



Contact for details  
Mahayodinda  
Street, Uthairat  
Mobile No. 9793  
Johpramo5006  
www.nokran  
E-mail: yd7@yahoo.com  
ygram@yahoo.com  
PUBLISHING PRESS PVT. LTD., P

# VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores

Número 41

Invierno de 2008-2009

**¡PERO, CHE!**  
**LA TRADUCCIÓN COMO LECTURA**  
Alberto Manguel

**EL TRAIADOR TRACIONADO**  
Charla con Juan Gabriel Vásquez



# VASOS COMUNICANTES



## DIRECTORES

CARMEN FRANCI  
MARIO MERLINO

## COLABORADORES

ROSA ARRUTI	JOSÉ LUIS LÓPEZ MUÑOZ
RICARDO BADA	WENCESLAO CARLOS LOZANO
RODER BERDAGUÉ	ALBERTO MANGUEL
ILIDE CARMIGNANI	LUMINIȚA MARCU
JEAN-LOUIS CORNILLE	ROCÍO MORIONES
ÉVA CSERHÁTI	CARLOS MUÑOZ
MARÍA JOSÉ FURIÓ LIU	MARÍA RECUENCO
MARÍA TERESA GALLEGO	RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE
JOAQUÍN GARRIGÓS	ROS SCHWARTZ
PILAR GONZÁLEZ RODRÍGUEZ	JUAN GABRIEL VÁSQUEZ
ADAN KOVACSICS	JUAN VIVANCO

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

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

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

Imprime: CROMOIMAGEN

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



# S U M M A

*Invierno de 2008-2009*

INTRODUCCIÓN

7

ARTÍCULOS

10



EL CENTÓN

96

LA PROFESIÓN

126

# R I O



<i>alarmas de mallarmé</i> MARIO MERLINO .....	7
<hr/>	
<i>Presentación de Alberto Manguel</i> JOSÉ LUIS LÓPEZ MUÑOZ .....	13
<i>—¡Pero, che! La traducción como lectura</i> ALBERTO MANGUEL .....	17
<i>Conversación con Ilide Carmignani</i> PILAR GONZÁLEZ RODRÍGUEZ .....	23
<i>Traducir literatura o crear recreando</i> WENCESLAO CARLOS LOZANO .....	29
<i>Estados generales del multilingüismo</i> MARÍA TERESA GALLEGU URRUTIA .....	37
<i>Hypnos y Morfeo o el sueño del traductor</i> <i>Una alegoría (Baudelaire entre Poe y De Quincey)</i> JEAN-LOUIS CORNILLE .....	41
<i>De Kibala a Kertész. Más de cien años</i> <i>de traducción de la literatura húngara en España (1887-2007)</i> ÉVA CSERHÁTI .....	51
<i>El telenoveñol en Serbia</i> RICARDO BADA .....	57
<i>Toda una vida... traduciendo libros</i> HOMENAJE A ROSER BERDAGUÉ .....	59
<i>El traidor traicionado</i> CHARLA CON JUAN GABRIEL VÁSQUEZ .....	69
<i>París-Athènes... Windhoek</i> MARÍA RECUECO .....	83
<i>Oficio y ejercicio de la traducción</i> ROS SCHWARTZ .....	87
<hr/>	
<i>¿Saben los pájaros de ornitología?</i> .....	96
<hr/>	
<i>Preguntas frecuentes</i> CARLOS MUÑOZ .....	102
<i>Los traductores rumanos piden que se les pague como en Albania</i> LUMINITA MARCU .....	105
<i>X aniversario de la Casa del Traductor de Abalatonfüred</i> ADAN KOVACSICS .....	107
<i>Estancia en la Casa del Traductor de Arles</i> JUAN VIVANCO .....	108
<i>Fornadas sobre derechos de autor en Chisinau (Moldavia)</i> RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE .....	109
<i>Beca Edwin Morgan de traducción</i> ROSA ARRUTI .....	110



INTRODUCTION

# alarmas de mallarmé

MARIO MERLINO

**D**onner un sens plus pur aux mots de la tribu  
no hacían cola. esperaban que arrancasen los autobuses. camino del puerto. había tatuajes en los brazos y en las paredes. el humo confundía a los paseantes que querían leer los epígrafes a toda costa.

en las paredes desconchadas. en el es kay agrietado de los asientos. en los mingitorios abarrotados. en las ranuras de las puertas. donde brotaban inciertas, dudosas, alfabetos de miseria y lejanía, las palabras. vocabulario equívoco, asteriscos que no llevaban a ninguna parte, notas sin pie, alusiones a un índice inexistente.

el alma se había ido a paseo. flotaba confundida sin saber dónde estaba la carne que le respondiese. era la tarde y la hora perdía los contornos. se desdibujaba en la neblina. y los autobuses no podían arrancar. los barcos no zarpaban. la gente gesticulaba y los títeres se movían sin voz.

la casa tomada repetía al ángel exterminador. o traducía. o traducía. y al mismo tiempo mallarmé buscaba huellas en la tumba de edgar poe y marta alcaraz, entre otras apuestas (si es que apuestas no es adjetivo femenino y plural), sacaba fotografías de la acción que después enviaba en un mensaje de móvil, y la imagen, más nítida pero no más valiosa que las palabras por ahora ilegibles, se ponía de puntillas en la pantalla.

y a menudo nos preguntábamos:

*des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde?*

¿hubo labios que musitaran alguna cosa? ¿lampazos malditos de una frase absurda? ¿eran acaso lamidas, restos de la saliva que se gasta buscando, besucando el mundo? ¿lamentaciones? ¿jirones acaso mal dichos?

¿labios heridos jirones de los que broten sonidos indecisos? (ya suenen ya liben ya canten ya musiten)

entonces volvamos al principio: los paseantes glosaban esperando el autobús. o que zarpare el barco. venían de lejos con las lenguas muertas de cansancio. alguien dijo: lo que tienen es hambre. otro: no usan cremas hidratantes. otro: mejor será que vuelvan a casa. ¿alzarlos dónde si no saben hablar?

*le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique*

abjuraron, dentro de lo que cabe: no hubo más remedio que desdecirse. y con las sílabas los epígrafes los labios desdichos empezaron a surgir de los neumáticos unas musitas locas (de cuerpo amable, desde luego) que se pusieron a cantar, y en lo que cantaban hubo voces de aquende y de allende, una de ellas (la voz, la musita/la voz la musita) se irguió de cabo a rabo, otra arrojó al sumidero millares de patatín patatán (qué incordio), unas cuantas exprimieron a los lugares comunes, les sacaron jugo sin mucho madrugar, a una flaca obsesiva se le ocurrió cortar una palabra a pedacitos, la trituró, la hizo polvo y después la recompuso a su manera

*un compte total en formation*

la guagua empezó a avanzar, movida por la fiebre.

los barcos, a punto de zarpar, recibieron una lluvia de mum.

las musitas iniciaron el concubinato con los ángeles, mientras hermes, más avieso que nunca, se probaba unas sandalias de alas nuevas y ya se entretenía jubiloso en imaginar cómo oscurecería, abigarrando, llenándolo de manchas, el sentido más puro de las palabras de la tribu.

ருத்திராட்ச

ஸ்பபிசு ம

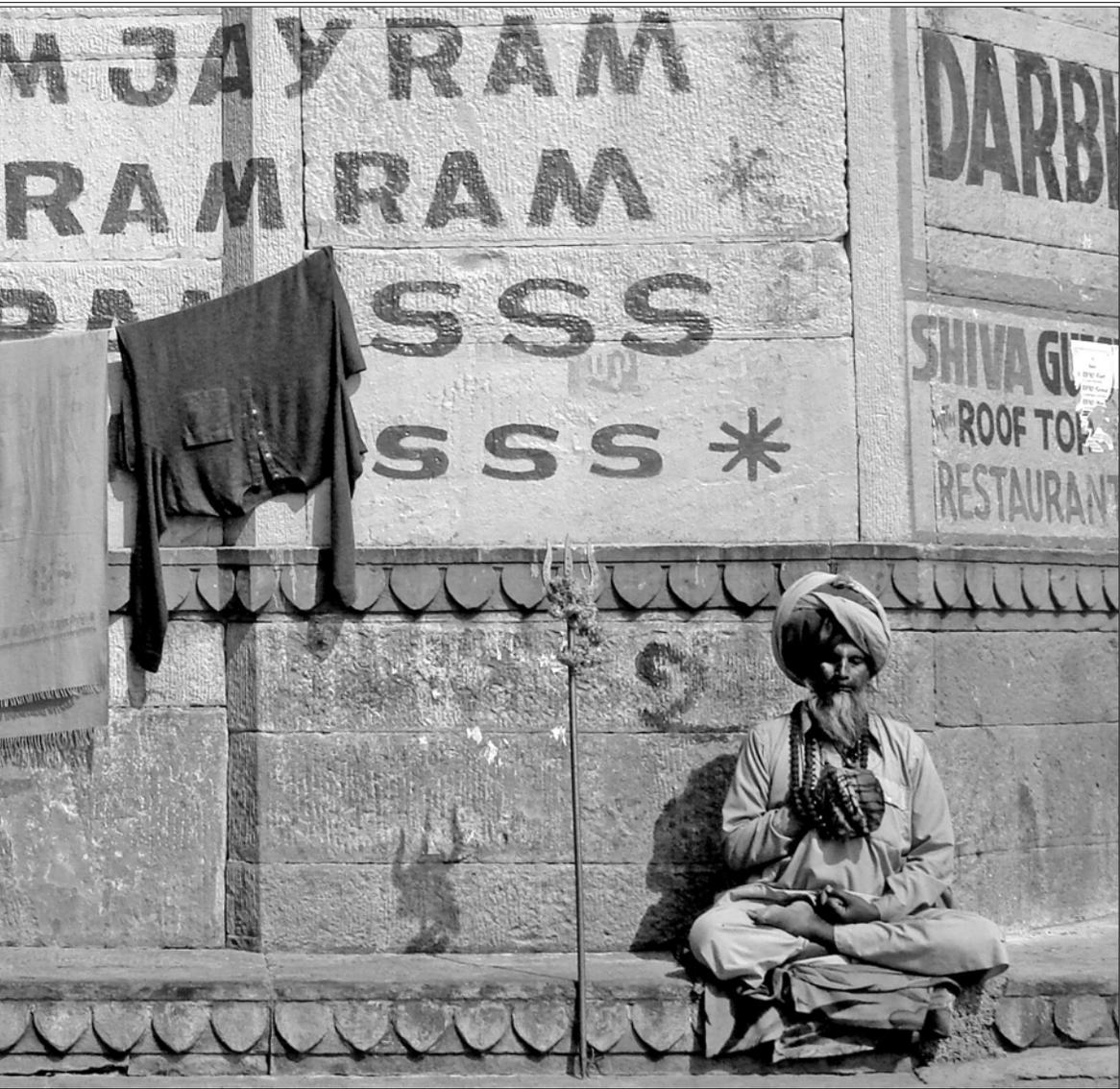
நபரதண

கணைசா

ள் ப் ப

வாம







ALBERTO MANGUEL

# PRESENTACIÓN DE ALBERTO MANGUEL

JOSE LUIS LÓPEZ MUÑOZ

**E**S PARA MÍ UN HONOR y una satisfacción que la sección autónoma de traductores de libros de la Asociación Colegial de Escritores, ACETT, me brinde la oportunidad de presentar hoy a Alberto Manguel.

Es un lugar común decir de los conferenciantes que no necesitan presentación. En este caso no sería más que la pura verdad, pero con todo y con eso la presentación parece un ritual ineludible.

Alberto Manguel nace en Buenos Aires en 1948, pero su primera infancia transcurre en Tel Aviv, donde su padre es el embajador de Argentina ante el recién creado Estado de Israel. Manguel aprende allí sus primeros idiomas, el inglés y el alemán.

A los siete años vuelve a Argentina, donde se familiariza con el español. Estudia secundaria en el Colegio de Buenos Aires, y sabemos por el mismo Manguel que guarda un gratísimo recuerdo de ese periodo de su vida y que le resultó muy formativo. Las clases eran impartidas por profesores universitarios a los que se había dado carta blanca, de manera que los alumnos contaban con verdaderos expertos dispuestos a profundizar en sus asignaturas, expertos que con frecuencia podían invertir todo un curso en un tema que les interesase.

Así, por ejemplo, en lugar de estudiar literatura española desde, pongamos por caso, el *Cantar del Mio Cid* hasta García Márquez, se podía estudiar, como hizo Manguel, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* durante todo un curso;

y la lectura en profundidad de un libro así, con un buen profesor, abre muchas perspectivas, no sólo sobre la literatura en lengua española sino sobre la de todo el mundo. Lo que se aprende de esa manera es mucho más importante que una lista de libros calificada de canónica. Porque “se aprende a leer”. La frase es de Manguel y no se puede destacar en exceso la importancia que él le da.

Otra decisiva experiencia formativa, que tiene además mucho que ver con el tema de su conferencia de hoy, es su encuentro en 1964, a los 16 años, con Jorge Luis Borges.

Terminados los estudios secundarios, Manguel decide no ir a la universidad y se dedica a estudiar por su cuenta. Decisión que pone de manifiesto otro rasgo suyo muy característico, su independencia de la norma académica.

En 1969 abandona la Argentina de la dictadura militar. Vive en distintos países europeos (Francia, Inglaterra, Italia) y también cinco años en Tahití (mencionaré de paso que uno de sus escritores predilectos es Robert Louis Stevenson). En esa época inicia su actividad de escritor y elabora reseñas, traducciones, realiza trabajos de edición y, por supuesto, mantiene una dedicación constante a su ocupación predilecta: la lectura.

A mediados de los años ochenta se traslada a Canadá, y más concretamente a Toronto, donde vive cerca de veinte años y donde cría a sus tres hijos. Con el tiempo adquiere la nacionalidad canadiense y, según creo, sigue considerándola como

su primera y principal, aunque desde comienzos de los años 2000 se haya afinado en Francia, en la región de Poitou-Charentes, cerca de Poitiers.

Si pasamos a hablar de su obra, no nos sorprenderá que, al preguntarle un entrevistador por los libros que escribe, conteste:

Son peculiares. Son peculiares porque no proceden del impulso para escribir (...) No me definiría como escritor. Me definiría más bien como lector. Y de la ampliación de esa actividad que es la lectura, surgen las cosas que he ido haciendo: he trabajado como editor, como librero, he preparado numerosas antologías, he traducido...

Alberto Manguel tiene una página web, muy grata de ver, en la que se da una información bastante amplia sobre su obra. A los interesados les recomiendo visitarla: <http://www.alberto.manguel.com/>

(En esa página aparece, por cierto, una noticia muy interesante, la de que durante los meses de septiembre, octubre y noviembre de 2008 el Centro Pompidou de París acogerá una serie de exposiciones y eventos con el título general de “El mundo según Alberto Manguel”.)

Hay que señalar que Manguel practica la subversión de los géneros, por lo que, curiosamente, sus obras de “ficción”, que no son muchas, están claramente ancladas en la realidad y en la historia. Así por ejemplo *El regreso* tiene que ver con la época de la dictadura en Argentina, *Noticias del extranjero* con la guerra de Argelia, *Stevenson bajo las palmeras*, con los años de Robert Louis Stevenson en las islas del Sur, y en el caso de *El amante extremadamente puntilloso*, aunque se trata de un personaje ficticio, Manguel lo acompaña, para hacerlo real, de un gran aparato crítico de falsa erudición al estilo de Borges.

Sus ensayos y lo que podríamos llamar sus libros de historia, en cambio, difuminan con frecuencia los límites entre realidad y fantasía.

Un ejemplo claro sería la *Guía de lugares imaginarios* que publicó Alianza en 1994. Algo parecido sucede con *En el bosque del espejo*, Alianza, 2001, una colección de ensayos que tiene como

motivo central *Alicia a través del espejo*, y *Nuevo elogio de la locura*, de 2006, cuyo título original inglés *At the Mad Hatter's Table*, “En la mesa del sombrerero loco”, encierra igualmente una referencia a *Alicia en el País de las Maravillas*.

El libro más conocido de Manguel en España y quizá en todo el mundo es su fascinante *Una historia de la lectura*, publicado primero en España en edición conjunta de Alianza y de la Fundación Sánchez Ruipérez en 1998, luego por Alianza como libro de bolsillo, más adelante por Círculo de Lectores y recientemente por Lumen en una edición especialmente cuidada.

Dentro de esta línea y para no extenderme demasiado citaré sólo los recientes *Diario de lecturas* (2004) y *Biblioteca de noche* (2007), ambos publicados por Alianza.

Manguel que, según hemos visto, se define como lector, estuvo echando en falta durante muchos años disponer de una biblioteca o, más bien, del lugar físico donde colocar esa biblioteca que había ido llevando por todo el mundo, a menudo en cajas de embalaje.

En un tarjetón que me envió en febrero de 2001, a poco de instalarse en Francia, decía, entre admiraciones:

¡Por fin podré colocar todos mis libros!

Escogí el sitio porque junto a la casa del siglo xv había un granero, derruido en parte, lo bastante grande para acoger mis 30.000 libros, reunidos en seis décadas de itinerancia. Y supe que cuando los libros encontraran su sitio también encontraría yo el mío.

Mi biblioteca es un animal fantástico, compuesto de muchos otros, de las diferentes bibliotecas acumuladas y luego abandonadas, una a una, a lo largo de mi vida. La de ahora es una especie de autobiografía con muchos estratos, ya que cada libro retiene el momento en que lo abrí por vez primera.

Manguel habla, por ejemplo, de la primera biblioteca de su vida: una estantería encima de su cuna, de la que su niñera cogía el libro del que iba a leerle por la noche para que conciliara el sueño.

Todavía niño aprendió a leer por su cuenta y su primera biblioteca personal quedó situada ya a la altura del suelo, al alcance de la mano, y desde entonces empezó a ordenarla de acuerdo con sus criterios, que nunca han coincidido con los tradicionales.

La biblioteca de mi adolescencia contenía casi todos los libros que me siguen importando hoy en día; de los miles añadidos después, pocos son esenciales. Profesores generosos, libreros apasionados, amigos para quienes regalar un libro era un acto supremo de intimidad y confianza, me ayudaron a crearla. Sus fantasmas todavía rondan amablemente por mis estanterías y los libros que me regalaron conservan sus voces, de manera que ahora, cuando abro *Siete cuentos góticos* de Isak Dinesen o los poemas de la primera época de Blas de Otero, no tengo la impresión de leer yo el libro sino de que alguien me lo lee. Ésa es una de las razones por las que nunca me siento solo en mi biblioteca.

A sus sesenta años recién cumplidos Manguel empieza a saborear de manera especial las relecturas. El volver a encontrarse con sus viejos conocidos.

Como todas las bibliotecas, la mía terminará por salirse del espacio destinado a ella. Apenas siete años después de inaugurarla, ya se ha extendido al cuerpo principal de la casa, que yo confiaba en mantener libre de estanterías. Una de las habitaciones de huéspedes, por ejemplo, está ocupada por las novelas policíacas, y mis amigos y mi familia la conocen ya como “La habitación del crimen”.

Y el temor actual de Manguel es que la biblioteca, como sucedía en un relato de Julio Cortázar, vaya expulsándolo poco a poco de toda la casa y lo relegue al jardín; y que incluso ni siquiera allí sus libros se den por contentos.

Si las cosas llegaran tan lejos, habrá que buscarle, sin duda, algún conjuro eficaz.

## —¡Pero che! La traducción como lectura.

La traducción  
en Latinoamérica,  
la traducción  
para Jorge Luis Borges.

Conferencia de Alberto Manguel  
Sábado 7 de junio a las 18:30 h  
Pabellón Carmen Martín Gaité  
Feria del Libro de Madrid  
Paseo de Coches del parque de El Retiro

Alberto Manguel  
firmará ejemplares de sus obras  
en la caseta de Alianza, nº 277,  
el 7 de junio, de 20 h a 21 h.

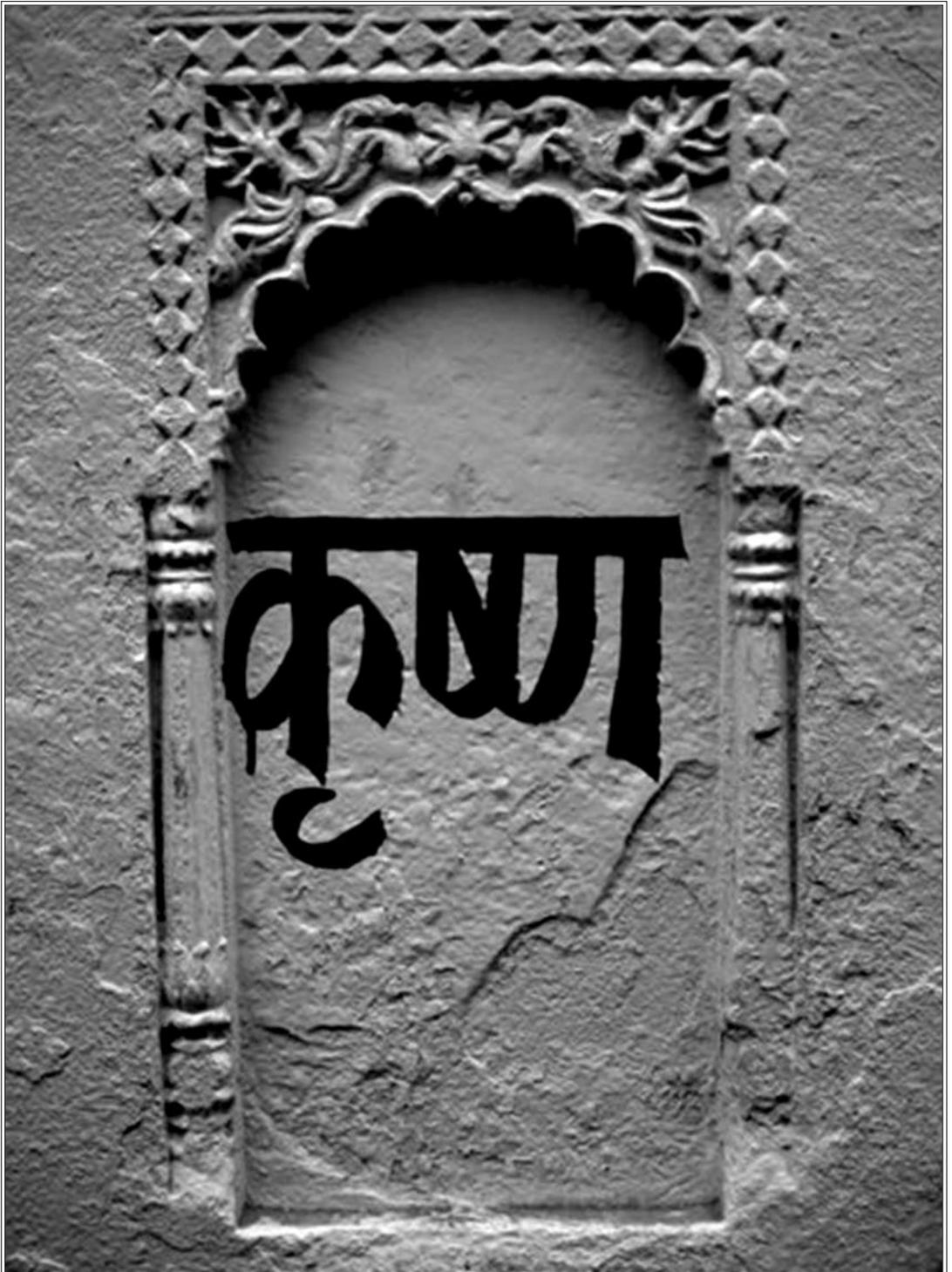
Organiza:



Sección Autónoma de Traductores  
de Libros de la Asociación  
Colegal de Escritores

Patrocina:





FOTOGRAFÍA DE ROCÍO MORIONES

# —¡PERO, CHE!

## LA TRADUCCIÓN COMO LECTURA

ALBERTO MANGUEL

JORGE LUIS BORGES opinó alguna vez que los traductores no deben ser literales. “El error,” dijo Borges, “consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo<sup>1</sup>.”

Traducción es el nombre que usamos para designar el acto más íntimo de lectura. Toda lectura es traducción, el pasaje de la visión formal del universo a una forma particular de sentirlo o percibirlo, de una representación del mundo-texto (en letras escritas) a otra (en letras vistas y oídas). Recientes estudios han descubierto que la zona de nuestro cerebro que organiza la recepción de texto es la misma que nos permite discernir formas y distancias; es decir que leer, desde un punto de vista fisiológico, es traducir las formas físicas del universo en representaciones imaginarias y, a la vez, espaciales. Leer es traducir materialmente la realidad del mundo en nuestra propia y sentida realidad.

Nombrar algo ya es traducirlo. Decir que eso que vemos es la señora Botella y no el estilizado perfil de un pez espada es traducir su espléndido físico a un complejo sistema de significados que, por falta de tiempo y espacio, resumimos en dos palabras, “Señora Botella”, que cargan a su vez con todas las connotaciones estéticas, políticas, sociales, psicológicas del personaje.

Decir “América Hispánica” también es traducción. Es resumir una compleja geografía con sus largas historias indígenas, su colonización, su independencia, su nueva colonización, sus ciuda-

des, sus ríos, sus obras literarias, sus fábricas, sus caminos, la vida de cada uno de sus habitantes. Todo eso y mucho más, en dos palabras que lo traducen en una forzada asociación verbal con un explorador italiano y una cultura debida a Roma. Toda traducción es conquista.

Una de las numerosas etapas a través de las cuales el continente americano intentó hallar su identidad plural y singular se produjo después de la llegada de los españoles. Entre las lenguas nativas del continente y la lengua de los recién llegados hubo encuentro, enfrentamiento, diálogo, intento de exterminación, estudio y, en cierta medida, aceptación. En la *Babel de las Américas* fue la traducción la que, de muchas formas, intentó reconocer al otro y a su lengua, fuera para entenderlo, para dialogar con él o para eliminarlo.

Quiere la leyenda que el primer traductor de América Hispánica fuera una mujer, doña Marina o Malinche, indígena que hace de intérprete entre Hernán Cortés y Moctezuma. Como emblema de la nueva problemática, la Malinche es una figura perfecta. José Cadalso, en la novena de sus *Cartas marruecas*, libro acabado en 1774, dice que es un “notable ejemplo de lo útil que puede ser el bello sexo, siempre que dirija su sutileza natural a fines loables y grandes”. Desde la patriarcal perspectiva española, conviene que el primer intento de entender la lengua del otro en la tierra colonizada sea a través de un instrumento nuevo, más “débil” que el de las armas viriles, menos prestigioso que

el modelo clásico masculino de traducción, de un San Jerónimo o de un Alfonso el Sabio.

Tiene algo de mágico la transformación del “babel” de los indígenas a la lengua cristiana a través de la traductora-traidora (como la llama Nora Catelli), la bella Malinche. Corresponde a toda la condescendiente estética europea de acuerdo a cuyos parámetros los exploradores juzgan el continente y su rol en él. “Te aseguro”, escribe el cronista de Cadalso en la quinta carta, “que todo parece haberse ejecutado por arte mágica: descubrimiento, conquista, posesión, dominio son otras tantas maravillas.” Con aparente imparcialidad, agrega que, para “fundar el dictamen más sano” deberá referirse también a lo escrito por extranjeros, ya que todo lo que ha leído sobre la conquista es obra de españoles. Y explica: “La lectura de esta historia particular es un suplemento necesario al de la historia general de España.”

Este es un punto esencial: leer al otro para entenderse a sí mismo. Conocer la identidad propia a través de lo que puede rescatarse de la cultura de enfrente, en el pasaje de la lengua desconocida a la que uno habla en casa. Cadalso entiende la traducción en América, en su sentido más amplio, como el proceso que devuelve el acto de exploración a su punto de partida, nombrando ya no la cartografía ajena sino la de la tierra natal. Y sabiamente asocia traducción a lectura.

A medida que la independencia de las colonias españolas en América avanza, la voluntad de fijar el mundo en una voz distinta avanza también. El castellano vernáculo comienza a distinguirse del de España ya sea deteniéndose en el tiempo, rehusando despojarse de arcaísmos, recuperando vocablos indígenas o bien inventando vocabularios nuevos para uso propio. El castellano criollo nace como una suerte de parodia de sí mismo, como una voluntad de disfrazarse de algo que no es ni indígena ni español, de algo cuyas características son justamente las de intermediario, mestizo, puente. Se ha sugerido que los primeros ejemplos importantes de traducción en México, Perú y Argentina, hacia 1800, son consecuencia de la censura ejercida por España con las leyes de Indias, que prohibían (sin mucho éxito) la importación

de obras de ficción. Pedro Henríquez Ureña añade que éste es también el momento en el que la traducción en España “deja de ser la gesta individual de un artífice de una lengua todavía perfectible —Boscán, fray Luis de León, Quevedo— para convertirse en parte de un proceso editorial”. En América Hispánica “aparece el público lector, cuyas apetencias empiezan a regular la producción literaria”<sup>2</sup>. La traducción comienza entonces a ser orientada no ya como ejercicio de lectura singular, según el capricho de un lector letrado, sino plural, para toda una comunidad lingüística.

Heredera de la Contrarreforma, para quien la lengua griega era sinónima de herejía, la América Hispánica elige al principio traducir sobre todo del latín, pero pronto se vuelca hacia las lenguas modernas: francés, italiano y, en menor medida, inglés. El padre Anastasio de Ochoa traduce a Boileau, Racine, Petrarca y Beaumarchais; Sánchez de Tagle a Rousseau y Voltaire; Fray Servando Teresa de Mier, a Chateaubriand; Castillo y Lanzas a Byron; Juan Antonio Miralla, a Ugo Foscolo y Thomas Gray; Bartolomé Mitre, la *Commedia* de Dante; José Martí, Victor Hugo y Thomas Moore. (Varias de estas obras se han perdido.)

En esta atmósfera de lecturas vernáculas, anteriores y posteriores, el venezolano Andrés Bello prepara una gramática para hispanoamericanos y dice claramente en su prólogo:

No tengo la pretensión de escribir para los castellanos. Mis lecciones se dirigen a mis hermanos, los habitantes de Hispano-América. Juzgo importante la conservación de la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación y un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español derramadas sobre los dos continentes. Pero no es un purismo supersticioso lo que me atrevo a recomendarles. (...) (E)l mayor mal de todos, y el que, si no se ataja, va a privarnos de las inapreciables ventajas de un lenguaje común, es la avenida de neologismos de construcción, que inunda y enturbia mucha parte de lo que se escribe en América<sup>3</sup>.

Borges retoma el argumento:

Para nosotros la traducción al español hecha en Argentina tiene la ventaja de que está hecha en un español que es el nuestro y no un español de España. Pero creo que se comete un error cuando se insiste en las palabras vernáculos. Yo mismo lo he cometido. Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local<sup>4</sup>.

Y Bello concluye con esta definición:

Una lengua es como un cuerpo viviente: su vitalidad no consiste en la constante identidad de elementos, sino en la regular uniformidad de las funciones que éstos ejercen, y de que preceden la forma y la índole que distinguen al todo.

La función precede a la forma: esta fórmula tan carrolliana (*take care of the sense, and the sounds will take care of themselves*, “cuida el sentido, y el sonido se cuidará a sí mismo”<sup>5</sup>) se aplica en gran medida a la traducción literaria en la América Hispánica. “¿Para quién traduzco?” parece ser el lema bajo el cual trabajan los traductores del continente, desde la Malinche en adelante.

Siguiendo el consejo que Borges daría un siglo más tarde, los mejores traductores hispanoamericanos llevarían la noción de traducción no-literaria a sorprendentes extremos. Ya no se trata de meramente verter las palabras de una lengua a otra, dando vuelta la trama, como propone Cervantes, citando a Luis Zapata citando a Horacio, “como quien mira los tapices flamencos por el revés”. La tarea es más ambiciosa, más compleja, más ingeniosa: reconstruir el original en otra geografía, colonizar el paisaje con un texto extranjero, plantar en una tierra distinta el árbol de otro clima.

Esto es lo que hace, por ejemplo, el argentino Estanislao del Campo cuando en 1866 publica su *Fausto*: *Impresiones de Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*<sup>6</sup>. Poco tiempo antes, Del Campo había asistido a una representación de la obra de Gounod en el Teatro Colón de Buenos Aires, pero la idea de hacer narrar el sofisticado ar-

gumento de una ópera a un gaucho mal instruido no fue una ocurrencia improvisada: ya nueve años antes, Del Campo había esbozado un relato en el que un gaucho asiste a la representación de una ópera de Puccini. Además del humor paródico y del encanto del personaje de Anastasio el Pollo y su compadre, Don Laguna, lo que destaca al *Fausto* de Del Campo es su ingeniosa traducción al campo argentino de una leyenda medieval alemana, traducida primero por Goethe en manifiesto intelectual del siglo dieciocho y luego por Gounod en declaración de la estética del *Second Empire*. El *Fausto* de Estanislao del Campo es otra cosa.

Atrás de aquel cortinao,  
un Dotor apareció,  
que asigún oi decir yo,  
era un tal Fausto mentao.

Dijo que nada podía  
con la ciencia que estudió:  
que él a una rubia quería  
pero que a él la rubia no.

El hombre allí renegó,  
tiró contra el suelo el gorro,  
y por fin, en su socorro,  
al mesmo Diablo llamó.

“Aquí estoy a su mandao,  
cuenta con un servidor.”  
Le dijo el Diablo al Dotor,  
que estaba medio asonsao.

El Dotor medio asustao  
le contestó que se juease...  
—Hizo bien: ¿No le parece?  
—Dejamente, cuñao.

Pero el Diablo comenzó  
a alegar gastos de viaje,  
y a medio darle coraje  
hasta que lo engatusó.

Estamos aquí ante un ejemplo espléndido de traducción como lectura. Porque no es el regiona-

lismo de la lengua lo que el lector de Estanislao del Campo retiene. Ese regionalismo existe, por supuesto, pero ante todo está ese doblaje íntegro, de reencarnación del mito, que supone el Fausto criollo. Todo se transforma para conservarse mejor: no sólo la lengua original (el francés de los versos, la música de Gounod) sino, por sobre todo, ese “modo de sentir el universo o de percibir el universo” que reclamaba Borges. La historia tiene lugar en Wittenberg, o en un Wittenberg reconstruido en el Colón de Buenos Aires, pero en la mirada del nuevo espectador la escena es la pampa, Fausto es el Doctor; Gretchen, la Rubia; Mefistófeles, el *mesmo* Diablo. Y principalmente, el espectador es el gaucho, el autóctono, el hombre de la lengua local cuyo nuevo “modo de sentir el universo” lo transforma. Traducción, como lectura, es metamorfosis.

¿Hasta dónde puede llegar esa voluntad de apropiarse de lo ajeno, de hacer suyo lo que no lo es originalmente, de transformar lo extranjero en autóctono? Borges propone un límite en Pierre Menard, el colmo del esfuerzo traductor, en el que un texto, clásico por excelencia, se transforma en otro sin dejar de ser sí mismo, sólo por la lectura que de él hacemos. El *Quijote* de Cervantes y el *Quijote* de Menard son idénticos y fundamentalmente diferentes al mismo tiempo, como debe ser toda traducción que quiera ufanarse de perfecta.

Pero es otro el ejemplo que busco para concluir. En 1974, en *El hacedor*, Borges publicó un pequeño texto llamado “La trama”. Quiero citarlo por entero:

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: “¡Tú también, hijo mío!” Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconven-

ción y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): “¡Pero, che!”. Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

Oír las, no leer las. Entonces ¿cómo traducirlas?

Años atrás, intentando compartir con amigos canadienses este texto de Borges, traté de verterlo al inglés. Varias dificultades me resultaron infranqueables. La primera, el título. “Trama” en español es “red” y también “argumento”; en inglés tiene que ser una cosa o la otra. La advertencia parentética (“oír las, no leer las”) se refiere al “¡Pero, che!” que sigue; cualquier expresión inglesa que encontremos no tiene por qué exigir la misma precaución auditiva. Y finalmente, “¡Pero, che!”, locución intraducible si la hay, arraigada inconfundiblemente en el suelo argentino e imposible de plantar en cualquier otro campo lingüístico. “¡Pero, che!” parece nacida de la identidad misma del argentino, lacónica queja que no puede ser expresada en ningún otro lugar de la tierra. No se dice “¡Pero, che!” en Inglaterra o Estados Unidos, pero tampoco en España o México o Cuba. “¡Pero, che!” es casi en sí misma la definición del habla criolla.

Afortunadamente, la historia de la traducción es la historia de ínfimos milagros. Virtud, inteligencia, destreza, experiencia, investigación, azar: todos estos factores intervienen en la ejecución de una traducción lograda, pero la calidad de milagro es la única esencial. En este campo de la creación literaria, sin milagro no hay victoria.

Me había yo resignado a dejar mi traducción inconclusa, o a acabar el breve texto con algún débil sinónimo de la inasible expresión. Estaba leyendo, para distraerme, la *Breve historia de Inglaterra* de Chesterton, obra que Borges conocía muy bien, cuando me encontré de pronto con esta frase:

Durante mucho tiempo se pensó que la nación británica fundada por Julio César había sido fundada por Bruto. El contraste entre el muy sobrio descubrimiento y la muy fantástica fundación tiene algo de obviamente cómico, como si el “Et tu Brute?” de Julio César pudiese traducirse como “What, you here?”, “¿Cómo, tú aquí?”<sup>7</sup>

El “What, you here?” de Chesterton es la traducción perfecta del “¡Pero, che!” de Borges. O más bien: el “¡Pero, che!” de Borges es la traducción perfecta del “What, you here?” de Chesterton. La traducción como lectura viaja en los dos sentidos: desde la fuente al texto original y desde el texto original a la fuente, recorridos en los que fuente y original se confunden y se redefinen. ¿Quién es el autor y quién el traductor de la expresión? ¿Borges o Chesterton? Imposible saberlo. Cronología y anacronismo no son conceptos útiles para juzgar una traducción y sus fuentes.

La tarea infinita del lector, la de recorrer la biblioteca universal en busca de un texto que lo defina, se multiplica (si el infinito puede multiplicarse) cuando ese lector admite su calidad de traductor. Entonces todo texto rescatado de la página se vuelve una multitud de otros, transformados en los vocabularios de ese lector, redefinidos en otros contextos, otras experiencias, otras memorias, ordenados en otras estanterías. Al texto fijo en la página, el lector-traductor propone un texto nómada que no acaba por anclarse nunca. Ésa es la conmovedora paradoja del arte de traducir: que a través de esas constantes migraciones, de esas exploraciones incansables, una obra literaria puede volverse algo menos tentativo, menos azaroso que su naturaleza de obra artística le impone, y adquirir, por milagro, una suerte de inmanente inmortalidad.

1. Jorge Luis Borges, “El oficio de traducir” en *Lg Opinión Cultural*, Buenos Aires, 21 de septiembre, 1975. (Recogido en *Jorge Luis Borges en Sur (1931-1980)*, Barcelona, Emecé Editores, 1999)
2. Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (México, Fondo de Cultura Económica, 1978) en Nora Catelli y Marietta Gargatagli, *El tabaco que fumaba Plinio: Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros* (Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998)
3. Andrés Bello, *Gramática de la lengua castellana dedicada al uso de los americanos* (1847) en *Obra literaria*, selección y prólogo de Pedro Graces, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985).
4. Jorge Luis Borges, “El oficio de traducir”.
5. Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, Chapter IX in *The Annotated Alice*, with an Introduction and Notes by Martin Gardner (Nueva York, Clarkson Potter, 1960)
6. Hilario Ascasubi, *Santos Vega* (selección) y Estanislao del Campo, *Fausto*. Selección por Horacio Jorge Becco. Prólogo y notas por la profesora María Taboada (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979)
7. “The British state which was found by Caesar was long believed to have been founded by Brutus. The contrast between the one very dry discovery and the other very fantastic foundation has something decidedly comic about it; as if Caesar’s “Et tu Brute” might be translated “What, you here?” “ G. K. Chesterton, *A Short History of England* (Londres, Chatto & Windus, 1917)



FOTOGRAFÍA DE ROCÍO MORIONES

# CONVERSACIÓN CON ILIDE CARMIGNANI

PILAR GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

EN EL TRANCURSO del Congreso Internazionale AITI, que se celebró en Bologna los días 6 y 7 de junio de 2008, tuve ocasión de hablar con Ilide Carmignani, al término del taller que ella había dirigido.

Ilide Carmignani, una de las más importantes traductoras literarias de español a italiano, se licenció en la Universidad de Pisa y amplió sus estudios de literatura española, hispanoamericana y traducción en las Universidades de Brown (E.E. UU.) y Siena. Ha traducido a Borges, Cernuda, Carlos Fuentes, García Márquez, Neruda, Octavio Paz, Pérez-Reverte, Almudena Grandes, Roberto Bolaño y Luis Sepúlveda, entre otros. Es profesora de traducción literaria en la Universidad de Pisa. Desde 2003, organiza en la Universidad de Urbino, junto con Stefano Arduini, las Jornadas anuales de traducción literaria. Desde el año 2000, coordina los encuentros sobre traducción literaria que tienen lugar en la Feria del Libro de Turín con el nombre de *El autor invisible*. En 2000 fue galardonada con el Premio de Traducción Literaria del Instituto Cervantes de Roma.

Poco después de nuestro encuentro, aparecía en las librerías *Gli autori invisibili*, una obra en la que Carmignani, por medio de entrevistas a veinticinco traductores, presenta un amplio panorama de las preocupaciones e intereses de estos “autores invisibles”.

Hablamos durante más de una hora. He tratado de recoger aquí las interesantes opiniones sobre el mundo de la traducción que Ilide Car-

mignani, conversadora amena y cordial, fue desgranando a lo largo de nuestra charla.

PILAR GONZÁLEZ: Has hablado en el taller de los problemas que surgen al traducir formas y registros dialectales. Por propia experiencia, sé lo difícil que resulta la traducción de autores italianos que, aunque escriben en italiano, incluyen muchas voces y formas de los distintos dialectos de Italia. Se ha apuntado la idea de adecuar el dialecto siciliano a un dialecto del español, andaluz, por ejemplo. Esa solución no me gusta, pero el uso del castellano estándar borra la riqueza de matices de la lengua de partida. ¿Qué te parece a ti? ¿Cómo puede afrontar el traductor un texto de estas características?

ILIDE CARMIGNANI: Hoy en día, la solución más frecuente en las editoriales italianas consiste en transferir la variante diatópica al plano diatrático, como dicen los lingüistas. En otras palabras, puesto que el dialecto suele caracterizar a los personajes menos cultos o las situaciones menos formales, se recurre a un registro más bajo, más coloquial. Pero cuando la función del dialecto dentro del texto es diferente, la traducción es muy problemática. El uso de un dialecto de la lengua de llegada, una práctica muy extendida hasta hace unos años, se percibe hoy como extraña. ¿Por qué este campesino de Sevilla habla napolitano?, se pregunta el lector. Si bien es cierto que frente a un texto literario hay siempre una especie de aceptación, de suspensión de la incredulidad, que podría

incluir también estos aspectos de la lengua, por lo general, a no ser que se esté ante el *Pasticciaccio* de Gadda, se prefieren evitar. Tenemos lectores más sofisticados que hace treinta años.

PILAR GONZÁLEZ: Tú estudiabas filología alemana, ¿por qué dejaste el alemán y elegiste el español como lengua para traducir?

