

Vasos Comunicantes

Otono 2013

44



Dirección:
Carmen Francí

Subdirección:
Marta Torent López de Lamadrid

Consejo asesor:
Junta rectora de ACE Traductores

Transcripciones:
Amaya García Gallego

Corrección de pruebas:
CLAUDIA TODA CASTÁN

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
Móvil: 676 778 759
Fax: 91 446 29 61

E-mail: lamorada@acett.org
Web: www.ace-traductores.org

Diseño y concepto gráfico:

David Escanilla | QH::DE.sign
www.davidescanilla.com

Se han utilizado las familias tipográficas:
Labrat, **Cg Geometric**, Eurostile,
Garamond, **Helvetica Inerat**
y Helvetica35-Thin

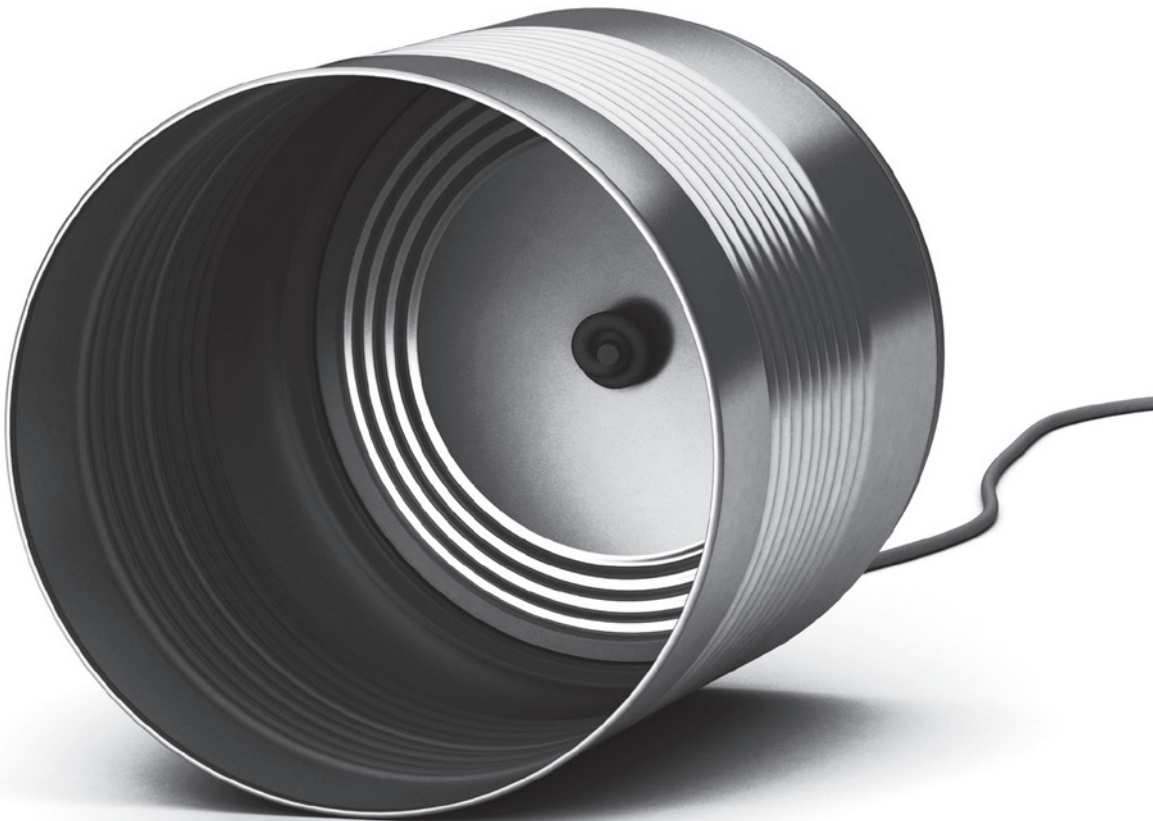
Imprime: Iberoprinter

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

**Colaboradores
en este número:**

Damià Alou
Víctor Amela
Javier Aparicio
José Luis Arántegui
Gudbergur Bergsson
Peter Bush
Marià Capella
Fernando Carbajo
Jordi Cervera
Pepa Cornejo
Pedro de Andrés
Olivia de Miguel
Sergi Doria
Robert Falcó
Mónica Fernández
Carlos Fortea
María Teresa Gallego
Isabel García Adánez
Consuelo González Castresana
Donatella Iannuzzi
Adan Kovacsics
Alberto Manguel
Carlos Marichal Salinas
Mirella Marotta
Diego Moreno
David Paradela
Anna Prieto
Pedro Román
John Rutherford
Miguel Sáenz
Mario Sepúlveda
Josep M.ª Todó
Dolors Udina

Seguimos comunicantes Carmen Francí Ventosa	7
I Premio en memoria de Jaime Salinas a las buenas prácticas editoriales Varios autores	9
Entrevista a Consuelo González Castresana Pepa Cornejo	23
Relatos de vidas dedicadas a la traducción Consuelo González Castresana	39
Desafíos de la propiedad intelectual en el «nuevo» ámbito digital. Ideas para una reforma de la LPI Fernando Carbajo Cascón	63
Una reunión deliciosa en casa de la señora Dalloway Dolors Udina	75
Prestar oídos J. L. Arántegui Tamayo	79
V Ojo de Polisemo Aranjuez	91
Las moradas del traductor Isabel García Adánez	93
Pasar las moradas: el proceso editorial como punto de encuentro y desencuentro Carlos Fortea	105
XXX Años de ACE Traductores. Anfitriones y luchadores Mirella Marotta, M^ª Teresa Gallego, Miguel Sáenz y Claudia Toda Castán	115
IV Ojo de Polisemo Barcelona	129
Mis curiosas realciones con editores y medios británicos John Rutherford	131
Mesa redonda. La literatura traducida en prensa. Sergi Doria Alburquerque: <i>Cuando la traducción es noticia</i> y Lluís Maria Todó: <i>Criticar al crítico de traducciones</i>	141
Mesa redonda. El contrato digital Mario Sepúlveda y Marià Capella	153
La traducción literaria como sobrentendido o convención: el problema y sus excepciones Javier Aparicio Maydeu	167
Mesa redonda. La formación de traductores literarios Peter Bush, Adan Kovacsics y Olivia de Miguel Crespo	181
Mesa redonda. La (in)visibilidad de los traductores en los medios de comunicación Víctor Amela y Jordi Cervera	195
Mesa redonda. El traductor: ¿ficción o realidad? Anna Prieto, Pedro Román, David Paradela y Damià Alou	213
Literatura de sombras o ¿qué cosa leemos cuando leemos una traducción? Alberto Manguel	229



