el texto original, como hacía el personaje, y con no olvidar nada que diga ese mismo original. Vive en el mismo terreno inestable, sin duda, en el que vive el escritor. Por eso ambos trabajos, tantas veces, se dan la mano. No es fácil acostumbrarse a vivir en una sala de espera.

EL HOMBRE LECTOR

ROGELIO BLANCO MARTÍNEZ

LA LIMITACIÓN INNATA DEL HOMBRE

Los seres vivos de la especie animal disponen del genoma y del cerebro como centros procesadores de información. El primero, el genoma, es lento y fiable, tanto para almacenar como para transmitir. El segundo, el cerebro, es rápido y menos fiable. En la medida en que el cerebro ha tomado protagonismo y riendas en la información, necesita trasmitirla a otros; de este modo contribuye a crear una red informacional compartida que se denomina cultura.

La definición de cultura, *factum* esencialmente antropológico, es compleja. Es tal el elenco o cúmulo de definiciones realizadas por los diversos especialistas que aquí no abundaremos en ningún concepto más. Además, como afirmara Nietzsche, sólo se puede definir lo que no tiene historia. Y la cultura posee tanta historia como su mentor, el hombre; luego, es tan difícil de acotarla o definirla como a éste. No obstante, valga afirmar que bajo la denominación cultura se aglutinen los valores e ideas, actividades y recursos, conocimientos y experiencias que se transmiten por aprendizaje social. "Aprendizaje" y "social" son palabras clave para marcar el distanciamiento frente a lo que el hombre hereda de modo innato o congénito. Cultura, etimológicamente, proviene del supino latino *cultum* (del verbo *colere*=cultivar). Se hace, no se nace con ella.

Se trata de cultivar, de dar forma al "inculto" campo abandonado, el que requiere una intervención directa, cargada de actividades y experiencias, habilidades y conocimientos que, de modo no heredado sino aprendido, adquiere el animal (casi siempre el hombre), y que aglutina, almacena, memoriza y rememora convenientemente; pero este comportamiento más allá de las habilidades personales se mimetiza o imita entre los miembros de la especie. Observando pautas de conducta de los congéneres o recibiendo sus explicaciones casi siempre, y del modo más económico posible, se aprende y aprehende lo necesario para resolver situaciones; si bien algunos individuos, además de imitar, ensayan y tantean o se someten a los conocidos y clásicos aprendizajes por condicionamiento. Es el aprendizaje por emulación o imitación el más reiterado y fructífero y, por lo tanto, requiere varios individuos; es social. Esta emulación, históricamente, no siempre mantiene el mismo ritmo. En determinadas épocas, como ahora, los contenidos culturales circulan abundantes y con rapidez; en otras, por el contrario, los siglos discurren y los contenidos permanecen.

Se ha reiterado el carácter de aprendizaje social de la cultura y su vinculación con el hombre, salvo si se tienen en cuenta las investigaciones etológicas sobre los chimpancés y sus diversos comportamientos o habilidades para obtener alimento y protección según los lugares y en todos lo casos mediante comportamientos aprendidos de los progenitores: aprendizaje social; es decir, un modo de actuación que se transmite fundamentalmente por imitación, por mimetismo, no genéticamente (por genes).

Últimamente, y gracias a R. Dawkins, se ha acuñado el término "menes" frente a "genes". Si "genes" es unidad de información genética, "me-

nes" es unidad de información cultural; si los genes documentan la evolución genética y transmiten los contenidos referidos a este campo, los "menes" lo serán del cultural. Además hay otras diferencias: los primeros, ya que son genéticos, acuden verticalmente de progenitores a descendientes; los segundos, los "menes", son poliédricos, polifónicos, horizontales, dinámicos y cambiantes, cuya suma conforma una red informacional. En los genes la evolución sigue una secuencia lógica y predecible; en los segundos las secuencias son aleatorias y cargadas de intencionalidad (de *intus-ire:* ir hacia), son permeables, mudables y porosos, además de reproducirse no genéticamente, sino por aprendizaje social. Y este hecho, se itera, sucede, salvo en casos excepcionales, en el hombre. El hombre es el ser eminentemente cultural.

EL HOMBRE, SER CULTURAL

El hombre es el ser que, ni siendo bestia ni dios, ha necesitado crear cultura. Es la cultura el abrigo intermedio e imprescindible que nos protege de la intemperie producida por el desasimiento o pérdida de los poderes instintivos y sus cadenas, por el dominio de los "menes" sobre los genes, y por la imposibilidad de disponer de los poderes exclusivos de los dioses. Es la cultura, pues, un producto del hombre, un radical (de raíz) antropológico que horizontalmente se transmite *ad infinitum* entre congéneres.

Las fuerzas instintivas, donde abunda el dominio de los genes, "salvan" a las bestias; y las divinas a los dioses. Los hombres han necesitado "crear" la cultura para suplir las pérdidas mecanicistas que apuntaban los instintos y olvidar, por otra parte, ser como los dioses. En el último caso, cada vez que lo intentan, los acompaña la desgracia.

Además, diacrónicamente, el hombre ha necesitado liberarse de sus miserias, del miedo, de los dogmas, de la ignorancia. En definitiva, ha necesitado aprender. Un acto casi exclusivo de los hombres y único por la extensión y dominios que abarca y su necesidad en el caso de la especie *homo*. Esta ansia de liberación de cadenas conduce al permanente anhelo de libertad. La cultura, pues, es la creación del hombre que contribuye a superar limitaciones, que proporciona más libertad frente a las ataduras y los condicionantes naturales. Crea instrumentos, tecnologías o desarrolla habilidades. Frente a los imperativos supersticiosos, propicia las rutas de la razón; frente a las tiranías sociales, intenta poner en marcha modelos jurídicos, políticos u otros que lo defienden de tentativas opresivas; etc. Por lo tanto cultura y libertad, con abundantes contradicciones, caminan asidas y requieren práctica y aprendizaje.

Para aprender, no obstante, es necesario leer. Y leer es un acto cultural que requiere el esfuerzo necesario para comprender la realidad circundante: la vida, lo cercano y lo próximo, la naturaleza, etc. Para esta lectura son imprescindibles los soportes que alberga la cultura en toda su explosión poliédrica y polifónica a través de la historia, que coincide exactamente con la biografía de su creador, el hombre.

Y de entre todos los soportes transmisores de cultura destaca el libro como garante activo de las proyecciones que el hombre habilita para cubrir sus necesidades, como muestrario de contenidos acumulados históricamente y ofrendados en el momento (sincronía) que se habilita para recibirlos.

Si la historia del hombre es una aspiración de libertad, y ésta la expresa en modelos culturales, y el soporte que mejor los recoge es el libro, será éste, pues, expresión de libertad. Conocer los entornos que habitamos, sus seres y objetos, es decir, lo "otro" (objetos materiales, naturaleza, ambiente, seres irracionales, etc.) y "el otro" (mis congéneres próximos, el vecino, el prójimo) conducen al conocimiento de uno mismo, "el yo". Este trípode, el otro, lo otro y el yo, son los ámbitos prioritarios de una suculenta lectura, la más importante; pero para llegar a esa tripleta necesitamos herramientas, referentes conductores, soportes que acumulan las riquezas que los hombres, definidos por su afán creedor y por sus aspiraciones de libertad, han ido acopiando durante su deambular por el planeta Tierra.

El soporte más significativo, se reitera, es el libro, mas no es el único. Es el libro un bien cultural

y civilizador, capaz de disponer espacios ensoñados de libertad que el hombre aspira alcanzar. Desde las tablillas de terracota, los códices, los manuscritos, hasta los nuevos soportes electrónicos, sin olvidar todo el aspecto de la Galaxia Gutenberg, ha caminado y bregado al lado de su creador: el hombre.

Si aspiramos a una sociedad libre y democrática, la lectura se impone como valor cívico. Máxime en un momento en el que estamos saturados de contenidos que se agolpan en aluvión, que caen en cascada imparable. Cada cinco años los saberes se renuevan. Es necesario administrar y leer adecuadamente los contenidos a fin de que el hombre se apropie de ellos y los transforme en conocimientos. Los conocimientos son la subjetivación de los contenidos una vez interiorizados. El hombre que posee conocimientos se aleja del modelo de "experto-idiota". Es protagonista de su vida y copartícipe social. Es sujeto cívico.

¿Por qué lee el hombre? En primer lugar porque la lectura es un acto de aprendizaje por parte de quien se sabe limitado y aspira al enriquecimiento; luego, exige esfuerzo. En segundo lugar, porque el hombre necesita ausentarse de la realidad y adentrarse en mundos de ensueño, en otras realidades posibles y alternativas a las que le circundan; luego, es utópica. En tercer lugar, porque el hombre necesita no sólo saber de sí mismo sino también de los congéneres y de sus mundos; luego, es social. Es decir, leer es dar cabida a las ansias de aprender, de soñar y de relacionarse por parte del hombre e ir más allá de sus contornos al encuentro con los otros, con el otro y consigo mismo; pues es un acto netamente humano, antropológico, *ecuménico*.

Por el contrario, los dioses no leen, pues no necesitan completarse, son pletóricos; si tuvieran que aprender, revelarían una limitación que los alejaría de su condición divina; luego, los dioses sólo dictan. A esa facultad de dictar también han aspirado algunos seres humanos para imponerse sobre otros mediante imperativos, dogmas: dictámenes, en definitiva. Modelos que se alejan de la esencia de la lectura, que son ajenos a una característica esencial de esta, la dialogal; pues una lectura "honesta y bien hecha" implica diálogo reiterado con los tres elementos del trípode: las cosas, los otros y con uno mismo, máxime en un momento en que el flujo de contenidos resulta vertiginoso. El problema no es la abundancia sino cómo administrarlos y quién los administra. Recurramos a la historia. Casi todas las religiones, sobre todo las monoteístas recogen en los mitos fundacionales una desobediencia del hombre a los dioses por mor de acceder a la sabiduría (a la libertad). El modelo mesopotámico o el egipcio restringían mediante sacerdotes-funcionarios, a través de escrituras crípticas, actuando y preservando los conocimientos en los templos nilóticos o en el zigurat de los saberes. Ciertamente no todos los contenidos culturales llegan a través de la escritura, pero ésta es la más difundida en el ámbito occidental. Se intenta controlar, homogeneizar, dominar. Craso error, pues el hombre porfía en obtener la libertad, implícita en los contenidos culturales que necesita, comparte y transmite. Y este milagro se realiza con los congéneres y a través de la palabra. El hombre necesita autonomía (del griego *autos* = uno mismo) cultural, es decir, individualizar y decidir por sí mismo en función de sus intereses y a sabiendas de que la suma de los *menes* acumulados es mayoría, pues muchos seres autónomos encarnan una sociedad de seres libres culturalmente, de lectores que leen como miembros de la especie *homo sapiens sapiens et quaerens* (el que sabe que sabe y pregunta).

Reyes autócratas, basileus o sátrapas y faraones eran conscientes de que el control de los saberes también les garantizaba el poder. De ahí que no les importaba cargar de mitos divinos a las ciencias y anatematizar a todo aquel que se propusiera acceder a esos espacios reservados para los dioses (o los poderosos). Los castigos terrenales y los extraterrenales eran implacables en amenazas. Y "saber es poder, quien más sabe más puede" era el lapidario *dictum* que se imponía y conducía a la siguiente conclusión: "controlemos los saberes". Luego se impone diluir los saberes para participar de los poderes, para construir democracia.

Sin más recorrido histórico, pues el hecho se reitera diacrónicamente, fue en el Siglo de las Lu-

ces cuando se propuso la fuerza de la razón. El grito de Kant: "*Sapere aude!"* (Atrévete a pensar) es un punto de partida cuyo recorrido aún no ha terminado. Y sus tres preguntas a resolver: ¿Qué puedo aprender? ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo esperar? Luego: desarrollar la razón, la convivencia y la utopía.

A inicios del siglo XXI, aún existen sátrapas, sumos sacerdotes o faraones que aspiran al control. Defender y desarrollar la democracia impone que los saberes lleguen a todas las personas, con la condición de que sepan leerlos, es decir, interpretarlos, hacerlos propios. De ahí que, apoyándose sobre todo en los libros, los hombres necesitan aprender a leer para aprehender los contenidos y transformarlos en conocimientos, para poseerlos y ser sujeto de su propia historia y no simples objetos de otros; para relacionarse con "el otro"; para no enmarañarse con "lo otro". Usamos y abusamos de las "cosas" (la naturaleza) y, a veces, nos devuelven parte de la ingratitud recibida. Así pues, una "lectura atenta y bien hecha" fuerza a no pisar ni pesar (M. Zambrano) sobre nada ni nadie, que es lo mismo que no auto-oprimirse, ser más libres, más ciudadanos.

EL HOMO QUAERENS

El hombre es *sapiens et quaerens.* Sabe y pregunta. Lee. Este potencial lector es característico de la especie *homo*. Un poder al que los amantes de dominar temen.

Vico, en el cuarto libro de *Scienza Nuova* ("De la marcha de las naciones"); Condorcet, en *Bosquejo de un cuadro histórico de los saberes del espíritu humano,* obra conocida bajo la denominación de *Esquisse;* J. Godoy en *La domesticación del pensamiento salvaje* u otros como W. Benjamín, estudian el interés de los poderes por domesticar la capacidad lectora del hombre, de los riesgos que conlleva la fuerza de la razón para su interés, de los peligros de la palabra y su poder. Por ello, leer no es sinónimo de consumir, de ejercer de consumidor compulsivo y bulímico de novedades banales. Leer es aprender, es cubrir taras o carencias, y ello supone esfuerzo, también, ¡cómo no! La lectura posee una dimensión erótica (en sentido marcusiano). Y el hombre, como ser racional, alcanza las cuotas más altas cuando dispone de mayor libertad y felicidad. Desarrollar sus fuerzas racionales, ser libre y feliz son las ambiciones a lograr en este planeta (*Eros y civilización).*

La dimensión *quaerens* del hombre se puede cercenar, censurar, ocultar, negar, mas nunca desaparece. Hacerse preguntas sobre sí y sobre el mundo es un acto pertinaz y en el que continuamente el ser humano reitera y pone en juego sus facultades. Lo empírico y lo hermenéutico (H. Arendt) se hacen presencia ante el individuo que, de acuerdo con sus facultades, debe localizar, interpretar, analizar.

LA LECTURA

Durante un largo tiempo la palabra lectura se asoció a la capacidad de interpretar, descifrar, comprender situaciones, objetos, etc. Manifiestamente no se asociaba a lo escrito, a un texto. El pintor Poussin le escribe a un amigo avisándole del envío de un cuadro para que lo lea. En la actualidad el acto de leer se asocia a la conversión de grafismos en conceptos con significación; concretamente, y en la mayoría de los casos, se refiere a la interpretación de símbolos impresos en el papel que recoge un paralelepípedo, denominado libro, y si es de escaso grosor y mayor superficie se denomina revista o periódico. Si bien ya hemos señalado la triple dimensión de la lectura con sus referencias para la comprensión del otro (mi prójimo), lo otro (la naturaleza o mundo ajeno de los seres luminosos) y mi yo, podemos ceñirnos ahora a su sentido usual: leer letras impresas; sin obviar, no obstante, la ayuda que presta a la comprensión enriquecida por parte de la tripleta señalada.

Pues bien, teniendo en cuenta esta consideración usual se puede afirmar, y con referencia a nuestro país, que éste es una potencia mundial productora de material impreso, concretamente de libros. En cuarto lugar se suele situar dentro del concierto mundial. Y esta posición se debe al potencial de la industria editorial e impresora, de la distribución y las librerías, de la riqueza de

nuestros creadores y profesionales y, también, de la internacionalización de la lengua más practicada: el español. Esta riqueza productora no se corresponde como se desearía con la lectura. Ciertamente, es necesario propender a un equilibrio de las situaciones, estimulando os hábitos lectores de la población.

Revisemos algunos datos de la producción de libros en España. Se editan cerca de 80.000 títulos anuales, gracias a las 2.700 editoriales, de las cuales cerca de 170 poseen delegaciones en el exterior. Esta producción sitúa al libro en el décimo producto en el ranking de exportaciones y con una balanza positiva. El mercado interior mueve cerca de tres mil millones de euros anuales y el exterior se aproxima a los quinientos de venta de libros, más cerca de otros mil por venta o facturación de servicios. De este modo se producen cerca de 350 millones de ejemplares y se mantiene un catálogo vivo de más de doscientos mil títulos. La tirada media por título se aproxima a los 4.500 ejemplares y el precio medio por libro es de 12,17 euros. Todo ello gracias a un sector que da empleo, directo e indirecto, a cerca de 100.000 personas.

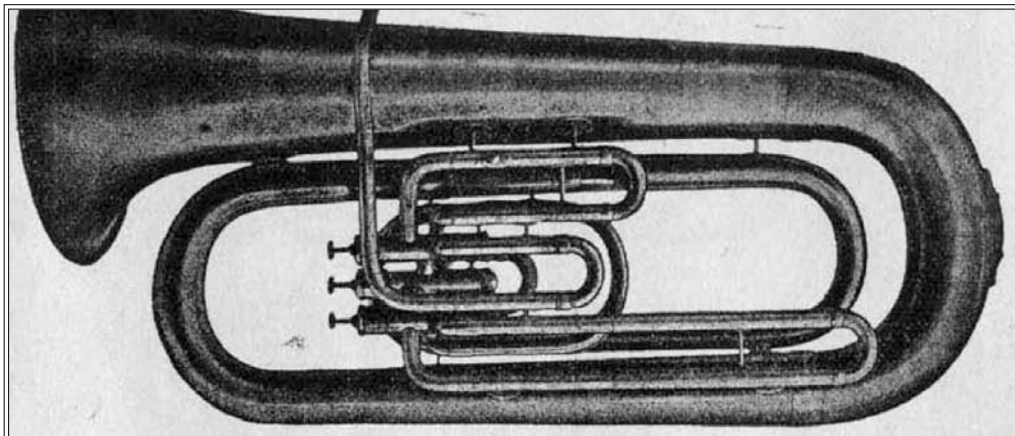
Gran parte de estos libros se integran en las bibliotecas particulares y otros en los fondos de las públicas. En el caso de las últimas acopian 55 millones de ejemplares, lo que supone 1,26 libros/habitante. Siguiendo las recomendaciones de la IFLA/UNESCO, que indican la conveniencia de fijar en 1,5 y 2,5 libros/habitante, se deduce que nos hallamos lejos de la cifra que señalan los organismos internacionales. Este dato es llamativo en un país eminentemente productor, si bien debemos reconocer que se produce cierta disonancia con el hábito lector de libros y las disponibilidades de los mismos.

Respecto a los índices de lectura, y de acuerdo con el barómetro de hábitos que desde el 2000 se viene aplicando trimestralmente, los datos arrojan que lee el 57,2% de la población. Se ha roto la marcada tendencia que dividía al 50% la población lectora-no lectora, incluso son esperanzadores los datos referidos a los niños y jóvenes (6-14 años) que declaran leer habitualmente más de veinte minutos diarios y libros-no texto el 84,1%. Datos que dan esperanza pero aún están alejados del alcance de la anhelada cifra que fijan los indicadores de lectura en los países escandinavos.

Con ese propósito, se han "abordado" diversas medidas desde el Ministerio de Cultura y que brevemente se señalan. En primer lugar, el desarrollo de campañas de fomento a la lectura que bajo el lema "si tú lees, ell@s leen", y a través de los medios de comunicación, se procura llamar la atención de los ciudadanos, sobre todo de las familias. Por otra parte, el Estado no sólo fija la necesidad de la lectura sino la creación de bibliotecas escolares en la reciente Ley (LOE). Es la primera vez en la historia que se recoge esta propuesta en ley orgánica y además destina una partida presupuestaria importante para su dotación. Por otro lado, el Proyecto de *Ley sobre la Lectura, el Libro y las Bibliotecas,* que ya transita por las vías parlamentarias, destaca el papel de la primera y se reconoce el papel de los creadores, del sector editorial y del bibliotecario. También esta ley va acompañada de medidas económicas destinadas a enriquecer los fondos bibliotecarios. De acuerdo con los presupuestos de 2007, más los del 2005 y 2006, todos diseños del gobierno socialista, ello supondría un incremento histórico respecto a los años anteriores.

Con estas actuaciones se atiende al fomento de la lectura apoyándose en cuatro soportes: la familia, la escuela, las bibliotecas y los medios de comunicación. Cuatro soportes imprescindibles a los que se adhieren los creadores y editores, distribuidores, libreros y los docentes. Para que estas campañas tengan éxito, se debe implicar a toda la ciudadanía aupada por los profesionales culturales y educativos, así como los profesionales industriales y comerciales, sin olvidar los medios de comunicación y organizaciones diversas.

Pero deseo terminar con la idea con la que se inició este texto: sólo el hombre es el ser capaz de leer: necesita crear cultura porque anhela la libertad y felicidad compartidas con sus congéneres en un tiempo: el presente continuo; y en un espacio: acá, en la tierra.

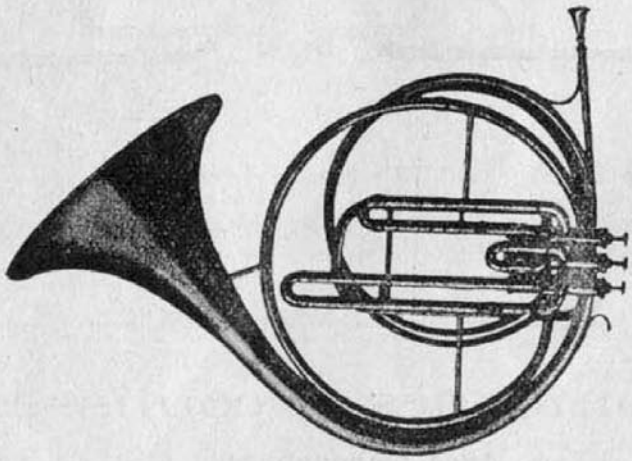


N° 410

		Prix
Contrebasse d'artiste, qualité extra, garanti 10 ans	145	250 »
Le nickelage augmente de	20	24 »
Le quatrième piston augmente de	15	20 »
La clé d'eau —	2	2 »
Courroie cuir vernis avec porte mousqueton	4,25	5 25

Cors d'Harmonie

Avec pupitre et embouchure



N° 411

Cors d'Harmonie à pistons, modèle soigné	70 »
— — — pour soliste	90 »
Le nickelage augmente de	25 »
La clé d'eau —	2 »

Ces instruments sont livrés avec 5 tons

AMB SENSE SER POETA
(CON SIN SER POETA)

JOAN SELLENT

Traducción de **CONCHA CARDEÑOSO**

Texto leído en el acto de concesión, en su tercera convocatoria, del premio de Traducción de Poesía Jordi Domènech que tuvo lugar en La Pedrera de Barcelona el día 30 de abril de 2007.

Cualquier traductor profesional, si persevera en el oficio, tarde o temprano se ve en la necesidad de traducir algún verso. Se me ocurre, pongamos por caso, el que recibe el encargo de traducir un ensayo científico que el autor ha querido encabezar con una estrofa poética que le inspira en particular. O, pongamos, el que traduce textos publicitarios y le endosan la versión de un eslogan versificado con instrucciones de recrearlo manteniendo la métrica y la rima. O pongamos, en fin, el traductor de guiones audiovisuales que, en medio de un episodio de serie televisiva, tropieza con un personaje que, sin más ni más, se arranca a recitar un poema.

La lista de ejemplos podría ser más larga, pero comprendo que estoy hablando de traducción de versos en general, cuando traducir versos no siempre es traducir poesía ni traducir poesía es siempre traducir versos, del mismo modo que un versificador no es poeta por antonomasia ni un poeta es versificador por antonomasia.

Zanjado este embrollo terminológico, será cosa de empezar a centrarme un poco y a esforzarme por encontrar un punto de articulación entre la traducción poética —que es el pretexto que nos reúne hoy aquí— y las cuatro cosas que pueda decir una persona que, como yo, traduce versos "amb sense ser poeta", por decirlo en palabras del añorado poeta y traductor que da nombre a este premio.

Uno de los deberes que he tenido que hacer para preparar esta intervención ha sido indagar (o intentarlo) qué es poesía y qué no lo es. Nada menos. "¿Qué es poesía?", pregunto, y tengo a mi disposición más de una frase célebre para rellenar el espacio de la respuesta. "Poesía eres tú", dice Gustavo Adolfo Bécquer, pero no van por ahí los tiros: es evidente que la respuesta no va dirigida a mí, por motivos cronológicos y de otra índole; y aunque así fuera, francamente no podría decir que me resulte aclaradora. Entonces, me viene a la memoria la famosa sentencia del poeta norteamericano Robert Frost, según la cual "poesía es lo que se pierde al traducir". Desde luego, aquí sí que hay que pararse un poco más: tengo motivos sobrados para darme plenamente por aludido y, cuando me paro a darle vueltas, la contundencia y la radicalidad de la frase me dejan (si se me permite un chiste fácil con el nombre del poeta) bastante helado. No sé cómo tomármela: es como una barra de hielo que se me resbala entre los dedos. ¿Qué quiso decir Robert Frost? ¿Que el grueso de imágenes, figuras y conceptos contenido en un poema no es más que paja sin vuelo poético de ninguna clase? Porque ¿qué es lo que se pierde al traducir? Por descontado, y de manera implacable, se pierde la lengua en que está escrito lo que traducimos. No se pierden las imágenes, figuras y conceptos: lo que se pierde es el andamiaje, todo el material lingüístico que el poeta ha decidido elegir y combinar para construir el edificio retórico y producir un efecto estético determinado; es decir, toda la

forma externa y, sobre todo —si convenimos en que poesía y forma oral son inseparables—, un efecto sonoro determinado. Con todo, lo más desconcertante es que Frost no define la forma pura y el efecto sonoro como puntales básicos aunque no únicos del sentido poético, sino que los reivindica como componentes únicos del sentido sobre los que recaen todo el peso y todo el valor del poema.

Me guardaría muy mucho de enmendar la plana a un peso pesado de la poesía, pero no puedo evitar la idea de que quizá, para Robert Frost, la única actividad digna de catalogarse como "traducción" sea la traducción literal, cosa que ya había afirmado Vladimir Nabokov de manera mucho más explícita. Y suponiendo que sea así, me atrevería a tomar su frase como punto de partida para otra mucho más larga, que sería la siguiente: "Poesía es lo que se pierde en una traducción literal y lo que el propio traductor debe procurar restituir como buenamente pueda, aunque signifique quedarse a medio camino".

Dicho lo cual, no me veo capaz de añadir nada que tenga un mínimo de interés, si no es aludiendo a mi experiencia en la traducción de versos. He empezado diciendo que un traductor profesional difícilmente puede eludir la necesidad de versificar, por poco que sea, y ése es mi caso. Hace muchos años, cuando traducía películas y guiones de televisión, me encontré con un personaje de una serie que, en determinado momento, se ponía a recitar el soneto número 29 de William Shakespeare. No disponía de ninguna traducción catalana del soneto en cuestión y tuve que apañármelas. Podía haberlo traducido para salir del paso sin más, para llenar la boca al personaje sin obligarlo a decir disparates estridentes, pero el caso es que el reto me cayó en gracia y quise ir más allá de lo que se me pedía: me pasé la noche en blanco componiendo un poema con métrica y rima, más la servidumbre añadida de encajar los versos en la articulación, el *tempo* y el ritmo originales del personaje.

Al margen del resultado, confieso que esa circunstancia laboral me despertó el gusanillo de la traducción versificada; años más tarde, nuevos azares profesionales me permitieron intensificar la relación con Shakespeare, hasta que recibí el encargo de traducir *Hamlet* para la compañía de Lluís Homar. Por suerte, los plazos de entrega del contrato me permitieron trabajar a un ritmo bastante relajado y, mientras avanzaba en la traducción de los centenares y centenares de versos, tuve ocasión de documentarme rastreando un poco la historia de las traducciones y versiones de que había sido objeto la obra a lo largo de los siglos y hasta tiempos recientes. Es una operación que puede ilustrar admirablemente la teoría de la recepción y manipulación: por ejemplo, las primeras versiones francesas que se hicieron, a principios del siglo XVIII, además de no andarse con contemplaciones en cuanto al contenido, convertían los versos blancos de Shakespeare en sartas de alejandrinos pareados dignos de la firma de Racine, si no fuera porque en sus obras no había fantasmas. Veamos, si no, las palabras del espectro del padre de Hamlet cuando se aparece a su hijo y observemos sobre todo la pulsación rítmica que le imprimen el pentámetro yámbico y la flexibilidad declamatoria del verso blanco inglés:

> I am thy father's spirit,
> Doom'd for a certain term to walk the night,
> And for the day confined to fast in fires,
> Till the foul crimes done in my days of nature
> Are burnt and purged away. But that I am forbid
> To tell the secrets of my prison-house,
> I could a tale unfold whose lightest word
> Would harrow up thy soul,
> freeze thy young blood,
> Make thy two eyes, like stars,
> start from their spheres,
> Thy knotted and combined locks to part
> And each particular hair to stand on end,
> Like quills upon the fretful porpentine…

Oigamos ahora cómo suena la versión que de este fragmento hizo Antoine de La Place a principios del siglo XVIII:

> Tu vois ton Père!... Un arrêt rigoreux,
> Mais juste, me condamne à des torments affreux,
> Jusqu'à l'hereux instant où l'Eternel propice
> Fera cesser des maux qu'exige sa justice.

Que ne puis-je tracer cet efffrayant tableau,
Que l'oeil mortel ne voit, qu'en
entrant au tombeau?
Tu frémirois, mon fils, à l'aspect de mes peines,
Et je verrois ton sang se figer dans tes veines,
Je verrois sur ton front l'èpouvante et la mort.

En aquella época, en el contexto de la cultura francesa, importar a un autor extranjero significaba "domesticarlo" a rajatabla; no se concebía una tragedia en francés que no sonase según las pautas estilísticas de los autores autóctonos.

Ha llovido mucho desde entonces, y ahora los criterios son diametralmente opuestos: los traductores actuales de Shakespeare al francés esquivan el alejandrino y la rima con tanto ahínco como los cultivaban sus antepasados. Veamos ahora la versión de este mismo fragmento de *Hamlet* según Yves Bonnefoy, ya en el siglo xx, en la que, amén de una gran fidelidad al contenido, sólo se insinúa esporádicamente algún que otro tímido alejandrino.

Je suis l'esprit ton père,
Condamné pour un temps à errer, de nuit,
Et à jeûner le jour dans la prision des flammes
Tant que les noires fautes de ma vie
Ne seron pas consumées. Si je n'étais astreint
A ne pas dévoiler les secrets de ma geôle,
Je purrais te faire un récit dont le moindre mot
Déchirerait ton âme, glacerait
Ton jeune sang, arracherait tes
yeux comme des étoiles
A leur orbite, et déferait tes boucles et tes tresses,
Dressant séparément chaque cheveu
Comme un piquant de l'inquiet porc-epic.

En cambio, la historia de las traducciones de *Hamlet* al castellano toma otros derroteros: no empieza con intentos de "domesticación", en el sentido de pretender que suene lo más parecido posible a sus contemporáneos del Siglo de Oro español. En las primeras traducciones castellanas, Hamlet no habla ni por asomo como un personaje de Calderón o de Lope de Vega. La primera versión completa y filológicamente rigurosa es la de Moratín, y es radicalmente opuesta a lo que hicieron los franceses: es, sencillamente, una traducción en prosa. Veamos, por ejemplo, cómo recrea el fragmento que nos ha ocupado hasta ahora:

> Yo soy el alma de tu padre, destinada por cierto tiempo a vagar de noche y aprisionada en fuego durante el día hasta que sus llamas purifiquen las culpas que cometí en el mundo. ¡Oh!, si no me fuera vedado manifestar los secretos de la prisión que habito, pudiera decirte cosas que la menor de ellas bastaría a despedazar tu corazón, helar tu sangre juvenil; tus ojos, inflamados como estrellas, saltar de sus órbitas; tus anudados cabellos separarse, erizándose como las púas del puercoespín.

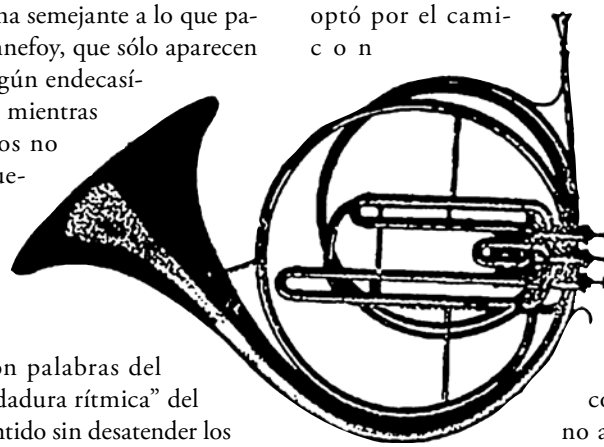
Es evidente que aquí no se percibe el menor intento de reemplazar una forma poética por otra: se trata de una paráfrasis en prosa que, por descontado, alarga considerablemente los enunciados y no deja rastro de pulsación rítmica regular. No sé si una versión de estas características justificaría la sentencia de Robert Frost.

Desde entonces hasta hoy, la historia de las traducciones de *Hamlet* al castellano ha ido enriqueciéndose con opciones de todas clases y para todos los gustos: se han hecho traducciones versificadas en endecasílabos, se han hecho más versiones en prosa (entre ellas, la rabiosamente literal de José María Valverde) y, en las últimas décadas, se han hecho traducciones que conservan el verso pero con esquemas de versificación muy libre, como sería el caso de las de Vicente Molina Foix y Ángel Luis Pujante, concebidas para ser representadas, que buscan la inteligibilidad y la eficacia escénica por encima de todo y evitan cuanto pueda sonar a Siglo de Oro. Veamos cómo suena, por ejemplo, la versión de Pujante de este mismo fragmento:

Soy el alma de tu padre,
condenada por un tiempo a vagar en la noche
y a ayunar en el fuego por el día
mientras no se consuman y purguen los graves
pecados que en vida cometí. Si no me hubieran
prohibido revelar los secretos de mi cárcel,

oirías una historia cuya más leve palabra
desgarraría tu alma, te helaría la sangre,
como estrellas te haría saltar los ojos
de sus órbitas, y erizaría tu liso cabello,
poniendo de punta cada pelo,
como púas de aterrado puercoespín.

Vemos aquí, de forma semejante a lo que pasaba en la versión de Bonnefoy, que sólo aparecen muy esporádicamente algún endecasílabo y algún alejandrino, mientras que el resto de los versos no responde a ningún esquema métrico definido. El rigor filológico es notable y, en cuanto a la versificación, sólo se intenta recrear parcialmente —por decirlo con palabras del propio Pujante— "la andadura rítmica" del original y "trasladar el sentido sin desatender los recursos estilísticos".



Con los mismos objetivos, pero con pautas métricas y acentuales más regulares (es decir, alternando *decasíl·labs* y *alexandrins)*, traduje estos versos de la siguiente forma:

Sóc l'esperit del teu pare,
Condemnat a vagar de nit durant un temps
i a dejunar de dia enmig del foc,
fins que totes les culpes dels meus dies mortals
no estiguin expiades. Si no em fos privat
de revelar els secrets de la meva presó,
te'n faria un relat on la paraula
més insignificant et partiria l'anima,
glaçaria la teva jove sang,
et faria saltar els ulls de les òrbites
com dos estels, i aquests cabells trenats
es desenredarien un per un
i es posarien drets com puntes d'eriçó.

La historia de las traducciones de *Hamlet* al catalán es mucho más breve. Después de una versión en prosa de Antoni Bulbena, muy a principios del siglo XX, aparece en 1920 la de Magí Morera i Galícia. Morera hace una traducción versificada donde, además, todos los versos son *decasíl·labs.* Aquí no se trataba de ceñirse o desmarcarse de una tradición de siglos de teatro en verso autóctono, porque prácticamente no existía: el único precedente inmediato eran los dramas en verso de Guimerà o de Pitarra, de hacía treinta, cuarenta o cincuenta años, y Morera optó por el camino del *decasíl·lab* con el convencimiento de que, en este caso, sería mejor el remedio que la enfermedad. Y fue una opción afortunada. El *decasíl·lab* es el verso catalán más semejante al pentámetro yámbico inglés, y la continuidad del camino abierto por Morera y Galícia llega hasta nuestros días: es el criterio versificador de todas las versiones de Shakespeare que han hecho Josep Maria de Sagarra y Miquel Desclot.

Por otra parte, contamos también con la opción iniciada por Gabriel Ferrater en los años sesenta del siglo pasado con la versión de los tres primeros actos de *Coriolà,* seguida de cerca por Salvador Oliva, y a la que me he ceñido yo también en todas las versiones de teatro en verso que me han encargado hasta ahora: me refiero a la métrica alterna, es decir, combinar versos de diferentes medidas, pero siempre con un número par de sílabas y con predominio del *decasíl·lab* y el *dodecasíl·lab*, con o sin cesura. Creo que es la solución más eficaz para acercarse a los ritmos del verso blanco del original sin tener que acortar ni alargar excesivamente su número. Cuando se traducen versos para el teatro, como es mi caso, hay que buscar el equilibrio entre la función poética del lenguaje y la inteligibilidad inmediata, y me parece que esta opción es la que ofrece mayor garantía de seguridad.

Para ilustrar lo dicho con un breve ejemplo, si se me permite —y no por hacer comparaciones cualitativas, sino funcionales—, recurro a las pri-

meras palabras de la madre de Hamlet cuando entra a anunciar la muerte de Ofelia. Dicen los versos originales:

> There is a willow grows askant the brook
> That shows his hoar leaves in the glassy stream,

que en la versión de Morera i Galícia se convierten en:

> Creix un salze abocat a la riera,
> que el gris fullatge en el corrent copia.

Dos *decasíl·labs* impecables, sin duda, y con una eufonía rigurosamente controlada. En mi versión, trasladé los versos de la siguiente forma:

> Hi ha un salze que es decanta sobre el rierol,
> i el seu fullatge gris es mira en l'aigua clara.

Es evidente que me aparto más del patrón métrico original, porque son dos *dodecasíl·labs,* pero el resultado es el equilibrio entre la métrica y la inteligibilidad: si nos fijamos en el final del segundo verso, me atrevo a decir que la opción de Morera i Galícia, "en el corrent copia", plantea cierta dificultad de comprensión inmediata, dicha desde el escenario. El destinatario último es lo que valida o invalida determinadas opciones: las versiones de Morera no eran para el público de teatro sino para el público lector. Así pues, la diferencia de destino impone las prioridades.

La experiencia de tener que traducir centenares de versos, que es lo que me ha tocado en estos últimos años, comporta el riesgo de la deformación profesional: concretamente, el peligro de producir, en un texto en prosa, acumulaciones de frases que son versos. Es el mayor peligro, por detrás de las rimas internas, al que se expone un texto en prosa: si no se es un J. V. Foix, el resultado puede ser una cantilena más impertinente que otra cosa. Ahora bien, para lo que sí pueden ser útiles los versos dentro de la prosa es para enmarcar frases que, en un momento determinado, necesitan adquirir cierto relieve. Pensemos, por ejemplo, en las sentencias, aforismos y paradojas que salpican una obra teatral como *El abanico de Lady Windermere,* de Oscar Wilde, que he tenido ocasión de traducir recientemente. Al repasar la traducción, he constatado que muchas de esas frases adoptan forma de verso (ya no sé decir si voluntaria o involuntariamente). Al final del segundo acto, Lord Augustus Lorton, pretendiente de la señora Erylenne, se queda solo en escena y dice, antes de que caiga el telón: "Ja sembla com si fos el seu marit. Sembla ben bé com si ja ho fos" [1] (un *decasíl·lab* y un *octosíl·lab).* Dice Lady Plymdale, en uno de esos comentarios suyos, más destinados al público que a su interlocutor en escena: "S'ha de tenir una immensa bona fe per fer una cosa tan immensament estúpida" [2] (un *decasíl·lab* y un *alexandrí).* Cecil Graham, uno de los personajes que mejor reflejan al propio Wilde, dice en un momento del tercer acto: "Els meus assumptes m'avorreixen mortalment. Prefereixo els dels altres" [3] (un *dodecasíl·lab* y un *hexasíl·lab).*

Indudablemente, el oficio de versificar no sólo ejercita el control de la eufonía y de los ritmos del lenguaje, sino que lo requiere, pero no requiere ser poeta. De ser así, se podría acusar a quien les habla de intrusismo profesional. Por otra parte, el oficio de traducir versos tiene un aliciente añadido: el de poder dedicarse impunemente, a principios del siglo XXI, a una práctica tan obsoleta como escribir teatro en verso, e incluso en alejandrinos pareados, si se traduce del francés. Son pocos los que pueden permitirse semejante lujo.

Y no terminan aquí los incentivos, queda uno más estimulante aún, si cabe: me refiero a la traducción de versos malos. ¡Qué placer escribir versos malos teniendo coartada! Recuerdo que, hace ya unos años, tuve ocasión de traducir al catalán unos cuentos del norteamericano Ring Lardner; el protagonista de uno de ellos era empleado de una compañía de gas y escribía poemas en sus ratos libres. El hombre ponía en ello todo el amor y el entusiasmo posibles, pero los poemas eran espectacularmente infectos. Para terminar, me gustaría leerles uno. Comprendo que concluir un discurso de esta manera puede parecer una chaladura, pero estoy casi seguro de que a Jordi Domènech le habría hecho cierta gracia:

LA COMPANYIA DEL GAS [4]

La Companyia del gas de Mayville
té vuit-cents comptadors
i un dels seus principals consumidors
és la senyora Peters que té una casa molt gran
on sempre moltes festes i celebracions s'hi fan.
Recollim en total uns 2.600 dòlars
al mes i fem un 5 per 100
de descompte si abans del dia
10 ve a pagar la gent.
El senyor Townsend és el
propietari de la companyia
i considera que no tenir gas a casa és una tonteria.
Diu que per fer llum és millor que l'electricitat
perquè quan un temporal l'electricitat ha tallat
et quedes sense llum tant si estàs
llevat com si ets al llit
i has de tenir espelmes enceses tota la nit
i això et fa quedar molt malament
sobretot si és un dia que has convidat gent
i et pregunten què ha passat
amb l'electricitat.
Però si us feu clients de la Companyia del Gas
ja pot fer un temporal que a les
fosques no us quedareu pas
i els convidats no faran preguntes
ni arrufaran el nas.