ILIDE CARMIGNANI: Lo cierto es que comencé a estudiar las dos lenguas en la misma época, el alemán como primera lengua y el español como segunda. El español era entonces una elección muy exótica; en mi curso no éramos más que tres o cuatro. Al final, me decidí a darle prioridad al español porque me gustaba mucho más y porque estaba fascinada con vuestra cultura. Además, por ser una lengua afín, contaba con más instrumentos para comprenderla y traducirla. Hay cierta frustración del traductor ante el residuo intraducible, frente a la imposibilidad de mediar hasta el fondo entre dos mundos diferentes, que me preocupaba mucho en aquel momento y que ante el español me parecía menor. Hoy ya no estoy tan segura de eso.

PILAR GONZÁLEZ: ¿Y esa proximidad no puede convertirse en un problema?

ILIDE CARMIGNANI: Sí, sin duda. La afinidad ayuda, permite contextualizar mejor pero, a veces, lleva a proyectar sobre la otra lengua aspectos que pertenecen solo a la tuya. En resumen, se cae a menudo en el calco tanto léxico como sintáctico. La semejanza ofusca la diferencia.

PILAR GONZÁLEZ: ¿Por qué pensaste en dedicarte a traducir?

ILIDE CARMIGNANI: Desde pequeña fui lectora apasionada, devoraba los libros. Y me gustó siempre trabajar con la lengua. No digo escribir porque, cuando se dice escribir, se piensa siempre en una escritura... no sé, más literaria, y hablo ahora del placer de escribir una carta a un amigo, un trabajo académico, un ensayo, cualquier cosa... Manipular las palabras me parecía algo estupendo. Y la traducción era una combinación perfecta de lectura y escritura: el traductor lee y después escribe.

De hecho, cuando todavía era adolescente, me parecía ya extraordinario que uno pudiese apropiarse de una lengua hasta ser capaz de leer

una novela en esa lengua. Una maravilla, esa ventana abierta a un mundo lejano, tantas palabras, tantas posibilidades. Hacer un trabajo siempre distinto, siempre nuevo, que me permite asomarme a realidades lejanas, imagínate. Para mí fue algo muy natural. En realidad, empecé a divertirme la traducción en los años del liceo, con el latín y, sobre todo, con el griego. Me atraía mucho meterme en la estructura de la lengua, ver cómo funcionaban sus mecanismos, buscar la palabra adecuada, sobre todo en el griego. Ya sé que tú enseñas latín, pero...

PILAR GONZÁLEZ: A mí también me gustaba mucho el griego; al principio, más que el latín.

ILIDE CARMIGNANI: Me enganchaba más el griego. También me gustaba el latín, tan lógico, tan ordenado; en cambio, el griego... Yo era mucho más aficionada al griego, con esa estructura abierta... Y, además, está la literatura griega...

PILAR GONZÁLEZ: Gustándote tanto escribir, ¿no has sentido la tentación de la escritura original?

ILIDE CARMIGNANI: Bueno, verás, yo creo que hay muchas formas de escribir y que la traducción es una de ellas. Como dice Octavio Paz: "Del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura".

Pero sí, a veces me entran ganas de escribir; me entran ganas en el sentido de que, como siempre escribo con el ansia de ser fiel a otro, nunca puedo usar palabras y formas que me gustaría emplear, entonces aparece el deseo de escribir *original*, pero después, cómo te diría yo, enseguida se me pasa.

He trabajado muchísimo como lectora, no solo como traductora, y he llegado a la conclusión de que es mucho mejor ser un buen traductor que un mal autor. Para ser escritor se requiere también una especie de ingenuidad o una especie de convicción...

PILAR GONZÁLEZ: ¿Historias que contar, quizá?

ILIDE CARMIGNANI: Sí, también, pero se nos han contado ya tantas historias y se nos han contado tan bien... No basta con tener una his-

toria que contar, se necesita también sentir la urgencia de decir una cosa, una urgencia que te hace escribir sin pensar que tal vez ya se haya escrito antes, y quizá mejor que como yo lo estoy haciendo...

PILAR GONZÁLEZ: Has explicado en el taller que tu vida como traductora cambió totalmente desde que tradujiste *Las edades de Lulú*, y que gracias a esa traducción ganaste visibilidad, empezaste a traducir de forma continuada y conseguiste una posición mucho más sólida ante las editoriales ¿Has tratado de traducir autores que te interesaran y de proponer obras a los editores, o has traducido lo que iba llegando a tus manos?

ILIDE CARMIGNANI: Bueno, tengo que confesar que, durante mucho tiempo, el editor que me había encargado *Las edades de Lulú* me tuvo prácticamente secuestrada. Me daba un libro tras otro y así fueron pasando años de trabajo. Quería que trabajase siempre con él, tanto era así que, si llegaba un libro urgente, me mandaba dejar lo que estuviera haciendo, traducir lo urgente y después seguir con el que estaba... Y los libros que me confiaba me gustaban. He sido afortunada. Creo que la editorial Guanda desarrolló en los años noventa la misma función que Feltrinelli en los setenta: atrajo la atención del lector italiano hacia la literatura española y latinoamericana contemporáneas. Se podría discutir, desde luego, la selección que ha realizado, pero no su impacto cultural. En pocas palabras, en aquella época no tenía yo mucho tiempo para presentar propuestas. Con todo, sí hay un autor que siempre he tratado de dar a conocer en Italia, Luis Cernuda. Mi primera traducción fue *Ocnos*.

PILAR GONZÁLEZ: *Ocnos* me parece una obra de una dificultad considerable.

ILIDE CARMIGNANI: Sí, los jóvenes son muy impulsivos, al menos yo lo era. Cuando me acuerdo, me dan palpitaciones. Después traduje *Variaciones* y en 2003, *Poemas para un cuerpo*. He traducido también a Borges, Carlos Fuentes, García Márquez, Pablo Neruda, Luis Sepúlveda, Pérez Reverte, Roberto Bolaño, Octavio Paz... He traducido mucho en veinte años de trabajo: autores que forman parte del canon de la literatura y tam-

bién autores que probablemente nunca entrarán en él, aunque lo intenten con todas sus fuerzas. Lo cierto es que me parece muy hermoso el trabajo de traducir *in se y per se*, con independencia del autor que se traduce. Creo que es bonito precisamente manipular la lengua literaria, encontrar soluciones a los problemas de mediación lingüístico-cultural.

PILAR GONZÁLEZ: De todas formas, has traducido grandes autores.

ILIDE CARMIGNANI: Sí, mi inclinación natural era hacia autores más literarios, más clásicos, no olvides que el primer autor que elegí fue Cernuda. Creo que traducir a un gran escritor, a un gran poeta es un privilegio, pero tampoco reniego de las cosas mucho menos grandes... Debo decir que también estoy agradecida a los otros autores, autores que no hacen la historia de la literatura, pero que me han ayudado a profundizar en mi conocimiento de los muchos españoles que hay en la lengua española, que me han proporcionado un cuadro de la sociedad española y latinoamericana...

PILAR GONZÁLEZ: ¿Te das cuenta de que has abierto a los italianos muchas ventanas a la cultura en lengua española? ¿Te parece una responsabilidad?

ILIDE CARMIGNANI: Sí, bueno, todos los traductores abren ventanas...

PILAR GONZÁLEZ: Por supuesto, pero no todos los traductores tienen la oportunidad de traducir a Borges, García Márquez, Cernuda...

ILIDE CARMIGNANI: No, claro, pero, cómo diría, son ventanas abiertas junto a otras ventanas de otros traductores. Los clásicos se traducen y se vuelven a traducir. Son muchas ventanas. Pero es cierto que traducir a esos autores entraña una responsabilidad especial.

PILAR GONZÁLEZ: Hablemos ahora de las condiciones laborales del traductor en Italia. ¿Está bien pagada la traducción en Italia? ¿Se puede hablar de una tarifa media?

ILIDE CARMIGNANI: Es probable que el mercado esté ligeramente más alto que en España. Conozco algún estudiante recién salido de la Facultad que cobra por su primera traducción unos

12 € por página de 2000 matrices. Tengo que decir que también hay quien trabaja por 6 €, incluso por menos, pero en general, 12 € es una tarifa media baja. En mi opinión, un traductor con experiencia cobra por término medio 13 o 14 € por página.

PILAR GONZÁLEZ: Yo creo que esos 13 o 14 € están por encima de la media española.

ILIDE CARMIGNANI: Desde luego, también hay un montón de gente que trabaja gratis.

PILAR GONZÁLEZ: ¡Ah! Ya lo sé. Por ejemplo, algunos profesores universitarios que quieren ampliar su currículo...

ILIDE CARMIGNANI: Eso pasa también aquí, sucede también entre nosotros: hay quien trabaja gratis para ampliar sus méritos, etc.

PILAR GONZÁLEZ: En España, ACE Traductores, que está atenta a estas situaciones, trata de informar a los nuevos traductores, de dar orientaciones sobre contratos y tarifas. Por otra parte, comprendo las tentaciones del que llega recién licenciado y quiere empezar como sea.

ILIDE CARMIGNANI: Para ser te sincera, hoy en día existe un mercado tan variopinto (el escritor que tiene tiempo libre entre un libro y otro, el periodista que ha pasado una temporada en Cuba, la jefa de prensa de una editorial que está de baja por maternidad, el académico que trabaja gratis...) que aquí la traducción parece al alcance de cualquiera. El problema, tal como yo lo veo en Italia, es que no existe la crítica.

En primer lugar, los críticos, sabiendo en qué condiciones se mueve el mercado de la traducción, muy raramente hablan de la traducción porque, si lo hicieran, con frecuencia tendrían que hablar mal y esto, en parte por hacer un favor al traductor, en parte también por el temor a que el editor venda peor el libro y se produzca además este tipo de daño, no lo hacen. Cuando alguien publica una crítica negativa se trata, por lo general, de un caso verdaderamente clamoroso o bien de un libro que habría querido traducir el propio crítico y que, en cambio, lo ha traducido un colega. Esto pasa.

Y en segundo lugar, sobre todo, los periodistas muy a menudo no conocen el original, no saben qué es la traducción, no tienen una cultura, un conocimiento de qué es la traducción.

PILAR GONZÁLEZ: Hasta tal punto que, al menos en España, los críticos muchas veces ni siquiera nombran al traductor.

ILIDE CARMIGNANI: Eso sucede aquí. Igual. A mí me pasó, hace muchos años —ahora me hace reír—, que había traducido un autor que utilizaba una lengua muy colorista y empleaba mucho la expresión “la mar de...” (“la mar de bonito”, “la mar de...”). En italiano, por supuesto, no puede usarse *un mare de* con ese sentido. Era una de mis primerísimas traducciones y decidí poner *esageratamente* (*è esageratamente bello*), porque entonces se decía mucho. Apareció una crítica en *Il Corriere della Sera* donde usaron *esageratamente* para titular el artículo, porque decían que era una vida exagerada la de aquel personaje que utilizaba aquella expresión, sin haberse parado a pensar en cómo era el original.

PILAR GONZÁLEZ: Ignorancia.

ILIDE CARMIGNANI: Ignorancia pura.

El problema de fondo, en mi opinión, es la ignorancia del lector italiano. El lector italiano es un lector que lee poco, por debajo de la media europea. Más aún: se han realizado investigaciones que demuestran que en la Italia del nordeste, la Italia rica, la Italia, ¿cómo diría?, donde existen muchas empresas familiares, donde la gente deja de estudiar pronto, para ganar dinero y comprarse coche, hay gente que ha comenzado a enorgullecerse de no leer, lo que constituye un signo sociológicamente demoledor. En resumen, si se considera que, con mucha frecuencia, el lector italiano es incapaz de valorar la calidad del italiano que está leyendo, puedes imaginarte en qué medida debe preocuparse un editor por la calidad de la traducción. Si bien debo decir, en honor de la verdad, que también hay excepciones, editores que cuentan con un público culto y refinado y que, por tanto, tienen un exquisito cuidado con la traducción. Es verdad que se trata solo de una parcelita del mercado.

PILAR GONZÁLEZ: Ya, bueno, ten en cuenta que alguno de nuestros mayores “bombazos” editoriales tiene un español muy mediocre...

ILIDE CARMIGNANI: Pero, vamos a ver, en cierto sentido me parece menos grave... Aunque un escritor no tenga una lengua, un estilo en mo-

do alguno apreciables, puede, sin embargo, tener interés desde el punto de vista de la trama... Hay autores que escriben en un italiano ramplón pero consiguen tratar temas interesantes, construir tramas perfectas que, al fin, se pueden convertir en referencia de cierto género y pueden hacer un buen libro.

Muy distinto es el problema del traductor, porque el traductor puede coger a un gran autor, uno de los que se incluyen en el canon de la literatura, y masacrarlo sin que nadie le pida cuentas.

A veces, en cambio, el problema reside en la corrección. En los años noventa se produce una gran terciarización de las editoriales en Italia y el trabajo de corrección se confía a colaboradores externos, que trabajan en las mismas condiciones precarias de los traductores: tarifas raquíticas, plazos de entrega brevísimos. Está claro que la calidad disminuye. No es raro ver intervenciones que se limitan a banalizar la lengua de la traducción, a aplanarla, sin echar siquiera un vistazo al original, sin preguntarse si una determinada infracción a la norma estándar no estaba en el original, no respondía, en realidad, al estilo del escritor traducido.

PILAR GONZÁLEZ: Sí, por desgracia, eso es bastante común...

ILIDE CARMIGNANI: Esto es un perjuicio no solo para el escritor... ¡y ya sería grave aunque fuera un perjuicio solo para el escritor! Daña su mensaje, perjudica las ventas, la crítica no lo toma en consideración porque lo lee en italiano y no lo valora, no llega a los lectores a los que debería llegar... En fin, supone también un daño para la cultura italiana porque este mensaje llega empobrecido y, por tanto, no se reciben, ¿cómo diría?, los estímulos que proporcionaría el libro bien traducido. Pero no solo es eso. Además, representa un daño para la lengua italiana. El italiano actual está lleno de calcos del inglés que son más que calcos: se han convertido en parte de la lengua italiana. Es

decir, ahora la gente, precisamente porque no tiene ninguna conciencia del calco, percibe estas formas como algo insólito, las toma por expresiones brillantes, nuevas, y comienza a utilizarlas.

PILAR GONZÁLEZ: No es un fenómeno exclusivo del italiano.

ILIDE CARMIGNANI: ¡Ah! Ya lo sé. Se trata de un fenómeno planetario.

PILAR GONZÁLEZ: El empuje del inglés. ¡El inglés tiene tanta fuerza! Y, hablando de otra cosa, ¿qué le dirías al que empieza? ¿Qué le aconsejarías?

ILIDE CARMIGNANI: Al que empieza le explico, ante todo, cuáles son las condiciones de trabajo del traductor...

PILAR GONZÁLEZ: ... que son difíciles.

ILIDE CARMIGNANI: Son difíciles; por tanto, el que quiera ser traductor que lo sea sabiendo que no tendrá una jubilación, que si tiene un accidente con el coche, tendrá que parar de trabajar y no cobrará, que puede tener mil problemas... Dicho esto, si la persona insiste en trabajar como traductor, yo le aconsejo que haga propuestas al editor, que se convierta un poco en un experto en un determinado ámbito y que trate de proponer cosas, porque ahora hay tanta gente que quiere traducir, que enviar el currículum no sirve de nada.

PILAR GONZÁLEZ: Una última pregunta, Ilide. ¿Tú crees que el traductor debe recibir una formación específica como traductor o que son convenientes los estudios de filología o...?

ILIDE CARMIGNANI: Yo creo que debe tener una formación específica, teórica y práctica, es decir, una excelente preparación lingüística y literaria, sólidos estudios de teoría de la traducción y, además, mucho trabajo de seminario con traductores profesionales. Un poco como sucede con los intérpretes musicales, se aprende a tocar el piano tocándolo al lado del maestro.

PILAR GONZÁLEZ: Muchas gracias, Ilide.



# TRADUCIR LITERATURA O CREAR RECREANDO

WENCESLAO CARLOS LOZANO

DISCURSO PRONUNCIADO EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA COMO MIEMBRO NUMERARIO DE LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA, NOVIEMBRE DE 2008

LA PROTOHISTORIA de la traducción se remonta a unos cinco milenios, en los albores de las escrituras cuneiforme mesopotámica y jeroglífica egipcia: un hito en el desarrollo de la comunicación interlingüística que vino a sumarse a esa otra conquista que supuso la traducción oral, cuando dos grupos extraños entre sí decidieron entenderse entablado relaciones económicas o políticas tras un primer contacto que permitió que algunos de sus miembros adquirieran de manera interindividual la lengua del otro. Los documentos bilingües más antiguos conocidos son traducciones del sumerio al acadio —poemas y listas lexicográficas— del siglo XVIII a.C., en un contexto histórico en que el traductor, tal como ocurría en el antiguo Egipto y posteriormente en Cartago, ocupaba comprensiblemente un alto cargo administrativo. Hoy como ayer, emociona reconocer en esa joya de la literatura mesopotámica que es el *Poema de Gilgamesh* (hacia el siglo XVIII a.C.) algunos relatos matriciales del Antiguo Testamento y de la epopeya homérica, esto es los baluceos multiculturales de la humanidad.

La semiótica nos ha enseñado que la realidad no existe como denotación pura, sino en forma de algo que nos viene ya representado a través de signos de distinta naturaleza que sirven para expresarla y manipularla. Más que reflejar el mundo, lo que hace el lenguaje es construir una interpretación del mismo, y quien interpreta connota, revisa, reinterpreta histórica y pragmáticamente algo que no le viene categorizado de antemano, sino que se

va constituyendo a medida que discute o escribe sobre ello. En otras palabras, los usuarios del lenguaje intervienen, con todas sus consecuencias e implicaciones ideológicas, en la construcción de la realidad expresada por dicho lenguaje, que no es un instrumento unívoco y estable que la refleje especularmente, ni un mecanismo que reproduzca su estructura, ya que de ser así la citada realidad vendría dada y los hablantes no podrían intervenir en su elaboración. Por tanto, es el lenguaje el que crea la realidad, y no al contrario.

Dicho esto, podemos adelantar que traducir no consiste en sustituir unas palabras por otras equivalentes en un idioma distinto, sino que supone otro modo de analizar la realidad. Sabemos por André Martinet que a cada lengua le corresponde una organización particular de los datos de la experiencia, pues cada lengua integra una visión del mundo, una historia y una cultura, y por supuesto una serie de especificidades intraducibles. En este sentido, el acervo conceptual de cualquier cultura organiza y determina su percepción del mundo con respecto a las demás culturas. Según el traductor y antropólogo Eugene Nida, que ha supervisado la traducción de la Biblia a más de cien lenguas, sobre todo amerindias y africanas, algunas de las habladas por pueblos primitivos incorporan distinciones intelectuales y matices psicológicos muy sofisticados que no poseen nuestros idiomas occidentales y que resultan especialmente aptos para el discurso filosófico; o sea que el hecho de que se trate de culturas muy pobres material y tecnológi-

camente no conlleva una merma de la capacidad mental de sus hablantes. De ahí que la traducción también nos sirva para ensanchar nuestro horizonte lingüístico y percatarnos de los recursos que infrutilizamos en nuestro propio idioma.

Todo estudio objetivo sobre la traducción debería ajustarse a la relación entre el texto original y su traducción, ya se centre en el análisis previo, en el proceso en sí o en el producto. No obstante, abundan las firmas académicas que se ocupan de traducción pero cuyo discurso teórico-crítico se mueve por derroteros especulativos poco acordes con la práctica. De este modo, ocurre con la traducción lo que con la literatura, que se encuentra sujeta a la vigilancia de un metadiscursio científico y abstracto que no tiene en cuenta ni la realidad creadora ni la traductora, derivándose de ello que no pocos traductores literarios vean al traductólogo con la misma suspicacia que muchos escritores ven al crítico literario. A partir de mediados del siglo xx fueron surgiendo distintas escuelas en Occidente, conformando así el periodo fundacional de la moderna teoría de la traducción, paralelamente al incremento de la demanda internacional de mediación lingüística y a la consiguiente creación de centros universitarios para formar traductores e intérpretes. Como siempre que se teoriza una nueva disciplina con fines académicos, científicos y pragmáticos, fueron apareciendo corrientes interpretativas en función del enfoque y de los intereses concretos que las movían, cuyo objeto de estudio era, por razones evidentes, la traducción especializada (científico-técnica, económico-jurídica, etc.) antes que la literaria. Escuelas ya históricas han ensayado varias denominaciones para esta disciplina, como los estudios de traducción ingleses, neerlandeses o israelíes, la traductología franco-canadiense, la transléctica española o la ciencia de la traducción alemana. Dichas corrientes han ido conformando, principalmente, la “teoría lingüística” iniciada por los comparativistas Vinay & Dalbarnet, la “equivalencia dinámica” de Eugene Nida, la “teoría del sentido o interpretativa” de la ESIT de París, la alemana “teoría del escopo”, la “teoría del polisistema” y los “desconstruccionistas”, sin contar los estudios de francotiradores no encasillados. La nó-

mina es hoy tan larga que ni siquiera por cortesía cabe citar aquí a los más relevantes.

Cualquier teoría científica debe proponer un sistema abstracto, hipotético-deductivo, que formule una explicación rigurosa a un conjunto relacionado de observaciones o experimentos. Aquí no se trata de una ciencia en sentido estricto, esto es, con poderes explicativos y predictivos del proceso de traducir y del producto. Cuando un modelo teórico resulta incapaz de explicar aspectos oscuros o inéditos de la realidad traductora, pronto se le añade otro oportunamente más apto para hacerlo, y así sucesivamente, razón de la diversidad de enfoques que, sin duda, han ensanchado el caudal de reflexiones sobre la naturaleza de la traducción y sobre aspectos insospechados de la comunicación humana, la psicología, la sociolingüística, la pragmática, la neurología o la informática. Pero cabe decir que esta interdisciplinariedad de la que la traductología se nutre conceptualmente hace todavía más dudosa su científicidad. De este modo, hoy deben entenderse los estudios sobre traducción como una actividad más necesitada de descripciones que de prescripciones, pero si bien los resultados no son satisfactorios en el sentido de una teoría global, está claro que impera una necesidad de reflexionar y discutir sobre una práctica considerada, hasta no hace tanto, poco menos que obvia y ancilar, incluso en ámbitos académicos. Por ello, es razonable pedir desde la experiencia que cualquier nueva teoría huya de tentaciones como pretender que la práctica se ajuste con calzador a ella, como abusar de una terminología críptica y como rechazar todo aquello que se salga de esquemas traductores excluyentes.

En cuanto a definiciones del concepto de traducción, se han ensayado casi tantas como estudiosos tiene esta disciplina, aunque ninguna capaz de abarcar el fenómeno en su totalidad y complejidad. De ahí que todo reintento en esa dirección deba verse con reserva y que, a efectos prácticos, siga vigente la recomendación de Valentín García Yebra de traducir todo lo que dice el original, sólo lo que dice el original y de la mejor manera posible. En su *Ensayo sobre los principios de la traducción* (1791), A. Fraser Tytler dijo que si fuera po-

sible definir o describir lo que se entiende por una buena traducción, también sería posible establecer sus reglas, pues éstas emanarían por naturaleza de dicha definición o descripción. Lo que sí tenía claro es que toda buena traducción debe ser comprendida y percibida por su lector con la misma fuerza que el lector de la obra en su lengua original. Pero mientras acabamos de dar con una definición convincente para todos, nada impide que sigamos indagando en su historia, su naturaleza o su ámbito de estudio. Pensar la traducción responde a una necesidad interna, ya que su dinámica y especificidad la conducen a su autonomía como disciplina, y por tanto a la elaboración de un discurso propio sobre una actividad de enorme trascendencia, existente desde los principios de la escritura, o sea de la Historia, y consistente en producir y divulgar textos que, de otro modo, estarían vedados a la mayoría. En un libro titulado *Decir casi lo mismo* (2003, 2008), Umberto Eco se pregunta si

para elaborar una teoría de la traducción, no resulta igualmente necesario no sólo examinar muchos ejemplos de traducción, sino también haber experimentado una de estas tres experiencias: haber revisado traducciones ajenas, haber traducido y haber sido traducido o, mejor aún, haber sido traducido colaborando con el propio traductor.

Esto equivale a decir que lo mejor que puede hacer todo traductólogo deseoso de clarificar y afinar sus reflexiones es llevar a cabo la traducción de una obra concreta aplicando los parámetros que considere oportunos, y exponerlos ordenadamente ya sea en un prólogo —como se ha venido haciendo desde la Antigüedad— o en estudio aparte. Quien jamás traduce no puede estar en condiciones de proponer una teoría porque los principios de ésta, que no conforman tanto una hermenéutica como una poética, sólo pueden derivarse de una praxis. En efecto, siendo así que la literatura trasciende la gramática, cada texto literario concreto —tanto más cada obra maestra— genera su propia traducción, su propio sistema y, en algunos casos, hasta su propia teoría.

La lingüística textual, como corriente funcionalista que tiene el texto por elemento nuclear de la comunicación, ha desarrollado un instrumental teórico-metodológico de descripción y análisis en forma de parámetros que podemos entender, en el ámbito de la traducción, como criterios que atañen a las relaciones internas y a determinadas propiedades del texto original, y que por tanto permiten enmarcarlo y analizarlo de modo más sistemático antes de traducirlo, pero también después, en la fase de evaluación del binomio textual resultante de toda traducción. Dichos parámetros textuales: intencionalidad, aceptabilidad, adecuación, informatividad, situacionalidad comunicativa, intertextualidad, coherencia y cohesión, no deben entenderse como un conjunto congruente y cerrado sino como puntos de referencia metodológica útiles y eclécticos. En la práctica, el traductor despliega una batería de procedimientos técnicos de ejecución estilística —transposiciones, modulaciones, equivalencias, adaptaciones, ampliaciones, explicaciones, omisiones y compensaciones— con el fin de domesticar el texto original llevando a su autor hacia el lector, sin por ello descartar cierto literalismo con el fin de dinamizar la evolución de su propio idioma, además de producir un extrañamiento cultural que ensanche el horizonte lingüístico del lector y también revele aspectos psicológicos y culturales de la lengua original. Se entiende que para un lector culto y curioso, la idea de “extrañamiento cultural” es positiva en su deseo de sumergirse en un mundo distinto al suyo, para conocerlo, disfrutarlo y aprender de él. Sólo un lector superficial o muy apresurado puede desear que le sirvan una versión precocinada y predigerida de una cultura ajena, para ahorrarle quebraderos de cabeza interpretativos. Así pues, en la traducción literaria el texto original mantiene con el de llegada una relación artística, de creación a recreación. Una obra literaria puede tener tantas traducciones como traductores, pues su complejidad está reñida con el determinismo. En este sentido, la traducción literaria es, al igual que la crítica literaria, un caso más de “metaliteratura”, o sea otra forma de hacer literatura que puede ser objeto de sistematización y de análisis en la misma medida que lo

puede ser la obra literaria. Así lo señaló Octavio Paz en su ensayo *Literatura y literalidad* (1973):

del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura.

Y en su ensayo *Esplendor y miseria de la traducción* (1937), Ortega y Gasset fue más allá al decir que la traducción

ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. Convendría recalcar esto y afirmar que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra.

Por consiguiente, damos por sentado que no es posible fundamentar esta disciplina en una estructura universal demostrable porque las lenguas no son instrumentos perfectos, ni en sí mismas ni en su funcionamiento individual. Dispersión y confusión babélica parecen los rasgos más destacables en toda relación entre idiomas, por lo que puede afirmarse que una de las características de la traducción es que funciona “a pesar de todo”, siendo ésta una evidencia que siempre ha tenido en jaque a quienes sostienen su “imposibilidad”. Al margen de los complejos problemas de la traducción poética, la presunta intraducibilidad inherente a textos tenidos por inspirados o revelados no pasa de ser una presuposición abusiva, una arbitrariedad exegética amparada en arcanos como la inmutabilidad del orden de las palabras. El oscurantismo hermenéutico suele ser vicio de literalistas a ultranza, seducidos por una teología del genio de las lenguas que preconiza una sacralidad del “espíritu y letra del original” pareja a la del Verbo creador; es decir, la creencia de que la unicidad textual es tan incontrovertible como la divina. Dicho literalismo pretende hacer valer una opacidad —tan operativa en tejemanejes sacros como profanos— en virtud de la cual lo que no se sabe o no se puede plantear dialécticamente debe rodearse de un aura de misterio para ser digerible. Basta con leer el en-

sayo de Jorge Luis Borges titulado *Los traductores de Las 1001 noches* (1934) para verificar hasta qué punto puede quedar en entredicho el escurridizo concepto de “obra original”, así como la falacia del “texto definitivo”. Lo que sí se sabe hoy es que la mejor “literalidad” está en dar el sentido, porque ser fiel al texto no puede significar serlo a la suma de sus palabras. Tampoco “traducir mirando hacia el autor” tiene por qué significar traducir al pie de la letra —que es sin duda la manera más infalible de ser infiel—, pues si todo autor escribe pensando en su lector, traducirlo mirando hacia él en vez de hacia el lector supone traicionar su intención. Resulta por igual indiscutible que tanto el fondo como la forma pueden ser tratados con fidelidad o infidelidad, de modo que no tiene demasiado sentido disputar por literalidad o literariedad. Y basta con asumir que una traducción nunca es el mismo texto que el original ni tampoco un texto distinto para, desconstruyendo la oposición entre igualdad y diferencia, ponerse a salvo de una estéril polémica identitaria.

A la pregunta de cuándo una traducción es equivalente a su original, procede responder con otra pregunta: ¿Para quién? En efecto, no existe una única forma de traducir un texto, sino que las traducciones varían dependiendo del uso que se pretende hacer de ellas. Es preciso recordar que, a pesar de la aparente modernidad de este planteamiento, ya Cicerón, en *De optimo genere oratorum* (46 a.C.), planteaba la disyuntiva de traducir los discursos de Demóstenes y Esquines como intérprete o como orador: de hacerlo como intérprete, su traducción sería literal, y de hacerlo como orador, simularía una espontaneidad equivalente a la traducción dinámica o comunicativa postulada por Nida y por los actuales funcionalistas alemanes. Acercarse a un ideal de equivalencia funcional requerirá, en algunos casos, ser literalista, y en otros lo contrario. Por tanto, ambas fórmulas pueden ser igual de válidas según el objetivo de las traducciones. Una misma obra clásica puede requerir una traducción filológica para un lector especializado, y a la vez otra que convoque a un público más amplio y menos exigente, en la cual el traductor tenga —ahí sí— un cierto coprotagonis-

mo creador enfatizando los usos y códigos expresivos de su época, y ofreciendo una traducción que no dé la impresión de serlo, o sea “transparente”. Porque las formas de hospitalidad lingüística siguen siendo las mismas y únicas posibles, ya explicitadas, entre otros, por Cicerón en su mencionado texto, por San Jerónimo en la carta a su discípulo Panmaquio titulada *De optimo genere interpretandi* (405), y por Friedrich Schleiermacher en su ensayo *Sobre los diferentes métodos de traducir* (1813); unas opciones consistentes en llevar al lector hacia el autor, o bien al autor hacia el lector. Por tanto, traducir equivale a servir a dos amos, al extranjero en su extranjería, y al lector en su deseo de hacer suyo algo ajeno: una ambigüedad que procede de simultanear la fidelidad a dos lenguas y a dos culturas, y por la que puede verse tildado de traidor desde ambas orillas lingüísticas. En efecto, al traductor las obligaciones le pesan como losas. Baste con observar la gravedad que reviste la noción de “fidelidad”, ese insoslayable requisito cuajado de exigencias éticas y poéticas, y terreno abonado para la pesquisa inquisitorial. Todo traductor que no quiera ser tachado de traidor debe “devolver” algo de lo que se ha apropiado —nada menos que un sentido, una intencionalidad—, haciéndolo con naturalidad en su idioma pero sin que deje de resonar el eco del original. O sea que debe operar en dos direcciones —tomando y devolviendo—, y para ello recurrir a continuo a su doble competencia lingüística y extralingüística. Su mala fama universal patentiza los frecuentes descalabros de su empresa. Don Quijote sin ir más lejos (capít. LXII), tras soltar una jocosidad sobre el valor de la traducción, concluye que no quiere

inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trajesen.

Por lo demás, el sentido de un texto no es único y estable, cada lector le da una interpretación distinta. Quienes en 1857 llevaron a juicio a *Mme. Bovary* y a *Las flores del mal* por atentar contra las buenas costumbres no pudieron leer en ambas obras maestras lo mismo que un lector de

hoy. Otro tanto puede decirse de la “motivación profunda” del autor del original, siempre que tuviera una intención única al escribir lo que escribió. El azar tiene un papel importante en la redacción de una novela, y su objetivo inicial puede acabar desdibujándose, diluyéndose en la narración. El autor no controla todos los resortes creativos de su obra, y el resultado no tiene por qué coincidir con lo proyectado. De hecho, ¿cuántos escritores repiten que sus personajes se les escapan de las manos y cobran autonomía una vez que les han dado vida?, lo cual no pasa de ser una figuración retórica reveladora de nuestra capacidad de interpretar —y de manipular— la realidad.

Así, traducir consiste en una permanente elección entre distintas posibilidades, o, como dijo James Holmes, en “un intrincado proceso de toma de decisiones”, demasiado numerosas y encadenadas para ser siempre atinadas. Como acto de mediación creativa, el hecho traductor está además ligado a hallazgos casuales que lo confirman como práctica cultural a la vez que como técnica. Por ello no existe la equivalencia ideal y única, ya que esto sería presuponer que el lenguaje es inmutable, que el texto es un armazón con sentido unívoco, en cuyo significado ni el traductor ni el lector ni el propio tiempo intervienen, y cuyas retraducciones no influyen en el modo de entenderlo. Consideramos precisamente obra clásica de la literatura toda aquella que trasciende su contexto espacio-temporal original y nunca termina de decir lo que tiene que decir, o sea que cada época la reinterpreta a su manera, pues es adaptable y válida para todas tanto en su lengua original como en sus traducciones. En este trance, la traducción deviene acto gozoso de apropiación en el que la querencia literaria puede prevalecer sobre la objetividad a poco que el traductor relaje su vigilancia deontológica. El traductor aspira a quedarse con la savia de la obra y el alma del autor, con unos secretos que se resisten a ser desvelados, para revitalizarlos en otro idioma en una actitud algo vampírica, y para dar cuenta de factores estilísticos, rítmicos, melódicos, que no son para nada accesorios sino consustanciales a toda obra literaria digna de ese nombre. No ve la necesidad de otorgar un carácter científico a los

múltiples recursos de que ha echado mano tradicionalmente para llevar a cabo su tarea: semánticos, estilísticos, idiomáticos, artísticos, históricos, contextuales. Traducir es efectivamente una operación mental compleja en la que se concilian dos lenguas orillando los límites de su tolerancia. Pero no se trata de obsesionarse por traducir lo intraducible, de desesperarse ante una imposibilidad, sino de conocer, a través de esa carencia misma, en qué consiste eso tan intangible y palpitante llamado “genio” de una lengua, eso que se resiste por principio a toda traducción y de lo que se verán inevitablemente privados quienes ignoren la lengua del texto original. Una carencia vivida como sensación de pérdida desasosegante por el hecho mismo de no poder expresarse lingüísticamente.

Todo esto nos sigue confirmando que la traducción perfecta y definitiva no existe, como tampoco existe autoridad humana ni instrumental competente para ejercer tal arbitraje. La fidelidad absoluta no es posible: ni sincrónicamente, puesto que siempre quedará, de algún modo y en alguna parte, un núcleo intraducible, ni diacrónicamente, al ser la traducción un producto con fecha de caducidad. Por tanto se retraduce, y ello por razones que atañen a la calidad, a la filología, a la oportunidad cultural y, cómo no, a las exigencias del mercado. El hecho mismo de que admitamos que todo clásico de la literatura pide ser retraducido y reinterpretado a lo largo del tiempo demuestra nuestra aceptación implícita de que toda traducción no pasa de ser una aproximación al texto original. Toleramos la lectura de un texto original de varios siglos sin otra actualización que algunos retoques ortográficos, pero nos cuesta digerir una traducción que tenga más de un siglo, pues la notamos necesitada de una reescritura que la reajuste en su relativismo, que la renueve en la forma de decir las cosas pero también en el fondo, pues, como sabemos, cada época hace su propia lectura de la realidad, y los mismos actos no siempre son interpretados de la misma manera en una época y en otra.

La vigencia de una traducción puede estimarse en un número indeterminado de decenios, según los casos. Si pasa mucho más tiempo, el lector

apreciará una vetustez procedente de su idioma, no del original. En efecto, la traducción no envejece con respecto al original, sino con respecto a sí misma. El texto original permanece incólume en su arcaica lengua mientras que la traducción debe renovarse a medida que evoluciona la lengua en que está escrita. Por mucho que el traductor sea fiel a la lengua y al contexto cultural de origen, por anacrónico que éste sea —desde Homero hasta Zola, pasando por Shakespeare y Goethe—, el estilo y la lengua de la traducción deben adaptarse a determinados usos expresivos contemporáneos del lector al que está destinada. Y decimos que “deben” porque no se trata de un acto de voluntariedad traductora, sino de que la lengua materna del traductor es la expresión de un “aquí y ahora” al que no puede sustraerse a menos que se dedique al pastiche literario, que es otra cosa. Así, lo que resulta chocante en la lectura de Homero no es tanto su lenguaje primitivo como la interpretación —ya sea literal o libérrima— que sus traductores pudieron hacer de dicho lenguaje un siglo tras otro. Las retraducciones posibilitan que un mismo texto sea objeto de continuas relecturas a lo largo de los años, desde una lengua original cada vez más alejada en el tiempo hacia una lengua meta cada vez más evolucionada. Para Walter Benjamin (*La tarea del traductor*, 1923), la necesidad de retraducir se debe a que el traductor nunca resuelve el núcleo intraducible de la obra original, ese compacto de connotaciones culturales inexpresables lingüísticamente que evidencia el carácter incompleto y complementario de las lenguas, y genera un vacío semántico, una falta de plenitud que reclama una relectura. Así pues, no sólo conviene retraducir para actualizar la lengua meta en un momento histórico determinado, sino también para reinterpretar la obra original en función de lo que el núcleo intraducible ocultó en una traducción anterior, y quizá quede parcialmente desvelado al someterse a una nueva. Ello supone que dicho núcleo intraducible nunca desaparece de una obra traducida sino que se desplaza de una a otra de sus retraducciones, alumbrando nuevas interpretaciones al tiempo que generando nuevas zonas de intraducibilidad. Por supuesto, más

vale leerse una traducción algo anticuada —esto es, menos funcional, menos comunicativa, menos aceptable situacionalmente— pero excelente, que una reciente y mediocre. El lector es libre de ceder a la frustración o bien de sonreír al comprobar una vez más que lo bueno nunca lo es por nuevo, y que una traducción de un par de siglos puede conservar un añejo frescor cuando hay talento literario de por medio.

Resumiendo, una cosa son las construcciones teóricas sobre la naturaleza de la traducción, sus funciones y sus objetivos, que a menudo se solapan conceptualmente con otras disciplinas como las mencionadas al principio; y otra cosa es la adquisición de una técnica fiable mediante procedimientos reconocibles y contrastados por la lingüística, la gramática comparada y la experiencia traductora, que por lo demás no siempre tienen una aplicación mecánica ya que la literatura empieza donde termina la gramática. La traducción carece de una identidad de sentido demostrable, no existe una sola posible; como mucho existe la

mejor del momento hasta que un traductor venga con otra superior —total, parcial o puntualmente—, o más funcional y comunicativa en un contexto determinado. Al igual que el escritor, todo traductor que relea sus trabajos publicados detecta secuencias poco acertadas o mejorables, pero aunque en ese momento se le ocurra una genialidad, será demasiado tarde. Como mucho, tomará nota y lo comunicará a su editor para que lo tenga en cuenta en caso de reedición.

No es fácil rehacer una obra maestra a partir de una novela cuya traducción requiere inventiva y habilidad. Ya dejó dicho Ludwig Fulda en *El arte de traducir* (1903) que la traducción mantiene el justo medio entre las artes productivas y las reproductivas, pues recrea lo ya creado transformándolo. El traductor literario se define así como un mediador cultural que simultanea fidelidad y creatividad, y cuya aspiración no puede ser otra que coincidir en estado de empatía con su autor y en estado de gracia con su propia capacidad de comunicar.



# ESTADOS GENERALES DEL MULTILINGÜISMO

MARÍA TERESA GALLEGO URRUTIA

EL PASADO 26 DE SEPTIEMBRE, DÍA EUROPEO DE LAS LENGUAS, UNAS MIL PERSONALIDADES PROCEDENTES DE TODOS LOS PAÍSES DE LA UNIÓN EUROPEA Y DEL ESPACIO ECONÓMICO EUROPEO PARTICIPARON, POR INVITACIÓN DE LA PRESIDENCIA FRANCESA, EN LA ASAMBLEA GENERAL DEL MULTILINGÜISMO.

REPRODUCIMOS LA INTERVENCIÓN DE LA VICEPRESIDENTA DE ACE TRADUCTORES.

C UENTA LA BIBLIA QUE un día Dios se asustó del poder de los hombres y decidió debilitarlos sembrando la confusión y la incomunicación entre ellos. Y, para eso, los privó de una lengua común y les dio muchas lenguas.

Y la conclusión es para mí, de forma inequívoca, que el traductor es aquel que desafía a Dios, libera a los hombres y les devuelve esa fuerza de la que se los quiso privar.

Y quizá podamos decir también entonces que el traductor es en cierto modo como Prometeo.

Soy traductora literaria. Traduzco desde hace cuarenta años al castellano la literatura francesa. Y, por consiguiente, mi enfoque de la traducción, mi relación con la traducción es la de los traductores de literatura, de los que dice José Saramago que, si bien los escritores hacen las literaturas nacionales, son los traductores quienes hacen la literatura universal.

Pero quiero recalcar que el hecho de traducir es siempre el mismo, sea cual sea su vertiente. Y quiero aprovechar para saludar y manifestar mi admiración por su labor a mis colegas traductores que están en este momento en las cabinas de traducción simultánea. Traducir es siempre apropiarse un texto en una lengua y volverlo a crear en otra. Es interpretar la misma melodía con un instrumento diferente. Es transponer. Y aunque su materia inmediata sea la lengua, las lenguas, va mucho más allá. Porque ¿qué son las lenguas sino

la plasmación de las formas que tiene el hombre de relacionarse con la vida y con el entorno, de las formas diversas que tiene el hombre de vivir el mundo, en el mundo, con el mundo? Por eso, cada vez que se pierde una lengua la humanidad se queda un poco ciega.

Y, en consecuencia, al traducir las lenguas, lo que traducimos a la postre es al hombre. Lo traducimos para los demás hombres. Los traductores traducen a los hombres, los traducen a los unos para los otros, en los hospitales, en los juzgados, en las agencias de prensa, en las conferencias y congresos internacionales, en las instituciones mundiales, en las páginas de Internet hoy en día, en todas partes. Y, por supuesto, de forma trascendental, necesaria, vital, en la literatura. Si pensamos en ello, miremos donde miremos, antes o después, y más bien antes que después, tendrá que haber un traductor, habrá un traductor. Siempre los hubo, prueba de ello es que se los puede nombrar con palabras antiguas, como, por ejemplo, la armoniosa palabra castellana trujamán, que nos viene del árabe clásico a través del árabe andaluz, como tantas otras palabras castellanas.

Con una frase ya harto conocida lo dijo Steiner: “Sin traducción, habitaríamos provincias lindantes con el silencio.”