Seguimos comunicantes

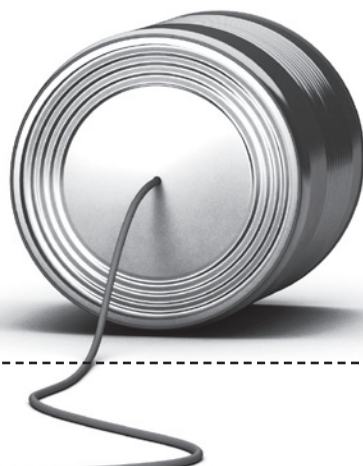
Carmen Francí Ventosa

Tras un largo período de reflexión sobre el presente y el futuro de *Vasos Comunicantes*, tenemos aquí ya el segundo número de esta nueva etapa, el 44, correspondiente al otoño de 2013. Y dado que ganas y manos voluntarias no faltan ni faltarán, solo la ausencia de un presupuesto mínimo impediría que sigamos adelante con un número anual en papel. Confiamos por ello en que CEDRO, la entidad gestora de derechos reprográficos gracias a cuya colaboración se realiza esta revista, pueda seguir actuando como hasta la fecha en su labor de sustento y soporte de los traductores.

El paso definitivo de tres números anuales a uno solo no será el único cambio: además, como ya salta a la vista (y al tacto), probablemente la revista tendrá una mayor extensión, puesto que mantenemos el objetivo de hacernos eco de las actividades de ACE Traductores, así como el de seguir siendo la vía de expresión natural de los profesionales de la traducción, que pocas veces tienen posibilidad (o interés) en publicar en las demás revistas dedicadas a la traducción literaria en lengua española, todas ellas de ámbito académico y universitario.

Esta periodicidad anual ha sido, pues, uno de los motivos de la futura creación de unos *Cuadernos de Vasos Comunicantes*, estos sí en Internet, destinados a recoger lo que antes publicábamos en la sección «La Profesión»: es decir, noticias y reportajes de cierta actualidad, que iremos sacando, a medida que interese, sin periodicidad preestablecida.

Así que, tras el primer paso en esta nueva dirección, que dimos con ayuda de Carlos Fortea y de David Escanilla, autor del nuevo diseño, damos el segundo con la ayuda de Marta Toront y con la esperanza de ir avanzando por el camino de la visibilidad, que no es otro, como dice María Teresa Gallego en una de las intervenciones publicadas, que el de la defensa de los derechos laborales del traductor.



JAIIME SALINAS

EL OFICIO DE EDITOR



I Premio en memoria de Jaime Salinas a las buenas prácticas editoriales

El jueves 3 de octubre de 2013 tuvo lugar un acontecimiento muy especial en la trayectoria de ACE Traductores. En el marco de la feria LIBER de Madrid, en una sala acondicionada a tal efecto, la asociación hizo entrega del primer galardón del Premio en memoria de Jaime Salinas a las buenas prácticas editoriales. Es este un premio que nace del pleno convencimiento de la necesidad de que dos eslabones básicos del proceso editorial mantengan una relación clara y fluida; del deseo sincero de tender puentes entre editoriales y traductores. En tan significativo acto contamos con representantes de todos los sectores del libro, con la grata y distinguida presencia de Carlos Fortea, Mónica Fernández, Pedro de Andrés, Miguel Sáenz y Gudbergur Bergsson, todos los cuales tuvieron la gentileza de dirigir unas palabras a los allí presentes. El premio recayó en dos editoriales jóvenes con sede en Madrid: Gallo Nero y Nórdica. La primera es una editorial que se ha propuesto publicar los libros que le gustan sin límite geográfico ni temporal; la segunda nació con la intención de ser un referente en España de las distintas literaturas de los países nórdicos. Al cabo de unos días de la entrega del premio, contactó con ACE Traductores el sobrino de Jaime Salinas, Carlos Marichal Salinas, que tuvo la amabilidad de enviarnos un escrito hablando de su tío, que reproducimos como broche de oro de esta sección.

Mónica Fernández

Subdirectora General de Promoción del Libro y la Lectura, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Quiero agradecer que cuenten con mi presencia como representante de la Secretaría de Estado de Cultura; es un honor estar en una mesa no solo con los Presidentes de ACE Traductores y de CEDRO, sino con dos grandes traductores, como son Miguel y Gudbergur, Premios Nacionales de Traducción en sus respectivos países.

Quisiera dar la enhorabuena a ACE Traductores por promover este premio tan importante de reconocimiento a la labor editorial desde el punto de vista del traductor —llevando, además, el nombre de ese gran editor y traductor que fue Jaime Salinas—.

Quiero dar la enhorabuena también a los premiados, Nórdica y Gallo Nero, a Diego y a Donatella, editores y proyectos jóvenes que han sabido encontrar un nicho en el mercado, trayéndonos o redescubriéndonos a autores internacionales, eligiendo bien y reconociendo a los traductores, cuya labor hace posible que esa literatura llegue realmente bien al lector. Además, nos ofrecen unas ediciones cuidadas y de altísima calidad, que enriquecen en muchos casos con el protagonismo de la ilustración.

Me gustaría recordar el apoyo que el Ministerio sigue ofreciendo a los traductores, como lo hicimos hace pocos años publicando el Libro Blanco de la traducción y como lo hacemos cada año con el reconocimiento de los Premios Nacionales.

Pedro de Andrés

Consejero de Alianza Editorial y Presidente del Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) desde junio de 2011

Quiero dar las gracias a ACE Traductores por su invitación a la entrega del Premio Jaime Salinas, premio otorgado por traductores a editores en reconocimiento de sus buenas prácticas, y resaltar la oportunidad de este premio, pues desde mi posición como presidente de CEDRO, entidad de gestión que agrupa a cerca de 21.000 autores y editores —los traductores son autores a todos los efectos en CEDRO— para la defensa de sus derechos de propiedad intelectual y de la justa remuneración para los segundos usos de sus obras, he conocido de primera mano las fricciones que en ocasiones se han producido entre traductores y editoriales por causa de una variedad de circunstancias. La puesta en valor de las buenas prácticas que representa este premio contribuye, y ha de seguir contribuyendo, a una mejor y más fluida relación entre editor y traductor. Los editores premiados representan un ejemplo que puede motivar a otros al desarrollo de tales buenas prácticas.

Se celebra la primera edición del Premio Jaime Salinas, inicio de una serie de ediciones que seguro obtendrán un amplio éxito. Y no puedo dejar de referirme al acierto de que este premio se haya establecido en homenaje a Jaime Salinas. Tuve la oportunidad de conocerlo personalmente en sus tiempos en Alianza Editorial a principios de los años 70 y, aunque tuve poca relación con él, pues yo era un joven colaborador esporádico en el área de Ciencias de la Naturaleza, me causó

una intensa admiración como modelo de editor, culto y exquisito, que luego fue acrecentándose con el paso de los años.