Probablemente, hasta el propio Robert Frost reconocería que, en este caso, no se ha perdido nada en la traducción.

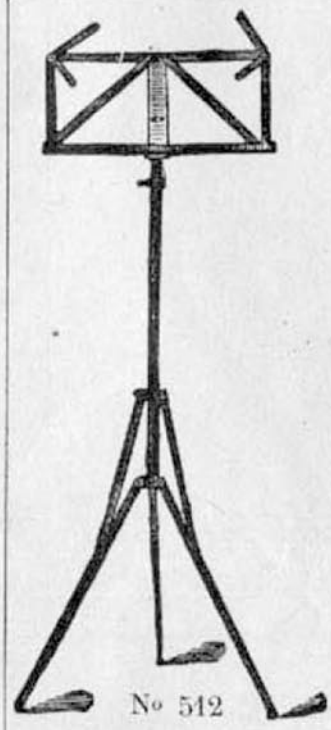
NOTAS

1. "Well, really, I might be her husband already. Positively I might"; "Bueno; realmente es como si fuese ya su marido. Como si lo fuera, evidentemente", traducción de Julio Gómez de la Serna.
2. "It takes a thoroughly good woman to do a thoroughly stupid thing"; "No hay como una mujer cabalmente buena para hacer estupideces", traducción de Julio Gómez de la Serna.
3. "My own business always bores me to death. I prefer other people's"; "Mis propios asuntos siempre me aburren mortalmente. Prefiero los de los demás", traducción de Julio Gómez de la Serna.
4. The Gas Business The Maysville Gas Co. has eight
[hundred meters
The biggest consumer in town is Mrs. Arnold Peters
Who owns the big house on Taylor Hill and is
always giving parties come who will. Our collections
amount to $2.600,00 per month Five per cent
discount if paid before the tenth of the month.
Mr. Townsend the owner considers people a fool
Who do not at least use gas for fuel. As for lighting he
claims it beats electricity As electric storms often cut
off the electricity And when you have no light at night
And have to burn candles all night. This is hardly
right A specially if you have company
Who will ask you what is the matter with the
[electricity.
So patronize the Gas Company
which storms do not effect
And your friends will have no reason to object.

El texto "DE MAYSVILLE MINSTREL",
según la traducción al castellano de CELIA FILIPETTO

La Cía. de Gas de Maysville tiene 800 máquinas
[contadoras
y la señora Arnold Peters es la principal consumidora.
En Taylor Hill tiene su gran mansión,
donde da fiestas para cualquier ocasión.
Todos los meses unos 2.600,00 dólares recaudamos
con un 5% de descuento si antes del diez cobramos.
El señor Towsend es el dueño de la compañía
y, según su particular filosofía,
el gas es el mejor combustible
porque siempre sale imbatible.
Compitiendo con la electricidad
siempre le gana en comodidad.
Según él, los rayos provocan corte de luz
y alumbrarse con velas es toda una cruz.
Contrata, pues, a la Compañía de Gas
y nunca a oscuras te encontrarás.

498	**Cymbales** en cuivre.	12 fr.	13 fr.	14 fr.	16 »
499	— chinoises, très forte sonorité . . .	23 »	25 »	28 »	30 »
500	— véritables turques	47 »	54 »	62 »	70 »
501	**Sac** en cuir pour cymbales	9 »	10 »	12 »	14 »
502	**Poignée** en buffle blanc			*la paire.*	» 60
503	**Triangle** en acier, petit modèle.				3 »
504	— — grand modèle				4 50



N° 512

MÉTRONOMES

505	**Métronome** acajou, simple.	9 »
506	— — à sonnerie	12 50
507	— en palissandre, simple	12 »
508	— — à sonnerie	15 50
509	— nouveau modèle, à cadran indicateur, porte avec charnière et clef fixe, en acajou . .	16 50
510	**Métronome,** le même en palissandre	18 »
511	**Pupitre** portatif pliant, en fer nickelé, très solide et léger.	9 »
512	— fer bronzé avec bobèches, très soigné	5 50
513	— de table, bois façon noyer, article solide . . .	3 50
514	— de poche, en fer bronzé, en sac feutre	2 »

Bâtons pour Chefs d'Orchestre

515	**Bâton** de chef, en ébène.	2 »
516	— — grande virole, bouts garnis maillechort	6 50
517	— — — 4 filets, —	8 50
518	— — — 2 — garnis argent	18 »
519	**Ecrin** gainé, intérieur velours avec serrure	3 50

La gravure des inscriptions se paie en plus à raison de 0 fr. 10 par lettre

GIBERNES

Toutes nos gibernes sont en cuir vernis de premier choix

520	**Giberne** avec trophée sur la patelette et lyre sur la banderolle	5 »
521	— grand trophée — — —	7 »
522	— pour chef et sous-chef, beau trophé, cadre autour, 4 lyres sur la patelette, chaînette et tête de lion sur la banderolle	15 »
523	**Porte-Drapeau** et bannière en cuir vernis.	7 »
524	**Cahier** de gibernes, 24 pages, dos toile, modèle de l'armée	» 50
525	— — 36 — — —	» 60
526	— — 48 — — —	» 75
527	**Cartons** réglés, coins ronds, n° 1 (pour marches), modèle de l'armée. *le cent.*	4 50
528	— — n° 2 (pour pas redoublés) — —	5 »
529	— — n° 3 (pour fantaisies) — —	8 »
530	— — n° 4 (pour ouvertures) — —	11 »

N° 234 N° 235 N° 236 N° 237 N° 238

LA TRANSMISIÓN SEGÚN NICK CAVE

ALBERTO MANZANO

Poeta, traductor y teórico del rock. Además de varias obras de Leonard Cohen, ha traducido *Canciones y prosa King Ink,* de Nick Cave, Madrid, Fundamentos, 1997.

Loverman!
Since the world began
Forever, Amen
Till the end of time
Take off that dress
I'm coming down, I'm your loverman
Cause I am what I am what I am what I am

L is for LOVE, baby
O is for ONLY you that I do

V is for loving VIRTUALLY all that you are
E is for loving almost
EVERYTHING that you do
R is for RAPE me

M is for MURDER me
A is for ANSWERING all of my prayers
N is for KNOWING your loverman's
going to be the answer to all of yours

Loverman!
Till the bitter end
While empires burn down
Forever and ever and ever and ever
Loverman!

¡Tu amante!
Desde que el mundo es mundo
Por siempre jamás, amén
Hasta el fin de los tiempos
Quítate el vestido
Aquí estoy, soy tu amante
Porque soy lo que soy, lo que soy, lo que soy

T es por responder a TODAS mis oraciones
U es por saber que tu amante será la
ÚNICA respuesta a todas las tuyas
A es por AMOR, nena
M es porque no hay nadie MÁS que tú

A es por amar ABSOLUTAMENTE todo
lo que eres
N es por no amar NADA que no hagas
T es por TORTURARME
E es por EXTERMINARME

¡Tu amante!
Hasta el amargo final
Mientras los imperios caen
Por siempre jamás y jamás
¡Tu amante!

En aquellos días del verano de 1994, estaba trabajando con el actor Juan Diego en un monólogo sobre textos de Leonard Cohen, Rumi, Federico García Lorca y San Juan de la Cruz, que titulamos *Altagracia*. Juan me enseñó cosas que adquirieron gran valor en mi vida: apreciar el intenso aroma de la menta, saborear un buen vino y paladear el sexo de la poesía en la voz. La palabra declamada, vibrando en las cuerdas vocales, adquiría una dimensión atómica, otorgando plenitud a su inmenso misterio. Porque ¿no es acaso cierta la imperiosa necesidad de la

poesía por vivir en el clamor, en el canto? ¿No son las cuerdas vocales las que le otorgan su magnífico sexo, igual que un arco imprime el suyo al violín que toca? Juan Diego tiene ese don, y dando voz a un poema, vi bailar a todo el Universo.

El primer trabajo que abordé, tras haber integrado esta reveladora experiencia en mi sistema, fue la traducción de las letras de las canciones del disco *Let Love In* ("Deja entrar al amor") de Nick Cave, para la colección El Sueño del Cangrejo de Celeste Ediciones, y lo hice con el objetivo principal de que la palabra se hiciera agua en mi boca, fluyera como un río que sigue su cauce:

> La encontré una noche de fuego y ruido
> frenéticas campanas sonaban en un cielo salvaje
> desde ese mismo momento supe
> que la amaría hasta el día de mi muerte
> con un beso dije adiós a un millar de lágrimas
> Mi Dama de las Tristezas Varias
> unas mendigadas, otras prestadas, otras robadas
> otras guardadas a salvo para mañana
> en una noche interminable,
> salpicada de estrellas plateadas
> las campanas de la capilla sonaban
>
> ¿Me amas, me amas
> me amas como yo te amo a ti?
>
> Me fue dada para poner en orden mis cosas
> y todos mis logros amontoné junto a ella
> aún así me veía tan pequeño y obsoleto
> había encontrado a Dios y a todos
> Sus demonios dentro de ella
> expulsó la ventisca de mi cama
> una especie de sol brillaba sobre su cabeza
> tan plena de luz estaba
> su sombra con colmillos, loca y peluda
> las rayas del amor de nuestras manos
> desesperadamente enredadas
> y las campanas de la capilla sonaban
>
> ¿Me amas, me amas
> me amas como yo te amo a ti?

No fue una traducción fácil, sino laboriosa e intensa, con la conciencia abierta mirando de frente al nuevo reto. La obra de Nick Cave, poblada de personajes enajenados, violentos, apasionados, corruptos y asustados, siempre me había hecho torcer el gesto con una especie de mueca de aprobación repulsiva, pero hasta ese momento la había visto como si se tratara de una farsa, de un gran guiñol, como una bombilla que se fundía al ser completamente enroscada. Ahora, el humor perverso de su trabajo supuraba a flor de piel, como si el autor hurgara con vehemencia en la vieja herida de un anhelo inhumano, autobiográfico, cual ángel caído golpeado por el frenético martilleo de su corazón latiendo el triple de rápido ante la violación de una mujer:

> Hay un demonio arrastrándose por el suelo
> con tembloroso corazón cruza la puerta
> don su tenso sexo en su garra saltarina
> hay un demonio arrastrándose por el suelo
> es viejo, estúpido, está hambriento y dolorido
> está cojo, ciego, sucio, y es pobre
> hay un demonio arrastrándose por el suelo
> (dame más, dame más, dame más)

Había conocido a Nick Cave en 1988, previamente a un concierto que daba en la sala Zeleste de Barcelona, y durante un rato libre que tuvo en la prueba de sonido accedió a que le hiciera una breve entrevista para una revista musical. Incómodo y esquivo, se tranquilizó sin embargo cuando le mostré una serie de libros que había traducido o escrito sobre la obra de nuestro común artista admirado, Leonard Cohen: "Leonard Cohen es el superviviente. Probablemente sea el único artista que haya sido capaz de trabajar en el área de la música y ser, a la vez, un escritor por derecho propio. Para mí, Leonard Cohen es alguien inspirado", me confesó.

Cuatro años antes, en 1984, Cave había grabado una estremecedora versión del tema "Avalanche", de Leonard Cohen, en el álbum que significaría su primer trabajo al frente de The Bad Seeds (Las malas simientes). Cada vez que la oigo, se me remueve el cerebro. "Creo que sus instintos fueron

impecables para coger la canción y hacerla pedazos," declararía Cohen después de oír la siniestra adaptación llevada a cabo por el "dandy de ultratumba".

Aún posteriormente, Cave daría muestras de su devoción al "bardo de la poesía rockera" participando en sendos homenajes. En el primero, interpretó una desquiciante versión de "Tower of Song" para el álbum *I'm your Fan* (1991), producido por la revista musical francesa *Les Inrockuptibles,* y, en 2006, en el disco *I'm your Man,* producido por Hal Willner, cantó el tema que da título al álbum y la clásica "Suzanne", junto a las últimas coristas de Cohen, Perla Batalla y Julie Christensen.

Aquella noche en Barcelona, cuando vi partir el autobús de gira que llevaba a la banda al escenario de cualquier otra ciudad donde esparcir sus "peores semillas", contemplé a Cave, junto a una ventanilla, hojeando uno de mis libros sobre Cohen. A cambio, yo me llevaba un ejemplar de su primera novela: *And The Ass Saw The Angel, Y el asno vio al ángel,* de la que pronto traduciría un par de capítulos como avance editorial para la revista *Rock de Lux* (nº 66):

> Se llamaba Cosey Mo.
>
> Estaba de pie en el umbral de la puerta de una caravana, ligeramente desplomada.
>
> Tenía veintiséis años.
>
> Llevaba una descolorida combinación rosa, y toda ella relucía con un brillo húmedo y rosáceo, mientras en la lejanía una libélula se posaba en las rodillas de Euchrid.
>
> Las uñas de los pies, gruesamente pintadas con incontables capas de laca roja, estaban muy desportilladas. Finos y blancos, los brazos le colgaban flácidos a los lados, oscilando suavemente mientras ella se balanceaba sobre los talones.
>
> …
>
> Tenía diez botones de nácar. Desabrochados los dos de arriba y los dos de abajo. El dobladillo se agitaba con cada ráfaga del verano, y su profunda respiración le alzaba intensamente los pechos.
>
> Su pelo largo y rubio, suelto hacia atrás y sujeto con un puñado de horquillas de colores, los párpados le caían con pesadez, y la boca, laxa, se movía siguiendo la letra de una canción apenas recordada:
>
> "No temeré la oscuridad
> Cuando se debilite mi llama…"
>
> Mientras el sol se hundía lentamente, un par de jirones de la canción volaron hacia el arbusto donde se agazapaba Euchrid, que pudo escuchar la música de la respiración de Cosey, recogida en pequeños jadeos, al ritmo de su sensual balanceo.

El título de la novela, *Y el asno vio al ángel,* había sido tomado prestado de un pasaje del capítulo 22 del libro bíblico *Números,* si bien la influencia en el estilo barroco del texto abarcaba el conjunto del Antiguo Testamento, con su bagaje de destrucción moral, culpabilidad, venganza y muerte. Desde que, a los 13 años, Cave empezara a escribir, tuvo la Biblia al lado, y creó su propio diccionario de palabras arcaicas que encontraba atractivas en los textos sagrados, pero no entendía. Viejas palabras oscuras y en desuso que el poeta iría introduciendo en su obra, especialmente en esta novela, publicada en España por Pre-Textos en 1991, traducción de Francisco Javier Franco Aixelá.

Y el asno vio al ángel, preñada, evidentemente, de una prosa original e indisciplinada, bebía, sin embargo, de otras fuentes, como el árido sur de los desheredados personajes de Faulkner, la burbuja universal del *Moby Dick* de Melville, y, más concretamente, tétricos escenarios abducidos de la película *La noche del cazador* —protagonizada por un Robert Mitchum en el papel de un predicador fundamentalista que libra una terrible lucha interior entre el bien y el mal—, la célebre *Huckleberry Finn* o, incluso, el lúcido delirio de *Los hermosos vencidos* de Leonard Cohen. Todavía más, la novela parecía desarrollar ideas ya exploradas en viejas canciones del repertorio de Cave, como "Swampland", grabada en el seno de su anterior banda, The Birthday Party, y, sobre todo, "Tupelo" —procedente del amenazador álbum *The Firstborn is Dead* (El primogénito ha muerto) —, que mantenía las clásicas digresiones obsesivas de su autor, en este caso a través de una decrépita ensoñación "presleyiana":

¡Mira!
se acerca una gran nube negra
se acerca a Tupelo
allí en el horizonte
se detuvo sobre el poderoso río
y lo dejó seco
y a lo lejos retumba un trueno
retumba hambriento como la Bestia
ha llegado la Bestia
y su destino es Tupelo
las gallinas no ponen un huevo
el gallo no canta ni que lo maten
el rocín parece loco y asustado
oh, que Dios ayude a Tupelo
y ya puedes decir que estas calles son ríos
puedes decir que estos ríos son calles
puedes decir que estás durmiendo
pero ningún sueño te lleva tan lejos
las mujeres en las ventanas
la lluvia se estrella contra los cristales
escribiendo en la escarcha la vergüenza de Tupelo
oh, que Dios ayude a Tupelo
id a dormir, pequeños
el Hombre del Saco se acerca
y cae la lluvia negra
agua por todas partes
donde un pájaro no puede volar,
no puede nadar un pez
¡hasta que nazca el Rey!
en una choza de tablillas con tejado de hojalata
por donde la lluvia cala
una joven madre congelada en
un suelo de cemento
con una botella, una caja, una cuna de mimbre
pero el sábado te da lo que el domingo te quita
un niño nace pisándole los talones a su hermano
y el domingo por la mañana el
primogénito ha muerto
en una caja de zapatos atada con una cinta roja
oh, mamá, mece despacio al bebé
y que Dios ayude a Tupelo
oh, mamá, mece despacio al bebé
el niño que andará por Tupelo
y cargará con el peso de Tupelo
el Rey andará por Tupelo
oh, Tupelo
uno recoge lo que siembra.

EL LOTO MÁS BLANCO FLORECE EN EL LODO MÁS NEGRO

Efectivamente, la historia cuenta que el *Rock Siniestro* trató de engullir la *Fiesta de Cumpleaños,* pero el pastel estaba en manos del pastelero, que lo hizo añicos. The Birthday Party, vertebrado por un flacucho rockero literario llamado Nick Cave, que encontraba su fuerza creativa en la rabia y la ira por vivir en un mundo asqueroso, sería casi tan crucial en la historia del rock de la década de 1980 como la mítica Velvet Underground —capitaneada por los simbióticos Lou Reed y John Cale — lo fue en la de 1960: un grupo de culto de letras maniatadas por un ramillete seco de flores del mal electrocutado:

el Rey Tinta entra en la ciudad
olfatea a su alrededor
se quita las apestosas botas de una patada
arena y hollín, polvo y barro
el Rey Tinta
odia su podrido caparazón
el Rey Tinta
es mucho más grande de lo que crees.

Dicen que sobrevivió a 16 sobredosis de heroína —se dice pronto— y fulminantes ataques decibélicos con los grandes zapatos de punta empapados de sudor: ¿sería el mismo diablo? Lector impenitente de la Biblia, donde encuentra la dosis necesaria de locura para motivar a sus perversos personajes en la vida real, Cave destruye, aniquila y maltrata con una brutalidad propia de un corazón envenenado por el mal. En 1986, el álbum *Your Funeral… My Trial* arañaba plenamente el tuétano del cadáver del alma: una hermosa melodía circense que el cineasta Wim Wenders utilizaría en algunos pasajes de su película *Cielo sobre Berlín,* "The Carny", retomaba dos de las metáforas más recurrentes de su creador: el barro, al que todo vuelve, la lluvia que nos envía el cielo:

Y nadie vio cómo se iba el circo
las semanas habían pasado volando
hasta que trasladaron el espectáculo

dejando el carromato
que quedó aparcado en lo alto de un montículo
y mientras la compañía cruzaba el puente
con la primera lluvia llenando
el cauce seco del río
allí brillaba, en lo alto
Chico-Perro, Atlas, Medio-Hombre,
los Cretinos, los empleados
no hubo nadie que no mirara atrás
con la esperanza de que algún día
el circo volviera con los suyos.

Y el circo tenía un caballo, todo piel y huesos
un rocín de lomo encorvado llamado Tristeza
ahora está enterrado en una tumba a ras de tierra
su cárcel en la reseca pradera.

Los enanos fueron los encargados
de cavar el hoyo
y depositar el esqueleto del rocín en el suelo
y el Jefe Bellini, ondeando su pistola humeante
dijo: "El rocín es carne muerta
no podemos permitirnos llevar un peso muerto"
toda la compañía estaba presente
en absoluto silencio
y girándose hacia los enanos sentados
en la puerta de la valla
el Jefe dijo: "Enterrad este pedazo
de carnaza para los cuervos."

Entonces la lluvia empezó a aporrear
todo el mundo corriendo a los carros
atando las faldillas de las lonas
y los gatos sarnosos gruñendo en las jaulas
la Chica-Pájaro batiendo las alas y graznando.

Todo el valle apestaba a animales mojados
animales mojados y heno podrido
monstruosa y brutal creación
todo recogido y en marcha
los tres enanos mirando desde la
parte posterior del carro
Moisés le dice a Noé: "Tendríamos que
haber cavado un poco más hondo"
Sus pálidas caras como lunas moribundas
aún sucias del trabajo.

Y mientras la compañía ascendía del valle
a un lugar más alto
la lluvia aporreaba la colina, la pradera
y el montículo
hasta que no quedó nada, nada en absoluto
excepto el cuerpo de Tristeza
que surgió a tiempo
para flotar en la superficie del suelo mordido.

Entonces los cuervos asesinos
empezaron a dar vueltas
primero uno, después otros, en un funesto aleteo
y la carreta permanecía en el borde
inclinándose lentamente mientras
la tierra firme se hacía lodo
y la lluvia aporreaba con fuerza
y nadie vio cómo se iba el circo
es curioso cómo son las cosas.

Con su siguiente obra, *Tender Prey* (1988), Cave alcanzó un auténtico prodigio de madurez musical, ahondando en la estética del *outsider,* pero la gran sorpresa llegó con *The Good Son* (1990) —fruto de su traslado a Brasil y su relación sentimental con la futura madre de su hijo—, un álbum suntuoso y melódico, cuyas ortodoxas formas de composición le costaron a Cave la deserción de muchos de sus más fieles seguidores. Temáticamente mostraba la esencial simplificación de un poeta discurriendo hábilmente entre líneas de teología cristiana y literatura gnóstica, dejando entrever "el cielo y el infierno dentro de uno mismo":

Y en la séptima hora apareció un ángel
con serpientes en las manos
que me hizo huir despavorido

Y grité: 'Señor, te lo suplico,
devuélveme a mi casa,'
pero cayó el martillo.

En 1998 Cave escribió un prólogo sobre *El Evangelio según San Marcos* para la edición de la *Biblia Laica* (Muchnik), en el que se leía:

El brote de la compasión comienza a germinar en las grietas que ofrece la amarga tierra negruzca. A medida que uno aprende a perdonar al mundo, deja de encontrar consuelo en el espectáculo de un Dios fuera de sí empeñado en atormentar a una humanidad desdichada. Ese Dios primigenio comienza a transmutarse en el corazón, los metales base se truecan en plata y oro, y uno se descubre a sí mismo admirado ante el mundo.

Desde esta perspectiva laica, Cave no ceja en retomar la épica del Antiguo y Nuevo Testamento, con una pasión austera pero rotunda. La belleza es dramática y dolorosa, la luz de la salvación, siempre mortecina:

No creo en un Dios intervencionista
aunque sé que tú sí crees, cariño
pero si creyera, me arrodillaría para pedirle
que no interviniera contigo
que no te tocara ni un solo pelo
que te dejara exactamente como eres
y si tuviera que dirigirte
lo hiciera hacia mis brazos

Hacia mis brazos, oh Señor
hacia mis brazos.

Tristemente hermoso, el infierno del alma se convierte en el cielo del corazón cuando se trata de hacer el bien en un mundo demoníaco —eso significa inevitablemente una lucha interna—, por más que duela. Nada extraño, así pues, que la profunda vena religiosa marcada en el cuello del *crooner* Nick Cave, sobre todo desde la edición de obras como *The Boatman's Call y No More Shall We Part* (2001), haya atraído el interés de una ristra de adeptos a cierto tipo de espiritualidad reflexiva posmoderna —Cohen, Cash, Cave—. Y aunque el poeta siga escribiendo sobre mundos degradados y ambientes malsanos, su obra parece oscuramente fascinada por el sentido de la divinidad presente en todas las cosas:

Oí las numerosas voces
hablándome desde las profundidades
esta antigua herida
esta catacumba
bajo la blanca nieve:
'Ven conmigo, ven conmigo
ven y bebe de mí
o bien, date la vuelta
y no vuelvas a pensar en mí'.

LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA RUMANA: ALGUNAS CUESTIONES

LIDIJA DIMKOVSKA, poeta, ensayista y traductora, nacida en Skopje en 1971.

Traducción de **RAFAEL PISOT**

La suposición de Marcel Cohen, según la cual la lógica de un pueblo depende de la lengua que éste habla, permite abrir una reflexión sobre la capacidad y la posibilidad de que la traducción transmita la lógica y la visión del mundo de una lengua a otra, sin que, a lo largo del proceso, la obra literaria pierda su autenticidad y valor artístico. Traducir es, desde este punto de vista, como trasplantar los órganos vitales de la obra literaria a otro cuerpo, en este caso, el de la lengua adoptada, en el que la obra literaria empieza una nueva vida. Y tal trasplante o traducción debe ser lo más perfecto posible, no sólo porque su vida pueda correr serio peligro, sino porque el trasplante, como si se tratara de un cuerpo extraño, puede ser rechazado por el organismo que es la literatura.

El poeta macedonio Gane Todorovski ha creado un término nuevo, *macedonización,* para la traducción de la literatura extranjera al macedonio. La *macedonización* de las obras literarias extranjeras nada tiene que ver con el modelo nacionalista, pues las connotaciones de este término son más bien estéticas, psicolingüísticas, culturológicas y transnacionales. Tal concepción de la traducción exige conocer no sólo la lengua de partida, sino, indiscutiblemente, la lengua a la que se traduce, así como ambos sistemas contextuales: el adoptivo y, especialmente, aquel en el que la obra literaria ha sido elaborada y vive, abierta siempre a nuevas revisiones por parte de lectores y crítica. Y como la traducción es recreación, reinterpretación del mismo canto, poema, novela o cualquier otra forma literaria, el desconocimiendo del contexto mental, cultural, histórico y estético del original puede producir una mera equivalencia sinonímica y no una creación nueva y auténtica.

Como escritora y traductora puedo afirmar que, cuando traduzco literatura rumana y eslovena, mi propia escritura se queda al margen, pues escribo (o reescribo) la obra literaria de otro, que pasa a convertirse en obra de creación en mi lengua original. El esfuerzo espiritual es tan grande que, si por la mañana me dedico a traducir, es casi imposible que, por la tarde, pueda dedicarme a escribir y, en este sentido, para un escritor que al mismo tiempo es traductor, la labor de traducir resulta un sacrificio, pero sin duda dulce y asumido, como los rituales de una tribu ancestral. Si tienes un don para este arte o profesión, lo aceptas como si se tratara de un destino. En mi caso, como traductora de literatura rumana y eslovena al macedonio —o, dicho de otro modo, puesto que traduzco una gran literatura escrita en una lengua de escasa circulación a otra lengua de escasa circulación—, sólo puede ser una cuestión de destino.

He vivido siete años en Rumanía y llevo viviendo cinco en Eslovenia. Cuando vivía en Rumanía me convertí en bilingüe de modo activo y, al trasladarme a Eslovenia, me hice trilingüe. Por desgracia, como no puedo ir a Rumanía con mucha frecuencia (para no perder el contacto directo con la lengua, la literatura, la cultura, la mentalidad y espiritualidad rumanas), siento que, en lo que ata-

ñe a mi lengua rumana interior, mi trilingüismo activo se transforma en pasivo. Cuando sueño en rumano, sueño con los rumanos pero, mientras vivía en Rumanía, en mis sueños de aquel entonces, hablaban rumano los macedonios, los ingleses y todos los que aparecían en ellos. Para soñar en una lengua hay que dormir sobre su almohada, y no lo digo únicamente en un sentido metafísico.

Cada vez que vengo a Rumanía y duermo sobre una almohada rumana, sueño de nuevo en rumano, lo cual constituye la condición perfecta para un traductor. ¿Por qué la política cultural rumana entiende con tantas dificultades la condición del traductor? La actitud del Estado rumano hacia los traductores de literatura rumana, especialmente en relación con lenguas de escasa circulación, como el macedonio o el esloveno, es más que discutible. Resulta paradójico que, precisamente el Estado rumano, que me apoyó económicamente como becaria en mi doctorado sobre literatura rumana, una vez que otros posibles traductores, y yo misma, nos hemos ido de Rumanía, parezca habernos relegado al olvido, en lugar de apoyarnos y aprovechar nuestro conocimiento de la lengua, la literatura y la cultura rumanas para permitir que estén cada vez más presente en otras lenguas. Pero las instituciones culturales rumanas parecen querer librarse precisamente de quienes pueden hacer algo por su propia cultura.

¿Por qué tengo la impresión de que las instituciones culturales rumanas respiran aliviadas cuando a su alrededor hay menos promotores, traductores...? En mi caso particular, una única invitación por parte de una institución en cinco años habla por sí misma, si bien también indica que las cosas, por suerte, empiezan a mejorar. Propongo, en este sentido, que el Instituto Cultural Rumano, el ICR, no se limite a contar con un elenco de traductores de literatura rumana, sino que mantenga con ellos un contacto activo para informarlos sobre cualquier tipo de colaboración, beca o proyecto.

Mientras haya lectores de literatura rumana, el futuro de esta literatura está asegurado. El mundo posmoderno se ha asustado, sin motivo alguno, por el final de la literatura. La lectura no pertenece, en modo alguno, al pasado y no creo que Internet se haya convertido en nuestro único quehacer. Hoy se lee igual que ayer o, en el peor de los casos, los libros no se leen —si atendemos a la antigua acepción de la palabra— sino que se consumen. Las librerías del mundo se parecen cada vez más a un supermercado. ¿Existe algún supermercado que los clientes no conozcan? Otra cuestión muy diferente es saber qué se lee y, en este sentido, hay un fenómeno que no deja de resultarme interesante: siempre me ha llamado la atención qué leen los demás y, siempre que puedo, suelo seguir esas encuestas en las que la gente responde a preguntas como: ¿Qué está leyendo usted en este momento? ¿Hay algún libro sin el que no podría vivir? ¿Cuáles son sus libros preferidos? ¿Qué lectura nos podría recomendar para este fin de semana? Y siempre me sorprende que, en los países con lenguas de escasa circulación, la gente suela leer obras escritas en otras lenguas, en otros países y, normalmente, traducidas a su propia lengua. *Best-sellers* escritos, en la mayoría de los casos, en inglés, con la excepción de los autores (habitualmente tres) que gozan de gran popularidad en su país y que, sin embargo, ningún lector recoge, simultáneamente, en su lista de autores favoritos. Sólo un pequeño porcentaje de lectores afirma leer novelas que pertenecen a su literatura nacional; ni que decir tiene que, los que leen poesía, son aún menos. ¿Significa esto que sólo la elite cultural, los estudiantes que se ven obligados a hacerlo y los que se consideran a sí mismos futuros profesores o intelectuales leen a los autores que escriben en su lengua? Es como si siempre hubiera otros escritores mucho más interesantes que los que podemos encontrar por la calle, contemporáneos nuestros en el aquí y en el ahora. Paradójicamente, un segmento del futuro de la literatura rumana está también presente en este fenómeno. Quizá los rumanos no lean a los rumanos, aunque me gustaría equivocarme, pero, si es así, ojalá que, por lo menos, la literatura rumana sea leída por los extranjeros. ¿Es importante para Rumanía que su literatura sea leída por lectores (y por traductores, que son los lectores por excelencia) de países pequeños y de lenguas de escasa circulación, sobre todo en los Balcanes? Rumanía, al igual que otros

países con lenguas de escasa circulación, prefiere que su literatura sea leída por hablantes de lenguas de gran circulación.

¿Acaso la identidad de la literatura rumana no gana consistencia y autenticidad de esta manera? Son pocos los que quieren mudarse de un pequeño apartamento a otro: la mayoría prefiere hacerlo a un piso grande o a una casa. A los escritores rumanos su país no les pregunta qué desean. Por eso, cuando un escritor rumano se da a conocer en una lengua de escasa circulación y en un país de dos millones de habitantes (como es el caso de Macedonia o Eslovenia), en Rumanía no aparece, casi nunca, ninguna información y nadie siente curiosidad, como si la gente mirara al escritor y al traductor con cierta lástima e incomodidad: pero, ¿qué mosca te ha picado?... Olvidamos que el futuro de la literatura rumana, como el de todas las literaturas de los Balcanes o de Europa del Este, existe fundamentalmente en su espacio geográfico.

Olvidamos que es mejor tener cincuenta lectores en un pequeño país que cincuenta en todo un continente. Olviamos que es un éxito tanto para Rumanía, como para el país en el que un libro rumano se traduce, porque eso significa que el traductor ha dedicado todos sus esfuerzos al proyecto, convenciendo a una editorial para que publique un libro de otra lengua de escasa circulación sin la ayuda del Estado rumano, traduciéndolo y presentándolo en público. No hay que olvidar que, en un país pequeño, la noticia de una nueva publicación cae como un rayo en los medios nacionales, donde el círculo de literatos es pequeño y siente curiosidad —"vamos a ver qué han escrito los rumanos"— de modo que la publicación de un libro rumano en una lengua balcánica es todo un acontecimiento.

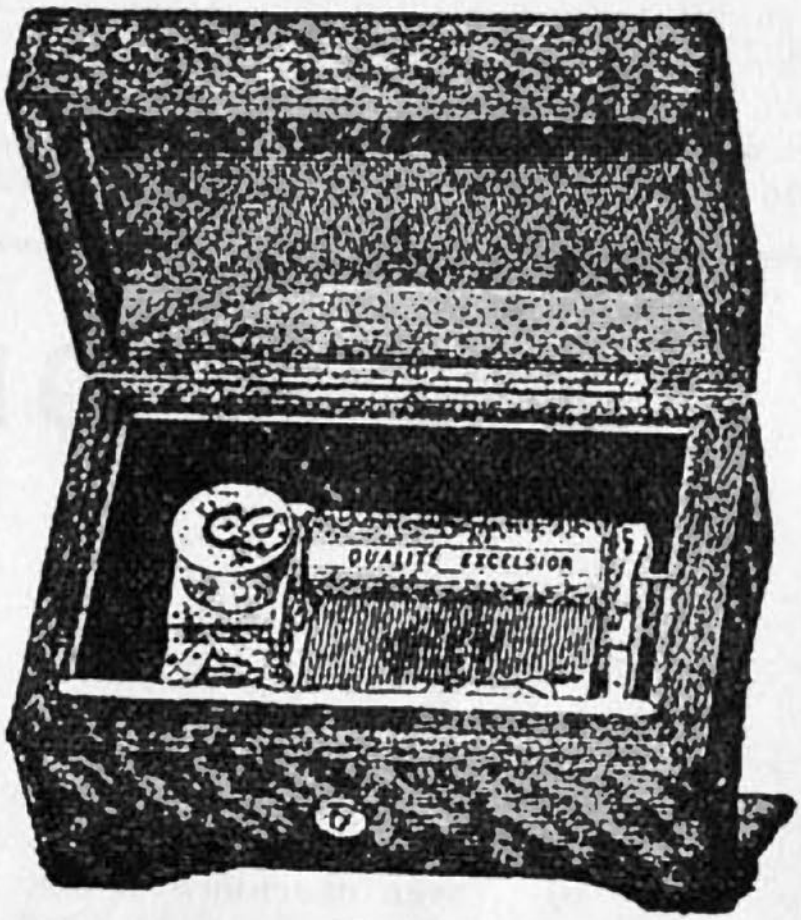
Mientras Rumanía siga sin entender eso, el futuro de su literatura estará separado de su presente, circunstancia que a nosotros, lectores y traductores extranjeros, puede que nos siga resultando desagradable, pero no nos impedirá seguir creyendo en su futuro en el mundo (sea ése grande o pequeño). Tengo que reconocer, por supuesto, que hoy en día en Macedonia existe interés por la literatura rumana, pero no en una gran medida. Cualquier libro de un autor rumano traducido al macedonio o cualquier antología publicada en una revista literaria encuentra un eco favorable, pero también es cierto que su publicación no se espera con impaciencia.

Al igual que en Rumanía, también en Macedonia se traduce mayoritariamente de lenguas de gran circulación, a pesar del esfuerzo de algunas editoriales por publicar traducciones de las llamadas lenguas minoritarias. Cuando en 2001 la novela *Păsările cerului [Las aves del cielo],* de Vasile Andru, obtuvo el premio internacional Balcánica y yo recibí dos premios por dicha traducción al macedonio, el interés y la curiosidad por la literatura rumana creció por un momento. En la actualidad los jóvenes escritores macedonios tienen interés, sobre todo, por las antologías de la joven generación literaria rumana. La regla, escrita en algún lugar, según la cual cada generación debe traducir la misma obra clásica fundamental de una lengua extranjera no puede aplicarse a la literatura rumana en relación con el macedonio. Y no porque no haya obras clásicas fundamentales, todo lo contrario, sino por el simple motivo de que no hay suficientes traductores. La primera y única antología de poesía rumana en macedonio se publicó en 1980. Cuando, hace un par de años, empecé a preparar una antología de poesía rumana contemporánea en macedonio —en la que sigo trabajando—, las autoridades culturales de mi país se mostraron parcialmente interesadas en subvencionarla. La reacción del estado rumano no superó, en cambio, la fase de entusiasmo.

La antología de la poesía rumana contemporánea "macedonizada" espera tiempos mejores, que ojalá no tarden en llegar: no tanto por los traductores de la literatura rumana, sino por una literatura que merece mucho más de lo que nosotros podemos ofrecerle.

Boîtes à Musique

ressort, se remontant avec une clef fixe sous la b



N° 531

ique, 2 airs, 28 lames . . . . . .
2 airs, 41 lames . . . . . .
3 airs, 36 lames . . . . . .
4 airs, 36 lames . . . . . .

EDITORES, CORRECTORES, TRADUCTORES Y OTROS MUCHOS AVATARES

MARÍA JOSÉ FURIÓ

El pasado año 2005 la editorial Debate publicaba *Editar la vida. Mitos y realidades de la industria del libro,* de Michael Korda. El libro aparece traducido en un momento —que dura ya casi dos lustros— en que el mundillo vinculado a la edición, en España, se queja de la saturación de títulos y del bajo índice de lectura de la población. A estas dos quejas ya tópicas se añade, entre el sector editorial que produce edición de calidad y de contenido progresista, la capacidad depredadora del "mercado". Todo aquel que conoce a fondo "esto", es decir, la edición, bien sea como traductor, corrector de estilo o de galeradas o editor, no ha dejado de advertir que en los últimos ocho años se ha producido un cambio significativo. Ha habido un relevo generacional y, además, se han producido operaciones de concentración editorial que han dado lugar a la creación de grandes grupos, muy a menudo vinculados a casas editoriales extranjeras. Y no sólo eso: también esos grandes grupos editoriales están integrados en megagrupos que nada tienen que ver con la edición y que, desde una perspectiva meramente empresarial, reclaman un porcentaje de beneficios impensables hasta no hace mucho dentro del mundo de la cultura. Añádase la llamada "revolución tecnológica", por la que resulta impensable que nadie pueda trabajar sin ordenador, sin correo electrónico y sin conocimientos de distintos programas informáticos. El resultado es que de esta sofisticación resulta un cambio también en lo que llamaríamos "relaciones laborales". Se ha hecho habitual trabajar sin ver en varios meses la cara de la persona que te proporciona el trabajo, o incluso no llegar a verlo nunca si el trabajo llega desde otra ciudad. El editor en cuestión busca exclusivamente el resultado; la continuidad en el trabajo queda así sujeta a la impersonalidad del resultado. Al mismo tiempo, el trato que recibe el colaborador casi siempre depende estrechamente del rango de su trabajo: se le trata mejor si es traductor que si es corrector de estilo o de galeradas o lector. De hecho, el colaborador editorial que toca varias teclas puede tener la impresión de estar viviendo la historia del príncipe y el mendigo: se lo recibe con tiempo y sonrisas si es traductor y con cierta premura si se ocupa "sólo" del estilo o de galeradas. No obstante, la tónica que empieza a ser corriente es el tipo de relación absurda en que el coordinador editorial proclama su estrés y no hay modo de comentar con calma nada relativo al trabajo. Así ocurre que los eslabones principales de la cadena, traductor-corrector, queden sueltos, y el segundo no sabe a ciencia cierta cómo debe encarar la tarea de corrección. En cuanto al pago, ya lo sabemos, por mucho que la asociación de traductores sugiera unas tarifas mínimas, las editoriales tienden a imponer las suyas, casi siempre más bajas. El pago se atiene a la tarifa que marca la editorial y sólo si quien traduce tiene nombre o si se hace imprescindible como corrector de estilo, se lo retiene con incentivos económicos. Por mi experiencia como co-

rrectora de estilo, sé que puede llegar a doblarse la tarifa habitual. Esto ocurre porque no abundan los buenos correctores de estilo. Y no abundan porque es un trabajo que pasa inadvertido, ingrato, sin reglas ni derechos establecidos, que acostumbra a ocupar a personas que saben escribir y que, por ello, desean escribir sus propios textos. Económicamente, se puede definir como "pan para hoy y hambre para mañana".

Michael Korda, pariente del famoso director de cine, explica en su libro cómo ha llegado la industria editorial a convertirse en lo que hoy es, en este mercado al por mayor, en esta feria de vanidades. Licenciado en Yale, él ha sido director editorial de Simon & Schuster y ha vivido en primera línea los cambios más relevantes, que pueden resumirse en la cultura del pelotazo llevada al sector del libro que tuvo su apogeo en la década de 1980. El editor español debería haber tenido la valentía de titularlo *Editar la basura* (en inglés es: *Another Life. A Memoir of Other People)*. Pues esos *other people* de Korda son las grandes estrellas del cine y de la política metidos a dictar sus memorias (Nixon, Kissinger, Joan Crawford, Reagan, Joan Collins), pero también escritores de *best-sellers* de personalidad apabullante (Jacqueline Susan, Harold Robbins, Truman Capote, las hermanas Collins). Aunque todo el libro es una apología del amor al trabajo, también lo es del éxito indiscriminado. Y aunque en una ocasión menciona que los míseros sueldos que se acostumbran a pagar en las editoriales se explican porque en los inicios la profesión estaba integrada en todos sus estratos por personas de familias adineradas amantes del arte y la cultura, que contaban con rentas suficientes para dedicarse a publicar o incluso a ejercer de secretarias de dirección sin preocuparse por llegar a fin de mes, Korda evita analizar la perversión de su punto de vista. Su punto de vista es el propio de esa casta olímpica "nacida para ganar" caiga quien caiga; en su caso, el filón del éxito fue encontrar nichos de contenido editorial, la llamada "no ficción", destinada a un público amplio y heterogéneo. Para validar su trayectoria y su propia figura, Korda utiliza el socorrido ardid de tener un mentor espiritual intachable: Graham Greene, viejo y cristiano amigo desde la adolescencia. En definitiva, ni harto de vino se le ocurre a Korda analizar su trayectoria profesional o la evolución del sector editorial en términos de economía, de clases sociales, de control ideológico de la información. Como protagonista de esta "aventura editorial", Korda describe un período interesante de cambios profundos, como si el editor fuese un surfista obligado a navegar siempre en la cresta de la ola y a conocer su movimiento de antemano.