Y, si me centro en mi campo específico, en la traducción literaria, ¿cómo concebir una literatura sin traductores? ¿Cómo admitir que alguien se viera privado de leer cuanto los escritores escribieron,

escriben, escribirán? ¿Cómo pensar que pudieran no existir esos otros escritores, porque escritores son los traductores literarios, que recrean las obras, que transponen su música y su letra, que interpretan la clave de sol de una lengua en la clave de fa o en la clave de do de otra lengua?

Y, no obstante, qué curiosa profesión la nuestra... Tan indispensables y tan ninguneados, por no decir maltratados. Salvo excepciones honrosas, que las hay, el traductor literario es aquel a quien las editoriales desprecian. Y no estoy usando una palabra demasiado virulenta. Porque desprecio es negarles o discutirles el contrato de trabajo que dispone la legislación o llenarlo de cláusulas tramposas para obviar la ley, racanearles *ad nauseam* el estipendio indispensable para que puedan dedicarse con total entrega a su delicada tarea, considerar la traducción el aspecto de la producción de un libro que menos ha de cuidarse y que debe gravar cuanto menos mejor los costes de esa producción, olvidarse en un elevado porcentaje de citar sus nombres en sus páginas web y sus catálogos y en las promociones de los libros, como también se olvidan de ello la mayoría de los críticos y reseñadores literarios de las publicaciones culturales, las páginas web de las librerías y los autores de los varios millones de *blogs* que pululan por la red.

He dicho antes que a los traductores de libros se nos podía llamar Prometeo, porque nos oponemos a Dios, o a los dioses, que temen al hombre y quieren privarlo de todos los fuegos para que vivan a oscuras y sean sumisos. Y me atrevo a decir que en buena medida igual que Prometeo, estamos, en efecto, no poco encadenados por la ínfima valoración que la sociedad concede a nuestro trabajo y por las condiciones laborales precarias en que se desarrolla, no en este país, o en aquél, sino en todos. Las asociaciones gremiales de traductores europeos están agrupadas en el CEATL, el Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios. Y allí podemos comprobar, en nuestras reuniones periódicas, que pocas diferencias hay entre un país y otro, que la situación es muy similar en todas partes. Ha elaborado recientemente el CEATL un estudio comparativo que precisamente va a presentar a finales de octubre en España,

dentro de las Jornadas en torno a la Traducción Literaria que anualmente organiza, en la ciudad de Tarazona, ACE Traductores, la asociación a la que pertenezco y cuya vicepresidencia ocupo. Ese estudio figurará en breve en la página web del CEATL y en las de todas las asociaciones que a él pertenecen y yo les ruego encarecidamente que lo lean, porque sus conclusiones son extremadamente reveladoras y no poco desalentadoras.

Dice Umberto Eco que la lengua de Europa es la traducción. Yo creo que podría decirse que la lengua del mundo, la lengua de la comunicación, de la cultura y, en consecuencia, del progreso, de la democracia y de la paz, es la traducción, esa flotilla de barcas que permite que naveguemos todos por las aguas infinitamente ricas de las lenguas del mundo y conozcamos y comprendamos y amemos y compartamos las orillas que riegan. El traductor es un barquero, un *passeur* por usar la hermosa palabra francesa, pero, a diferencia de Caronte, es un barquero de vida.

Pero es también un trabajador. Y el traductor literario es un trabajador a quien se le niegan o se le discuten continuamente, en sus respectivos países, los derechos más elementales: unas leyes que expliciten sus derechos de propiedad intelectual y unas condiciones laborales que no sean una subasta a la baja. Y Europa debería tomar partido de forma declarada, rotunda, por los creadores de esa, en palabras de Eco, lengua suya, tener una conciencia clara de que sin la traducción en general y, desde luego, sin la traducción literaria no es posible vivir. Y actuar en consecuencia. Y propiciar algo así como un “traductores de Europa, uníos”.

Hay unos versos del poeta catalán Salvador Espriu que dicen :

Diversos són els homes i diverses les parles,  
i han convingut molts noms a un sol amor.

Y añada en el mismo poema, un poco después:

Diverses són les parles i diversos els homes,  
i convindran molts noms a un sol amor.

Diversos son los hombres y diversas las lenguas,  
y convinieron muchos nombres a un único amor.

Diversas son las lenguas y diversos los hombres,  
y convendrán muchos nombres a un único amor.

Somos muchos y diversos, por fortuna plurales y distintos. Y hemos creado muchas y diversas lenguas, gozosamente, fascinadamente plurales y distintas.

Pero también somos, por fortuna, iguales en las cosas hondamente vitales: la felicidad, el dolor, el amor, la muerte... Diversos son los hombres y diversas las lenguas y convienen muchos nombres a una condición humana común. Y si podemos compartirla, en vez de vivir aislados en unas provincias que lindan con el silencio, quiero reivindicar aquí y ahora, ya que se me ha dado esta oportunidad, que agradezco infinitamente, que ello es en buena parte porque los traductores existimos.



FOTOGRAFÍA DE ROCÍO MORIONES

# HYPNOS Y MORFEO O EL SUEÑO DEL TRADUCTOR: UNA ALEGORÍA (BAUDELAIRE ENTRE POE Y DE QUINCEY)

JEAN-LOUIS CORNILLE (UNIVERSITY CAPETOWN)

TRADUCCIÓN DE MARÍA JOSÉ FURIÓ / LIU

**I** CUANDO EL JOVEN Charles Baudelaire-Dufays publicó en 1846, con su propio nombre, una primera *nouvelle* titulada *Le Jeune Enchanteur* [El joven hechicero], añadió este subtítulo: *Historia extraída de un palimpsesto de Herculanum*. Nadie advirtió que en realidad se trataba de una historia extraída a su vez de otra, que era la traducción, libre y en ciertos puntos errónea, de un librito de un tal Rev. Croly, que había sido publicada en inglés diez años antes: *The Younger Enchanter - From a papyrus of Herculanum*, una obra breve que se ofrecía también como la traducción aproximada de un antiguo texto en latín. La cuestión del origen se encuentra por lo demás en el meollo del argumento del opúsculo: en el curso de unas excavaciones en Nápoles, se descubrió un gran fresco, cuyo motivo causó gran sorpresa, pues en él se veía a un grupo de ninfas con la mirada vuelta hacia una figura principal, detrás de la cual “un joven Cupido, inclinado con galantería parecía susurrarle al oído algún misterio” (OCI, 523). ¿Qué podía significar exactamente “el gesto pronto y presuroso del pequeño *susurrador*” (OCI, 523)? Veinte años más tarde, un papiro que fue posible abrir gracias al “excelente proceso de desenrollamiento”, inventado entonces, desveló del todo el misterio: la historia de amor que se podía leer en él, a pesar del estado bastante deteriorado del rollo, estaba ilustrada con el mismo motivo que el fresco. Sorprendentemente, de ese mismo modo el subterfugio de Baudelaire, impe-

nitente plagario, fue descubierto más de un siglo después, cuando el pequeño *Keepsake* de Croly volvió a la superficie gracias a las investigaciones de W.T. Bandy<sup>1</sup>. La figura del susurrador, destacada por Baudelaire, ¿no indica de entrada que el texto era prestado, que de algún modo el reverendo inglés se lo había susurrado al oído? Observaremos, además, que en modo alguno se hace mención en el título del original inglés de un palimpsesto (es decir —como recordará De Quincey en sus *Suspiria*, que Baudelaire traduciría trece años más tarde—, de un antiguo texto sobre pergamino que tape un texto más antiguo), sino de un simple papiro: al añadir esta capa suplementaria de sentido, Baudelaire traicionaba en realidad por anticipado la desaparición del nombre y del texto del otro<sup>2</sup>. Pero ¿es que no es eso lo que sucede siempre en toda escritura, sea o no de naturaleza abiertamente translativa?

Encontramos palimpsestos en todas partes y no escribimos sino eclipsando lo que reescribimos. En suma, traducir sin decir que se traduce, sin confesar su fuente, es plagiar a medias, puesto que uno ha puesto algo suyo cambiando las palabras de su propio idioma contra las de otro<sup>3</sup>.

Que el traductor siga a su autor como una sombra, y se mantenga en la sombra, basta para convertirlo en su doble, personaje inquietante por definición. Traducir, dicho en otras palabras, es doblar una obra (igual que decimos “doblar un cabo”), pero también es añadir, como en el revés de

un vestido, un dobladillo. Es cierto que a nadie se le ocurre ya considerar las traducciones de Baudelaire como un simple mal menor, hechas por razones meramente alimenticias, ni tampoco como los efectos de una estrategia indirecta para imponerse más fácilmente en la escena literaria de la época. Baudelaire puso demasiado de su propia persona, y el resultado fue tal que nadie pensaría hoy en rehacer las versiones que de Poe ofrece, versiones que en ocasiones han sido consideradas superiores incluso a la versión original. Sus dos nombres están indisolublemente ligados, soldados el uno al otro. El ejemplo de Baudelaire constituye sin duda una excepción: es incluso un verdadero hápax. No existen muchos otros ejemplos de una traducción que supere a la obra traducida en el seno de lo que convenimos en llamar la institución literaria. Y si Poe debe gran parte de su gloria a la traducción que de su obra ofreció Baudelaire, es sin duda porque esta obra estaba de algún modo incompleta e imperfecta, porque pedía desde dentro ser traducida, y fue necesaria la intervención de Baudelaire para su plena realización.

Las observaciones que sobre este tema hizo Walter Benjamin en el contexto de su propia experiencia de traducción (acababa de traducir los "Cuadros parisienses" de Baudelaire) nos permiten comprender mejor esta paradoja. Como sabemos, Benjamin abre su reflexión con un gesto radical: empieza dejando de lado al lector, pues no se puede traducir una obra en vista a favorecer que un nuevo público la comprenda si la obra misma no hubiese sido concebida, como punto de partida, pensando en un público (ése fue el caso de Baudelaire, según Benjamin; el de Poe, según Baudelaire). Traducir una obra literaria tiene, por lo tanto, que ver solo muy secundariamente con la capacidad de reproducir su sentido. Piénsese: ¿qué sería el texto literario si pudiese reducirse a simple información? Es lo que una obra literaria contiene además de su información lo que demanda ser traducido; su poeticidad, que es en definitiva intraducible o que, al menos, resiste a la traducción y que Benjamin llama, paradójicamente, su translaticidad, designando con ello lo que en determinadas obras (que se prestan más que otras a este ejercicio)

pide, y hasta exige, la traducción (sin necesariamente obtenerlo).

La traducción está así íntimamente ligada a la vida póstuma de una obra, y Benjamin coincide aquí, curiosamente, y por poco tiempo, con la teoría neodarwinista según la cual la traducción, necesariamente posterior a la obra, garantiza la prolongación de la vida de ésta<sup>4</sup>. Lo que llamamos fama literaria es justamente esa posibilidad de una sobrevida eterna a través de las generaciones futuras. Y sin embargo, lo que expresan las distintas traducciones es que las lenguas no son extranjeras las unas respecto a las otras, sino que existe entre ellas un parentesco; y su parentesco consiste en que todas las lenguas tienden en un mismo esfuerzo hacia una hipotética lengua pura y original. Benjamin, como bien sabemos, tenía una idea claramente mística de la traducción, inspirada en la kábala judía. Entiende la traducción como una manifestación de la búsqueda, por parte de los hombres, de una lengua transparente, pura y despojada de sentido, de esencia divina —una idea intensamente tributaria del mito bíblico de la Torre de Babel, según el cual existió en el origen una lengua única y completa, que posteriormente se habría fragmentado y deteriorado. De modo que las lenguas existentes no serían sino porciones incompletas de un todo perdido hace mucho. El lenguaje no sería solamente un medio de comunicación entre los hombres (simple intercambio de información o transmisión de sentido): en él aún resuena el eco de esta antigua alianza divina, que se vislumbra detrás de lo que escapa al sentido. Traducir es, desde este punto de vista, intentar completar el original, sometiéndolo a nuestra propia lengua a la del original, abriéndola de ese modo a las influencias extranjeras de la lengua de origen.

11. Muchos de los cuentos de Poe tienen como tema la vida después de la muerte, e incluso la vida en la muerte. Baudelaire no tradujo todo Poe, no tradujo tampoco todas sus *nouvelles*: de las sesenta y dos que se han podido catalogar, seleccionó unas cuarenta. Sin embargo, parecen haber suscitado su interés, sobre todo en las *Nuevas historias extraordinarias*, todos los relatos donde Poe traspasa

saba alegremente el umbral siempre poco permeable entre la vida y la muerte. En su selección de las historias de Edgar Allan Poe, Baudelaire incluyó sin excepción las que se refieren al sueño magnético: son tres en total, y las tres aparecerán reunidas en la edición francesa de las *Histoires extraordinaires*. Se trata de “Revelación magnética”, que Poe publicó en 1844, y que de manera sintomática es el primer texto al que Baudelaire se dedicó (en 1848)<sup>5</sup>. Sigue “La verdad sobre el caso del señor Valdemar”, famosa por el análisis que hizo de ella Roland Barthes, y publicado por Poe en 1845<sup>6</sup>; y por último, de los “Recuerdos del señor Auguste Bedloe”<sup>7</sup>, texto muy poco citado pese a tratarse de una historia alucinante, que también data de 1844 y cuya versión francesa apareció en 1852. Estos tres textos fueron reunidos por Baudelaire como si formasen un conjunto con pleno derecho: al poner en escena una voz venida de ultratumba, los tres ocupan el espacio tenue entre la vida y la muerte, los limbos, si recuperamos el término que Baudelaire consideró utilizar como título para su recopilación de poemas. El propio Poe parece haber compuesto los dos primeros cuentos de manera que se completasen. Los pacientes de “Revelación magnética” y de “La verdad sobre el caso del señor Valdemar” (que Baudelaire tradujo primero como “Muerto o vivo”) padecen la misma enfermedad, pues ambos son tísicos, y ambos se prestan también a una sesión de hipnosis. Pero mientras que en “Revelación magnética” (el más flojo de los relatos, que parece una especie de preludio filosófico al no menos fastidioso tratado *Eureka*, que Poe redactó poco antes de morir) trata de los estados de ánimo del individuo moribundo, en el segundo relato trata sobre todo del cuerpo en suspenso del hombre que agoniza. Mientras el primer cuento se desarrolla en un solo día y se presenta bajo la forma de un largo monólogo (entrecortado, es verdad, por las preguntas del narrador), el segundo es un relato que cubre un período de tiempo de unos siete meses: el paciente se expresa lacónicamente, con apenas unas frases, de lógica tan imposible que causa escándalo, como cuando exclama: “Estoy muerto” (HE, 279). Y mientras que en el primer cuento era Vankirk quien pedía que el narrador lo magneti-

zara, en el segundo Valdemar se limita a asentir a la propuesta del narrador (dos nombres, por cierto, que se hacen eco recíprocamente ya que empiezan con las mismas letras). Por último, incluso la muerte de los protagonistas, al final de la hipnosis, es tratada con una inversión: mientras el cuerpo del primero se torna rígido al morir, adquiriendo una dureza y una frialdad de piedra, el otro se licúa con la putrefacción. Son tantas las inversiones y simetrías que tenemos la impresión de que Poe quiso llevar al laboratorio dos experiencias distintas y complementarias.

Vale la pena preguntarse si el poeta francés sacó de estos dos cuentos una concepción extraordinariamente fúnebre de la traducción. Es decir, una alegoría en cierto modo mortífera. ¿Qué nos dicen sus traducciones sobre el hecho de traducir? Recordemos los hechos, son perturbadores. Poe muere en 1849, en un momento en que Baudelaire recién empieza a traducir su obra. Lo mismo ocurrirá con De Quincey, cuya muerte, en 1859, se produce cuando su traductor francés está inmerso en su obra —casi podríamos creer que ningún autor sobrevive mucho tiempo al ser traducido por él. Pero sobre todo podríamos creer que el hecho de traducir implica la desaparición del autor cuya obra se empieza a recopiar en otra lengua— como si resultase infinitamente más fácil traducir la lengua de un muerto (aunque nos guardaremos mucho de confundirla con una lengua muerta; por el contrario, es la lengua viva de un muerto). Ocurre que en la obra hay sitio solo para una voz. El traductor acaba así de matar al autor, pues se pone en su lugar, ocupando literalmente el lugar de enunciación que éste acaba de dejar vacante<sup>8</sup>. Es como si por el hecho de morir el autor restituyera a la obra su plena autonomía: y ésta vive ahora independiente de él. Hay ahí algo sumamente inquietante, un detalle en el que no solemos detenemos: como observó Walter Benjamin, la traducción, por ser fatalmente posterior a la obra, tiene la misión de garantizar su supervivencia; dicho de otro modo, juega una función crucial en la posteridad de la obra. Traducir es resucitar o revivificar la lengua del muerto, haciéndola hablar desde ultratumba, desde un espacio intermedio, desde un hueco, casi anónimo:

“su fantasma me obsesionó mucho tiempo” (HE, 354), escribió a Maria Clemm. ¿Baudelaire imagina a Poe (a quien llegó a rezar como a un intercesor) susurrándole palabras al oído, o dirigiendo su pluma en una sesión de mesas giratorias a lo Victor Hugo, al que Shakespeare enviaba versos en francés? Separada de su autor, la obra, diríamos, llega a verse en lo que Benjamin llamaba la lengua pura —en la medida que la muerte anula todas las diferencias entre las lenguas—. La inclinación, muy habitual en la época, a permitirse libertades con los autores traducidos, una inclinación que a veces roza el plagio puro y simple (como en el caso del *Joven hechicero*), va sin duda en esta dirección: traducir es arrogarse la obra de otro, es apoderarse de ella, apropiársela hasta el punto de hacer desaparecer toda huella del autor original. Lo cierto es que las hermosas infieles son en realidad unas viudas y sólo son infieles para con la memoria de sus cónyuges.

III. Quedaría por referirse al tercer cuento de esta serie de pases magnéticos. ¿Qué hay en “Los recuerdos del señor Auguste Bedloe” capaz de atraer tanto la atención de Baudelaire para que se tomara la molestia de traducirlo? Observemos que Baudelaire, contrariando sus costumbres, consideró oportuno imponer un cambio en profundidad al título original, “*A Tale of the Ragged Mountains*”. Entonces, ¿qué son esos “Recuerdos de Auguste Bedloe”? ¿Y por qué elevaría un nombre propio tan extraño al rango de título? Sin duda es uno de los cuentos de Poe más elaborados, al menos con un carácter artificioso más acusado, pues se basa de un extremo a otro en un simple palíndromo.

La historia es compleja, sin embargo. El narrador, en 1827, conoce en Charlottesville, Virginia, a un cierto Bedloe, un hombre que pese a su juventud presenta el aspecto de un viejo y muestra los ojos de un muerto enterrado. Su frágil condición requiere constantes cuidados, por lo que se ha puesto en manos del doctor Templeton, formado por Mesmer en París, que lo somete a frecuentes sesiones magnéticas: podría incluso haber conseguido a base de distintos experimentos hipnoti-

zar a su paciente *in absentia*, una innovación tan singular que el narrador no se atreve a hablar de ella hasta 1845, transcurridos quince años de los hechos que se dispone a revelarnos. Unos hechos que son como sigue: el señor Auguste Bedloe, que por cierto acostumbraba a tomar diariamente una dosis de opio para mitigar los efectos de su enfermedad, en noviembre de 1830, aprovechando que se trataba de un hermoso día del verano indio<sup>9</sup> sale a dar un largo paseo por las Ragged Mountains de los alrededores: por efecto del opio, a medida que se adentra entre las montañas se ve asaltado por alucinaciones extrañas y visiones inverosímiles. El bosque se transforma en una jungla exótica, un riachuelo se convierte en un gigantesco río, en la hondonada del valle aparece una ciudad superpoblada: el hombre se encuentra ni más ni menos que en la India y cree estar involucrado en alguna de las insurrecciones contra el ejército inglés. En ella incluso encuentra la muerte, alcanzado en la sien por una flecha que tiene toda la apariencia de un *kriss* malayo. Sin embargo, resulta que como si se hubiese separado de su propio cadáver, poco a poco recupera la conciencia y consigue llegar a su casa, donde lo esperan, preocupados, el doctor Templeton y el narrador. ¿Qué ha ocurrido? ¿Lo ha soñado todo? No se trataba de un sueño, sino del efecto, conjugado con el del opio, de una hipnosis a distancia, le explica el médico, que arranca entonces con una pormenorizada explicación de los hechos: mientras el señor Bedloe deambulaba hasta perderse en las montañas, el doctor apuntaba en su diario unos recuerdos que se remontaban a 1870, cuando él mismo se hallaba en India, en compañía de su amigo, un tal Odleb, oficial del ejército inglés y que murió allí, en el curso de una insurrección, precisamente. Un retrato de este amigo, con fecha también de 1870, termina de confundir a Bedloe, que se reconoce en cada uno de sus rasgos. Habría vivido en realidad, en un sueño magnético, los hechos que le había sugerido mediante telepatía el médico a medida que éste iba anotándolos en su cuaderno. Una semana más tarde, nos cuenta el narrador, la prensa local publicó un entrefilete anunciando el fallecimiento del “Señor Auguste Bedlo”, a consecuencia de un lige-

ro enfriamiento fruto de su larga paseata: habían intentado curarlo con la aplicación de sangrías en la sien, pero una de ellas, de una especie venenosa y aspecto de serpiente, le resultó fatal. Tras observar que el apellido del difunto aparecía mal escrito en el artículo, el narrador manifestó su extrañeza ante el editor, quien le confirmó que se trataba de un error tipográfico. Pero ¿cómo había podido suceder tal cosa?, exclamaba entonces el narrador, “pues ¿qué es Bedlo sin la *e*, sino Oldeb vuelto del revés?” (HE, 309).

Este apellido infinitamente reversible, no dejaremos de señalarlo, está a su vez habitado por una palabra que revela su verdadera naturaleza: “doble”, que es la antigua forma del francés y del inglés “*double*”. Dicho de otro modo, el apellido BEDLO, según la ortografía errónea del diario en su noticia necrológica, así como su forma invertida, OLDEB, que designa al oficial inglés, juega en resumidas cuentas con el hecho de que estos dos personajes son en realidad dobles<sup>10</sup>. El propio Baudelaire se mostraba siempre muy susceptible con la cuestión del nombre. Sabemos cuánto irritaba al poeta que se ortografiara mal su apellido (añadiéndole una *e*, precisamente): “Baudelaire se escribe sin *e* al comienzo”, señalaba al principio de una nota biográfica que le había pedido un editor (O.C., I, 785). O también a Chantillon: “mi apellido no se escribe Beaudelaire, sino Baudelaire”. Y a Poulet-Malassis: “Cuando desfiguran mi apellido, difícilmente perdono”. Por último: “Recuérdeme a Duveau cómo se ortografía mi apellido”<sup>11</sup>. Pero aún hay algo más extraño. En el apellido bastante raro, y hasta improbable, a todas luces ficticio, de Bedloe, que Poe inventó pensando en su inversión, podemos leer la amalgama de los apellidos de Baudelaire y de Poe: es ni más ni menos que su contracción anagramática. Una coincidencia de lo más afortunada, y que a duras penas atribuiremos a la casualidad, que porque no existe siempre hace bien las cosas<sup>12</sup>. No obstante, nada excluye que este paralelismo se haya producido en la mente del traductor que, como bien sabemos, era fanático de los anagramas (hasta el punto de haber diseminado su apellido en un verso de los “Faros”, donde evoca las “*colères de boxeur*”, las iras de boxeador.

Esta contracción no es, por cierto, más extraña que ese anagrama que a Baudelaire tuvo que saltarle a la vista en este título sugerido por Poe (“*My heart laid bare*”), que el traductor se arrogó más tarde convirtiéndolo en el de su diario íntimo: “*Mon coeur mis à nu*”, es decir, *Mi corazón al desnudo*.

La figura que surge entonces como en un recodo de esta alegoría de la traducción, invariablemente ligada a la cuestión de la fama póstuma, no es ni el mismo, ni el Otro, sino el Doble de sí, a la vez mismo y Otro: la voz del Otro resuena a través de la de sí y del mismo. En “William Wilson” (otra historia de doble), un pasaje que tiene que ver con la manera imperceptible con que ese Wilson, siendo aún un colegial, es incesantemente copiado por un inquietante homónimo, es fácil de interpretar en términos de traducción. “Tal vez la lentitud graduada de su imitación la hizo menos ostensible, o más bien debía yo mi seguridad al aire de *maestría* que tan bien sabía adoptar el copista, que desdeñaba la letra —todo lo que las mentes obtusas pueden captar en una pintura— y ofrecía sólo el perfecto espíritu del original para mi mayor admiración y mi pesar personal” (HE, 82). Si la voz de Baudelaire pudo convertirse en “el perfecto eco” de la de Poe, ¿acaso no fue porque ocupó en relación a él este espacio enigmático del rival mimético? El traductor juega con respecto al autor al que traduce el papel de doble, al que sigue por todas partes, surgiendo a su espalda de forma inesperada, para imitar con extremo cuidado sus hechos y sus gestas: fiel si no a la letra, al menos al espíritu del autor al que imita. Y si el otro Wilson no llega nunca a susurrar el nombre de aquel al que copia con tal fervor, ¿no es también que la voz del traductor no debe nunca ir más lejos ni expresarse más alto que la del autor?<sup>12</sup>

iv. ¿Qué nos dice una traducción sobre sí misma? ¿Qué enuncia sobre su propia práctica, por encima de las palabras ajenas? El tema, que tanto interesó a Poe, del doble fantasmático, atrapado entre la muerte y la vida, suscitó sin duda en Baudelaire toda una reflexión alegórica sobre la supervivencia póstuma de una obra. En un hermoso artículo, Alan Astro sugiere que Baudelaire

extraño de la noción de opio, en De Quincey, una nueva alegoría de la traducción, insistiendo en la manera como éste procede a partir de *extractos* (de droga o de texto), *dosificando* los elementos que resultan de su aportación personal (al traducir, el poeta ingiere una extraña sustancia euforizante)<sup>13</sup>. Y aún se desprende una segunda alegoría de la traducción de las *Confesiones*: parece imponerse una última figura, la del palimpsesto, comentada extensamente por Baudelaire en su traducción parcial del “Comedor de opio” de De Quincey, y que aparecía ya en el reverso de su primera traducción, fraudulenta, de Croly. Y con ella, aflora también toda la cuestión de la intertextualidad en el seno de la traducción: palabras y obras dormitan debajo de otras, esperando que un lector (algo rascapapeles también) las despierte. Toda traducción es en esencia palimpséstica: un texto viene a cubrir al mismo en otra lengua, superponiéndose. Pero hay una razón más profunda para tomar en consideración este aspecto palimpséstico: siendo la escritura por definición un acto de cubrimiento —el autor apela a otros textos de los que se apropia transformándolos—, ¿cómo logrará el traductor reactivar esas capas imperceptibles, situadas bajo las palabras que está traduciendo? Es éste el problema de la intertextualidad propio de las obras que piden una segunda traducción, interna a la primera.

¿Cuáles son los intertextos de Poe, de De Quincey? Baudelaire no tenía la menor idea. Pero en varias ocasiones traza unos paralelismos entre De Quincey y el autor estadounidense, relacionados con las reacciones que suscitaron sus respectivas muertes<sup>14</sup>. ¿Es algo simplemente coyuntural? ¿O tal vez existen vínculos más estrechos entre los dos únicos autores a los que eligió traducir? ¿Pudo leer Poe *Confessions of an English Opium-eater*? Aunque esta hipótesis parezca inverosímil, en realidad resulta bastante plausible: la obra gozó de gran éxito ya desde 1822, y en cuatro años se hicieron otras tantas ediciones. Hubo una primera edición norteamericana en 1823, publicada en Filadelfia (ciudad en la que Poe se estableció entre 1837 y 1844). Es verosímil que Poe conociera *On Murder as one of the Fine Arts (El asesinato como una de las Bellas Artes*, que Baudelaire no cita) y que

la invención del género detectivesco que se le atribuye proceda en parte de la obra de De Quincey. Es cierto que nunca se ha establecido este vínculo, ni nunca se planteó esta hipótesis. Intentemos entonces darle algo de sustancia.

Y para hacerlo, pasemos revista a los sucesivos aspectos de la extraordinaria visión de Auguste Bedloe. Después de verse sorprendido por una serie de fenómenos insólitos, durante su paseo matinal (como el ruido de un tambor, la furtiva aparición de un salvaje y de una hiena), el paseante al ver disiparse la niebla ante sus ojos se cree transportado a la India, a orillas del Ganges: “Me encontré al pie de una montaña que dominaba una vasta llanura, a través de la cual discurría un majestuoso río. Al borde de este río se elevaba una ciudad de aspecto oriental, como las que vemos en las *Mil y una noches*, pero poseía un carácter aún más singular que ninguna de las que se hayan descrito”. Que se trata de una cita queda de manifiesto: Poe nos dice que podría haberlo leído en los cuentos de Sherezade, si no hubiese algo más extraño aún que este relato de base. A lo mejor tenemos que pensar en otra fuente. Pero ¿cuál? La visión se concreta. Las calles de la ciudad, con sus “innumerables escaleras”, “hormigueando literalmente de habitantes”, y donde se veía incluso “entre un millón de hombres negros y amarillos, en turbante y con traje, la barba flotante”, circular varios “bueyes santamente enturbantados” y a “legiones de monos desaseados y sagrados”, “parloteando y gritando” suspendiéndose “de los minaretes y las torres” (HE, 303). Al descender hacia la ciudad, Bedloe no puede dejar de sentir respecto a esa multitud hostil “un profundo sentimiento de animosidad” (HE, 305): su sentimiento se concreta cuando la multitud ataca a unos soldados con uniforme inglés, a los que Bedloe se une. En el fragor del combate, es alcanzado en la sien por una flecha envenenada curiosamente parecida “al *kriss* retorcido de los malayos” (HE, 306) y muere.

¿De dónde le vienen esas visiones? ¿De la hipnosis a distancia a la que está sometido? ¿De la dosis de opio que toma cotidianamente? El pequeño detalle relativo al *kriss* malayo debería habernos

puesto la mosca en la oreja. Poe acaba de traicionarse, entregándonos el santo y seña que abre el pasaje entero a nuevas interpretaciones: esta alusión al *kriss* de los malayos constituye en definitiva un innegable recuerdo de lectura. ¿Cómo no ver una evocación del famoso pasaje del Malayo que aparece en las *Confesiones de un comedor de opio*, en el que un hombre con “turbante” llama a la puerta de De Quincey, que lo recibe y lleva la hospitalidad hasta agasajarlo con un enorme pedazo de opio, que el malayo absorbe como refinado experto y sin sentir ningún malestar? Más tarde, ese malayo vuelve a menudo en sus sueños de opiómano, y con él surge todo Oriente, el Ganges, China y la India, sus poblaciones hormigueantes, que a De Quincey le inspiran un intenso pavor, con sus terroríficos ídolos (Brahma, Vishnu, Siva) y sus monos parloteantes. Y por encima de todo, De Quincey se confiesa invadido por “una especie de odio y de aborrecimiento” (en palabras de Baudelaire) por todo lo que ve: “Sobre cada ser, sobre cada forma, cada amenaza, castigo, encarcelamiento tenebroso, planeaba una sensación de eternidad y de infinito que me causaba la angustia y la opresión de la locura” (O.C., I, 485-486). En este mismo clima de odio y de amenaza, de violencia y de profunda “animosidad”, es donde Bedloe situará sus propios “recuerdos”, que de hecho no habrán sido sino recuerdos de lectura. Es verdad que Poe tomó algunas precauciones para enmascarar su préstamo. Opera disimulando mediante nimias sustituciones la amplitud de su reescritura: lo que en uno era sacrificio en el otro se convierte en batalla; aquí encontramos domos y miradores, allá terrazas y minaretes. En cuanto a las “escaleras interminables”, ¿no recuerdan a las que dibujo Piranesi, que De Quincey, antes de evocar sus sueños orientales, describió por extenso? Es cierto que en la historia de Bedloe no encontramos ni el término inglés de *opium* ni el adjetivo *oriental*: en su lugar, Poe emplea *morfina* y *Easterlike*, mientras que en “Ligeia” utiliza sin ambages opio y oriental. Muy probablemente trata de evitar aquí las palabras ya utilizadas por De Quincey en su famoso pasaje de las *Confesiones*. Pero no siempre es así: veamos los términos de “*swarming*” y “*chattering*” que encon-

tramos en ambos autores. Tal vez le pasara por alto a Baudelaire cuando cinco años después se puso a traducir a De Quincey: ¿no había traducido ya ese pasaje del malayo con otra pluma? Son precisamente las mismas palabras, “hormigueante” y “parlotear”, las que eligió para traducir “*swarming*” y “*chattering*” en ambos textos<sup>15</sup>. Ya sabemos que Baudelaire no sólo no ignoraba el fenómeno intertextual sino que él mismo hizo un uso casi plagario de los textos de Edgar Poe (en algunos poemas, como en “La antorcha”, por ejemplo) y de Thomas de Quincey (en “El tirso” y “La habitación doble”). Es altamente probable por lo demás que cuando en 1859 escribió “Los siete viejos”, Baudelaire tuviera en mente este episodio del invasor malayo en las *Confesiones de un comedor de opio*, del que acababa de ofrecer una versión abreviada en sus *Paraísos artificiales*<sup>16</sup>.

De modo que tenemos a Poe escribiendo una historia de dobles, en la que él mismo funciona como doble de Thomas de Quincey. Subamos un grado más la escala de las paradojas: Baudelaire, que era el doble de Poe, se habría dado cuenta de este trasvasamiento del uno por parte del otro. A fin de cuentas, él era quien había acercado a Poe y a De Quincey en un pasaje de la primera parte de los *Paraísos artificiales* (sobre el hasish), titulado “El hombre Dios”, publicado en 1858 en la *Revue Contemporaine*. En él cita por su nombre la historia, traducida en 1852, del “[nervioso] Auguste Bedloe” (O.C., I, 427-429) y anuncia que hablará de Thomas de Quincey (O.C., I, 429)? Ya al final de su nota sobre “Edgar Alan Poe, su vida y sus obras”, considerablemente revisada, corregida y aumentada para la edición de 1856 de las *Histoires extraordinaires*, Baudelaire recuperaba sin mencionarlos aunque de manera igualmente manifiesta sus recuerdos de Bedloe<sup>17</sup>. Está claro que esos recuerdos no lo habían abandonado en el momento en que se disponía a traducir el *Comedor de opio*, y seguían en su mente. El doble bucle, como anillo de Moebius, llega a cerrarse aquí. Y es que, en definitiva, ¿qué es Bedlo, con una “r” al final, sino BODLER? Sin embargo, ¿cómo conciliar esta visión mágica, por no decir sobrenatural, del trabajo de traducción, este concepto espiritista de la relación

con la obra traducida con la actitud de enérgico rechazo que tantas veces expresó el poeta hacia lo oculto, de manera explícita en “Los siete viejos”, donde el paseante mañanero acaba dándole resueltamente “la espalda al séquito infernal” de fantasmas inquietantemente idénticos que aparecen delante de él? Si hemos podido constatar en la obra poética de Charles Baudelaire un verdadero rechazo del espiritismo, y de la evocación de los muertos, de las mesas giratorias al gusto de Victor Hugo, en resumen, una condena a todo intento de obtener efectos poéticos pulsando lo sobrenatural, ¿no debemos considerar como un auténtico retorno de lo reprimido esta presencia fantasmática del autor traducido en el trabajo de traslación? Lo oculto, que Baudelaire rechaza de forma abierta en su escritura estrictamente creativa y personalizada, habría encontrado refugio y expresión libre en un ejercicio de segunda mano, a través de las figuras alegorizadas, a medias vivas, a medias muertas, de Thomas de Quincey y de Edgar Poe, pues la alegoría permite al traductor detener el vértigo que inevitable le asalta cada vez que en el reverso de sus obras respectivas tropieza con el infinito en la lengua.

#### NOTAS

1. Al respecto, véase Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Pléiade, I, 1975, p. 1405. Las referencias a esta edición de las obras de Baudelaire aparecerán en el texto como (O.C., I). Para su traducción de las *Histoires extraordinaires* de Poe, remito en este artículo también a la edición Folio de Gallimard, de 1973 (HE).
2. Sería entonces falso *strictu sensu* considerar esta obra de juventud como un puro plagio: constituye a decir verdad una alegoría del acto mismo de la escritura, por definición palimpséstica, y Baudelaire parece plenamente consciente de ello: ya se traduzca una obra o se la reescriba modificándola de arriba abajo, toda escritura sigue siendo fundamentalmente recuperación de un texto ajeno, y toda historia parece “extraída” de otra. La versión abreviada, a veces resumida y comentada (una “amalgama”), que Baudelaire dio de las *Confesiones de un comedor de opio*, en sus *Paraisos artificiales*, combina esos dos aspectos del palimpsesto, a la vez translativo e intertextual. Conviene

releer aquí todo el pasaje sobre la cuestión del palimpsesto de la memoria que Baudelaire extrae de las visiones de Oxford del *Comedor de opio* (O.C., I, 505-507).

3. En relación al aspecto creativo en la traducción baudelairiana, léase el interesante estudio de E. SALINES, que muestra cómo la práctica de la amalgama, lejos de limitarse exclusivamente a las traducciones, se encuentra también en la producción poética de Baudelaire (*Alchemy and Amalgam, Translation in the Works of Charles Baudelaire*, Amsterdam, Rodopi, 2004). De hecho, Baudelaire combinó siempre ambas actividades.
4. Walter Benjamin, “La tâche du traducteur”, in *Oeuvres*, Gallimard, (folio): “En efecto, la vida continua de las obras de arte ¿no es más fácil de reconocer que la vida continua de las especies animales?”. Según la teoría de los “memes” de R. Dawkins (esbozada al final de *The Selfish Gene*, Oxford Univ. Press, 1976), los textos, como productos del cerebro, tienen en la cabeza una sola cosa, se mueven por una única idea, la de propagarse en otros cerebros, la de encontrar siempre un mayor número de lectores y garantizar con ello su inmortalidad pasando al ámbito sumamente codiciado del patrimonio universal. Según esta concepción, los textos son tratados como mimemas (“memes” o unidades mínimas de reproducción mimética según el modelo de los genes: sólo se propagan a fuerza de ser copiados, se multiplican por simple replicación, subsistiendo a veces menudas mutaciones locales fruto de errores de lectura). Está claro que las traducciones desempeñan un papel esencial en la supervivencia de una obra, por contribuir a su difusión, garantizando, manteniendo o ampliando su fama. Desde un punto de vista estrictamente neodarwinista, la traducción iniciada en 1848 por Charles Baudelaire de los cuentos de Edgar Alan Poe se inscribe con toda naturalidad en un conjunto de estrategias desplegadas por un autor relativamente anónimo todavía pendiente de definirse en la escena literaria de la época y que aspira a conseguir algún reconocimiento a resultas de su esfuerzo, participando directamente en la gloria del autor al que traduce y que está, por lo tanto, inventando. Nada hay más diametralmente opuesto a este planteamiento que el que proponía en 1923 Walter Benjamin. Pero ambos reposan sobre este planteamiento esencial entre traducción y supervivencia del texto traducido.
5. Ph. Muray, en *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, Gallimard, 1984, insiste en este punto, especialmente revelador en

- un siglo a todas luces obnubilado por las ciencias ocultas y el espiritismo.
6. Roland Barthes, "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", in *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973.
  7. En inglés, el nombre de Bedloe evoca además "bedlam", que significa "alboroto, jaleo".
  8. Ningún ejercicio supone la muerte del autor tanto como la traducción. Una tarea que consiste en apropiarse el texto de otro, que casi no puede contestar (nada tan irritante como traducir en colaboración con un autor vivo, necesariamente picajoso y discutiendo por un quitame allá esas comas). En el caso de Baudelaire, tal vez se trate menos de apropiarse de Poe que de ser poseído por él.
  9. El verano indio o verano de los indios (de América) es un período de tiempo soleado y templado, que sigue a las primeras heladas del otoño y justo antes del invierno. Se produce en octubre o a principios de noviembre (en el hemisferio norte) y en abril o a principios de mayo en el hemisferio sur. Es aleatorio: o puede prolongarse varios días o más de una semana, o no producirse en algunos años (Fuente Wikipedia; nota de la trad.).
  10. Abundan los ejemplos, que cita Ph. Bonnefis en *Mesures de l'ombre*, PUL, Lille, 1987, p. 116.
  11. No obstante lo cual, concedamos que si Poe decidió escribir Bedloe con *e* fue probablemente para que hiciese eco a su propio apellido.
  12. En resumen, ese susurro en las palabras pronunciadas en voz baja por el doble homónimo, burlón y maléfico, de William Wilson, se parece en cierto modo al del pequeño Cupido, al principio del *Joven hechicero*.
  13. A. Astro, *Allegory of Translation in 'Baudelaire's Un Mangeur d'opium'*, in *Nineteenth Century French Studies*, 18, 1-2, 1989-1990, pp. 165-171.
  14. Vemos incluso a Baudelaire interrumpir su trabajo de traducción del "Comedor de opio" para rendir homenaje a la muerte de su autor (para ponerse a continuación a traducir algunos extractos de los *Suspiria*); la necrológica incluye la frase siguiente: "Ya a propósito de las extrañas oraciones fúnebres que siguieron a la muerte de Edgar Poe, tuve la ocasión de observar que el campo mortuorio de la literatura es menos respetado que el cementerio común" (O.C., I, 495). Véase en paralelo: "¿No existe entonces en América ninguna orden que prohíba a los peñeros la entrada en los cementerios?" (HE, 22). Al final de su versión de los *Suspiria*, Baudelaire vuelve a evocar la muerte de De Quincey (O.C., I, 517).
  15. Observemos aquí que Poe sitúa la historia de Bedloe en 1827 (época en la que él mismo residía en Charlottesville), es decir, en un momento contemporáneo a la edición del libro de De Quincey. También cabe observar que al decir de Baudelaire, Poe regresó de una estancia en Inglaterra en 1822, fecha de publicación de las *Confesiones*. Baudelaire había leído las *Confesiones* diez años antes, sin duda en la traducción muy libre que de ellas hizo Musset.
  16. Lo contrario también es posible: que Baudelaire tuviese su poema en mente, al traducir este pasaje de las *Confesiones*, puesto que encontramos en su traducción un eco del verso "Este siniestro viejo que se multiplicaba", cuando escribió que "el malayo se había multiplicado", una frase en que no aparece en ningún punto del texto de De Quincey. ¿Son esos siete viejos, por cierto, un eco de los "Siete Durmientes" que menciona De Quincey en sus *Confesiones*: los "siete Durmientes", cristianos de Éfeso, que escaparon a la persecución durmiendo durante 250 años? Mencionemos también que en la época corría el rumor de que Baudelaire, durante su largo viaje, "había vivido con unos malayos" (Véase el artículo de N. Sazonov, recogido en A. Guyaux, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal*, PUPS, París, 2007, p. 149).
  17. "El espacio también está ahondado por el opio; el opio aporta una sensación mágica a todos los colores y hace vibrar todos los ruidos con una más significativa sonoridad. A veces fulgores magníficos, destellos de luz y de color se abren repentinamente en sus paisajes, y vemos aparecer al fondo de sus horizontes ciudades orientales y algunas construcciones" (HE, 44). Conviene relacionarlo con ese pasaje de "Bedloe" que Benjamin cita varias veces, sobre el carácter "rapsódico" de los efectos del opio (HE, 301), que Baudelaire cita y comenta en el "Hombre-Dios" (O.C., I, 428).