Quiero finalizar expresando mi enhorabuena a los premiados, ejemplo de buenas prácticas, y deseándoles muchos éxitos.

Miguel Sáenz

Académico y traductor, Premio Nacional de Traducción

Como traductor, conocí a Jaime Salinas, en 1974. De hecho, fue él mi primer editor, cuando dirigía con Javier Pradera Alianza Editorial, y la primera traducción que me confió, sin haber visto jamás una sola palabra traducida por mí, fue *Carta breve para un largo adiós*, de Peter Handke.

Luego, en 1977, cuando él era director de la editorial Alfaguara, formé parte de aquel mítico «comité de lectura» que se reunía en el edificio Torres Blancas, con periodicidad irregular, para tomar whisky o café —más whisky que café— y hablar de libros. De allí salieron «descubrimientos» como Thomas Bernhard, Paul Bowles, Patrick Modiano, Henry Miller, Clarice Lispector, Marguerite Yourcenar, Robert Walser... y la fabulosa literatura brasileña. Y allí estaban Luis Goytisolo, Juan Benet y Juan García Hortelano —la mejor pareja cómica de entonces, muy superior a Típ y Coll—, un joven Marías, un joven Millás, una jovencísima Michi Strausfeld... y muchos que, sencillamente, acertaban a pasar por Madrid y podían llamarse, por ejemplo, Julio Cortázar.

En 1978, con motivo de la edición en España de *El tambor de hojalata* de Günter Grass, que Joaquín Mortiz había publicado en 1963 en México, Jaime Salinas contrató un vagón entero de la RENFE para hacer una excursión a Cuenca con escritores, críticos, artistas, periodistas, traductores... y Günter Grass. No conozco nada parecido, ni antes ni después.

A mí Jaime me consideraba, sobre todo, su asesor de literatura alemana. Era inútil que yo le asegurase que sabía mucho más inglés que alemán y que conocía mucho mejor la literatura inglesa que la alemana. Su problema era que formaba parte del comité asesor Pablo Sorozábal, hijo del famoso compositor de zarzuelas y del himno de la Comunidad de Madrid, que era escritor, músico, fotógrafo y bellísima

persona, pero declaradamente estalinista. En sus informes sobre literatura alemana solo existía la de la República Democrática y el calificativo más suave que aplicaba a Thomas Bernhard era el de fascista. De manera que Salinas me necesitaba para equilibrar un poco las opiniones de Sorozábal, por otra parte buen amigo mío.

Jaime Salinas fue un gran editor, de la stirpe de los Gallimard, Einaudi, Fischer, Unsel... No pagaba mejor a los traductores que otros editores, pero los trataba como amigos, los reconocía como intelectuales y su decisión de incluir el nombre del traductor en aquellas famosas cubiertas de color azul violáceo diseñadas por Enric Satué marcó un hito en la edición española. Eran los tiempos, anteriores a 1987, en que el traductor vendía todavía su alma al editor.

La mejor frase que recuerdo sobre Jaime Salinas es de José María Guelbenzu, que dijo que Jaime contribuyó decisivamente a quitar el pelo de la dehesa a editores y lectores españoles. Yo creo que todos los lectores tenemos una gran deuda de gratitud con Jaime Salinas y me complace enormemente que el premio ahora creado lleve su nombre.

Las muchas travesías en la vida de Jaime Salinas Bonmatí, ciudadano del mundo

Gudbergur Bergsson

Escritor y traductor islandés, amigo personal del difunto Jaime Salinas

Por su origen, por su trayectoria en una vida azarosa, por el hecho de haber sido una persona multilingüe, complicada y culta, no es fácil dar una imagen correcta y satisfactoria del editor Jaime Salinas Bonmatí, hijo del poeta Pedro y de Margarita Bonmatí, alicantina, española, francesa y argelina.

Jaime había nacido en Argelia, en Maison-Carrée, en la casa de sus abuelos, inmigrantes españoles ya de nacionalidad y lengua francesa, aunque en casa la familia solía hablar catalán o alicantino. Muy joven emprendió con su madre el primer viaje a España para vivir en Sevilla, en cuya universidad su padre era pro-

fesor. Luego los padres se trasladaron a Madrid y se instalaron allí hasta iniciarse la Guerra Civil, entonces este verano se encontraban en Santander donde el padre era rector-fundador de la Universidad Internacional.

Por circunstancias azarosas, Jaime consiguió escapar de la contienda atravesando con su hermana los Pirineos. Llegaron más o menos sanos y salvos a Francia donde los rescató una hispanista que les ayudó a pasar el Mediterráneo en barco y llegar a Argel, donde viviría un año en Maison-Carrée con sus abuelos. Según su testimonio, Jaime muchas veces repitió que ese tiempo fue fundamental en su vida, adquirió lo que se llama conciencia social, se dio cuenta de la diferencia que hay entre las clases, tanto las sociales como entre las distintas razas. Se hizo consciente del colonialismo y del racismo, incluso notaba ambos en la mentalidad de su familia de origen español y por lo tanto con complejo de inferioridad respecto a los colonos franceses, pero eran tan racistas como ellos. Para un niño resultó ser una experiencia profunda, de observación aguda, que llegó a ser crítica con la injusticia educativa francesa, aunque la enseñanza era buena: por ejemplo, en la escuela solo podía haber un alumno de origen árabe. Por haberse dado cuenta de eso muy joven, más tarde, ya adolescente, renunció a su nacionalidad francesa.

La familia Salinas no podía quedarse en Argel, así que en otoño de 1937 Jaime se fue, ahora con su madre y su hermana, a los Estados Unidos, donde su padre por estas fechas había ido y enseñaba en la Universidad Johns Hopkins en Baltimore. Allí, en Baltimore, hizo sus estudios secundarios y allí notó una vez más los prejuicios que reinaban incluso contra los españoles. En general, por la población, llamados *the greasy spaniards*. Por lo tanto, entró en la escuela más liberal de la ciudad, The Friends School, escuela cuáquera. Aunque los cuáqueros eran liberales en comparación con otros norteamericanos de entonces, solo aceptaban en clase un judío y un negro. Esto le marcó otra vez a Jimmy, *the greasy spaniard*, dándose cuenta de que la religión crea fanatismo. No le facilitaba la vida estar desprovisto de nacionalidad, tanto francesa como española, por culpa de la Guerra Civil. No quiso nunca optar por la norteamericana —inconcebible para los americanos tan seguros de su superioridad en todo—, se consideraba español puro, pero un español sin patria y tierra. Actuó al revés de lo que hizo su hermana, por facilitarse la vida: se hizo americana con pasaporte. Él no quería hacer lo mismo. Se fortaleció en cierta actitud vital: tengo nacionalidad sin ser de ninguna nación. No quería humillarse y pedir un pasaporte en el consulado español en Baltimore, porque allí hubiera tenido que jurar fidelidad a Franco y su régimen, que por entonces era obligatorio, besando la bandera.