Creo que es tonto esperar que las cosas deban seguir como hace treinta años, cuando se forjaron los grandes nombres de la edición, lo cual no quita que se le pueda exigir a Korda que tenga la honestidad de admitir que, por más "divertido" que resulte ganar dinero, el chute de adrenalina que da ganar intuyendo por dónde van los gustos del gran público no tiene nada que ver con la cultura. Es genuinamente americano presentar estas actitudes y sus resultados como obra de personalidades de genio, que luego tontamente se copian en países como España, donde tenemos personalidades y genio, pero no muchas dentro del mundo editorial.

Es decir, en mi opinión se han copiado los modos estadounidenses, pero de modo casi siempre superficial. El aspecto más flagrante se refiere a la figura de lo que se entiende por "editor" en Estados Unidos, del que Korda es un buen ejemplo. Es la persona que revisa los contenidos del libro, hace sugerencias como modificaciones necesarias, cortes o desarrollos de capítulos; es quien encarga que se supervisen datos, y en último término trata con el autor. En definitiva, el editor conoce a fondo el libro a publicar, ya sea su contenido original o una traducción.

Mi artículo quiere, de algún modo, responder al traductor que en el número 32 de *Vasos Comunicantes* se emberrinchó con su corrector. Al leer las quejas del a todas luces muy solvente traductor de francés, pensé cuánta suerte ha tenido al poder demostrar su talento con autores de la talla del que cita. Resulta, en cambio, injusto quejarse de las bobas correcciones que introdujo el corrector, al que tilda de "posmoderno" porque le estropeó algunos párrafos de la traducción con un registro lingüístico más bajo. Sin ejercer de abogado del

diablo, y sí por haber estado en los dos frentes, el de traductora y el de correctora —batallando con textos infinitamente menos elegantes que el que cita José Luis Aránteguí en su artículo—, tengo una perspectiva clara del trabajo de corrector y una opinión muy poco romántica de la traducción y en general de todo lo relativo al mundo del libro.

Para empezar, porque no se encargan buenos libros sólo a buenos traductores, pero sí se acostumbra a reservar libros muy mal traducidos o mal escritos en español a buenos correctores de estilo, que a menudo editan además el texto o lo rescriben.

No se llega a ser traductor de determinada editorial por la solvencia acreditada como traductor, pues los buenos traductores sobran en los idiomas mayoritarios. Llegar a ser editor júnior en plantilla de una editorial tampoco depende del olfato o del talento; la docilidad y un apellido conocido en el gremio abren más puertas.

Pretendo reivindicar el trabajo del corrector de estilo porque muchas veces se solapa con el del editor literario, y a veces directamente le corresponde "editar" según el concepto anglosajón. Que un inexperto corrector, al que seguramente no le dieron las instrucciones adecuadas sobre cómo abordar ese texto en concreto, afee una buena traducción, puede venirle muy bien al traductor para reforzar su autoestima con una diatriba en florida prosa y quejarse de que vivimos la decadencia de la cultura, pero todos sabemos que la balanza que sostiene los platillos de "buenos traductores" y "malos traductores" está equilibrada.

Y no siempre la buena fe se inclina del lado del traductor. Pongamos ejemplos. En 1996 empezaron a encargarme la traducción de algunos títulos de Christian Jacq, prolífico autor francés especializado en temas del Antiguo Egipto y la Edad Media. Traduje cuatro o cinco de sus libros de "ensayo" y nunca más supe del riquísimo escritor, salvo que han hecho innúmeras ediciones de casi todos. Al cabo de unos años me llama un editor júnior de Planeta No Ficción para encargarme la corrección de estilo de un título, también de Jacq y de "ensayo". En pleno período de vacas flacas, acepto. Al poco de empezar a corregir, no puedo creer lo que leo. Es sabido que los libros de Jacq los traduce siempre la misma persona, un traductor que se prodiga además en otras editoriales con títulos más enjundiosos. Los textos dedicados al Antiguo Egipto presentan la complicación de transcribir los nombres de dioses, personajes mitológicos e históricos, topónimos, objetos de la época, etc., según las normas de Planeta, que deben mantenerse al menos en toda la colección. Me asombró que la misma persona que había traducido la *Guía del Antiguo Egipto,* que debía servirme para la nomenclatura, no respetara sus propios criterios en otro título. Por si fuera poco, había errores de bulto que se repetían a lo largo del texto, de apenas 150 páginas. Es verdad que Jacq escribe de manera algo elemental para hacerse asequible a un lector medio, más curioso que erudito, pero la traducción rebasaba lo elemental y entraba de lleno en lo pedestre, y en varias páginas en lo ilegible, y así tropezaba yo a cada paso con que *saint des saints* era "santo de los santos". Empecé a sospechar que ese texto no era obra de un traductor profesional, ni de alguien con unos conocimientos mínimos de francés ni, por supuesto, de alguien con más de veinte títulos de Jacq a sus espaldas. Lo comenté con el responsable de la edición, que admitió que les habían "colado un gol" y que la persona que firmaba seguramente se lo había dado a otra; "a una negra", dijo socarronamente y en doble sentido. Pero qué interés tenía en mantener su nombre tratándose de textos tan poco interesantes para una carrera seria de traductor. Me contestaron que el traductor en cuestión protestó en su momento ante Jacq porque otra persona hubiese traducido sus libros. Dio la casualidad de que esa otra persona era yo. Ante las quejas del traductor, Jacq exigió a Planeta que desde entonces todos sus libros los tradujera el mismo traductor. Y luego éste no tuvo empacho en dárselos a otra persona, sin tomarse la molestia de revisarlos siquiera. Jacq supone una entrada de dinero fácil y cómoda, un bocadito al que es difícil renunciar. Cuando me tocó el turno de protestar porque no defendieran mi trabajo, el editor júnior respondió que corrían el riesgo de que Jacq decidiera irse a otra editorial, con lo que perderían mucho dinero. El argumento

es falaz, pues corregir estilo sistemáticamente sale caro, pero al responsable del departamento, que nunca se molesta en leer los currículos para averiguar qué trabajo puede hacer mejor la persona que se lo envía, funciona según la vieja imagen del esclavo apaleado, que siempre tendrá un borrico al que fustigar y sobre el que descargar su ira por todo lo que traga dentro de una estructura tan jerarquizada y despersonalizadora como estas megaeditoriales, donde escritores-*bluff,* seudoeditores y "traductores estrella" campan por sus respetos sin que ninguna asociación de traductores o de escritores ponga coto ni denuncie, ni siquiera deje constancia de lo ocurrido, cuando lesiona los intereses de otros profesionales menos caraduras.

En su momento, acudí al abogado de la Asociación y le mostré las fotocopias de varias páginas de la corrección que yo había hecho. Primero dijo que saltaba a la vista que se trataba de una traducción muy deficiente, pero más tarde opinó que debería hacerse un estudio más pormenorizado, un peritaje que resultaría inviable por caro. Otras personas señalaron que todos los traductores que también son correctores sufren estos desagradables episodios, como si de un sarampión se tratara. En definitiva, nada. Al colaborador así despreciado —pues ¿cómo llamarlo si no?— sólo le queda la opción de negarse a trabajar con la editorial y concluir que no hace buena carrera de traductor el que sabe, sino quien no depende de los ingresos editoriales para sobrevivir. Hay otro lema, más importante: sálvese quien pueda.

2

Dentro del capítulo de "opacidades del trabajo editorial" cabe mencionar el trabajo de *editing*. En mi caso empieza en 1995 con una biografía de *Mussolini*, de Juan Arias; sigue con *Amor armado,* de José María Mendiluce; *Cartas desde el infierno,* de José Luis Sampedro; *Memorias,* de Violeta Friedman, y *Hablar por hablar,* de Gemma Nierga. "Corrección de estilo" es, en todos y cada uno de los casos, una manera amable de designar el trabajo, pues ya sea porque el autor había olvidado el castellano tras una larga estancia en otro país, o no tenía noción de qué es escribir, o porque incluía párrafos autobiográficos que lo perjudicaban, o sencillamente porque se presentó con un desordenado puñado de hojas mecanografiadas que había que convertir en libro, a ninguno se lo puede considerar autor en sentido estricto de lo que finalmente se publicó.

Lo ingrato y, al fin, grotesco que resulta este trabajo para mí queda ilustrado con las dedicatorias que Gemma Nierga incluye en el libro *Hablar por hablar.* Nierga llegó a la editorial con uno de sus guionistas y un mazo de folios mal mecanografiados con la idea de convertir la selección de historias en un libro. El editor del departamento de No Ficción en esas fechas, Antoni Munné, me encomendó a mí el trabajo. Nierga y el guionista traían unas pocas ideas, como dividirlo en días de la semana, pero toda la propuesta, desde títulos, distribución de episodios, y la corrección de estilo con la supresión de frases o párrafos incongruentes, fue trabajo mío. Un trabajo que me ocupó en exclusiva más de un mes. Tuve que reunirme con ellos en el despacho de la editorial y en la radio, sin cobrar horas ni nada. ¿El pago era conocer a gente tan popular? No se mencionó cuánto cobraría, pese a que Planeta contaba con tarifas claras para el trabajo de *editing* —unas 50.000/10.000 pesetas según el volumen de trabajo, además de la base por corrección—, por ser una intervención corriente en la editorial, algo que el seudoeditor en cuestión ignoraba todavía un año después de entrar como responsable del departamento. Pensaba, y así lo hizo, "engordar" lo que se facturaba como corrección de estilo con unas pocas lecturas, *vendiéndomelo* como un favor personal. (El no-editor en cuestión llamaba "corrección en profundidad" a la pura y simple reescritura.) Nierga se acuerda de agradecer su colaboración a todos sus compañeros de la radio, incluida la señora de la limpieza, y al editor que no hizo más que adularla, pero mi trabajo, que finalmente dio cuerpo al libro, no consta en ningún lugar. De ese libro se hizo una versión teatral. Me pregunto quién cobra los derechos de autor.

Dicen que de lo malo se aprende más que de lo bueno, así que se aprende a mandar a paseo a

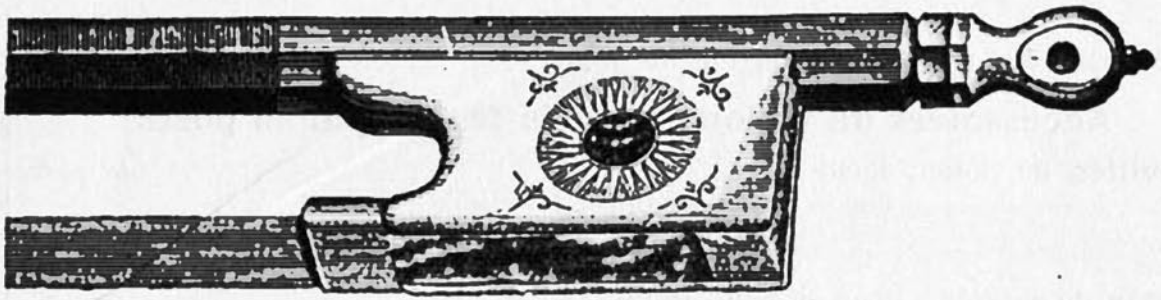
editores explotadores y a verlos venir. Cuando me llamaron de una editorial del Grupo z para ofrecerme la edición de un libro, el editor me habló al teléfono como si yo fuese un repartidor de pizzas: apresurado, centrado en su necesidad, yo era una máquina. Me indicó que el libro constaba de unos trescientos cincuenta folios, que había que corregirlo en diez días e introducir los cambios por ordenador. Ignoraba qué dificultades presentaba el libro, sólo que era de una autora latinoamericana (Wendi Guerra) y que había que ver cómo estaba la gramática, expresiones, etc. Por ese trabajo pagaban 600 euros. Respondí que si esa señora no sabía escribir que aprendiera, pues yo no tenía la menor intención de escribirle el libro a nadie. Antes de colgarle, le reproché los modos con que me trataba y que no supiera siquiera qué dificultades presentaba el libro. Él tenía una patata caliente que había que resolver en días. Bien, la novela en cuestión recibió un premio en el mes de marzo otorgado por un jurado unipersonal. Este "jurado", conocidísimo novelista, declaraba en la revista *Qué leer* de abril: "encontré una novela que me parece que está bien y la historia ha tenido un final feliz". Sobre todo para la *novelista*. "El Cultural" de *El Mundo,* por su lado, se hacía eco de las numerosas reescrituras que había sufrido el texto, contratado antes de su fallo por la editorial que promueve el premio. Todo muy aleccionador, como se ve. Especialmente para los jóvenes traductores y correctores, que deberían saber de antemano dónde se meten y que lo hacen por su cuenta y riesgo.

3

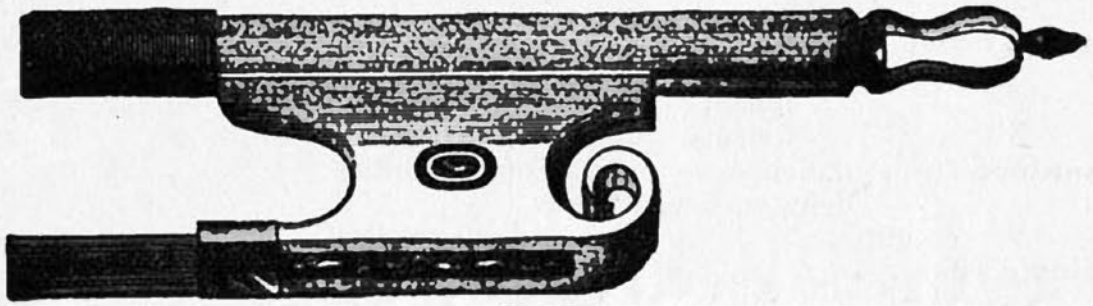
Editar es, en cualquier caso, una vocación. Y no todo empieza y acaba en la gran cultura. Por eso, ya que se copian tantas cosas de Estados Unidos, bien podría copiarse la costumbre de incluir en los créditos el nombre de los profesionales que realmente han trabajado en el libro. Debería elaborarse un contrato que, como el del traductor, describa el trabajo, los derechos económicos, pero también los límites, pues no siempre el corrector/editor ha de decir la última palabra.

Suelen objetar algunos traductores que la lucha por los derechos de los correctores es un "terreno resbaladizo": que dónde empieza y dónde acaba la corrección; que una traducción nunca está del todo acabada y podría corregirse inacabablemente. Aseveraciones válidas cuando hablamos de una filosofía de la traducción, pero que pierden solidez si de lo que se trata es de reconocer un trabajo necesario para garantizar la calidad de los libros que se editan. De lo contrario, la historia de la edición la escribirán siempre los Korda Nacidos Para Ganar Como Sea.

No 69



No 70



No 71

SOR MARÍA JESÚS DE ÁGREDA: DON DE LENGUAS Y TRADUCCIÓN

JUAN MIGUEL ZARANDONA

Profesor del área de Traducción e Interpretación en el Campus de Soria de la Universidad de Valladolid. Es autor de monografías, capítulos de libros y artículos dentro del ámbito de esta disciplina y de otras afines. Ha publicado también un buen número de traducciones de carácter literario. Director del proyecto Hermeneus, que comprende tres publicaciones: la revista homónima Hermeneus, los monográficos Vertere y la colección de traducciones ignotas Disbabelia. (www.uva.es/hermeneus).

El presente artículo fue primero una ponencia en el reciente Congreso de la Canadian Association for Translation Studies / Association Canadienne de Traductologie (CATS/ACT), que tuvo lugar en la Universidad de York sita en la ciudad de Toronto del 27 al 29 de mayo de 2006. Este encuentro científico tiene carácter anual y se reúne siempre bajo un tema unificador al que deben atenerse los participantes, ya sean miembros de la Asociación o no. En esta ocasión se trataba del siguiente, trilingüe, y del todo subyugante: *Traduire les Amériques, Translating the Americas, Traducir las Américas.* Por primera vez, este foro ha aceptado el español como lengua oficial de sus encuentros. Un pequeño gran hito que los amigos de la traducción españoles y de lengua española deberían aprovechar y apoyar con su presencia.

INTRODUCCIÓN

El número 36 de la *Revista de Soria,* publicada en el año 2002, fue un monográfico en torno al personaje extraordinario que nos ocupa, la Venerable Sor María Jesús de Ágreda, e incluía un atinado prólogo de D. Efrén Martínez Izquierdo, a la sazón Presidente de la Diputación de Soria, o máxima autoridad civil provincial, quien afirmaba que cada visitante que se acerca a la figura de la Venerable lo hace desde un ángulo diferente.

Y continuaba relatando D. Efrén que hay quien peregrina desde lugares muy distantes para tomar contacto directo con sus enseñanzas místicas. Que hay quien busca información histórica sobre la consejera de reyes. Hay quien se recrea con la riqueza cultural de su legado. Y, finalmente, hay quien acude movido por la curiosidad de conocer a una mujer que rompió los estereotipos de su época. Y aún así, a pesar de lo dispar de los motivos que mueven al acercamiento, todos los visitantes quedan satisfechos. Tal es la riqueza de la persona y los hechos de María Jesús de Ágreda.

Me propongo en estas páginas defender la posibilidad de realizar una visita distinta, aún no explorada bien del todo, desde un enfoque traductológico, de historia de la traducción más en concreto.

EL INTERÉS POR SOR MARÍA JESÚS DE ÁGREDA: UN FENÓMENO COMPLEJO

Si nos viéramos en la necesidad de resumir al máximo la causa del interés constante por esta hija de las tierras del Este de Soria, donde Castilla se confunde con Aragón, protegidas por la sombra del prodigioso monte Moncayo, en decir, comprimirlo en un conjunto breve de "palabras o frases clave", no podríamos obviar las tres siguientes:

- El fenómeno de las "bilocaciones" místicas.

• La correspondencia con el Rey Felipe IV.

• La *Mística Ciudad de Dios,* la obra magna por antonomasia de esta gran mujer del siglo XVII español, todo un fenómeno social conocido como el "fenómeno Sor María".

Estas tres facetas de expresión de su personalidad y trayectoria vital, tan dispares en apariencia, poseen, sin embargo, un elemento en común: "la superación de toda barrera" temporal-de época o espacial-geográfica. La vida de la Venerable transcurrió en un marco físico extraordinariamente cerrado, su convento de clausura en la localidad de Ágreda, localidad donde nació y entregó finalmente su alma a Dios.

A pesar de ello, de la manera más sorprendente que cabría esperar, María Jesús de Ágreda, consiguió, al menos, todo lo siguiente:

• Participar en la aventura épico-profética de la evangelización de América, una de las páginas más gloriosas de la Historia de la Iglesia, mediante sus ya mencionadas experiencias de bilocación mística, que le permitieron personarse en las vidas de los indígenas de los actuales territorios de Nuevo México y Tejas, gracias a centenares de "visitas místicas" de intención evangelizadora, sin abandonar su convento soriano.

• Influir decisivamente en los avatares políticos, religiosos y culturales de la vida nacional española de entonces, gracias a su providencial amistad con el atribulado Rey Felipe IV, con quien cruzó cientos de cartas de consejo y consuelo, y con quien recibió en alguna ocasión en su convento. Bella estampa de contemplar la del Monarca poderoso aproximándose humilde a los lares de la religiosa. Mucho debió de valorar su amistad y buenas palabras para hacer aquel ungido lo que hizo y rendir así pleitesía a su amiga.

• Redactar una obra polémica y perseguida donde las haya, pero tocada por una especial protección, inexplicable para el tipo dominante de lógica al uso, que le ha llevado a ser un fenómeno casi único tanto de "edición", como de "traducción", más en concreto de historia de la traducción. Se trataría de lo que nosotros queremos denominar "don de lenguas y traducción". Algo no muy alejado, tal vez, de lo que les sobrevino a los Apóstoles y otros discípulos el día de Pentecostés en la ciudad de Jerusalén, el año uno de la Era Cristiana:

> Al cumplirse el día de Pentecostés, estando todos juntos en un lugar, se produjo de repente un ruido proveniente del cielo como el de un viento que sopla impetuosamente, que invadió toda la casa donde residían. Aparecieron, como divididas, lenguas de fuego, que se posaron sobre cada uno de ellos, quedando todos llenos del Espíritu Santo; y comenzaron a hablar en lenguas extrañas, según que el Espíritu les otorgaba expresarse (*Hechos,* 2, 1-4).

DON DE LENGUAS Y TRADUCCIÓN

De la Venerable se cuenta y se atestigua que arengaba a sus religiosas, a las que le estaban encomendadas, con comentarios como el siguiente:

> Hermanas mías, asegúroles que un buen libro es famoso amigo, y el que desengaña sin miedo de enojar, ni contemplar los naturales y dice a los poderosos, a los humildes, a los sabios e ignorantes lo que les importa sin rodeos.

Por ello, no cabe extrañarse de que la Venerable compusiera un buen gran libro, que no se olvidara de producirlo antes de que su recorrido por sendas terrestres llegara a su fin. Y este "buen libro" fue y sigue siendo la *Mística Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María.*

Desde la primera publicación de esta *MCD* en 1670, se conocen más de 270 ediciones diferentes. Interesó, por lo tanto, y mucho a sus contemporáneos, empezando por el mismo Rey, y no ha dejado de interesar desde entonces hasta hoy mismo.

Y entre todas estas casi incontables ediciones, ya de por sí un fenómeno de recepción digno de ser estudiado de forma muy pausada, sobresalen además las traducciones, lo que debe considerarse un segundo fenómeno sobrevenido al anterior. En concreto, las siguientes:

a) Ediciones completas de la *MCD* en traducción:

b) Ediciones abreviadas, extractos o refundiciones: se han recogido más de cincuenta de la *MCD*.

Tal abundancia, sin embargo, no debe confundir a nuestros lectores y hacerlos concluir erróneamente que se trata de un "fenómeno" de fácil consecución. La *MCD* no tuvo ni ha tenido nunca fácil acceder a su público, que siempre ha aceptado esta obra en contra de lo más conveniente y sensato.

De manera muy escueta, estos serían los pasos, o estaciones de su particular Vía Crucis, de la azarosa, incluso tormentosa, historia textual de la *MCD,* tanto de ediciones en lengua española original o en variopintas lenguas traducidas. Prepárense a seguir instalados en el asombro.

Antes, recordar brevemente que la *MCD* es ante todo un libro que se hace testigo de un esfuerzo personal por hacer suyas las virtudes de la Virgen María, y que buscar que la vida de Nuestra Señora sea el espejo donde se miren las monjas de su convento. En sus páginas, por supuesto, se hace una defensa de la Inmaculada Concepción, lo que fue una de las fuentes más sobresalientes de las polémicas posteriores. También es una obra muy propia de la orden de las Concepcionistas, herederas del carisma de la Venerable, ya que en sus *Constituciones* figura el deber de honrar a la Concepción Inmaculada de la Madre de Dios.

HISTORIA TEXTUAL DE LA *MCD*

• Sor María Jesús redactó una primera versión entre 1643 y 1645, pero ella misma la quemó por escrúpulos de conciencia.

• Más tarde, su confesor la alentó para que la volviera a escribir. Ella obedeció, pero rogó que no saliera a la luz antes de su muerte.

• Durante toda su vida, esta obra le provocó grandes padecimientos, oposiciones de otras religiosas y encuentros con la Inquisición, a los que debe añadirse el interés de esta institución por investigar las disciplinas y penitencias extraordinarias y los fenómenos místicos por los que era ya famosa y venerada Sor María Jesús: visiones, arrobos, raptos, ingravidez, contemplación infusa, intuiciones sobrenaturales, éxtasis, bilocación.

• La Venerable falleció en 1665.

• Se incoó su proceso de beatificación en 1666, que nunca se ha llegado a cerrar por las polémicas en torno a la *MCD*.

• Se publica, finalmente, en 1670, la *MCD,* con licencia de la orden franciscana. (Madrid, Imprenta de Bernardo de Villa-Diego).

• Esta primera edición fue secuestrada por la Inquisición, en 1672, lo que no impidió que adquiriera muy pronto su autora renombre europeo por su maravilloso contenido mariano. La Inquisición española no decretó una condena definitiva, sino que ordenó retirarla por precaución.

• El proceso continúa, apoyado por la orden franciscana, pero sólo consigue el primer título preliminar hacia la santidad oficial de Venerable, el cual conserva hasta hoy en día.

• En 1681, recibe una condena y prohibición de su difusión por parte de la Inquisición romana. En realidad, este hecho supuso más una promoción que otra cosa de la *MCD*. En España los mismos reyes protestaron al Papa y todo el pueblo español recibió la noticia conmocionado y como una herida al orgullo nacional.

• Más tarde se publicó en Lisboa, para escapar de la persecución, en 1681, y, por primera vez en traducción, en 1684.

• Posteriormente, se publicó otra traducción en Francia, en 1695, que tuvo gran acogida en tierras galas.

• Ante la edición francesa, se produce la reacción fulminante de la Facultad de Teología de La Sorbona, que se dispuso a opinar sobre la controvertida ortodoxia de la obra de temática mariana. Aún debían transcurrir varios siglos para la definición dogmática y proclamación de los dogmas en torno a la Virgen María, el de la "Inmaculada Concepción" (1854) y el de la "Asunción" (1950).

• En 1696, esta Facultad pronuncia su dictamen negativo sobre la obra, todo un golpe de gracia, y, por ello, sobre la causa de beatificación abierta de la Venerable.

• Roma aceptó la censura de La Sorbona sin más indagaciones, por el prestigio de esta Institución.

• En España, sin embargo, se produjo una gran reacción a su favor, y se alegó que la traducción francesa era incorrecta. Intervino el mismo rey Carlos II, pero con poco éxito. A pesar de tantas apologías a favor de la monja, todos los esfuerzos fueron estériles.

• Desde entonces, se abrió la veda para todo tipo de ataques: hereje, contraria a la autoridad de la Iglesia, impía.

• Sólo en 1999 declaró la Santa Sede que en la *MCD* no había errores doctrinales, es decir, tres siglos después de la censura de la Sorbona. Se había tratado sólo de unas ideas, demasiado avanzadas para su época, de Teología Mariana.

LAS TRADUCCIONES AMERICANAS DE LA *MCD*

De todo el fascinante conjunto de traducciones de la obra de Sor María Jesús de Ágreda, se pueden localizar tres traducciones completas del Nuevo Mundo, o de las Américas (la primera edición americana en español data del año 1731 y tuvo lugar en Ciudad de México), en concreto las siguientes:

• Dos estadounidenses al inglés:
  1912. Chicago. Inglés
  1949. Wheeling, Virginia Occidental. Inglés
• Una brasileña al portugués:
  1989. Brasil. Portugués

LA TRADUCCIÓN INGLESA DE LAS AMÉRICAS DE 1949: UN PRIMER EJEMPLO

Hasta estas líneas nos hemos ocupado de la historia de la *MCD*, de los factores extratextuales o pragmáticos que rodearon su azarosa vida y difusión, a pesar de todo tan loable y ambiciosa, pero, aún teniendo muy presentes los objetivos limitados del presente artículo, más una puerta de salida que un portón de llegada, creemos llegado el momento en el que se nos hace imposible asomarnos al texto, al interior del mismo, a su textura, y a una de sus traducciones. Para ello nos valdremos y beneficiaremos de una de las traducciones al inglés, la fechada en 1949. Se trataba de seleccionar un ejemplo, más bien un pasaje de un ejemplo, y éste ha sido el elegido: el comienzo mismo de la *MCD*, tan impregnado de la estética barroca por la que se inclinó Sor María:

> LIBRO I
>
> Contiene la predestinación de María Santísima; su concepción inmaculada; su nacimiento y sus ocupaciones y ejercicios hasta que fue presentada en el templo.
>
> CAPÍTULO I
>
> De dos particulares visiones que el Señor mostró a mi alma y otras inteligencias y misterios que me compelían a dejarme de lo terreno, levantando mi espíritu y habitación sobre la tierra.
>
> 1. Confiésote y magnifícote, Rey altísimo, que por tu dignación y levantada majestad escubriste de los sabios y maestros estos altos misterios y los revelaste a mí, tu esclava, la más párvula e inútil de tu Iglesia, para que con admiración seas conocido por todopoderoso y autor de esta obra, tanto más cuanto el instrumento es más vil y flaco.

La siguiente es la traducción de 1949 de este fragmento al inglés:

> BOOK ONE
>
> Treaty of the Divine Fore-Ordainment of Christ and His Mother as the Highest Ideals of all Creation; of the Creation of the Angels and Men and their Servants; of the Lineage f the Just Men. Finally Resulting in the Inmaculate Conception and Birth of the Queen of Heaven; and of Her Life up to Her Presentation in the Temple.
>
> CHAPTER I
>
> Concerning two special visions vouchsafed to my soul by the Lord and concerning other enlightenments and mysteries, which compelled me

to withdraw from earthly things and raised my spirit to dwell above the earth.

1. I confess to Thee (*Matth.* 11, 25) and magnify Thee, King Most High, that in thy exalted Majesty Thou hast hidden these high mysteries from the wise and from the teachers and in thy condescension hast revealed them to me, the most significant and useless slave of thy Church, in order that Thou mayest be the more admired as the omnipotent Author of this history in proportion as its instrument is despicable and weak.

Se trata de un fragmento de texto muy breve, y por lo tanto escasamente representativo, pero no por ello pueden dejarse de señalar algunos fenómenos de gran interés, que en caso de confirmarse, tras una revisión completa, en el resto de las páginas de la traducción, constituirían materia apasionante de análisis traductológico, dentro del campo de los estudios descriptivos de la traducción.

En concreto, es nuestro propósito resaltar los siguientes elementos de interés:

I. Aunque se trata de una traducción publicada en el siglo XX, el nivel de barroquismo es mucho más elevado que el del original. Compárese, al respecto, los dos títulos, y será muy difícil no estar de acuerdo. El mayor número de palabras, asociado a una mucho más completa explicitación de los conceptos, colabora en esta tendencia:

Contiene la predestinación de María Santísima; su concepción inmaculada; su nacimiento y sus ocupaciones y ejercicios hasta que fue presentada en el templo.

Treaty of the Divine Fore-Ordainment of Christ and His Mother as the Highest Ideals of all Creation; of the Creation of the Angels and Men and their Servants; of the Lineage f the Just Men. Finally Resulting in the Inmaculate Conception and Birth of the Queen of Heaven; and of Her Life up to Her Presentation in the Temple.

II. De nuevo, a pesar de ser una traducción contemporánea, recoge el texto inglés toda una gama de arcaísmos, típica de la tradición bíblica británica influida por la traducción oficial o la llamada *King James Bible or Authorised Version: 'thee', 'thy', 'thou', 'mayst'.*

III. Desde el comienzo del párrafo número 1, Sor María parafrasea una cita bíblica. Como persona muy versada en la Sagrada Escritura, no necesitaba indicar el lugar exacto donde consultarla dentro de su contexto. Ni ella, ni sus lectores, muy probablemente, necesitarían una aclaración como la que explicita el traductor: "*Matth.,* 11, 25". En esto, el traductor se muestra muy moderno y atento a sus receptores, también muy probablemente ya no tan familiarizados con la Biblia. Incluso, cabe la posibilidad de que no lleguen a identificar dicho fragmento de texto como una cita bíblica.

EL TRADUCTOR DE LA EDICIÓN DE WHEELING

Gracias a la información que se incluye en las primeras páginas de esta edición de 1940, conocemos que en realidad se trata de una traducción mucho más antigua: *"Translation from the Original Authorized Spanish Edition by Fiscar Marison. Begun on the Feast of the Assumption 1902".* Más tarde en una sección introductoria denominada: *Special Notice and Approbations,* firmada por el mismo traductor Fiscar Marison en la fiesta de la Anunciación de 1912, se nos incluye un párrafo final dedicado a la traducción y al traductor, donde este se nos hace plenamente visible:

Expectations of the translator. The translator and promoter of the "City of God" is confident that it will not be one of the books idly filling the shelves of libraries, but one which at the first cursory inspection will arouse the desire of further inquire and lead to repeated and attentive perusal. The translation herewith offered is as exact and as perfect a rendition of the original Spanish into English, as the years of assiduous labor and a considerable experience in literary production give a right to expect. The subject-matter surely ought to secure for it a proper place in the more elevated ranks of English literature. May this first English translation, under the guidance of our holy faith, bring forth abundant fruits of the Spirit among English-speaking people in all parts of the world. Feast of the Annunciation, 1912. Fis-

car Marison, South Chicago. [Estos datos: el año 1912 y la ciudad de Chicago, delatan que esta traducción de 1949 no es en realidad más que una reimpresión de la primera traducción norteamericana de Chicago de 1912].

Al menos pueden entresacarse de este texto tres ideas fundamentales acerca de lo que este traductor entiende por traducción:

- Gran interés en el receptor de su traducción y en la difusión de la misma. Un interés funcional, de origen apostólico, subyacente a su esfuerzo traductor.
- Defensa de un método extremadamente literal, que en realidad no cumple, probablemente movido por su entusiasmo.
- Creencia en el hecho de que las traducciones pertenecen o pueden pertenecer al gran canon literario o centro del "polisistema" de una literatura nacional.

LA TRADUCCIÓN PORTUGUESA DE LAS AMÉRICAS DE 1989: UN SEGUNDO EJEMPLO

En São Paulo, Brasil, el mismo breve texto inicial de la *MCD,* se tradujo como sigue:

> PRIMEIRA PARTE
> PRIMEIRO LIVRO
> Vida e misterios da Rainha do Céu —o que o Altísimo realizou nesta pura criatura desde sua imaculada conceição até que em seu virginal seio o Verbo assumiu carne humana— os favores que lhe fez nestes primeiros quinze anos, e o muito que pos si mesma adquiriu com a divina graça.
>
> CAPÍTULO I
> Duas visões particulares que o señor manifestou à minha alma. Outras inteligencias e misterios que me impeliam a afastar-me das coisas terrenas, elevando meu espíritu acima da terra.
>
> LOUVOR A DEUS
> Louvo-te e exalto (*Mt* 11, 25) Rei Altísimo, por que por tua dignação e elevada majestade escondeste aos sábios e mestres estes altos misterios e os revelaste a mim, tua escrava, a menor e mais inútil de tua Igreja, a fim de com admiração serdes conhecido por Todo-poderoso e autor desta obra tanto quanto mais vil e fraco é o instrumento que utilizas.

Resulta muy curioso comprobar que, de nuevo, tenemos una traducción donde domina la mayor explicitación y la ampliación como estrategia general: mayor número de palabras, aclaración de la cita bíblica, etc. Además, esta traducción brasileña añade un elemento que apenas se puede observar en este pequeño fragmento, pero que marca la traducción en su conjunto: la inclusión de epígrafes no presentes en el original. "Louvor a DEUS" sería el único ejemplo presente, pero que, en las dos páginas primeras está acompañado por los siguientes: *Estado da alma da Escritora, Efeitos da palabra divina, Seis anjos auxiliam a Escritora, 'A Mulher do Apocalipse', Exortação divina, 'María, escada de Jacó'.*

LA TRADUCTORA DE LA EDICIÓN BRASILEÑA

La traductora, sin duda una religiosa, que no da su nombre en ningún momento, también se hace presente en este caso en la introducción, denominada *Ao leitor,* y, sobre todo, en el párrafo final de la misma, con su respectivo subtítulo: *A presente tradução.* En dicho pequeño texto último explica algunas de sus claves metodológicas e intenciones:

> - Ao traducir procurei ser fiel ao sentido e à letra, sem nada suprimir nem acrecentar.
> - Abri exceção para as citações bíblicas; em vez de traduzi-las do texto, transcrevi-as da tradução do Padre Matos Soares … Às modernas traduções da Bíblia, certamente mais perfectas, dei preferencia à Vulgata por ter sido a usada pela Escritora.
> - Para amenizar la leitura, e mais fácilmente se captar o asunto, em cada número coloquei subtítulo.

• A presente edição quer ser uma homenagem à Imaculada Conceição.

Resulta evidente que se trata de una traductora muy consciente de la dificultad de alcanzar un equilibrio entre forma y contenido en el ejercicio de la traducción; conocedora de la implicaciones y responsabilidades de la traducción bíblica y capaz de manipular su texto al respecto; capaz de modificar en lo necesario su texto, con el cambio radical de los epígrafes, para respetar sus fines últimos de captarse a un público lector, de nuevo con fines evangélicos, y cuyo fin último se sitúa más allá de los mundanos, al tratarse sin duda de una religiosa (anónima).

CONCLUSIONES

No queremos cerrar estas páginas sin señalar que creemos firmemente en la posibilidad de abrir un campo de investigación en torno a la obra, original y traducida, de la Sor María Jesús, la Venerable de Ágreda. Un original, controvertido donde los haya, y toda una estela de reescrituras en otras lenguas, culturas, épocas, es decir traducciones. Manipulaciones, domesticaciones, desplazamientos funcionales, etc., es decir, lugar abundante para toda la parafernalia terminológico-conceptual de los estudios de traducción científicos y rigurosos de nuestra época contemporánea.

La Madre, mujer inteligente, atrevida y enigmática sigue aguardando, con inmensa paciencia, tanto su beatificación y canonización, como el interés firme de los investigadores hacia su don de lenguas y hacia su don de traducción, o, más bien, de atraer el interés de lectores ajenos que necesariamente han de contar con el esfuerzo y con el talento de aquellos intermediarios imprescindibles que llamamos "traductores".

Al principio de nuestro ensayo nos referíamos a los visitantes que encontraban un interés místico, cultural, histórico o feminista en la Venerable y quedaban satisfechos. A estas aficiones queríamos añadir al aficionado al estudio de la traducción. Creemos que éstos también quedarían muy satisfechos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *Arte, devoción y política. La promoción de la artes en torno a sor María de Ágreda,* Soria, Diputación Provincial, 2002.

MARÍA JESÚS DE ÁGREDA, *City of God. The Conception. The Divine History and Life of the Virgen Mother of God,* translated for the original Spanish by Fiscar Marison, Wheeling, West Virginia, Catholic Information Service of New Mexico – Corcoran Publishing Company, 1949.

– *Mística Cidade. Vida da Virgen Mãe de Deus,* São Paulo, Publicações Marianas – Centro mariológico no Santuário Nacional, 1989.

– *Mística Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María,* Madrid, MM. Concepcionistas de Agreda, 1992.

MARTÍNEZ HERNANDO, Yolanda y Carlos DE LA CASA MARTÍNEZ (eds), *La Madre Ágreda. Una mujer del siglo XXI*, Soria, Universidad Internacional Alfonso VIII – Diputación Provincial, 2000.

Yolanda y Carlos DE LA CASA MARTÍNEZ (eds), *El papel de Sor María Jesús de Ágreda en el Barroco español,* Monografías Universitarias, Soria, Universidad Internacional Alfonso VIII – Diputación Provincial, 2002.

Revista de Soria. Revista cultural e informativa, Número 36, Primavera, Soria, Diputación Provincial [Número monográfico sobre Sor María Jesús de Ágreda], 2002.

N°

Trompettes d'Harmoni

Prix

Avec pupitre et embouchure

413 **Trompette d'Harmonie** à pistons, [illegible] . . . . . 50 »
414 — — — de l'armée . . . . . 60 »
Augmentation pour le nickelage. . . . . 10 »
— pour la clé d'eau . . . . . 2 »

Trombones

Avec pupitre et [illegible]

N°

		3 pistons	4 pistons
415	**Trombone** ténor, si bémol (ou ut et [illegible] bémol), modèle soigné	50	75 »
416	— — — modèle de l'armée	75	110 »
	Augmentation pour le nickelage.	10	10 »
	pour la clé d'eau	2	2 »

Trombones à coulisses

Avec embouchures

417 **Trombone** ténor à [illegible]lisses, modèle soigné . . . . . 25 »
418 — — qualité supérieure . . . . . 35 »
419 — — d'artiste avec clé d'eau. . . . . 45 »
Augmentation po[illegible]e nickelage . . . . . 10 »
— [illegible] le sixhon

DU LLU ESPIC INGLICH?

RICARDO BADA

Me rebota un amigo colombiano el texto de la carta que le envió una señora española a un programa de radio, para que la leyeran en directo:

Desde que las insignias se llaman *pins,* los maricones *gays,* las comidas frías *lunchs,* y los repartos de cine *castings,* este país no es el mismo: ahora es mucho, muchísimo más moderno. Antaño los niños leían tebeos en vez de *comics,* los estudiantes pegaban *posters* creyendo que eran carteles, los empresarios hacían negocios en vez de *business,* y los obreros, tan ordinarios ellos, sacaban la fiambrera al mediodía en vez del *tupper-ware.*

Yo, en el colegio, hice *aeróbic* muchas veces, pero, tonta de mí, creía que hacía gimnasia. Nadie es realmente moderno si no dice cada día cien palabras en inglés. Las cosas, en otro idioma, nos suenan mucho mejor. Evidentemente, no es lo mismo decir *bacon* que panceta, aunque tengan la misma grasa, ni vestíbulo que hall, ni inconveniente que *handicap*…

Desde ese punto de vista, los españoles somos modernísimos. Ya no decimos bizcocho, sino *plum-cake,* ni tenemos sentimientos, sino *feelings.* Sacamos *tickets,* compramos *compacts,* comemos *sandwiches,* vamos al *pub,* practicamos el *rappel* y el *rafting,* en lugar de acampar hacemos *camping* y, cuando vienen los fríos, nos limpiamos los mocos con *kleenex.*

Esos cambios de lenguaje han influido en nuestras costumbres y han mejorado mucho nuestro aspecto. Las mujeres no usan medias, sino *panties* y los hombres no utilizan calzoncillos, sino *slips,* y después de afeitarse se echan *after shave,* que deja la cara mucho más fresca que el tónico…

El español moderno ya no corre, porque correr es de cobardes, pero hace *footing;* no estudia, pero hace *masters* y nunca consigue aparcar pero siempre encuentra un *parking.* El mercado ahora es el *marketing;* el autoservicio, el *self-service;* el escalafón, el *ranking,* y el representante, el *manager.* Los importantes son *vips;* los auriculares, *walkman;* los puestos de venta, *stands;* los ejecutivos, *yuppies;* las niñeras *baby-sitters,* y hasta *nannies,* cuando el hablante moderno es, además, un pijo irredento.