FOTOGRAFÍA DE ROCÍO MORIONES

# DE KUBALA A KERTÉSZ. MÁS DE CIENTO AÑOS DE TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA HÚNGARA EN ESPAÑA (1887-2007)

ÉVA CSERHÁTI

¿QUÉ SIGNIFICA HUNGRÍA para España aparte del *gulasb*, del vino *tokaji* y del comunismo? Los pueblos pequeños se interesan más por su imagen reflejada en las grandes culturas universales mientras éstas no tienen la necesidad de estar pendiente de la opinión de los demás. La cultura escrita, los libros, la historia de las publicaciones ofrece un panorama de lo que significa la cultura húngara en España.

Los húngaros estamos orgullosos de ser una nación culta y, según nuestra *imago mundi*, Dezső Kosztolányi, Endre Ady y los demás escritores de las generaciones de *Occidente* [*Nyugat*] —que lleva el nombre de la revista literaria más prestigiosa de todos los tiempos—, más los contemporáneos como Péter Esterházy, Péter Nádas e Imre Kertész no sólo forman parte de la literatura mundial sino que son conocidos por el lector vulgar y corriente. Nos llevamos un chasco menor o mayor dependiendo de las expectativas cuando el dichoso lector vulgar y corriente sólo sabe mencionar a Kubala, Kocsis y Puskás, los grandes héroes del fútbol húngaro. (Sin embargo, no tenemos mala conciencia al pensar que el lector húngaro sólo sabrá mencionar el nombre de Cervantes y García Márquez si le preguntan por la literatura española.) Ni el llamado lector culto conocerá otro autor de las letras húngaras que Sándor Márai, aunque he tenido la suerte de hallar a unos entusiastas españoles de nuestra cultura.

Desde hace años me inquieta la pregunta de por qué se publica literatura húngara en España, por qué se editan unos autores y no otros, por qué un año aparecen en el mercado tres nombres nuevos y el año siguiente nadie. He decidido en el presente trabajo intentar analizar los factores que determinan la vida del libro, un eufemismo para decir “el mercado editorial”. Aparentemente, los elementos de más peso son el autor, la obra, el editor y el público, en términos comerciales la oferta y la demanda, mientras el traductor, el agente literario y el crítico, los premios y las ferias juegan un papel secundario. He dejado fuera del análisis los efectos de la distribución y el marketing que, sin duda, cobran cada vez más importancia en la vida del libro.

La parte más difícil del trabajo fue encontrar un corpus de publicaciones. La catalogación de la literatura húngara editada en España está llena de sorpresas. Generalmente en las fichas no aparece que la obra pertenezca a las letras húngaras, o aparece entre la categoría de “Otras literaturas” o “Literaturas eslavas y bálticas”. El catálogo de la ISBN esconde la entrada más curiosa: se trata de la novela de Péter Nádas *El final de una saga*, que aparece bajo la categoría de “Literatura búlgara, serbia y croata”, traducida supuestamente del neerlandés. Gran parte de las obras fueron traducidas de otros idiomas, y a la hora de catalogarlas seguían bajo la tutela de la lengua de origen. He intentado buscar por nombre de autor pero siendo apellidos hún-

garos con diferentes letras y acentos, hay tantos errores tipográficos que parecía buscar una aguja en un pajar. Tuve más suerte con el nombre de los traductores, pero por ignorancia seguro que se me escaparon muchas obras.

Por las limitaciones epistemológicas he decidido basar el análisis en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España usando las entradas que contenían la palabra “húngaro”. El corpus no es completo, ni mucho menos, sin embargo, es suficiente para marcar las tendencias generales de más de cien años (1887-2007) de traducción húngara en España. En el catálogo de la Biblioteca Nacional hay más de seiscientas entradas, la primera de las cuales data de 1887 y es la novela decimonónica del clásico Mór [Mauricio] Jókai *El castellano convertido*. Según el número de ediciones parece que las letras húngaras han tenido varios auges durante el siglo: el primero desde los principios de los años cuarenta hasta 1950, el segundo, con un número muy alto de ediciones, desde 1975 hasta los finales de los ochenta y el tercero desde finales de los noventa hasta la actualidad. Seiscientas entradas es una cifra impresionante y pone a las publicaciones españolas a la altura del mercado editorial alemán que, según los expertos, abre las puertas de Europa para el escritor húngaro.

He tenido la oportunidad de visitar la mayor colección de literatura húngara en español, en el chalet de Ricardo Izquierdo Grima, quien desde hace treinta años se dedica a recoger todas las ediciones de las letras húngaras en los cuatro idiomas oficiales de España, completándolas con los libros editados en América Latina y en Hungría. Comparado con su colección única, queda claro que, por razones arriba explicadas, faltan del catálogo de la Biblioteca Nacional gran parte de las publicaciones antiguas, sobre todo de los años treinta y cuarenta y las ediciones latinoamericanas.

He intentado buscar las razones de estos tres períodos de mayor difusión, y con este fin he limitado la búsqueda exclusivamente a obras editadas en España. Aunque las ediciones latinoamericanas son numerosas (se trata sobre todo de publicaciones en Buenos Aires, México, Caracas, La Habana) no forman parte del presente análisis, porque

parecen casi inaccesibles. Encontrarlas e identificarlas sería un trabajo enorme a pesar de que esconden verdaderos tesoros filológicos. La novela de László Dormándi *La vida de los otros* [*A túlsó parton*] fue traducida del francés y publicada en 1952 por la editorial Sudamericana. El traductor fue el famoso escritor argentino que entonces residía en París, el mismo Julio Cortázar. Así cabe decir que el traductor más famoso de la literatura húngara es el autor de *Rayuela*.

Por las mismas dificultades decidí excluir del catálogo las obras editadas en Hungría, y me llevé la primera sorpresa al ver que el mayor auge de las ediciones entre 1975 y 1990 se reducía considerablemente, si no desaparecía del todo. La razón es puramente histórica. En 1975 murió Franco y en Hungría comenzó el período más blando de la dictadura, el llamado “comunismo de *gulasch*”. España se abrió hacia Europa, es más, se legalizaba el Partido Comunista. Hungría pretendía dar una imagen más favorable sobre el comunismo, y los españoles parecían receptivos. La mayoría de las obras son publicaciones del Partido Obrero Socialista Húngaro, del Consejo Nacional de Cooperativas y de sindicatos sobre temas al estilo de *El estado y la puericultura en Hungría* o *La importancia de la producción agrícola y de la industria alimenticia, el sistema de su planificación y orientación*. Después del cambio de régimen las publicaciones budapestinas son guías turísticas, libros de arte y de cocina.

Al ver la homogeneidad de las obras editadas en Hungría que daba la base de las publicaciones en los años setenta y ochenta decidí examinar a qué género pertenecen las obras publicadas en España. En el período que he denominado como el primer auge (desde principios de los años 40 hasta 1950) más de la mitad de los libros son de tema religioso. Las obras de Tihamér Tóth, un clérigo húngaro, parecen ser los *best-sellers* de la época franquista. Los títulos —algunos llegaron a tener hasta veinte ediciones— hablan por sí solos: *El joven de carácter, Energía y pureza: hacía una juventud fuerte y pura, El matrimonio cristiano*. Su popularidad es debida a las razones históricas evidentes y al trabajo apasionado del traductor Antonio Sancho Ne-

bot, el canónigo magistral de Palma de Mallorca que consiguió la publicación de las obras de los clérigos Tihamér Tóth, Ottokár Prohászka, Antal Schütz y László Endrődy, y que en los seminarios españoles estos autores fueran obligatorios. Es interesante observar que el número de reediciones de los libros de Tihamér Tóth se reduce hacia finales de los años sesenta y desaparecen por completo en los años ochenta; sin embargo, en 2001 y en 2007 hay publicaciones nuevas.

Una parte considerable de las publicaciones de los años cincuenta, sesenta y setenta son manuales sobre la técnica del fútbol —algunos prologados por el mismo Ladislao Kubala—, libros de historia y de ajedrez. (El libro de Emil Gelenczei *200 celadas de apertura* tuvo más de diez ediciones). La presencia de estas ediciones es fácilmente explicable dada la enorme popularidad de los jugadores húngaros.

El catálogo se reduce a pocas obras si quitamos de la estadística los géneros no literarios, es decir, que no son ensayos, novelas o poesía. Para seguir desgranando el corpus decidí concentrarme exclusivamente en los títulos nuevos y separar las reediciones. El resultado muestra claramente que desde los años cincuenta hasta los noventa no se publicó prácticamente nada de literatura húngara en España, salvo algunas excepciones. Quedaban, pues, dos períodos para analizar: el primero desde finales de los años treinta hasta principios de los cincuenta y desde los años noventa a la actualidad.

#### DESDE LOS AÑOS TREINTA HASTA FINALES DE LOS CINCUENTA

Llamo “prehistoria” de las letras húngaras en España a la época anterior a los años veinte, cuando comenzaron las relaciones diplomáticas entre Hungría y España (1918-1920) que sin duda influyeron en los contactos culturales. Se sabe muy poco de los traductores y editores de aquel entonces, aunque el motivo de la publicación de *El castellano convertido* de Mór Jókai en 1887 por la editorial El Liberal, con el subtítulo *Novela de costumbres húngaras*, parece bastante evidente. Los

autores húngaros publicados en España desde los años veinte eran los mismos que habían logrado gran popularidad en Hungría a finales del siglo XIX y principios del XX. Ferenc Herczeg, Jenő Heltai, Ferenc Molnár, Lajos Zilahy, Jolán Földes, Ferenc Körmendi, Miklós Surányi, József Nyírő, Cecil Tormay, Zsolt Harsányi y László Fodor formaban parte de la literatura conservadora que se oponía al círculo literario surgido alrededor de la revista *Occidente*, que llegó a ser el movimiento cultural húngaro de más nivel e importancia del siglo XX y hasta hoy influye en la historia de la literatura húngara. Aunque en el mercado editorial español aparecían algunos nombres sueltos de la primera generación de *Occidente*, como los de Antal Szerb o Frigyes Karinthy, los representantes de la literatura conservadora que generalmente no alcanzaban el nivel de los primeros, tenían más repercusión. No obstante, el autor estrella de este auge de las letras húngaras fue Lajos Zilahy, cuyas obras se encontraban en muchos hogares, y siguen publicándose. El autor *best-seller* de la actualidad, Sándor Márai, llegó a España en 1931 con la novela *Los rebeldes*, y hasta 1951 fueron editadas cuatro obras suyas, pero no tuvo ni mucho menos tanto éxito como Zilahy. Gran parte de las publicaciones son obras de teatro, sobre todo comedias, en ediciones baratas, acordes con las condiciones socioculturales de la época, que muestran un gran interés por el género.

Es difícil responder a las preguntas de por qué no se publicaban obras de la nueva literatura húngara representada por la revista *Occidente* y quién se decantaba por los autores conservadores. En el siglo XX llegaron varias oleadas de emigrantes húngaros a España; según las investigaciones ya desde las dos Guerras Mundiales había cientos de ellos residentes en el territorio español, sobre todo empresarios e intelectuales, judíos que dejaron Hungría, y más tarde colaboradores de derecha y extrema derecha del régimen de Miklós Horthy y de Ferenc Szálasi que eligieron como refugio la España franquista. Se trataba de una emigración de elite conservadora que podría haber promovido la presencia de los autores arriba mencionados. Entre ellos se encontraban varios personajes, Lili

Muráti, los hermanos Vaszary, László Vajda, Nicolás Müller, András László —escritores, músicos, fotógrafos, directores de cine— que con el tiempo tendrían un papel significativo en la vida cultural española.

Los editores de la España franquista tenían que contar con la dura censura de la iglesia y del régimen que no les dejaban mucha libertad para elegir obras novedosas o más atrevidas como las de la generación *Occidente*. Libros claramente ingenuos no pasaron la censura, como la *Antología de humoristas húngaros* que fue prohibido porque “casi todos los cuentos que pueden llamarse graciosos son a base del marido engañado” o la novela histórica *¿Quién eres tú? [A láthatatlan ember]* de Géza Gárdonyi que “quizá no convenga a jóvenes ni a los muy imaginativos esta lectura, por el desbordado realismo de las batallas”. Entre los editores se destacaban Josep Janés, que publicó las obras de Lajos Zilahy, Ferenc Körmendi, Gábor Vaszary, László András, Sándor Márai; Luis de Caralt, editor de Sándor Török y en los años sesenta de varios húngaros (Tibor Déry, Géza Gárdonyi, László Németh, László Passuth, Magda Szabó); y Josep Vergés, de la editorial Destino, que fue el primero en publicar *El último encuentro* de Sándor Márai (bajo el título *La luz del candelabro*). La investigación y el análisis de los catálogos y de la carrera profesional y personal de los húngaros residentes en España podrían ayudar a completar el cuadro sobre el destino de las letras y la cultura húngaro-españolas de la época.

Evidentemente los editores no sabían húngaro, pero parte de las obras de estos autores conservadores fueron traducidas al francés, que fue y sigue siendo un idioma de referencia para publicar literatura húngara. Los autores, por supuesto, no podían contactar directamente con las editoriales españolas, que tenían las manos atadas por la censura y por el desconocimiento de la lengua y la cultura; por ello era necesario, si no indispensable, la actividad devota de unos traductores cuyo trabajo hizo posible el primer auge de las letras húngaras en España. Las primeras traducciones son de André Révész (1896-1970) que vivió desde 1915 durante cincuenta años en España, fue pe-

riodista reconocido y corresponsal del *ABC*. Tradujo varias novelas (Ferenc Herczeg: *Los Gyurkovics*; Mikszáth, Kálmán: *El paraguas de San Pedro*; Mór Jókai: *La rosa amarilla: novela de la llanura*) y piezas dramáticas, sobre todo de Jenő Heltai y de Ferenc Molnár, además de componer antologías de “humoristas”, de cuentistas y de teatro húngaros. Los numerosos libros escritos en español sobre la historia húngara ocupan gran parte de su extensa obra.

Sin duda el personaje más importante de la época es Olivér Ferenc Brachfeld (1908-1967) que fue todo una institución de la cultura húngara en España. Desde los años treinta, cuando llegó a Barcelona, fue inmenso su trabajo como traductor y como promotor de las letras húngaras. No sólo traducía al castellano y al catalán, sino que creaba colecciones, escribía prólogos y estudios, mientras publicaba sus propios libros de psicología sobre las mujeres y sobre el sentimiento de inferioridad. Fue profesor universitario en la universidad de Barcelona, en la Sorbona y en Múnich, y terminó su vida en Bogotá como profesor de psicología. Su actividad cultural coincide plenamente con el primer auge de las publicaciones de literatura húngara en España, y en la fecha en la que abandonó el país y comenzó a dedicarse exclusivamente a la psicología el número de títulos nuevos se redujo considerablemente. Tal vez, sin el extraordinario trabajo de Olivér Ferenc Brachfeld no se habría publicado literatura húngara en España en los años cuarenta y cincuenta.

#### DESDE LOS AÑOS NOVENTA HASTA LA ACTUALIDAD

Después del primer auge hasta finales de los noventa, en España se publicaron pocas obras nuevas. Faltaban traductores que se dedicaran exclusivamente a la literatura húngara; por ello, la mayor parte de las traducciones se hacían desde una tercera lengua que a veces distorsionaba enormemente el original. Cuenta Péter Esterházy que, cuando fue invitado a España a la presentación de su libro *Pequeña pornografía húngara*, le impresionó mucho ver que era incapaz de comunicarse con su

traductor, que no hablaba húngaro. Sin embargo, años más tarde, en un encuentro con el público argentino se le acercó un lector y le confesó que la obra le había cambiado la vida. “El mérito no es mío”, le respondía Esterházy. En los sesenta se publican unas obras sueltas de Tibor Déry, Éva Janikovszky, Zsolt Harsányi, Milán Füst, autores que tenían cierta repercusión internacional pero no pertenecían a una tendencia literaria definida. Las traductoras húngaras Elisabeth [Erzsébet] Szél y Edith Sándor publicaban unas pocas traducciones de Tibor Déry, Mária Halasi, pero su actividad fue muy esporádica. Continuaba el éxito de Lajos Zilahy y nació otro *best-seller*, *El Dios de la lluvia llora sobre Méjico*, de László Passuth, que tuvo más de veinte ediciones y llevó a la publicación de otras novelas históricas del autor. La autora que más títulos nuevos publicó entre los ochenta y los noventa fue la filósofa Ágnes Heller, aunque parte de sus obras se editaron primero en América Latina, todas traducidas del inglés y del alemán.

El segundo auge de la edición de literatura húngara se debe a varios factores: a principios de los noventa cayó el comunismo y en 1999 Hungría fue el país invitado a la Feria de Fráncfort, motivo por el cual se creó un fondo que subvencionaba las traducciones húngaras a lenguas extranjeras. En el mismo año se publicó *El último encuentro*, de Sándor Márai, que llegaría a convertirse en un éxito de ventas inaudito, y sólo tres años más tarde Imre Kertész ganó el Premio Nobel de la literatura.

Estos factores externos seguramente fueron decisivos en el destino de las letras húngaras no sólo en España sino en toda Europa; su efecto, no obstante, se habría desvanecido del todo sin la labor de dos traductores de máxima importancia: Judit Xantus y Adan Kovacsics. La Feria de Fráncfort, a través de las subvenciones otorgadas por la Fundación del Libro Húngaro, aseguró el soporte financiero del estado húngaro que es indispensable en el caso de las lenguas minoritarias. El fenómeno Márai logró de golpe que la literatura húngara sonara bien y familiar al lector español, aunque pienso que su éxito no se debe al valor literario de sus novelas —de hecho en Hungría sus obras, excepto las memorias, no se consideran de gran

calidad—, sino a un trabajo de marketing afortunado. El Nobel de Kertész dio prestigio a las publicaciones futuras, y abrió las puertas para otros autores contemporáneos. Para abastecer el mercado y aprovechar el interés de las editoriales se necesitaba gente que hiciera propuestas de traducción, que contactara con los editores, que no perdiera el ánimo al ser rechazada y que pensara en formar nuevas generaciones de traductores. Esta figura indispensable fue Judit Xantus, que empezó a traducir literatura húngara en 1989 y publicó, hasta 2003, más de veinte libros de diferentes autores. Gracias a su labor de promotora de las letras húngaras, se leen por fin algunos autores de *Occidente* (Dezső Kosztolányi, Antal Szerb, Gyula Krúdy), y otros contemporáneos y clásicos. En el año 2003 organizó el primer taller de traducción húngaro-castellano en la Casa del Traductor húngara en Balatonfüred, algunos de cuyos participantes hoy trabajan para editoriales españolas. Después de su fallecimiento, fue Adan Kovacsics quien asumió la dirección de los talleres, cuya sexta edición se celebrará este año. Él, que traduce literatura húngara desde 1981, aunque con más regularidad desde 1996, es prologuista de varias obras, y su colaboración con editoriales y su labor docente han sido esenciales para la presencia de las letras húngaras en el mercado editorial español.

La elección de las obras húngaras por parte de las editoriales españolas es aleatoria. Generalmente se publican los éxitos de los mercados vecinos de Francia e Italia, aunque en el caso de la literatura húngara el mercado europeo más importante es el alemán. La editorial Acantilado y el grupo Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores son los únicos que tienen un concepto claro en sus publicaciones de literatura magiar. El primero se dedica exclusivamente a los contemporáneos de alto prestigio literario, mientras que el segundo, aparte de sus colecciones, tiene publicaciones sueltas. Las demás editoriales no siguen un plan específico, editan obras húngaras que encajan en algunas de sus colecciones o las obras completas de un único autor, como es el caso de la editorial Salamandra con Sándor Márai.

La literatura húngara no sólo se publica en castellano. Ya en 1903 se editó en catalán *L'g dama dels ulls del mar* de Mór Jókai, pero aparte de algunas traducciones de Olivér Ferenc Brachfeld, y otras esporádicas de distintos autores, hasta los años ochenta no había publicaciones. Varios traductores húngaros emprendían el trabajo con la ayuda de lectores nativos, aunque sus traducciones pasaban inadvertidas. Fue Eloi Castelló quien inició una labor de promotor y traductor hace algunos años, pero el proyecto quedó inacabado por su temprana muerte. Gracias al gran interés por la figura de Márai, algunas novelas suyas fueron publicadas en euskera junto con la famosa novela de Imre Kertész, *Sin destino* (*Zorririk ez*), aunque no son traducciones directas. Hasta en gallego fue editado el *Herbario* de Márai, esta vez en traducción directa, hasta ahora inexistente en castellano.

#### EL FUTURO: UTOPIÁS Y REALIDAD

En el presente trabajo he intentado demostrar que las dos épocas de esplendor de la literatura húngara en España se debían en gran parte, si no del todo, al trabajo fervoroso de algunos traductores que no sólo tecleaban el texto sino que promovían y fomentaban la presencia de los autores húngaros, es decir, cumplían con el papel de un agente literario, y cobraban por caracteres. Sin la labor de estas personas no hubiera habido ni habría literatura húngara, puesto que no existe ninguna institución estatal en España —ni Instituto Húngaro, ni diplomacia cultural— que se encargue de impulsar las actividades editoriales. ¿Se pierde algo si el lector español no puede leer autores húngaros? Sinceramente poco, considerando que al año se publican como máximo diez títulos nuevos de literatura magiar. Aunque exista —y estoy convencida de que existe— un público interesado en nuestra cultura situada entre la centroeuropea y la del Este, su acceso a estas ediciones

es doblemente difícil por problemas de catalogación. Los posibles lectores del mundo hispano son muchos, pero no debemos olvidar que gran parte del público latinoamericano tiene preocupaciones más vitales que la literatura húngara. Nuestros queridos autores contemporáneos dan para una tirada de tres o cuatro mil ejemplares, y no creo que se agoten, debido a que no hay reediciones. Mejor no hacerse ilusiones, la vida del libro transcurre en el mercado editorial: para vender hay que crear demanda. La idea de la revista electrónica *www.lho.es* nació en 2007 de esta necesidad de encontrar y crear público, de contextualizar las ediciones dispersas, de dar margen a la actividad editorial y fomentar tanto el sector profesional como el interés de los lectores.

Algunas obras húngaras son recibidas calurosamente por la crítica, y los diferentes suplementos culturales publican reseñas sobre autores magiars con cierta frecuencia. La prensa catalana dedica más páginas proporcionalmente a las obras húngaras que la española. Para lograr una presencia más significativa habría que aprovechar el interés surgido, contactar con las editoriales, proponer autores nuevos, ser Olivér Ferenc Brachfeld y Judit Xantus. Es esperanzador que los talleres de traducción en Balatonfüred sigan año tras año, que cada vez haya más traductores del húngaro como la excelente Mária Szijj, y que haya españoles que han aprendido tan bien el magiar que son capaces de traducir al castellano y al gallego como José Miguel González Trevejo o Fernando de Castro, respectivamente.

A la pregunta “¿Quién es el húngaro más conocido en España?” la respuesta sigue siendo “Kubala” o “Puskás”. “¿Que no será el húngaro como el bereber!”, me desafió una vez un periodista. Nos guste o no, el húngaro es como el bereber, una lengua aislada con pocas posibilidades: sólo depende de nosotros si sabemos aprovecharlas. Por eso dedico el presente trabajo a la memoria de Judit Xantus.

# EL TELENOVEÑOL EN SERBIA

RICARDO BADA

**S**NEŽANA STANOJEVIC ES una excelente periodista serbia, gran amiga mía, entre cuyas no menores habilidades se cuentan las de tocar maravillosamente la queña y cantar en quechua: hasta tiene su propio conjunto de música andina nada menos que en Belgrado. Y antes de que me olvide: su nombre Snežana, en serbio significa Blancanieves.

Y hace un tiempo recibí un e-mail de Blancanieves en el que me decía que la televisión serbia transmite algunas telenovelas latinoamericanas, naturalmente subtituladas. Con el resultado de que los serbios se han acostumbrado a emplear en la vida diaria expresiones tales como “hija mía”, “lárgate de aquí”, “mi corazón”, “cierra la puerta, por favor”, y muchas más.

Coincidente con el e-mail de Blancanieves desde Belgrado pude leer en el *ABC* de Madrid una crónica acerca del idioma juvenil en Noruega, donde se habían impuesto términos tales como “adiós”, “caramba”, “hombre”, “salsa”, “señorita” y “vale”.

Y como ya se sabe, en el año 2002, por primera vez en la historia de los Estados Unidos, dos candidatos a gobernador de un Estado (el de Texas), mantuvieron un duelo televisivo en castellano.

Por si todo esto fuera poco, hace tiempo que vengo observando que las jóvenes generaciones alemanas también emplean con harta frecuencia expresiones de nuestro idioma, diciendo p. ej.

“amigo” con la misma naturalidad con la que dicen “Lebensversicherungsgesellschaft”, vocablo de 31 letras —de las que sólo nueve, pobrecitas, son vocales— y que no significa otra cosa sino “compañía de seguros de vida”.

E imagino que en otros países y otros idiomas la situación debe ser muy parecida: el poder contagioso de nuestro idioma es algo de alquilar balcones, como nos enseña la donosa expresión ríoplatense.

Entonces... Entonces se me figura que debemos ahondar en el tema.

Como el asunto de Serbia me pareció sorprendente, y disponía de una preciosa fuente de información, le pedí a Snežana que se explayara un poco más detenidamente sobre el mismo.

Y entonces, buena periodista que ella es, me envió otro e-mail del que lo primero que se podía deducir es que no son tanto los serbios, sino sobre todo las serbias, y de entre ellas las más jóvenes, quienes iban a la vanguardia del movimiento en pro lo que lo que, para entendernos, llamaremos “el telenoveñol”. Y es que la cosa comienza con que, además de telenovelas, la televisión serbia transmitía, poco antes de las telenovelas, unos cursos de castellano que tuvieron mucho éxito entre las adolescentes del país.

Tres amiguitas de Blancanieves, unas enanitas que responden a los nombres de Xenia, Una y Tiyana, le facilitaron a mi corresponsal la lista de palabras que ya usan entreveradas en el idioma

serbio suyo de cada día. Y que eran las siguientes: “buenos días, buenas noches, usted, basta, claro, por supuesto, amor, por favor mi amor, abrázame, diablo, pobre, pobrecita, tu casa, rico, fuerte, cómo estás, embarazada, bandido, gracias, qué haces, tiempo, malo, bueno, niña, mujer, hombre, casada, estrella, por qué, yo soy una mujer, otra vez, muchachos”.

Blancanieves añadía a continuación: “Mis tres amiguitas me han prometido comunicarme otras palabras más de las que no se acordaban en el primer momento. Además, me dicen que como muchas de sus amigas de escuela siguen las telenovelas, ocurre que cuando hablan entre sí utilizan las palabras españolas. No me han dicho muchos títulos de las telenovelas, pero te paso algunos: *Cassandra* (parece que es de producción venezolana, no sé), *Llovizna* (argentina), *Esmeralda* (quizás mexicana), *Abrazame muy fuerte*, *La esclava Isaura* (ésta es en portugués brasileño). Pero curiosamente no saben palabras en portugués, excepto las que coinciden con el español. Yo diría que es más difícil distinguir sólo por el oído las palabras en portugués y es más difícil la pronunciación. Además, me parece que el español que se habla en algunos países de América Latina como por ejemplo México, Argentina o Perú, se pronuncia con más lentitud y más vocalizado y tranquilo, de modo que se percibe mejor. No sería así la cosa con el

español cubano, ya que los cubanos se han comido en una fiesta todas las consonantes”.

Hasta aquí la larga cita del e-mail de Blancanieves, al que siguió pocos días más tarde otro en el que me hablaba “del telenoveñol, idioma de pocas palabras que se habla entre los estratos jóvenes de la población de edad comprendida entre, digamos, 10 (o menos) y 25 años, aunque se extiende con éxito al parecer entre algunas madres”, un idioma, o lo que sea, que entretanto, según mi querida Snežana, incluía también todas estas palabras: “milagro, felicidad, te quiero, usurpadora, casa, hijo, hija, madre, padre, tía, tío, madrina, maldita, escúchame, por dios”.

Arriesgando repetirme, les diré que tengo grandes y creo que fundadas esperanzas en que el castellano se convierta en la segunda *lingua franca* del futuro. Aunque, por otra parte, pues la verdad es que ello me pone un poco triste. Sí, porque si la Humanidad no remedia de una vez y para siempre sus males, pudiera ser que la última palabra que se escuchase en este planeta fuese una sonora mentada de madre, y nada menos que en nuestro idioma. Una sonora mentada de madre dirigida por millones de seres a quienes pulsen el botón que aniquilará la vida humana y harán cierta una apesadumbrada profecía: aquella, según la cual, las estirpes condenadas a tantos cientos de miles de años de soledad no tendrán una segunda oportunidad sobre la Tierra.

# TODA UNA VIDA... TRADUCIENDO LIBROS

HOMENAJE A **ROSER BERDAGUÉ**, 22 DE OCTUBRE DE 2008 EN LA LIBRERÍA LA CENTRAL DE  
BARCELONA

**M**ARÍA TERESA GALLEGO: A mí no me gustan los homenajes y no estoy dispuesta a considerar esto un homenaje. Estoy dispuesta a considerarlo una reunión de amigos, un momento en que nos encontramos para charlar... en ningún caso un homenaje, porque los homenajes tienen, o se les da, cierto toque final, de algo definitivo o de clausura, y no estoy dispuesta a cerrar nada ni a clausurar nada, ni para los demás, ni para mí. Además, he crecido oyendo a una abuela que decía: "Dios nos libre de la hora de las alabanzas"; por lo tanto, a esa hora de las alabanzas siempre le veo cierto toque de despedida, o de finiquito, que no pienso admitir de ninguna manera ni para Roser ni para nadie. Porque, de propina, he llegado a la conclusión, en los últimos años, de que lo que se considera la juventud, es decir, la primera madurez, en el fondo no es más que una etapa, necesaria, previa, larga, pero que la vida real es lo que llega cuando ya se empieza a ser, como suele decirse, entrado en años; la anterior etapa es una especie de preparación, un estado de crisálida, un estar en capullo, es estarse preparando para la eclosión, o para la cosecha, y realmente acontece cuando se tienen muchas canas y bastantes años; y estoy convencida de que esta etapa, que es esplendor y disfrute de la cosecha de lo antes sembrado, viene preparada por una etapa larga, más larga que la etapa de eclosión, pero que no por eso deja de ser tiempo de crisálida; no sabes que va a

ser así durante años, pero un día descubres que has llegado a la fase de mariposa o de rosa abierta, nunca mejor dicho, Roser, a la etapa de plenitud, que suele ser más corta que la preparatoria. Como diría Ronsard:

ce que durent les roses,  
l'espace d'un matin

También las mariposas tienen la vida más corta que la crisálida; y la rosa está menos tiempo abierta que en capullo... pero ambas son la culminación, la plenitud, lo que preparamos durante muchos años de vida. Por lo tanto, si a la palabra homenaje se le va a dar el sentido de final de algo... no, yo creo que tiene que tener el significado de principio y no de final.

Es que, mal que bien, me influye lo que dijiste en la lista de distribución de ACE Traductores, Roser; tú tienes la culpa de que hable así, porque mencionaste algo como un "acto final", y me indigné y protesté airadamente. Supongamos, por ponernos en todas las hipótesis, que hay un acto final o que cae un telón (aunque yo estoy convencida de que antes de que pase no mucho tiempo en los laboratorios encontrarán la forma de quitar ese bloqueo a la vida humana que hace que tenga fecha de caducidad, sé que investigan sobre eso, y estoy convencida de que se llegará a ello bastante pronto. He prometido a mis nietos que, cuando ellos crezcan, se habrá descubierto ya y que serán

inmortales. Y creo que no he hecho mal en prometérselo). Pero supongamos que baja el telón. Si lo admitimos, a título de hipótesis, voy a recordar algo que leí en el periódico hace poco, quizá un año o así, y me impresionó: una noticia acerca de un traductor, creo que no era español, no recuerdo de qué país era, un traductor que vivía solo y que, como todos nosotros, pasaba muchas horas delante del ordenador, trabajaba de noche... los vecinos estaban acostumbrados a ver encendida la luz de su ventana, pero una mañana, ya de día, la luz seguía encendida; les extrañó... y a la noche siguiente la luz seguía encendida. Pero no lo habían visto por la escalera como otros días, y empezaron a sospechar que había pasado algo. Entraron y se encontraron con que el traductor se había muerto, pero estaba sentado en su silla, con las manos en el teclado, la lámpara encendida, el ordenador encendido, el libro en el atril, la traducción empezada en la pantalla... y aquello, aparte de que me impresionó, me pareció maravilloso porque pensé: "Si tiene que haber un final, ése es el final que querría para mí, y también, en realidad, para vosotros, porque, bien pensado, qué mejor final que seguir haciendo después de la muerte lo que has querido hacer toda la vida". Aunque todo esto es una forma de hablar porque yo sigo pensando que algo harán los investigadores. Estoy convencida de ello.

Volviendo a aquí y ahora: está muy de moda decir "todo es traducción, el poeta traduce la realidad al lenguaje poético, el escritor traduce a palabras sus sentimientos, su forma de ver el mundo, el filósofo traduce... todo el mundo traduce. Pero, además, hay algunos, nosotros, que traducimos eso y más. Si todo el mundo traduce por el mero hecho de vivir, o por el mero hecho de escribir, nosotros volvemos a traducir, a otras lenguas, lo que ya tradujeron los demás a palabras. Y esta profesión, como toda profesión, por lo demás que sea una profesión de verdad, en todos los sentidos de la palabra, la conviertes en carne de tu carne, en sangre de tu sangre, te hace vivir la vida desde ella, a través de ella. No se traduce, se es traductor y es imposible dejar de serlo. Y tú quizá ya no te pongas delante del ordenador a teclear un libro para entregar lo que hayas teclado a una editorial,

pero cada vez que veas algo escrito, un cartel en una estación, o un libro, o un periódico en una lengua extranjera que conozcas, sin darte cuenta pensarás: "¿Y esto cómo lo habría traducido yo?, ¿cómo lo habría puesto?". Y vas a seguir leyendo como quien traduce. Digamos que vas a intentar dejar de traducir; digamos que, si puedes, lo conseguirás a medias. Pero lo que no puedes —y eso te lo prohíbo sin contemplaciones, he venido solamente para eso— es apagar el ordenador, porque detrás del ordenador estamos nosotros. Estamos repartidos por muchos sitios, pero estamos todos juntos en un punto de cita, nos encontramos allí, estamos todos allí; y la puerta de lo "inconsútil" es tu pantalla del ordenador. Esa puerta no puedes cerrarla, te lo prohíbo. No es una petición, ni una sugerencia, no es una súplica, es directamente una prohibición. La pantalla es una puerta por la que entramos todos a reunirnos en el reino de lo inconsútil, aunque casi me recuerda más que una puerta a la ventana del cuarto de Wendy y sus hermanos por donde fue a buscarlos Peter Pan. La pantalla es una ventana que nos permite salir hacia ese País de Nunca Jamás en que nos reunimos y que yo querría que fuera una isla sin piratas, únicamente con nosotros, que somos los niños perdidos —porque todo adulto es un niño perdido—, pero nosotros quizá más por mil razones que todos sabemos; pero, porque salimos por la ventana de nuestra pantalla y nos encontramos en el País de Nunca Jamás, estamos menos perdidos. Por lo tanto, no apagues el ordenador, no dejes de pasar por esa ventana y no dejes de ir a la isla, Y no sé si te has fijado alguna vez, pero la palabra "lista", el nombre de nuestro "salón de encuentro", es el anagrama de "isla T", Isla de los Traductores, y no te puedes ir de ella nunca, Roser.

MÒNICA MARTÍN: Si parlo en català hi ha cap problema? No? Bé, jo sóc la filla de la Roser i voldria fer-li algunes preguntes sobre aspectes que potser alguns de vosaltres desconeixeu: la part més íntima de la meva mare. Mare, voldria que expliquessis una mica la teva professió abans d'entrar a la traducció i com vas arribar-hi d'una manera una mica accidental, en un moment que potser la tra-

ducció no era ni tan sols una professió com a tal. Com vas començar?

ROSER BERDAGUÉ: Creo que debería hablar en castellano; cuando hable con Mònica hablaré en catalán porque con ella me costaría hablar en castellano, pero creo que algunos tendrían dificultades si me expresase en catalán. Yo entré en la traducción después de ejercer una profesión, muy rara: la de librería anticuaria. En esta profesión trabajé 14 años y no me habría movido de ella porque me gustaba mucho y ya había empezado a entender bastante de libros antiguos, de incunables, de góticos, de manuscritos, además de que viajaba, conocía a gente de mi misma profesión... pero de pronto me casé y tuve tres hijos, uno detrás de otro, pam, pam, pam, y ya no pude atender mi trabajo. Fue entonces cuando me hice traductora porque le vi una faceta práctica que me permitiría ocuparme de mi familia a la vez que de mi trabajo. Aparte de esto, existían también dos razones fundamentales: una, que me gustaban los idiomas extranjeros, y otra, ésta básica, que era una lectora insaciable. Yo fui una lectora voraz, de pequeña devoraba libros, hasta el extremo de que en mi casa no había libros y mi madre iba a las vecinas a pedirles libros prestados porque yo me fingía enferma para poder leer, y algunas veces lograba hasta ponerme enferma de veras... Mi madre, por ejemplo, a veces iba a una vecina nuestra, que era de Madrid, y tenía libros clásicos. Ésta me prestaba Lope de Vega, Alarcón, Larra... Había otra que tenía novelas rosa, Pérez y Pérez y similares. Yo lo leía todo: las novelas de aventuras de mi hermano, todo lo que caía en mis manos. Yo creo que mi entrada en el mundo de la traducción, la puerta que me llevó a esto, fue, sobre todo, la lectura, porque fui enamorándome de la lengua, y creo que leer es imprescindible para traducir. Yo sé que aquí hay profesores de traducción. No miro a nadie. Pero yo desconfío mucho de las clases de traducción, me refiero a la traducción literaria, porque creo que para traducir bien hay que leer, hay que leer a los grandes escritores, y que únicamente leyéndolos, se adquiere el afán de escribir como ellos y se llega a traducir medianamente bien.

MÒNICA MARTÍN: Quería que contaras, porque yo no lo sabía, que te presentaste a un examen de la ONU y te dieron la plaza en Nueva York.

ROSER BERDAGUÉ: Eso fue cuando ya era traductora, ya había traducido. Actualmente he traducido trescientos cuarenta libros, los tengo todos numerados, tengo una ficha de cada uno, con la fecha, el día que lo empecé, el día que lo terminé, el número de páginas, la editorial... El que estoy traduciendo ahora, que termino un día de estos, es el número trescientos cuarenta. Ya llevaba traducidos bastantes libros cuando surgió la posibilidad de hacer un examen para trabajar en la ONU como traductora e ir a Nueva York. Fui a Madrid, hice un examen, me escogieron, me convocaron a una entrevista, tuve la entrevista, y entonces entraron en detalles personales. Dije que tenía tres hijos, que mi marido trabajaba en lo que trabajaba, me preguntaron cuál era su salario y me dijeron que no podían aceptarme porque mi marido, en Nueva York, no encontraría un trabajo equiparable. O sea que tuve que desistir.

MÒNICA MARTÍN: Tots recordem una mica la musiqueta cada dia: el tac-tac-tac, dels estius a Calafell del qual també parla el Malcolm, el nét del Barral. I jo li dic: "Com la meva mare". Érem els únics que, a primera hora del matí, sentíem des del llit el tac-tac-tac de la màquina d'escriure. Explica'ns una mica allò de la màquina d'escriure, les holandeses, el paper carbó, totes aquelles coses d'aleshores, les fitxes...

ROSER BERDAGUÉ: Abans era molt més laboriós.

MARÍA TERESA GALLEG0: Los jóvenes no saben qué es una máquina de escribir

ROSER BERDAGUÉ: El hijo de una amiga mía, al ver una máquina de escribir, le preguntó a su madre "¿y la pantalla? ¿dónde está?" [Risas]. Al principio se traducían con ayuda de la máquina de escribir, las editoriales te pedían dos copias de cada holandesa, había que usar papel carbón, papel cebolla, y además, después, una vez terminada la revisión final, mis hijos —Mònica, David y Sílvia — copiaban las correcciones del original al papel cebolla y yo les pagaba el trabajo.

MÒNICA MARTÍN: ¿Y las fichas?

ROSER BERDAGUÉ: Ah, sí. En una ocasió traduje una *Historia del Arte* en tres volumenes, que abarcaba desde el arte de las cavernas hasta el arte contemporáneo, y claro, después hubo que hacer el índice, que como no se correspondía con el índice del original, tuve que ordenarlo mediante fichas. El día que tuve listas la traducción y las fichas del índice fui a la editorial con una maleta, una maleta grande llena de fichas y papeles. No podía entregar el índice por partes, sino en bloque porque había que trabajar con él desde la A a la Z. Esto me recuerda el comentario de los que dicen: “¿Cómo es posible, sin ordenador, hacer obras como la *Historia de los heterodoxos españoles?*” Pues se ha hecho, se ha hecho. Y tantas otras obras. Coromines tenía la célebre “calaixera”, un mueble de cajones llenos de fichas. Sin ordenador.

MÒNICA MARTÍN: Però això també comportava que tot ho tinguéssim duplicat, no? Tots els diccionaris duplicats, la màquina d’escriure també, una aquí i una altra allà...

ROSER BERDAGUÉ: Era obsessiu... Era obsessivo. Todos sabréis, porque la mayoría sois traductores, que es un trabajo obsessivo. No hay días de fiesta, no hay domingos, no hay horarios, no hay vacaciones, todo, no sé... es una especie de esclavitud del trabajo. Pero, en el fondo, es como un masoquismo, es una esclavitud que nos gusta...

MÒNICA MARTÍN: Sarna con gusto no pica, ¿no?

ROSER BERDAGUÉ: Sí, eso.

MÒNICA MARTÍN: Recuerdo que amb el pare fèieu tots aquells plans, no? El llibre té no sé quantes pàgines i has de començar el dia no sé quin. I si coincidía amb unes vacances amb nosaltres, com t’ho feies?

ROSER BERDAGUÉ: Mi marido tenía la paciencia de calcularme las páginas que tendría la traducción de cada libro... Con el tiempo ha llegado a adquirir una práctica que hace que sólo se equivoque de dos o tres páginas... Incluso calcula las fechas: “Si empiezas hoy, pues terminas el día tal de tal...”.

MÒNICA MARTÍN: I després et voldria preguntar una cosa que té a veure amb el fet de ser

traductora i d’haver començat a traduir al castellà: la relació que vas tenir amb el fet de parlar català perfectament, tot i que vas haver d’aprendre’l bé més tard... Quin va ser el primer llibre que vas traduir al català? Què vas pensar?

ROSER BERDAGUÉ: Yo, como la mayoría de catalanes de entonces, no había estudiado catalán en la escuela, pero yo había leído en catalán desde la infancia, prosa y poesía. Pero mi catalán cojeaba por todas partes. Empecé bastante tarde a reciclarme, a estudiar gramática y a ir a clases... El primer libro que traduje al catalán... no sé, no te puedo decir, no recuerdo... Pero sí, he traducido muchos.

MÒNICA MARTÍN: Jo crec que era la Carrington, *La trompeta acústica*, no?

ROSER BERDAGUÉ: No, el primer, no.