Jaime Salinas, por su actitud, ya no era lo que se dice un exiliado, llegó a ser lo que se puede llamar el exilio puro. Esto implica un estado físico-mental de la persona difícil de explicar.

Por su, digamos, nacionalismo sin nación pero con la idea de patria utópica, a la edad de 18 años Jaime quería ir a la guerra en Europa contra la voluntad de sus padres, que «todavía tenían derechos sobre mí». Antes de cumplir esta edad, el ejército americano no lo hubiera aceptado, pero ahora sí entró ya mayor de edad en la Segunda Guerra Mundial «para luchar contra los que me habían robado mi patria», como solía decir con extraña furia controlada. Se alistó en el American Field Service y cruzó el Atlántico para desembarcar en Marsella. Participó, entre otras cosas, en la liberación de Alsacia y Lorena y en la ocupación de Alemania, siempre en el frente, evacuando a veces a los presos encerrados en campos de concentración o exterminio nazi. Por su conocimiento de lenguas colaboraba también muchas veces en asuntos de organización y colaboración con el ejército francés.

Terminada la guerra —cuál fue su sorpresa—, en el momento de embarcar para volver «a casa», las autoridades norteamericanas le comunicaron que la entrada en los Estados Unidos le era vetada, puesto que no tenía pasaporte, simplemente un salvoconducto. Tanto para él como para sus compañeros de guerra fue un golpe. Estaban estacionados en la ciudad de Amberes e iban todos juntos al puerto destruido por los bombardeos, pero allí les esperaba un barco americano. Se despidieron en el muelle, los amigos regresaron siendo americanos pero Jaime, sin tierra ni dinero, se quedó. Zarpaba el barco. Después no volvió a ver nunca a sus amigos menos en fotografías del libro gordo que hay sobre el American Field Service y su participación en la Segunda Guerra Mundial. Muchos años más tarde, siendo Jaime el último sobreviviente del AFS, se fundó un premio que llevaba su nombre: el Premio Jaime Salinas destinado a futuros becarios del AFS. Entonces los de la organización le enviaron una frondosa flor en testimonio de haberse formado aquel premio, él la cuidó bien y cuidadosamente durante años en el centro del salón de su casa en Madrid, donde finalmente, por su avanzada edad, perdió todas sus hojas y murió repentinamente unos meses antes de su fallecimiento.

En Amberes, Jaime Salinas vivía de patatas fritas y de ir a actos culturales que por entonces eran gratis para gente en uniforme. Pasaron meses, pero finalmente consiguió entrar en la bodega de un barco carguero con destino a Nueva York. Una vez allí, las autoridades le cogieron como un inmigrante ilegal e iban a encerrarlo rápidamente en la temida isla, Ellis Island, la isla que era una especie de campo de concentración pero a lo americano. Esperaba lo peor. Pero gracias a un agente de la policía aduanera, persona que había simpatizado en su tiempo con la República

española, le dejó escapar a tierra con este comentario: «Pareces ser un buen chico». Así se libró del campo y volvía a la vida americana. Pero ya en su consciente se había formado un odio a la «justicia» y la autosuficiente vida norteamericana. Y hacia el final de su vida, con su profundo sentir de no pertenecer a ninguna nación, a ninguna religión, a ninguna ideología, se acentuaba el puro exilio individual: se convirtió en Jaime Salinas, el Monumento al Exilio Inmaculado.

Después de haber vivido durante 17 años en los Estados Unidos, Jaime vuelve a Europa en busca de algo-algo, una identidad y tal vez una patria. Se instala en París, no tiene problemas con su francés perfecto, y empieza a trabajar en el cine con la intención de no vivir jamás en la España de Franco. Una vez en este tiempo va a Cannes en el séquito de Grace Kelly y con otros «gusanos», pero allí fracasa en el cine. Se queda sin ocupación ni futuro. Más tarde vuelve a España como empleado de una empresa francesa que necesitaba una persona que hablara varias lenguas. Primero trabaja en el país Vasco, en Bilbao. Por su habilidad como organizador, Garnon, el jefe de la empresa, lo envía a Barcelona y allí acaba como organizador de trabajo en la editorial Seix y Barral; luego se llama Seix Barral. Corría el año 1955. En Seix y Barral pronto se encuentra con Carlos Barral y los poetas componentes de la así llamada y mistificada pero nunca definida Escuela de Barcelona.

Yo conocí a Jaime Salinas en Barcelona en el año 1956. Desde entonces fui testigo cercano de su vida. Al principio conmigo quería hablar inglés, no quería perder contacto con el vasto mundo europeo al norte de París, un mundo que los españoles en general no conocían, ni siquiera la mayor parte de los intelectuales poetas. París marcaba la frontera de su interés. Esto iba a cambiar: España se abría rápidamente al mundo y era interesante observar el milagro del genio español, el procedimiento social, cultural y económico. Incluso finalmente el poeta Gabriel Ferraté se atrevió a ir a Hamburgo, pero no aguantó allí mucho tiempo.

Se puede argumentar que el año 1961 fue un año crucial para la edición española, se forman el Premio Formentor y el Premio Internacional de Edición, que en gran parte se deben a Jaime Salinas por su capacidad de organizar y tratar con gente de nacionalidad distinta: editores ingleses, americanos, escandinavos, alemanes, franceses, etc., siendo él secretario general de ambos premios. Gracias a su conocimiento de lenguas muchas veces tenía que hacer de intérprete. Promovía traducciones de una lengua a otra en países fuera de España y dentro rompía ciertas leyes: por ejemplo, empezó a hacer lo que por entonces era desconocido en la edición, presentar libros en compañía de sus autores y la prensa. Primero lo hacía en Cristal City en la calle Balmes en Barcelona. El Cristal era entonces una librería-bar, vendía libros prohibidos, y luego hizo lo mismo en otros lugares. La idea que

tenía era globalizar la edición, globalizar y promover la literatura y la cultura universal, no solamente la española. Faltaba traducir mucho al español y sobre todo dignificar el trabajo del traductor, hacer su nombre tan visible como el del autor. Los dos premios, Formentor y Premio Internacional de Edición, fracasaron en parte por incomunicación lingüística, por luchas nacionalistas internas principalmente entre los franceses, Gallimard, y los estadounidenses, como Barney Rosset. Jaime, como intérprete y conocedor de ambas culturas, no consiguió que hicieran las paces. Al mismo tiempo por su parte entró en conflicto con los propietarios y dirigentes de Seix y Barral. Finalmente salió airado de su trabajo, meditó durante un año y a continuación cofundó Alianza Editorial en el año 1966, y en 1976 emprendió el relanzamiento de Alfaguara.