En la oficina, el jefe está siempre en *meetings* o *brain storms,* casi siempre por *public-relations,* mientras la *assistant* envía *mailings* y organiza *trainings;* luego se irá al gimnasio a hacer *gimjazz,* y se encontrará con todas las de la *jet,* que vienen de hacerse *liftings,* y con alguna *top-model* amante del yoghurt *light* y el *body-fitness.*

El arcaico aperitivo ha dado paso a los *cocktails,* donde se jartan a *bitter* y a *roast-beef* que, aunque parezca lo mismo, engorda mucho menos que la carne. Ustedes, sin ir más lejos, trabajan en un *magazine,* no en un programa. En la tele, cuando el presentador dice varias veces la palabra *O.K.* y baila como un trompo por el escenario la cosa se llama *show,* bien distinto, como saben ustedes, del anticuado espectáculo; si el *show* es *heavy,* es

> que contiene carnaza, y si es *reality* parece el difunto diario *El Caso,* pero en moderno. Entre medias, por supuesto, ya no ponen anuncios, sino *spots* que, aparte de ser mejores, te permiten hacer *zapping*. Estas cosas enriquecen mucho.

Y la filípica de Doña Purificación –¿cómo llamarla de otro modo?– concluye con la siguiente *boutade* (uuuugggg, perdón: presunta ingeniosidad):

> Para ser ricos del todo, y quitarnos el complejo tercermundista que tuvimos en otros tiempos, sólo nos queda decir con acento americano la única palabra que el español ha exportado al mundo: la palabra *siesta*. Espero que os haya gustado… Yo antes de leerlo no sabía si tenía *stress* o es que ESTABA HASTA LOS COJONES.

Prescindiendo de la imposibilidad anatómica de que una señora esté hasta los cojones de cualquier cosa que sea, a mí, la verdad, me parece un imperdonable despiste eso de concluir diciendo que "sólo nos queda decir con acento americano la única palabra que el español ha exportado al mundo: la palabra *siesta".* Porque se da la puñetera casualidad de que la palabra "siesta" sólo la entienden los extranjeros que saben algo de español, lo que no tiene ningún mérito, mientras que sí hay muchísimas palabras —más de las que creemos— que se dicen directamente en español en todos los idiomas del mundo, aunque la fonética a veces sea enrevesada.

Vaya acá una relación para nada exhaustiva: alpaca, amigo, armada, auto de fe, bolero, Brigadas Internacionales, burrito, caimán, Celestina, El Cid, coca, compañero, cóndor, Conquista, corral, coyote, cumbia, chacona, Che, chili con carne, chihuahua (=la raza canina), chiquita, donjuán, donquijote, El Dorado, fiesta, filipino, flamenco, gaucho, gorila (=guardaespaldas), grande (en el sentido de persona de alcurnia noble), guanaco, guerrilla, guerrillero, hispano, indio, Inquisición, jaguar, jerez (pese a fonetizaciones tan vomitivas como *sherry* o *xérès)*, junta, la ola, latino, lazo (en la variante "lasso"), llama (=el animal andino), machete, macho, mambo, manatí, mañana, mariachi, marihuana, matador, mate, mescal, ole (u olé), paella, pampa, pasodoble, poncho, puma, rancho, rioja, rodeo, rumba, salsa, sanfermines, señor, taco, tango, tequila, torero, tornado, tortilla, vicuña, Zorro…

Todas esas palabras se dicen en español en cualquier otro idioma del mundo, además de una considerable cantidad de topónimos de, por ejemplo, un país cuyo idioma nacional es el avasallante inglés: Albuquerque, Alcatraz, ¡¡¡América!!! (que es una palabra originalmente española), Arizona, California, Colorado, Chula Vista, El Álamo, El Cajón, El Cerrito, El Paso, Encinitas, Escondido, Florida, Los Ángeles, Madera, Matamoros, Merced, Modesto, Monterey, Nevada, Nogales, Novato, Nuevo México, Sacramento, San Bernardino, San Buenaventura, San Diego, San Fernando, San Francisco, San Luis Obispo, Santa Ana, Santa Fe, Santa Mónica, Santa Paula, Ventura…

Y eso para no hablar del Amazonas ni del Río de la Plata, o del imaginario cinematográfico, con títulos tan inerradicables (o donde aparecen nombres tales como): *Río Bravo, Río Grande, Río Lobo, High Sierra, Viva Zapata, The Treasure of Sierra Madre, OK Corral…*

Así es que ya ven que entre sustantivos y topónimos, y sin gran esfuerzo, puedo enlistar ciento veinte de una sola tacada, más del doble que los anglicismos enlistados (cincuenta y nueve) por "Doña Pura". Con la ventaja a mi favor de que, mientras los anglicismos de marras son en su mayor parte modas que pasarán con el tiempo, como el sarampión, los ciento veinte hispanismos de mi lista, por el contrario, forman ya parte inalienable de muchos idiomas del mundo y hasta de la topografía de un país cuyo idioma oficial es el inglés.

Que se dejen, pues, de marear la perdiz con eso de los anglicismos.

REIVINDICACIÓN Y DESCONFIANZA

O ALGO MÁS SOBRE LAS (MALAS) RELACIONES (NECESARIAS) ENTRE CRÍTICA Y TRADUCCIÓN

FRUELA FERNÁNDEZ

Fruela Fernández (Llangréu, Asturias, 1982) es licenciado en Traducción e Interpretación (Universidad de Salamanca) y traductor de literatura. Actualmente es becario de investigación (F.P.U.) en la Universidad de Granada y prepara su tesis doctoral, de la que procede parte de este artículo.

I

Resulta, cuando menos, paradójica la situación de esas publicaciones que se denominan, de forma peregrina y reduccionista, "suplementos culturales" y que publican de manera habitual los principales diarios generalistas de España. Cualquier persona atenta observará una duda constante del público, de los escritores, de los traductores, de los editores e, incluso, de numerosos críticos literarios ante el formato general de crítica que se ejerce en tales "suplementos", y para constatarlo basta asomarse a ellos, o a las revistas del gremio, y detenerse en los numerosos reportajes, artículos y "críticas de la crítica" que salen al paso (*cf.* Echevarría 2001; Redacción de *El Cultural* 2001 y 2002; Masoliver Ródenas 2002; Gracia 2007; Gullón 2007). Ahora bien, lo curioso es que tal desconfianza rara vez se convierte en distanciamiento: las quejas se suceden, pero el interés no decae… como demuestra la propia continuidad de las quejas. Se me ocurren dos respuestas a ese interrogante: una, sencilla y algo maligna, es que los suplementos culturales siempre rozan partes sensibles de nuestro ego, ya que, en suma, quien más, quien menos, agradece la publicidad; la segunda, más compleja y quizá más acorde a la situación, es la relevancia sociológica que poseen estas publicaciones. Con independencia de su calidad y de su misma "necesidad", los suplementos concitan interés porque su área de trabajo surge *en la intersección* de numerosos "campos" de importancia: la prensa, productora de una determinada versión de "la realidad" que siempre trasluce planteamientos políticos, ideológicos y económicos; el mundo académico, y en especial el universitario, cada vez más implicado, por nombres y por métodos, en la crítica "generalista"; los autores y sus grupos de afinidad, proclives a resumir una época literaria según su estética; las editoriales, con sus intereses económicos y sus complejas redes de influencia en instituciones, distribuidoras y, obviamente, los propios suplementos… En definitiva, más allá de gustos y preocupaciones personales, los suplementos interesan porque, de alguna forma, percibimos que son un marco idóneo para la gran obsesión moderna de las humanidades: analizar cómo *se crea* el "valor" de las obras artísticas, ese valor relativo y condicionado por interpretaciones de todo sesgo y jaez, como ya plantearon Bourdieu (tan sesgado él a su vez, claro) o André Lefevere, cuyo concepto de "reescritura" (1992) merecería mayor atención de la que sin duda ha tenido.

Desde esa conciencia analítica, parece claro que los suplementos culturales constituyen un

campo con implicaciones importantes para la profesión de los traductores literarios. En especial, por aquel principio que los medios de comunicación han conseguido perfeccionar hasta un grado de precisión aterrador: aquello de lo que no se habla, no existe. Y, en consecuencia, la invisibilidad del traductor —como apuntaba Lawrence Venuti en aquel conocido libro donde, por desgracia, se confundía, quién sabe por qué, la reivindicación profesional con la moralina posmoderna (Venuti 1994)— es un factor que suele conducir a una mala situación laboral de los traductores. De ahí la histórica insistencia de tantos "activistas" de la traducción, como Esther Benítez, para que los suplementos incluyeran de manera sistemática el nombre del traductor en las fichas de los libros reseñados. Y de ahí, también, que me parezcan acertadas las iniciativas de ACEtt para recordar a quienes trabajan en los suplementos culturales, y muy en especial a quienes reseñan obras traducidas, que la tarea traductora es compleja y necesaria, que los libros no *se traducen,* sino que siempre hay *alguien que los traduce* y que los lectores de una obra tienen derecho a exigir una traducción de calidad, algo casi imposible cuando la tarea está injustamente remunerada o se deja en manos de diletantes. Ignoro si los contados reportajes (Azancot 2003; Rodríguez Marcos 2006) que algunos suplementos han dedicado a esta cuestión se deben a la honestidad laboral de éstos, a las reivindicaciones de ACEtt o a una mezcla de ambos, pero creo que pocos foros hay tan adecuados para expresar el descontento y las preocupaciones de tantos profesionales:

Mario Merlino cree que quienes no suelen valorar el trabajo de los traductores son los críticos: "Salvo contadas excepciones, muchos autores de reseñas rescatan, por ejemplo, la 'riqueza de voces' de un texto extranjero; la sutileza y la elegancia del estilo de un escritor, sin detenerse a pensar en el esfuerzo que ha supuesto para quien traduce transmitir esa riqueza. (…)". (Azancot, 2003).

Rafael Carpintero, traductor del reciente premio Nobel de Literatura Orhan Pamuk (…), subraya que más que el trato de las editoriales le duele el maltrato de la crítica literaria. Y donde dice maltrato debe decir silencio: "Nos ignoran. Si una traducción es buena, los críticos no dicen nada. Si es mala, se despacha de cualquier manera sin entrar a mirar el original. En España no se hace crítica de la traducción". (…) "Somos invisibles", insiste María Teresa Gallego. Es una pescadilla que se muerde la cola. El crítico no se ocupa de las traducciones y el lector medio no tiene conciencia de que los libros se traducen, de ahí que no considere la traducción como un factor importante a la hora de comprar un libro. "La consecuencia", concluye Gallego, "es que, como no se trata de un factor comercial, el editor no invierte en traducción. No es cuestión de vanidad ni de salir en la cubierta junto al autor, que pocas veces salimos, es una cuestión de dignidad laboral. El día en que las traducciones influyan realmente en las ventas, los editores las pagarán dignamente (…)". (Rodríguez Marcos, 2006).

II

Con frecuencia, las críticas y reflexiones que se pretenden generales traslucen con intensidad un trasfondo biográfico y unos convencimientos privados; intuyo, por tanto, que de todo lo anterior resulta fácil deducir mi interés por un campo de trabajo —la crítica de literatura traducida— que muchos profesionales de la traducción consideran relevante, y que, hasta donde sé, los investigadores parecen haber tocado sólo de forma ocasional. En efecto, cuando empecé a investigar en esta área de estudios, descubrí casi de inmediato la escasez de bibliografía específica y una falta considerable de sistematización, puesto que, salvo una notable singularidad (Fernández Sánchez, 2005), las pocas aportaciones que he ido encontrando suelen remitirse en exceso a intuiciones, barruntos y cálculos aproximativos de tendencias, sin delimitar siquiera su marco de trabajo (qué publicaciones, durante cuántos años, qué géneros) ni proporcionar los datos exactos que manejan (número de artículos, etc.). Aunque las conclusiones de muchas de dichas investigaciones me parecen, sin duda, plausibles —la poca atención de la crítica hacia la tarea del traductor, las valoraciones confusas e imprecisas, la falta de cotejo entre original y tra-

ducción—, lo cierto es que la debilidad del método suele conducir a la debilidad del planteamiento. De ahí que, en mi primer acercamiento a esta cuestión (Fernández, 2007), acabase prefiriendo un ámbito reducido del que poder extraer conclusiones fundamentadas: dos suplementos culturales ("Babelia" de *El País* y "El Cultural" de *El Mundo,* por ser estos diarios los de mayor difusión), un periodo cercano (el trienio 2004–2006) y un solo tipo de críticas, las de poesía traducida, que resultaba manejable y, a la vez, sustancioso, dado que los críticos de este ámbito forman un conjunto de gran diversidad —profesores, traductores, poetas, etc.— que permite considerar gran número de influencias y perspectivas.

Los datos "brutos" del corpus (*vid*. Tabla 1) revelan, como era de esperar, que las reseñas de poesía ocupan un lugar minoritario en ambos suplementos (9,82% del total en EPB; 10,07% en EMC). En lo que respecta a la poesía traducida, se observa que su presencia dentro del conjunto de reseñas de poesía también es minoritaria en ambos suplementos, aunque EPB le concede una atención ligeramente superior a la de EMC (31,91% y 26,78%, respectivamente). En cuanto a las lenguas de partida de las traducciones (*vid.* Tabla 2), tampoco resulta extraño comprobar que la más frecuente, tanto en EPB como en EMC, es el inglés, con especial preponderancia en el caso de EPB (37,78%). En líneas generales, se observa que el grueso de las reseñas se reparte, en ambos, entre pocas lenguas, aunque de nuevo con diferencias: en EPB, casi tres cuartos del total (73,34%) se comprime en las cinco lenguas de partida más reseñadas (inglés, alemán, portugués, italiano y francés); en EMC, el predominio de estas cinco primeras lenguas (las mismas que en EPB, excepto por el polaco, que sustituye al italiano) también es manifiesta, aunque menor (56,67%). Puede observarse también un interés común por las lenguas romances (31,67% en EPB y 30% en EMC) y algunas tendencias particulares de EMC: las lenguas escandinavas (6,67% frente a 1,11% de EPB), las eslavas (13,34% por 6,66%) y el árabe (5% frente a 1,11% en EPB). En el resto de idiomas se observa una marcada fragmentación, lo que, en unos casos, evidencia escasez de traducciones en el mercado y, en otros, un interés puntual por parte del suplemento y de los críticos: aunque existan más ediciones de esa lengua, sólo se reseña algún libro ocasional, de algún autor que se considera relevante. El hebreo ejemplifica el primero de los casos, mientras que el griego clásico o el chino pueden servir como referentes de lo segundo.

Estos aspectos más generales e introductorios del *corpus* permiten encuadrar mejor el tema que considero central en esta investigación: las valoraciones de calidad de la traducción. Como es obvio, la manera de clasificar las reseñas disponibles se basa, por fuerza, en la presencia o ausencia de tales valoraciones; ahora bien, conviene matizar el criterio de partida para obtener una información precisa que refleje su diversidad: es habitual encontrar valoraciones que se limitan a un par de adjetivos o una frase escueta y, aunque indudablemente esas *también* son valoraciones, conviene distinguirlas de otras que abundan en más detalles. Intentando precisar lo más posible, situé el siguiente baremo:

- *Valoración detallada:* el crítico no sólo valora la calidad de la traducción, sino que, además, intenta fundamentar su juicio señalando al menos una característica concreta de ella que considera acertada o mejorable.
- *Valoración global:* el crítico valora la traducción en su conjunto, sin precisar ningún aspecto de ella.
- *Mención de datos:* el crítico no valora la traducción, pero aporta datos sobre ésta (si se publica por primera vez o es reedición; si existían otras anteriores de la misma obra, etc.) o el traductor (si ha traducido otras obras; si ha escrito el prólogo o introducción, etc.).
- *Ningún comentario:* el crítico no aporta ni valoraciones, ni datos. La única referencia a la traducción se encuentra en la ficha bibliográfica de la reseña.

Como había ocurrido con otros aspectos analizados, los resultados obtenidos (*vid*. Gráfico 1) fueron semejantes entre ambos suplementos, aunque no dejaban de resultar chocantes: la tendencia principal de los críticos era la de *opinar* sobre la calidad de las traducciones, dado que las reseñas con algún tipo de valoración suponen dos tercios

del total (67,78% en EPB; 66,67% en EMC), con clara preponderancia de valoraciones de tipo "global", que constituyen casi la mitad de las reseñas publicadas (45,56% en EPB; 45% en EMC). Es decir, que los resultados iniciales contradecían, en buena medida, las expectativas de las que partía la investigación y, por tanto, incitaban a seguir indagando en el material para desmenuzar las razones de tal disparidad.

Dada la gran coincidencia entre suplementos, parecía pertinente establecer un segundo análisis, mediante las relaciones entre lengua de partida y valoración de la traducción (*vid.* gráficos 2 y 3); este segundo criterio reveló tendencias semejantes a las generales de cada suplemento. En el caso del inglés, la lengua que, como he señalado, está más representada en el corpus, la proporción era muy parecida: el 70,59% de las reseñas publicadas en EPB ofrecían una valoración de la traducción y el 47,06% del total de reseñas se incluyen en la categoría "Valoración global"; en el caso de EMC, los porcentajes son del 69,23% (reseñas con valoración) y del 46,15% (valoración global). Resulta interesante observar que un buen número de reseñas de obras traducidas de lenguas "poco habituales" *también incluían valoraciones de la traducción,* como es el caso del árabe (100% en EPB; 66,67% en EMC), el coreano (100% en EMC), el ruso (66,67% en EPB) o el hebreo (100% en ambos). Por tanto, cabía afirmar que, en general, la lengua de la que se traducía no afectaba en exceso a la presencia/ausencia de valoraciones cualitativas.

En vista de que no existían especiales diferencias en función de suplementos ni de lenguas, el siguiente paso que se imponía era un desglose más individualizado, es decir, según el crítico que se ocupara de la obra traducida. Tomando como referencia a los críticos con mayor número de reseñas publicadas —dado que otros sólo aparecen puntualmente (una o dos reseñas)—, se observa que, en efecto, la mayoría de ellos muestra cierta inclinación por uno u otro modo (gráficos 4 y 5). Por ejemplo, Dreymüller (EPB) y Siles (EMC) tienden a la valoración detallada, mientras que Colinas (EMC) y Ortega (EPB) parecen partidarios de la global; en el polo contrario se hallarían los críticos que no prestan demasiada atención a estas cuestiones, oscilando principalmente entre la ausencia de comentarios y las valoraciones "globales", como es el caso de Rupérez (EPB: 42,86% de no valoración y 50% de valoración global) o García Martín (EMC: 50% de no valoración y 30% de global). Luis Antonio de Villena, presente en ambos suplementos durante este periodo (aunque con más reseñas para EPB), muestra una tendencia común (66,67% de reseñas con valoración en ambos).

La cuestión que plantean estos datos no es trivial: dado que la presencia de una valoración de calidad no depende de la lengua de partida, sino de la persona que reseña la traducción, la fiabilidad que se le puede otorgar a estas valoraciones se subordina casi por completo a los conocimientos lingüísticos del crítico y, por tanto, a la validez de sus juicios. Observando las tablas 3 y 4, se podrá entender cuán bajo es dicho nivel de fiabilidad: si bien es cierto que algunos críticos, especialmente de EPB (Dreymüller, Rupérez, Dobry), están muy especializados y, por tanto, tienden a no "extralimitarse", la tendencia general es la contraria, sobre todo en EMC (es probable que por el menor número de críticos que colaboran en el suplemento). ¿Cómo se puede confiar en las valoraciones de personas que reseñan obras traducidas de nueve o diez lenguas, con mezclas tan improbables como el polaco y el vasco, el coreano y el búlgaro, el árabe y el ruso? ¿No se trata, en suma, del viejo lema: "algo ha de cambiar para que nada cambie"? Si con frecuencia los profesionales se han quejado de que se alabe la "belleza" y el "estilo" de un libro sin tener en cuenta que se está leyendo una traducción, en este pequeño corpus parece que esa tendencia se lleva al extremo: ya no sólo se valora el original *por* su traducción, sino que se valora la traducción *sin* el original, entrando en un bucle de opiniones imprecisas que poco pueden aportar a lectores o profesionales. Y que, de beneficiar a alguien, será siempre a ciertos críticos, con su pantalla de oscurantismo y su "capital simbólico", regresando a Bourdieu.

III

Aunque las tendencias de valoración proporcionan datos muy interesantes para los propósitos de esta indagación, resulta indudable que los criterios que fundamentan tales juicios –haya o no comparación entre originales y traducciones– pueden ser más interesantes y aportar más a los profesionales, en tanto permiten vislumbrar algo mejor las perspectivas críticas. Una forma productiva de analizar criterios es la comparación de opiniones sobre una misma obra traducida, aunque no siempre sea fácil encontrar casos relevantes: por una parte, el corpus no ofrece un alto número de libros comunes entre suplementos, lo que no se debe tan sólo a disparidad de criterios, sino también a que las distintas reseñas de un libro no siempre coinciden en el tiempo (a veces media más de un año entre la publicación en un suplemento y en otro); por otra, no siempre ocurre que ambas reseñas incluyan una valoración de la traducción. Aquí analizaré, con forzosa brevedad, algunos ejemplos que pueden ser ilustrativos.

Obra Paul Celan: *Los poemas póstumos.* Traducción de José Luis Reina Palazón. Editorial Trotta.

EPB [L]a editorial Trotta […] confió la traducción [de las *Obras completas* de Paul Celan] a José Luis Reina Palazón, que no salió nada airoso de la exigente tarea. Esta fórmula ahora se repite. Y si bien se constata un avance por parte del traductor, éste presenta un trabajo irregular que tiende al vocablo rebuscado y a la imprecisión. El mencionado "signo de la ruda" del poema Le Périgord se convierte en el "signo del rombo" (en alemán son sinónimos [*sic: homónimos]*). Se prefiere "carrizal" a "juncal", "el ojo errante" se transforma en "el ojo caminero", la "canción de beber" en "canción báquica", el "rotulador" a secas en "rotulador de mafieltro". ¿Cómo casan estas soluciones con la dicción natural y absolutamente moderna del poeta? (Dreymüller, 2004).

EMC Reina Palazón traduce con su rigor de siempre y propone una versión que, excepto varias inexactas soluciones, resulta bastante fiel. (Siles, 2004).

Comparando los juicios de ambos críticos, casi parecería que están hablando de dos traducciones distintas: mientras que Dreymüller la considera "irregular e imprecisa", Jaime Siles la estima "rigurosa". Sucede, además, que en este caso se puede tener certeza "lingüística": ambos críticos son también traductores del alemán y Siles incluso ha traducido una obra del autor reseñado. Por tanto, y dando por hecho que ambos han analizado en detalle la traducción para escribir su reseña (algo que no siempre sucede), se impone la idea de que su actitud al evaluar la traducción ha sido muy distinta: o se ha querido minimizar los errores (Siles), o se ha querido acentuarlos (Dreymüller).

Obra Catulo: *Poesías completas.* Edición de Fernández Corte. Traducción de Juan Antonio González Iglesias. Editorial Cátedra.

EPB L]a traducción del total "corpus" catuliano, obra de un poeta que también es latinista, y que le ha hallado a Catulo su punto desenfadado y cultísimo, sabroso, letrado y sin rancio pudor, pues escribía desde una moral distinta. (…) Aunque Catulo ha sido muy traducido al español [...] muchas de las traducciones antiguas —*ad usum Delphini,* por la moral cristiana— evitaban al Catulo homoerótico y satírico finamente malhablado, al Catulo coloquial, vivo y rico. Yo hice, en 1979, una antología empezando en España ese camino. González Iglesias lo lleva a término (al traducir todo), las *nugae* pero también los epílios calimaqueos, y lo mejora. Traduce a Catulo en español de hoy, sin olvidar los guiños cultos. Nos lo restituye, si es verdad que cada generación ha de hacer su propia traducción de los clásicos más notables. Libre y fiel al tiempo es un verso que el traductor vuelve dos: *Minister vetuli puer Falerni* queda así de propio: "Imberbe sumiller, que nos escancias falerno gran reserva...". Y el famoso y durante años intraducido *Pedicabo ego vos et irrumabo* (un viejo cátedro puso "os daré a probar mi virilidad", y no era el peor) y que yo mismo dije, hace treinta años: "Os joderé y me la chuparéis", ahora recobra su perfección obscena o no: "Por culo os voy a dar y por la boca". (Villena, 2006)

EMC La completísima introducción y las notas del primero [Fernández Corte] y la precisa y abierta versión del segundo [González Iglesias], con el texto original al frente, hacen de esta edición un libro imprescindible para aproximarnos otra vez al poeta romano […] En la triple aproximación que el traductor puede hacer a un texto poético —la literal o filológica, a menudo seca, la poética (aquí la dulce versión del Catulo de Quasimodo) o la natural y espontánea, es decir, la que busca la vida en el texto— la de González Iglesias parece haberse decantado por una fusión ideal de estas dos últimas. La precisión de las versiones se ajusta cuando el verso lo requiere, —como en "Odio y amo"—, y oscila hacia la plena libertad del lenguaje callejero y actual en los poemas más desenfadados o agrios. (Colinas, 2006).

En esta ocasión, la gran disparidad entre valoraciones no atañe a la posible calidad de la traducción, sino a las diferencias "de carácter" entre ambos críticos, dado que, de entrada, ambos hacen hincapié en la gran novedad de la traducción reseñada y en sus numerosas cualidades (precisión, acierto en el lenguaje coloquial). A partir de ahí es donde se observan las marcadas diferencias entre uno y otro, con sus distintas perspectivas. La alabanza de Colinas al *Catulo* de Quasimodo no es tan sólo muestra de afinidad con este autor italiano, a quien ha traducido, sino que, en mi opinión, también revela un juicio sobre el poeta latino: una de las características principales de la antología de Catulo traducida por Quasimodo es el enmascaramiento del lenguaje sexual, bien disimulando las expresiones, bien omitiendo los poemas de tal género (el citado "Pedicabo ego vos…", por ejemplo, no aparece en ella). Villena representa el caso inverso: se centra casi por completo en la "naturalidad" con que el traductor trata las alusiones homoeróticas del texto, omitidas en versiones antiguas. Sin embargo, es difícil que este rasgo sea el más "novedoso" de la traducción, puesto que esas omisiones no son habituales en las traducciones de Catulo posteriores al franquismo (como puede comprobarse, por ejemplo, en un dossier publicado precisamente en el número 34 de *Vasos Comunicantes;* Merlino, 2006: 100–109). Parece, en suma, que el énfasis de Villena, autocita incluida, se corresponde más con los intereses de su propia trayectoria literaria y con la actitud "exhibicionista" de muchos críticos literarios, más preocupados por *situarse ante el texto* que por aportarle algo.

Obra Dylan Thomas: *Poesía completa.* Traducción de Margarita Ardanaz. Editorial Visor.

EPB En cuanto a la traducción, hemos encontrado unas cuantas decisiones erróneas de diverso tipo, que tal vez sugieran precipitación y prisa. Thomas es un poeta difícil porque su irracionalismo confunde y sus riesgos léxicos y sintácticos ayudan poco. […] Tal vez con más tiempo y lima, y una paciente revisión, se hubieran subsanado los errores que afean los buenos momentos, que también los hay. (Rupérez, 2005).

EMC Visor nos ofrece ahora la poesía completa de Dylan Thomas en versión muy plástica y fiel de Margarita Ardanaz. (Colinas, 2005).

De nuevo se observan grandes discrepancias de valoración: frente a una que hace hincapié en sus diversos errores, otra resalta sus valores positivos, aunque sin entrar en detalle. Si el lector potencial desea guiarse por ellas, habrá de tener en cuenta el perfil general de cada crítico o la semejanza entre sus propios criterios y los que haya observado en las distintas reseñas. En cualquier caso, no parece lo más conveniente centrar una valoración —como hace el crítico de EPB— en los errores de la traducción sin mencionar ni explicar algún ejemplo de veras representativo. Un error no siempre es un error, y más en traducción literaria, ya que muchas veces se trata de criterios divergentes, *aunque igualmente válidos.* En situaciones así, unas pocas líneas sirven para desacreditar una traducción ante los posibles destinatarios sin justificar las razones, haciendo uso del principio de autoridad.

Obra *Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad de Yehuda Amijai.* Traducción de Raquel García Lozano. Editorial La Poesía, Señor Hidalgo.

EPB Yehuda Amihai era una asignatura pendiente para el lector en lengua castellana. No así en catalán, lengua en la que un joven y excelente

poeta y hebraísta, Manuel Forcano, siguiendo las huellas anteriores de otro hebraísta catalán, Eduard Feliu, lleva ya unos diez años acercándonos la obra de quien es sin duda uno de los grandes poetas del siglo XX (…).También, sería injusto no consignar la *Antología poética 1948-1989* de este autor, titulada *Un idioma, un paisaje* (Hiperión, 1997), y *Ahora y en otros días* (Universidad de Granada, 1994). (…) García Lozano es una traductora efectiva, aunque me permito añorar que, en las innumerables referencias bíblicas, no haya pedido más de un préstamo a la antigua versión de Cipriano de Valera […]. En general, los traductores ingleses no escatiman su recurso a la versión del Rey Jaime, por poner otro ejemplo […]. (Pessarrodona, 2006)

EMC Cátedra acaba de editar *Gran tranquilidad: preguntas y respuestas,* también en traducción de Raquel García Lozano, responsable de la antología que Hiperión editó hace años, *Un idioma, un paisaje.* (…) La versión es fiel, pero no todo lo rítmicamente ajustada que debiera. Eso, y las erratas que el texto tiene, hacen muy mejorable la traducción. (Siles, 2004 b)

El cotejo de estas dos valoraciones apunta a ciertas tendencias interesantes y repetidas a mayor escala. Considero, en primer lugar, positiva (y necesaria) la mención a otras obras de la misma traductora que hacen ambos críticos: de esta forma, el lector comprende que, tras la traducción reseñada, hay una trayectoria y un trabajo continuado. En segundo lugar, se observa una diferencia de actitud que revela mucho sobre los métodos, tan diversos, de estos críticos: mientras Pessarrodona expresa sus opiniones sobre la calidad de esta traducción comparándola con las que conoce en otras lenguas, Siles introduce un concepto tan discutido y complejo como la "fidelidad" sin explicar si conoce otras traducciones de la obra o si ha procedido a un cotejo con el original hebreo, posibilidad bastante dudosa. Se podrá estar más o menos de acuerdo con la valoración de Pessarrodona —personalmente, prefiero la versión de Casiodoro de Reina a la revisada por Valera y no creo que "efectiva" sea una forma adecuada de calificar una traducción—, pero, al menos, el lector y el profesional pueden saber *desde dónde* se hace la crítica, y con qué fundamento. En el caso de Siles, en cambio, el escamoteo de información sólo puede provocar (más) desconfianza hacia sus métodos.

IV

¿Qué se puede concluir de este corpus, a pesar de su brevedad? En primer lugar, que el género elegido, las traducciones de poesía, revela grandes contradicciones: por un lado, el número de reseñas que contienen alguna valoración de calidad es bastante alto, dato que contrasta con las tendencias planteadas; sin embargo, al tratarse de un género minoritario, los resultados han de considerarse "peculiares" en tanto que no se replique la investigación en un ámbito mayor. Por otra parte, esa tendencia general a valorar la calidad de las traducciones en los críticos no suele reflejarse, como muestran los ejemplos planteados, en análisis detallados, claros y productivos. Además, la excesiva diversidad de lenguas de trabajo en algunos críticos hace intuir revisiones exentas de comparación; sin embargo, al no existir información sobre la cuestión, el lector ha de "intuir" desde qué postura se reseña la obra en cuestión.

La situación es, por tanto, confusa en lo que respecta a las reivindicaciones de los profesionales de la traducción literaria. En principio, la investigación muestra una tendencia generalizada a *valorar* la calidad de la traducción, aspecto que es positivo; sin embargo, lo dudoso de métodos y criterios hace pensar que estas valoraciones no siempre se están planteando con el rigor necesario. Aunque algunos de los datos obtenidos evidencien progresos generales (*¡traductores del mundo, cruzad los dedos!)*, la sensación de conjunto es que la actitud de muchos críticos ante la labor del traductor sigue sin alcanzar los requisitos mínimos planteados por el gremio de profesionales.

Pese a este panorama poco positivo, no sería justo ocultar que, en este corpus, también aparecen críticos que, a mi entender, analizan las traducciones con interés y detalle, como González Iglesias, Edgardo Dobry o la propia Marta Pessarrodona. Críticos como éstos, o como algunos otros que

cabría mencionar si tratase más campos y publicaciones (Ignacio Echevarría, Masoliver Ródenas, Isidoro Reguera, Andrés Ibáñez), son los que más necesitamos y, por desgracia, menos abundan. Porque, aunque en ocasiones lo creamos (y mucha gente se empeñe en confirmarlo con su acrimonia), la crítica literaria no es, por fuerza, superflua, más bien al contrario: una crítica formada, fiable y sin interesados embelecos, que deslinde lo mediocre de lo valioso, siempre podrá servir como acicate para unas traducciones literarias de calidad. Estamos condenados a entendernos, como se suele decir cuando no se sabe qué más decir…

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZANCOT, NURIA (2003): "Traductores. El estado de la cuestión". *El Cultural,* 30 de octubre de 2003.

COLINAS, ANTONIO (2005): "*Poesía completa* de Dylan Thomas". *El Cultural,* 14 de abril de 2005.

– (2006): "*Poesías completas* de Catulo". *El Cultural,* 8 de junio de 2006.

DE VILLENA, LUIS ANTONIO (2006): "*Poesías completas* de Catulo". *Babelia,* 6 de mayo de 2006.

DREYMÜLLER, CECILIA (2004): "*Los poemas póstumos* de Paul Celan". *Babelia,* 25 de septiembre de 2004.

ECHEVARRÍA, IGNACIO (2001): "Crítica y conversación". *Letras Libres* 3: 44-46.

FERNÁNDEZ, FRUELA (2007): *Suplementos culturales, crítica literaria y literatura traducida en España, una propuesta de investigación.* Proyecto de investigación tutelada sin publicar. Universidad de Granada.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, MANUELA (2005): "Punto de vista interno y externo sobre la traducción: ¿Podemos decir algo nuevo desde la traductología contemporánea?". *Meta 50/4*. Edición en CD–Rom sin paginación.

GRACIA, JORDI (2007): "De la crítica literaria en España". *El mirador de los vientos* 1: 14–17. Traducción de Pepa Novell.

GULLÓN, GERMÁN (2007): "Los venenos de la crítica". *El Cultural,* 26 de abril de 2007.

LEFEVERE, ANDRÉ (1992): *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame.* Londres y Nueva York: Routledge. [Edición española: *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario.* Traducción de Román Álvarez y África Vidal. Salamanca, Editorial Colegio de España, 1997].

MASOLIVER RÓDENAS, JUAN ANTONIO (2002): "Criticar al crítico". *Letras Libres* 5: 46-48.

MERLINO, MARIO (2006): "Eufemismos y otros desperdicios". *Vasos Comunicantes* 34: 100–109

PESSARRODONA, MARTA (2006): "*Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad* de Yehuda Amijai". *Babelia,* 7 de enero de 2006.

REDACCIÓN DE *EL CULTURAL* (2001): "El cazador cazado". *El Cultural,* 10 de enero de 2001.

– (2002): "A vueltas con la crítica". *El Cultural,* 5 de diciembre de 2002.

RODRÍGUEZ MARCOS, JAVIER (2006): "Homero no escribía en español". *Babelia,* 28 de octubre de 2006.

RUPÉREZ, ÁNGEL (2005): "*Poesía completa* de Dylan Thomas". *Babelia,* 30 de abril de 2005.

SILES, JAIME (2004a): "*Los poemas póstumos* de Paul Celan". *El Cultural,* 26 de febrero de 2004.

– (2004 b): "*Detrás de todo esto se oculta una gran felicidad* de Yehuda Amijai". *El Cultural,* 29 de julio de 2004.

VENUTI, LAWRENCE (1994): *The translator's invisibility. A history of translation.* Londres y Nueva York: Routledge.

ANEXO: TABLAS Y GRÁFICOS

TABLA 1: DATOS TRIENALES DE LOS SUPLEMENTOS

Babelia (EPB)				
	2004	**2005**	**2006**	**Total**
Reseñas	1.042	943	885	2.870
Poesía	95	87	100	282
Trads. poesía	33	27	30	90
El Cultural (EMC)				
	2004	**2005**	**2006**	**Total**
Reseñas	776	741	707	2.224
Poesía	84	65	77	224
Trads. poesía	20	19	21	60

GRÁFICO 1: VALORACIONES DE LA TRADUCCIÓN

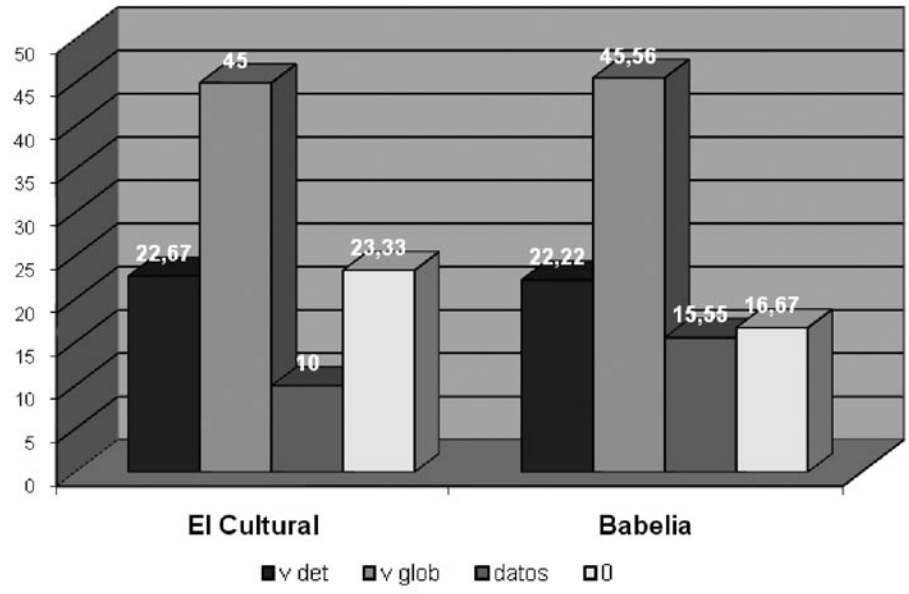


TABLA 2: LENGUAS DE PARTIDA DE LAS TRADUCCIONES RESEÑADAS

BABELIA (EPB)		
Lengua	**Reseñas (nº)**	**Reseñas (%)**
Inglés	34	37,78
Alemán	10	11,11
Portugués	8	8,89
Italiano	8	8,89
Francés	6	6,67
Catalán	5	5,56
Vasco	3	3,33
Polaco	3	3,33
Ruso	3	3,33
Chino	2	2,22
Latín	2	2,22
Árabe	1	1,11
Acadio	1	1,11
Griego clásico	1	1,11
Griego moderno	1	1,11
Hebreo	1	1,11
Sueco	1	1,11
Total	90	100%
EL CULTURAL (EMC)		
Lengua	**Reseñas (nº)**	**Reseñas (%)**
Inglés	13	21,67
Alemán	8	13,33
Portugués	5	8,33
Francés	4	6,67
Polaco	4	6,67
Árabe	3	5
Gallego	3	5
Italiano	3	5
Ruso	3	5
Sueco	2	3,33
Catalán	2	3,33
Búlgaro	1	1,67
Coreano	1	1,67
Chino	1	1,67
Danés	1	1,67
Griego clásico	1	1,67
Hebreo	1	1,67
Latín	1	1,67
Noruego	1	1,67
Rumano	1	1,67
Vasco	1	1,67
Total	60	100%

GRÁFICO 2: VALORACIONES POR IDIOMA DE PARTIDA (EPB)

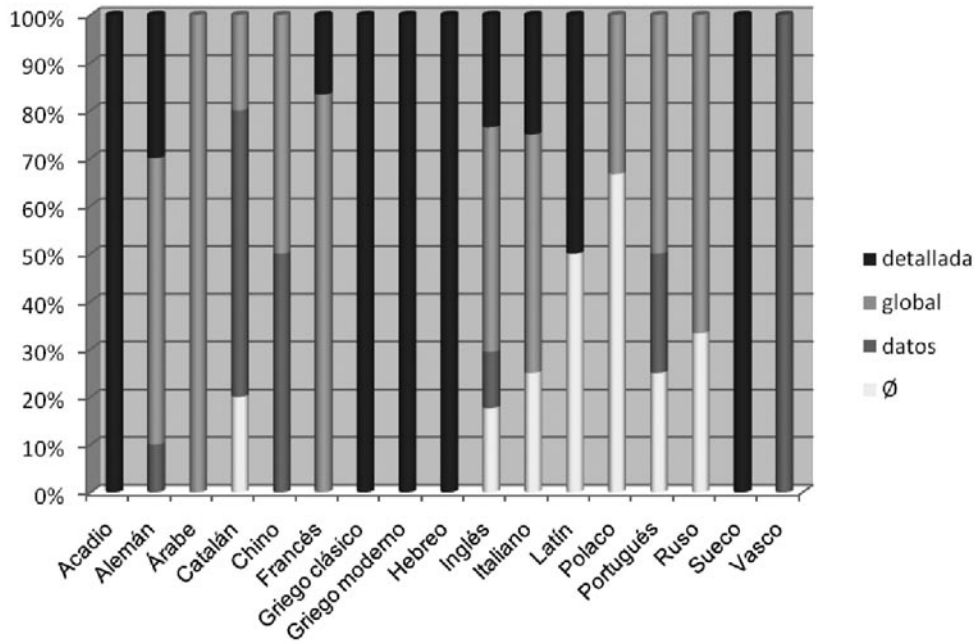


GRÁFICO 3: VALORACIONES POR IDIOMA DE PARTIDA (EMC)

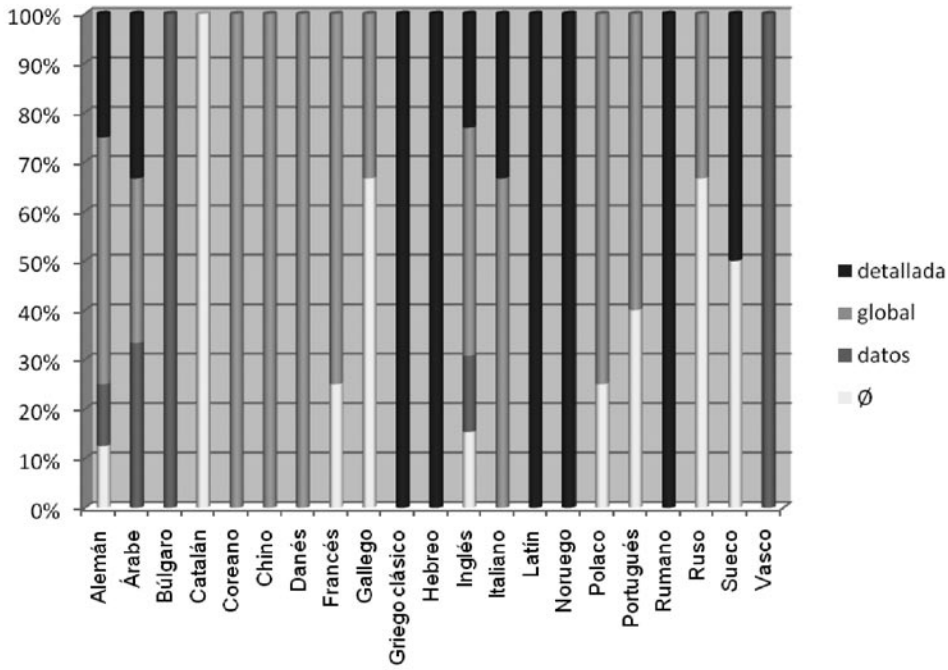


gráfico 4: valoraciones de los principales reseñistas (epb)

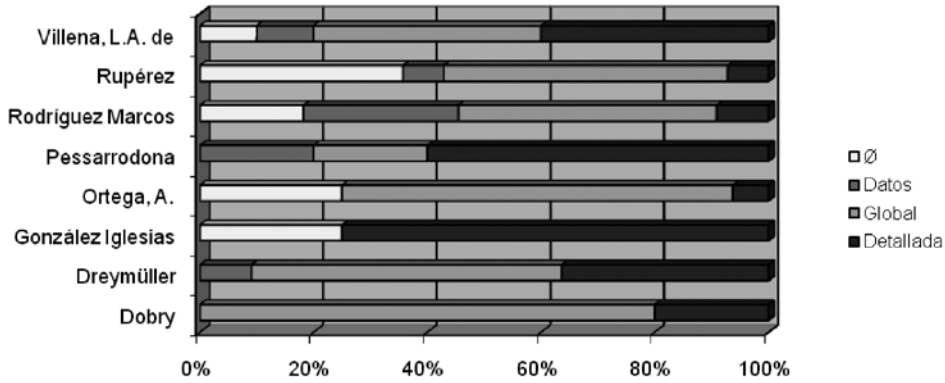


gráfico 5: valoraciones de los principales reseñistas (emc)

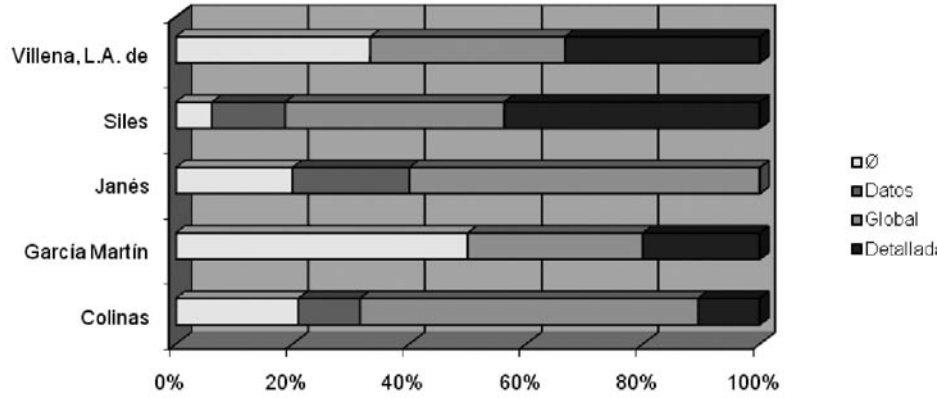


TABLA 3: LENGUAS DE PARTIDA DE LAS TRADUCCIONES RESEÑADAS POR LOS PRINCIPALES CRÍTICOS (EPB)

	Ortega	Rupérez	Rodríguez Marcos	Villena	Dreymüller	Dobry	Pessarrodona	González Iglesias
Vasco			1					
Hebreo							1	
Árabe				1				
Ruso	2				1			
Polaco			1					1
Sueco					1			
Griego moderno				1				
Griego clásico				1				1
Latín			1	1				
Catalán			2					
Italiano	6		1	1				
Francés	3		1	2				
Portugués	5					1		
Alemán			1		8			
Inglés		14	4	4		4	4	2

TABLA 4: LENGUAS DE PARTIDA DE LAS TRADUCCIONES RESEÑADAS POR LOS PRINCIPALES CRÍTICOS (EMC)

	Colinas	Siles	García Martín	Janés	Villena
Gallego			3		
Hebreo		1			
Árabe	2		1		
Ruso	3				
Polaco	2	2			
Sueco		1		1	
Rumano			1		
Griego clásico		1			
Latín	1				
Catalán			1		
Italiano	2			1	
Francés	1	1	1	1	
Portugués	1		3		
Alemán	2	4			
Inglés	4	2			3
Coreano				1	
Chino		1			
Búlgaro				1	
Danés		1			
Noruego		1			

FABRIQUE
D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Fondée en 1795

Médaille d'Or
Diplôme
d'Honneur

Les
plus hautes
récompenses

Aux principales Expositions

PAJOT Fils

Successeur de l'ancienne Maison PAJOT

A JENZAT (Allier)

Vielles perfectionnées et garanties
Violons, Violoncelles, Guitares et Mandolines, Cordes harmoniques
Instruments à vent, bois et cuivre. Accessoires divers
Accordéons, Musique et Méthodes pour tous les Instruments

ÉCHANGES ET RÉPARATIONS

En tous Genres

GRANDE RÉDUCTION DE PRIX

MÚSICA Y TRADUCCIÓN

RAMÓN ANDRÉS

El 7 del pasado mes de mayo, ACEtt organizó en la librería La Central del Raval de Barcelona una charla con Ramón Andrés, acompañado por la música que interpretaron Asia Jiménez, violín, y Beatriz Andrés, violonchelo.