MÒNICA MARTÍN: No? Bé. I després també voldria que parlessis una mica del treball del traductor a casa seva: què t’ha semblat la irrupció de l’ordinador, com et facilita la feina, com t’ha canviat, com esteu tots connectats entre vosaltres, com compartiu la vostra relació secreta?

ROSER BERDAGUÉ: El ordenador ha sido una maravilla. Primero fue un martirio, porque hasta que lo dominas un poco... Al principio me sentía muy negada para este instrumento, pero sí, me cambió la vida... No es comparable con la situación de antes, lo sabemos todos... la versatilidad de opciones...

MÒNICA MARTÍN: No, però també coses com que ara m’escrius un correu i em dius: “Tu com traduiries això?”. Què feies, trucaves per telèfon?

ROSER BERDAGUÉ: Sobre todo, gracias a la lista de distribución de ACE Traductores, ahora estamos en contacto, tenemos la posibilidad de contactar con cuatrocientas personas... no sé si son cuatrocientas.

MARÍA TERESA GALLEGO: En la lista hay 250, no están todos los socios.

ROSER BERDAGUÉ: Cuando surge una duda, puedes plantearla y siempre hay quien te ayuda. Para citar un ejemplo, recientemente, en esta biografía que he traducido para Circe, mi último libro, me salió un poema de Alberti en inglés y

Maite tuvo la amabilidad de buscarlo, porque además, yo no tenía el título del poema... Maite me salvó la vida... y en domingo...

MÒNICA MARTÍN: Després, voldria que parlessis també una mica dels llibres que més t'ha agradat traduir i els que has odiat profundament... Em sembla que n'hi va haver un, ara no me'n recordo, que li tenies una mania horrible. Explica'ns una mica això: els autors que has descobert, com comences a traduir un llibre...

ROSER BERDAGUÉ: Cuando una editorial te propone un libro, ya ves si te va a gustar antes de traducirlo. A medida que vas adentrándote en él, te conviertes en un lector en profundidad, desentrañas todas las palabras, averiguas el sentido de todas las expresiones. No hay ningún lector que lea un libro como su traductor... no sé. De los 340 libros, el mejor recuerdo es el *Ravelstein* de Saul Bellow, un libro de ensayos de Joseph Brodsky, *Menos que uno*, *Las vírgenes suicidas* de Eugenides, una novela muy bonita que, por cierto, no tuvo, creo, mucho éxito, *El archivero*, de Martha Cooley, que es una novela estupenda. Pero sabemos de sobra que los mejores libros no son los que mejor se venden. Después, también he traducido libros muy divertidos, como algunos de Terry McMillan, amenos, descarados, ágiles.

MÒNICA MARTÍN: Què opines de la invisibilitat del traductor i quina idea en tens... no sé, nosaltres estem en contacte amb molts camps, més amb traductors d'aquí que no pas amb traductors de fora. Què opines del poc cas que us fan?

ROSER BERDAGUÉ: Nadie nos considera. Es un hecho que comprobamos a diario. Y lo más triste es que ni siquiera los editores nos hacen caso. La mayoría de las editoriales han suprimido el departamento de redacción y han dejado en la calle a gente muy valiosa. Todos recordamos nombres, no los mencionaré pero es una lástima que esas personas hayan desaparecido de las editoriales. Se nota su ausencia. Y quería decir una cosa sobre los correctores: hay correctores buenísimos, correctores que te enseñan, que te hacen ver cosas que tú no habías visto, pero hay correctores que corrigen por corregir y que parece que sólo pretenden justificar su trabajo. Buscan sinónimos, tachan una

palabra y la sustituyen por otra equivalente o, peor aún, traicionan el sentido. Por ejemplo, en una traducción mía, yo ponía: "Lo que cuenta este librito no es imaginario, pero tampoco se atiene estrictamente a la verdad"; bueno, pues el corrector substituyó "estrictamente a la verdad" por "no se atiene a la verdad estricta", pero se olvidó de tachar el "estrictamente", con lo que quedó "no se atiene estrictamente a la verdad estricta". Otra cosa que me ha ocurrido, ésta muy reciente —aunque no acostumbro a mirar las traducciones porque me da angustia no poder rectificar cosas que yo misma he puesto—, fue que en el primer capítulo, primer párrafo, leí: "En aquel entonces estudiaba más y mejor y comía en la misma medida". Y pensé: "¿Esto he puesto?" ¿Estudiaba más y mejor? ¿Más y mejor que qué? ¿Que quién? ¿Que cuándo? Porque esto es un comparativo. No, no. Yo conservo el original mío, y lo miré. Y vi que no, que lo que yo había puesto era "a más y mejor", "por aquel entonces estudiaba a más y mejor", o sea, "intensamente". Llamé a la editorial y me salió la persona que me había encargado la traducción y le pregunté "¿Por qué habéis rectificado la frase?" "No tiene importancia, hemos sacado una 'a'". "Pero es que cambia por completo. Yo eso no lo he puesto." "No te preocupes, oye, no te lo tomes así." Al cabo de media hora, me llamó otra persona con más galones y me dijo: "Oye, ¿qué has reclamado? ¿A más y mejor? Una 'a', una preposición, la más tonta de todas" (Risas). O sea, quedé como una maniática. "No te preocupes por esto", me dijo, como si yo me hubiera inventado la locución.

MÒNICA MARTÍN: ¿Te acuerdas de aquello que me pasó a mí y que te conté? En un poema de Apollinaire titulado "La jolie rousse", el corrector cambió "pelirroja" por "rusa". "La rusa guapa". Y así está. ¿Te acuerdas? Y tú me decías: "Da igual, es lo de siempre". [Risas.]

ROSER BERDAGUÉ: Yo creo que hay correctores realmente buenos pero, por desgracia, no todos.

MÒNICA MARTÍN: ¿Te habría gustado que alguno de nosotros se hubiera dedicado a traducir?

ROSER BERDAGUÉ: Tú te dedicaste al principio, pero te diste cuenta de que éramos transparentes y optaste por cosas que te hicieran visible.

MÒNICA MARTÍN: Bueno, dentro de lo mismo. Pero ¿te habría gustado? ¿Yo, o Sílvia, o David?

ROSER BERDAGUÉ: No.

MÒNICA MARTÍN: ¿No lo quieres para nadie?

ROSER BERDAGUÉ: [Risas.]

MÒNICA MARTÍN: ¿No?

ROSER BERDAGUÉ: No.

MÒNICA MARTÍN: Si queréis preguntarle algo...

CONCHA CARDEÑOSO: ¿El traductor es un creador?

ROSER BERDAGUÉ: Cuando traduces, no, porque es muy peligroso crear al traducir o, mejor dicho, no es lícito.

MÒNICA MARTÍN: Pero en tu caso, la pregunta de Concha apunta a la tentación de escribir por tu cuenta, no traducir la obra de otro, sino escribir un libro propio.

ROSER BERDAGUÉ: Yo creo que se me ha pasado el turno. He renunciado. Es una de tantas cosas a las que he renunciado.

MÒNICA MARTÍN: Pero te habría gustado.

ROSER BERDAGUÉ: Sí, me habría gustado.

CELIA FILIPETTO: Yo quisiera que explicaras un poquito más la cuestión de las búsquedas con Google comparada con lo que hacías antes cuando no tenías ni idea del significado. Hoy en día vas a Google y, en general, resuelves la duda, pero antes, ¿cómo lo hacías? ¿Cómo solucionabas muchos problemas?

ROSER BERDAGUÉ: Recurría a un nativo, a un inglés nativo.

MÒNICA MARTÍN: Ahora que tienes el Google, buscas un verso y te sale el poema cuarenta veces. ¿Cómo lo hacías entonces?

ROSER BERDAGUÉ: El Google nos ha salvado la vida. Nos ahorra mucho tiempo, sobre todo.

PÚBLICO: ¿Qué pasó con la primera lengua extranjera que aprendiste, que creo que has dicho alguna vez que era el italiano?

ROSER BERDAGUÉ: ¿Qué pasó? Pues que he traducido bastantes libros del italiano, por ejemplo a autores como Umberto Eco. Lo que pasa es que del italiano se traduce poco. El italiano fue la primera lengua extranjera que estudié, a los diez años. Además, teníamos un profesor que nos hacía estudiar el italiano gramaticalmente, muy en profundidad. Es un idioma que tiene una gramática complicada.

MÒNICA MARTÍN: Sí que és veritat, has traduït molt menys de l'italià.

ROSER BERDAGUÉ: Sí, pero porque no me lo han pedido. Actualmente, la mayor parte de las traducciones son del inglés.

PÚBLICO: ¿Qué opinas del papel asesor del traductor? Se ha dicho que, en el extranjero, los traductores son grandes introductores de obras, y en cambio aquí...

ROSER BERDAGUÉ: Forma parte del ninguneo.

MÒNICA MARTÍN: Vosotros deberíais sacar más partido de vuestra capacidad.

ROSER BERDAGUÉ: Hombre, no sé, ¿crees que nos harían caso?

[Risas.]

PÚBLICO: ¿Consideras que las condiciones de trabajo han cambiado mucho, poco o prácticamente nada?

ROSER BERDAGUÉ: ¿En qué aspecto?

PÚBLICO: Los contratos...

ROSER BERDAGUÉ: En cuanto a contratos, hemos ganado. Pero las tarifas están fatal. Desde hace varios años estamos ganando lo mismo o menos. El asunto tarifas está muy mal. Pero, por lo menos en cuanto a contratos, ahora parece que nos consideran un poco más.

PÚBLICO: ¿Cuál fue tu primera traducción?

ROSER BERDAGUÉ: La primera traducción fue un encargo de un profesor de la universidad, el doctor Boix Selva, que trabajaba en una editorial. También me encargó varias traducciones el doctor Petit, que trabajaba en Seix Barral. Traduje bastantes libros para Seix Barral. Pero yo al principio visitaba muchas editoriales. Después ya no, fueron las editoriales las que acudieron a mí. Los

inicios de esta profesión, por lo menos entonces, eran difíciles.

MÒNICA MARTÍN: I amb quins editors has tingut més complicat? Per no recordar coses dolentes... [Risas.]

ROSER BERDAGUÉ: Hay varios, pero no sabría decir...

PÚBLICO: ¿Y la relación con otros traductores? ¿Cómo ha cambiado?

ROSER BERDAGUÉ: Pertenezco a tres asociaciones, ACE Traductores, ACEC y AELC, lo que me llevó a descubrir la existencia de otros traductores.

PÚBLICO: ¿Cuántos años pasaron hasta que te asociaste?

ROSER BERDAGUÉ: Unos quince... no me acuerdo con exactitud.

Como se trata de un trabajo muy solitario, no tenía contacto con ningún traductor, ni me relacionaba con ninguno.

PÚBLICO: ¿Has hecho alguna vez otro tipo de traducción? No sé, de películas, por ejemplo...

ROSER BERDAGUÉ: No, no. Nunca. Al principio traducía todos los libros que me daban, algunas veces bastante abominables por cierto, pero después ya fui seleccionando. Los géneros que prefiero son la novela y la biografía.

PÚBLICO: ¿Y qué opinas de la intervención del traductor sobre el texto? ¿Hasta dónde llega? Te lo digo porque, hablando con un autor, me decía que le molesta muchísimo que en la traducción al español de una novela inglesa pongan “espetó, susurró...”. Como pasó, y esto lo ha confesado el traductor de Ruiz Zafón en Francia, que es François Maspero, cuando Zafón decía “El cielo cuajado de estrellas”, el otro ponía “Le ciel étoilé”, y Zafón decía “¡No!, *plein d'étoiles*, no vamos a cambiarlo”. ¿Tú cómo lo ves?

ROSER BERDAGUÉ: Yo creo que cuanto más fiel sea el traductor al original, mejor. No tiene que plantearse la posibilidad de mejorar el original. No es lícito, pese a que a veces los originales son bastante malos... Y a veces es pura bazofia.

PÚBLICO: ¿En ese caso qué haces? ¿Lo mejoras?

ROSER BERDAGUÉ: En cierto aspecto, puedes mejorarlo porque ordenas los términos de la frase, que no están bien en el original. Lo arreglas, pero manteniéndote fiel al original.

CELIA FILIPETTO: ¿Alguna vez te rechazaron alguna traducción?

ROSER BERDAGUÉ: No, nunca. Por fortuna.

PÚBLICO: Y ¿has rechazado algún libro, aparte de porque no te gustaba, por el tema, por cuestiones morales o éticas o porque era un autor que te parecía abominable?

ROSER BERDAGUÉ: No, no se me ha planteado el caso. Pero sí el de traducir libros que preconizaban ideas con las que yo, personalmente, no estaba de acuerdo.

PÚBLICO: ¿Es una indiscreción preguntar por qué ho deixes?

ROSER BERDAGUÉ: Sufro un glaucoma, una enfermedad de la vista que me están tratando. Y claro, hasta ahora me manejaba bastante bien: ampliaba los textos originales, escribía con negrita, me servía de una serie de recursos. Pero como esto va progresando, he visto que no me compensa. La traducción me reporta un placer que no me compensa los problemas que me plantea. Los signos tipográficos se mezclan, hay que andar buscando el punto donde has quedado... Es algo muy difícil de definir y de explicar. Por ejemplo, mi marido me pregunta muchas veces: “¿Qué ves exactamente?”, y no sé explicárselo. Es un problema óptico, un fenómeno complejo que me obliga a dejar la profesión.

PÚBLICO: Si no fuera por eso ¿seguirías?

ROSER BERDAGUÉ: Sí, claro que seguiría, pero no lo dejo con amargura. Es una etapa que se ha cumplido y ahora hay que buscar nuevos objetivos.

PÚBLICO: ¿Cuántos libros has traducido?

ROSER BERDAGUÉ: Trescientos cuarenta. Algunos muy larguitos. Uno, por ejemplo, me llevó un año, porque tenía doce volúmenes, aunque lo cuento como uno.

PÚBLICO: ¿Qué era, una enciclopedia?

ROSER BERDAGUÉ: Sí, una enciclopedia.

MÒNICA MARTÍN: ¿Recuerdas las fotos que te hicimos junto al montón de libros traducidos?

ROSER BERDAGUÉ: Sí.

MÒNICA MARTÍN: No era nostalgia, era una foto que te hicimos con todos los libros que habías traducido, como un pescador con su botín y su presa. ¿No te acuerdas?

PÚBLICO: ¿Cuántas horas al día trabajas?

ROSER BERDAGUÉ: Unas ocho horas... He cambiado de sistema con el paso del tiempo. Algunas veces, antes de traducir un libro lo leía entero, otras no lo leía porque prefería irlo descubriendo. He ido cambiando de método, depende de la época. Es posible que hubiera una época en que sí, después de cenar también me dedicara a trabajar.

CELIA FILIPETTO: Muchas horas al día, ¿no?

ROSER BERDAGUÉ: Menos de 24.

PATRICIA ANTÓN: ¿Siempre has trabajado en casa?

ROSER BERDAGUÉ: Como he cambiado de casa, han sido espacios diferentes, pero sí, siempre en casa. La biblioteca no es práctica porque necesitas la máquina de escribir, el ordenador...

PÚBLICO: Com és el teu racó, on tens els teus llibres per treballar?

ROSER BERDAGUÉ: Són llibres de referència, diccionaris... Els diccionaris passen a ser una espècie de mania, em sembla que tots tenim la mania dels diccionaris. Vas comprant diccionaris, diccionaris especialitzats, d'un tema, d'un sector determinat, i els tens tots allà on treballes.

MÒNICA MARTÍN: Però sempre en silenci, no et posaves mai música.

ROSER BERDAGUÉ: No, no.

PÚBLICO: ¿Y los niños, corriendo por allí?

ROSER BERDAGUÉ: Procuraba traducir durante las horas en que los niños estaban en el colegio.

MÒNICA MARTÍN: Pero yo me acuerdo perfectamente, y mi hermano puede corroborarlo. La recuerdo siempre de espalda, de cara a la ventana, con el perro debajo de la mesa.

ROSER BERDAGUÉ: Sí, fue una época.

MÒNICA MARTÍN: Bastante larga.

MÒNICA MARTÍN: ¿Recuerdas a traductores que son también escritores? Por ejemplo, en mi agencia tengo a un autor que empezó siendo tra-

ductor. Y al revés, escritores que como traductores han sido bastante deplorables. Subsiste la tentación de reescribir un libro a la manera propia.

ROSER BERDAGUÉ: Esto entra dentro de la pregunta de si la creación, en materia de traducción, es lícita o no.

MÒNICA MARTÍN: Sí, pero ¿recuerdas que Pedrolo hizo un montón de traducciones?

PÚBLICO: Sí, bastante malas.

ROSER BERDAGUÉ: Los traductores, en general, somos bastante severos con los demás traductores. Somos así.

MÒNICA MARTÍN: Y ¿no crees que tu carácter, tu timidez, le va muy bien a este trabajo?

ROSER BERDAGUÉ: Sí, probablemente uno escoge la profesión que le es más afín, aquella en la que puede desenvolverse mejor.

MÒNICA MARTÍN: ¿Afin a tu carácter? Tú eres tímida y discreta. Esta cosa de borrarse el texto y ponerse a disposición del escritor y hacer que luzca él. Creo que este anonimato, a pesar de que reivindicques una mayor presencia, te gusta.

ROSER BERDAGUÉ: El traductor no puede brillar más que el autor. El traductor tiene que hacer su función y su función es convertirse en reflejo del autor.

PÚBLICO: ¿Has tenido contacto con algún autor?

ROSER BERDAGUÉ: Sí, he estado en contacto con algunos autores. Generalmente para consultarles dudas. Giros, cosas que no te puede resolver un libro de consulta ni otra persona. Algunos me han resultado muy accesibles y realmente útiles. Y después, en algunos casos, hemos mantenido algún contacto. En algunos casos, el contacto con el autor es imposible.

CELIA FILIPETTO: ¿Has tenido algún comentario elogioso de un autor?

ROSER BERDAGUÉ: Sí, alguna vez. Es una satisfacción. Por ejemplo, de este libro que os comentaba, el del "a más y mejor", la autora me escribió y me felicitó. En la traducción de una biografía de María Antonieta, estuve en contacto con la autora y me dijo que estaba tan encantada con la traducción que se había decidido a aprender español. [Risas.]

**PÚBLICO:** Te quería preguntar cuál es la mayor satisfacción que te ha dado esta profesión.

**ROSER BERDAGUÉ:** Trabajar. Trabajar en soledad. Hacer mi trabajo.

Muchísimas gracias por todo, no esperaba esto. La verdad es que no esperaba nada de lo que ha ocurrido aquí. No sé si aguantaré tantas emociones. Me vais a matar de satisfacción.

**CELIA FILIPETTO:** En su larga carrera como traductora, Roser Berdagué ha dedicado su *Tiempo sagrado* a seguir, como si de las *Luces del Norte* se tratara, *Un impulso criminal* que la ha llevado, como *El cruzado*, tras *Las huellas del diablo*, en busca de la palabra justa que encajara en la frase y le permitiera convertir *La materia oscura* del texto de partida en una versión libre de *Intrigas y deseos*, pero plagada de sentidos.

A veces, en su trato con los editores habrá descubierto la *Filosofía y mística del número* y que *Nadie es neutral en un tren en marcha*. Otras, le habrán entrado ganas de hacer como *Las vírgenes suicidas*, y tras pensárselo mejor, habrá decidido decirle a más de uno *Abi te quedas*.

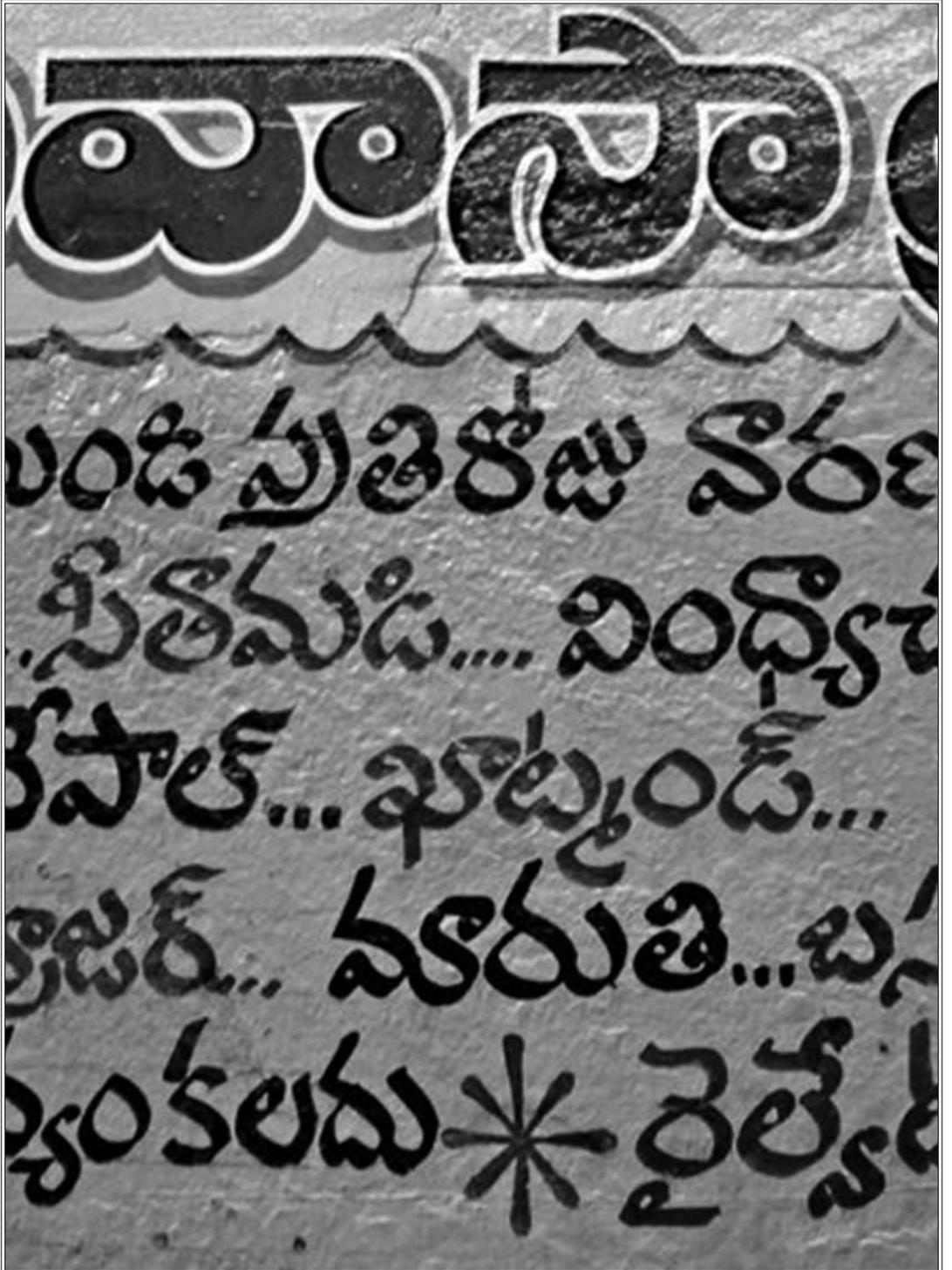
A pesar de todo, ella, como *El archivero*, ha trabajado mucho y muy bien. Y entre diccionarios,

mientras estaba *Esperando un respiro* delante del encargo de turno y las ideas bullían en su cabeza como en *La isla salvaje*, imaginamos que, en ocasiones, las palabras se le habrán convertido en *El rostro de un extraño* e incluso en *El enigma del vizconde*.

Es público y notorio que los traductores tienen cierta tendencia a sentirse *Menos que uno*. ¡Ay! Razones no les faltan. *Una chica como tú*, Roser, ante un *Ravelstein* cualquiera, más de una vez se habrá sentido como en *Un hogar en tinieblas*, pero gracias a la tenacidad y la paciencia y pese a preguntarte *¿Por qué a mí?*, siempre has sabido, como *Los héroes de la galaxia*, encontrar el camino y descubrir, además de las *Deu raons (possibles) de la tristesa del pensament*, la forma de seguir traduciendo sin desfallecer hasta hace poquitos días.

No será *La emperatriz de la seda* pero la suya sí que es una *Obra abierta*. Y no es ninguna *Patraña* si decimos que su lista de trabajos podría llenar *El desván de la casa de los Shepher*. Roser va ahora *Hacia un mundo nuevo*, ese que llaman jubilación, y pasará página, pero igual que la heroína de *De cómo Stella recobró la marcha* seguirá dando guerra.

El deván de la casa de los Shepher    La emperatriz de la seda    Aventuras y desventuras de un pícaro chino    Els focs artificials dels Set Secrets  
Històries de fantasmes    No se lo digas a nadie    La materia oscura    La intel·ligència artificial    Chomsky o Skinner: la gènesis del llenguatge  
Luces del Norte    El mensaje de Nam    El perro del teniente    Carmilla    Cignes salvatges    De cómo Stella recobró la marcha  
Las vírgenes suicidas    Patraña    Los crímenes del lago de las tristezas    Cignes salvatges    El crepuscle dels déus    La Narració d'Arthur Gordon Pym  
**Tota una vida...  
...traduint llibres.** Roser Berdagué compartirà amb nosaltres experiències, alegries i amargors de la seva llarga i fructífera trajectòria en el món de la traducció literària. ACE Traductores es compla a convidar-vos a l'acte que tindrà lloc el 22 d'octubre a les 7 de la tarda a La Central del Raval, en el qual l'agent literària Mònica Martín entrevistarà a la Roser acompanyada dels seus col·legues i amics de tots aquests anys.  
Deu raons (possibles) de la tristesa del pensament    Te verd  
Tiempo sagrado    Las huellas del diablo    Tierra embrujada  
El rostro de un extraño    Los pájaros de la noche    Hijas de Isis    El enigma del vizconde    Els Ocells de la nit  
El cruzado    El peixet d'or    Tomillo silvestre    Los últimos días de Sylvia Plath    A les muntanyes de la folia    La verge dels set penyals  
Benito Cereno    L'Ali Babà i els quaranta lladres    El retorno de Merlín    El llibre dels fantasmes    Camino de Bagdad    Obra abierta  
Entidad organizadora: Luto riguroso    Robinson Crusoe    La casa del hombre    Con el patrocinio de: El vel alçat  
**ace traductores**    Chocolat    **LA CENTRAL**    Intrigas y deseos    **CEDRO**    Ull de gat  
Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores    El archivero    El mensaje de Nam    La salvaje    L'hotel encantat    L'Ull de gat    Per a llegir quan es fa foc    Gargantia y Pantagruel  
La Central del Raval    La història del meu fill



FOTOGRAFÍA DE ROCÍO MORIONES

# EL TRAIADOR TRAICIONADO

CHARLA CON **JUAN GABRIEL VÁSQUEZ**, ESCRITOR Y TRADUCTOR, CELEBRADA EL 25 DE MARZO DE 2008 EN LA LIBRERÍA LA CENTRAL DEL RAVAL DE BARCELONA

**B**UENAS NOCHES. GRACIAS por estar aquí, gracias a Gemma Rovira y Patricia Antón por la invitación, espero que nunca se arrepientan de haberla hecho. He querido evitar hasta donde fuera posible el riesgo de decir cosas que ustedes hayan oído antes. He querido hacer este momento, hasta donde me fuera posible, relativamente original y se me ha ocurrido que la mejor manera de hacerlo es intentando transmitir una parte de mi, una experiencia irrepetible, como es la de haber colaborado con mi traductora al inglés de una novela que se llama *Los informantes*, que sale este año.

Y he intentado redactar una especie de diario de lo que fue mi relación con esta traductora, probablemente una de las grandes torturadoras del siglo xx.

28 de noviembre de 2006. Me escribe Anne McLean, traductora de varios libros de Cortázar al inglés y que, además, ha traducido a Ignacio Martínez de Pisón y a Javier Cercas. Me dice que le han encargado *Los informantes* y que, como yo también soy traductor, espera que le pueda ayudar mucho. Le contesto lo que siempre he tenido por verdad sabida: no hay peor maldición para un traductor que traducir a otro. Ella no contesta nada.

18 de enero de 2007. con las primeras palabras de la novela comienzan los problemas. Anne me escribe preguntándome si, como traducción del título, prefiero *The Informers* o *The Informants*. En español también existen ambas palabras: ¿no

quieren decir lo mismo que las correspondientes inglesas? Mis diccionarios me explican lo siguiente: en español, informante es quien delata, quien vende información a las autoridades, e informador es simplemente quien da una información, como un periodista. En inglés es exactamente al revés: el informador es quien delata; el informante, el periodista. Y mi pregunta es: teniendo ambos idiomas ambas palabras, ¿no podrían haberse puesto de acuerdo para que las equivalentes equivalieran? Llego a la conclusión —prematura— de que todos deberíamos volver al latín.

14 de febrero. Anne me anuncia que viene a Barcelona. El lunes siguiente cenamos y me dice que está enredada con una “repisa colonial y kitsch” que aparece en la novela. Se trata de una artesanía típica de ciertos pueblos colombianos, pero ella no logra imaginársela. Acaba pidiéndome que le haga un dibujo, y yo lo hago sobre una servilleta. Sólo entonces respira tranquila. La verdad, también respiro tranquilo yo: con detalles como éste, sé que estoy en manos de un buen traductor. Un traductor mediocre se hubiera contentado con reproducir las palabras y que el lector se haga la imagen que quiera; un buen traductor necesita, casi de forma física, ver en su cabeza la misma imagen que el escritor tuvo al escribir. En cierta oportunidad Antonio Prometeo Moya, traductor de *Homenaje a Cataluña* en una edición reciente de Tusquets, me confesó que había tenido la necesidad de recorrer todos los edificios de las Ram-

blas que Orwell mencionaba en el libro y subirse a sus azoteas, para así saber a qué se refería Orwell cuando mencionaba una vista determinada. Ésos son los traductores que uno, como escritor, espera. Anne sale feliz con la servilleta en el bolsillo.

9 de mayo. Intercambiamos varios mails sobre el tema del oído, porque ante una de sus preguntas —una situación en que tenía varias opciones para traducir una frase— le he dicho que escoja la que suene mejor, aunque no sea la más exacta. Le digo que de alguna manera la novela trae su propio manual de instrucciones, y que ese manual está en la página 32, cuando el narrador, periodista de profesión, lee los consejos que su padre, profesor de retórica, le dio en algún momento: “Primero: todo lo que suene bien para el oído, está bien para el texto. Segundo: en caso de duda, remitirse al punto primero.” Anne me pregunta esa misma tarde si lo creo de verdad, y le digo que sí: para mí, como novelista, la eufonía es el valor supremo, y soy uno de esos escritores capaces de, como decía John Gardner, cortarle una oreja a un personaje si es para que la frase suene mejor. Como traductor, confieso haber tomado decisiones basadas sólo en la opción más sonora, la más eufónica, a veces llevando al límite el sentido de la frase.

Anne, que conoce miles de anécdotas relacionadas con la traducción, me habla de la relación que tenía Borges con su traductor al inglés, Norman Di Giovanni. Una vez Di Giovanni estaba pasándola bastante mal al tratar de averiguar qué quería decir Borges con “el laborioso rasgueo de una guitarra”. Para traducir rasgueo le propone *strumming*; Borges pregunta qué es *strumming*, Di Giovanni contesta, y Borges le dice que no, que no es eso, que con “rasgueo” se refiere a esos momentos en que uno va a una fiesta esperando que haya música y en lugar de música hay un hombre que pulsa una cuerda, luego da vuelta a una clavija, luego pulsa otra cuerda, y así. ¿No es eso laborioso?, dice Borges. Di Giovanni responde que sí, pero que eso en inglés se llama *tuning*. ¿No hay en español una palabra para *tuning*? Sí, le responde Borges. Pero es tan fea que no pude usarla.

Es, por supuesto, una vieja pelea entre traductores: la poesía vs. el sentido. Traducir a

Borges o a García Márquez o a Flaubert de manera fiel pero fea, respetando lo que se dice pero diciéndolo de manera que nos duele el oído, es un flaco favor a aquellos estilistas brillantes.

22 de mayo. Anne escribe: “¿Qué cojones quiere decir esto?” Y sé inmediatamente que ha llegado a la página más difícil de toda la novela. Se trata del discurso que un político pronuncia en el funeral de uno de los personajes. Como sabe cualquiera que conozca la retórica política en Colombia, un discurso puede ser la experiencia más horrible que pueda sufrir ser humano alguno: una verdadera tortura. Mi discurso está lleno de gerundios equivocados, de anacolutos, de frases que simplemente resultan pesadas al oído: ¿cómo traduciría Anne todo aquello? Me escribe: “La prosa de gramática deliberadamente débil es doblemente difícil en traducción, porque, si supe al corrector de pruebas, el lector pensará que es error del traductor y la ilusión se perderá.” Le digo que nuestro primer mandamiento es mantener el sueño. Con lo cual no quiero decir tratar de que el lector se duerma, sino tratar de hipnotizarlo, de que no parpadee, de que viva la ficción como se vive un sueño. En otras palabras: de que se le olvide que está leyendo palabras. Y para hacer eso, la prosa tiene que ser correcta, y hay que indicar la pesadez y la torpeza del discurso por otros medios. Esto diferencia al escritor original del traductor: cuando un personaje en una novela se expresa mal, nunca pensamos, leyendo el original, que sea error del novelista; si leemos una traducción, siempre nos parecerá un error y siempre culparemos al traductor. Triste destino el del gremio, le digo a Anne. Le digo enseguida que tiene mi autorización para tomarse todas las libertades que considere necesarias, no sólo con este discurso, sino con el resto de la novela, siempre que le parezcan necesarias para que el lector inglés no parpadee. “¿Todas?”, me pregunta. “Todas”, le contesto y lo digo de verdad. Mi interés es que el lector se pregunte por el destino de los personajes, por los conflictos morales de la historia, y no por la versión original de las palabras.

Pensando en las libertades de los traductores, releo (con un poco de pánico, la verdad) un pasaje

famoso de la Introducción de Bellay a su traducción de Pope. El documento es de 1740.

Habría deseado no tener que tomarme en esta traducción más libertades que las que el autor se hubiera visto obligado a tomar, si él mismo hubiera querido traducirse al francés. Por muy bellas que sean las cosas, nosotros queremos, ante todo, el orden. (...) Me he visto en la necesidad de dividir este poema en cuatro cantos, de acercar ideas muy alejadas y de reconstruir ciertos pasajes desligados del resto.

Le pido a Anne que no divida mi novela en partes que no tiene. Que no acerque las ideas alejadas. Que no reconstruya pasajes desligados del resto. Me responde que no sea idiota.

22 de julio. El marido de Anne se pone a organizar unos papeles y encuentra un artículo de Anthea Bell, traductora de Austerlitz, la extraordinaria novela de WG Sebald. Anne, que sabe bien de mi pasión por los libros de Sebald, lo escanea y me lo manda.

Explica Anthea Bell que las traducciones de Sebald eran, más que traducciones, colaboraciones. Después de varias décadas de vida en Inglaterra y de contacto con la traducción en la facultad de East Anglia, Sebald conocía la lengua inglesa tan bien que hubiera podido perfectamente utilizarla como lengua literaria. Así que el método era casi una escritura a cuatro manos: la traductora mandaba un borrador con una serie de preguntas, y Sebald añadía, modificaba o recortaba lo que fuera necesario del borrador para producir un efecto equivalente al de su prosa alemana. Todo ello tuvo consecuencias curiosas: una correspondencia de varias páginas sobre polillas y una recreación de la última frase de la novela, que en el original tiene unas nueve páginas. La traductora nos confiesa haber tenido la tentación de poner un punto en alguna parte, para comprender inmediatamente que una frase de nueve páginas no es un ejercicio ni una demostración de destreza, sino una metáfora de lo que esa frase refleja: la “inútil industria” de los nazis que intentan maquillar el

campo de concentración de Theresienstadt antes de que llegue la Cruz Roja.

Las polillas, por su parte, son uno de los pasatiempos de Sebald, así como las mariposas lo fueron para Nabokov, y un pasaje de Austerlitz está lleno de polillas, siempre llamadas con su nombre común. La traductora, entonces, debió lanzarse a la cacería de los nombres correspondientes en inglés; y esa tarea, que ya de por sí es dispendiosa, en el caso de ella hubiera podido ser una tortura, porque Anthea Bell tiene verdadera fobia a las polillas. Pues bien, en este caso la fobia ayudó a la traductora, que alguna vez, en un intento desesperado por curarse, había optado por el método cognitivo (el método de inmersión, nos dice, era demasiado horrible para ser contemplado), “estudiando imágenes de polillas con ayuda de un libro para familiarizarme con los objetos de mi terror irracional. Después de un rato, se dio cuenta de que había comenzado a concentrarse en los nombres comunes para no tener que concentrarse en las imágenes; y cuando tuvo que traducir Austerlitz, todo ese conocimiento de entomólogo salió a la superficie. Pero lo más interesante de todo este pasaje, para un traductor, es que Sebald acabó eliminando del pasaje el nombre traducido de una de las polillas, porque en inglés sonaba mucho más siniestro que en alemán, y rompía el efecto general del pasaje.

Y he pensado en dos cosas. Primero, en *Hiroshima*, de John Hersey, mi primera traducción, y en el esfuerzo inhumano que me costó traducir los nombres de las muchísimas plantas que empezaron a crecer en Hiroshima y en Nagasaki después de que cayeran las bombas, y eso que yo no le tenía fobia ni a la matricaria ni al mijo salvaje; y, segundo, en la cantidad de veces que he modificado frases, ya fuera eliminando palabras o cambiando la sintaxis, simplemente para mejorar la versión inglesa, aunque sea violentando un poco el sentido original. Y entonces el cliché más repetido en la historia de los clichés, *traduttore, traditore*, ha cobrado un nuevo sentido para mí. Lo que he hecho a lo largo de mi colaboración con Anne McLean, lo que hizo Sebald colaborando con Anthea Bell, es lo que en muchos sentidos representa la prohibición máxima para un traductor: alejarse de la cul-

tura traducida para acercarse a la propia cultura. Gregory Rabassa, el gran traductor de literatura latinoamericana, lo explica mejor:

Dentro de sus límites culturales el autor, como individuo, puede y, de hecho, debe extenderse tanto como pueda para apartarse y apartar su arte del lugar común, todo el tiempo recordándonos sus orígenes y haciéndolo sobre todo mediante el lenguaje. Con el traductor tenemos la situación opuesta. El traductor no puede y no debe apartarse de la cultura que se le presenta. Hacerlo sí que sería una traición.

¿Qué sucede cuando un escritor decide, junto a su traductor, renunciar deliberadamente a ciertas señas de identidad de su texto original para incorporar señas de identidad de la lengua traducida, de la lengua de destino? ¿Qué sucede cuando el escritor conoce la lengua de destino lo bastante bien como para interferir —porque se trata de una interferencia— y, en el intento por modificar todo lo que distraiga al lector, desnaturalizar el original? Dice Rabassa que el principio de incertidumbre de Heisenberg se aplica a la traducción: “Cada vez que llamamos  *pierre*  a una piedra la hemos convertido de alguna manera en algo distinto de una  *stone*  o  *Stein* ”. Lo que he vivido muy de cerca es exactamente esto: en mi novela, los inmigrantes alemanes que el gobierno colombiano consideraba peligrosos para la seguridad nacional fueron reclusos en un hotel de lujo, y en la prensa, y en la historia escrita de ese episodio, el hotel recibe el nombre de campo de concentración. Gran problema: lo que para un colombiano de 1944 era un campo de concentración no es lo mismo que lo que para un inglés de 2008 es un  *concentration camp* : en estos años esas dos palabras se han cargado de un sentido que antes no tenían, evocan e implican demasiado, y a Anne le parece imposible utilizarlas en la traducción, a pesar de que son la opción correcta. ¿Qué hacer? ¿Respetar el original de Juan Gabriel Vásquez y resignarnos a que el lector se sobresalte, sienta cosas que no debe sentir, recuerde imágenes que en la trama colombiana resultarían intrusas? ¿O traicionar a Juan Gabriel Vásquez buscando en

el idioma inglés del siglo XXI una apelación que sea equivalente a lo que campo de concentración, aplicado al hotel de marras, significaba para un colombiano de 1944?

Anne y yo pensamos unos días. Nos decidimos por campo de confinamiento. Siento que hemos traicionado el original. Siento también que la traición es muy justa. El traidor ha sido traicionado.

7 de agosto. Después de unos doscientos correos electrónicos, algunos de ellos con varias dudas, Anne termina la traducción de  *Los informantes* . Tiene 103.425 palabras. “No te preocupes —me dice—: ya mismo lo reduzco a 75,000. No por nada soy traductora”.

[Aplausos] Gracias. Aquí estoy para todas las preguntas que quieran hacer.

PÚBLICO (CARLOS MAYOR): ¿Lo hizo realmente, redujo las palabras?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: No, claro que no, claro que no, la novela salió con todas las palabras, y la verdad es que es un proceso un poco milagroso tener ese nivel de injerencia en una traducción.

La siguiente novela mía, que se llama  *Historia secreta de Costaguana* , va a salir en Polonia, y qué voy a hacer: sólo mirar si en la primera página salen los nombres propios que aparecen en mi novela y decir que todo está bien [risas]. Tengo un amigo que lo que hace es mirar cuántas páginas tiene la novela traducida. Si corresponden más o menos al número de páginas original, la aprueba. Si no, protesta.

PÚBLICO (CELIA FILIPETTO): Pero hay idiomas mucho más sintéticos que otros, ¿no?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Claro. Hay que tener esos cálculos siempre en cuenta. Porque, por supuesto, las estadísticas son muy precisas en eso; o sea, que el español ocupa un tanto por ciento más que el inglés... Este amigo, que es un poco  *freak* , sabe esas cosas, sabe qué porcentaje de páginas menos tiene una traducción inglesa del alemán y cosas así. Si no corresponde, pues protesta, aunque no tenga ni la menor idea de lo que hay dentro del libro.

PÚBLICO (CARLOS MAYOR): No tiene nada que ver, pero vaya berrinche cogió Conrad cuando le pusieron una traductora al francés...

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: También está la frase que dijo Nabokov, que todo el mundo conoce.

PÚBLICO: Yo no la conozco.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: ¿No la conoces? Decía él que para traducir bien hay que conocer muy bien la lengua de origen, conocer muy bien la lengua de destino y ser hombre [risas].

PÚBLICO (MONTSE GURGUÍ): Pero eso es propio de la época.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Y propio de Nabokov, también, al que le gustaba escandalizar. Conrad es otro caso.

PÚBLICO: Supongo que es así porque en su época, que era los años 50, había una tendencia a censurar e imagino que había unas pautas muy rígidas sobre qué hacer con un libro...

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Con un libro como *Lolita*, claro [risas]. Es un oficio... pues, no sé... la historia de la traducción está llena de grandes traductoras.

PÚBLICO: ¿Tienes una preferencia? O sea, te da igual que el traductor sea hombre o mujer, supongo, ¿no?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Claro, por supuesto. En mi caso, los libros que he traducido de autores vivos han sido relativamente fáciles. Y los autores de libros con los que hubiese hecho preguntas están todos muertos; tuvieron el pésimo gusto de haberse muerto antes de que yo los tradujera [risas]. Y no ando muy bien de talento con la Ouija y esas cosas.

PÚBLICO (CELIA FILIPETTO): Los libros que has traducido, ¿han sido todos para editoriales españolas?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí.