Tras la victoria del gobierno socialista en 1982 empieza una nueva fase inesperada en la vida de Jaime Salinas cuando Javier Solana, ministro de Cultura, le nombra Director General del Libro y Bibliotecas. Recibió duras críticas de algunos de sus hasta entonces mejores amigos, especialmente de escritores relacionados con la izquierda comunista que rompen con él y le retiran el saludo. Pero él se siente obligado a participar en la creación de una España responsable y nueva. Así empieza su duro trabajo, que consistió entre otras cosas en desmontar el ministerio con la participación de Pilar Miró, la cineasta. De esa manera consigue realizar uno de sus sueños de crear bibliotecas públicas. En el proceso poco a poco se siente agotado y empieza el derrumbamiento de su salud física y el aislamiento.

La vida de Jaime Salinas Bonmatí llega a su fin como editor en el año 1990 cuando era director de Ediciones Aguilar. Sufre un infarto pero no se deja vencer, vuelve al trabajo, tiene otro infarto todavía más grave, pasa muchos meses en el hospital. Desde entonces ya no tiene ninguna actividad, se retira de todo, se encierra en sí mismo y en los años siguientes gran parte de su vida la pasa en Islandia, dado que los veranos en Madrid eran demasiado calurosos para su corazón enfermo y el invierno en casa, frío y solitario. Había ya perdido a todos o a la mayor parte de sus amigos, otros estaban muertos.

Jaime Salinas Bonmatí escribió sus memorias *Travesías* en Islandia, donde se refugia en una casa de un pueblo pesquero llamado Grindavik. Allí muere. En el jardín de la casa tiene su monumento, pero sus cenizas yacen fuera de la población. No era lo que se dice ateo, carecía de creencias religiosas pero era sumamente respetuoso con las religiones, incluso entendía el fanatismo reprochable que suele ser fruto de ellas, pero no le fascinaba la crueldad que acompaña, su fanático sentido de justicia. Esta actitud caracterizaba otras de sus opiniones y miramientos: le fascinaban el nacionalismo y la nacionalidad como fenómenos sociales y los mi-

raba con cierto desprecio mezclado con lástima. Acorde con su idea de lo eterno humano, yo le enterraba en un acto solitario: canté sobre su urna blanca algunas canciones favoritas en las lenguas que solíamos hablar, a veces mezcladas para formar un sonido universal. Al final puse un disco ...*Still und Leise...* generalmente llamado *Liebestod...* de Wagner, cantado por Kirsten Flagstad, y a continuación como despedida: *When I am laid in earth...* o *Remember me* de Purcell, cantado también por Kirsten Flagstad. Desde entonces Jaime Salinas Bonmatí yace para siempre en tierra árida. Seguramente ahora está nevando sobre lo que queda de él entre el mar y la lava en la costa sur de Islandia no lejos de un pueblo cuyo nombre es Grindavik.

Carlos Fortea

Doctor en Filología por la Universidad Complutense y profesor de Traducción e Interpretación en la Universidad de Salamanca. Es traductor y Presidente de ACE traductores.

Estimados amigos:

Quiero darles las gracias a todos por su asistencia, pero especialmente a los que me acompañan hoy en esta mesa, que representan a todos los sectores del mundo del libro: los escritores que sueñan nuestros sueños, los traductores que tratan de llevarlos a los países más remotos del mundo, los editores, que convierten los sueños en papel, y desde las entidades de gestión comparten con nosotros la noble tarea de defender los derechos de autor, y las instituciones públicas, como la Real Academia Española, representada hoy aquí por nuestro querido compañero Miguel Sáenz, y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en la persona de la Subdirectora General de Promoción del Libro y la Lectura, Mónica Fernández. ACE Traductores reafirma en este acto su fe invariable en la importancia del sector público en la ordenación y desarrollo del mundo del libro en España.

Para nosotros, convocantes de este premio y anfitriones de este acto, es una ocasión especial la de poder reunirnos aquí para lo que entendemos como una nueva forma de reivindicar, que es reconocer, y hasta premiar, el trabajo bien hecho.

En los días precedentes ha habido colegas que me han preguntado qué entendíamos en ACE por buenas prácticas, que si se trataba de una cosa tangible o

intangibles, de un concepto genérico o concreto, y he tenido ocasión de responder que se trataba de un concepto de lo más concreto: buenas prácticas son contratos adecuados a todos los extremos de la legislación vigente, buenas prácticas son correcciones de pruebas respetuosas y consensuadas, liquidaciones puntualmente enviadas, originales fiables, pagos puntuales, respeto, en resumen, a los derechos de todo género de todas las partes que añaden el concurso de su trabajo al largo, y a veces arduo, proceso editorial.

Constituida como jurado, la Junta de ACE Traductores ha valorado estos y otros extremos, después de un proceso de acumulación de información que me atrevo a calificar de considerable, aunque tampoco hayamos aspirado a salir en las listas del señor Snowden.

Resultado de ese proceso es esta primera concesión de este Premio en memoria de Jaime Salinas, al que recuerdan los escritores, los traductores y los lectores como el paradigma del editor que todos queríamos para nosotros: el editor al servicio del libro y del lector, el que respeta el papel de cada uno y lo pone en su justo lugar, el pionero en su momento no solo de que los nombres de los distintos creadores figurasen visibles en la cubierta de los volúmenes que editaba, sino que incluso tuvieran su espacio en el apartado de las trayectorias biográficas, como agentes no en pie de igualdad, sino en pie de presencia, del producto final que el lector tenía en sus manos y se aprestaba a disfrutar. Yo, que no tuve ocasión de conocerlo personalmente pero sí he sabido de él a través de muchos que lo conocieron, me honro hoy en reivindicar su nombre en representación de todos mis compañeros.

Deseo a los premiados mucho éxito en seguir la senda que él marcó. Que este sea el sello de un buen comienzo.

Muchas gracias.

Donatella Iannuzzi

Editora de Gallo Nero, editorial que conjuga literatura y novela gráfica

Recibir el I Premio Jaime Salinas me ha llenado de felicidad y de orgullo. Ha sido algo inesperado, una motivación especial para seguir trabajando desde el respeto a todos los agentes que intervienen en el proceso de la edición. Por las características de mi editorial, pequeña, independiente y literaria, considero que la clave

del éxito siempre residirá en hacer bien las cosas, cuidar los detalles para que el todo se acerque a la perfección, y para los detalles dependemos de los colaboradores que escogemos. El catálogo de Gallo Nero no habría podido existir sin los traductores que han aportado su experiencia y su pasión al proyecto. A ellos les doy las gracias por su entrega y entusiasmo.