GEMMA ROVIRA: Ramón Andrés es músico, ensayista, poeta y traductor. Es un gran conocedor de la Historia de la música y entre sus obras publicadas está el *Diccionario de instrumentos musicales,* que quizá hayáis visto aquí expuesto; *Johann Sebastian Bach: los días, las ideas y los libros,* de El Acantilado, Premio Cuidad de Barcelona; *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias desde Nietzsche a nuestros días,* obras directamente relacionadas con la música. Entre sus ensayos mencionaré *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española* (Sirmio-Quaderns Crema) o *Historia del suicidio en Occidente* (Península). Como poeta ha publicado *Imagen de mudanza* (Pamiela), *La línea de las cosas* Hiperión. Premio Ciudad de Córdoba) y *La amplitud del límite* (DVD Ediciones). Se ha encargado también de la edición de clásicos, como la *Antología poética del romanticismo español* o *A la cola del mundo,* de Diego de Torres Villaroel (Edhasa).

Por último mencionaré alguna de sus traducciones: *Bajo el bosque lácteo,* de Dylan Thomas (DVD Ediciones); *Los caracteres,* de Jean de la Bruyère (Edhasa) o *Autobiografía* de Maine de Biran, que está en curso. ¿Quieres añadir alguna, Ramón?

RAMÓN ANDRÉS: *La música y lo inefable,* traducida en colaboración con Rosa Rius, de Vladimir Jankélévitch.

GEMMA ROVIRA: Le cedo la palabra a él y a vosotros también para que hagáis todo tipo de preguntas.

RAMÓN ANDRÉS: Muchísimas gracias por tu presentación. Quiero empezar diciendo muy sinceramente que me siento aquí como un intruso —eso lo he dicho ya a las organizadoras que han tenido la amabilidad de invitarme— porque no soy traductor profesional, no me dedico a traducir, sólo traduzco de vez en cuando. Aunque en este momento estoy traduciendo dos libros, pido perdón porque seguro que ustedes tienen un bagaje de libros traducidos a sus espaldas y yo no, no es mi caso. Sí es verdad que me dedico desde hace mucho tiempo, muchos años, al mundo de la edición musical y que me ha tocado revisar muchas colecciones de música, algunas de carácter divulgativo (Salvat, Planeta, RBA), o bien enciclopedias y colecciones de música, como es el caso de la colección de Paidós. Por mis manos han pasado muchos libros traducidos del inglés, del francés, del italiano y del alemán y siempre he visto que, más o menos, incurrían en los mismos errores. Pero, claro, son unos errores que se pueden justificar muy bien porque el traductor —y ustedes lo saben mejor que yo— no tiene, primero, la obligación de saber música y, segundo, con todos los problemas laborales que comporta la traducción, a veces no es fácil documentarse bien: invertir un tiempo de búsqueda que el traductor nunca verá compensado. Y menos en libros musicales que, aunque parezcan tratar de algo muy general y conocido de todos, algunas ve-

ces tratan de algo específico como es el caso de la música barroca o renacentista, donde es muy difícil encontrar textos en que apoyarse.

He redactado un pequeño índice de errores, a modo de ejemplo, y les ruego que me pregunten, que me interrumpan:

Una de las palabras señaladas es el término "registro", que muchas veces se traduce erróneamente como "tesitura". El registro es la amplitud total de un instrumento o de una voz, mientras que el de tesitura es otro concepto muy distinto. Se dice "tesitura de soprano", "tesitura de barítono".

PATRICIA ANTÓN: ¿Se dice "tesitura de canto" también?

RAMÓN ANDRÉS: Sí, pero también se habla cada vez más de la tesitura de los instrumentos, cuando tesitura, en principio, se dirige más a la especialidad vocal. La tesitura es la región, la amplitud, la franja en la que una voz está cómoda. Es decir, puede haber una cantante —pensemos ahora en dos octavas— cuyo registro sea de *do* a *do,* pero que también se mueva bien de *re* a *si*. Eso será la tesitura, nunca un registro. Y, sin embargo, es un error frecuente.

Otro sería la confusión entre "gama" y "escala". La gama es lo mismo: es el espectro tonal de un instrumento, más que de una voz. Una escala se recorre a través de grados, nota a nota, y otra cosa es la gama, que se parece a la tesitura. Otra confusión reside en tomar "tono" por "tonalidad". Muchas veces se utiliza "tono" y, en realidad, se trata de una nota. Otras veces, cuando se dice "tono" de *Do* mayor o de *do* menor, en realidad, es más adecuado emplear "tonalidad". El tono se refiere a una altura determinada de sonido: una nota, es decir, una frecuencia determinada.

Otra cosa que puede parecer menor pero en edición musical, si se pretende mayor rigor, convendría tener en cuenta es que cuando decimos *Sol* mayor, *sol* se escribe con mayúscula, y cuando la tonalidad es menor, *sol* menor se escribe con minúscula. Estos detalles son importantes.

Otro error, que procede del francés, es "contracanto" por "contrapunto", cuando son dos cosas distintas. Un "contracanto" es una melodía que está incluida dentro de una composición. Por ejemplo, en las cantatas de Bach, a menudo hay un contracanto, a veces *ostinato* —violín, viola da gamba, oboe— acompañando la voz. En cambio, el contrapunto obedece a una técnica que no tiene nada que ver, que es muy distinta a lo que sería un acompañamiento melódico dentro de una estructura musical. El contrapunto viene de *punctum contra punctum,* porque *punctum* en latín se refería a la "nota". Es en el "punto" contra "el punto" cuando la música va tomando una coherencia a partir de esta relación entre notas.

PATRICIA ANTÓN: Yo quería comentarte una cosa que salió hace poco en la lista de ACEtt. Fue Dolors Udina precisamente quien sacó el tema sobre una parte del violonchelo, en este caso: preguntaba cómo se llama el *fingerboard,* la tablilla negra donde se ponen los dedos. Dolors decía: "Lo quiero traducir y los músicos que conozco me han dicho que se llama "batidor", pero no aparece en ningún diccionario como tal". Y es verdad, no sale ni en María Moliner ni el DRAE. Lo que sale es que se llama "diapasón", lo que crea una confusión rarísima, porque el diapasón es la varilla que sirve para afinar.

RAMÓN ANDRÉS: Es verdad, se dice "batidor" o "batedor". Y "diapasón" es, en realidad, un término musical que señala la extensión de un instrumento. Diapasón en griego significa "a través de todo", "a lo largo de todo", "lo amplio". Asimismo se utiliza para denominar ese pequeño utensilio para afinar. Luego veremos las partes del instrumento y comprobaremos que sobre el "mango" o "mástil" está encima el "batidor". Siempre el "batidor", nunca "diapasón", porque el diapasón sería la extensión de todo el ámbito sonoro.

PATRICIA ANTÓN: ¿Es por contagio del catalán?

RAMÓN ADRÉS: No, no.

PATRICIA ANTÓN: ¿Y por qué no aparece…?

RAMÓN ANDRÉS: Porque se desconocen los términos. Ayer estaba leyendo un libro publicado por Alianza, donde aparece un esquema de un violín y de una viola: en las flechas indicativas del dibujo aparece como diapasón. [Le muestran, pre-

cisamente, el libro] Exactamente, pues esto está mal.

PATRICIA ANTÓN: Así que tenemos un problema tremendo con la terminología porque tampoco hay una fuente fiable.

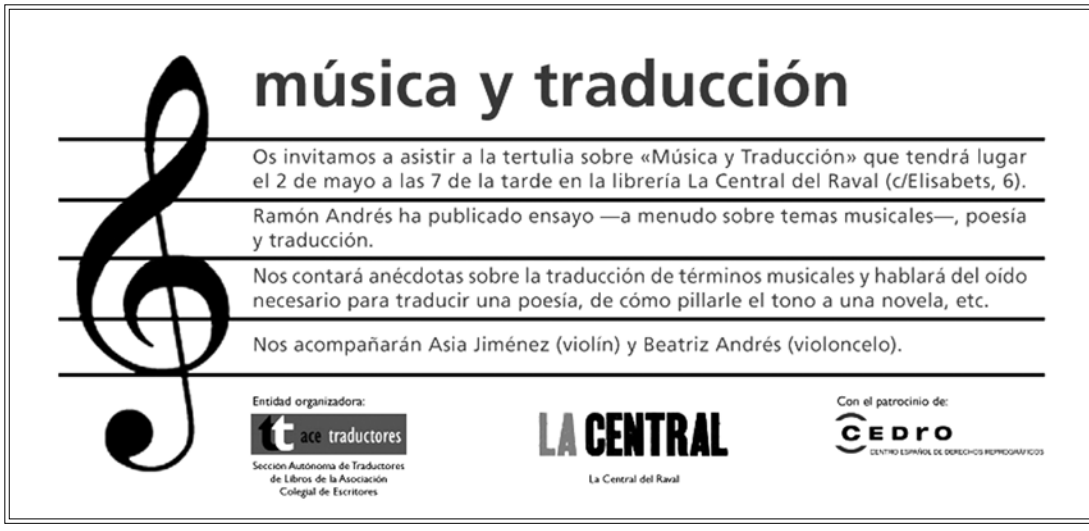
RAMÓN ANDRÉS: No, no muchas. También se confunde a veces "afinación" con "temperamento". El temperamento es una modificación de intervalos dentro de un sistema y, en el fondo, antiguamente encerraba una búsqueda de pureza acústica. Bach, con *El clave bien temperado,* no hizo otra cosa que tratar de demostrar que en todas las tonalidades, mayores o menores, alteradas o no, podía conseguirse una música muy pura acústicamente. Porque no todas las escalas se han concebido del mismo modo según la época. Nuestra octava, a la que estamos acostumbrados ahora, era distinta en el Renacimiento o en el barroco. Es más, el concepto de octava variaba.

ANDRÉS AHRENHAUS: Tenía más notas.

RAMÓN ANDRÉS: Tenía más "sonidos" y, sobre todo, distribuidos de otro modo. Por ejemplo, Frescobaldi, que fue un grandísimo organista del s. XVII y uno de los maestros en los que Bach se fundamentó —organista y clavecinista—, tocaba en el que se llama temperamento mixolidio. A menudo los conjuntos de música antigua que tienen como base un clave afinado de este modo tienen un sonido mucho más flexible. La proeza —iba a decir proeza entre comillas, pero no, quito las comillas— de Bach consistió en hacer muy elásticas unas tonalidades que se tocaban muy poco por su dificultad. Componer una obra tan sumamente esencial para el desarrollo de la música como *El clave bien temperado* constituye un hito en todos los sentidos.

Y la afinación es otra cosa. La afinación es la altura definida de un sonido. Nosotros ahora tenemos una afinación que se basa en el *la* de 440 herzios (que son las vibraciones por segundo), mientras que en época de Händel, de Bach, ese mismo *la* era de unos 415 herzios. Eso equivale, más o menos, a un semitono más grave. Bach cuenta en algunas cartas que sus músicos estaban cansados porque en las distintas iglesias de Leipzig tenían que afinar siempre en relación al órgano correspondiente, porque los órganos nunca tenían la misma afinación, dependía de la iglesia, con lo cual siempre estaban adaptándose.

Tengo apuntadas muchísimas notas: a veces, en las partituras, se dice la "parte grave" y la "parte aguda", pero en realidad resulta más adecuado decir "el registro agudo" o el "registro grave". Es lo más correcto. También deseo señalar una incorrección. Por ejemplo, en las colecciones de clásicos se repite sistemáticamente un error —en Séne-



ca, Polibio, Suetonio, Tucídides…—: se traduce *aulós* por "flauta". Es un error muy serio porque, además, muchas veces estos *auloí* participaban en marchas triunfales, eran los instrumentos favoritos en las danzas de Baco, en las danzas dionisíacas, y son instrumentos muy estridentes; por lo tanto, no se puede traducir por "flauta", cuyo sonido es suave por definición. Eran "chirimías"; es decir, antecesores del oboe —de doble lengüeta—, y del clarinete —lengüeta simple—. Son instrumentos mucho más penetrantes de sonido. El nombre de la flauta era *syrinx*. En estas traducciones, hechas por profesores prestigiosos, es un error habitual. *Aulós* significa "caña", "tubo", un tipo de instrumento que ya era conocido en Sumeria hace 5.000 años. El *aulós* equivale a la "tibia" romana, mientras que la *syrinx* griega es la "fístula" romana.

Así pues, las traducciones de Gredos o de Alma Mater, en las de Alianza o de la UNAM (meritorias, por otra parte), en lo que concierne a los instrumentos o a las formas de música, siempre —como es normal, como hemos dicho antes— contienen inexactitudes.

Otra, también típica: cuando Orfeo baja al infierno y apacigua a los animales, a los elementos y a los ríos con su lira, acostumbra a decirse que cantaba y tocaba la lira "con el arco". Esto es un gravísimo error porque en la Antigua Grecia no existía el arco. ¿Eso qué quiere decir? Que los estudiosos han tomado textos de traducciones renacentistas sin tener en cuenta otras fuentes, sobre todo medievales. El arco, como invención para un instrumento de cuerda —un instrumento de frotación—, es una aportación medieval, de los s. IX-X, y muy probablemente nació en las zonas caucásicas. De allí emigró hacia la India y hacia el oeste, hacia Occidente. Por tanto, Orfeo nunca pudo tocar la lira de arco. En el Renacimiento existió un instrumento que se llamaba "lira de arco", "lira da braccio", y de ahí viene la confusión, pero era en realidad una especie de viola, por llamarlo de alguna manera, que tenía trastes; es decir, divisiones en el batidor; poseía una caja muy ancha y, además de las melódicas, tenía una o dos cuerdas situadas fuera del mango que servían de bordones. Era un instrumento aristocrático que solía acompañar el canto. Tenía un puentecillo muy bajo para poder hacer acordes. Por ejemplo, Pico y Ficino solían cantar los poemas e incluso pasajes de traducciones con la lira de arco.

ANDRÉS EHRENHAUS: Que tocaba la tónica, supongo.

RAMÓN ANDRÉS: Sí, efectivamente, sobre cuyo desarrollo se efectuaba una sobria ornamentación. Después nació un bajo de esa lira de arco, que era el lirone. Era muy grande, como una viola da gamba plana y ancha, que tiene un sonido muy bonito. Ahora se pueden encontrar grabaciones del Renacimiento italiano con estos instrumentos. Son muy cristalinos, muy bellos.

PÚBLICO: Con el nombre de lira hay por lo menos varios instrumentos, que me conste: uno que es como un xilofón, y tenía un armazón por fuera, así que no entiendo cómo se pasaba el arco. La lira de la que está hablando debe de ser de otra manera.

RAMÓN ANDRÉS: Ya he comentado que la lira de la que estamos hablando ahora, la renacentista, era una especie de viola. Pero, efectivamente, la lira a la que usted se refiere, la de la antigua Grecia, se llamaba *chélys* en griego, que significa "tortuga", porque la caja acústica estaba hecha con el caparazón de una tortuga. Pero, efectivamente, tenía unos brazos que se llamaban *pechéys,* que en ocasiones eran unas astas, unos cuernos unidos por un travesaño del que se tensaban unas cuerdas de tripa o de lino. Eso era la lira. Y para la "lira con martillos", común en el Este, es mejor decir cítara, aunque la cítara en la Antigüedad era otro instrumento, una modalidad culta de la lira.

PÚBLICO: Es que lo han llamado así, lira…

RAMÓN ANDRÉS: Sí, sí, han llamado también así, lira, a un instrumento punteado griego, pero es por cuestión de nomenclatura, no porque tenga nada que ver.

PÚBLICO: Entonces llevaría su caparazón…

RAMÓN ANDRÉS: El caparazón de tortuga a veces daba nombre al instrumento, como ha quedado dicho. Ovidio cuenta en las *Metamorfosis* que algunos dioses tocan el *testudo,* que significa "tortuga" en latín; por extensión, "tocar la tortuga". Y en el Renacimiento, también en el s. XVII, a

los laúdes, las tiorbas y otros tipos de archilaúdes, que eran instrumentos grandes que competían con los instrumentos de teclado, utilizados sobre todo para el acompañamiento del canto, también se los llamaba *testudo* como cultismo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Puesto que cada vez que se nos plantea una duda sobre terminología musical no vamos a estar llamándote por teléfono, quisiera saber…

RAMÓN ANDRÉS: Por mí, encantado.

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero también nos gustaría ser un poco autónomos y un poco más adultos en nuestras capacidades…

Yo creo que nos interesaría saber con qué herramientas contamos para aproximarnos a una terminología más rigurosa porque, como decíamos antes, cuando surgió esta polémica sobre la parte donde se apoyan los dedos en el mástil y otras sobre otras partes de instrumentos o terminología musical, la mayoría de nosotros, traductores, recurríamos a las herramientas habituales, a los diccionarios incluso especializados, y muchas veces no conseguimos resolver la duda o la resolvemos mal porque el error se arrastra de antes. Sería interesante ver cómo hacer para evitar esto. Es verdad que el sistema asambleario finalmente te conduce a una respuesta bastante aceptada, pero estaría bien tener herramientas.

RAMÓN ANDRÉS: Una persona con la que he traducido algunos libros, Rosa Rius, que está aquí, me comentaba el otro día que lo bueno sería poder crear un banco de datos y que luego lo comentaseis. Eso estaría bien.

En cuanto a los libros que se pueden utilizar como referencia, diré que hay varios: uno es de Ron Randel, el *Diccionario Harvard de la Música,* editado por Alianza. Los traductores ahí han tenido cuidado, se han esmerado, y aunque siempre les queda alguna cosa suelta, está bien. Luego, algo muy manejable, menos fiable, pero que es muy útil, es el *Atlas de música,* de Alianza, en dos volúmenes, que tiene esquemas y resuelve los términos muy correctamente. Por ejemplo, no ponen en los órganos la "tubería", sino la "cañutería". Y cuando se refieren a la caja del órgano, donde se concentra el aire, lo llaman "secreto", que es el término exacto. Un traductor no tiene por qué saberlo.

En relación con la Historia de la música, de los movimientos, de la acuñación de obras, recomendaría la obra de Abraham, la *Historia universal de la música,* en Taurus. Es de 1986 pero hay reediciones. Para familiarizarse con movimientos estéticos, obras y terminología, está Enrico Fubini y su *Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX,* también publicada por Alianza. Yo tengo una edición de 1988 que se ha reimpreso diez o doce veces. Con estos libros se puede trabajar con cierta confianza y seguridad.

PATRICIA ANTÓN: Háblanos también de tu diccionario

RAMÓN ANDRÉS: Bueno, mi diccionario es más para cuestiones históricas. Publiqué un diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad, desde la Antigua Grecia prácticamente, hasta Johann Sebastian Bach. Por su naturaleza, es el libro que más trabajo me ha dado en cuestiones terminológicas.

PATRICIA ANTÓN: Quizá podríamos seguir preguntándote por los errores más frecuentes en las traducciones.

RAMÓN ANDRÉS: Bueno, ya los hemos ido comentando un poco. Como decía, no soy nadie para enmendar a los traductores profesionales.

PATRICIA ANTÓN: Sí, pero es que no queremos volver a cometer los mismos errores.

RAMÓN ANDRÉS: Pues veamos. Erróneamente se suele hablar de "notas puntuadas" en vez de notas "con puntillo"; hablar del "cilindro armónico", un "cilindro armónico" que en realidad se llama "alma"…

ANDRÉS EHRENHAUS: El alma existe, es un palito.

RAMÓN ANDRÉS: Se le puede definir así, como "un palito". Es como un cigarrillo y no está fijado, sino presionado entre lo que sería la espalda y la tapa o tabla armónica. Sin eso, un violín sonaría un 70 u 80 % menos. Todos los instrumentos del cuarteto, las violas da gamba también, sonarían poquísimo. Digamos que el alma lleva muy bien su nombre porque da vida al sonido.

Otro ejemplo clarísimo de error frecuente sería *horn,* trompa, que siempre, o casi siempre, se traduce por "cuerno". Eso estaría muy bien en los más antiguos textos medievales, pero el *horn,* la trompa, ya existía como instrumento desde la Edad Media, de modo que hay que traducir trompa sin miedo a error.

Harpsichord, que es "clave", muchas veces se traduce por "clavicordio", cuando es en realidad un instrumento de otra familia. El clave tiene forma de ala, de piano, por decirlo de algún modo; su sistema de pulsación es de púas, de plectros. No es un instrumento de percusión —el clavicordio sí lo es, y tiene unas barritas que se llaman "tangentes"—. El clavicordio es el antecesor del *fortepiano,* del pianoforte, del piano. Cuando se nos dice que en un ambiente muy recogido "la dama estaba tocando un clave", muy probablemente será un clavicordio. La caja acústica de éste es muy pequeña, rectangular y habitualmente no tiene patas; se tocaba sobre una mesa, era portátil. La mayor parte de teclados eran portátiles. Si recordamos algún libro de grabados, observaremos que a veces un clavecinista tocando y se halla rodeado de músicos que están de pie, con una partitura en atriles de mesa; así se llaman, porque eran mesas grandes y sobre ellas se ponía el clave.

También hay equívocos respecto al corno inglés, que es un oboe grave. El vocablo "corno" induce a algunas dudas. Como necesitaba tener un cuerpo bastante largo para producir un sonido más bajo, se anguló el cuerpo del instrumento para facilitar el toque. Por eso se conoce como *cor anglé,* en francés "angulado". Con el tiempo quedó como "corno inglés", aunque de inglés no tiene nada, ya que la procedencia es francesa.

[Ahora sujeta un violín y lo muestra]. Veamos la familia del violín: las partes del instrumento son exactamente iguales, excepto la "pica" del violonchelo y del contrabajo (esa varilla de apoyo se llama pica). Si empezamos por arriba, podemos ver que esto es la voluta; a esta pieza de aquí se la llama chaflán; aquí las clavijas, esto es el mango o mástil —es correcto decir mástil—; esto es el batidor; este taco de aquí, que tiene una prolongación interior, es el zoque o zoquete; los tacos interiores del órgano también se llaman zoquetes. Cuando a alguien se le dice que es un zoquete, se le está diciendo que es un taco o una cuña… Podemos hablar de caja armónica, de tabla armónica o tapa armónica, de espalda, de fileteado. Otros elementos son el botón, el cordal. Esto son los hombros —en algunos libros aparece como hombreras, pero no, son los hombros— y esto es la panza. La espalda abovedada típica —en las violas da gamba es completamente recta, por eso tienen un sonido más nasal, no tan potente—, y en ésta las "efes" u "oídos", pero habitualmente se les llama "efes", la mentonera…

PATRICIA ANTÓN: ¿No se llama barbillera?

RAMÓN ANDRÉS: Barbillera o mentonera. Sí, las dos son aceptadas. En otro orden de cosas, y refiriéndonos a las guitarras antiguas y los laúdes, vemos una serie de tiras en su espalda que son generalmente de distintas maderas, porque el cambio de color era una forma ornamental: madera de ébano, arce, etc., y estas tiras se llaman costillas. Se puede hablar de las costillas del laúd o, también, de las duelas. Como las de los toneles. Y el alma está situada aquí debajo del puente, para que ayude a vibrar a toda la caja de resonancia. Un buen instrumento, y esto es una simple curiosidad, debe tener el veteado más ancho —se llama veteado a las vetas visibles en la tapa— en la parte grave, donde están las cuerdas más graves, para que la onda sonora, que es más lenta, tenga tiempo de expandirse y, sobre todo, espacio para propagarse, mientras que la parte aguda de la tabla debe tener un veteado más estrecho. Así sabemos si un instrumento de cuerda es bueno de entrada o no. Si el luthier, o el violero, que es el nombre español…

PATRICIA ANTÓN: ¿Violero?

RAMÓN ANDRÉS: Violero. Se usa sobre todo en términos históricos, porque antes viola era un nombre genérico en castellano, y en los s. XVI, XVII, en el s. XVIII incluso, a muchas guitarras se les llamaba vihuelas o violas. La vihuela era un instrumento específico, pero se le llamaba a todo, de manera general, vihuelas. Este uso empezó a desaparecer en el s. XVIII, pero ahí quedó acuñado el término violero como guitarrero, del mismo modo que el constructor de órganos es un organe-

ro. Se puede decir luthier perfectamente, que viene de *luth,* en francés, laúd, de modo que "luthier", el que construye el laúd. Pero el violero, como el luthier, tenía un carácter general. En los documentos que tenemos del s. XVII vemos exámenes de violeros y resulta que hacían guitarras y claves.

PATRICIA ANTÓN: Una pregunta, ¿el puente va sujeto por las cuerdas?

RAMÓN ANDRÉS: El puente está sujeto por la presión de las cuerdas. No está pegado. Es muy delicado. La evolución de los violines, de los instrumentos de arco, se refleja sobre todo en la angulación del mango. Cuanto más alto y más angulado está, más alto es el puente y, por tanto, las cuerdas reciben más presión y suenan con mayor potencia. Las violas da gamba son más rectas y tienen un puente bajo y ancho para poder hacer acordes con facilidad, dado que su música tenía un carácter polifónico. Porque los instrumentos de la familia del violín son instrumentos monódicos, ya que están pensados sobre todo para desarrollar un arte melódico, aunque vemos que en las sonatas y partitas de Johann Sebastian Bach hay muchísimos acordes, tanto en las escritas para violín solo como en las escritas para violonchelo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Con respecto a la terminología de notación, que aparece muy a menudo, generalmente en italiano, hay cosas que ya se han castellanizado, incorporado al castellano, como, por ejemplo, el trémolo, que es una palabra que viene de temblor, etc., etc. ¿Qué se hace con esta terminología? ¿Se trata de adaptar en una traducción? ¿Se respeta el italiano, que parece más culto?

RAMÓN ANDRÉS: No es un cultismo porque forma parte ya de la jerga musical. En el ambiente musical, casi siempre los términos técnicos se refieren en italiano. Yo soy partidario de dejar los términos en italiano. La nomenclatura de los movimientos, por ejemplo de una suite, se mantienen en el original francés, o alemán; dependerá de la procedencia de la suite. Pero tampoco está mal, en caso de que sea posible, mantener el nombre español.

PATRICIA ANTÓN: ¿Entonces *gavotte* en vez de gavota?

RAMÓN ANDRÉS: Sí, porque ¿cómo puedes traducir *bourrée?*

PATRICIA ANTÓN: *Bourrée* no se traduce, claro, pero gavota sí.

RAMÓN ANDRÉS: Sí, ¿pero *courante?* En castellano tenemos "alemanda" en vez de *allemande,* "sarabanda"… para evitar las mezclas idiomáticas, yo soy partidario de dejarlos en el idioma original de la suite. Términos como *ponticello, tremolo, ritardando, col legno,* evidentemente, son inamovibles en italiano. Estaba pensando que hemos hablado de los instrumentos de arco, pero también en los instrumentos de viento he olvidado decir antes que el *aulós* a menudo se puede reconocer en las cerámicas, en los frescos, porque el músico lleva unas cintas o pequeñas correas sobre los carrillos, cosa que no ocurre con los flautistas. No se necesita una gran potencia de soplo para tocar una flauta, en cambio sí hace falta una buena insuflación para tocar una chirimía, y más aún con las lengüetas de antes, que eran muy anchas. Podemos contemplar en los libros de arte muchos a tañedores, llamados "auletas", con estas cintas en la cabeza. Aquí traigo un libro para que puedan observarlo. El auleta lleva esta cinta para contener las mejillas, porque tenía que hinchar muchísimo los carrillos; se llamaba *phorbeia,* y su cometido era el de contener los músculos. En latín se llamaba *capistrum*. Había instrumentos de doble cuerpo, con frecuencia formando ángulo: uno hacía el bordón y otro la melodía; a veces eran los dos melódicos. La tradición dice que era doble porque unos dioses se burlaron de Atenea; ésta, al verse reflejada en un arroyo y comprobar que su bello rostro se desfiguraba cuando tocaba el aulós, lo tiró con ira y se partió en dos… Y por eso dicen que es doble.

ANDRÉS EHRENAHAUS: He visto flautas o instrumentos de viento dobles, pero juntos, búlgaros…

RAMÓN ANDRÉS: Son de origen oriental, y lo delata el uso del bordón.

ANDRÉS EHRENAHAUS: Claro, en griego es así también.

RAMÓN ANDRÉS: Sí, claro. Y quería comentar que la perforación debe llamarse "canal" o "taladro", incluso. A veces, incorrectamente, se dice

"fagot de doble agujero". No, es un error, pues debe referirse como de "doble canal". Y se le llamó fagot porque viene de *fasce* y *fascio,* porque es un haz, *feix* en catalán, de ahí viene la palabra fagot. Procede de los antiguos bajos de chirimía que llegaban a tener cuatro metros de largo en tiempos del Renacimiento. Su cometido era el de emitir unas notas muy graves. A veces la tenían que llevar entre dos músicos y se las llamaba bombardas. Para solventar esta incomodidad los constructores decidieron doblar el canal, de modo que poco a poco se fue configurando el fagot. Si ahora abriésemos un fagot, si lo seccionáramos, veríamos que su canal describe una uve, prácticamente una uve con el vértice remansado.

Bueno, pues estas cosas son pequeños detalles, pero que convendría tenerlos en cuenta en las traducciones. He de decir otra cosa respecto al fagot: he leído en bastantes traducciones "el tubo de metal del fagot" en referencia a la pieza metálica de la embocadura que aloja a la lengüeta. A dicha pieza se le llama tudel.

PÚBLICO: [Pregunta sobre la notación inglesa].

RAMÓN ANDRÉS: ¿La notación inglesa?… La tradicional, lógicamente, es el pentagrama con las notas, y luego está la notación inglesa, con las iniciales.

PÚBLICO: ¿Los alemanes también la utilizan?

RAMÓN ANDRÉS: Los alemanes también.

PÚBLICO: ¿Hay alguna latina?

RAMÓN ANDRÉS: Sí, es el sistema del pentagrama. Pero durante la Edad Media también se utilizaba un sistema de letras.

ANDRÉS EHRENHAUS: La latina que sale del *Himno a san Juan,* ¿no?

RAMÓN ANDRÉS: Claro, de Guido d'Arezzo. Recordemos la famosa "mano de Guido"… ¿Cómo podían indicar las notas si no tenían todavía "partituras"? El director de un coro se dibujaba unas letras en la mano… no sé si han visto en libros de música el esquema de una mano con letras: el director iba señalando zonas de su mano en las que había un *sol,* un *si,* un *fa,* un *re*. Las disponía en su palma para que las pudieran ver los cantores, porque todavía no tenían una notación fija de pentagrama…

PÚBLICO: ¿Y el famoso *ut?*

RAMÓN ANDRÉS: Es un *do* en latín.

Si abriéramos un libro de Historia de la notación, veríamos primero los *neumas* —las notas se llamaban neumas—, *punctus* —los puntos—, cuando no había todavía pentagrama ni indicaciones de duración. Más o menos trataban de indicar una altura, pero una altura muy distinta a la que hoy podamos tener. Y el *ut* se cambió por el *do,* pues es más fácil cantar el *do* porque *ut* te obliga a cerrar la laringe.

ANDRÉS EHRENHAUS: Creo que alguien pregunta por la equivalencia en la escala… Es igual, son las mismas notas: en latín es *do, re, mi, fa, sol, la, si, do.* Y en la inglesa o alemana se empieza por la A, que es *la,* y a partir de ahí es lo mismo. *Si* es B, el *do* es C… Y da la misma vuelta.

PÚBLICO: ¿Y *mol?*

RAMÓN ANDRÉS: Es de derivación latina y equivale a "suave", de ahí "muelle" y "mullido". Es una nota más suave. *Moll,* en catalán "muelle", referido a un puerto, porque se arriba a algo sereno, tranquilo. Pues el *si* bemol es lo mismo, una nota suave. No es *dur*. Lo mismo sirve para las tonalidades.

ANDRÉS EHRENHAUS: Una cosa más. Hoy me ha surgido una duda. Schubert escribió una sinfonía que no termina. Si tienes que traducir eso no sabes si escribir "Inacabada" o "No acabada". Pero en Argentina se la llama *La inconclusa.*

PATRICIA ANTÓN: *Inacabada.*

RAMÓN ANDRÉS: Es *La inacabada.*

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿Cómo se decide una cosa u otra?

RAMÓN ANDRÉS: Yo creo que es por tradición. Y, al menos, en castellano, siempre se le ha dicho sinfonía "inacabada". Es verdad que en los últimos diez años aparece como "incompleta" o "inconclusa", pero es un anglicismo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Entonces, en cierto modo la tradición también fija una terminología. El error también acaba… en el caso del "corno inglés", así está bien dicho. No vamos a decir "cuerno angulado".

RAMÓN ANDRÉS: Claro.

PATRICIA ANTÓN: Yo quería comentar que los editores siempre hablan del tono de una traducción. Tanto es así que ya no existe una buena o una mala traducción. Cuando tú preguntas: "Oye, ¿qué te ha parecido mi traducción?", te contestan "Le has pillado muy bien el tono", o "no se lo has pillado". No te dicen si está bien o está mal. A mí me sorprende esto porque parece implicar que el traductor no sólo tiene que tener un oficio y conocer bien la lengua de partida, y la de llegada, sino que además tiene que tener oído. ¿Tú crees que esto es cierto? ¿Es necesario que tú, aunque no sepas nada de música, para traducir tengas que tener un oído especial?

RAMÓN ANDRÉS: Sí, toda persona que escriba necesita tener oído, traduzca o no.

Cada autor tiene un tono determinado. Antes comentábamos que los *Ensayos* de Montaigne se guían por un tono, que Plutarco se guía por un tono… Para escribir hay que tener un tono, una música, como se quiera llamar. Pero, en cualquier caso, los traductores podrán responder mejor que yo a esto.

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿Alguien quiere hacer alguna pregunta? A mí se me ocurren cosas. Por ejemplo, hablando del tono y del oído —son opiniones personales, evidentemente—, ¿se podría equiparar una traducción que no repara en las rimas internas o que está repitiendo probablemente un metro sin darse cuenta con las quintas sucesivas o las octavas sucesivas en música?

RAMÓN ANDRÉS: La pregunta está bien porque la rima no deja de recordarnos una relación sonora, como por ejemplo las quintas en música, que son cinco grados, por ejemplo de *do* a *sol: do, re, mi, fa, sol.* Nos recuerda un sonido fijado y reiterado: las series de quintas, como se llaman, o también las series octavadas si los intervalos son de octava. Está bien pensado si hablamos de rimas internas… hay muchos recursos, muchísima música en el lenguaje escrito, por supuesto.

Muchísimas gracias y los dejamos ahora con Asia y con Beatriz. Lo primero que han tocado era el conocido *Canon* de Pachelbel y, después, fragmentos de una sonata de Händel.

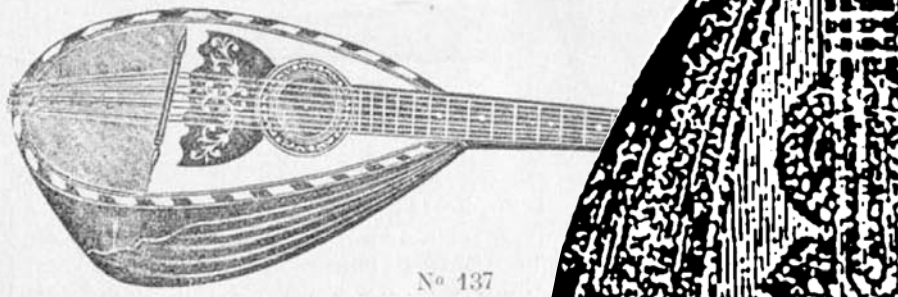
122	— —	Guarnérius — —	90
123	— —	— 1er choix, bois extra	110
124	**Archet** de basse,	bois des iles, garni soie	3
125	— —	bois d'amourette, 1/2 recouvrement	4
126	— —	bois de Brésil, —	5
127	— —	bois de Pernambouc, signé Simon frère	10
128	— —	— — signé Toute	12
129	— —	— — 1er choix, garniture	20
130	**Etui** —	verni, à tourets	35
131	**Chevalet** —	1er choix, à cœur	»
132	— —	beau bois, signé	1
133	**Cheville** —	ébène, fine	»
134	**Cordier** —	ébène —	2

MANDOLINES

de fabrication minutieuse, parfaitement justes, d'une ex… nte sonorité

N° 135

135	**Mandoline**	côtes érables et palissandre, à mécanique
136	**Mandoline**	palissandre, rosette et bords garnis nacre, avec ca…



N° 137

137	**Mandoline**	palissandre, rosette et écu nacrés, h… rose, avec ca…

N° 139

LAS LENGUAS DE TLAXCALA

MARÍA ENGUIX TERCERO

En los amplios salones del casino Atlantic City de Lima se celebró los días 5 y 6 de octubre de 2007 el III Congreso Nacional y II Congreso Internacional de Traductores e Intérpretes, organizado por el Colegio de Traductores del Perú con el título: *Desafíos de la traducción e interpretación frente al proceso de globalización.*

Cuando el pasado 3 de abril recibí la invitación del Colegio de Traductores del Perú para participar en un congreso sobre los desafíos de la traducción e interpretación frente al proceso de globalización, lo primero que hice fue buscar qué había publicado al respecto en Internet. Tecleé simplemente las palabras clave "traducción" y "globalización" en el buscador Google y, aparte de varios artículos y alguna tesis, las primeras entradas apuntaban en la misma dirección: agencias de traducción y consultorías lingüísticas que ofrecen servicios de "traducción, localización y globalización". Sorprendida por el concepto "servicios de globalización", escogí al azar la página web de una compañía con sede en Los Ángeles, California, que anunciaba "una solución completa de traducción y globalización de negocios electrónicos para las compañías más importantes de noticias, finanzas, entretenimiento, deportes, etc.". Uno de estos servicios de globalización consistía en distribuir comunicados de prensa por todo el mundo y en una amplia variedad de idiomas, desde las lenguas románicas hasta el coreano.