PÚBLICO (CELIA FILIPETTO): Y ¿se han metido con tu castellano?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: No se han metido porque yo deliberadamente he hecho una "peninsularización", o como se diga, de la traducción. Acepto naturalmente que el mercado de ese libro está aquí, que estoy traduciendo para una edito-

rial española, y eso es para mí en realidad la única gran dificultad de traducir, tener que abandonar la naturaleza colombiana de mi castellano e incorporar esas cosas. En algún momento llegué a ser una especie de banco de datos. Cada vez que llegaba a una palabra, *card*, por ejemplo, pensaba: cómo se dirá esto en España. Obviamente hay cosas más complejas, pero ustedes entienden el ejemplo. Y es raro y muy divertido. Esa especie de impostación... porque es casi una impostura, claramente, ¿no? Pero sí, yo lo he hecho deliberadamente desde el principio.

PÚBLICO: Y ¿no se te ha escapado alguna?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, seguramente.

PÚBLICO: Y entonces, ¿te lo permiten? ¿No te dicen...?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Creo que las han pescado todas, porque se me escapan, sí... Además, cuento con la presencia del corrector para esos efectos. Esto de las erratas a mí me resulta apasionante. Cuando empecé a escribir sentía ganas de cortarme las venas cada vez que salía una errata en el texto. Luego he llegado a entender que uno puede indignarse más o menos y todo eso, pero es inevitable. El libro perfecto...

PÚBLICO: Pero hay erratas y erratas. Y la cantidad importa, ¿no?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, claro. Y la calidad también: hay algunas que son bonitas [risas].

PÚBLICO (PATRICIA ANTÓN): Y otras que son absurdas. En una traducción mía publicada el año pasado, apareció en la contraportada que el libro se basaba en el famoso mito de Orfeo y Eurípides [risas]. Así, tal cual. En la contraportada nada menos. Y piensas: quién ha leído esto antes de que lo publicaran, cómo ha podido permitir el editor que salga algo así...

PÚBLICO: Pero esas cosas muchas veces te las hace el corrector de Word.

PÚBLICO (PATRICIA ANTÓN): Sí, claro, ya lo sé. Word puede cambiar Eurídice por Eurípides, pero lo que no puede ser es que se toleren esas cosas. Que se permita que esa contraportada se imprima y salga a la calle así.

PÚBLICO (CARLOS MAYOR): Muchas veces no te das cuenta de esas cosas hasta que has aca-

bado de leer el libro. Yo me acabo de leer uno en el que se dice: “Esta es la historia de una casa que construyeron en Chicago...” ¡Y es en Londres! (risas).

PÚBLICO: En una contraportada de una traducción se habla de un asesinato, y se dice que descubren muerta a la mujer del protagonista. Y en realidad era la madre, o la hermana [risas] ¡Y se supone que era el argumento resumido! Podrían haber pedido al traductor que hiciera un resumen...

PÚBLICO: Sí es una práctica habitual, me parece a mí, ¿no?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: ¿Qué cosa?

PÚBLICO: Lo de preguntarle al traductor a la hora de hacer la contraportada. Oye, hazme un resumen de cuatro líneas.

PÚBLICO: Pues a mí nunca me ha pasado. No me ha pasado jamás. Y me habría gustado.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Bueno, muchas veces se hace por cuestión cultural también. Uno de mis grandes dolores tuvo que ver con la traducción de *Hiroshima*, que fue mi primera traducción, y que era un libro importante porque nunca se había traducido en España. Había una versión argentina del 60 y tantos, y es uno de los libros canónicos norteamericanos y, además, hizo historia. Ocupó toda una edición de la revista *New Yorker*. Fue muy importante. Y para mí fue muy importante traducir ese libro. Y la contraportada... Verán, la bomba atómica cayó el 6 de agosto de 1945 a las 8,15 de la mañana, y en la contra se decía que había caído el 6 de agosto de 1946 a las 8,15 de la noche. Tuve deseos entonces de asesinar a alguien.

PÚBLICO: Y ¿has tenido problemas con la traducción de los títulos de tus libros?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, problemas que además parecen absurdos y que me dan ganas de presentar una propuesta de ley a la Comunidad Europea para que volvámos al latín o alguna cosa así [risas]. Mi novela se llama *Les informantes*, y para el inglés me escribió Anne McLean nuevamente y me preguntó si prefería *The informants* o *The informers*. Informantes o informadores. Voy a los diccionarios castellano e inglés y me entero de que las dos terminaciones existen en ambas lenguas.

Informantes, informadores, *informants*, *informers*. Pero significan exactamente lo opuesto; es decir, lo que significa “informantes” es lo que significa *informers* y lo que significa “informadores” significa *informants*. Quién sabe en qué momento de la historia de las lenguas se produjo ese desorden... Esto me parece fascinante.

En francés, la novela se llama *Les dénonciateurs* porque no hay otra palabra que se acerque tanto a lo que pretende decir la palabra en español.

PÚBLICO (CARLOS MAYOR): ¿Tuviste alguna relación con el traductor al francés?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, sí, pero muchísimo menos; aunque he de decir que por voluntad suya, porque no me hizo más de un total de treinta preguntas.

PÚBLICO: ¡Si son muchas!

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, pero en el caso de Anne, cruzamos unos doscientos mails, a veces con más de una pregunta.

PÚBLICO (CARLOS MAYOR): ¿Coincidían esas preguntas?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, por fortuna sí. Tuve algo así como un banco de respuestas estándar.

PÚBLICO (MONTSE GURGUÍ): Cuando te hacen tantas preguntas, ¿no desconfías del traductor?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: No. Depende de las preguntas, claro [risas].

PÚBLICO (PATRICIA ANTÓN): Tampoco es fácil para el traductor preguntar al autor. Siempre voy con pies de plomo porque podría ser que al autor le pareciera una tontería.

PÚBLICO (CELIA FILIPETTO): En esto yo noto que los anglosajones e incluso los alemanes no tienen ningún empacho, ningún problema al respecto; sí tienen una duda en ese momento, se la plantean al autor. A lo mejor éste al oírla después les dice que no había para tanto, pero ellos la plantean de todas formas.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: No lo sé. Creo que en este caso sirvió mucho que nos conociéramos antes de que empezara la traducción; ella había leído el libro, le había entusiasmado el libro, lo

había recomendado a la editorial, que ya lo estaba considerando, etcétera.

PÚBLICO (GEMMA ROVIRA): Había una confianza, ¿no?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Había una confianza y, además, Anne ya había traducido la novela de un amigo mío, que es Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, y que yo, por esas cosas a veces un poco inconfesables que tenemos en este oficio, había leído en la traducción, por ver cómo era. Así que sabía que estaba en manos de una persona más que solvente. Y que era además traductora de Cortázar.

PÚBLICO: En tus respuestas le dabas mucha libertad, pero ¿no te arrepientes al mismo tiempo de esa libertad que le dabas?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: No, porque realmente los criterios eran que el lector inglés no parpadee, que nunca se aleje, que nunca se salga del sueño de la novela para pensar en qué es lo que está haciendo esta traductora. Y que suene bien, que suene bien. Para mí, en el ritmo de las palabras está la verdadera frase. Por ejemplo, había subordinadas en mi texto que yo ponía sólo porque eran necesarias para que sonara bonito, pero que no querían decir absolutamente nada. Si Anne se veía de repente en un problema con una palabra de esa subordinada, yo le decía: “Mira, quítala, quítala; esa palabra está ahí para que el español suene bien, para que haya un ritmo, una hipnosis”.

PÚBLICO: Sí, yo también creo eso, porque una parte importante de tu estilo es precisamente esa fluidez... con lo cual piensas ¿y en inglés...?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Claro.

PÚBLICO: Porque hay tantas cosas en realidad, tantas capas que conforman la novela...

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: A mí me pareció curiosa la coincidencia de que Anne hubiese traducido *Soldados de Salamina*, que, en muchos momentos, maneja un tipo de frase muy semejante al que hay en *Los informantes*: una frase larga, con muchas subordinadas, muchas reflexiones sobre reflexiones dentro de una frase. Como había leído *Soldados de Salamina* en inglés, sabía que esa traductora era muy capaz de escribir frases así. Luego, en cambio, mi novela *Historia secreta de Costagua-*

*na* maneja frases totalmente distintas. Son cortas, más o menos cortas, quiero decir, de otro registro, otro tono. Bueno, igual es que confío en Anne McLean terriblemente, pero quizá no hubiera sido lo mismo si hubiésemos empezado con esa novela en lugar de con *Los informantes*. Digamos que con *Los informantes* sentía que estaba dándole el texto original a una persona de la que yo ya sabía... Creo que era Martin Amis quien decía eso de que uno confía en un pintor abstracto cuando sabe, por otros cuadros, que puede dibujar manos. Yo ya sabía que Anne McLean era capaz de dibujar manos; así que le dije: haz lo que quieras con esto. Luego ese “lo que quieras” se convirtió en cinco emails diarios.

PÚBLICO (CELIA FILIPETTO): La primera traducción que hiciste, ¿en qué momento de tu obra se inscribe? ¿Habías publicado ya como autor?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Podemos revisar el mes exacto para ver en qué mes del año salió *Hiroshima*, pues dependiendo de eso yo había publicado antes dos o tres libros. Lo que pasa es que los dos primeros libros son novelas que se publicaron sólo en Latinoamérica y que he relegado al olvido porque son tonterías de juventud, y digamos que el primer libro maduro del que estoy más o menos satisfecho es el libro de cuentos que se publicó en 2001, y ése no sé si salió antes o después de la traducción de *Hiroshima*.

PÚBLICO (CARLOS MAYOR): De todos modos es curioso que como primera traducción te dieran un libro como *Hiroshima*.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Es que el editor no sabía que era mi primera traducción [risas].

PÚBLICO: Yo, por lo menos, empecé con novela rosa y cosas muy simples.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, a mí me pareció suicida, y hoy en día estoy seguro de que habría hecho cosas distintas. Estoy seguro de que con la experiencia he ganado cosas que habría aplicado a esa traducción, pero...

PÚBLICO: Bueno, cualquier traducción te parece que puede mejorarse. Nunca tienes que leer una traducción pasada porque siempre cambiarías cosas.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Pero también tenía esa cosa un poco suicida de cuando uno empieza cualquier oficio, en particular estos oficios gratuitos, como el de traducir o el de escribir ficción, o lo que sea. El primer intento es... muchas veces sale muy bien porque uno es un perfecto suicida y no tiene conciencia de las dificultades que hay. Sabe tan poco que ignora hasta las dificultades.

PÚBLICO: La primera vez se escribe desde la literatura.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Yo recuerdo haber traducido con una libertad casi descarada, casi arrogante, diciéndome, no, esta frase es torpe, no me gusta, la cambio.

PÚBLICO: La mejor.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, exacto, mejor a John Hersey [risas]. Hoy probablemente no me atrevería, pero en ese momento sí, porque era joven e indocumentado.

PÚBLICO: Y estabas lleno de entusiasmo, también, ¿no?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: ¡Claro! Sí, estás lleno de entusiasmo.

PÚBLICO: Sí, no sabes ni la mitad de lo que sabes después, pero al menos te lanzas...

PÚBLICO: Sí, es como tú dices, porque entrar por la puerta grande en vez de por una novelita rosa es distinto. Te dices: si tengo que empezar a traducir por una novelita rosa, no empiezo.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Claro.

PÚBLICO (CELIA FILIPETTO): Yo lo preguntaba porque... claro, ya no me lo podrás decir, pero siempre he tenido la impresión de que cuando un escritor traduce...

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: También te lo podría decir, porque estoy seguro de que la persona que me la encargó lo hizo porque me conocía como escritor y sabía que por, lo menos, el texto que iba a encontrar sería un texto con los puntos y las comas donde tocan. Pero estoy seguro de que sus jefes no me habían leído, que no sabían que era un escritor publicado en ese momento. Así que el trato fue de traductor. De traductor y punto. Pero yo tendería a pensar que eso es cierto, sí; creo que hay mucho por andar todavía en la relación que tienen los editores con sus traductores. De hecho,

me parece todavía inconcebible que en una reseña en España sobre un libro traducido no se comente la traducción. En Inglaterra o en EEUU toda reseña de libro traducido trae, como poco, dos palabras. Te dicen: "traducción: mala" o "traducción: buena". Pero aquí para el lector, para el reseñista es como si el libro no hubiera pasado por las manos de un traductor. Muchas veces el nombre del traductor se olvida en la ficha. No sé, está...

PÚBLICO: Sí, ponen las medidas del libro pero no ponen al traductor [risas].

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, las medidas se consideran más universales e importantes...

PÚBLICO (PATRICIA ANTÓN): Incluso en muchas páginas web de editoriales ponen el autor, el título, las medidas y no ponen el peso de milagro, pero no incluyen al traductor. Y no tienen en cuenta al lector, un lector que cada vez sabe más y aprecia más la calidad de una traducción.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Supongo.

PÚBLICO: Quizá son muy pocos aún, pero...

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Para mí siempre ha sido un gran misterio la relación de los lectores corrientes con la literatura traducida, porque he oído comentarios de gente que realmente se sorprendía de que existiera siquiera alguien como un traductor. De verdad que creían que el libro caía así del cielo, simultáneamente en todas las lenguas [risas].

PÚBLICO (PATRICIA ANTÓN): Bueno, una vez que estaba en la peluquería, una señora preguntó, cuando salió el Harry Potter anterior, que cómo era posible que hubiese salido en inglés y no en castellano. Le dije que lo estaban traduciendo, y que la traducción llevaba su tiempo. Y la señora exclamó, sorprendida: "¡Pero si los libros los traduce un ordenador!" [risas].

PÚBLICO (CELIA FILIPETTO): Pues menos mal que no los traduce un ordenador, que si no...

PÚBLICO (GEMMA ROVIRA): Estaríamos todos en la calle. Sí, a mí me han preguntado a veces —personas normales, que no son analfabetas y alguna vez leen un libro y todo—: "Y tú, ¿a qué te dedicas?" Y cuando les digo que a traducir, que traduzco del inglés al castellano, es como si no su-

pieran de qué hablo, como si no entendieran ese verbo, el concepto en sí... Sí, quizá no tienen un nivel cultural excepcional, pero es gente que lee de vez en cuando, y el concepto mismo de traducción se les escapa. “Ah, escribes el libro otra vez, me dicen”.

Y por otra parte me ha pasado al revés: una persona neutra, de la que no esperarías nada, te hace algún comentario como “Estoy leyendo un libro que has traducido tú”. Gente que, quizá porque me conoce, se fija en quién ha traducido el libro, y eso me parece insólito.

PÚBLICO (PATRICIA ANTÓN): Por un lado está bien que el lector no note constantemente que el libro está traducido, pero de ahí a volverse invisible...

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, Patricia es invisible... pero aunque no se la vea, está ahí, se llama Patricia.

PÚBLICO (MARTA ALCARAZ): Yo quería preguntarte una cosa. En *Historia secreta de Costaguana*, hay un fragmento muy absurdo, el del himno colombiano. Me pregunto qué hizo la traductora en ese caso, y si consiguió que quedara tan absurdo como en el original.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: En primer lugar, para los que no conozcan *Historia secreta de Costaguana*, hay una parte de la novela en que el narrador juega con los versos del himno nacional de Colombia, que es una de las poesías más tontas que se han escrito jamás en la historia de la humanidad, y es muy divertido por eso. Los versos son absurdos y lo que mi narrador hace es intercambiarlos y genera así nuevos sentidos muy cómicos. Les confieso que, uno de mis grandes placeres al escribir esa parte, como traductor, fue pensar: “Cómo va a sufrir el traductor con esto”. Y me lo pasé muy bien. Hoy curiosamente recibí la traducción italiana, para aprobarla, cosa que hice de inmediato porque no sé italiano y era una tontería que me pusiera a poner reparos, y no se me ocurrió mirar eso.

PÚBLICO: ¿Conoces a ese traductor al italiano?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Bueno, es un escritor, por eso entre otras cosas no lo miré. Estoy

en manos de un escritor; la primera página era lo que debía ser, y he pensado que estaba bien, que adelante.

PÚBLICO: Y al inglés volverá a traducirla Anne McLean, supongo.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, y volverá a decirme “Qué cojones es esto” [risas].

PÚBLICO: Y volverás a encontrarte con doscientos emails.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, eso me temo.

PÚBLICO: ¿Habrà primero una edición inglesa y luego la estadounidense?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Bloomsbury tiene casa editorial en Estados Unidos pero funcionan de manera independiente, con criterio independiente; entonces los norteamericanos están esperando a ver qué tal va la inglesa para decidir si la llevan adelante.

PÚBLICO: En cuanto a los críticos, ¿cuáles te gustan más, los ingleses o los estadounidenses?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: No tengo preferencias. Para mí son las dos grandes escuelas de crítica de novedades, de reseñistas. Hoy en día en el mundo entero no hay reseñistas tan buenos como los norteamericanos y los ingleses. Como publicaciones, las mejores de crítica literaria son ahora dos revistas de Nueva York y dos revistas de Londres. Los buenos críticos que hay en España en este momento sé que tienen como modelo ese tipo de reseña, ese tipo de crítica.

PÚBLICO: Volviendo al contacto entre el escritor y el traductor, no siempre es tan ideal como cabría pensar. Muchas veces el escritor no sabe castellano pero cree saberlo.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Estoy de acuerdo, lo peor es cuando un escritor cree que sabe el idioma al que lo traducen.

En todo caso, la traducción es una gran escuela. Para mí, es una gran escuela de aprendizaje personal, del trabajo de los novelistas...

PÚBLICO: Yo quería preguntarte si te gusta traducir.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, sí. La traducción tiene un aspecto que no lo llena ninguna otra forma del aprendizaje de escribir ficción, y es que hasta lo malo es útil. Traducir un libro malo es la

cosa más útil que hay, porque nadie más te va a enseñar qué es lo que no se debe hacer de la forma en que lo hace un libro malo. La traducción, y ustedes lo saben perfectamente, es la forma más perfecta de lectura, y leyendo de esa manera tan tensa, con semejante escrutinio, realmente hay momentos en que dices lo que no dices como lector, que es “esto no funciona y además sé por qué”. Como lector a veces captas que algo no funciona pero no tienes la menor idea de lo que pasa; el traductor descubre qué es lo que no funciona, y como escritor ése es un gran aprendizaje.

PÚBLICO: Pero ¿no te pasa también que piensas por ejemplo que algo funciona mucho mejor en un idioma que en otro? Por ejemplo, Don Delillo; a mí me parece que funciona mejor en catalán que en castellano.

PÚBLICO: Será que era mejor la traducción al catalán.

PÚBLICO: No, las dos eran buenas. Pero la cuestión del sonido está mejor... y había una serie de connotaciones que en realidad venían dadas por el idioma. Era mucho más musical el catalán, y eso la hacía mejor de cara a la lectura...

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Yo creo que el catalán y el castellano son más distintos de lo que se suele admitir, pero muchas veces eso se ve desde fuera. Sólo a nivel de ritmo de la frase... estadísticamente el número de frases que terminan con acento grave es mucho mayor que en catalán; en catalán hay muchas frases agudas, y eso, para un escritor hipersensible del oído como yo, es muy raro que haya tantas frases con el acento en la última sílaba de la frase y presenta unos retos muy distintos, y para un escritor al que le interese esto, cambia mucho las cosas. Las palabras en castellano suelen tener una sílaba más de lo que uno ve desde fuera... o en catalán una sílaba menos.

PÚBLICO (MONTSE GURGUÍ): Una colega nuestra que todos conocéis está traduciendo un libro de una autora galesa que ha vivido en España y se cree que lo sabe todo de aquí, y le ha puesto un cortijo en Asturias, y cosas así. Aunque tiene su dirección y puede escribirle y contarle las dudas, no se atreve a llamarle la atención sobre esos errores garrafales. Pero toda la historia es increíble

porque está ambientada en Asturias y en los años de la Guerra Civil española, y hay cosas que a un lector de aquí le van a sonar rarísimas, como que una mujer de treinta años no conozca a una abuela curandera que vive a dos kilómetros, y que tenga que preguntar dónde vive. Si están viviendo en un valle de Asturias en que se conocen todos, cómo va a haber una escena entera en que la chica pregunta por el pueblo cómo se va hasta la curandera. Y todo el libro es así. ¿Qué haces con un caso así?

PÚBLICO: Puedes firmar la traducción con un seudónimo [risas].

PÚBLICO: Pues yo creo que se lo diría a la autora abiertamente.

PÚBLICO (MONTSE GURGUÍ): Lo que es incomprendible es que quien hace los informes de lectura no comente estas cosas para que esto llegue a saberse.

PÚBLICO (HERNÁN SABATÉ): El informe de lectura es uno de esos gastos superfluos que ya se eliminaron hace años de los editoriales. También se han eliminado los correctores de galeradas.

PÚBLICO (CARLOS MAYOR): Enlazando con el caso de la escritora que comentaba antes Montse, la del cortijo, me encontré una vez con una novela norteamericana ambientada aquí en que los errores eran tan evidentes que los cambié tranquilamente y luego le dije al editor: “Mira, he cambiado lo del cortado, porque nadie sirve un cortado así”. Contaba que viene un camarero y te pone una jarrita con el café y luego una jarrita con la leche. Bueno, pues yo no lo puse. Y... bueno, fui redactando una lista para escribirle a esta señora y contarle mi vida... Había cosas que estaban bien, pero veías que había ido a La Pedrera, que había hecho una visita turística, y que contaba su propia experiencia...

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Pero ¿llegaste a hacerlo? ¿Llegaste a mandar esas sugerencias?

PÚBLICO (CARLOS MAYOR): Bueno, se las comenté a la editorial, y las respetaron. A la escritora no, porque me pareció que no tenía sentido.

PÚBLICO (HERNÁN SABATÉ): Eso me lleva a preguntarme cómo serán en realidad todos los libros que corren por ahí de norteamericanos...

PÚBLICO: No es justo porque todos nos involucramos demasiado. No sé vosotros, pero yo in-

tento conocer todo lo que puedo sobre el sitio en que se ambienta el libro.

PÚBLICO: Yo creo que la mayoría de las editoriales respetan bastante el criterio del traductor en ese sentido. Y si hay errores y les propones cambios, están de acuerdo.

PÚBLICO: Y así la culpa será luego del traductor [risas].

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Bueno, espero que no.

PÚBLICO: Volviendo a Conrad, hablabas precisamente de la traducción, del hecho de que escribiera en inglés...

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: De esa naturaleza tan rara que tenía el tipo, que nació en Polonia en una familia que no tenía ninguna tradición marítima, y en una familia de aristócratas, además, con ciertas comodidades, y a los dieciséis años decidió que él iba a ser marino, y, además, en ningún sitio medianamente cercano a Polonia sino en Marsella. Y cuando tenía más o menos solucionado el asunto en la marina francesa, decidió irse a la marina inglesa, que era por lo visto lo que deseaba desde un principio; digamos que su gran horizonte era ser capitán de la marina inglesa, y tan pronto como consiguió ser capitán de la marina inglesa se puso a escribir novelas. Y no en su segunda lengua, que era el francés, sino en su tercera lengua. Todo ese asunto que tú mencionas lo trató mucho pero desde el punto de vista de esa voluntad de romper con su propia vida, de incomodarse voluntariamente. En su caso, es muy raro porque se metía mucho con sus traductores al francés. Los escogió él, o los *desescogió*, más bien. Lo tradujo sobre todo André Gide, pero no hay mucha documentación sobre su relación con sus traductores al polaco. Entre otras cosas porque él era un desertor de su patria, un desertor de su lengua...

PÚBLICO: Al final lo acusaron de ser un hombre sin país y sin lengua.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, cosa que a él lo honraba mucho. A mí ese aspecto me resulta fascinante. Alguien que renuncia voluntariamente a su país, a su lengua, a su tradición, que se reinventa de esta manera: ahora soy aristócrata, ahora soy marino, ahora soy novelista, poniéndose deli-

beradamente en situaciones de desprotección, por decirlo así... El padre era traductor: había traducido a Shakespeare, a Victor Hugo, era traductor de más de una lengua al polaco, además. Y Conrad recordaba alguna vez de niño entrar en el estudio del padre y encontrarse con un texto traducido, con un texto por traducir, y que su padre le leía entonces una escena o algo de Shakespeare... Claro que Conrad se inventaba todos sus recuerdos —porque lo maquillaba todo para que se viera bonito— pero estas escenas de sus primeros contactos con la lengua inglesa son auténticas. Y que el tipo se haya vuelto después uno de los principales estilistas de la lengua... Pero parece que tampoco era tan bueno para las lenguas. A Nabokov uno lo oye hablar en inglés o en francés y es brutal el oído que tiene, la perfección de las frases; con Conrad parece que no era así, y hasta el final de su vida cometió equivocaciones de gramática y muchas veces contaba con la ayuda de sus amigos, pero aun así escribió unas de las cosas más originales y más importantes en lengua inglesa; es impresionante.

PÚBLICO (GEMMA ROVIRA): Quería decirte que hacía mucho tiempo que no leía biografía, y este libro de Conrad me ha encantado.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: En realidad, muy en el fondo, me siento un poco incómodo, un poco intruso, llamándolo biografía, porque ésta es una disciplina muy distinta a lo que yo he hecho... Lo concebí como la vida de un escritor contada por un escritor que lo admira, y esto que voy a decir es una exageración, pero sólo por muy poquito: el método en esta biografía fue leer cinco, siete biografías, todas muy largas, cerrar esos libros y sentarme a contar lo que recordaba, como uno cuenta una narración sobre un personaje ficticio, y volver a las biografías para confirmar evidentemente todo lo que necesitaba ser confirmado, pero, por lo demás, construyéndolo como un relato de ficción sobre el personaje de Conrad. Le tengo muchísimo respeto al género, y no siento que este libro lo puedas poner al lado de, por ejemplo, la biografía de James Joyce de Richard Ellmann. Es otra cosa; es como un homenaje personal, y además me divertí mucho haciéndolo. Salía una reseña en el T.L.S. (*Times Literary Supplement*), precisamente, uno de

esos suplementos magníficos de Inglaterra, sobre varios libros sobre Conrad que han estado apareciendo por el aniversario y más o menos la primera página de la reseña era toda sobre sus enfermedades, porque sus enfermedades han desaparecido; Conrad tiene además la curiosa característica de que hasta sus enfermedades son anacrónicas... tenía gota...[risas] No sé, tiene esas connotaciones como de...

PÚBLICO: ...de Don Pantufló.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Bueno, no quería decirlo yo.

PÚBLICO: Y luego está la mujer, que anda todo el día que si le amputan la pierna que si no... ¡Y el hijo!

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, el hijo es igual. Va a la guerra, y le cae una bala al lado... Sí, eran muy patosos todos [risas].

Y esa osadía con que cambiaba de vida... Cuando había logrado una mínima protección, y contactos, relaciones, rompía con todo eso y se dedicaba a empezar de nuevo. Ese aspecto de su vida me apasiona.

PÚBLICO (PATRICIA ANTÓN): A mí me encanta lo de que todas las novelas se le iban de las manos... Me refiero a la extensión. Todas empiezan como un cuento de pocas páginas y acaban convertidas en una novela de quinientas. Pero él no era consciente de eso.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: No, no lo era. Y las cartas... Las cartas son fascinantes. Leer las cartas de él es como una comedia, porque en todas se dice "El cuento que me encargaste te lo mando el viernes sin lugar a dudas; tendrá dos mil palabras", y dos años más adelante tiene una novela de 150.000 palabras que no ha terminado.

PÚBLICO: Y que ya cobró.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Claro, claro.

PÚBLICO: Se ve que al final Virginia Woolf no lo soportaba y le hizo además unas críticas muy duras, ¿no?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, fue uno de esos críticos policías... Muy rara, Virginia Woolf. Una de las reseñas más interesantes que tiene, para mí, es ésta en la que destroza el *Ulises* de Joyce. Ella era una gran novelista y sistemáticamente se equivocaba

como crítica porque tenía una noción del gusto que era hasta cierto punto sectaria, y destroza a Conrad, destroza a Joyce... Casi le faltó destrozar a Proust y habría completado la cosa. Como otra crítica francesa que decía: "Este Racine es muy malo y pasará de moda, como el café." [risas]

PÚBLICO: ¿Y tú? ¿Quieres seguir traduciendo?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Bueno, traducir es una escuela magnífica para el escritor de ficción. Pero al mismo tiempo, si uno se lo toma en serio, es uno de los oficios que más tiempo consume en el mundo. Todos sabemos que nos podemos pasar días enteros buscando el nombre de una flor o de una polilla. Y ese tiempo es un tiempo que le estás quitando a la escritura de ficción, que ya necesita mucho tiempo y que ya es difícil meter en la vida de uno. La gran razón por la que salí de Colombia fue que estaba convencido de que fuera de Colombia iba a lograr hacer de la literatura el centro de mi vida, que todo lo demás girara alrededor, que la literatura no fuera una cosa de fin de semana, o de noches. Cuando has logrado eso, renunciar a algunas de esas horas para traducir, aunque sea un oficio que me apasiona, es difícil. Ahora, como les explicaba, estoy traduciendo un libro que acepté por masoquismo puro y que es una extraordinaria novela en la cual me estoy demorando una hora por página, porque es tremendamente difícil, y la verdad es que eso nunca, jamás, ni en el mejor de los mundos posibles, va a ser rentable. Pues qué estoy haciendo: amor al oficio, amor a lo que uno aprende del oficio, y desde luego ninguna esperanza de regalías ni nada de eso, porque no es un *best-seller* ni mucho menos.

PÚBLICO: Bueno, una página por hora... tampoco me parece tan mal.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Sí, es que son páginas cortas [risas]. Ya me dirás si estoy exagerando la preocupación...

PÚBLICO: Si trabajas ocho horas al día, son ocho páginas... no está tan mal.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Es verdad, es verdad. Igual, no sé, el problema es el hecho de que sea una novela de seiscientas páginas. También depende de cuál sea tu estrategia como traductor,

pero si eres de los que tratan de traducir más o menos de corrido un capítulo, y luego paras y vuelves atrás para concentrarte en los detalles, o si te esfuerzas por ir palabra por palabra como he hecho en algunos libros; con otros no, otros libros exigen otros métodos, porque con el tiempo va cambiando. Porque ¿una hora te parece lo normal para una página?

PÚBLICO: Yo me puedo tirar... tres o cuatro horas con una página.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Y aparte de *Finnegans Wake*, ¿qué has traducido? [risas].

PÚBLICO (GEMMA ROVIRA): Quizá te pasa eso ahora, Juan Gabriel, porque estás dedicado a otras cosas y quizá no estarás traduciendo ocho horas al día, sino que lo irás compaginando con lo demás. Si trabajaras ocho horas diarias, seguramente harías más de una página por hora, ¿no? Aunque seguramente, con la clase de libro que es, tampoco podrías invertir ocho horas diarias en su traducción o acabarías reventado.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: No, si probablemente el cómputo que estoy haciendo es que con dos páginas ya estoy cansado.

PÚBLICO: Y cómo escritor, ¿cuál es tu ritmo?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Trabajo escribiendo y redactando, es decir, poniendo una palabra

detrás de la otra, sólo por la mañana. A partir de las dos de la tarde soy un inútil para el esfuerzo de escribir ficción. Por la tarde hago por ejemplo el trabajo de la traducción, que es uno de los trabajos más maravillosos del mundo porque —esto lo decía Gregory Rabassa también— el traductor es el escritor perfecto porque sólo se tiene que concentrar en el ritmo de la prosa, en la justicia de los adjetivos, en la belleza... todas las demás tonterías, como inventar una historia, ya le vienen dadas... Y además suele ocurrir que los traductores son mejores prosistas que muchos escritores.

PÚBLICO: Bueno, pero cuando escribes juegos con una pequeña ventaja, y es que puedes decir: “Ahora voy a poner esto porque es lo que pienso y es lo suyo”, en cambio al traducir te tienes que ceñir a lo que viene en el original.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Pues nunca lo he mirado así. Con algún libro hubo algunas críticas que me acusaron de escribir libros descolombianizados. “Aquí se nota que Vásquez es traductor porque escribe una prosa que es neutral”, alguna clase de insulto así. La misma acusación se la hicieron una vez a Javier Marías, así que no me importó mucho. Javier Marías, por cierto, es un gran traductor. La traducción de *Tristram Shandy* es una de las joyas que existen.

# el traidor traicionado

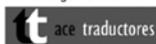
Un novelista y traductor frente a las traducciones de sus libros.

Juan Gabriel Vásquez

Autor de *Los informantes*, *Historia secreta de Costaguana* y *Joseph Conrad: el hombre de ninguna parte*.

Martes 25 de marzo a las 19,30 h. en la librería La Central del Raval (c/ Elisabets, 6)

Entidad organizadora:

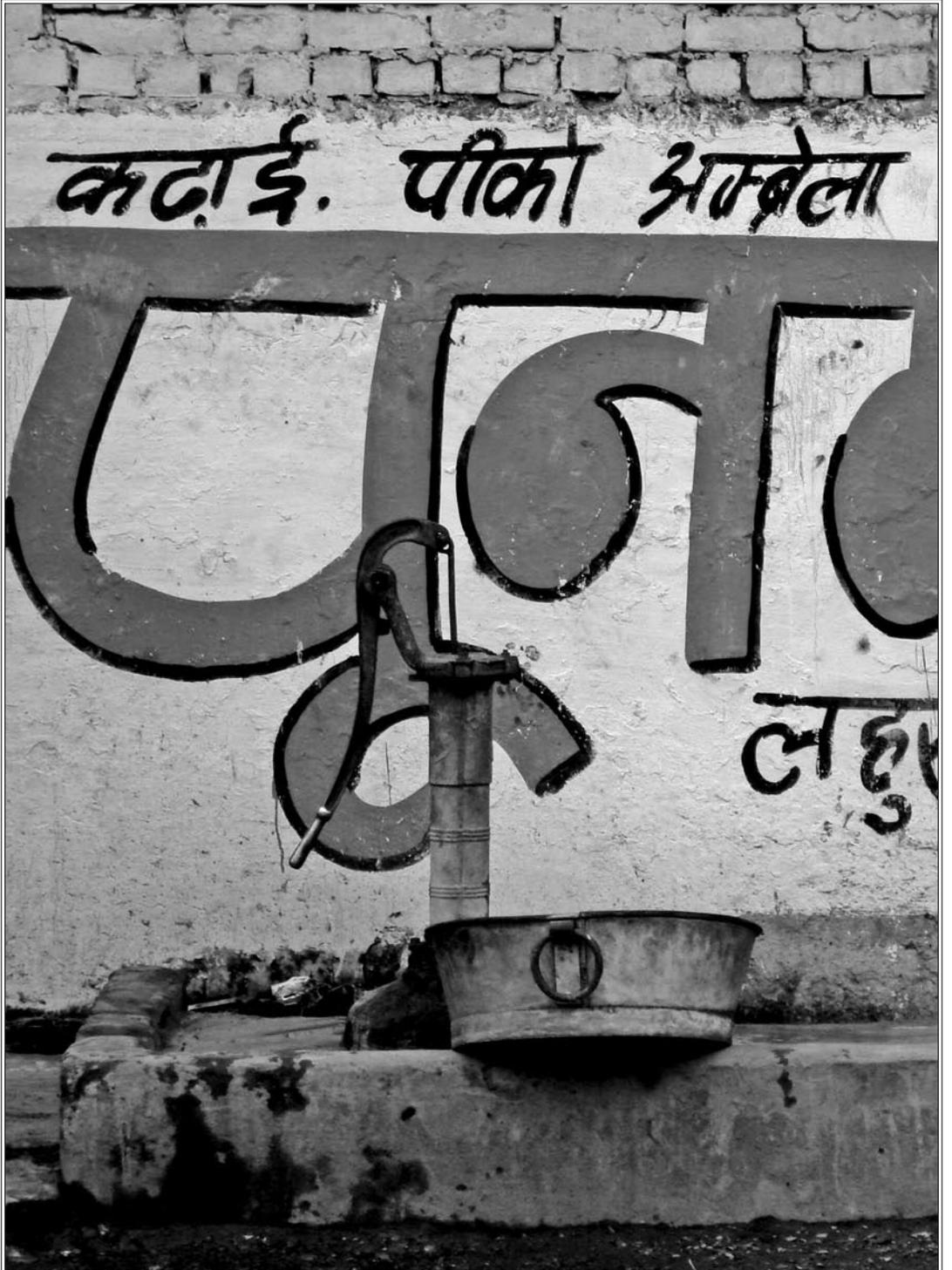


Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores

LA CENTRAL

Con el patrocinio de:





FOTOGRAFÍA DE ROCÍO MORIONES

# PARIS-ATHÈNES... WINDHOEK

MARÍA RECUENCO

TRADUCTORA

**Y**ES QUE AQUÍ ESTOY, desde Cuenca, más concretamente, desde Mota del Cuervo, a Windhoek, la capital de Namibia, nada más y nada menos, y leyendo *Paris-Athènes* de Vasilis Alexakis.

Vasilis Alexakis es un escritor, periodista, dibujante y guionista griego que vive desde hace muchos años en París, aunque, para ser exactos, habría que decir que vive a caballo entre Francia y Grecia. Alexakis se fue a principios de los años sesenta (concretamente, en 1961) con una beca para estudiar periodismo y aprender francés a Lille y, tres años después, cuando termina sus estudios, regresa a Grecia para cumplir con sus obligaciones militares. Allí permaneció hasta 1968, año en que se instaura en Grecia la dictadura de la Junta de los Coroneles y, entonces, al igual que otros muchos escritores griegos, se marcha a Francia, concretamente, a París, donde se instala definitivamente (aunque no en exclusiva, pues viaja con frecuencia a Grecia) y donde se da a conocer principalmente como dibujante humorístico y periodista para varios periódicos y radios (*Le Monde*, sobre todo, *La Croix*, *La Quinzaine Littéraire* y *France Culture*) antes de consagrarse a la literatura.

Alexakis es un autor prolífico y muy variado, pues además de libros y álbumes con viñetas, también es autor de los guiones de varios cortometrajes, películas y seriales, pero me centraré en su producción literaria en griego y en francés, que es la que me interesa.

En 1974 (año del fin de la dictadura en Grecia) escribe en francés *Le Sandwich*, la historia de un hombre que mata a su mujer y, luego, se come un bocata. En 1975 escribe en francés *Les Girls de City Boum-Boum*, que autotraduce al griego mucho más tarde, en 1985 (Τα κορίτσια του Σίτυ Μπουμ-Μπουμ). En 1978 escribe en francés *La Tête du chat*, novela traducida al griego en 1979 por su madre, Marica Kilítsoglu (Το κεφάλι της γάτας). En 1981, por fin, escribe su primer libro en griego *Τάλγκο*, que autotraduce al francés en 1983 (*Talgo*). En 1985 escribe en francés *Contrôle d'identité*, traducido al griego por Victoria Trápali en 1986 (Έλεγχος ταυτότητας). En 1989 escribe en francés *Paris-Athènes*, que autotraduce al griego en 1993 (Παρίσι-Αθήνα). En 1992 escribe en francés *Avant*, traducido en 1994 al griego por Carina Lampsa (Πριν). En 1995 escribe en griego *Η μητρική γλώσσα*, que autotraduce al francés en 1995 (*La langue maternelle*). En 1997 escribe en francés la colección de relatos *Papa et autres nouvelles* y en 1999 escribe en griego *Η καρδιά της Μαργαρίτας*, que aparece autotraducido al francés ese mismo año (*Le coeur de Marguerite*). En 1999 escribe otra colección de relatos en francés *Le Colin d'Alaska*. En 2002 escribe en francés *Les mots étrangers*, que autotraduce al griego en 2003 (Οι ξένες λέξεις). En 2005 escribe en griego *Θα σε ξεχάσω κάθε μέρα*, que autotraduce al francés en 2005 (*Je t'oublierai tous les jours*) y en 2007 escribe

en francés *Ap. J.-C.*, que autotraduce al griego en 2008 (Μετά Χριστόν).

La mayoría de los libros de Alexakis escritos en las dos lenguas se caracterizan por el abundante sustrato autobiográfico; en él se mezclan en ocasiones la ficción, el desconcierto, un cierto caos y saltos en el tiempo y en el espacio, briznas de humor negro y de ironía y descripciones imaginadas que al autor le gusta improvisar en el momento menos esperado de la narración. Algo muy particular también en él es el hablar de sus idiomas, el griego y el francés, así como de su producción literaria en las dos lenguas desde un punto de vista muy interesante, por lo consciente de su condición de autor bilingüe y de su multiculturalismo.

Él mismo ha reconocido que fue la situación política en Grecia la que lo llevó a escribir en francés, una lengua que entonces no le traía ningún mal recuerdo y que se convirtió en muy poco tiempo en una lengua familiar para él, debido quizás al gran número de palabras de origen griego con que cuenta. El hecho de no haber cursado estudios secundarios en Francia también le brindó la oportunidad de aprender francés sin lo que él denomina “deformación profesional”, de una manera mucho más libre, casi a su propio ritmo. Igualmente, no hay que pasar por alto la situación que Alexakis encuentra al llegar a Francia, procedente de la dictadura griega: Mayo del 68. Si tenemos en cuenta todas estas circunstancias, no nos ha de extrañar que el autor griego se sienta atraído por la lengua francesa y se sirva de ella para crear sus obras. Sin embargo, dice: “No está bien que alguien escriba durante mucho tiempo en un idioma que no comparte sus recuerdos y que no entiende su madre”, la cual aprendió francés para poder leer sus libros (e incluso, como hemos visto, llegó a traducir uno de ellos al griego).

Una vez restaurada la democracia en Grecia en 1974, Alexakis ya no tenía, en teoría, muchos motivos para no escribir en su lengua materna, pero no lo hará hasta 1981, año en que escribe su primera novela directamente en griego, tras una conversación con su madre en la que el autor se da cuenta de que se está alejando cada vez más de su país, de sus raíces y, sobre todo, de su lengua.

Por eso, escribe *Τάλγκο*, que autotraduce al francés dos años después, en 1983. En 1985 se autotraduce por primera vez a su propio idioma (*Τα κορίτσια του Σίτυ Μπουμ-Μπουμ*), lo que le lleva, algo más tarde, a plantearse su verdadero lugar en ese mundo bilingüe del que, sin darse cuenta, ha pasado a formar parte y que lo coloca frente a frente con la necesidad de brindar una explicación tanto al lector como, sobre todo, a sí mismo, acerca de su persona y de su identidad. De ahí que escriba en 1989 y en francés *Paris-Athènes*, que autotraduce al griego bastantes años después, en 1993 (*Παρίσι-Αθήνα*). El propio Alexakis ha manifestado en varias ocasiones que su intención al empezar la novela en cuestión era la de resolver el enigma acerca de “dónde y en qué lengua vivir”. Afortunadamente, dice, no fue así y considera su bilingüismo o su capacidad de expresarse tanto en griego como en francés una auténtica ventaja.

Es evidente la curiosidad que produce en Alexakis la relación que él mismo ha creado (probablemente, sin darse cuenta) entre el griego y el francés y su manera de servirse de ellos, de ahí que se dedique a analizarla para intentar encontrarse a sí mismo en el laberinto modelado por las dos realidades, al tiempo que intenta encontrar también el modo justo y menos infiel de expresarse a sí mismo en una y en otra lengua. De ahí que, pudiera pensarse, sus obras constituyan el intento de armonizar, de conciliar, a través del lenguaje, las dos realidades de que está constituido.