Diego Moreno

Editor de Nórdica libros

Para Nórdica Libros y Gallo Nero es un gran honor recibir este I Premio Jaime Salinas. En primer lugar por ser un premio otorgado por los traductores, quienes tienen un papel fundamental en editoriales como las nuestras. Son nuestros colegas, pero también nuestros asesores. En Nórdica, por ejemplo, el 95 por ciento del catálogo son traducciones, de manera que casi todo lo que llega a neutrales lectores es gracias al trabajo del traductor. Por otra parte, como un tercio del catálogo lo compone la literatura de los países nórdicos (que en muchas ocasiones no está publicada en los idiomas que leemos, como inglés o francés), el papel del traductor en el «consejo editorial» es esencial. Muchos de los títulos que hemos publicado han sido recomendaciones de Francisco J. Uriz, Carmen Montes, Marina Torres, Enrique Bernárdez, Kirsti Baggethun, Cristina Gómez y otros muchos. Gracias a ellos hemos construido parte de nuestro catálogo. De manera que no son solo colegas que colaboran en la realización de un libro.

Recibir, además, un premio convocado en honor a Jaime Salinas es, también, un honor y una responsabilidad. Salinas es un editor mítico sin el cual no se entendería la historia de la edición española. Su concepción de la coherencia del catálogo, de la importancia del diseño y, sobre todo, del papel del traductor en una editorial son principios que han influido en la manera de trabajar que muchos pequeños editores intentamos llevar a cabo.

Como señalaba, este premio supone una gran responsabilidad y esperamos estar a la altura. Nos alegramos especialmente de que hayan sido dos pequeñas editoriales las primeras en recibir el premio. Aunque seamos económicamente más débiles, intentamos trabajar correctamente y respetar todos los oficios del libro. En el caso de la traducción, y sin pretender ser ejemplares, procuramos firmar los contratos siguiendo los modelos recomendados por ACE Traductores, pagar las

tarifas estipuladas, y, algo que es muy importante, respetar el trabajo del traductor, que siempre tendrá acceso a las pruebas y, algo que es evidente, pero que no se suele cumplir, es consultado antes de realizar una modificación en su trabajo.

Un gran honor y una alegría, en definitiva, que nos anima a seguir trabajando como lo hacemos.

Nórdica Libros nace en 2006 con la intención de ser el referente de la literatura de los países nórdicos y de los libros ilustrados para adultos. En estos años hemos publicado más de 150 títulos y, si tuviera que señalar los dos momentos de mayor alegría serían estos: en 2008 recibimos el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial y en 2011 uno de nuestros autores, el sueco Tomas Tranströmer, fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura.

Jaime Salinas (1925-2011): nota sobre una trayectoria vital de un editor y promotor de traducciones de la literatura mundial

Carlos Marichal Salinas

Sobrino de Jaime Salinas, historiador, profesor e investigador de historia económica de América Latina

Llevaba meses retirado en un pequeño pueblo de pescadores de Islandia cuando le alcanzó la muerte. Lo acompañaba su amigo, el gran escritor islandés, Gudbergur Bergsson. Desde hace decenios Jaime Salinas se había aficionado a pasar los veranos en su isla adoptiva del norte, regresando a fines de septiembre a Madrid para pasar el resto del año en su piso en la calle de Don Pedro, desde cuyas terrazas tenía vistas espléndidas de los techos de teja rojos del barrio de La Latina.

Hijo del poeta Pedro Salinas (1891-1951), uno de los miembros de la generación del 27, y de Margarita Bonmatí, vivió su infancia en Sevilla y Madrid. Cuando el poeta se vio obligado a exiliarse a fines de 1936, y a emigrar a los Estados Unidos, Jaime Salinas viajó con sus padres y su hermana, Solita Salinas, a Boston, donde pasó su juventud. En 1944 se alistó como voluntario civil en el cuerpo

de ambulancias del American Field Service que acompañó a los ejércitos de los aliados en Europa durante los últimos dos años de la Segunda Guerra Mundial. Luego, Jaime Salinas regresó a los Estados Unidos donde se licenció y dedicó tres años a la docencia en una escuela preparatoria, antes de partir para París y luego Barcelona, donde habría de iniciar su larga carrera como editor.

Jaime Salinas fue, sin duda, uno de los editores más innovadores de la España moderna. Comenzó sus labores en la editorial catalana Seix y Barral en 1954, encargándose de sus secciones literarias bajo la dirección de Carlos Barral. Una de las facetas que lo hicieron destacar como editor fue la formación cosmopolita de Salinas, su excelente manejo de idiomas, especialmente el francés y el inglés, y su enorme curiosidad por las nuevas tendencias literarias mundiales. Ello se vinculó con el hecho de ser promotor del famoso Premio Formentor, iniciativa fundamental en el lanzamiento de una nueva literatura tanto en España como en varios países europeos, desde 1961. En Barcelona, Salinas entabló vínculos con e impulsó a una gran cantidad de noveles autores españoles e hispanoamericanos, ejerciendo de amigo y editor de figuras como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y gran número de los miembros del recién inaugurado «boom latinoamericano». Al mismo tiempo, dedicó un especial esfuerzo para que se conocieran en España las novedades literarias de la Europa contemporánea, promoviendo una enorme cantidad de traducciones.

Posteriormente, en 1964, pasó a Madrid, donde convenció a José Ortega de la conveniencia de transformar a la entonces pequeña distribuidora de libros y revistas, Alianza, en lo que sería pronto una formidable casa editorial: ello dio pie a una nueva aventura en el mundo de las letras que tuvo un enorme impacto durante la última etapa del franquismo. Alianza Editorial ofreció centenares de novedades contemporáneas y clásicos de literatura y de ciencias sociales a miles de ávidos lectores y estudiantes universitarios en toda España. En esta tarea Jaime Salinas tuvo como sus más estrechos colaboradores al editor Javier Pradera, quien se encargaba de las secciones de ciencias sociales, mientras que Daniel Gil trabajaba en el diseño de las portadas legendarias de la famosa colección de libros de bolsillo que abrió una ventana cultural en una sociedad que aspiraba a la modernidad pero que aún vivía bajo los estrechos y absurdos límites de la censura de una dictadura.