Esta primera aproximación al estado de la cuestión en la Red me llevó a reflexionar sobre la relación indisociable entre medios de comunicación y lengua. Y no me refiero en principio al lenguaje propiamente periodístico, al uso que se hace de la lengua ni a la tan discutida terminología políticamente correcta, sino a algo más elemental: qué información se le comunica al lector/oyente y en qué lengua se le comunica esa información.

La segunda cuestión parecerá obvia; cada medio transmite la información en la/s lengua/s de su país (en España, por ejemplo, las televisiones autonómicas, la radio, los diarios y revistas de cada comunidad informan en catalán, gallego, euskera y español respectivamente). Pero esta lógica aparente oculta otra realidad no tan obvia: por lo general, el lector/oyente no es consciente de que la mayoría de las noticias que lee en los periódicos o escucha en los noticiarios son traducciones de originales que beben casi siempre de las mismas fuentes, tres o cuatro, cuya lengua vehicular suele ser el inglés. Sucede lo mismo con el espectador de cine, el lector de literatura o cualquiera que esté expuesto al bombardeo masivo de publicidad, que somos todos. ¿Alguien más, aparte de los traductores, es consciente de que vive en un mundo traducido? (No es necesario recordar aquí el esfuerzo de décadas y las luchas que hay que librar todos los días contra la invisibilidad del traductor y por el reconocimiento de sus derechos.)

Así, si exceptuamos las noticias nacionales, prácticamente toda la información que leemos en los periódicos se filtra a través de una serie de agencias —en España, los proveedores de contenidos informativos suelen ser la Agencia EFE, Reuters o Europa Press— y el destinatario final recibe una suerte de traducción. Y digo una suerte de traducción —con el máximo respeto hacia los

traductores de la profesión— porque el caso de la traducción de los géneros periodísticos es bastante singular, puesto que en ella confluyen dos factores determinantes.

Primero, que existe un tipo de discurso específico, el discurso periodístico, con unas características muy bien definidas. Segundo, que existen unas prácticas profesionales concretas. Basta con seleccionar una noticia traducida en un periódico y cotejarla con su original para constatar que rara vez coinciden en la disposición de la estructura textual y en el contenido [1]. La traducción periodística es una práctica profesional que utiliza un "lenguaje de producción colectiva". Es lo que G. Toury denomina "traducción compilada", la traducción que comprende varios originales que confluyen en un texto meta. Este fenómeno traslativo también se conoce como "anonimia": en los géneros informativos —no tanto en los interpretativos y en menor medida en los argumentativos (Casasús: 1991: 88), más subjetivos y con un mayor protagonismo del autor, por lo que se respeta al máximo el texto original— el concepto de autoría se diluye en virtud de ciertas técnicas recurrentes. En terminología de Hurtado Albir (2001: 268-271):

a) Ampliación/amplificación: introducción de elementos nuevos determinados por la nueva función textual asignada. Se actualiza y se contextualiza la información;

b) Compresión lingüística/síntesis, sobre todo por necesidades del nuevo formato del canal receptor;

c) Omisión/elisión, sobre todo por motivos de espacio.

Como vemos, la traducción periodística es un tipo de traducción que presenta rasgos propios; está condicionada por los géneros textuales empleados y las exigencias derivadas del nuevo marco comunicativo (Hernández Guerrero: 2006: 135).

Pero aparte del aspecto formal, hay algo más, que merece un análisis somero en estas líneas de presentación, y es el aspecto ideológico: en la actualidad, los medios tradicionales de comunicación son propiedad de la "industria cultural", en palabras de Adorno y Horkheimer, que funciona bajo los mismos principios de gastos y beneficios de cualquier empresa capitalista y está atrapada en un corsé económico que le impide ser objetiva. Los periódicos siguen una línea editorial determinada por unos intereses lucrativos y tergiversan o simplemente ignoran la noticia que pueda perjudicarlos. El contrapunto a este modo de proceder lo pone el periodismo alternativo, antes limitado a ámbitos locales e inconexos y que ahora ha accedido a la globalidad gracias al espacio virtual que le brinda Internet. La diferencia entre el periodismo tradicional y el alternativo es que este último no depende de unos intereses económicos, sino ideológicos, ni tampoco de las leyes del mercado, de modo que tiene garantizado en cierto modo su supervivencia. (Véase sobre este tema: de S. Herman, Edward y W. McChesney, Robert (1999), *Los medios globales,* trad. Manuel Talens, Madrid, Cátedra.)

Por otra parte, el término "globalización" ha adquirido una connotación negativa que probablemente no se merezca, pues en sentido estricto significa tan sólo convertir lo local en universal, con las inmensas posibilidades de conocimiento e intercambio que eso conlleva. Otra cosa muy distinta es la globalización que se apellida "neoliberal", pero el problema reside en el apellido, no en el nombre. Internet es globalización. Tlaxcala, la red de traductores en línea de la que voy a hablar a continuación, es globalización.

UNA VISIÓN DIFERENTE

En mi búsqueda inicial por Internet encontré también el sitio alternativo de Tlaxcala, una red de traductores cuyo objetivo consiste en fomentar la diversidad lingüística y que propone una inversión de los términos hasta ahora descritos. Entre sus miembros, procedentes de todos los rincones del mundo, encontré a un colega traductor, Juan Vivanco, socio de ACEtt, la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores de España, a la que pertenezco también. Juan, uno de los primeros miembros de Tlaxcala, me explicó cómo funcionaba el grupo y me animó a formar parte de esta fantástica red de traductores voluntarios. Más tarde me puse en contacto con su fundador, Manuel Talens, escritor y traductor

granadino, y mi incorporación al grupo fue inmediata.

Tlaxcala nació en diciembre de 2005 y se compone de un grupo multilingüístico y multicultural que asume el compromiso social y ético de publicar en todas las lenguas posibles las voces de escritores, pensadores, etc., que se expresan en sus lenguas maternas y cuyos textos brillan por su ausencia en los medios de comunicación institucionales e incluso alternativos. En ambos, los escritos que se publican traducidos de lenguas "subalternas" constituyen sólo un porcentaje insignificante de su contenido. Ante esta realidad, los traductores de Tlaxcala seleccionan artículos, casi siempre de opinión —aunque también comunicados y noticias—, que reflejan los valores esenciales de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, aspiran a la paz y a la igualdad entre todas las lenguas y culturas, y se oponen al eurocentrismo, al colonialismo y al racismo. Como es obvio, al tratarse de un trabajo voluntario, estos textos no están sometidos a las restricciones espacio-temporales que imponen los medios de comunicación tradicionales.

Hasta la fecha Tlaxcala ha producido en torno a 3.000 textos y ayudado a difundir a autores latinoamericanos, palestinos, africanos, europeos, etc., antes desconocidos o limitados a sus ámbitos lingüísticos. Sin estas traducciones, las denuncias y opiniones locales habrían seguido siendo locales. En Tlaxcala también participan dibujantes extraordinarios que ilustran a veces los textos traducidos. En la actualidad, Tlaxcala está asociada a otras redes de traductores (Rebelión, Cubadebate, numerosos *blogs)* para ampliar así la contrainformación que trata de neutralizar la desinformación de los medios corporativos, con vistas a lograr un mundo en el que sus ciudadanos sepan el qué, el por qué y el cómo de los actos políticos que se realizan a diario.

Los miembros de Tlaxcala traducen de y hacia 14 lenguas: español, francés, inglés, alemán, italiano, portugués, catalán, árabe, sueco, persa, ruso, polaco, rumano y griego moderno. Por ahora, el Manifiesto de Tlaxcala, que expresa la filosofía de los traductores de esta red, puede leerse en 10 lenguas en la página web actualizada a diario (http://www.tlaxcala.es). El grupo cuenta con pocos traductores al inglés; aprovecho la ocasión para estimular la participación de los traductores anglófonos con el fin de alcanzar uno de los objetivos principales de Tlaxcala: que circulen en la *lingua franca* del s. XXI análisis, informaciones, puntos de vista diferentes.

FUNCIONAMIENTO INTERNO DE TLAXCALA

El funcionamiento de Tlaxcala es muy flexible: al tratarse de una red internacional en línea con cerca de 80 miembros desperdigados por el mundo, no se puede pretender que funcione como un medio clásico. A partir de su ideario inicial, plasmado en el Manifiesto, la evolución de la red la van marcando sus miembros con su quehacer y sus preferencias; naturalmente, tienen más peso los miembros más activos. No se puede hablar en este caso de "línea editorial", siempre marcada por los intereses económicos de los grandes accionistas del medio clásico, o por la línea política en la escasa prensa de partido. Se procura, eso sí, que haya una uniformidad y un estilo propio en la presentación de los textos, y se estimula la traducción simultánea a varios idiomas no sólo para lograr una difusión global de determinados textos, sino también para fomentar la cohesión del grupo.

COMBINACIÓN DE TRADUCCIÓN PROFESIONAL Y AFICIONADA

Para evitar estridencias entre la traducción de prensa hecha por profesionales y la hecha por aficionados bienintencionados poco duchos en el oficio, un equipo heterogéneo de traductores como Tlaxcala tiene que ser, en cierto modo, una escuela de traducción. El aprendizaje se ejerce, sobre todo, con el control de calidad, el cotejo de traducciones multilingües y la discusión en la lista interna del grupo.

a) *Control de calidad*

La principal diferencia entre el control de calidad ejercido por una editorial o un cliente y

el ejercido dentro del equipo de traductores voluntarios es la horizontalidad y la no obligatoriedad: unos traductores revisan el trabajo de otros, proponen correcciones y éstas son aceptadas o no (se supone que cualquier mejora es bien recibida). Además de mejorarse así los textos, con este sistema los traductores más bisoños aprenden de los más experimentados y lo hacen en el ejercicio de la tarea, no de forma teórica o académica. Cabe, además, la posibilidad de discutir las correcciones y explicarlas, algo que casi nunca ocurre cuando el traductor trabaja para una agencia, revista o editorial, en las que se impone un sistema de "producción en cadena", muchas veces sin comunicación ni posibilidad de discusión entre el traductor y el revisor o editor (éste tiene la última palabra, pero el trabajo lo firma el traductor).

En Tlaxcala, aunque no de forma sistemática, se mandan los borradores de traducción junto con el original a la lista interna con petición de revisión, y el o los colegas que se animan mandan el texto revisado a la dirección particular del traductor (para no atascar la lista). Otras veces, por razones de urgencia, es el editor del sitio quien hace la revisión antes de colgar el texto, pero también en este caso el traductor puede pedir explicaciones y, en última instancia, cambios en el texto ya publicado. Todas las lenguas cuentan con un "editor", que no es sino un traductor de Tlaxcala que asume también esta función.

b) *Cotejo de traducciones multilingües*

En una red como Tlaxcala son frecuentes las traducciones multilingües más o menos simultáneas del mismo texto que, por su interés o por petición expresa de quien lo propone al grupo, ha llamado la atención a traductores de distintos idiomas. De este modo, el traductor a un idioma (que generalmente conoce otros) puede cotejar su trabajo con el de sus colegas y comunicarse con ellos para consultar las dificultades comunes. Este cotejo resulta muy útil para aprender y localizar errores y despistes. Asimismo, las traducciones multilingües resultan muy interesantes desde el punto de vista traductológico, al igual que las traducciones colectivas, sobre las que se han realizado pocos estudios hasta la fecha.

c) *Discusión en la lista interna del grupo*

Otra forma de aprendizaje es la discusión directa de los problemas de traducción en la lista del grupo. Allí se pueden argumentar las reglas del oficio, desconocidas por el traductor aficionado, y desmentir las ideas equivocadas que suelen esgrimir los principiantes. Veamos algunas:

- *"Lo importante es transmitir el mensaje"*. Es fácil demostrar que un texto mal traducido es un mensaje mal transmitido, de modo que el enunciado anterior se reduce a: "Lo importante es traducir bien". Ejemplos no faltan, como el de un texto traducido del inglés en el que se ponía en boca de Bolívar moribundo: "He surcado el mar" en vez de su famosa frase "He arado en el mar". En este caso, la mala traducción (o buena traducción al español de una mala traducción al inglés) equivale a una pésima transmisión del mensaje.
- *"Nuestros lectores no son tan exigentes"*. El lector que consulta un sitio como Tlaxcala es un ciudadano descontento, inquieto, ansioso de cambiar la realidad: ¿puede haber lector más exigente? El argumento anterior suelen esgrimirlo traductores que se han profesionalizado en un mal sentido, en publicaciones militantes, pensadas para que las lean sólo los convencidos y los "puros". Podemos decir que son traductores resabiados, que han elaborado una jerga y una mala práctica difíciles de erradicar, pues nunca han sometido su trabajo a un control de calidad. Con mucha paciencia y con el ejemplo del trabajo bien hecho se puede conseguir que esta mala práctica no cunda y el traductor resabiado comprenda que la suya es una vía muerta.
- *"No hay tiempo para esos detalles"*. Los detalles pueden ser, por ejemplo, buscar en la red la traducción oficial de un texto legal o la versión original en español de una cita traducida del español a otro idioma, del que se traduce. El argumento de la falta de tiempo casi siempre es falso, pues en un trabajo voluntario no hay plazos impuestos. Es preciso convencer al traductor principiante de que es preferible dejar que la traducción repose un

día y buscar con calma esos "detalles", a mandarla cuando aún le falta un hervor (o varios).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Los congresos internacionales como el celebrado estos días en la ciudad de Lima son el lugar perfecto para encontrarse con traductores de todas las naciones. Se rompen así las barreras que convierten al traductor en un ser aislado y solitario y se potencia el intercambio de ideas. Esta vez nos ha reunido el tema de la globalización; creo sinceramente que el mayor desafío consiste en saber utilizarla para difundir el pensamiento y proclamar la igualdad entre todas las culturas. No deberíamos dejar este proceso globalizador en manos de unos pocos. Nosotros, los traductores, que tenemos la ventaja de que nuestra herramienta de trabajo es la lengua, podemos defender los espacios horizontales de democracia directa, no tutelada, que den cabida a otros puntos de vista. Eso es lo que pretende un grupo plural como Tlaxcala.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, THEODOR W.; HORKHEIMER, MAX, "La industria cultural", en *Dialéctica de la ilustración,* trad. de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994.

CASASÚS, J.M.; L. NÚÑEZ LADEVÉZE, *Estilo y géneros periodísticos,* Barcelona, Ariel, 1991.

HERNÁNDEZ GUERRERO, M.J., "Técnicas específicas de la traducción periodística", *Quaderns. Revista de traducció* 13, 125-139, 2006.

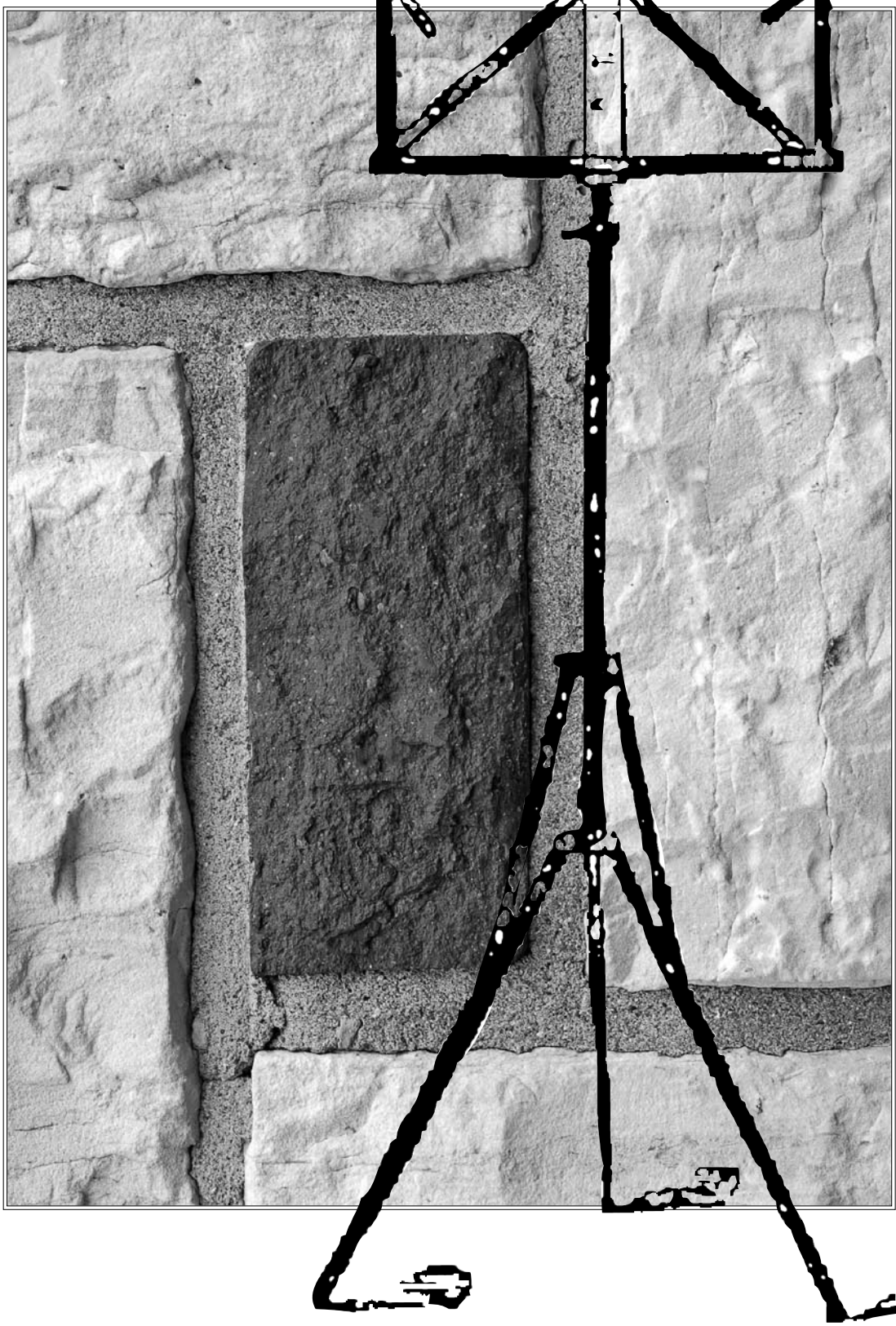
HURTADO ALBIR, A., Traducción y traductología. Introducción a la traductología, Madrid, Cátedra, 2001.

TOURY, G., *Descriptive Translation Studies and Beyond,* Ámsterdam, John Benjamins, 1995 [*Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción,* trad. de R. Merino y R. Rabadán, Madrid, Cátedra, 2004].

AA.VV., *Manifiesto de Tlaxcala* [en línea], <http://www.tlaxcala.es/manifiesto.asp/section=2&lg=es>. [Consulta: 11 de septiembre]

NOTAS

1. En 2006 realicé el Experto Universitario en Traducción Literaria y Humanística de la Universidad de Málaga, con un módulo dedicado a la traducción periodística. En las clases de la Doctora María José Hernández Guerrero pudimos cotejar numerosos originales y traducciones en seis variedades textuales distintas (noticia, entrevista, crónica, reportaje, columna y artículo de opinión) y analizar las principales técnicas de traducción en la prensa escrita.



ANUVELA O CÓMO HACER DE LA NECESIDAD VIRTUD

ANUVELA

Las traductoras Verónica Canales, Laura Manero y Ana Alcaina, miembros del colectivo Anuvela®, invitadas por el Comité de Traducción Literaria de la F.I.T., leyeron la siguiente charla el pasado 12 de octubre en la Lesezelt de la Feria del libro de Frankfurt 2007 con el título de *Translating Barcelona: Rebel Translators – How to survive as a literary translator in the Catalan publishing industry: the experience of Anuvela.*

PANORAMA GENERAL

Con objeto de explicar el nacimiento de Anuvela, empezaremos por describir a grandes rasgos el contexto de la traducción literaria en Barcelona, ciudad en la que trabajamos. Hablando en términos generales, Barcelona es, con mucho, la capital de la publicación literaria en España, ya que produce un 35,8% del total de publicaciones nacionales. Por tanto, también se trata de un importante centro para la traducción literaria. La principal lengua traducida al español es el inglés (con un 49,9% de libros traducidos), aunque no podemos olvidar la creciente presencia del francés (10,99%), el alemán (6,41%) o el italiano (4,53%). Además, según un estudio de la UNESCO, España es el segundo país europeo donde más traducciones se publican (194.965) después de Alemania (229.756).

Por lo que a la lengua catalana se refiere, sin duda alguna, Barcelona es el centro principal de literatura traducida a este idioma: un 9,16% de traducciones publicadas en España (los libros en español son los más traducidos al catalán, un 48,58%, en comparación con los libros que se traducen del inglés al catalán). En Cataluña la principal lengua de llegada es el español, seguida muy de cerca por el catalán.

Este panorama podría llevarnos a pensar que Barcelona es el paraíso para el traductor literario, pero no podemos pasar por alto las condiciones de esta ocupación en España. La realidad habla por sí sola:

- La gran mayoría de las editoriales no han revisado sus tarifas de traducción en diez años. De hecho, algunas editoriales sí lo han hecho, pero sólo para reducirlas. Dicha reducción ha representado al menos un 20% de pérdidas en las ganancias de los traductores literarios en los últimos años.
- Aunque la Ley del Libro española equipara el trabajo del traductor al del autor, el traductor a menudo se considera un "colaborador externo"; es el ser invisible del proceso creativo y sus derechos de autoría no siempre se respetan.
- Las tarifas bajas y la reducción de las ya establecidas, los plazos de entrega demasiado cortos y los contratos inadecuados (e incluso la ausencia total de contrato en algunas ocasiones) supone que la acumulación de experiencia profesional no equivalga a una mejora en la remuneración ni a un aumento del prestigio del traductor literario.
- Otros estudios señalan que el número de traductores que viven de forma exclusiva de la traducción es inferior al del resto de Europa. Ésta es una consecuencia directa de las condiciones mencionadas con anterioridad. Todo ello ocurre "en una economía en la que el coste de la vida ha aumentado significativamente debido a la creciente integración de España en el sistema económico mundial". Y en Barcelona, una de las ciudades más caras del país.

Teniendo en cuenta este panorama tan descorazonador, ¿por qué iba a querer nadie convertirse en traductor literario y aspirar a sobrevivir con esta profesión creativa?

Un traductor literario es un profesional movido por la vocación, que no inicia su andadura profesional (ni la sigue) con la meta de hacerse rico.

En España existen distintas vías para llegar a ser traductor literario, aunque, recientemente, el camino más común es el del título universitario en Traducción (hace treinta años dicha titulación no existía y la gran mayoría de profesionales procedían de carreras de Humanidades).

Con todo, el factor suerte (estar en el lugar adecuado en el momento adecuado) tiene mucho que ver con el logro del "primer libro". En pos de ese objetivo, los aspirantes a traductor envían miríadas de currículos a cuanta editorial puedan localizar. Los futuros traductores aceptan diversos encargos que les servirán como experiencia profesional y para ir "haciendo currículum": subtitulación de películas, localización de software, traducción de tesis doctorales, páginas web, etc…

Y un día llega por fin el tan anhelado manuscrito: el buen traductor se entrega en cuerpo y alma a la labor translatoria al margen de cuál sea el título o su autor. Esta actitud le garantizará, en la mayoría de los casos, un nuevo encargo y otro y otro…

En esta cadena de trabajos literarios existe un elemento fundamental, un elemento que a menudo se idealiza y que fue esencial para la creación de Anuvela: la soledad del traductor literario.

¿Cuáles son las consecuencias de esta soledad y cómo pueden paliarse?

Sobre todo a través de:

Asociaciones profesionales y asociaciones informales (o, en el caso de Anuvela, la amistad).

En España no existe un único organismo global de traductores, sino diversas asociaciones. Sin embargo, no todas ellas cuentan con un gran número de miembros.

El traductor literario necesita relacionarse con sus colegas y por ello se afilia a asociaciones profesionales, no obstante (y siempre según el Libro Blanco de la traducción) son muchos los traductores que no se sienten adecuadamente representados por algunas de estas asociaciones (que no comparten un único criterio que las haga fuertes frente a las editoriales y que impide que defiendan "reivindicaciones comunes"). Debido a esta situación, hay traductores que se sienten "solos" desde un punto de vista profesional.

Por otro lado, debe tenerse en cuenta la soledad del traductor literario a la hora de traducir estrictamente hablando (pues la gran mayoría trabaja desde casa). Las nuevas tecnologías (Internet, chats especializados, foros de traducción) pueden ayudarnos a paliar nuestra soledad durante la labor creativa. Sin embargo, para algunos de nosotros, y éste es el caso de todos y cada uno de los miembros de Anuvela, el contacto directo con los colegas es fundamental, así como un imperativo profesional para el buen desarrollo de nuestra creatividad.

La asociación informal, la amistad en nuestro caso, puede dar como fruto una nueva visión de la creación en equipo. Se trata de un fenómeno que no es en absoluto novedoso en el mundo de la traducción literaria, pero Anuvela lo enfoca de una forma muy diferente y original.

Para combatir la soledad y trabajar en un entorno menos aislado, hará unos cinco años, siete de nosotros alquilamos un despacho. Una vez que empezamos a trabajar en un espacio común, tuvimos la insólita oportunidad de ser testigos de la práctica profesional de nuestros compañeros, lo cual resultó ser una experiencia muy enriquecedora en más de un sentido. En cuanto a la forma de trabajar el texto en sí: el mero hecho de compartir un espacio común crea *per se* un foro en el que discutir cualquier duda que pueda plantear una traducción, y el despacho se convierte entonces en un lugar donde intercambiar opiniones, metodología, y debatir posibles soluciones. Y en cuanto a la vertiente más prosaica del trato con la editorial, se tiene ocasión de comparar de una forma más directa las condiciones laborales de una u otra empresa, tarifas, diferencias en cuanto a contratos, cambios inesperados de plazos de entrega y reacciones o propuestas ante ellos, etc. De esta forma se tiene una perspectiva más global de la relación entre traductor y editor.

En nuestro caso, este intercambio de experiencias desembocó en un proyecto conjunto que iba más allá de la sola confluencia espacial. Inevitablemente, nuestra peculiar reunión trascendió a las mesas de nuestros empleadores, que empezaron a interesarse en lo que nosotros siempre llamábamos "el despacho". Más adelante, cuando alguno de nosotros no estaba en disposición de aceptar un encargo, preguntaban si alguno de nuestros compañeros podría hacerse cargo de él, y al final terminaron por ofrecernos abiertamente compartir encargos de traducción. Fue entonces cuando comprendimos que teníamos algo interesante que ofrecer.

La división de libros entre varios traductores no es una práctica desacostumbrada en las editoriales. Los avances tecnológicos han acelerado los procesos productivos del sector editorial, pero el tiempo necesario para la parte artesanal del trabajo sigue siendo el mismo; no somos más rápidos traduciendo por tener un ordenador más potente. Así pues, si bien no es su primera opción, en numerosas ocasiones los editores se ven obligados a dividir un libro entre dos o más de sus colaboradores habituales por cuestiones de calendario. Esto repercute directamente en la labor del traductor, que trabaja entonces con una parte mutilada del texto completo, no suele conocer a los demás "negros" y, por tanto, no pueden debatir puntos oscuros ni trazar unas directrices generales. Después, es labor del corrector o del redactor de mesa remendar ese particular *Frankenstein* literario. Nosotros, por el contrario, en todo momento estábamos en contacto y podíamos, así, salvar las dificultades generadas por la división del trabajo. Estaba aún por ver cuál sería el resultado.

Nuestro primer proyecto resultó ser una recopilación de mitos eróticos del mundo. Por primera vez pusimos en práctica un sistema de trabajo en equipo y creamos mecanismos de comprobación que nos permitirían producir textos cohesionados y unificados, tanto tipográfica como estilísticamente. Trabajar con relatos nos resultó de ayuda en esa ocasión, pues la antología se prestaba a la promiscuidad de ser traducida por muchas manos y podía repartirse sin demasiados miramientos; cada cuento procedía de una tradición cultural diferente y, por tanto, cada traductor podía y debía imprimir su propio estilo sin que la totalidad de la obra se resintiera por ello.

Entregado ese primer trabajo, pasó poco tiempo antes de que la editorial volviera a recurrir a nosotros para encargarnos una traducción colectiva. Empezamos a darnos cuenta de varias cosas:

1. Estábamos perfeccionando una práctica que venía realizándose desde hacía años, pero con un resultado mucho más satisfactorio a causa de nuestras estrategias de coordinación y de trabajar en contacto.

2. El hecho de que varias personas traduzcan un mismo texto implica que también son muchos más los ojos que leen y reparan en los puntos conflictivos de un libro, de manera que es como si la traducción se revisara repetidamente durante todo el proceso. Las decisiones de traducción también están mucho más reflexionadas, puesto que son resultado del debate de varios puntos de vista opinantes.

3. En lo tocante a las condiciones laborales, el hecho de que el editor acuda a nosotros, como grupo, en busca de un buen resultado profesional cuando se encuentra con un apuro de tiempo, nos da la posibilidad de negociar desde una posición algo más aventajada que la habitual en un traductor literario.

Con el tiempo, hemos ido modificando y perfeccionando esos mecanismos de trabajo en equipo, y eso nos ha permitido embarcarnos con éxito en la división no sólo de recopilaciones de relatos, sino también de obras de narrativa. Esto es, no de cualquier obra de narrativa, sino únicamente aquellas en las que el papel principal lo ostenta la trama y no tanto la voz autoral. Esto ha sido posible gracias a que hemos aprendido paulatinamente a coordinar diversos aspectos de nuestras traducciones colectivas trabajando en diferentes tipos de libro: relatos, en primer lugar; después, la biografía de un famoso futbolista; una enciclopedia de mitología; y, por último, novelas.

Cada uno de nuestros proyectos ha sido estudiado siempre individualmente y no se ha aceptado hasta considerar que contábamos con las con-

diciones óptimas para poder llevarlo a cabo con un resultado satisfactorio; es decir, no somos una agencia de traducción en la que se aceptan todas las ofertas, sino que tan sólo aceptamos proyectos que consideramos viables y nos interesan, lo cual es muy diferente, pues seguimos siendo, ante todo, traductores literarios.

De ahí —de nuestra condición de traductores literarios— que siempre especifiquemos en el contrato qué tanto por ciento de la traducción pertenece a cada uno, pues con nuestro trabajo en equipo no renunciamos a la autoría, sino que reivindicamos una traducción realizada por un colectivo cuyos miembros son en todo momento conocidos y reconocidos como autores de la traducción. Nos gusta pensar que, en este sentido, somos también una especie de blanqueadores del "negro" de la traducción, por así decir, ya que nuestra propuesta pone fin a la división de proyectos bajo mano, cuando el plazo es demasiado apretado, con otros compañeros que nunca serán conocidos por la editorial, o por los lectores, o por los organismos reguladores de los derechos de autor.

Con esta fórmula creemos haber encontrado un hueco profesional que estaba aún por ocupar. En un mundo literario en el que la colaboración de varios traductores no siempre está muy bien vista y en el que las editoriales suelen ser reticentes a expresar en los créditos que un libro ha sido traducido por dos o más profesionales, sostenemos que hay una forma de hacer bien algo que durantes años venía haciéndose a hurtadillas... siempre que las condiciones permitan que pongamos en práctica una metodología que consideramos imprescindible.

Cuando la propuesta de traducción llega a la mesa de Anuvela, nos reunimos y discutimos todos los aspectos prácticos y teóricos del encargo y, en función de factores tales como la disponibilidad, el plazo de entrega, la tarifa y el interés que despierte entre nosotros el libro en cuestión, decidimos quiénes participarán en el proyecto. La mayoría de las veces, renegociamos con la editorial la tarifa de traducción, puesto que otros aspectos como el plazo de entrega y la posibilidad de una mayor participación en los derechos de autor del libro suelen ser, en nuestra experiencia, innegociables. Cuando la editorial acepta renegociar en términos satisfactorios las condiciones de trabajo, aceptamos el encargo y nos ponemos manos a la obra (por regla general, inmediatamente, en algunos casos aparcando o postergando otros encargos que nos ocupan en esos momentos). Por término medio, han sido escasas las ocasiones en las que hemos participado todos los miembros de Anuvela al completo en una misma obra (y de hecho, no tienen por qué participar todos), lo cual da una idea de la confianza que cada uno de nosotros tiene depositada en la capacidad profesional de los demás miembros, puesto que siempre insistimos (cuando no exigimos) firmar todos nuestros trabajos colectivos con el nombre de Anuvela®, sean quienes sean los que participen finalmente en el proyecto. Esto también se debe a la dificultad de coordinar la disponibilidad y el grado de participación de cada uno de nosotros en el proyecto, puesto que es cada uno quien decide, de manera individual, si le interesa o no, por las razones que sean, participar en la traducción de determinado libro.

A continuación, y siempre que las condiciones de trabajo así lo permitan o establezcan, designamos un coordinador del libro en cuestión, cuya función, además de participar activamente en la traducción de una parte de él, consiste en hacer de puente entre el grupo de trabajo y la editorial, coordinar las entregas, leer y unificar la traducción y, en última instancia, realizar una corrección de estilo del libro antes de la entrega. En nuestro primer proyecto en común, dedicamos mucho tiempo a que todos y cada uno de los miembros del grupo leyesen la traducción que habían realizado los demás, escuchando en voz alta incluso el trabajo de los demás traductores, pero los encargos posteriores pusieron de manifiesto la imposibilidad de llevar a cabo esta "corrección coral", por llamarla de algún modo, en todos los encargos, básicamente por falta de tiempo. Vimos también que resultaba mucho más factible confiar la labor de coordinación y corrección a una sola persona encargada de realizar el seguimiento absoluto de todo el libro, labor que, por otra parte, nunca recae en el mismo traductor.

Tras designar al coordinador, y a medida que se va avanzando en la traducción y que van surgiendo las dudas y la necesidad de establecer criterios de traducción unificados para ese libro en concreto, son muchas las sesiones de auténtico *brainstorming* que tienen lugar en la sede de Anuvela, a veces tensas por la pasión con que el traductor (individualista por naturaleza) defiende su opción, su idea, su creación, ante las opciones, las ideas y las creaciones de los demás traductores con respecto a una misma duda o problema, y otras veces, para qué negarlo, son sesiones verdaderamente hilarantes, pero siempre absolutamente enriquecedoras, tanto para nosotros como para la calidad final de la obra traducida.

También sacamos un provecho infinito de las nuevas tecnologías abriendo un documento de uso compartido, colgado en Internet y cuyo acceso está restringido a los participantes en la traducción. En el documento se exponen a grandes rasgos las dificultades del texto concreto y las soluciones acordadas y se elabora una especie de glosario "a medida" a fin de facilitar la labor de unificación. En dicho documento cabe, además, la posibilidad de abrir un debate en línea paralelo al texto, es decir, si alguno de nosotros no se encuentra físicamente en la sede de Anuvela, existe la posibilidad de hablar en tiempo real en una pantalla estilo Messenger y discutir así aspectos relacionados con la traducción con mucha más inmediatez que usando el correo electrónico e incluso el teléfono, aunque desde luego, nada supera al lujo que supone poder traducir físicamente en un mismo espacio, aunque las interrupciones para discutir alguna idea vayan a veces en detrimento de la capacidad de concentración del equipo en general. Para solucionar esto último, a veces interrumpimos nuestro trabajo en un momento dado para poder abrir una sesión de debate y luego continuamos traduciendo.

Una vez finalizado el proceso de traducción, entregamos el trabajo y seguimos con nuestros encargos anteriores, a la espera del *feedback* de la editorial y de los lectores.

CONCLUSIONES

Por último, y a modo de conclusión, nos gustaría hacer hincapié en el hecho de que nuestra máxima aspiración profesional es poder vivir de nuestro trabajo, ni más ni menos. A pesar de lo mucho que podamos llegar a disfrutar con lo que hacemos, nuestra tarea no es ningún *hobby*, sino la forma que tenemos de ganarnos la vida. En este sentido, el traductor se parece mucho al editor, quien, además de disfrutar enormemente con su trabajo, tiene como uno de sus principales objetivos sacar adelante su editorial, y aunque entendemos que para ello muchas veces ofrece al traductor, al menos en España, tarifas "competitivas" (para él) y a menudo irrisorias (para nosotros), también el editor debe entender que el traductor, puesto que debe sacar adelante su vida, tiene que tratar de negociar la tarifa a su favor o, en última instancia, y siempre que esto es posible, rechazar la tarifa o el libro que se le ofrece. En este sentido es necesario trazar una línea divisoria entre el traductor profesional, que trabaja para ganarse la vida, y el traductor ocasional, cuya actividad principal no es la traducción sino que ésta es complementaria a otro trabajo. La aceptación de tarifas bajas por parte de ambos, aunque sea por razones distintas, constituye uno de los aspectos de la actual coyuntura de la traducción literaria en España: tarifas que, tal como decíamos al principio, no sólo no han subido en los últimos diez años, sino que en algunas editoriales han bajado y siguen bajando. Otras razones importantes que explican esta situación son la industrialización progresiva del sector editorial, que suele minimizar los costes en los procesos de preimpresión para obtener mayores beneficios, y también a causa del monopolio de la distribución, que se queda con un alto porcentaje del precio de venta total del libro. Todo ello a pesar de la constante aparición de nuevas editoriales, hecho que hace suponer que, como negocio, la industria editorial sigue siendo atractiva (y rentable) para el empresario/editor. Se da la circunstancia de que los proyectos realizados en común, bajo el emblema de Anuvela, son los más gratificantes económicamente, hecho que nos permite compaginar

este tipo de traducciones con otras no tan "alimenticias" para el bolsillo pero sí para el intelecto, o incluso disfrutar de la vida que hay más allá de la pantalla del ordenador, es decir, trabajar para vivir y no vivir para trabajar.

Anuvela® es un despacho de traductores con sede en Barcelona que nació hace unos cinco años de la necesidad de compartir espacio y recursos, pero, ante todo, de crear un remanso profesional donde varios amigos y profesionales pudieran ofrecerse apoyo mutuo y risas terapéuticas. En la actualidad, al margen de los proyectos individuales de cada uno de sus miembros, Anuvela asume proyectos de traducción colectiva con una nueva visión del trabajo en equipo para cubrir las expectativas de rapidez y calidad de algunas de las principales editoriales españolas. Sus traducciones abarcan desde recopilaciones de relatos y obras de divulgación hasta el *bestseller* internacional.

Anuvela® son **AN**a Alcaina, **NU**ria Salinas, **VE**rónica Canales, **LA**ura Manero, **LA**ura Martín, **LA**ura Rins y **R**obert Falcó, todos ellos traductores desde hace más de siete años. Algunas de sus traducciones son *El afgano,* de Frederick Forsyth, *El buen alemán,* de Joseph Kanon y *Un mundo sin fin,* de Ken Follett. (www.anuvela.com).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARME ARENAS Y SIMONA ŠKRABEC, *La literatura catalana i la traducció en un món globalitzat,* Barcelona, Institut Ramon Llull, Institució de les Lletres Catalanes, 2006.

Panorámica de la edición española de Libros, Subdirección General de Promoción del Libro, Ministerio de Cultura, 2007.

Libro Blanco de la traducción en España, Madrid, ACE Traductores, 1997.