Resulta curioso cómo es percibido Vasilis Alexakis en los dos países, en los cuales ha sido galardonado con importantes premios literarios: en Grecia, Premio Nacional a la mejor novela en 2004 por *Οι ξένες λέξεις* y, en Francia, Premios Alexandre-Vialat 1992, Albert Camus 1993 y Charles-Exbrayat 1995 por *Avant*, Premio Médicis en 1995 por *La langue étrangère*, Premio de Relato de l'Académie française en 1997 por *Papa et autres nouvelles*, Premio Edouard Glissant en 2003 y Gran Premio de Novela de l'Académie française en 2007 por *Ap. J.-C.* (primera vez que se otorga este premio a un extranjero). Y es que mientras en Francia es considerado como “le plus parisien des écrivains grecs et le plus grec des écrivains

français”<sup>1</sup>, en Grecia es visto más bien como un escritor extranjero (francés), muy polémico, todo dicho sea de paso, por sus comentarios acerca de la realidad del país.

Volvamos a *Paris-Athènes*. Se trata de un libro muy peculiar que puede entenderse como el relato autobiográfico, en forma de trayectoria vital, de un escritor apátrida, denominación que se ha dado en varias ocasiones a Alexakis. El libro trata la relación del autor con sus dos países: Grecia, el de nacimiento, y Francia, el de adopción; de su relación con los dos idiomas: el griego, la lengua materna, que casi llegó a olvidar a medida que aprendía el francés, y el francés, que tantos esfuerzos le ha costado al tiempo que también le ha brindado alegrías; y también de las dos “personalidades” del autor: la griega y la francesa.

Alexakis refleja de una manera muy particular lo que él llama el “partido de fútbol” que se libra en su interior entre las dos culturas, habla asimismo de la contaminación lingüística entre el francés y el griego, habla de las palabras que le gustan y de las que no y de las palabras que le recuerdan caras y otras cosas (“Lille m’apprit des mots que je croyais connaître, comme le mot froid”). En un momento dado, habla también de los sentimientos que experimenta en el momento en que, desde el avión, vislumbra alguno de los dos países.

¿A quién no le ha pasado alguna vez algo así? Todo el que se haya tomado alguna molestia en aprender alguna lengua o hable conscientemente más de una, seguro que sabe de la importancia del componente emocional en el aprendizaje de las lenguas. Y es que aprender un idioma es, o debería ser, aprender un nuevo modo de ver el mundo, aprender una nueva cultura, aprender cómo vive un determinado número de personas, descubrir nuevos sentimientos, nuevos olores, nuevos sabores, nuevos lugares, nuevas personas...

#### PARIS-ATHÈNES...

París. La ciudad en la que nunca he vivido pero adonde intento ir al menos una vez al año. La ciudad que todo el mundo dice que me gusta porque nunca he vivido allí. París es la Torre Ei-

ffel de noche, vista de lejos, al doblar una esquina, es pasear por cualquier calle a cualquier hora, sin prisa, es entrar en una librería y es hablar francés, *bien sûr...*

Y Atenas. La “ciudad-monstruo”, a la que se le reprochan infinidad de defectos de cerca pero a la que inmediatamente se echa de menos en la lejanía. He vivido algún tiempo en Atenas. Y Atenas es Plaka y es Omonia, es olor a canela, es frapé de día y Space de noche, en una terraza, es sol y hablar griego, *veveos...*

Alexakis habla también de Lille, donde se diplomó en Periodismo y aprendió francés. No guarda muy buenos recuerdos de la ciudad. Dice que allí la gente está triste a causa de la abundante lluvia. Yo viví un año bastante cerca de Lille, en Valenciennes, y guardo muy buenos recuerdos de esa época. Recuerdo un cielo azul, limpiísimo, y mucho, mucho frío, y también mucha lluvia. Luego, me fui a Luxemburgo, otra vez francés. Y de Luxemburgo, recuerdo la nieve, las instituciones y una escultura con forma de algo parecido a una señora de color azul, muy divertida, en el centro de la ciudad. Y después, Cracovia, el frío de verdad y la oscuridad, la nieve y la niebla, y el sabor a jengibre. Y el polaco, el endemoniado polaco.

Y ahora: Windhoek... que es una ciudad en inglés y en alemán, en afrikáans, en oshivambo, en hehero y en damara-nama. Es una ciudad en blanco y negro, aunque en ocasiones sólo en blanco y, otras, sólo en negro. Llevo sólo unos meses aquí pero ya me siento bien en ella. Siempre me he sentido bien en todas las ciudades en las que he vivido y siempre me da pena marcharme de ellas, aunque ninguna resulte la definitiva. También he visitado muchas otras ciudades, como turista, ciudades de las que desconocía el idioma y en las que me he comunicado, sin problemas, en inglés o en francés. Pero por muy bonitas que fueran, por mucho que me divirtiera en ellas, nunca llegaron a gustarme como lo han hecho las ciudades en las que he vivido y con las que he compartido un idioma común. Probablemente se debiera a la “barrera lingüística”.

Y es que el hecho de no conocer una lengua impide llegar hasta la médula de muchas realida-

des, realidades que no se harán evidentes a menos que nos adentremos en el complejo mundo del léxico, de la sintaxis y de la gramática, realidades que por mucho que alguien se esfuerce en explicarnos nunca podremos aprehender de la misma manera en que lo haremos cuando hablemos su idioma, el idioma de esas realidades, la llave que abre la puerta de un modo determinado de organizar el mundo.

Alexakis lo sabe, es consciente de lo afortunado que es al ser partícipe de los dos mundos. Y piensa y escribe sobre ello y deja abiertas en sus libros numerosas interrogantes acerca del lenguaje y de su relación con las personas. “¿Puede ser que el aprendizaje de un nuevo idioma sirva para reconciliarse con uno mismo, para despertar la memoria?”. “¿Puede alguien enamorarse de una lengua como de una mujer?”. El autor se ha dado cuenta de que cada cosa tiene para él dos denominaciones (una griega y una francesa) y su percepción de la realidad es distinta en función de si usa una u otra; de ahí, por ejemplo, que la presencia del mar sea mucho más intensa en sus textos griegos que en los franceses o de que en el texto francés no aparezca tanto la palabra iglesia como en el griego.

A pesar de ello, reconoce que se autotraduce con bastante facilidad, aunque le lleva mucho tiempo hacerlo, pues introduce muchos cambios a lo largo del proceso y admite que, de no tener la obligación de escribir dos veces sus libros, su ergografía sería mucho más extensa. Sin embargo, ve más ventajas que inconvenientes en el hacerlo pues, según él, observar sus escritos desde el prisma de otra lengua, le ayuda a ver mejor sus puntos débiles y, por consiguiente, a corregirlos y mejo-

rarlos (de ahí que prefiera ser leído en traducción antes que en original).

La autotraducción me trae de cabeza. Me he preguntado muchas veces acerca de qué es lo que lleva a los autotraductores a escribir dos veces lo mismo, esto es, a escribir en otro idioma lo que ya han dicho una vez en otro idioma distinto.

Alexakis no aclara demasiado mi duda cuando sostiene que no utilizaría dos idiomas diferentes si dijera lo mismo en ambos aunque, por otro lado, no cree que su estilo cambie de una lengua a otra. Dice que si eso ocurriera abandonaría una de las dos. ¿Entonces? Quizás la respuesta sea la contestación que el autor da a Christophe Kantcheff cuando éste le pregunta:

¿Qué es lo que lo lleva entonces a la mesa de trabajo, ante la hoja en blanco?

Y responde:

Escribir es difícil pero no hacerlo o no encontrar las palabras que busco me hace todavía más desdichado. Para escapar de ello, escribimos y sufrimos la pena de la escritura, que es más ligera que la desgracia del silencio o del fracaso<sup>2</sup>.

## NOTAS

1. Sobre su novela *La langue maternelle* se ha llegado incluso a decir que es “Le roman le plus grec d’un des meilleurs écrivains français” (*Hebdo National, Politis*, 26 de octubre de 1995).
2. Entrevista de Bernard Dozot. Bélgica, enero 1996.

# OFICIO Y EJERCICIO DE LA TRADUCCIÓN

ROS SCHWARTZ

EL PASADO MES DE OCTUBRE, LA UNIVERSIDAD DE VIGO ORGANIZÓ EL II CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE TRADUCCIÓN Y POLÍTICAS EDITORIALES. REPRODUCIMOS LA INTERVENCIÓN DE LA PRESIDENTA DEL CEATL.

TRADUCCIÓN DE JHILDA MÉNDEZ

EL CEATL, Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios, está integrado por 26 asociaciones miembros que representan a 22 países.

El panorama en Europa en lo que respecta a los contratos de los traductores y al derecho de autor es muy variado. En un extremo del espectro se encuentran los Países Bajos y Noruega, que han negociado acuerdos colectivos entre la asociación profesional de traductores y las editoriales para proteger los derechos contractuales y morales de los traductores, mientras que en el otro extremo de la escala tenemos a la mayoría de los países donde los traductores aislados están más o menos abandonados a su suerte cuando tienen que negociar los contratos con las editoriales. En la mayoría de los casos, los acuerdos contractuales dependen más de las fuerzas del mercado editorial y la ley de la oferta y la demanda que de cualquier noción acerca de los derechos morales de los traductores, siguiendo el ejemplo de los Estados Unidos, donde con frecuencia las editoriales consideran que la traducción es un “trabajo de encargo” más que una labor de creación literaria.

Daré más adelante algunos ejemplos concretos de traductores que han defendido con éxito sus derechos ante los tribunales tras una violación de su derecho de autor, con el apoyo de sus respectivas asociaciones profesionales.

Sin embargo, primero me gustaría llamar la atención sobre un documento relevante: la

*Recomendación sobre la protección jurídica de los traductores y las traducciones y sobre los medios prácticos para mejorar la situación de los traductores* que se adoptó en la XIX Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, en Nairobi, allá por noviembre de 1976.

Éste fue el primer documento publicado por una organización internacional con la finalidad de arrojar luz sobre la profesión del traductor y pedir a nivel internacional que se prestara atención a los principales problemas que atañen a nuestra profesión. Puso de relieve una situación que exigía una mejora urgente, no sólo por interés de la profesión del traductor, sino también en aras del entendimiento internacional, la difusión de la cultura y el fomento de la ciencia, del progreso tecnológico y del crecimiento económico.

No voy a presentar aquí el texto completo de la *Recomendación*, ya que está disponible en inglés, francés, español, chino, ruso y árabe en la página web de la UNESCO, y se puede descargar en:

[http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13089&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13089&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

Aunque sí resaltaré que constituye un documento muy útil para las asociaciones de traductores en el momento de crear contrato tipo, ya que establece con claridad el marco para un acuerdo entre editor y traductor en el que se otorgue al traductor el debido reconocimiento, tanto económico como

moral. Esta Recomendación está en la base del modelo de contrato que redactó mi propia asociación en el Reino Unido, la Asociación de Traductores. Éste y otros modelos europeos de contratos se encuentran disponibles en diferentes idiomas en la página web del CEATL, [www.ceatl.eu](http://www.ceatl.eu)

Es interesante ver que la *Recomendación* reconoce:

La protección de los traductores es indispensable para que las traducciones tengan la calidad que exige el cumplimiento eficaz de su función al servicio de la cultura y el desarrollo.

De este modo, la *Recomendación* asocia la protección de los traductores a la producción de traducciones de calidad.

La *Recomendación* recuerda:

Si bien los principios de esa protección ya figuran en la Convención Universal sobre Derecho de Autor y si el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, y las legislaciones nacionales de algunos Estados Miembros, también contienen disposiciones específicas relativas a esa protección, la aplicación práctica de estos principios y disposiciones no siempre es adecuada.

Así pues, aunque la protección existe en teoría, no se aplica en la práctica.

La Conferencia General recomienda que los Estados Miembros

Pongan la presente *Recomendación* en conocimiento de las autoridades, los servicios u organismos encargados de las cuestiones relacionadas con los intereses morales y materiales de los traductores y la protección de las traducciones, de las diferentes organizaciones o asociaciones que representen o defiendan los intereses de los traductores y de los editores, de los empresarios de espectáculos.

La *Recomendación* define con claridad el alcance de las palabras “traducción” y “traductor”:

El término “traducción” designa la transposición de una obra literaria o científica, incluso de una obra técnica, de una lengua a otra, esté o no esté la obra preexistente, o la traducción, destinada a ser publicada en forma de libro (...) [o] a ser representada en el teatro.

El término “traductores” designa a los traductores de obras literarias o científicas, incluidas las obras técnicas, sin tener en cuenta su estatus legal como traductores independientes o asalariados, a tiempo parcial o completo, o la disciplina a la cual pertenece la obra traducida.

Lo que es aún más importante para nosotros, la *Recomendación* afirma:

Los Estados Miembros deberían extender a los traductores, por lo que respecta a sus traducciones, la protección que conceden a los autores de conformidad con las disposiciones de las convenciones internacionales sobre derecho de autor en las que son partes o de su legislación nacional, o de unas y otras disposiciones, y esto sin perjuicio de los derechos de los autores de las obras preexistentes.

Éste es un punto crucial, ya que refuerza el papel del traductor como autor de su obra.

La *Recomendación* establece pautas claras que estipulan que los contratos deberían:

Conceder una remuneración equitativa al traductor, cualquiera que sea su situación jurídica

Y, además:

Conceder al traductor (...) ya sea una remuneración proporcional a los ingresos provenientes de la venta o la explotación de la traducción, abonándole un anticipo que el traductor conservará sean cuales fueren esos ingresos.

En resumen, la *Recomendación* insiste en que:

El método adecuado se ha de escoger teniendo en cuenta el sistema legal del país interesado y [...] el género de la obra preexistente.

Aquí se confirma el principio de justa remuneración por nuestro trabajo.

Los contratos deberían también:

Prever una remuneración suplementaria, cuando sea apropiado, si el uso de la traducción sobrepasara los límites definidos en el contrato; d) precisar que las autorizaciones concedidas por el traductor se limitan a los derechos expresamente mencionados por él; ésta disposición se aplicará a las eventuales nuevas ediciones.

Esto significa que si una traducción aparece en otra forma —edición rústica, entregas en periódicos, lecturas en la radio, etc.—, el traductor debería entonces recibir un pago extra por ello.

El traductor también tiene obligaciones. Deberá garantizar el goce pacífico de todos los derechos cedidos y se comprometerá a abstenerse de cualquier acto que pudiera ir en menoscabo de los intereses legítimos del usuario y, en caso necesario, mantener el secreto profesional.

De modo que si el traductor cede su traducción a una editorial, no puede venderla a nadie más ni revelar información confidencial.

Este siguiente punto es de crucial importancia. El contrato debería

Estipular que, a reserva de las prerrogativas del autor de la obra preexistente, en el texto de una traducción destinada a la publicación **no se introducirá modificación alguna sin acuerdo previo del traductor.** [Negrita de Ros Schwartz]

Nunca insistiremos bastante en esta recomendación. Es una de las razones fundamentales por las que no deberíamos ceder nuestro derecho de autor. Somos autores de nuestras traducciones y nadie debería introducir ningún cambio en nuestro trabajo sin nuestro consentimiento. El editor no puede cambiar nada sin nuestra aprobación.

La *Recomendación* menciona a continuación la publicidad:

(...) En particular, el nombre del traductor debería figurar en un lugar destacado en todos los ejemplares publicados de la traducción, en los carteles de teatro, en las comunicaciones que acompañen las emisiones de radio o de televisión, en la ficha artística de las películas y en cualquier material de promoción.

Puntualiza, además, que en la traducción deberían figurar las menciones requeridas para ajustarse a las formalidades de derecho de autor.

Nótese que esto hace referencia al “autor de la traducción”, con lo que se afirma una vez más el concepto del traductor como autor.

Se insta a los Estados Miembros a que estimulen a las partes interesadas, en particular a las organizaciones profesionales de traductores y a los representantes de los usuarios, a adoptar contratos tipo o a concertar acuerdos colectivos basados en las disposiciones sugeridas en esta *Recomendación*, sin perjuicio de la libertad que tiene el traductor para firmar un contrato individual.

Los acuerdos colectivos benefician a todos: se concertan los términos, las editoriales no tienen que entrar en negociaciones individuales sobre cada contrato en particular, los derechos de los traductores quedan protegidos y los traductores no se ven obligados competir de modo desleal con sus colegas.

También se insta a los Estados Miembros a que promuevan medidas encaminadas a garantizar una representación eficaz de los traductores y a facilitar la creación y el desarrollo de organizaciones profesionales de traductores encargadas de definir las normas y obligaciones que deben regir el ejercicio de la profesión, de defender los intereses morales y materiales de los traductores y de facilitar los intercambios lingüísticos, culturales, científicos y técnicos entre los traductores, así como entre los traductores y los autores de las obras que hayan de traducirse.

Una vez más, se vincula la importancia de una profesión bien organizada, con remuneración

y protección adecuadas, como garantía de traducciones de calidad. La traducción es fundamental para los intercambios culturales y técnicos.

La *Recomendación* subraya el papel fundamental de las organizaciones de traductores y sugiere una serie de actividades:

- Favorecer la adopción de normas que rijan la profesión de traductor. Esas normas deberían incluir, en particular, la obligación del traductor de hacer una traducción de alta calidad desde el punto de vista de la lengua y del estilo

- Estudiar bases de remuneración aceptables para los traductores y los usuarios;

- Establecer procedimientos destinados a facilitar la solución de las controversias que surjan respecto a la calidad de las traducciones;

- Asesorar a los traductores en sus negociaciones con los usuarios y cooperar con las demás partes interesadas en el establecimiento de contratos modelo relativos a la traducción;

- Esforzarse, de conformidad con las leyes nacionales o los acuerdos colectivos vigentes al respecto, por hacer beneficiar a los traductores, individual o colectivamente, de la distribución de los fondos recibidos de fuentes públicas o privadas de que puedan o pudieran beneficiarse los autores;

Por ejemplo, el Derecho de préstamo público, ingreso obtenido de los libros que son dados en préstamo en las bibliotecas, o los derechos de reproducción de las fotocopias;

- Tomar disposiciones para el intercambio de información sobre asuntos de interés para los traductores, publicando boletines informativos, organizando reuniones o por otros medios apropiados;

- Favorecer la asimilación de los traductores a los autores de obras literarias o científicas, incluso obras técnicas, en cuanto se refiere a las prestaciones sociales concedidas e estos últimos y al régimen fiscal que se les aplica.

- Promover la elaboración y el desarrollo de programas especializados para la formación de traductores;

- Mantener estrechas relaciones con los usuarios, así como con sus representantes o con las organizaciones o asociaciones profesionales, con objeto de defender los intereses de los traductores y de negociar acuerdos colectivos con esos representantes o con esas organizaciones o asociaciones, siempre que se estime ventajoso.

La *Recomendación* trata a continuación la situación social y fiscal de los traductores, así como la formación profesional y las condiciones laborales.

Les sugiero que estudien esta *Recomendación*, tan pertinente hoy en día como lo fue cuando se adoptó, hace ya más de 30 años. Además, puede servir de base para las asociaciones que, en estado embrionario, se encuentran en el proceso de redactar un contrato modelo.

Nuestra experiencia en el CEATL ha demostrado que, si bien no es posible unificar los contratos en Europa debido a las diferentes condiciones laborales y legislaciones nacionales, ya en 1994 establecimos nueve principios básicos que deberían aplicarse en todos los contratos entre el traductor y la editorial.

Estos principios son:

1. Un contrato por medio del cual el traductor conserve el derecho de autor.

2. Una remuneración justa por la traducción.

3. Derechos de autor cuando las ventas superen una cantidad determinada de ejemplares, que se especificará en el contrato.

4. Pago por toda explotación subsidiaria de la traducción.

5. Protección de los derechos morales: aparecerá el nombre del traductor en lugar debidamente destacado y se respetará la integridad del texto traducido; las traducciones se encargarán a partir de la lengua original.

6. La editorial presentará una liquidación anual al traductor.

7. El traductor quedará al margen de cualquier demanda por difamación.

8. La editorial se asegurará de la competencia profesional del traductor.

9. El pago de todas las remuneraciones por la traducción obedecerá a estos principios generales y el traductor estará informado de la cantidad y las condiciones de dichas remuneraciones.

Los derechos van acompañados de responsabilidades, por lo que también hemos redactado un Código de Ética, tal como sugería la *Recomendación* de Nairobi, y que cada asociación miembro ha adaptado a la situación de su país:

1.- El hecho de ejercer la profesión de traductor equivale, para quien la ejerce, a afirmar que cuenta con un firmísimo conocimiento de la lengua que traduce (conocida como lengua de partida) y de la lengua en que se expresa (conocido como lengua de llegada). Ésta debe ser su lengua materna u otra que domine tan bien como la materna, de la misma forma que todos los escritores dominan la lengua en que escriben.

2.- El traductor debe ser consciente de sus limitaciones y se abstendrá de traducir un texto cuya redacción o ámbito de conocimiento no domine.

3.- El traductor se abstendrá de modificar de forma tendenciosa las ideas o la forma de expresarse del autor y suprimir algo de un texto o añadirlo a menos que cuente con el permiso expreso del autor o de sus derechohabientes.

4.- Cuando no sea posible realizar la traducción a partir del texto original y el traductor se vea obligado a traducir a partir de otra traducción, el traductor deberá contar con el permiso del autor y mencionar el nombre del traductor a cuyo trabajo recurra.

5.- El traductor se compromete al secreto profesional cuando deba usar, para su labor, documentos confidenciales.

6.- El traductor literario debe conocer a fondo la legislación acerca de los derechos de autor así como los usos de la profesión y debe velar por que se respete en el contrato de traducción.

7.- El traductor se abstendrá de menoscabar la profesión al aceptar condiciones que no garanticen un trabajo de calidad o perjudiquen a un colega de forma deliberada.

En la segunda parte de esta intervención, me gustaría referirme a acciones legales emprendidas —y ganadas— por varios traductores.

Empecemos con Austria:

En 1999, el traductor Werner Richter oyó en la radio un programa sobre T. Coraghessan Boyle, escritor estadounidense cuya obra traduce. El programa duró 45 minutos e incluía un total de 12 minutos de citas de dos de sus traducciones. No se mencionó el nombre de Richter durante el programa ni al final del mismo. Cuando Richter reclamó a la emisora de radio, alegaron que no tenían ninguna obligación de mencionar el nombre del traductor. Richter, con el apoyo de su asociación, decidió llevar el asunto a juicio. El resultado supuso una buena noticia para los traductores en Austria. En enero de 2002, el tribunal superior falló que las objeciones presentadas por los abogados de la radio austriaca durante el juicio no tenían fundamento y que Werner Richter debería haber sido mencionado como autor y poseedor de los derechos de autor de la traducción citada en el programa en cuestión. El caso de Werner Richter sentó un precedente. Ahora, todo traductor cuya obra se cite en los medios de comunicación puede referirse a este fallo. La sentencia del tribunal superior austríaco determinando que es ilegal citar traducciones literarias sin mencionar al traductor está, por supuesto, limitada a Austria, aunque es, sin embargo, un paso hacia un mayor reconocimiento del trabajo de los traductores literarios en todo el mundo y en todos los medios de comunicación. Las reseñas literarias y los artículos sobre autores cuya obra aparece traducida omiten con frecuencia el nombre del responsable de hacer que esos textos sean accesibles a estos nuevos lectores. Ya es hora de que esto cambie.

Pasemos a dos ejemplos de los Países Bajos:

Una editorial comunicó a Rien Verhoef, traductor del inglés al neerlandés, que tenía intención de volver a publicar una antigua traducción suya, originalmente publicada por otra editorial. Solicitaron permiso formal, pero Verhoef no aceptó la oferta económica.

Al poco, el libro apareció en las librerías. Evidentemente, la editorial no había esperado a obte-

ner el consentimiento de Verhoef. Lo acusaron de “aprovecharse de la situación” ya que, al fin y al cabo, le habían pedido autorización.

El traductor les explicó que el asunto no consistía en si ellos habían solicitado su permiso o no, sino si se lo había concedido y en qué condiciones. Tras la intervención de un abogado (pagado por la Sociedad de Autores Neerlandeses), Verhoef recibió una remuneración justa.

En otra ocasión, ese mismo traductor, Rien Verhoef, descubrió que una editorial distinta a la original había publicado una antigua traducción suya, si bien el texto estaba muy alterado, o más aún, mutilado. La nueva editorial alegó que había liquidado los derechos pertinentes a la primera empresa.

Los tribunales resolvieron el caso. El traductor recibió los honorarios correspondientes a esa segunda publicación, así como un pago adicional por los daños que ésta había ocasionado a su reputación como traductor.

Veamos ahora un largo caso llevado a juicio por un traductor alemán:

En 2004, el tribunal superior Federal de Alemania falló en una disputa ente la Editorial Piper Verlag y la traductora Karin Krieger sobre la traducción de cinco libros escritos por el autor italiano Alessandro Baricco. El tribunal falló a favor de la traductora.

Esto es lo que sucedió: entre 1995 y 1998, Piper Verlag firmó varios contratos con la experta traductora Karin Krieger, encargándole la traducción de cinco obras de Alessandro Baricco del italiano al alemán. Los contratos no contenían ninguna estipulación explícita sobre si la editorial está obligada a publicar las traducciones que Krieger hiciera de los libros de Baricco. Tal como suele hacerse, se estipuló una tarifa por página. Todos los contratos contenían una cláusula que daba derecho a la traductora a una parte (pequeña) de los beneficios obtenidos a partir de determinado número de ejemplares vendidos.

La primera de las obras —*Seide (Seda)*— se publicó en febrero de 1997. Tuvo una acogida especialmente buena y la crítica elogió explícitamente la traducción de Krieger. Hacia finales del

mismo año, se había publicado ya la séptima reimpresión de *Seide*.

Cuando Krieger pidió a Piper Verlag que se le diera la parte que le correspondía en ese éxito editorial —la ley de derechos de autor contempla en estos casos un ajuste posterior de la remuneración— la editorial inició unas negociaciones que condujeron a un acuerdo sobre una participación (adicional) en el éxito de *Seide*. Sin embargo, después de que la editorial publicara dos obras más de Baricco traducidas por Krieger, la editorial le comunicó que estaban retirando todas las obras que había traducido y que las estaban traduciendo nuevamente para futuras ediciones. Por otra parte, las dos obras traducidas por ella que aún no habían sido publicadas también aparecerían en nuevas versiones. En el caso del segundo libro, la editorial justificó su acción citando defectos en la traducción de Krieger. La mayoría de las obras mencionadas aparecieron posteriormente firmadas por otros traductores.

Las negociaciones entre las dos partes fracasaron.

Krieger llevó a la editorial a juicio exigiendo no sólo una indemnización sino también:

(1) Que Piper Verlag dejara de publicar otras traducciones de las cinco obras de Alessandro Baricco, a menos que editara también las versiones traducidas por ella.

(2) Que las tres traducciones ya publicadas de Krieger siguieran estando disponibles por tanto tiempo como fuera necesario para satisfacer la demanda.

(3) Que también se pusieran a disposición del público las dos traducciones todavía inéditas.

No me detendré en los detalles legales, pero el resultado fue que Karin Krieger ganó el caso en el tribunal superior de justicia de Alemania.

Vayamos por último a Noruega y veamos el caso Pax - Bente Christensen.

En el año 2000 la editorial noruega Pax editó la traducción al noruego de Bente Christensen de la obra de Simone de Beauvoir *El segundo sexo*. Christensen había firmado un contrato tipo, como es costumbre en Noruega. Este contrato estipula que la editorial puede reimprimir la traducción

durante un período de ocho años, sin más remuneración al traductor, y también permite que otra editorial lo edite en “forma de libro”. Sin embargo, el contrato también establece que si la editorial original permite que otra empresa publique la traducción, ese hecho debe ponerse en conocimiento del traductor para que éste pueda negarse si considera que el nuevo acuerdo podría perjudicar su reputación.

Hace un par de años, un representante del Instituto Filosófico de la Universidad de Oslo se puso en contacto con Christensen para pedirle permiso para incluir varias notas adicionales en el resumen de *El segundo sexo* que habían publicado ya en un compendio para estudiantes. Christensen se sorprendió muchísimo, pues nadie le había informado ni le había pedido su aprobación; ni siquiera había recibido remuneración alguna, aun cuando la editorial había cobrado una buena cantidad, ya que esa selección era un libro de texto con una tirada de varios miles de ejemplares.

El pago se realiza a través de una entidad denominada “Servicio Curricular” y, cuando Christiansen se puso en contacto con ellos, le dijeron que habían entregado, por error, todo el dinero a la editorial, en lugar de darle la parte que le correspondía como traductora. El Servicio Curricular propuso que se dedujera lo que le correspondía del siguiente pago a la editorial Pax, y Christensen dio el problema por resuelto.

Pero, posteriormente, el Servicio Curricular le informó de que no tenía derecho a percibir ninguna cantidad de dinero. Nada sorprendente, ya que Pax es socio del Servicio Curricular... Christensen expuso el caso ante la Asociación Noruega de Escritores y Traductores de Obras de no ficción, su abogado se hizo cargo del caso y se puso en contacto a Pax y a la Asociación Noruega de Editores. La suma acumulada desde que texto se había impreso en el compendio era de unas 40.000 coronas noruegas, que son casi 8.000 dólares estadounidenses.

Mientras tanto, Christiansen estaba en tratos con su editor para ver qué iban a traducir para el centenario de Simone de Beauvoir. Llevaba varios años trabajando para ese editor y había publica-

do una serie de traducciones de las obras de esa autora. Decidieron traducir dos de sus primeros ensayos filosóficos, y Bente solicitó una beca de trabajo de tres meses a la Asociación Noruega de Escritores y Traductores de Obras de no ficción, que le concedieron.

Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos de su editor, el director de Pax rehusó firmar un contrato con ella a causa del litigio no resuelto sobre el contrato de *El segundo sexo*. Mientras tanto, su editor quiso solicitar fondos al Consejo Noruego de Investigación para la traducción, ya que se consideraba que se trataba de una traducción “científica”. Christensen tradujo diez páginas con ese propósito, y una filósofa escribió el prefacio. El Consejo de Investigación dio una confirmación preliminar de que financiaría la publicación.

Pero el director de Pax seguía negándose a firmar un contrato con Christensen. Después de más de un año de negociaciones sobre la remuneración por la cesión de *El segundo sexo*, que había llegado ya a un punto sin solución, su abogado llevó el caso a los tribunales. Como era de esperar, el director de Pax se negó a firmar un contrato con Christensen porque lo había denunciado.

En esta situación, el traductor se encuentra en un callejón sin salida: haga lo que haga, no hay solución posible.

Aunque Christensen aún no ha recibido ni un céntimo de la editorial, ha elaborado una versión de la traducción, pero ahora el director de Pax está presionando al editor para que encuentre otro traductor, en contra de la opinión del editor, ya que Christensen es la traductora que más ha traducido a Simone de Beauvoir y ha ganado un premio por sus traducciones. La beca del Consejo de Investigación también está supeditada a su traducción.

Por último, pero aún más importante, las organizaciones noruegas de traductores no aceptarían ese cambio. Christensen cuenta con el apoyo de la Asociación Noruega de Traductores Literarios; la junta directiva ha acordado ponerse en contacto con todos los miembros y pedirles que no acepten el encargo de traducir ninguno de estos dos textos, y a la Asociación Noruega de Escritores y Traductores de Obras de no ficción se le ha pedi-

do que haga lo mismo. El secretario general de esta asociación se reunirá con la editorial y le expondrá que Christensen tenía un acuerdo verbal para hacer estas traducciones, así que debería pagársele en cualquier caso. Entretanto, la asociación le ha adelantado el dinero a Christensen.

Éste es un ejemplo de cómo la solidaridad dentro de la profesión es crucial. Christensen puede tener la certeza de que, como apoyo a su caso, ningún traductor noruego tocará la obra de De Beauvoir. Noruega es un ejemplo para todos nosotros.

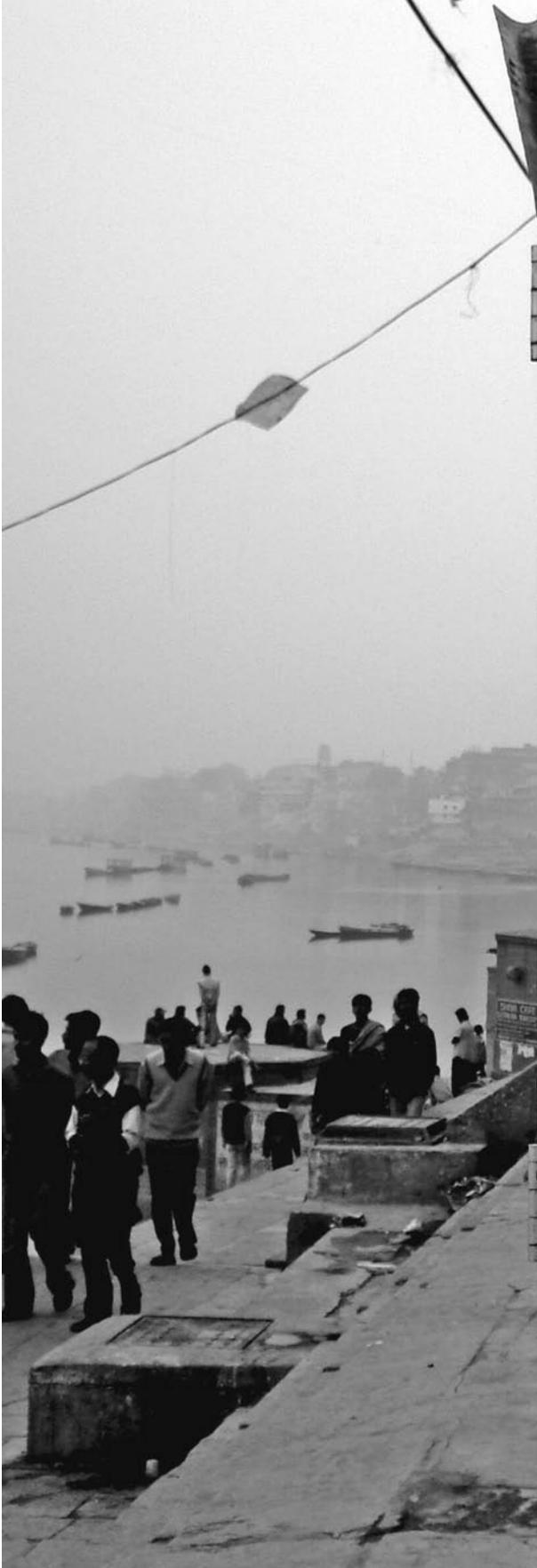
Finalmente, me gustaría mencionar las traducciones realizadas a partir de una lengua que no es la de la obra original. Eso sucede cuando no existe traductor en una combinación lingüística en particular y es necesario hacer la traducción a partir de una traducción ya existente (usualmente en inglés), el lugar del texto original.

Nicholas de Lange, que traduce del hebreo al inglés, ha llegado a un acuerdo con el agente literario de Amos Oz, autor al que traduce, que consiste

en que, si llegara a hacerse una traducción a partir de su versión al inglés, con su consentimiento y el del autor, deberá mencionarse su nombre y, preferiblemente, recibir algún tipo de remuneración por ello.

Así pues, me gustaría transmitirles el siguiente mensaje: solamente podremos negociar contratos justos con la industria editorial si creamos asociaciones profesionales fuertes y adoptamos un código de práctica profesional estricto. La condición del traductor, la remuneración y la calidad están estrechamente vinculados y para ganar y mantener cierto reconocimiento, tanto material como moral, debemos trabajar juntos como una profesión y compartir ejemplos de buenas prácticas. Con demasiada frecuencia los traductores trabajamos aislados y estamos a merced de las fuerzas de un mercado salvaje.

Es de vital importancia desarrollar asociaciones profesionales unidas y fuertes y compartir ejemplos de “buenas prácticas” a través de organizaciones como el CEATL.



శ్రీకాశీఅ

ఆర్షదేశ్శవ

నిత్యాన్నస

ప్రారంభములు: శ్రీకౌత్తమోసు ర  
శ్రీగాదెపుభాకరరెవు, మేనేజర్\*

\* శ్రీలు బట్టలు వ

# Cel CEN

## ¿SABEN LOS PÁJAROS DE ORNITOLOGÍA?

CONVERSACIÓN EN LA LISTA DE DISTRIBUCIÓN POR INTERNET

**From: Carmen Francí**

*To: listacett@acett.org*

*Sent: Friday, December 14, 2007 11:36 AM*

*Subject: [ACETT] ¿saben los pájaros de ornitología?*

¿Es útil para el traductor la teoría sobre traducción? ¿Os ha ayudado alguna vez haber leído a Schleiermacher, García Yebra, Newmark o Steiner?

**María Teresa Gallego:**

Seré breve: no.

**Celia Filippetto:**

Seré algo más extensa: depende.

**Andrés Ehrenhaus:**

Te lo diré en dos palabras: pío, pío.

**Pilar Vázquez:**

Para mí, sí.

No me ayudan en la práctica cotidiana, pero dan sentido a lo que hago. La teoría puede ser un consuelo, ¿o no?

**Francisco López:**

No. A menudo dicen barbaridades que la práctica del oficio desmiente. Sucede casi siempre que la teoría se desvincula de la práctica, en este y otros ámbitos.

**Carmen Francí:**

¿Y por qué no sirve?

**María Teresa Gallego Urrutia:**

Ésa es otra pregunta. Sólo hacías dos.

**Carmen Francí:**

(Me siento como mi dentista dentro de unos días, cuando me arranque la muela del juicio) Pues no será la última.

**María Teresa Gallego:**

A bote pronto:

- porque cocino sin libro de recetas.

- porque dirigí mi instituto al margen del BOE.

- porque si escribo un poema marco el ritmo con los nudillos en la mesa.

- porque las teorías me aburren.

# TÓN

## Malika Embarek López

A mí me ayudó mucho *L'épreuve de l'étranger* de Antoine Berman (Gallimard, 1984). Me confirmó algunas intuiciones. Sobre todo, cuando habla del “francés” de los escritores francófonos, que compara con el francés de la traducción. Por ejemplo dice:

“Ce français étranger entretient un rapport étroit avec le français de la traduction. Dans un cas, on a des étrangers écrivant en français et donc imprimant un sceau de leur étrangeté à notre langue; dans l'autre, on a des oeuvres étrangères réécrites en français venant habiter notre langue et donc la marquer, elles aussi, de leur étrangeté” (nota 1 de la página 18).

Si no lo habéis leído, lo recomiendo. Es fascinante, casi libro de cabecera... :-)

## Pilar Vázquez:

Me encantó. Lo que no significa que me ayudara a la hora de traducir las frases concretas. Y también *Pour une critique des traductions*.

## Carmen Francí:

Claro, ése es el punto. No se trata de recetas de cocina sino de encontrar el autor que te dice: el sofrito está listo cuando tiene ese tono gris Tiziano... Es un placer ver bien plasmada una idea que te ronda.

## Concha Cardenoso:

La teoría de la traducción, para un traductor literario, se resume en dos:

amar la lengua sobre todas las modas y conocer las modas y modos de las lenguas de partida y de llegada mejor que a ti mismo.

## María Teresa Gallego:

Yo sé cuando mi mayonesa —por usar un símil que ya usé otras veces— está como tiene que estar sin necesidad de que me lo diga nadie.

## Carmen Francí:

Pues comerás mayonesa hasta el fin de tus días. Y no probarás el romesco de mi madre, que es glorioso. Porque no te daré la receta, ea.

## María Teresa Gallego:

Hay que saber los ingredientes de los guisos, claro. Conocerlos bien.

Pero los ingredientes de los guisos NO son los teóricos de la traducción.

Son los escritores, son sus libros.

Y son las lenguas.

Y lo que hay detrás de las lenguas, la visión del mundo, la experiencia del mundo que se plasma en las lenguas.

Eso es lo que necesito.

Eso son los ingredientes.

Y yo los combino.

## Pilar Vázquez:

Maite, pero eso es la práctica. (El libro de García Yebra, por ejemplo, con todas las listas de discrepancias y eso.)

La teoría sería un libro sobre “el arte/oficio” de cocinar. La reflexión sobre la cocina. (*After*

he's like that, he thought over it I've been here waiting I never like to touch not if I can help i  
just take it GET OVER HERE ishietr?e is it? you're looking for a pistol, right? you're looking for a pistol, right?  
not if I can help it it's so beautiful but I know you I need so beautiful need VASOS COMUNICANTES 97

*Babel*, por ejemplo. O las locuras o no locuras de Venuti).

## Mario Merlino:

A mí las teorías me sirven para darles alguna vuelta más de tuerca (si tengo fuerzas), saborearlas cuando apuntan o confirman intuiciones, deglutirlas si me parecen novedosas.

La práctica es fundamental.

Pero la teoría la enriquece, la acentúa (muchas veces contradiciéndola), reaviva las neuronas, descubre nuevos recovecos, hasta en sus peores momentos aparece alguna reflexión que te enciende la lamparita.

¿Qué sería de mí, oh dios, si no hubiese leído la descripción que hace fray Luis de León de su lucha traduciendo el cantar de cantares?

¿O si sólo hubiese leído el lomito o solapa sobre la traducción de Paul Ricoeur traducido por Patricia Willson?

Y así.

## Gemma Pecharromán:

Con respecto a la ornitología diré que cuando me ofrecieron la primera traducción me apresuré a comprar el Diccionario de María Moliner, de quien me he hecho gran devota, y la *Teoría y práctica de la traducción* de Yebra, ¿qué queréis que os diga? Pues que no saqué nada en limpio. Que a traducir se aprende leyendo y traduciendo. Es mi opinión.

## Itziar Hernández:

Hay teorías y teorías...

Encuentro vana la pura teoría, pero las reflexiones teóricas basadas en la práctica creo que pueden ayudar mucho.

Para seguir con la metáfora de Maite, que alguien me explique por qué la mayonesa es blanquecina cuando cuaja puede no ayudarme a hacerla mejor; pero saber que ella (Maite) pone la batidora a velocidad media porque así no se le corta, seguramente me permitirá al menos probarlo y ver si a mí también me funciona.

(Por si es relevante, diré que soy Licenciada en Traducción).

## Arturo Peral:

La pregunta es compleja. La teoría de la traducción, hasta hace muy poco, no era más que un conjunto de opiniones personales o textos apologeticos para justificar una traducción (en la mayoría aparecen disculpas en caso de haber metido la pata). Además, la traductología se suele entender como el debate entre dicotomías como traducción “palabra por palabra” o “sentido por sentido” (al más puro estilo San Jerónimo). Hay que darle tiempo, todavía es un bebé (comparado con otras ciencias más veteranas, con barba y entradas). Y hay que darle tiempo también para que se desvincule de las otras ciencias de las que tanto ha mamado: la lingüística, la crítica literaria, etc. La teoría, además, tiene el inconveniente de que los investigadores proponen una teoría y se agarran a ella como a un clavo ardiendo y no se dan cuenta de que para proponer algo en este campo tiene que ser sistemático pero también flexible. Eso les quita verosimilitud a los ojos de quien practica y no teoriza. Pero yo creo que la teoría de la traducción tiene tres lados positivos:

1) El hecho de analizar cómo traducen profesionales y qué decisiones toman puede ayudar a la hora de enseñar a traducir (que en sí mismo es otro tema de debate que quizá no venga a cuento: ¿El traductor nace o se hace?).

2) Creo que analizar de forma sistemática la traducción, estudiar las decisiones y elaborar una metodología de crítica traductológica puede ayudar a combatir la invisibilidad del traductor y a derribar la quimera del traductor medio alquimista y medio *traditore*. El artista y el literato tienen una crítica digna, tienen mecanismos teóricos para respaldar sus decisiones y sus obras. ¿Por qué no el traductor?