Hacia 1975 comenzó otra etapa de la vida editorial de Jaime Salinas, asumiendo la dirección de la Editorial Alfaguara, donde lanzó nuevas iniciativas, entre ellas las colecciones de libros para niños y adolescentes, que permitieron que los más jóvenes españoles conocieran los mejores textos literarios mundiales escritos específicamente para ese público. Al mismo tiempo puso en marcha la colección de

Clásicos de Alfaguara, que dirigió Claudio Guillén, y que permitió contar con las mejores traducciones de una serie de obras fundamentales de la literatura mundial.

Bajo el primer gobierno de Felipe González, Jaime Salinas aceptó el encargo de ocuparse de la Dirección de Libros y Bibliotecas de España a invitación del entonces ministro de Cultura, Javier Solana. Salinas cumplió esta tarea en el mundo de la política cultural española con entusiasmo y tesón, pero después de varios años regresó a su gran amor, la edición. Ocupó entonces la dirección de la Editorial Aguilar hasta su jubilación en 1990.

Jaime Salinas se aficionó a pasar temporadas en Islandia desde los años sesenta, donde vivía su mejor amigo y compañero, Gudbergur Bergsson, el gran escritor y uno de los mayores traductores escandinavos de nuestro tiempo. En Reikiavik, Jaime dedicó los veranos de 1994 a 2001 a escribir un volumen de memorias sobre infancia y juventud, titulado *Travesías*, que publicó Tusquets en 2002 y que fue merecedor del Premio Comillas en 2003. Con su muerte, desaparece uno de los últimos editores clásicos de España.

El hecho de que ACE Traductores haya decidido dar este premio de traducción en nombre de Jaime me parece que le hubiera gustado muchísimo. Quizá fuese ese deseo suyo de que los lectores de España conocieran la literatura internacional uno de los rasgos más sobresalientes de su personalidad y de su larga carrera como editor. ¡Por ello estoy seguro de que hoy estaría felicitando también a las editoriales Nórdica Libros y Gallo Nero!

Entrevista a Consuelo González Castresana

Pepa Cornejo

Pepa Cornejo es licenciada en Traducción e Interpretación y en Filología Inglesa por la Universidad de Salamanca y ha realizado el Magíster en Edición de la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es correctora y traductora profesional, además de colaboradora habitual de las secciones «El Trujamán» y «Rinconete» del Centro Virtual Cervantes.

Ha realizado numerosas traducciones para diversas agencias españolas y extranjeras y para editoriales como Taschen y País Aguilar. Ha publicado asimismo varias traducciones de artículos académicos y el libro *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la performance de identidad*.

Entrevistamos a Consuelo González Castresana en Barcelona una cálida mañana del mes de octubre de 2012.

Pregunta: Consuelo González-Blanco.

Respuesta: A ver. [*Se ríe*] No tengo el Blanco.

P.: Firmabas así.

R.: Sí, y también he firmado como Consuelo González de Ortega, porque antes se cogía el nombre del marido. Me casé y pasé a ser la señora de Ortega. No sé por qué los primeros hijos no tenemos el Blanco. Ahora hemos hecho las gestiones legales ante notario y somos herederos de mi padre, evidentemente, y de mi abuelo. En principio no me lo voy a cambiar, porque sería un desastre cambiar todos los nombres, todos los documentos, todo. Por tanto, yo soy Consuelo González Castresana, hija de Juan González-Blanco de Luaces y nieta de Edmundo González-Blanco.

P.: ¿Era habitual en aquellos años?

R.: Sí, entonces era así. Si te dejabas, te convertías en la esclava del marido. [*Se ríe.*] Era lo que tocaba. [*Se ríe.*]

P.: Tu padre, Juan González-Blanco de Luaces, fue uno de los traductores más prolíficos de la posguerra.

R.: Sí, quizá no haya nadie que haya traducido tanto en un espacio de tiempo relativamente corto. Unos 250 títulos en dos décadas escasas. Empezó en el año 1941, más o menos, y hasta 1963. Pero hubo un par de años, quizá tres, en los que estuvo enfermo, con una fuerte depresión, y no pudo trabajar.

P.: Tu padre se inició en la literatura a una edad temprana. ¿Cuáles fueron los comienzos?

R.: Cuando mi padre contaba dos años, la familia se trasladó desde Luanco, en Asturias, a Madrid. Se instalaron en la calle Monteleón, en casa de la abuela paterna. Allí reinaba un ambiente puramente intelectual. A esa casa acudían con gran frecuencia muchos de los personajes con los que los hermanos González-Blanco se relacionaban en el Ateneo. Los tres hermanos —Edmundo, Pedro y Andrés— se dedicaban a las letras. Edmundo, mi abuelo, filósofo y traductor políglota, era un miembro destacado en el Ateneo de Madrid. En ese entorno, y bajo la tutela de su incansable y cultivada madre, a los tres años mi padre ya había aprendido a leer y escribir, gracias al hábito de memorizar y recitar largas poesías. Mi abuela decía de él que «había recibido los dones del Espíritu Santo: memoria, entendimiento y voluntad». Realmente poseía una memoria e inteligencia prodigiosas que destacaron muy pronto. Apenas frecuentó la escuela, debido a la precaria situación económica de la familia, pero se entregaba con entusiasmo a la lectura, que podía seleccionar de la biblioteca que su padre no cesaba de engrosar. A los diez años podía recitar de memoria *el Quijote* y se había leído y estudiado íntegra una colección sobre historia universal que constaba de unos veinte volúmenes. Por entonces colaboró con su madre en la traducción de algunas novelas francesas que mi abuelo, Edmundo, tenía aparcadas mientras dedicaba toda su atención a una obra filosófica a la que estaba entregado en cuerpo y alma. María, mi abuela, recordaba momentos en los que, mientras ella cocinaba, el niño se hacía cargo de los textos, yendo y viniendo constantemente para consultarle el significado de frases y palabras. De este modo aprendió mi padre la lengua francesa. De forma similar, leyendo prensa inglesa y acudiendo a su padre para aclarar todas sus dudas, fue adquiriendo desde niño un profundo conocimiento del inglés. Desde entonces mantuvo la costumbre de leer prensa extranjera a lo largo de toda su vida. A los trece años comenzó a trabajar en el grupo periodístico Prensa Gráfica, donde su padre era colaborador habitual, que se dedicaba a la publicación de prensa diversa, como la revista *Blanco y Negro*. A pesar de que pronto sintió que aquel puesto no estaba a la altura de sus posibilidades intelectuales y artísticas y que a menudo pidió que le publicasen sus poesías y solo en una ocasión obtuvo respuesta positiva, permaneció trabajando en aquellas oficinas hasta los dieciocho años con el objeto de colaborar económicamente

con la familia. A partir de entonces intentó abrirse paso en diferentes ámbitos, manteniendo siempre como prioridad su actividad literaria: escribía poesía, novela y ensayo.