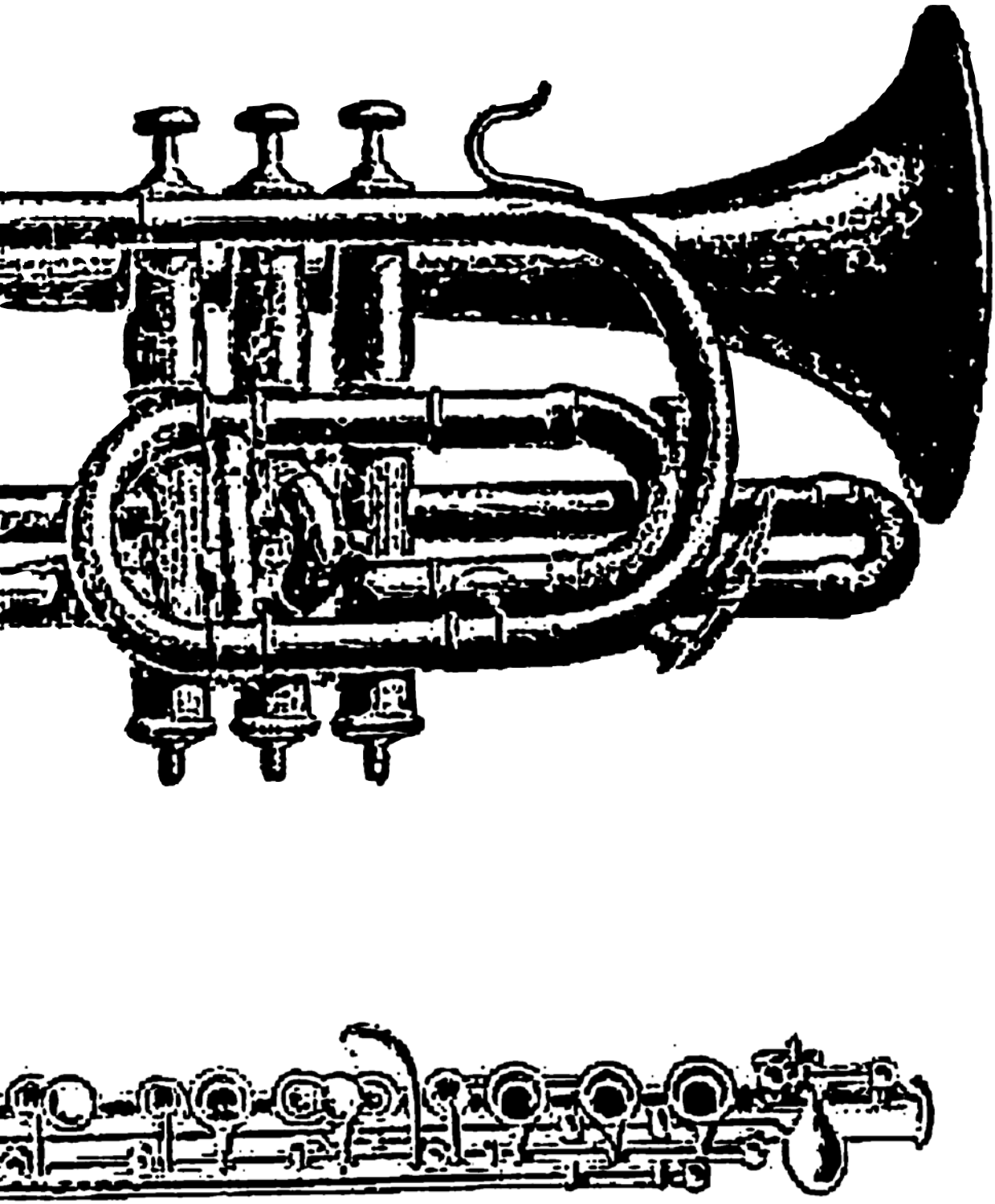
"Traducciones crecientes, dinero menguante", Virginia Collera, *El País,* 6 de enero de 2007.

"De te fabula narratur: los sistemas de cómputo y el rendimiento del trabajo de traducción en el sector editorial", Carlos Milla Soler, Marta Pino Moreno, *Vasos Comunicantes,* nº34, Madrid, 2006.

Base de Datos del Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios. (http://www.ceatl.org).

Index Traslationum

http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=22244&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.htm



el CEN

¿CÓMO EMPECÉ A TRADUCIR?

CONVERSACIÓN EN LA LISTA DE DISTRIBUCIÓN POR INTERNET EN ABRIL DE 2007

Carmen Francí

Por lo que he visto en nuestras prédicas iniciáticas, uno de los puntos que más interesa a los novicios es el primer paso, el abecé: cómo se empieza a traducir para una editorial.

Isabel González-Gallarza les da consejos útiles y sistematizados, pero se me ocurre que si los colisteros respondierais a esa pregunta, los resultados podrían ser muy interesantes. Y si no da para una fría estadística, si contestáis con el rigor y gracejo que caracteriza a esta lista, será al menos un buen centón para *Vasos Comunicantes.*

María Teresa Gallego Urrutia

Quizá ceñiría la encuesta a los… digamos diez últimos años.

La forma en que se empezaba a traducir cuando empecé yo, por ejemplo, me parece que ya no sería de utilidad para las prédicas iniciáticas.

Carmen Francí

¿Por qué no? Con contexto, todo sirve.

Que sí, por favor, os ruego a TODOS que contéis sin pudor vuestras más íntimas experiencias, vuestro *maiden voyage* editorial.

Patricia Orts

¿Qué pasaba entonces, por Dios?

María Teresa Gallego Urrutia

En mis comienzos (o sea, en los sesenta) se empezaba un poco por casualidad. Las editoriales, siempre tan cariñosas y desinteresadas ellas, acudían bastante a las facultades a buscar estudiantes que les hiciesen traducciones en condiciones aún más leoninas y tarifas aún más míseras que lo más leonino y lo más mísero que pueda darse ahora. Muchas veces como negros, o como nada de nada: la traducción aparecía sin firma alguna. También se llevaba mucho la agencia tipo Diorki Traductores (por la que hemos debido de pasar, calculo yo, todos los que ahora hemos cumplido ya los cincuenta). Total, que si eras estudiante de una facultad de letras en general, y de una filología en particular, antes o después traducías una novela o un ensayo (me imagino que también había otros caminos, yo sólo puedo hablar de mi experiencia). Y te quedaba fatal. Pero el siguiente libro te quedaba ya un poco menos fatal. Y, poco a poco, ibas aprendiendo a hacerlo mejor. Y, si perseverabas en el oficio, porque no te salía otra cosa o porque,

TÓN

aunque sí empezabas a trabajar en otra cosa, te gustaba y no querías dejarlo, las editoriales empezaban ya a conocerte y a llamarte. Y te hacías de una asociación, de APETI* por ejemplo; y, en parte porque ya hacías traducciones más decentes, en parte porque ibas aprendiendo a ser reivindicativo, y en parte porque algunas asociaciones, APETI por ejemplo, iban luchando y consiguiendo mejoras en el terreno legal por un lado y, por otro, iban creando cierta conciencia "de clase", empezabas a conseguir contratos, y tarifas un poco más dignas, y *copyrights,* que era bastante para nota. Porque aún no existía la LPI. Pero siempre currándoselo mucho y exponiéndose a que la editorial pasase de ti o, incluso, te pusiese en alguna lista negra.

* APETI (Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes) dejó de existir hace años. Pero, mucho antes, los traductores literarios habíamos fundado la actual ACEtt.

Carmen Francí

Yo no trabajé para Diorki, me rechazaron. Hice una prueba para ellos (lo recuerdo bien, fue el día del referéndum para la OTAN de-entrada-no). Yo todavía no traducía libros, iba en moto de agencia en agencia (no existía ni el fax ni el e-mail) para encarguillos más o menos bien pagados y siempre rarísimos.

Diorki no me quiso: me explicó una joven un tanto pedante que mi castellano tenía demasiadas influencias hispanoamericanas. ??!!

Como no fuera por leer a Borges y compañía… Sería boluda la piba…

Mónica Rubio

Yo trabajé para Diorki muchos años antes de pensar siquiera en hacerme traductora. Tengo un vago recuerdo de haber traducido cuentos, algo que tenía que ver con Barbie…

Me dieron un cuento en italiano y cuando lo hice me dijeron que estaba bastante mal. Yo me puse indignada y les dije que ellos qué sabrían. No recordaba que tuviera yo tanto desparpajo en mi juventud: no sé italiano ni lo he sabido nunca.

María Teresa Gallego Urrutia

Añado mi principio personal —que ya he contado otras veces—, porque lo que mandé ayer fue algo general.

El año en que empezaba Preu y cumplía 17 años —cuando aún no sabía qué carrera iba a elegir en la universidad, porque yo, lo que quería hacer en la vida era la Revolución, y eso lo estudiaba por otro lado— pensé que lo que sí quería seguro, además de hacer la Revolución, era traducir del francés.

Ni corta ni perezosa escribí a Seix Barral y a su director Joan Petit. Elegí esa editorial y ese nombre porque mi padre traducía esporádicamente del inglés y me sonaba el nombre del director de la editorial. Y con el atrevimiento de la ignorancia y la juventud —y la insoportable petulancia que

ya tenía por entonces— dije sencillamente: quiero traducir.

Petit — y éstas líneas son un homenaje a él, que es uno de los ídolos de mi vida— me llamó por teléfono y me dijo: tradúceme un capítulo de Claude Simon, de *Le vent.*

Cuando lo recibió, me volvió a llamar y me dijo: es una traducción espantosa, pero aquí hay algo. Te voy a dar el Goncourt de este año. Pero me vas a ir mandando el borrador capítulo a capítulo. Y yo le iba mandando el borrador en papel cebolla. Y él me llamaba y lo revisábamos juntos y me iba explicando las torpezas —y alabando los aciertos—. Y entonces yo rehacía el capítulo y lo pasaba a limpio.

Y así traduje *La compasión divina* de Jean Cau, que nunca se publicó en España, porque la censura prohibió el libro y Seix Barral lo vendió a una editorial mejicana. Y la editorial mejicana reescribió la traducción aunque dejó mi firma. Y cuando me llegó el libro me cogí un rebote del copón y lo tiré a la basura.

Y no pude llorar en el hombro de Joan Petit porque entretanto se había muerto repentinamente de un infarto, dejándome una sensación de orfandad considerable.

Pero ya estaba metida en el circuito… Aguilar me encargó algún tiempo después unas novelas de Simenon para unas obras completas… e hice cosas para Diorki traductores y para una editorial de cine de Valencia y trabajé en un bufete de abogado, de traductora jurídica, mientras preparaba las cátedras de Enseñanza Media de francés… y hasta hoy.

Lo que no hice por fin fue la Revolución…

Concha Cardeñoso

Qué tentación, Carmen, aun sin ruego ni nada. A ver si me doy caña, no me distraigo, y siso un ratico para contarlo…

Bien pensado, incluso diría que, de vez en cuando, a temporadas, es como empezar desde cero otra vez.

Núria Viver Barri

Empecé con traducciones de medicina (soy médico), me gustó traducir, me fueron dando más trabajo de traducción médica, descubrí que existía la carrera de Traducción e Interpretación, la hice y empecé a buscar trabajos que no fueran de medicina, para lo cual me vino muy bien apuntarme a alguna lista (la primera fue la de ATIC, siguió la de Medtrad y al final la de ACETT). Mandé miles de CV a editoriales y alguna contestó. Empecé a traducir libros y, hace unos años, también novelas.

En realidad, soy un médico que ha dedicado media vida a la medicina y media a la traducción, a la que llegué a través de la medicina, a la que quizá vuelva en breve. ¡Qué lío!

¿Sirve, Carmen?

Carmen Francí

Sí sirve, mil gracias. Ilustra muy bien algo bastante común en el oficio: la disparidad de puntos de partida.

Aunque en Barcelona me lo contaste añadiéndole una salsa muy interesante (ah, la salsa): tu desengaño de la medicina tal como se ejerce en este país.

Núria Viver Barri

Sí, así fue. Después de trabajar en Guatemala, no pude volver a trabajar aquí, no porque no encontrara trabajo, sino porque no me sentía a gusto en ese mundo. Por casualidad, buscando un trabajo algo alejado de la medicina pero no del todo, me topé con un anuncio en el Colegio de Médicos en el que buscaban un médico que supiera francés para traducir unas revistas para especialistas. Me hicieron una prueba y dijeron que no lo hacía del todo mal. Todavía trabajo para ellos, Ediciones Mayo. Sigo teniendo infinitas ganas de trabajar por ahí como médico, pero me encanta traducir. ¡Una vida un poco esquizo!

Concha Cardeñoso

Hace unos cuantos años, cuando las circunstancias y una amiga me dieron la idea de dedicarme profesionalmente a la traducción, confeccioné un currículo de primeriza, hice copias y me fui a

la única editorial en la que podía preguntar por una persona determinada, una editora "de mesa", como se dice ahora. Le entregué el currículo, hablamos un rato, le pedí una prueba de traducción, me la dio y, al cabo de unos días, me hizo el primer encargo editorial de mi vida. Fue un verano inolvidable del que, afortunadamente, conservo documento gráfico.

Al principio traducía poco porque trabajaba sólo con esa editorial, pero después, los encargos se multiplicaron y además fui a otras editoriales a presentarme y pedir pruebas. Para mí, fue fundamental saber por quién tenía que preguntar. Y si iba de parte de alguien, mejor que mejor.

Lo demás ha sido cuestión de cumplir con los encargos, establecer una relación cordial con el editor o editora de mesa (sin olvidarme de las mínimas reivindicaciones, claro) y una dosis de suerte o don de la oportunidad (a veces, de la inoportunidad, también es cierto).

Pasadas las primeras emociones fuertes (porque traducir libros es emocionante), vendría la soledad, luego, la asociación, la conciencia, la lucha, las épocas de lluvias torrenciales, las de sequía pertinaz, las de barbecho… pero eso ya no sería "cómo empecé".

Juan Pascual Martínez

Muy bien, allá vosotros :-))

Ahí va el rollo:

Estudié filología inglesa en Málaga, y cuando terminé, quise empezar el doctorado en literatura ídem. Como no estaba muy seguro de que me admitieran (quizás porque ya me conocían bien), me apunté también a la preinscripción del doctorado de traducción, que me sonó algo interesante. Por supuesto, y por suerte, acabé en Traducción, y me encantó. El primer año ya fue fascinante y eso me hizo ver la posibilidad de trabajar en ello.

También soy aficionado a los juegos de batallas en miniaturas, y resulta que mientras estudiaba el segundo año, vi en una de las revistas especializadas que había una oferta de empleo como traductor en el estudio de la empresa de la revista. Me lié la manta a la cabeza y me presenté, con lo cual acabé trabajando en las oficinas de Barcelona. Tres años y medio después, y hasta un poco más abajo de la cintura de algunos de los jefes y del tema salarial, me enteré que la editorial Timun Mas estaba publicando una serie de novelas basadas en los juegos que ya traducía yo. Les pregunté si necesitaban más traductores, me dijeron que sí, y en cuanto me dieron el segundo libro y me di cuenta de que había posibilidades serias de hacerme autónomo, dije "el último que apague la luz" y hasta ahora, siete años y medio después.

Ya os dije que era un poco rocambolesca la llegada a la traducción literaria, pero…

Un saludo,

Juan

PD. Descansando me he quedao.

Carmen Francí

Gracias, Juan. No me parece tan rara la historia, yo casi termino así. En una ocasión, cuando ya había traducido algunos libros, me presenté a una prueba en la revista de la OCU para traducir y redactar textos: me tentaba la idea de tener un horario y un sueldo TODOS los meses. Ya sé, una bobada, pero ilusiona cuando tienes dos hijos pequeños.

Me admitieron, me dejaron un recado en el contestador para una entrevista… pero yo me había ido de puente y lo oí demasiado tarde. La vida es rara. Uno se harta de tomar decisiones trascendentes y, al final, manda el azar.

Blanca Ortiz Ostalé

Yo empecé en los inicios, pero con pocos principios; no sé si serviré como modelo para traductores imberbes o debería ocultarme abochornada…

Allá por el año 95 terminé un máster en traducción de danés en el que éramos, literalmente, cuatro gatos: tres alumnos y la profesora. Gracias a ella conseguimos publicar en triunvirato nuestras primeras obras: un cuento del siglo XIX con más traductores que páginas y un libro del director de cine Dreyer. Tras varios años de total sequía en los que me dediqué a torturar a cuanto editor aparecía en las Páginas Amarillas y asaltar a los miembros de ACETT en Tarazona para averiguar

cómo habían ellos conseguido meterse en el ajo y ganarse la vida, confieso que me harté e ideé una táctica algo delictiva pero, por lo que se ve, eficaz. Llamé a una editorial grandecita y dije que había oído que estaban buscando un traductor de danés (mentira cochina). La sorpresa fue que me pidieron que esperara, me pasaron con una editora, me hicieron una prueba y me encargaron tres libros. Así, de sopetón. Y desde entonces.

Pilar González Rodríguez

Empecé a traducir en el 90 o 91. Llevaba ya varios años en la enseñanza cuando pensé probar suerte en el campo de la traducción. En aquella época la editorial Mondadori estaba en Madrid, muy cerca de mi casa y allí que me presenté, sin conocer a nadie y sin experiencia en el campo de la traducción. Pregunté por el editor, que resultó ser editora (por cierto, cosas de la vida, era Julia Escobar, de quien yo entonces no sabía nada) y con total frescura y tranquilidad le dije que yo quería traducir.

Ante mi falta de experiencia ni siquiera quería hacerme la prueba; de nada servían mis dos licenciaturas y mi buena disposición. Yo no me daba por vencida e insistía e insistía hasta que ya, harta, le dije: Vale, no tengo experiencia pero llevo trece años enseñando a traducir latín. Se le cambió la cara: ¿Y qué has traducido? Se lo dije y le advertí que sólo era trabajo de clase… pero había dado en el clavo. "Yo soy de las que creen que los buenos traductores se forman en las lenguas clásicas" y con las mismas me dio una prueba. La hice, le gustó y me llevé mi primera traducción, un ensayo sobre la sociedad romana. Después todo vino rodado. Hice más cosas para Mondadori y poco a poco, casi por azar, se fue abriendo el abanico. Concha lo decía muy bien en su mensaje:

Lo demás ha sido cuestión de cumplir con los encargos, establecer una relación cordial con el editor o editora de mesa

Íñigo Sánchez Paños

Comienzos vulgares… Desde 1964 (estudiando aún) traducía libros de escultismo (que este año cumple cien, por cierto) para los amigos. Nunca se publicaron.

En 1980 aproximadamente, se montó una editorial *scout* en Madrid (El manglar) y, claro, traduje los casi veinte libritos que me pidieron.

En 1981, me preguntaron (Ramón Buenaventura, mi hermano) en Hiperión: "¿Te atreves a traducir el *Gargantúa?*" y, sin imaginar siquiera lo que podía ser aquello, dije que sí. Además, estaba en Guinea Ecuatorial: no tenía ni un diccionario a mano. Al cabo de un par de meses, me llegó el Lexis. Traducía a mano (a lápiz), en cuartillas que fui amontonando encima de la mesa, sin más seguridad que una piedra gorda, a modo de pisapapeles. Otro montón eran las notas a pie de página. No pude terminarlo de verdad hasta que volví a Madrid, por supuesto. Casi tres años de trabajo. Mais j'étais jeune…

A partir de ahí, encargos.

M. Gurguí

Los míos son bastante parecidos a lo que he ido leyendo por aquí. En 1985, y sin tener nada claro a qué quería dedicarme tras un paréntesis hippie, me encontré a Hernán Sabaté en el metro, al que conocía de la facultad y del IEN y de las Ramblas y del London y al que había perdido la pista desde hacía unos ocho años, y me explicó que se dedicaba a la traducción literaria, me pasó un capítulo de la novela que estaba traduciendo para que probara, le echó un vistazo a la prueba y me animó a coger las páginas amarillas y a llevar el currículum a todas las editoriales que encontrase. También me pasó una lista con direcciones, teléfonos y el nombre de la persona por la que tenía que pedir.

Al principio me dio corte ir a esas editoriales y empecé a probar suerte en otras. Hice manuales, fascículos de astrología, sexualidad, mecánica de automóviles, jardinería, partes de enciclopedias y al cabo de un año o así, en 62 (Península), por el hecho de que mi tatarabuelo Gurguí fuera bisabuelo de Mercè Rodoreda, me encargaron primero un ensayo y después, una novela. Cuando pude poner esos dos libros en el currículum ya no me dio corte ir a las editoria-

les que me había señalado Hernán y a partir de ahí ha sido no parar…

Claudia Conde

Yo empecé traduciendo artículos de enciclopedia*. Corría el año 1981, tenía 20 años recién cumplidos y acababa de aterrizar en Madrid procedente de Montevideo. Conseguí el trabajo porque un amigo de mis padres, periodista argentino reciclado en traductor, me animó a que me presentara e hiciera una prueba. Hasta entonces no había pensado nunca en dedicarme a la traducción, pero una de mis aficiones (que creía tan inútil como la de hacer crucigramas) era traducir diálogos, o trozos de obras de teatro, o cosas como el *Jabberwocky* de *Alicia.* Cuando se terminaron los artículos traducibles, pregunté si había más trabajo y me dijeron que sí, que aún quedaban por redactar los artículos de creación, y ya no cuento más, porque supongo que ahí acaban mis inicios y empiezan mis continuaciones.

* Para Diorki Traductores, por cierto, ya que ha salido el tema.

Zoraida de Torres Burgos

Aviso: es un poco largo… Es que me he extendido hasta hoy, porque tengo la impresión de que lo mío no ha sido un comienzo sino una sucesión de comienzos.

A los 13 o 14 años veía "Encuentros con las letras" y me fascinaba la forma en que Esther Benítez hablaba de las traducciones. Me impresionó mucho la entrevista que hizo a una traductora del árabe; no sé quién era la entrevistada pero recuerdo muy bien el orgullo con el que hablaba de una aliteración que le había resultado particularmente difícil de trasladar al español. Decidí que su oficio debía de ser el más apasionante del mundo.

Después tuve una juventud dispersa y desorientada. Empecé a estudiar Exactas y lo dejé, quise matricularme en la EUTI y no lo hice, empecé Filosofía y, mal que bien, terminé… Y entre tanto comencé a ganarme la vida en una serie de empleos cutres y mal pagados. Uno de ellos, como "perforista" en una editorial de libros de texto. Utilizaba un Mac prehistórico y me encargaba de introducir en el documento informático las modificaciones señaladas en el papel y también de teclear los originales que los autores entregaban escritos a máquina en holandesas que llevaban marcados los márgenes y líneas de la plantilla (¡qué cosa tan antigua!). Aprendí mucho conversando con los correctores de la casa.

Dejé este trabajo y estuve un tiempo interina en el Parlamento catalán, hasta que los horarios fijos y las tareas burocráticas me causaron tal angustia que me lié la manta a la cabeza, me marché y me hice autónoma. Empecé a trabajar desde casa para la editorial de libros de texto y colaboré como correctora y editora con una empresa de servicios editoriales a la que se había trasladado una compañera de mis tiempos de perforista. Empecé a estudiar en la facultad de Traducción de la Autónoma. Contesté a un anuncio de prensa y me contrataron a media jornada en una agencia; allí traduje y revisé multitud de textos técnicos, sobre todo de medicina y farmacia (entre ellos, un estudio sobre la recién aparecida Viagra; el cliente era un señor canoso que aguardaba impaciente en la calle, en un coche de lujo…).

En esa etapa me encontré en el metro con un amigo de la época de Filosofía, que había hecho un máster de edición y estaba trabajando para un gran grupo editorial. Él me pasó varias correcciones de estilo y por fin, por fin, me hizo mi primer encargo de traducción "literaria". Traduje tres libros para él, hasta que lo trasladaron de sello y dejó de ocuparse de la selección de traductores.

Estuve un par de años sin traducir libros, pero sí traduje más textos técnicos, varios cómics, tres películas para una empresa que quebró y nunca pagó a sus últimos colaboradores y un montón de artículos para una revista de videojuegos y otra de informática y electrónica de consumo. Más tarde contesté a un mensaje que apareció en la lista de ACEtt y entré en contacto con una editorial de Barcelona para la que empecé a hacer correcciones tipográficas y de estilo. Para esta editorial y otros sellos del mismo grupo traduje varios libros del francés, el inglés y el catalán, hasta que las dis-

crepancias en cuestión de tarifas y recuentos separaron nuestros caminos…

Ya hace algún tiempo que he dejado la corrección y sólo traduzco libros y, afortunadamente, puedo encadenar un encargo tras otro. Con una de las editoriales con las que trabajo actualmente empecé gracias a un anuncio que salió en la lista de ATIC; con las demás, porque alguien les dio mi nombre y ellos mismos me llamaron. Agradezco que haya sido así, porque venderme se me da muy mal y las pocas veces en que he intentado presentar directamente mi currículum o una muestra de traducción, no me han hecho ni caso. Y así estamos, hasta que el cuerpo aguante.

nariz

hice mis primeras traducciones en 1972, en buenos aires, para un psicoanalista conocido de mi madre. el individuo necesitaba un secretario y chico pa (casi) todo barato y uno a los 17 años suele prestarse a esos trotes. o sea que me instaló en la minúscula cocina del piso donde tenía la consulta y me encargó que le tradujera… ¡un seminario de lacán! el hombre debió de tragarse mi chapuza porque, en lugar de echarme, me dio más cosas, pero acabé yéndome yo porque era más trabajoso arrancarle la paga que colarle goles juveniles al lacanismo. con ese currículo hice esporádicas traducciones de psicología y medicina (mi carrera por entonces) y, ya en españa, bastantes años después, amplié el campo a los manuales industriales, la economía de batalla, la publicidad, el arte… para agencias, editoriales perdidas, fundaciones, bancos (traduje una hoja de prensa de bolsa!), periódicos, fábricas… mi primer pinito en la traducción literaria fue como negro de un gran amigo: la firmaba él. no sólo continuamos siendo íntimos sino que rindo desde aquí un sentido homenaje a esa institución que, bien administrada, tantos buenos traductores ha formado. y aprovecho para hacer una confidencia a medias: un traductor enorme (no en volumen sino en calidad) y muy admirado y querido fue negro mío. de quién hablo?

María Teresa Gallego Urrutia

Me acabo de acordar de algo así como una a modo de negritud *ma non troppo* que hice allá por muy principios de los setenta, en una temporada en que tenía nada de pasta, muchas cargas y una niña muy pequeña.

Una traductora del francés —cuyo nombre he olvidado y que no sé de dónde me sacó—, una persona que entonces me parecía muy mayor y ahora no me lo parecería, que tenía mucho volumen de trabajo y no quería perder tiempo en buscar dudas, me pagaba para que le solucionara las dudas.

Iba a su casa a intervalos regulares y me decía dónde tenía dudas. Algunas se las solventaba sobre la marcha —las de lengua y algunas de civilización o historia—; otras me las apuntaba y las rastreaba —no había internet y había que ir a librerías y bibliotecas—.

Me pagaba una cantidad por cada duda.

Y me venía muy bien para llegar a fin de mes. O a mitad de mes, en el peor de los casos.

Y hay que ver lo que aprendí…

Joaquín Garrigós

Hola:

En otros tiempos solía aparecer más por la lista. Ahora, por estreses, trabajos de obligación y de devoción, la abro de tarde en tarde y los cientos de mensajes que veo me desaniman. De manera que suelo llegar tarde a los debates y cuando quiero participar en alguno que me interesa ya se ha cerrado.

Bueno, por lo visto, en algún mensaje que no leí, se pide a los listeros que contemos nuestros primeros vagidos traductoriles.

Yo soy traductor de vocación tardía. Conocía un idioma que no me servía para nada, el rumano. En 1991, en mi primer viaje a Rumania tras la caída de Ceausescu, compré la obra completa de narrativa fantástica de Mircea Eliade y me entusiasmó. Y volví a sentir el gusanillo de los años del bachillerato cuando traducía a César y Jenofonte. Total que quise que se conociera aquí ya que no había nada traducido. Me dirigí a un montón de editoriales que no me hicieron ni caso. Pero, oh maravilla, en 1993 se estrenó el Drácula de Cop-

pola y eso puso de moda el mito. Conque elegí un libro donde Eliade trata del vampirismo, pero poniéndole faldas, haciendo una vampira. Se lo propuse a Lumen, mandé la versión francesa, a Ester Tusquets le gustó, traduje el libro y se publicó en 1994.

Esa fue la primera piedra, luego vinieron otras hasta levantar una pequeña pared.

Abrazos para todos.

Rafael-José Díaz

En mi caso, no tengo demasiada experiencia a mis espaldas. Empecé a traducir hacia 1992, cuando todavía estudiaba en la Universidad de La Laguna, a la que entonces llamábamos "el único bar de España con universidad". La traducción que hice ese año sólo pude publicarla en 2005: Bajo la montaña, de Jacques Ancet, gracias a la buena acogida de la editorial Bartleby. Luego, hacia 1996, conocí la obra del suizo Philippe Jaccottet, con la que me sentí muy identificado. Para publicar un par de cositas de él en nuestro país he tenido que darles la lata a numerosas editoriales, la mayoría de las cuales han rechazado los libros. Los pocos que han salido son como un milagro. Claro, como Jaccottet no escribe poesía de la experiencia… En fin. Me entretuve también durante tres años, en compañía de mi buena amiga Montserrat Armas, traduciendo El mundo como voluntad y representación de Schopenhauer para Akal, pero después de entregado el texto definitivo la editorial tardó cinco años en publicar el libro y en el ínterin aparecieron dos traducciones más del mismo tratadito en otras editoriales. Mejor fortuna hemos tenido con la reciente traducción de la poesía completa de Hermann Broch para Igitur: ha salido a tiempo y en un momento, al parecer, propicio. No voy a dar muchos detalles, pero en estos casi quince años de traductor ha habido de todo, desde editoriales traidoras que quisieron aprovecharse de mis versiones para publicarlas con el nombre de otro hasta maravillosas alegrías como las de haber podido publicar ya tres libros del gran poeta suizo Gustave Roud, un auténtico desconocido en nuestro país. Así que animo a cualquier traductor que esté empezando a que no ceje en el empeño, a pesar de los traspiés y zancadillas con que sin duda tendrá que contar.

Pedro Tena

No tengo comienzos ni recuerdos de un patio de Sevilla: lo mío son las acordancias.

O sea, que cuando me acuerdo, siempre estoy empezando.

Puestos a acordarme, me acuerdo de que mi primera traducción fue un artículo periodístico; un encargo de mi padre a los 18 para un grupo de facinerosos amigos suyos que, a través de una revista de cuyo nombre no quiero acordarme, estaban empeñados en demostrar el contubernio con que los judíos influyentes intentaban hacerse con el mundo. Después de ese artículo, vinieron otros en la misma línea, hasta que empecé a investigar en los apellidos de algunos gobernantes de entonces, y descubrí coincidencias espeluznantes. Decidí que era el momento de hacer una vida más sana. Soy consciente de que esta confesión inconfesable merecería guardarse en el cajón, esperando al día de mis memorias, pero he pensado que me ahorro unos duros si lo cuento aquí: sin pudor —dijo Carmen—; pues, sin pudor.

Unos cuantos años después, nada más terminar los estudios, empecé a trabajar para una editorial que se llamaba, y se sigue llamando Nerea, donde Fernando Villaverde —a la sazón traductor y gran tipo—, me propuso traducir dos libros del italiano. El segundo no me lo dio, porque me dijo que a los que nos gustaba escribir no teníamos ni puñetera idea de traducir.

El caso es que tenía razón y, además, me hizo un favor, porque decidí tomármelo más en serio y traducir unos poemas. Los envié a una beca de traducción del Ministerio, y me la dieron. Luego, con este lamentable ridiculum y altas dosis de insolencia juvenil, me fui al Instituto de Filosofía del CSIC, y algunos desaprensivos investigadores me empezaron a pasar traducciones —directas e inversas, del inglés y del francés. Aún no lo comprendo, pero ahí están publicadas, y sin que yo llegara nunca a entender gran cosa de lo que traducía. Cuando ya me había fogueado bastante con los analíticos ingleses y la última filosofía france-

sa, una editorial me encargó una traducción de un libro de viajes. Eso sí, traducir seguía siendo, por entonces, aquello que hacía mientras hacía o dejaba de hacer todo lo demás…

Elena Bernardo

Yo hice los dos últimos cursos de la carrera de Periodismo trabajando como vendedora eventual de tarjetas de crédito. Lo que ganaba se me iba en invitar a los amigos a otra penúltima y en irme de viaje; algo quedaba para fotocopiar apuntes. Como la facultad me aburría soberanamente, hinqué los codos para salir de allí cuanto antes.

Al terminar los estudios pasé un año en Estados Unidos haciendo el memo. He observado que muchos traductores han pasado al menos un año haciendo el memo, y que hacer el memo les ha servido de mucho en la vida, por eso lo cuento. Luego me marché a Francia, donde fui periodista durante cinco años, escribiendo siempre en español. Redactar en castellano las noticias de la actualidad francesa me obligaba a traducir constantemente; empecé incluso algunas traducciones literarias para mí, para mejorar mi francés. Lo que estaba mejorando en realidad era mi español, pero entonces no lo sabía.

Cuando volví a España en 1996, no me gustó el panorama periodístico que se me ofrecía. Un buen amigo me puso en contacto con una editorial francesa, y una de sus responsables me sugirió que llamara a sus coeditores de España y me ofreciera como traductora. De aquella llamada salieron trabajos de traducción de guías de viaje. Luego vinieron más traducciones y más clientes, gracias a alguien que dio mi nombre, o que me invitó a llamar en el suyo, o a casualidades, como aquella chica con la que me crucé en una fiesta y se convirtió en mi mejor cliente durante dos años. No he llegado a abandonar del todo el periodismo, a través de colaboraciones y encargos esporádicos que ya nunca versan sobre temas de actualidad candente y que alguna vez me han conducido a ser chica para todo en algún proyecto editorial. Envidio a los compañeros que logran tener un ritmo de trabajo medianamente constante, porque a mí el trabajo siempre me llega por rachas: o mucho muchísimo, o ná de ná. Cuando toca una racha de ná de ná —y toca al menos una vez al año—, es como si tuviera que volver a empezar. Con cada nuevo encargo, con cada nuevo cliente, hay que superar una nueva reválida. Me gusta esa sensación de tensión intelectual. La otra sensación, la de no estar nunca seguros de tener dinero para llevarnos de veraneo a los pipiolos —porque en casa ambos somos autónomos— es, por su parte, de un mal gusto que me arrebata.

Asunción García

Hola:

Yo también me uno a las historias de debutantes un poco tarde, porque este fin de semana no he abierto el correo.

Empecé a estudiar idiomas porque me gustaba mucho cantar y quería saber qué querían decir las canciones, sobre todo las italianas de los años setenta, Claudio Baglioni y compañía (lo confieso, me sigue gustando) y los franceses de la bohème.

Mi primera experiencia laboral fue cuando me contrataron en una agencia de traducciones bastante diminuta con sede en Barcelona y sucursal en Madrid. Era un piso pequeño y estaba yo sola con un jefe muy raro que iba y venía Barcelona-Madrid. Había empezado a estudiar inglés, francés, italiano y alemán y van y me contratan de traductora (tenía 22 años). Allí tenía que hacer de todo: captar clientes, facturar, llevar la contabilidad, comprar el material, limpiar la oficina ¡y traducir! Entonces se traducía, naturalmente, sin ordenador. Escribía los textos a mano, los pasaba a máquina y los enviaba por télex. Llevaba sólo tres años estudiando alemán y un buen día me llega un télex enorme para traducir ¡del español al alemán! No pude decir que no y me puse manos a la obra. Después de toda la mañana sudando la gota gorda, acabé el texto y lo envié, no sin cierto terror. Era una especie de contrato o algo así, nada menos. Al día siguiente llego a la oficina y me encuentro una nota muy corta. Era de la empresa alemana que había recibido la traducción y me pedían que, por favor, les enviara el texto en inglés porque no se habían enterado de nada. La verdad es que, cuan-

do lo recuerdo, no sé de dónde saqué la osadía para trabajar allí, probablemente de la falta de años…

Carmen Montes

Terminé filología clásica en Granada; es decir, sabía traducir. Había trabajado en la enseñanza privada antes de terminar y después en la pública un tiempo, (enseñando a traducir latín, como creo que decía Pilar), hasta que los avatares de la vida me llevaron a Estocolmo. No sabía una palabra de sueco, claro. Allí era, súbita y literalmente, analfabeta. A las pocas semanas de llegar, un día en que intentaba familiarizarme con las librerías de la ciudad, entré en una que, en lugar destacado, mostraba un libro de un autor para mí tan desconocido como su lengua y cultura. Sólo que el libro se llamaba Ifigenia y eso sí que lo entendía yo… Por deformación profesional y mientras me matriculaba en la universidad, me puse a traducirlo, que es como los filólogos clásicos aprendemos "lenguas". Empecé a trabajar como profesora de instituto y, cuando tenía tiempo, traducía; me entrevisté con el autor y con algunos profesores que habían escrito su tesis sobre él, hasta que, un día, terminé la novela. Y, ya que estaba terminada me dije, con toda la ingenuidad de este mundo, que sería estupendo verla publicada. Puesto que yo tampoco me sé vender, como ya ha dicho alguien, hice un par de tímidos intentos, poniéndome en contacto con varias editoriales así, sin más; nunca lo logré y de las más ni me contestaron. Aunque intuía que mi acercamiento les parecería ridículo (no tenía contactos, ni carta de presentación ni noticias de que necesitasen a nadie ni tenía idea remota de cómo funcionaban los mecanismos), me hundió en la miseria la falta de respuesta. Pero ésa fue mi primera traducción literaria, allá por el 90. Un día, un vecino mío de Estocolmo que trabajaba en una financiera me pidió que le tradujese algunos folletos informativos, pues querían ampliar su actividad a España. ¡Buf!, dije yo entre mí. Pero lo hice. Durante dos años, ésas fueron mis primeras traducciones no literarias. Un día, en la facultad de Estocolmo, alguien del departamento de lingüística que me conocía de oídas le dio mi nombre a una traductora que buscaba un traductor literario de sueco a español (ella no tenía tiempo…). Traduje un cuento que se publicó en Quimera por el 92 o así. Ésa fue mi primera traducción literaria publicada. Pero aún no tenía ni idea de que me dedicaría a esto. Me trasladé a Málaga, en la periferia de cuya universidad enseñé gramática española a extranjeros y, puesto que los suecos tenían literalmente tomado el departamento de filología hispánica, propuse a la dirección ofrecerles una asignatura optativa de técnicas de traducción inversa y directa. Contra todo pronóstico, el director del departamento aceptó, "todos" optaron por la optativa y tuve que "inventarme" un programa. Dos años más tarde, volví a Suecia, terminé los estudios allí mientras enseñaba sueco. Volví a España y empecé a enseñar sueco en el centro de lenguas modernas de Granada, también en la periferia de la universidad, cuando, un día, me topé por el pasillo con un amigo de un amigo que se había matriculado en mi asignatura. Tenía una agencia de traducción en Granada y me preguntó si me interesaba trabajar como traductora en plantilla. No me interesaba, propiamente, pero sí me convenía, de modo que empecé a ganarme la vida (aunque mal) traduciendo manuales de DVD, contratos y cosas así, hasta que, un día…

Le había enviado mi memoria de diplomatura sueca a la entonces titular de sueco de la universidad de Barcelona, Deerie Persson, por ver si podía convalidar en España algunos de los estudios que había cursado en Suecia o si podía publicarse la memoria a través de algún canal universitario. Le pareció "interesantísima, un trabajo ingente," etc., aunque… ni lo uno ni lo otro pudieron ser. PERO cuando, un día, Tusquets llamó a la UB pidiendo desesperadamente un traductor literario de sueco a español, ella les dio mi nombre. Ni siquiera querían hacerme una prueba, "porque tenía tan poca experiencia…" Una de las editoras insistió, no obstante, en que lo intentaran, que no tenían nada que perder, que total, estaban en una situación crítica… Les gustó y empecé a traducir para ellos inmediatamente. Tenían un filón, un *best-seller* en toda regla que "escribía rosquillas" en sueco. Y así, sin sentir, me convertí en traductora literaria. Con dos novelas traducidas y publicadas, me asocié a

ACETT (¡albricias!). Me lié la manta a la cabeza y dejé la agencia de traducción (¡más albricias!) en 2003, un día en que, por segunda vez, rechazaba una oferta cuyo plazo o tarifa no me encajaban. Desde entonces, soy autónoma, para bien y para mal. Mientras dure.

Ana Fernández

Pido disculpas antes de nada porque me voy a enrollar y leer todo el mensaje puede causar agotamiento (entre otras cosas).

Ahora voy a contar mis "casualidades".

Yo me licencié en traducción en el 2003, pero eso no quiere decir que sea una jovencita. Soy casi recién licenciada pero mis relaciones con los idiomas y en concreto, con el alemán, vienen de lejos.

Mis primeros contactos con la lengua alemana fueron en el Kindergarten en el que me matriculó mi madre (aprovecho para recomendar la película "Un franco, catorce pesetas" a los que aún no la hayáis visto) a la tierna edad de 4 años. Así que soy hija de la inmigración, de todos aquellos que en los años sesenta se fueron a Europa, en el caso de mi madre huyendo de las vacas (somos asturianas) que nunca le habían entusiasmado demasiado. Después de unos cuantos años en Alemania sufrí una nueva inmersión lingüística, a mis diez años me fui a vivir a un pueblecito de Valencia en el que sus 300 habitantes sólo hablaban valenciano y mi alemán me servía de poco.

… todo este bagaje lingüístico me marcó, para qué negarlo. Estudié magisterio y realicé cursos de alemán (para no perder la lengua como le había ocurrido a otros), inglés, francés y valenciano (en los años en los que la defensa de la lengua no era exactamente como ahora).

Durante aquellos años ya empecé a traducir. Son las ventajas de ser una de las dos personas que sabe alemán en una población como Xàtiva. Me dediqué a traducir cartas comerciales, dar clases particulares de alemán, ayudar a los jubilados a rellenar sus impresos para cobrar la pensión de Alemania o Suiza y un largo etcétera. Y mira por donde, el director de una de las bandas de música me pidió que le tradujera un libro sobre Dvorak y su Sinfonía del Nuevo Mundo. Con un diccionario miserable, conocimientos musicales más que limitados y otros detallitos sin importancia conseguí acabar la traducción. Le cobré 80.000 pesetas y nunca más he sabido del asunto. Incluso he perdido la fotocopia que hice.

Mi padre, que había pasado lo suyo en Alemania (y antes en España) me insistía en que preparara oposiciones: trabajo fijo, para toda la vida… y por fin le hice caso.

Aprobé y sufrí un parón traductoril, me dediqué a dar mis clases, a reivindicaciones varias, a criar a mis dos hijas… pero cuando estaba embarazada de la pequeña (12 años en la actualidad) me enteré que iban a poner la Licenciatura de Traducción en Alicante (vivo a 20 kilómetros) y allá que me fui. Cinco años me costó conseguir una plaza por el cupo de ya titulados, pero el que la sigue la consigue.

Cuando cursaba cuarto curso de Traducción me matriculé en un máster a distancia porque era de traducción de alemán y pensé que sería una buena oportunidad para meterme en la traducción literaria (mi objetivo desde el principio) y tuve razón. El director del máster me dio esa posibilidad (el libro sigue sin publicar y yo sin cobrar, pero bueno…). Aunque tengo carta de recomendación.

Dediqué muchas horas a navegar por Internet, buscando trabajo, sin saber por dónde empezar y así descubrí ACETT. Tuve claro desde el principio que me asociaría. Entré en la presección (creo que va para dos años) y me apunté a la lista. ¡¡Una gran idea como se ha demostrado con el tiempo!!

En los primeros meses del 2006 Daniel escribió un mensaje sobre una editorial que buscaba un traductor de alemán. Ésta es la mía, pensé. Así que ni corta ni perezosa le escribí, una semana más tarde me entrevisté con él (le llevé el primer capítulo del libro traducido) y unos días después ya firmábamos el contrato.