3) Ayuda a tomar conciencia de lo que hacemos y a actuar con cierta responsabilidad (coincido con Malika y también aconsejo la lectura de Bertran). A mí me ha ayudado, no tanto a traducir, sino a ser un traductor reflexivo, a tener cuidado con lo que hago y a ser consciente de la responsabilidad de mis decisiones.

**María Teresa Gallego:**

Bueno, si hay gente que quiere reflexionar sobre la traducción y ponerlo por escrito, es muy dueña.

Pero no deja de ser una secuela.

Una secuela de lo que yo hago.

Y no me hacen falta esas reflexiones para hacerlo.

**Pilar Vázquez**

De acuerdo. Sin embargo, para mí, añaden placer a lo que hago. Y hasta es posible que por eso me ayuden a hacerlo mejor.

**María Teresa Gallego Urrutia:**

A mí me produce tanto placer traducir que, la verdad, no necesito otro.

Es como eso que decís de dar sentido a la vida. Traducir, el hecho de traducir, le da sentido a mi vida.

**Laura Calvo Valdivielso:**

Me apunto al bando de los teóricos. Pero creo que esto, como en todo, es sobre todo una cuestión de carácter. A mí me pasa como a Pilar: necesito hallar un sentido a mi vida. Y para eso los textos teóricos me ayudan, aunque luego no me sirvan para traducir mejor, sólo para racionalizar el proceso, entender que esas cosas no sólo me pasan a mí. Y eso lo hago con todo: para cocinar recorro desde a Simone Ortega a *La vera cucina di Napoli*; para decorar mi casa me trago cien revistas de decoración; desde que me quedé embarazada, me doy atracones periódicos de libros de puericultura y psicología infantil, y así con todo. Mi santo dice que hago de la vida un asunto libresco, y quizá tenga razón, pero no sé hacerlo de otro modo. Yo creo que sin Steiner, sin Eco, sin García-Yebra, sin Leonardo Bruni o sin Fray Luis no me habría decidido nunca por la traducción.

**María Teresa Gallego:**

Si, como dice Arturo, que existan teóricos de la traducción coopera a la visibilidad del traductor y la conciencia social de su necesidad, ésa es otra historia.

Que tiene su importancia. Que no es desdeñable.

Pero entonces podríamos decir que la teoría de la traducción puede ayudarnos a mejorar nuestra consideración social y, en consecuencia, nuestra condición laboral.

Pero no a traducir.

La pregunta inicial era: ¿ayuda a traducir?

Y sigo diciendo: no.

¿Son libros gratos de leer o interesantes?

Pues unos sí. Y otros no. Steiner, sí. García Yebra, no.

No puedo decir muchos más, porque he leído muy poca teoría de la traducción.

Pero también es otra historia.

La pregunta era: ¿hacen falta para traducir?

Mi respuesta personal sigue siendo: no.

[En cambio a los teóricos de la traducción sí les hace falta que haya traductores. La teoría de la traducción va por detrás de la traducción, no por delante.]

**Celia Filippetto:**

Pertenezco a una generación de traductores que se formó con muy poca teoría de la traducción. Para mí, la clave está en el refrán inglés *practice makes perfect*.

La práctica no asegura que las traducciones salgan perfectas, pero curte y da muchas tablas.

Cuando trabajo, me encuentro con miles de problemas que intento solucionar para que la traducción funcione y acabe diciendo casi lo mismo que el texto original. La verdad es que nunca sé muy bien si las soluciones que utilizo en cada caso son una expansión, una transposición, una modulación o una equivalencia.

Sólo soy consciente de que los traductores contribuimos a amasar la lengua (si se me permite el símil culinario) y a construir la literatura cuando reflexiono sobre el tema, cosa que no hago cuando traduzco. De lo contrario, no solucionaría los problemas ni terminaría mi trabajo a tiempo.

*¿Os ha ayudado alguna vez haber leído a Schleiermacher, García Yebra, Newmark o Steiner?*

Para mí son siempre interesantes las reflexiones de otros sobre la traducción. Es como ver diseccionada mi personalidad traductora en el diván de la teoría. He encontrado en los textos teóricos la explicación de muchas de las soluciones que utilizo a diario. Y aunque no me ayuden exactamente a traducir, sí me sirven para ver que muchas de mis estrategias son válidas.

### **Arturo Peral:**

Celia dice que es de la generación que se formó con muy poca teoría de la traducción. ¿Acaso ahora se enseña más? Yo me licencié hace dos años y sólo tuve una asignatura cuatrimestral llamada “Teoría e Historia de la Traducción” (y la carrera es de cuatro años). No creo que desde entonces hayan incluido más materias. Y es verdad, me he ido por las ramas. Entiendo que la teoría no es necesaria para todos, aunque ayuda. Es como un diccionario en CDROM. No es necesario para traducir, pero puede ser de gran ayuda. Sin embargo, para mí es algo necesario. Me ayuda a tomar conciencia de lo que hago. Creo que me ayuda incluso a mejorar.

### **Francisco López:**

Pero yo creo que lo que hay que preguntarse no es tanto si los pájaros saben de ornitología como si los ornitólogos saben de pájaros, y, si saben, qué y cómo han llegado a saberlo. E ignoro si la ornitología es una ciencia, pero estoy cierto de que ni la traductología ni la crítica literaria lo son. Ni falta que les hace.

### **María Teresa Gallego:**

Personalmente, me formé sin ninguna teoría de la traducción.

Me formé leyendo incansablemente desde la infancia, haciendo mías la música y la letra de la lengua y la literatura de todas las épocas; me formé ahondando en el conocimiento del castellano y del francés, jugando con esas dos lenguas, explorándolas; cursando un bachillerato (francés) marcadamente humanista en que había latín desde los diez años y griego desde los trece; cursando luego una filología francesa en la que tuve la suerte de ser

alumna de Dámaso Alonso, de Eugenio de Bustos, de Sebastián Mariner, de Jean-Pierre Richard, de Juan Manuel Rozas, de Antonio Quilis, de Fernando Granja, y colándome por mi cuenta en las clases de Rafael Lapesa. Y cuando empecé a ser consciente de que había teoría de la traducción... suena de lo más pedante e impertinente decirlo... me disculpo... pero es que fue así... ya me habían dado el premio nacional —también es verdad que me lo dieron cuando era bastante joven—.

### **María Teresa Gallego:**

Olvido imperdonable: y alumna de Jesús Cantera...

### **Dulce Fernández:**

¡Olé, Teresa!

Y me voy, que se me queman mis filetitos Lindström. El que quiera la receta, que la pida, especialidad finlandesa. (¡ñam!)

### **Carmen Francí:**

¡Yo la quiero!

### **Mario Merlino:**

¿Y luego tú me la pasas a mí?  
Ah, y el romesco que añoras.

### **Gemma Pecharromán:**

A mí me suena a sueca.

### **Dulce Fernández:**

Te suena y es, aunque aquí se acompañan de manera algo diferente y la mermelada de arándanos es mucho más amarga, casi no lleva azúcar.

Me han salido güenissssmoss!

### **Gemma Pecharromán:**

Si alguien me dice qué hacen las gaviotas le paso la receta de filetes à la Lindström. Bueno, y si no, también.

### **Pilar Vázquez:**

Creo que chillan. Graznan los cuervos, por ejemplo.

### **Gemma Pecharromás:**

FILETITOS À LA LINDSTRÖM

Ingredientes (cuatro personas):

Carne picada de ternera, 500 grs.

Remolacha roja (en conserva), 2 dl.

Cebolla, 1 dl.

Alcaparras, 2 cucharadas

Huevo 1

Patata cocida 1

Nata 1 dl.

Margarina, sal, pimienta, tomillo, ajo.

1. Rallar la cebolla.
2. Cortar la remolacha en cuadritos.
3. Cortar las alcaparras.
4. Cortar la patata en cuadraditos.
5. Mezclar la carne picada con la yema del huevo y la nata.
6. Añadir la cebolla, los cuadraditos de remolacha, los de patata y las alcaparras.
7. Sazonar.
8. Removerlo con cuidado hasta que esté bien mezclado.
9. Formar los filetitos, unos cinco cms. de diámetro por 2 de grosor.
8. Freírlos en margarina (todo lo fríen en margarina) a fuego suave, 3-4 minutos por cada lado.

Servir con patatas cocidas y mermelada de arándanos rojos.

Skål!

### **Claudia Conde:**

La mermelada se llama *lingon sylt* y se consigue en la tienda de cosas ricas suecas de Ikea. ¡Mums!

### **Arturo Peral:**

Quizá la traductología no sea una ciencia por la falta de enfoque científico, por la desconfianza que provoca (quizá por su corta edad, quizá por la inflexibilidad de los investigadores) o por falta de rigor. Pero yo creo que sí: es un arte y una ciencia. Y quizá un modo de vida.

### **Iñigo Sánchez Paños:**

Hombre yo, como (modestísimo) profesor de Teoría de la Traducción, no me puedo quedar callado en todo este tejemaneje... ¡Me apunto a la teoría que capitanea Maite! ¿Contradictorio? No del todo... Todos los que nos hemos formado a martillazos —*c'est en forgeant qu'on devient forgeron*— nos habríamos evitado —quizá, vaya usted a saber— alguno. Y, sobre todo, la teoría de la traducción no es para aprender a traducir —eso sería la Teoría de la Enseñanza de la Traducción, Incluso la Metodología de la Enseñanza de la Traducción (asignaturas que no tengo idea de que existan)—, sino para ayudar a reflexionar sobre lo que hacemos, casi a filosofar. Y ayuda a los profesionales de otras ramas de la profesión a tener una terminología más o menos común, a enfocar los primeros ataques con algo más de tranquilidad, etc.

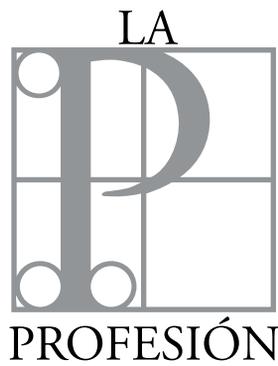
Claro que a lo mejor es que yo no enseño Teoría de la Traducción... sino ¡Teoría de la Práctica de la Traducción! Porque mis alumnos terminan aprendiendo hasta a hacer facturas (sí, tendrán que facturar, aplicar el IVA, etc.). Y, de verdad, sobre todo sobre todo, aprenden a reflexionar y a sacar sus propias conclusiones, que pueden ser coincidentes con las de Nida, García Yebra (casi jamás), Amparo Hurtado... Eso es lo que realmente (me) importa.

Ah... Por encima de cualquier otra cosa, aprenden que la traducción se basa casi siempre en lo mismo: en depende.

Y también fui alumno de Jesús Cantero. Pero jamás se me olvida.

### **Núria Petit Fontserè:**

Todo depende de lo que se entienda por teoría de la traducción. Desde luego, hablar de traductología es una pedantería, pero como existen facultades traducción y hay que publicar para medrar... Ahora bien, reflexionar sobre lo que uno hace, sistematizarlo más o menos y llegado el caso comentarlo y transmitírselo a los más jóvenes ¿no es acaso lo que en esta asociación se está haciendo?



# PREGUNTAS FRECUENTES

CARLOS MUÑOZ

REPRODUCIMOS A CONTINUACIÓN LAS RESPUESTAS DEL ASESOR JURÍDICO DE ACE A LAS CONSULTAS QUE RECIBE CON MÁS FRECUENCIA ACE TRADUCTORES.

**1. VOY A TRADUCIR MI PRIMER LIBRO. ¿QUÉ TRÁMITES LEGALES TENGO QUE SEGUIR?**

Desde un punto de vista legal, no es necesario realizar ningún trámite previo para realizar una traducción. No obstante, como en el momento en que se realiza una traducción se producen unos ingresos que se tienen que facturar, deberá tenerse en cuenta las circunstancias particulares de cada traductor para indicarle cuáles son sus obligaciones frente a Hacienda o a la Seguridad Social, las cuales dependerán de si piensa dedicarse profesionalmente a esta actividad, o si la va a compatibilizar con otra que seguirá ejerciendo de forma principal.

**2. ¿ES OBLIGATORIO QUE ME DÉ DE ALTA EN LA SEGURIDAD SOCIAL?**

Aunque siempre habrá que atenerse a las circunstancias particulares de cada caso, en principio no es necesario darse de alta en la Seguridad Social para realizar la traducción de una obra.

Si lo es cuando la actividad de traducción constituya la única actividad realizada por el su-

jeto pasivo, y ésta se realice de forma constante y continuada.

**3. ¿TENGO QUE HACER YO LA FACTURA O LA HACE EL EDITOR?**

La obligación de preparar una factura por la prestación de un servicio corresponde a aquel que lo prestó, que en este caso es el traductor.

Sin embargo en muchos casos es la propia editorial la que, supuestamente para facilitarnos las cosas, nos prepara la factura. En este caso no habría ningún problema en aceptarla, siempre que se respete la numeración correlativa que el traductor tiene que llevar de las facturas emitidas.

**4. ¿QUÉ PORCENTAJE DE IRPF DEBO APLICAR?**

Cuando se trate de una traducción realizada personalmente por un sujeto pasivo, la retención aplicable a sus ingresos será del 15%.

Cuando se trate de una traducción realizada por alguien distinto al sujeto pasivo (como es por ejemplo el caso de los derechos de autor heredados), la retención aplicable será del 18%.

**5. ¿TODAS LAS TRADUCCIONES DE LIBROS ESTÁN EXENTAS DE IVA? ¿TAMBIÉN LAS GUÍAS DE VIAJE, LIBROS DE TEXTO, OBRAS DE DIVULGACIÓN, TRADUCCIONES TÉCNICAS?**

La Ley 37/1.992 del Impuesto Sobre el Valor Añadido (I.V.A.) establece en su Artículo 11 que:

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

Dos. En particular, se considerarán prestaciones de servicios:

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

[...]

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

Esto significa que, en principio, la actividad de traducción está sujeta a este impuesto.

Sin embargo, un poco más adelante, el Título 11 de esta Ley regula las exenciones a este impuesto, y en concreto, el Capítulo 1, las exenciones a las Entregas de Bienes y Prestaciones de Servicios, estableciendo lo siguiente:

Artículo 20. Exenciones en operaciones interiores.

Uno. Estarán exentas de este Impuesto las siguientes operaciones:

[...]

26º. Los servicios profesionales, incluidos aquéllos cuya contraprestación consista en derechos de autor, prestados por artistas plásticos, escritores, colaboradores literarios, gráficos y fotográficos de periódicos y revistas, compositores

musicales, autores de obras teatrales y de argumento, adaptación, guión y diálogos de las obras audiovisuales, traductores y adaptadores.

En vista de esto, podemos concluir que los servicios profesionales prestados por los traductores, incluidos aquellos cuya contraprestación consista en derechos de autor, están sujetos pero exentos del Impuesto sobre el Valor Añadido (I.V.A.).

Así, los profesionales que exclusivamente realicen operaciones exentas no están obligados, a los únicos efectos del Impuesto sobre el Valor Añadido, a las formalidades establecidas en su Ley y Reglamento, sin que por ello no deban llevar los libros exigibles en las demás normas jurídicas aplicables.

No obstante, los sujetos pasivos que además de operaciones exentas, realicen habitualmente y simultáneamente operaciones sujetas y no exentas, como es el caso de los traductores de instrucciones técnicas, cartas comerciales, contratos jurídicos, y demás documentos similares, están obligados a cumplir las obligaciones formales y registrales del Impuesto sobre el Valor Añadido de la totalidad de sus operaciones.

**6. ¿ES OBLIGATORIO FIRMAR UN CONTRATO PARA QUE EL EDITOR PUEDA PUBLICAR UNA TRADUCCIÓN MÍA?**

Es obligatorio e imprescindible que la cesión que hace el traductor a favor del editor se formalice por escrito, ya que el artículo 60 del T.R.L.P.I. establece que “El contrato de edición deberá formalizarse por escrito”.

**7. ¿Y SI EL EDITOR NO QUIERE?**

En ese caso el autor deberá requerírsele fehacientemente al editor, preferiblemente mediante burofax, y si en treinta días este último no se aviene a ello, nos encontraríamos dentro del supuesto previsto en el artículo 61 del T.R.L.P.I. que establece que: “Será nulo el contrato no formalizado por escrito”.

## 8. ¿Y SI EL CONTRATO QUE OFRECE EL EDITOR NO SE AJUSTA A LA LPI?

El traductor deberá requerir fehacientemente al editor la firma de un contrato que se ajuste a lo dispuesto en la Ley, y en el caso de que el editor no se avenga a ello, y dependiendo de los extremos en los que no se cumpla la Ley, el traductor podrá instar a la resolución del contrato por vía judicial.

## 9. ¿CUÁNDO PUEDE CONSIDERARSE QUE UN CONTRATO ES NULO?

El artículo 61 del T.R.L.P.I. establece que será nulo el contrato no formalizado por escrito, así como el que no exprese los siguientes extremos:

- El número máximo y mínimo de ejemplares que alcanzará la edición o cada una de las que se convengan.
- La remuneración del autor, establecida conforme a lo dispuesto en el artículo 46 de esta Ley.

## 10. ¿QUÉ CONTENIDO MÍNIMO HA DE TENER UN CONTRATO?

El artículo 60 del T.R.L.P.I. establece:

El contrato de edición deberá formalizarse por escrito y expresar en todo caso:

- Si la cesión del autor al editor tiene carácter de exclusiva.
- Su ámbito territorial.
- El número máximo y mínimo de ejemplares que alcanzará la edición o cada una de las que se convengan.
- La forma de distribución de los ejemplares y los que reserven al autor, a la crítica y a la promoción de la obra.
- La remuneración del autor, establecida conforme a lo dispuesto en el artículo 46 de esta Ley.
- El plazo para la puesta en circulación de los ejemplares de la única o primera edición, que no podrá exceder de dos años contados desde que el autor entregue al editor la obra en condiciones para realizar la reproducción de la misma.

- El plazo en que el autor deberá entregar el original de su obra al editor.

## 11. ¿ES OBLIGATORIO QUE EL CONTRATO INCLUYA UN PORCENTAJE DE DERECHOS?

El contrato de edición es oneroso por definición legal, por lo que la remuneración es la propia causa del contrato visto desde la perspectiva del autor.

Una vez dicho esto, la respuesta a esta pregunta debería ser, en principio, afirmativa, ya que el apartado primero del artículo 46 del T.R.L.P.I. establece que “La cesión otorgada por el autor a título oneroso le confiere una participación proporcional en los ingresos de explotación, en la cuantía convenida con el cesionario”.

Sin embargo, el apartado segundo del mismo artículo 46 establece ciertas excepciones a este principio general, al decir que: “Podrá estipularse, no obstante, una remuneración a tanto alzado para la primera o única edición de las siguientes obras no divulgadas previamente: Traducciones”.

Es decir, se podrá pagar al traductor una cantidad a tanto alzado y no un porcentaje cuando se trate de una traducción no divulgada anteriormente y el editor solo fuese a realizar una única edición de la obra.

Para el resto de los casos si será necesario que en el contrato se incluya el porcentaje de derechos que corresponden al traductor.

## 12. ¿QUÉ HAGO SI NO RECIBO LIQUIDACIONES ANUALES?

En caso de que hayan transcurrido los tres primeros meses de cada año sin haber recibido la liquidación correspondiente al ejercicio anterior, el traductor deberá requerírsela fehacientemente al editor (mediante burofax), y si a pesar de ello no la obtiene, el artículo 68 del T.R.L.P.I. establece que sin perjuicio de las indemnizaciones a que tenga derecho, el autor podrá resolver el contrato de edición si el editor incumple la obligación de presen-

tar las liquidaciones anuales. Ahora bien, conviene aclarar que la resolución del contrato solo puede ser declarada judicialmente o por acuerdo de las partes contratantes, no de forma unilateral por el traductor, aunque el editor este incurso en causa de resolución.

13. ¿QUÉ HAGO SI ENCUENTRO EDITADA UNA TRADUCCIÓN MÍA EN UNA EDITORIAL CON LA QUE NO TENGO CONTRATO?

No existe una única respuesta a esta pregunta, ya que dependerá de dos factores fundamentales:

- Que la traducción se haya realizado después de noviembre de 1987, en cuyo caso quedaría sujeta a la vigente Ley de Propiedad Intelectual, o que se haya realizado antes de la fecha señalada, en cuyo caso serían de aplicación la Ley de Propiedad Intelectual de 1898 y la Ley del Libro de 1975.

- Los términos en los que haya sido redactado el contrato en virtud del cual se realizó por primera vez la traducción.

En estos casos lo más recomendable es acudir a la Asesoría Jurídica de la Asociación Colegial de Escritores de España, donde analizarán individualmente cada caso, y le recomendarán el más adecuado proceder.

14. ¿ES OBLIGATORIO QUE SE PIDA AUTORIZACIÓN AL TRADUCTOR PARA UNA CESIÓN A TERCEROS?

De nuevo estamos ante una cuestión que no tiene una única respuesta, ya que dependerá de la fecha del contrato y de los términos del mismo, pero en principio, cuando se trate de un contrato posterior a 1987, y salvo que en el mismo se especifique lo contrario, el editor no podrá ceder la traducción de una obra a un tercero sin el consentimiento expreso del traductor.

## LOS TRADUCTORES RUMANOS PIDEN QUE SE LES PAGUE COMO EN ALBANIA

LUMINIȚA MARCU

ARTÍCULO PUBLICADO EN *NOUA LITERATURĂ* N° 16, JUNIO 2008, BUCAREST.

TRADUCCIÓN DE JOAQUÍN GARRIGÓS



EN LA PÁGINA 28 de la revista que acaban de abrir, Némethi Barna escribe un artículo documentado y lleno de sentido sobre cómo apareció la famosa Penguin Books. Más allá de detalles sabrosos y del mensaje del texto (cómo el valor, inconformismo y perspicacia de un editor se pueden transformar en éxito), el artículo concluye planteando un problema muy importante del mercado del libro en la Rumania del momen-

to. Aun a riesgo de resultar pomposo, podría decir que un problema de la cultura rumana contemporánea. El problema de los traductores.

Abren las páginas de internet de unas cuantas editoriales rumanas grandes e importantes, incluso diría que de éxito comercial, ya que no creo que quienes las dirigen publiquen sólo por amor al arte. Verán que en muy pocas de ellas están presentes los traductores. Aunque, como dice Némethi Bar-

na, el 80% del mercado del libro en Rumania está integrado por traducciones. O sea, por los productos de las editoriales correspondientes. O sea, de donde proceden sus ganancias. En los felices casos en que aparecen los nombres de los traductores, no se nos dice nada más. Un simple sujeto, que dé gracias por haberse mencionado su nombre... Recuerdo de pasada que en las páginas de las grandes editoriales del mundo civilizado el nombre de los traductores aparece exactamente con el mismo relieve que el del autor del libro en cuestión, ambos están separados por una barra oblicua. Después, cuando la redacción de un periódico rumano decide insertar, en el espacio destinado a anuncios de detergentes, algo sin finalidad productiva como el fragmento de un nuevo libro, no aparece casi nunca el nombre del traductor. Pondré un ejemplo para que no se piense que hablo a humo de pajas: los extractos del diario del Che Guevara en cuya traducción sé, casualmente, lo mucho que han trabajado dos amigos míos. Es más, a las maravillosas presentaciones de libros en las ferias (no es que tengan mucho sentido esas tristes presentaciones en las casetas aún más tristes de algunas grandes editoriales, pero en fin...) en ocasiones ni siquiera son invitados los traductores. No ya para hablar de su trabajo, entendámonos, sino sencillamente a asistir. No. Cuando por curiosidad pregunté por qué ocurre eso, me contestaron que se prefiere que quienes hablen sean personalidades conocidas, si es posible de la televisión. Esto en cuanto a la gloria del traductor, que tiene la ventaja de ser gratis.

Sobre el modo en que se paga a los traductores podríamos hablar mucho y bien. Trataremos de hacerlo en los números venideros, consecuentes con la idea que inspiró el nacimiento de esta revista, dedicando generosos espacios a los traductores rumanos. Lo que puedo decir ahora es que se me ha pasado por la cabeza la siguiente estrategia: acompañar todos los textos que escriba en distintas publicaciones y sobre diversos temas con la siguiente divisa: **LOS TRADUCTORES RUMANOS PIDEN QUE SE LES PAGUE COMO EN ALBANIA.**

Allí la tarifa para las traducciones de lenguas extranjeras al albanés parece que es de cinco euros la página. Hay leyes dictadas como consecuencia de presiones ejercidas por las agrupaciones de escritores y traductores de los respectivos países. Es una medida de protección mínima para las culturas que viven de las importaciones. En Rumania, la tarifa para las traducciones ronda los 2'50 euros la página. Si uno anda con pretensiones le contestan que eso es lo que les pagan a los grandes traductores premiados, a personas venerables. Y si no quiere, seguro que acudirán estudiantes y jóvenes que traducen por 1,87 euros. La situación solo podría cambiar uniéndose los traductores y formando un gremio eficaz. Pero los editores pueden estar tranquilos, a los rumanos les cuesta mucho unirse. Pues ¿a quién íbamos a poner de presidente de los traductores? Hasta que no nos aclaremos a este respecto, miremos con envidia a nuestros hermanos albaneses.

En lo que a mí se refiere, aunque me gustaría hacer otras cosas en la vida, la traducción literaria me parece una de las ocupaciones más hermosas a las que me dio acceso la Facultad de Letras. Me tranquilizo al pensar que si fracaso en mis otros menesteres siempre podré traducir un libro (¡espero que incluso después de haber escrito este artículo!). Pero, atención, si hasta ahora no habéis traducido ninguno no vayáis a creer que es tarea fácil. Conocer la lengua original es una condición mínima, pero está lejos de ser suficiente. Después de haber traducido dos libros y moviéndome en el mundo del libro, he encontrado también editores de pro, intelectuales y personas de gran calidad. Pero ninguno te ofrece más dinero por amistad, y es que las editoriales son un negocio. Hacen falta actitudes y reglamentos. Y cierta dosis de valor. Y, para empezar modestamente, propongo aspirar no ya a los más de veinte euros por página de la Unión Europea, sino ¡a los cinco de Albania!

## X ANIVERSARIO DE LA CASA DEL TRADUCTOR DE BALATONFÜRED

REPRODUCIMOS LA INTRODUCCIÓN DE ADAN KOVACSICS A LA MESA REDONDA “LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA HÚNGARA” CELEBRADA EL 4 DE JUNIO DE 2008 EN LA QUE PARTICIPARON HEINZ EISTERER (AUSTRIA), ADAN KOVACSICS (ESPAÑA), ANAMARIA POP (RUMANÍA), VIACHESLAV SEREDA (RUSIA) Y KAROL WŁACHOWSKY (ESLOVAQUIA). MODERADOR: GÉZA SZŐCS.

**B**ARCELONA, 23 DE abril, día de Sant Jordi. Todos los años, una gran celebración. Un 23 de abril fallecieron, además, hace 392 años, Miguel de Cervantes y William Shakespeare. En realidad, Cervantes murió un día antes, pero su muerte se conmemora el 23, día de su entierro. No consigo quitarme de la cabeza la idea de que esta coincidencia de día, mes y año es una mera leyenda. La obra de ambos autores desempeña, de hecho, un papel clave en el concepto de literatura universal, tal como se entiende a partir del siglo XIX y quizá se siga entendiendo todavía, aunque con matices, tantos que los matices son ya sombras. Sea como fuere, el 23 de abril se regalan rosas y libros en Barcelona. Es un día muy festivo y popular. Como todo fenómeno, tiene también, lógicamente, su lado perverso; los libros más vendidos suelen ser entonces los escritos por alguna estrella del deporte o de la televisión. De la obra de arte total se ha pasado a la estrella total, capaz de desempeñarse y ser visible en todos los ámbitos.

Hace unos años, en 2003 concretamente, algunos traductores aprovecharon el día para reivindicar su actividad y realizaron una encuesta en la calle. Querían saber si los compradores de libros eran conscientes de que aquella obra que adquirirían, fuera de Donna Leon, de Crichton, de Goethe, de Duras, de Huxley o de Márai, había sido traducida por alguien. En general, la respuesta fue que no. Es decir, muchos no eran conscientes de que aquel libro, escrito en otro idioma, había pasado por la mente, el corazón, el lenguaje y las

manos de un traductor para llegar sea al castellano, sea al catalán.

Resulta tanto más llamativo cuanto que vivimos en un mundo que está, por así decirlo, sumergido en la traducción. Escuchamos noticias, leemos periódicos, prestamos atención a las declaraciones de políticos, agentes culturales y deportistas; bastaría con discernir, aunque fuese una sola vez, cuánto de todo ello ha sido traducido para que lo entendamos. A decir verdad, en este momento no podemos imaginar un mundo sin la traducción.

Esto es válido también para la literatura y las obras literarias. Así como la obra busca a su lector, también busca la otra lengua para completarse. Una obra literaria desea ser traducida. No concluye en el momento en que el escritor deja la pluma sobre el escritorio, suspira aliviado y dice: bueno, he acabado, sino en ese instante imaginario del futuro en que ha alcanzado ya a todos sus lectores y ha sido traducida a todas las lenguas. Entonces termina, por así decirlo, su andadura. De ahí también que los textos literarios escritos en húngaro no existan sólo en el ámbito cerrado de su país, sino que tengan también una aspiración universal, inherente a todas las literaturas.

Así, a través de las traducciones y de los traductores llega, pues, la literatura húngara a los territorios de habla castellana. Puede decirse que su conocimiento en España eclosionó realmente a partir de finales de los años noventa del siglo pasado. En ese proceso fue decisiva la desaparición del muro que dividía Europa; desempeñaron así-

mismo un papel importante la presencia de Hungría como país invitado a la Feria de Frankfurt en 1999, el interés creciente por la obra de Sándor Márai, el premio Nobel otorgado a Imre Kertész; sin embargo, lo más importante ha sido lo que Márai, lo que Kertész, lo que Krasznahorkai, Bodor, Nádas, Konrád, Kosztolányi, Szentkúthy, Pap y tantos otros escritores húngaros dicen al mundo en sus obras, así como el hecho de que ha habido traductores dispuestos a asumir la tarea de verter sus textos a las lenguas de España, sobre todo al castellano y al catalán. En estos últimos diez años, el público lector valora cada vez más el lugar de la literatura húngara en el concierto de la cultura europea.

Cabe afirmar asimismo la importancia que poseen y el apoyo que suponen en esta labor las asociaciones de traductores como aquella a la que pertenezco, ACETT; las entidades de gestión de derechos como CEDRO; y las Casas del Traductor. Recordemos, por otra parte, que a esta Casa del Traductor de Balatonfüred no sólo se viene a tra-

ducir, sino que en ella se organizan, además, seminarios para formar a nuevos traductores. El seminario de traducción húngaro-castellano de Balatonfüred, celebrado ya en cinco ocasiones, ha contribuido decididamente a la incorporación de más traductores a la tarea de verter libros húngaros al español. Ha animado a personas interesadas en la traducción a emprender este camino. Su incorporación ha hecho posible, por ejemplo, que *Versión corregida* de Péter Esterházy, *La resurrección del Jesús judío* de Ágnes Heller, los *Diarios* de Sándor Márai o *El rey blanco* de György Dragomán, por ejemplo, puedan leerse ahora ya o en un futuro muy próximo en lengua española.

Antes de concluir, sólo querría señalar lo que significa para mí, hijo de húngaros nacido hace más de medio siglo en Chile, traducir a mi idioma la literatura escrita en la lengua de mis padres. Significa que un círculo se cierra de alguna manera. Que esto sea posible lo debo también a la Casa del Traductor de Balatonfüred y a la labor de su director, Péter Rác.

## ESTANCIA EN LA CASA DEL TRADUCTOR DE ARLES

JUAN VIVANCO



EL PASADO MES de septiembre disfruté de una estancia en la Casa del Traductor (Collège International des Traducteurs Littéraires) de Arles, en la Provenza. Para el que no la conozca, la Casa ocupa parte de un ala de un viejo hospital, con una gran biblioteca, oficinas y unas 10 habitaciones con altillo, además de un amplio salón-comedor-cocina, terraza y gimnasio. Al lado, en el mismo edificio, se encuentran la Mediateca (cuyo catálogo se puede consultar en la red) y muchos locales para conferencias y expo-

siciones. El conjunto se llama Espace Van Gogh. Me había llevado para traducir un libro de Bernanos y otro de Pasolini. Ya había estado allí en varias ocasiones, con o sin beca. En esta iba de acompañante de una persona con beca (20 € diarios), y ACE Traductores me había concedido una bolsa de viaje de 250 €. La estancia, salvo los 30 € de matrícula, es gratuita para los traductores y creo que la sufraga el ayuntamiento.

Encontré la Casa sin cambios apreciables desde la vez anterior: el wifi sigue sin llegar a todas

las habitaciones (aunque en la nuestra había buena conexión), la internet a veces se pasma (pero en toda la ciudad) y la moqueta *déqueulasse* del salón-comedor sigue allí, impertérrita, seguramente para hacer contraste en el país de los perfumes y los jabones de Marsella. Para la del pasillo habría que buscar un adjetivo mucho más fuerte. Las sartenes se pegan con saña, fenómeno físico que se produce al cruzar los Pirineos y merece ser investigado. La gente de Arles sigue igual: igual de cariñosa, de poco ostentosa, de franca, de orgullosa de ser sureña (el clásico francés callo no podía faltar, pero eso forma parte de la idiosincrasia); y en las fiestas siguen tocando pasodobles.

He leído en el informe de estancia en Arles publicado en el número anterior de Vasos Comunicantes una queja, poco halagüeña, sobre el alto promedio de edad de los residentes. Al respecto

tengo que decir: los viejos traductores (o viceversa), no digo que seamos más listos, pero sabemos más. Una de las cosas que sabemos es que las casas del traductor son un buen invento. Por eso nadie debe extrañarse de que los que conocen estos reductos tiendan a repetir, y así las Casas se van llenando de una fauna generalmente talluda, que está al quite y rellena las solicitudes a tiempo. Por eso también, en Arles hay que esperar dos años antes de volver a pedir una beca. Los traductores jóvenes, en vez de quejarse, que espabilen. No se hace ninguna discriminación por la edad, sólo hay que presentar un contrato de traducción y demostrar de alguna forma la profesionalidad. Ni siquiera es preciso traducir del francés.

Y qué voy a decir de septiembre en la Provenza y la Camarga.

## JORNADAS SOBRE DERECHOS DE AUTOR EN CHISINAU (MOLDAVIA)

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE

**L**OS PASADOS DÍAS 20 y 21 de octubre tuvieron lugar en la Universidad Libre Internacional de Moldavia unas Jornadas sobre gestión de Derechos de Autor. Organizadas por el Instituto Cervantes de Bucarest en colaboración con su Centro Asociado en Moldavia en la citada universidad, y con la participación de CEDRO, las jornadas contaron con la participación, por parte española, de Javier Díaz de Olarte, del departamento de socios de CEDRO (*La experiencia de CEDRO en la gestión colectiva de derechos*), y de Ramón Sánchez Lizarralde, miembro de la Junta Directiva de ACE, que intervino para exponer la experiencia reciente, particularmente a partir de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987, y el estado

actual de los derechos de escritores y traductores en España.

Intervinieron además diversos representantes moldavos de los sectores involucrados para presentar la difícil situación en su país, heredera en muchos aspectos de la legada por la antigua URSS y asimismo determinada por la diversidad de influjos internacionales, de la Comunidad Europea por una parte, y de la Comunidad de Estados Independientes por la otra, fenómeno éste que ha retrasado la adopción de una nueva legislación sobre la Propiedad Intelectual y los Derechos de Autor, además de introducir dinámicas divergentes en su desarrollo y tratamiento. La agitada evolución política y económica del país en los últi-

mos decenios, junto con el raquitismo del sector editorial, la escasa tradición literaria y los aún no solventados problemas lingüísticos contribuyen a generar una situación de notable precariedad de los autores y sus obras, pese a lo cual pudo observarse a lo largo de las sesiones un activo interés, en particular por parte de los más jóvenes, por la experiencia de otros países y geografías, con el ánimo de encontrar los medios de avanzar en la garantía de sus derechos. Olav Stokkmo, secretario general de IFRRO, se ocupó de la marcha a escala internacional de las entidades de gestión colectiva de derechos de obras impresas (*IFFRO y la copia privada de obras impresas*), asunto este que atrajo particularmente la atención dado el estado actual de las gestiones y actividades para la constitución en Moldavia de una sociedad de índole semejante. Actuaron como presentadores y conductores de las sesiones y debates Joaquín Garrigós, director del

Instituto Cervantes en la capital rumana y colega nuestro, junto con Ana Tolcaci, directora del Centro Asociado en Moldavia.

Al término de las sesiones, los distintos representantes mencionados se ofrecieron para colaborar en el futuro con los sectores e instituciones moldavos interesados en hallar los medios organizativos que permitan avanzar en la defensa de los derechos individuales y colectivos de los autores y los titulares de derechos en el país.

Dado que, en lo sustancial, la intervención de Ramón Sánchez Lizarralde (*Los derechos de los autores en España a los 20 años de la Ley de Propiedad Intelectual*) fue muy semejante a la presentada hace dos años en Sofía, ya reseñada en esta revista, nos abstenemos de reproducir el texto y nos remitimos en lo que a ello se refiere al aparecido en el número 38 de *Vasos Comunicantes*.

## BECA EDWIN MORGAN DE TRADUCCIÓN

CURSOS DE VERANO DE LA UNIVERSIDAD DE EDIMBURGO, 2008

ROSA ARRUTI



EL SCOTTISH ARTS Council concede cada año una beca de estudio, la *Edwin Morgan Fellowship for Translation*, destinada a traductores interesados en la literatura escocesa contemporánea, que estén contribuyendo a su divulgación mediante su labor de traducción. Como traductora de las obras de Mark McNay (*Saltire Society's for Scottish First Book of the Year Award*, *Arts Foundation New Fiction Award*) reunía los requisitos para optar a la beca consistente en una estancia en la Universidad de Edimburgo durante los Cursos de Verano, que finalmente me fue concedida, compartida con el colega italiano Marco Fazzini. Todos somos conscientes de los beneficios de visitar el país del autor

cuya obra traducimos y, en el caso de un escritor como McNay, con sus ambientaciones en barrios de la periferia de Glasgow y las particulares voces de sus personajes, la estancia en Escocia representaba una oportunidad profesional irrechazable en este momento en el que el programa de estancias en Casas de Traductores de la red RECIT está inactivo por problemas de financiación.

El curso "Texto y Contexto: literatura británica e irlandesa desde 1900 al presente" al que asistí no incluye un programa específico para traductores, pero ofrece conferencias de especialistas, lecturas a cargo de algunos autores e interesantes seminarios de crítica literaria. Todo ello supone una ocasión de estudiar en profundidad

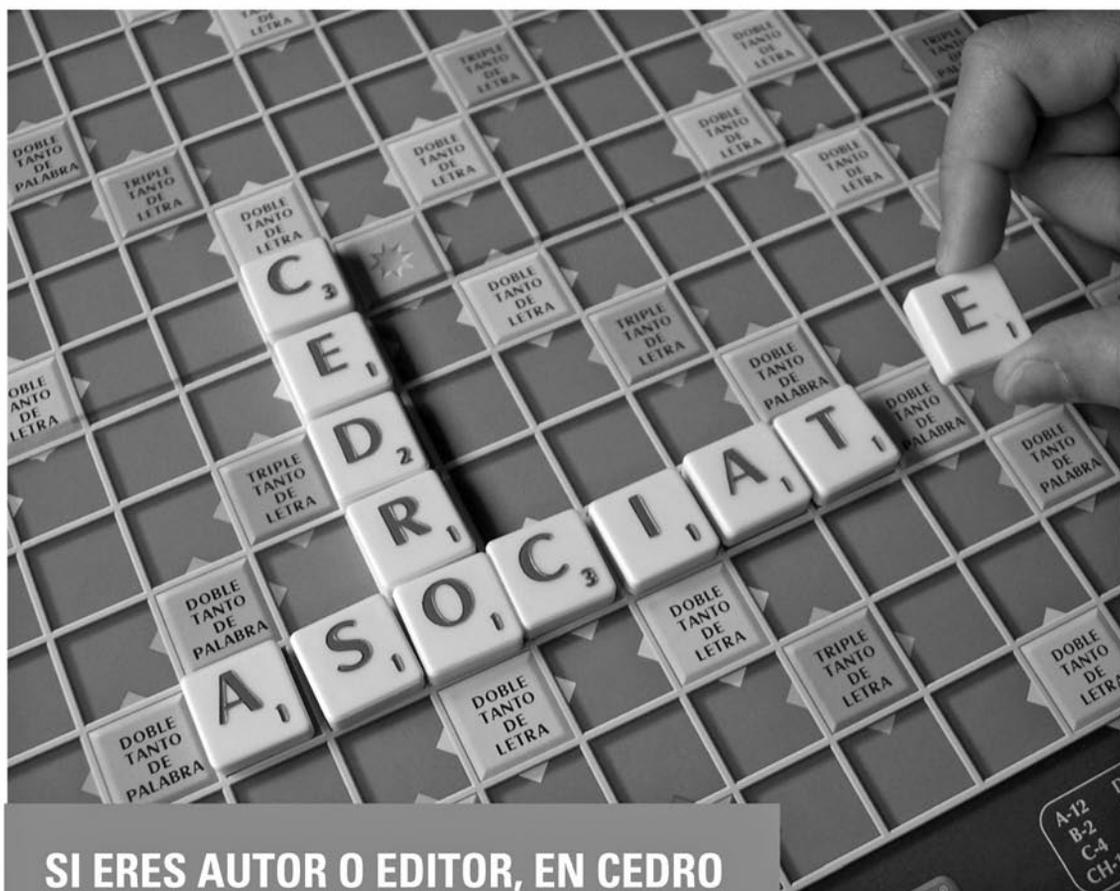
obras y autores —agrupados en los bloques básicos de Modernismo y Postmodernismo— de cara a una especialización profesional.

Otros incentivos añadidos de esta beca son la coincidencia de fechas con la Feria del Libro de Edimburgo y su completo programa de actos, que se suma a la ya densa oferta cultural de la capital escocesa en verano. En mi caso, fue también de interés conocer al traductor al holandés de McNay e intercambiar experiencias con él en la mesa redonda dedicada a traducción que organizó el grupo de Escritura Creativa de la misma Universidad de Verano.

Quiero mencionar también la acogida y buena disposición del personal del Scottish Arts Council a la hora de facilitar todo tipo de ayuda e información sobre la actividad editorial en Escocia y sus novedades literarias, así como otros contactos.

En resumen, una beca con un intenso programa de trabajo, apropiada para traductores interesados en ahondar en la destacada producción literaria de Escocia y su cultura. Quien quiera más información, puede consultar <http://www.llc.ed.ac.uk/suiss/scholarships.html>.

Imprescindible llevar paraguas.



## 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](http://www.cedro.org)

91 702 19 39

93 272 04 45

[socios@cedro.org](mailto:socios@cedro.org)

[cedrocat@cedro.org](mailto:cedrocat@cedro.org)

**CEDRO**

CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS  
REPROGRÁFICOS



## *¿Qué es ACE Traductores?*

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

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



### VASOS COMUNICANTES

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

### VASOS COMUNICANTES

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

Quienes deseen conocer las condiciones para publicar un artículo deberán ponerse en contacto con MARIO MERLINO  
[mmerlino@ya.com](mailto:mmerlino@ya.com)  
O CON CARMEN FRANCI  
[c.franci@acett.org](mailto:c.franci@acett.org)