Este mismo editor me ha ofrecido ya dos novelas más (estoy con ellas).

Y hace algo más de dos meses, Marta Pino también envió un mensaje a la lista con una oferta para traducir de alemán.

Y otra vez pesqué la oportunidad al vuelo, éste es mi segundo ISBN.

Es decir, que voy a poder ser socia de ACEtt gracias a dos traducciones que he conseguido a través de la lista de ACEtt.

No conozco a Daniel ni a Marta en persona, pero todo llegará.

Estoy encantada tanto por las oportunidades como por lo que aprendo en la lista. Escribo poco, la mayoría de las consultas son de inglés y francés, pero os aseguro que la lista de ACEtt forma parte de mi vida cotidiana. Es raro que pase un día sin ir a cotillear qué pasa por la lista. Además si me descuido se me inunda el buzón.

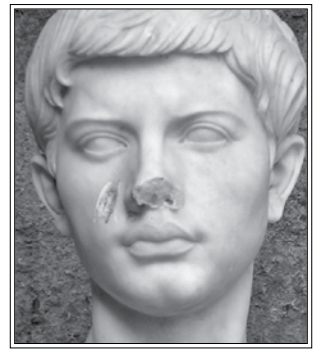
Estoy en otras listas y siempre que alguien hace alguna consulta sobre traducción literaria aporto mi granito de arena con los conocimientos adquiridos gracias a todos vosotros y les remito a estudiar bien la página de ACEtt y consultar.

Estos días ha habido varias consultas sobre esa editorial que a través de una agencia ofrece 6,5 euros por página.

Es mi aportación, pequeña, pero a los de "provincias" algunas barricadas nos quedan lejos. Trabajamos desde la distancia.

Para los que hayan leído hasta el final, muchas gracias.

JUEGOS DE PALABRAS



PUBLIUS VERGILIUS MARO, VIRGILIO

TRADUCIENDO OSCUROS BAJO LA NOCHE SOLA

Veintidós años y seis meses después del suicidio del poeta Leopoldo Lugones, exactamente el 9 de agosto de 1960, Jorge Luis Borges le dedica *El hacedor* (Buenos Aires, Emecé, 1960). En ese estado indeciso entre soñar y morirse, Borges cuenta que entra en la Biblioteca y allí, "a izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define el contorno, "el árido camello" del *Lunario**, y después aquel hexámetro de la *Eneida,* que maneja y supera el mismo artificio:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbras ".

La dedicatoria reconstruye implícitamente la atmósfera del *descensus ad inferos* o *katábasis* griega, y en esa sucesión de citas se adivina también a Dante (Borges) que incita a Virgilio (Lugones) para que lo guíe: "pero yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado".

Por ésta —y por quién sabe cuántas otras razones— se me ha ocurrido rescatar los versos 268-284 de Libro VI de la *Eneida* que comienzan con el ejemplo que menciona Borges, y ver cómo se encuentran distintos traductores (al castellano y al catalán) con ese fragmento del poeta latino. Al fin y al cabo, el traductor, como tantos hacedores de escritura, siempre anda buscando algún virgilio que lo desafíe. **MARIO MERLINO**

* Leopoldo Lugones (1874-1938) publicó *Lunario sentimental* en 1909. Se suicidó bebiendo una mezcla de cianuro y whisky.

LIBER SEXTVS

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis uacuas et inania regna:
quale per incertam lunam sub luce maligna
est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra
Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem.
Vestibulum ante ipsum primis in faucibus Orci
Luctus et ultrices posuere cubilia Curae;
pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus,
et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas,
terribiles uisu formae, Letumque Labosque;
tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis
Gandia, mortiferumque adverso in limine Bellum,
ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens,
uipereum crinem uittis innexa cruentis.
In medio ramos annosaque bracchia pandit
ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia uulgo
uana tenere ferun, foliisque sub omnibus haerent.

I

Solos iban en la nocturna obscuridad, cruzando los desiertos y mustios reinos de Dite, cual caminantes en espesa selva a la incierta claridad de la luna, cuando Júpiter cubre de sombra el firmamento y la negra noche roba sus colores a todas las cosas. En el mismo vestíbulo y en las primeras gargantas del Orco tienen sus guaridas el Dolor y los vengadores Afanes; allí moran también las pálidas Enfermedades, y la triste Vejez, y el Miedo, y el Hambre, mala consejera, y la horrible Pobreza, figuras espantosas de ver, y la Muerte y su hermano el Sueño, y el Trabajo, los malos Goces del alma. Vense en el fondo del zaguán la mortífera Guerra, los férreos Tálamos de las Euménides y la insensata Discordia, ceñida de sangrientas ínfulas la serpentina cabellera.
En el centro despliega sus añosas ramas un inmenso olmo, y es fama que allí habitan los vanos Sueños, adheridos a cada una de sus hojas.

DANTE Y VIRGILIO ANTE EL ÁNGEL GUARDIÁN DE LA PUERTA DEL PURGATORIO, POR BLAKE

II

Caminaban, rodeados de obscuridad, en la solitaria noche, a través de la penumbra y por la vasta mansión vacía de Dis y su reino, poblado de visiones inanes, cual, bajo la maligna luz de una incierta luna, se anda por selvas cuyo cielo Júpiter ha cubierto de sombra y en las que la negrura nocturna ha quitado a todas las cosas su color. Ante el mismo vestíbulo donde la garganta de Orco se abre, el Duelo y los vengativos Cuidados han establecido su cubil; allí habitan las pálidas Enfermedades, y la Triste Vejez, y el Miedo y el Hambre, mala consejera, y la repulsiva Pobreza, apariciones cuyo aspecto es horrible, y la Muerte, y el Sufrimiento, y el Sueño, de la Muerte hermano, y los culpables Goces del alma, y en el umbral, ahí enfrente, la Guerra, mortífera, y el tálamo férreo de las Euménides y la demente Discordia, con su cabellera de víboras anudada con cintas de color sangriento.

En medio, sus ramos y añosos brazos tiende un olmo de espeso follaje, enorme, en el que, según dicen, anidan por doquier los vanos Ensueños y se apretujan bajo todas sus hojas.

III

Marxaven com ombres dins de la nit deserta a través de la fosca, dels buits estatges de Dis i del seu reialme d'espectres, tal com, sota la lluna incerta i la seva claror escassa, uns vianants dins la forest, quan Júpiter ha cobert el cel d'ombra i la negror de la nit ha tret el color de la natura. Davant del vestíbul mateix, és a dir, a l'entrada de les goles de l'Orc, el Dol i els Remordiments venjadors posaren llur estatge; hi habiten les pàl·lides malalties i la trista Vellesa i la Por i la Fam, mala consellera, i la vergonyosa Fretura, visions terribles a l'esguard, i la Mort i la Fatiga; i llavors el Sopor, germà de la Mort, i els Plaers que malmenen L'Ànima i, al llindar, davant per davant, la Guerra mortífera i les alcoves ferrades de les Eumènides i la Discòrdia delirant amb la seva cabellera de vibres lligada amb cintes sangonoses. En mig del vestíbul un om frondós, enorme, desplega les seves branques i els seus braços seculars, on nien, hom diu, els Somnis vans, una mica pertot, aferrats a totes les fulles.

DANTE Y VIRGILIO ANTES DE SU PARTIDA AL INFIERNO, POR DORÉ

IV

Iban los dos por entre las sombras de la solitaria noche, atravesando en tinieblas el reino de la nada y los vacíos palacios de Plutón, cual el que marcha por entre los bosques a la falaz lumbre de la incierta luna cuando Júpiter cubre de nubes el cielo y la lóbrega noche quita el color a los objetos.

Delante del vestíbulo y en las primeras gargantas del Orco, están tendidos el llanto y los remordimientos vengadores. Allí residen las pálidas enfermedades y la triste vejez, y el miedo y el hambre funesta consejera, y la vergonzosa indigencia, y el trabajo, y la muerte y su hermano el sueño, y los goces criminales del alma, todos de terribles rostros. En la portada de enfrente están la homicida guerra, las Euménides en sus lechos de hierro, la demente discordia ceñida su cabellera de serpientes con vendas ensangrentadas. En el centro, un espeso e inmenso olmo levanta sus añosos brazos. Se dice vulgarmente que allí los vanos sueños tienen su asiento, pegados en cada una de las hojas.

V

Ivan escuros deyús de la noche por las sombras e por las casas vacuas de Ditis y regnos vazíos, assí como en la espessura de los árboles se va con la no çierta luna deyús de la maligna luz, en do Júpither cubrió el çielo de sombras e la noche obscura quitó el color, a las cosas denegando que no fuessen vistas.

Delante de aquella entrada primera en la boca del Huerco el llano e las vengadrizes curas pusieron su cama e su estada en ella fizieron. Allí falladas fueron las amarillas Enfermedades, la triste Vegez, el Miedo e la mal persuadida Fambre, la suzia Pobreza, el Trabajo e con fea figura terrible la Muerte e la Caída, e aquel Reposamiento perezoso pariente de la muerte e los malos Gozos o deleites de la vida, e la mortal Batalla sobre el lindal de la entrada de la cámara ferrenya de las Euménidas, e la Discordia loca, con sangrientas ataduras apretados sus serpentinos cabellos. En medio d´aquel logar un olmo de muchos anyos muy grantde, texido de ramas e muy escuro, que tiende sus braços tendidos por todo, cubriendo aquel logar, en el cual la vulgar gente dizen qu´el Suenyo faze su morada fallado deyuso de cada una foja.

ENEAS SALIENDO DE TROYA, POR BAROCCI

VI

Oscuros en la noche solitaria
cruzaban entre sombras la vacía
mansión de Dite, sus desiertos reinos,
como senda de bosque en la que esparce
amortiguada luz la luna incierta
en el cielo invadido de penumbra,
cuando la noche el mundo descolora.
A la entrada del Orco, en el vestíbulo,
asientan su cubil los vengadores
Remordimientos, el Dolor, las pálidas
Enfermedades, la Vejez doliente,
el Miedo, el Hambre que aconseja crímenes,
la Miseria deforme, y, espantables,
el Trabajo y la Muerte, con su hermano
el Sueño, y las culpables Complacencias
del corazón impuro. Al frente habitan
la mortífera Guerra, las Euménides
en sus lechos de hierro, y la Discordia
ciñendo insana las vipéreas crines
con sanguinosas vendas. Surge al medio
ingente un olmo añoso de anchas ramas,
sombrío asiento de los Sueños vanos
que al dorso de sus hojas se acurrucan.

LA PROFESIÓN

ACTIVIDADES DE ACEtt EN 2007

En el mes de mayo organizamos una tertulia en Barcelona con Ramón Andrés titulada *Música y traducción,* cuya transcripción publicamos en este número de *Vasos Comunicantes.*

En junio, *Gente que oye voces, coincidencias y afinidades de un autor y su traductor,* con Enrique de Hériz y Peter Schwaar en la Librería La Central del Raval de Barcelona, que publicaremos en un número próximo.

En la Feria del Libro de Madrid tuvimos una mesa redonda titulada *Traducciones de África* en la que participaron Federico Utrera, director de la editorial Hijos de Muley-Rubio, que hizo un recorrido por la obra "Descripción de África y de las cosas notables que en ella se encuentran", de *León el Africano,* y se detuvo en la figura del traductor Luciano Rubio, arabista, políglota; habló también Valeria Ciompi, directora de Alianza Editorial, que contó las peripecias de la edición de *León el Africano* de Amin Maalouf, traducido por María Teresa Gallego y Mª Isabel Reverte. Intervino también Wilfrid Miampika, director de colecciones de literatura africana para El Cobre, que nos ilustró sobre los escritores africanos que escriben en las lenguas del ex colonizador y el desgarro de no poder escribir ese montón de lenguas habladas en África; también él nos trasmitió curiosidad y ganas de conocer a todos esos autores. Actuó como moderadora María Teresa Gallego.

ACEtt tiene el placer
de invitarle a la tertulia sobre:

Folios, caracteres, palabras:

verdades y mentiras en los sistemas de facturación del sector editorial.

Con Carlos Milla Soler y Marta Pino Moreno, autores del estudio «*De te fabula narratur*: los sistemas de cómputo y el rendimiento del trabajo de traducción en el sector editorial», publicado en *Vasos Comunicantes*, 34, Primavera de 2006.

Fechas: 13 de junio de 2007

Horario: de 16 h a 19 h.

A cargo de: Carlos Milla y Marta Pino, traductores.

Lugar: Representación en España de la Comisión Europea. Paseo de la Castellana, 46. 28046 Madrid

Entrada gratuita, previa inscripción.
Plazas limitadas. Se dará preferencia a los socios de ACEtt si la demanda supera el número de plazas.
Los interesados deberán dirigirse a: lamorada@acett.org

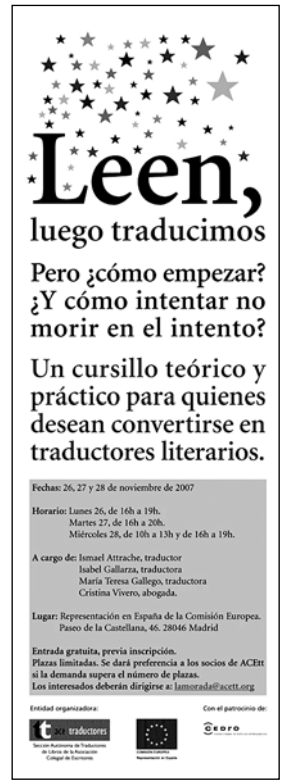
Entidad organizadora: Con el patrocinio de:

En junio se celebró en Madrid una conferencia titulada *Folios, caracteres, palabras: verdades y mentiras en los sistemas de facturación del sector editorial* a cargo de Carlos Milla y Marta Pino, en la sede de la representación en España de la Comisión Europea, sobre los datos publicados en el artículo *De te Fabula Narratur, Vasos Comunicantes* 34 (y sobre el mismo asunto dieron los autores un taller en las XV Jornadas en torno a la Traducción Literaria).

ACEtt participó en LIBER con una mesa redonda, *Traducir novelas, novelar la traducción. El traductor como personaje literario,* en

la que intervinieron Andrés Ehrenhaus, Mariano Antolín Rato, Gemma Rovira, Daniel Najmías y María Teresa Gallego Urrutia. Publicaremos la transcripción de esta mesa redonda en un número próximo de *Vasos Comunicantes.*

En noviembre, en la librería La Central del Raval de Barcelona, tuvimos un taller titulado *Vaqueros en Madrid, tejanos en Barcelona, el uso de una lengua neutra en la traducción literaria* a cargo de Carmen Francí, de contenido muy similar al que tuvo lugar en las XIV Jornadas de Tarazona (véase *Vasos Comunicantes* número 36)



También en noviembre, y debido al número de solicitudes que quedaron pendientes el año pasado, repetimos el taller de iniciación a la traducción literaria titulado *Leen, luego traducimos,* destinado a los miembros de la presección de ACEtt y a los estudiantes de traducción.

Y a principios de noviembre se celebraron en Tarazona las XV Jornadas en torno a la Traducción Literaria, a las que dedicaremos el próximo número de *Vasos Comunicantes.*

SEMINARIO SOBRE PROPIEDAD INTELECTUAL

Los pasados días 8 y 9 de mayo desarrolló sus sesiones en la sede del Instituto Cervantes en Sofía el seminario "El derecho de la propiedad intelectual en el ámbito de la obra escrita: la experiencia española en el contexto de la Unión Europea". Organizado por el propio centro del Cervantes con la colaboración de CEDRO, el seminario contó con la participación, por parte española, de Susana Checa, responsable del departamento de socios de CEDRO; Rafael Sánchez Aristi, profesor de Derecho Civil; Ramón Sánchez Lizarralde, miembro de la Junta Directiva de ACE, intervino para exponer la situación y experiencias de escritores y traductores en España, particularmente a partir de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987.

Además de diversos representantes búlgaros de los sectores involucrados y de la Administración, que intervinieron para presentar la situación en su país, tomó parte también Olav Stokkmo, secretario general de IFRRO, que se ocupó de la marcha a escala internacional de las entidades de gestión colectiva de derechos, asunto este que atrajo particularmente la atención dado el estado actual de las gestiones y actividades para la constitución en Bulgaria de una sociedad semejante al CEDRO español. Este último hecho dio lugar a que el seminario, muy en particular las intervenciones de los representantes españoles, despertara gran interés en los colectivos interesados, numerosos de cuyos representantes asistieron a las sesiones. A modo de conductora de las sesiones y debates actuó Luisa Fernanda Garrido, directora del centro del Instituto Cervantes en la capital búlgara y colega nuestra. En el acto de inauguración del seminario tomó parte el embajador de España en Sofía y diferentes representantes del Gobierno búlgaro, que celebraron la idea como una contribución señalada en el presente estado de cosas en el país.

A continuación reproducimos el pasaje inicial de la intervención de nuestro colega Ramón Sánchez Lizarralde.

ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE

Durante los últimos tiempos, en diversos países europeos, de manera particular en España, se vienen lanzando y difundiendo mensajes cuando menos confusos acerca del derecho de autor y la propiedad intelectual, su pertinencia o no en la llamada sociedad de la información, su carácter justo o injusto, su supuesta función de rémora para la actividad económica y el intercambio de "información", etcétera. En el debate aparecen implicados diferentes "actores", desde la empresas que hacen su negocio en Internet hasta los fabricantes de máquinas reproductoras diversas y de los diferentes soportes, ya sea de música, textos, partituras…, los editores, los bibliotecarios, sorprendentes y novísimas entidades de usuarios, las sociedades de gestión colectiva, los internautas; a veces, pocas, incluso nos preguntan a los autores mismos, que somos quienes generamos con nuestras creaciones la propiedad intelectual de marras, y los sujetos principales de los derechos que la legislación correspondiente consagra.

Los asuntos que se discuten son diversos, desde los procedimientos de adaptación a las normativas comunitarias, acerca del canon bibliotecario,

sobre el que grava los CDs, sobre el monto que deben restituir los fabricantes de máquinas y aparatos… Sólo de cuando en cuando, y nunca con suficiente alcance y extensión, se habla de los problemas que los creadores reales encontramos para conseguir que se respeten y tengan en cuenta nuestros derechos. Los problemas que se abordan son bien diversos, cada cual con sus correspondientes complicaciones e implicaciones (algunas de enorme alcance económico) y soluciones distintas según los países, los usos y los casos, en todo caso perfectamente previstos y fundados en la legislación vigente y en conceptos jurídicos acerca del derecho de autor que provienen de poco después de la Revolución Francesa. Pero el ruido que se organiza (por parte de las empresas multinacionales y las instituciones que pretenden rechazar o revisar esa legislación, o, las más de las veces, utilizarlo para negociar a la baja sus obligaciones) confunde a no pocas personas y conduce en ocasiones a tal grado de desbarajuste que ya nada parece inteligible. Los usuarios de las bibliotecas públicas llegan a creer que deberán pagar por leer los libros, los usuarios de la música que los cantantes y compositores son los responsables de los precios de los discos, los lectores, que los escritores y traductores somos los principales beneficiarios de lo que deben pagar por los libros… Todas esas confusas conclusiones son falsas, como sabe bien todo el que indaga un poco, pero el ruido es el ruido y acaba ensordeciendo (incluso algunos renombrados escritores en mi país se han dejado arrastrar por él). Es lo más parecido a una campaña de acoso al derecho de autor de la que los propios autores pueden llegar a ser las principales víctimas.

No voy a entrar hoy aquí en detalles acerca de todo ello, me limitaré a enunciar un par de ideas. La primera y esencial es la siguiente: los creadores de ficciones, de poesía, de novelas, de pensamientos, los músicos y los traductores siempre hemos dependido de otros para la realización, es decir para la comunicación de los resultados de nuestro trabajo a sus destinatarios, de aquellos que poseen los medios para reproducir y poner a disposición de los lectores, melómanos y usuarios los productos de nuestra mente. Nuestra pelea eterna ha consistido en intentar ser reconocidos como los dueños legítimos de esos productos y obtener la remuneración correspondiente dependiendo del éxito que alcancen en la sociedad. Eso viene siendo así desde antiguo. El reconocimiento del derecho de autor y de la propiedad intelectual, y su regulación mediante las sucesivas legislaciones introducidas en Europa a lo largo del siglo XIX y desarrolladas en el XX, sentaron por primera vez las bases para que esa relación entre el creador y el reproductor y distribuidor comenzara a ser medianamente justa. Continuamos teniendo muchos y nada despreciables problemas pese a ello: somos, social y económicamente, la parte más débil del binomio, de ahí que debamos agruparnos, asociarnos, organizar nuestras estrategias reivindicativas, presionar a los gobiernos, requerir el apoyo de la sociedad… Pero una cosa es clara: sin esa legislación, sin el derecho de autor y las leyes que lo consagran y regulan, los autores quedamos desnudos, volvemos al pasado, a la sumisión absoluta para sobrevivir. Nos convertimos en meros proletarios de la pluma o el piano (o del teclado), al servicio otra vez del noble, del cardenal, del mecenas millonario, del empresario o del mismo Estado. En el caso particular de los traductores, en España, que vimos reconocida por vez primera nuestra condición de autores en la Ley de Propiedad Intelectual de 1987, pese a los graves problemas que continuamos padeciendo y algunos otros nuevos, os aseguro que no tenemos ninguna gana de volver atrás: conocemos las consecuencias de habitar en el limbo y estamos contentos de haberlo abandonado.

La otra idea, que sólo apuntaré aquí, es que los beneficiarios de una supuesta revisión a la baja o proceso de descafeinado de ese derecho son empresas multinacionales que estarían encantadas de poder utilizar nuestras obras como si de meras mercancías se tratara, susceptibles de ser compradas de una sola vez e incondicionalmente, vendi-

das, transformadas, fragmentadas, deformadas, destruidas o reproducidas por millones, sin el concurso de sus creadores. Tratan de obtener para ello el apoyo de los llamados consumidores mediante estratagemas diversas, entre las que la principal es un supuesto abaratamiento del acto de utilización de esas obras. Todo el edificio propagandístico es falaz, nosotros lo sabemos, pero no debemos equivocarnos: produce efectos y se difunde porque a su servicio hay inmensos medios (y porque, a veces, gobernantes insensatos y torpes se prestan al juego en aras de la popularidad). Deberemos permanecer atentos, no sólo en defensa de nuestros derechos morales y patrimoniales, sino de unos principios que se sitúan en los fundamentos de la sociedad a la que pertenecemos.

ASSISES DE LA TRADUCTION LITTÉRAIRE EN ARLES (ATLAS) 24ª EDICIÓN

9-10-11 DE NOVIEMBRE DE 2007

TRADUCTION / HISTOIRE

ALICIA MARTORELL

Entre los días 9 y 11 de noviembre tuvieron lugar en la ciudad de Arles, como todos los años, las "Assises de la traduction littéraire" (ATLAS [1]), en su vigésimo cuarta edición.

Este año estuvieron consagradas a las relaciones entre traducción e historia (traducción de historia / historia de la traducción), con un completo programa de mesas redondas y conferencias sobre el tema, además de las actividades habituales.

El viernes a las 15 horas tuvo lugar la inauguración oficial a cargo de Hélène Henry, traductora de ruso y presidenta de ATLAS, y de los responsables de cultura, tanto del ayuntamiento de Arles como de la región Provenza-Alpes-Costa Azul.

A continuación se desarrolló la conferencia de apertura, impartida por Maurice Olender [2] —arqueólogo e historiador y director de colección en Éditions du Seuil—, sobre las lenguas adámicas y la relación entre el hebreo y el cristianismo con el título *En quelle langue Dieu a dit "Fiat Lux"?*

La primera mesa redonda, *Traduire Braudel,* estuvo dirigida por Paul Carmignani, historiador, con la participación de traductores del Braudel al checo (Helena Beguinova), español (Alicia Martorell), inglés (Sian Reynolds) y alemán (Peter Schlotter). En la misma se habló de las diferencias en cuanto al lenguaje entre Braudel y el resto de los historiadores de la escuela de los Annales, de la influencia de las traducciones de Braudel en la historiografía de los distintos países, así como de los diferentes problemas que planteaba la traducción de sus textos (metáforas, puntuación). Se prestó especial atención a la terminología historiográfica creada por la escuela de los Annales.

Finalmente, Françoise Cartano [3], directora del CITL (Collège International des Traducteurs Littéraires) y Cécile Déniard, traductora y tesorera de la ATLF [4] se reunieron para un debate informal entre traductores debutantes y veteranos.

El primer día se cerró con una cena en el salón de actos del Ayuntamiento de Arles, de estilo un tanto *pompier* pero muy cálido, a la que asistie-

ron todos los participantes. Mucha gente, mucha circulación entre las mesas, muchas charlas informales, excelente comida y un ambiente muy agradable.

El día siguiente, sábado, las actividades comenzaron con los tradicionales *Croissants littéraires,* que consisten en la lectura, para acompañar el desayuno, de algunos textos con su traducción correspondiente. El ambiente estaba muy lejos del de un refectorio monástico: cafetería llena hasta la bandera, mucha gente de pie. Este año, se leyeron textos del polaco al francés, del italiano al francés, del francés al español y del francés al alemán.

A continuación comenzaban los talleres, también tradicionales en las jornadas. Cabe destacar, además de los habituales talleres de traducción, un taller de informática, un solicitadísimo y muy interesante taller de escritura con Fréderic Forte[5], miembro del Oulipo desde 2005 (¡traducción de haikus desde el francés al idioma de los gorilas de Edgard Rice Bourroughs, con el apoyo de un glosario!) y dos talleres de polaco y thai para personas sin ningún conocimiento de los idiomas en cuestión, dirigidos al descubrimiento y al juego literario. El taller de español estuvo a cargo de Philippe Bataillon y versó sobre *La Córdoba de los Omeyas* de Antonio Muñoz Molina.

La primera mesa redonda de la tarde, *Traduire le texte historique,* estuvo dirigida por Antoine Cazé, traductor y profesor de traducción de la universidad de Orleáns y contó con la participación de Sophie Benech, traductora de inglés y ruso, que habló de los neologismos y las dificultades que presentaban los textos sobre los campos de concentración rusos; Jacqueline Carnaud, traductora de inglés y hebreo, que habló de las exigencias que presenta la traducción de textos históricos; Anne-Marie Ozaman, traductora de latín y griego antiguo, que aportó un enfoque original sobre la traducción de textos históricos antiguos, y Olivier Mannoni, actual presidente de la ATLF y traductor de alemán, que habló de los problemas de traducción de los textos sobre el III Reich.

Tuvo lugar un debate muy interesante sobre la falsificación de la historia a través del lenguaje y el papel de los traductores frente a la misma, la trivialización del vocabulario de la opresión y la aparición de neologismos relacionados con las violaciones de los derechos humanos en el siglo XX, como la descolonización, el *apartheid,* los campos de concentración o el régimen soviético.

La segunda mesa redonda, *Traduction et histoire culturelle,* estuvo dirigida por Peter France, profesor de literatura francesa y de literatura comparada y traductor de ruso y francés. Actualmente dirige una *Oxford History of Literary Translation in English*[6].

Participaron en ella Yves Chevrel y Jean-Yves Masson, del grupo de trabajo "Histoire des traductions en langue française"[7], Bernard Banoun y Sylvie Le Moël, del grupo de trabajo TraHis (Traduction et histoire) de la universidad de Tours, y Miguel Ángel Vega, profesor de la universidad de Alicante, fundador de la revista *Hieronymus Complutensis*[8] y autor de manuales y artículos sobre historia de la traducción[9].

Se presentaron diferentes proyectos de historia de la traducción, con sus respectivos planteamientos y metodologías.

La jornada se cerró con la entrega de los premios anuales.

En primer lugar, tuvo lugar la entrega de los premios del concurso *Atlas junior*[10], en el que participan alumnos de los liceos de la región. Se presentan unos ciento cincuenta estudiantes, que deben realizar, durante un fin de semana y en las instalaciones del Collège, con todos los medios que éste pone a su disposición, una traducción que después será corregida por un jurado formado por profesionales del sector.

En un santiamén, la Chapelle du Méjean se llenó de niños, padres con videocámaras, abuelas emocionadas… El premio para cada idioma consiste en un cheque para libros de 300 o de 150 euros. Se trata de una iniciativa muy interesante que pone a los jóvenes en contacto con el mundo

de la traducción profesional y da a conocer las actividades del Collège por toda la región.

A continuación, se entregaron los prestigiosos premios *Halpérine-Kaminsky* de la Société des Gens de Lettres [11], que se otorgan cada año en dos categorías: descubrimiento y consagración [12].

Esta vez, el premio de la categoría «descubrimiento» fue a parar a Laure Troubetzkoy por la obra *Le Cheveu de Vénus* de Mikhaïl Chichkine (Fayard). En cuanto al premio de la categoría «consagración», recayó en Denise Laroutis, antigua conocida de ACETT por su participación en las jornadas de Tarazona, y traductora al francés de Rosa Chacel, Rafael Chirbes, Javier Tomeo, Enrique Vila-Matas y Manuel Vázquez Montalbán, entre otros. El premio le fue otorgado por el conjunto de su obra y con motivo de la publicación de *Le Paysan Aguilar* [13] de Enrique Amorim (Editions Patiño). Este autor uruguayo, fallecido en 1960, ha recibido muy escasa atención en España.

Por último, el premio *Amédée Pichot* de la ciudad de Arles recayó en otra traductora de español, Claude Murcia, por la obra *Une Méditation,* de Juan Benet (Passage du Nord-Ouest)[14]. Claude Murcia es también crítico de cine y profesora de literatura comparada y contemporánea. Ha traducido al francés gran número de obras de Juan Benet, así como a Vicente Molina Foix y a Calderón de la Barca (entre otros).

El domingo se inició la actividad con los talleres restantes, para pasar después a la mesa redonda *La situation du traducteur en Europe.* Participaron en ella representantes de asociaciones de Alemania (Holger Fock), República Checa (Alena Lhotova), el Reino Unido (Ros Schwartz) y Cataluña (Anna Casassas). Se trataron diversos temas relacionados con el deterioro de la situación de los traductores literarios, con el apoyo de numerosas tablas y cifras sobre remuneraciones comparadas (máximos y mínimos, medias, medianas…) que habría tomar con reservas, sabiendo el trabajo que cuesta conseguir cifras reales de remuneración. En todo caso sirven de orientación y, como era de esperar, España aparecía prácticamente a la cola de Europa [15]. El coloquio se celebró en el salón de actos del "Espace Van Gogh", que estaba absolutamente abarrotado, no sólo de traductores en ejercicio, sino de jóvenes estudiantes de traducción. Dado el retraso acumulado y la amplitud del tema, no hubo ocasión de entrar en debate ni de profundizar en ninguna de las cuestiones presentadas.

Para cerrar las jornadas, por la tarde, de nuevo en la Chapelle du Méjean, tuvo lugar la conferencia de clausura *Traduction et mondialisation de la fiction: l'exemple d'Alexandre Dumas père en Amérique du Sud,* a cargo de Jean-Yves Mollier. Versó sobre las traducciones de Dumas en América Latina, los folletines, los periódicos españoles publicados en París, las vicisitudes de traducción y adaptación de sus obras en los años inmediatos a su publicación. Jean-Yves Mollier es profesor de historia contemporánea y especialista en historia de la edición.

Como conclusión, diremos que estas jornadas han sido una ocasión de conocer a traductores de otros países, que es muy interesante entrar en contacto con las personas que traducen a los autores españoles a otros idiomas, en este caso el francés, y que todos los debates han resultado muy fructíferos. El único pero sería el excesivo peso de la investigación, en detrimento de la profesión pura y dura, es decir, quizá faltó algo más de atención a la práctica cotidiana de los traductores de a pie. Podría deberse a que el tema de este año requería un tratamiento más teórico, o quizá en Francia la universidad y la traducción literaria están mucho más entremezcladas. En todo caso, hubiera sido deseable algo más de atención a los problemas prácticos relacionados con la traducción de historia.

La ciudad de Arles, totalmente volcada en las Assises, se presta mucho a este tipo de actos, gracias a la presencia del Collège, a sus maravillosas librerías (Actes Sud y Harmonia Mundi, por citar las más grandes), al compromiso con la traducción literaria de su ayuntamiento, al apoyo de absolutamente toda la profesión. La ciudad es una belleza,

está muy cuidada, tiene el tamaño justo (aunque sus calles tienen un enrevesamiento que roza la perversión…), es agradable, con bares y restaurantes simpáticos, buen clima y mejor ambiente.

No queda sino animar a todo el mundo a que se pase por allí en futuras ediciones y recordar que cuando se publiquen las actas se podrá consultar el texto completo de cada una de las conferencias y mesas redondas.

NOTAS

1. http://www.atlas-citl.org/. El programa completo de las jornadas está en http://www.atlas-citl.org/fr/assises/index.htm
2. Se puede consultar una nota biográfica en: http://www.imec-archives.com/fonds/fiche.php?ind=OLN
3. Se puede consultar una nota biográfica en: http://www.sgdl.org/fiche.asp?indexe=89
4. Association des Traducteurs Littéraires de France, http://www.atlf.org/
5. Se puede consultar una nota biográfica en: http://www.oulipo.net/oulipiens/FF
6. Información complementaria en: http://www.oup.com/uk/catalogue/?ci=9780199246205. Peter France ha dirigido el tomo nº 4, 1790-1900. En el catálogo de OUP se pueden encontrar más obras del mismo autor sobre historia de la traducción.
7. http://www.crlc.paris4.sorbonne.fr/pages/equipes/eq-traduction.html.
8. http://www.ucm.es/info/iulmyt/
9. Cabe destacar *Textos clásicos de teoría de la traducción,* Madrid, Cátedra, 2005;
10. Más información en: http://www.livre-paca.org/index.php?pg=dazibao&article=466
11. http://www.sgdl.org/
12. http://www.sgdl.org/COMMUNICATION/Actualit%C3%A9s%202007/Communiqu%C3%A9%20Halp%C3%A9rine%202007.pdf
13. *El paisano y Aguilar,* Buenos Aires-Montevideo, Soc. Amigos del Libro Rioplatense, 1934.
14. *Una meditación,* Madrid, Alfaguara, 1985.
15. Nuestra asociación homóloga francesa, ATLF, presenta en su encuesta una remuneración para la combinación español-francés de 21,50 €, para plantillas de 1.500 matrices. Parece que en la práctica estos datos se corresponden con la realidad. No obstante, en las tablas presentadas, Francia era el país que más se destacaba por la diferencia de remuneración entre los «traductores de base» y los "traductores estrella", por lo que puede haber remuneraciones bastante más altas, de hasta 30 €.

LIBROS

La patria, menos mal, siempre está del otro lado

Las traducciones del 27. Estudio y antología, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Sevilla, Fundación José Manuel Lara / Vandalia, 2007, 329 páginas.

No cabe duda de que este libro ha de convertirse en un material de consulta necesario para entender la importancia de la traducción en el ámbito del conocimiento y los caminos que cada poeta transita para elaborar (construir) su peculiar corpus poético. Y sobre todo, en este caso concreto, en los avatares de una generación, tan sólida en su diversidad, como la generación del 27.

En sentido amplio, la traducción implica salida o apertura al exterior: desde las razones sentimentales e intelectuales, la curiosidad por conocer otras lenguas-otras maneras de decir, el afán de absorber nuevos valores (cualquier noción de "reserva espiritual" revela escasez de neuronas y vuelo a poca altura), hasta el destierro forzoso que libra, paradójicamente, de la ceguera o las rejas del pensamiento parroquial. En un sentido estricto —y a ello se dedica en su laboriosa investigación Francisco Javier Díez de Revenga—, cada poeta, mientras escribe, va dejando huella, así transcurre su biografía de escritor, de los libros que ha leído y traducido. Detrás de cada verso hay otros versos: no hay página nueva por más novedosa que parezca; la literatura, como no se cansará de señalarnos Gérard Genette, es palimpsesto; un texto no habla sólo con la voz cantante de quien firma sino también con las voces de los otros que ha leído.

A modo de un catálogo apasionante, el libro permite recorrer la biografía de los poetas del 27 a través de las traducciones: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti y María Teresa León, Manuel Altolaguirre. Y cada uno de ellos, desde su experiencia singular, añade matices acerca del peso y la influencia del acto de traducir: Jorge

E Ñ A S

Guillén, desde la modestia de quien no considera que la traducción sea su oficio, habla de "versiones", "variaciones" y hasta "imitaciones", con lo que amplía el paradigma de la literatura como parodia o transposición; para Gerardo Diego, que confiesa no saber bien ningún idioma ("ni siquiera el castellano"), el énfasis se traslada al "suplicio de la traducción de poesía en verso" y declara que "la dificultad es más tantálica cuanto la lengua sea más próxima"; en Vicente Aleixandre, la traducción se convierte en un instrumento a favor de la lucha de los republicanos españoles, al difundir en español un texto de la poetisa inglesa Nancy Cunard; para Dámaso Alonso, la sensación de fracaso es paralela a la insatisfacción del poeta que descubre la insuficiencia de las palabras; Emilio Prados, a quien, aunque traduce poemas japoneses, chinos y persas a partir de la lengua alemana, debe reconocérsele el mérito de acercar una porción de la literatura oriental a los lectores españoles y, en particular, el de influir en el *Diván del Tamarit,* de García Lorca; Luis Cernuda, preocupado por transmitir el "espíritu" de los poetas de otras lenguas, algunos de ellos ejemplos del romanticismo inglés y alemán; Rafael Alberti y María Teresa León, quienes, además de la conocida traducción de Paul Éluard, se acercaron a poetas rumanos como Mihail Eminescu y Tudor Arghezi; y por fin, Manuel Altolaguirre, quien, a propósito de su traducción de un fragmento de *El paraíso perdido,* de Milton, afirmó: "En esta traducción tanto me empequeñezco entre abismos y nubes, tan abrumado estoy por la lengua del poema, que lo que escribí se fue de mis palabras…" (p. 55).

El estudio de Díez de Revenga se completa con una bibliografía minuciosa y con una antología que, sin duda, constituye una excelente muestra de la labor poético-traductora de los poetas del 27. Lamentablemente, la edición no es bilingüe (¿tal vez por razones económicas?), y se echa en falta mayor precisión —lo que no empaña el rigor del trabajo realizado por el ensayista y antólogo— al hablar, por ejemplo de "traducciones *interesantes* (¿por qué?), o de "un clásico latino tan *impresionante* (¿?)" como el "Pervigilium Veneris", del siglo II, traducido por Jorge Guillén: motas de polvo estas últimas, al fin y al cabo, en una obra incitadora. Y las pruebas abundan: un poeta se hace conocer por lo que escribe y las obras que lee (en el idioma original o traducidas), por lo que traduce, por lo que se trasluce en sus palabras, que no son únicas ni surgidas de un alma excelsa y sensible, sino que están preñadas de otras, las de su patria (que es la lengua) y, en gran medida, las que vienen de fuera y que, aunque "foráneas", acrecen sus modos de percibir y de decir el mundo.

MARIO MERLINO

soluciones

I. Traducción de EUGENIO DE OCHOA (de la Academia Española): en *Publio Virgilio, La Eneida,* Barcelona, Maucci, 1960, p. 218. Aunque aquí se fija la primera edición en 1907, la labor de Eugenio de Ochoa como traductor de Virgilio se remonta a 1869. Como se verá en otros ejemplos, esta versión destruye, en su afán de normalizar, la hipálage o metonimia.

II. Traducción de MARCIAL OLIVAR (licenciado en Filosofía y Letras, ex profesor de la Escuela de Bibliotecarias de Barcelona): en Virgilio, *Obras completas,* Barcelona, Montaner y Simón, 1967 (reimpresión de la obra editada en 1951), pp. 224-225.

III. Traducción de MIGUEL DOLÇ: *L'Eneida,* Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1978. "Sola sub nocte" se transforma en "dins de la nit deserta" e "ibant obscuri" se simplifica en "marxaven com ombres".

IV. Traducción de DALMACIO VÉLEZ SARSFIELD, *La Eneida (Libros I al VI), prólogo de Juan Álvarez,* Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1947, p. 191. Domingo Faustino Sarmiento, en el prólogo a la edición de 1875, afirma que Vélez Sarsfield, jurisconsulto, terminó su traducción hacia 1843, y se pregunta si "fueron ambos dos raudales, la poesía y el derecho romano, que salian de la misma fuente, el estudio de la lengua latina, los que se confundieron en su ánimo. Y reproduzco lo que dice a continuación (pp. 15-16) por las inquietudes que refleja acerca del proceso mismo de la traducción: "No obstante esto, como Azara que construyó para darse cuenta de las aves y plantas que colectaba en el Paraguay, una clasificación botánica, que acertaba á ser la de Linneo, ó se aproximaba á ella por

a los juegos de palabras

su sistema, el Dr. Velez desde un rincon de la América del Sud, sin el auxilio de las bibliotecas y manuscritos que tanto ayudan á los eruditos en Europa, se propuso este problema: dada la índole de la lengua latina, la relijion, las costumbres y las tradiciones romanas en la época de Augusto, cual es el pensamiento íntimo de Virjilio, ó para espresarnos vulgarmente, lo que ha querido decir, en tal verso, hemistiquio, frase ó simple palabra, pues esta misma espresa otra idea á veces que la que le asigna el Calepino". Debo agradecer estas referencias, por puro nepotismo bibliófilo, a mi sobrina Sofía Merlino.

v. Traducción de ENRIQUE DE VILLENA (1384-1434), en *Obras completas, III (Traducción y glosas de la "Eneida", libros IV-XII. Traducción de la "Divina Commedia"),* Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, pp. 143-144. Se trata de la primera traducción al castellano. Los tres primeros libros de la *Eneida* (tomo II de las *Obras completas)* van acompañados de glosas. Villena, muy ligado a la obra de los escritores catalanes de su tiempo, terminó su traducción en 1428. En el siglo XVI, Gregorio Hernández de Velasco tradujo la *Eneida* en octava rima. Como se advierte en el ejemplo, Villena respeta el texto de Virgilio, en afortunada traducción literal, y dice "ivan escuros", aunque desaparece la idea de soledad atribuida a la noche.

VI. Traducción de AURELIO ESPINOSA PÓLIT, en Publio Virgilio Marón, *Obras completas,* Madrid, Cátedra, 2003, p. 617. Compuesta en endecasílabos. Existe una versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño, editada por la Universidad Autónoma de México.

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 socios@cedro.org
93 272 04 45 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 FRANCÍ
c.franci@acett.org

ace traductores

CEDRO
CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS
REPROGRÁFICOS