P.: Cuando estalló la Guerra Civil en 1936, ya había publicado varios títulos propios.

R.: Sí, tenía *La ciudad vertical*, *Saetas de oro* y *La vida de Bakunin*. Escribía en una revista de la que no recuerdo el nombre pero que era bastante científica y con tendencias de izquierdas.

P.: ¿Cuándo comenzaron las trabas para publicar?

R.: Tan pronto como acabó la guerra. No sacaba cabeza en Madrid. Vinimos aquí [Barcelona], donde la situación era mucho más abierta, pero siguió sin tener salida.

P.: ¿Enviaba el manuscrito y no obtenía respuesta?

R.: Él prefería ponerse en contacto directamente con el editor. Solía enviarle una carta o se llegaba hasta la oficina. Se presentaba, enseñaba algún escrito y nadie... Había poco presupuesto y, además, todo el mundo tenía miedo de que la gente tuviera antecedentes, que si tu padre era republicano, que si tú no se sabe qué antecedentes tienes... No, no era fácil, todo lo contrario, difícilísimo.

P.: En su juventud había pertenecido a una formación de tintes republicanos, Juventudes del Partido Republicano Presidencialista de España. Supongo que su militancia influyó en el rechazo a sus manuscritos.

R.: Seguramente. Yo me he enterado de esta faceta de mi padre siendo yo ya muy mayor. Nunca nos dijo nada entonces, guardaba silencio para sobrevivir. Yo he deducido que el hecho de que los hijos nunca conociéramos ciertos aspectos de mi padre se debe a eso, a que no quería que los niños supiéramos cosas que luego pudiéramos contar en el colegio, lo que podría significar una denuncia automática.

P.: Os estaba protegiendo.

R.: Sí, nos protegía. No se explayaba mucho con nosotros. Cuando estaba con nosotros, jugábamos, nos divertíamos, íbamos al cine, a la playa; de cosas personales, cosas íntimas, no hablaba.

P.: ¿De niños erais conscientes de que el trabajo escaseaba?

R.: Éramos conscientes porque lo pasábamos muy mal. Cuando llegamos aquí [a Barcelona] en 1941, estuvimos viviendo en una habitación realquilada. Bien es verdad que era enorme, pero era una habitación solo. Y la cocina la compartíamos con varias personas más que también realquilaban en el mismo edificio. Mi padre estaba loco por encontrar un piso independiente, pero no era posible, no había dinero. Era difícilísimo sacar una peseta. Y lo sabíamos, aunque no nos decían: «No le dan trabajo a papá porque no quieren...»

P.: Los detalles los desconocíais.

R.: Sabíamos que no se trabajaba. El día que le dieron la primera traducción, la alegría les rebosaba a él y a mi madre por todas partes, con lo cual todos, los seis, estábamos de celebración. Entonces empezó una época de alegría, de satisfacción. Llevábamos una vida muy económica [*se ríe*], con muchas restricciones, pero estábamos bien. Pronto pudo reunir un dinerito para alquilar una torrecita —una casita— en la Bonanova, que es un barrio muy majo, con un poco de jardín, y comenzó a darnos la mejor vida que supo. Se extralimitó. Éramos cuatro hijos, así que cuatro colegios, todos de pago, y un alquiler que ahora da risa, pero eran 600 pesetas que en el año 1941 o 1942 era muchísimo dinero. Había gente que pagaba 25 pesetas o 60 pesetas. Alquilábamos una casa, era normal que fuera un poco más cara pero no hasta aquel extremo. Era un esclavo de la máquina. Un esclavo. Escribía días y días sin salir de casa, horas y horas delante de la máquina. Cuando volvíamos del colegio, estaba siempre escribiendo. Parecía que vivía en la máquina.

P.: Retrocedamos un poco en el tiempo. En noviembre de 1938 la familia se trasladó de Madrid a Valencia. Algo más tarde, en la primavera de 1939, fue apresado en Valencia. ¿Qué pasó?

R.: En Valencia estaba buscándose la vida; también era difícil allí. Era muy miope, pero tenía mucha memoria. Recordaba dónde vivían todos aquellos que podían interesarle. Memorizaba la dirección y, al llegar a casa, les escribía una carta. Muchas veces era mi madre, arrastrando a la niña, quien iba a llevarla. Me acuerdo de que en Valencia localizó a Tomás Samper, un tío, el marido de una tía carnal, Dolores se llamaba, que había pertenecido a la rama de la enseñanza. Este muchacho le ayudó a localizar posibles contactos, pero él siguió buscando por su cuenta. Apuntaba la dirección exacta de las personas con quienes podría contactar para que le dieran algún escrito, alguna traducción. No era mucho, pero en Valencia íbamos sobreviviendo con lo que iba haciendo. Aquel día, como estaba tomando notas, se acercó un señor, que resultó ser un policía, y le dijo: «Queda usted detenido». El susto debió de ser mayúsculo. Mi padre le pidió explicaciones, pero

el policía callaba. Mi padre siempre nos contó que se tragó el papel donde había estado escribiendo por no implicar a la persona en cuestión. Se lo tragó. Era muy pequeñito. Eso sí que nos lo contó, a mi madre y a nosotros, pero de otras cosas no nos enterábamos. Le dijo [al policía]: «Por favor, mi familia está en esta dirección, si usted me lleva detenido, mi mujer con cuatro niños, ¿qué va a hacer?». El policía le acompañó hasta el domicilio y mientras esperaba en la puerta, mi padre subió a explicarle a mi madre que estaba detenido. Antes de bajar, tuvo tiempo de darle indicaciones a mi madre sobre qué tenía que hacer. «Me han dicho que estaré en esta comisaría. Vete a averiguar dónde me llevan.» Estuvo un tiempo preso en una prisión bastante singular. Yo nunca vi la cárcel exactamente, porque accedíamos al patio, donde nos reuníamos con los presos. Recuerdo que era primavera y que nos sentábamos a comer algarrobas... Había muchos algarrobos entonces, y como había muy buen estómago, mucha necesidad, se comía lo que hiciera falta. Las generaciones de ahora no saben qué son las algarrobas.

P.: ¿Cuánto tiempo pasó en la cárcel?

R.: Exactamente no lo sé. Creo que fueron dos meses, a lo sumo.

P.: ¿Estuvo preso en más ocasiones?

R.: En Madrid ya había estado encarcelado.

P.: ¿Cuánto tiempo pasó en la cárcel aquella vez? ¿Por qué le detuvieron?

R.: Muy poco. Estuvo en un calabozo de una comisaría siete días, si no recuerdo mal. No sé cómo fue. Le vieron por la calle... En Madrid, como estaba todo tan mal, todo el mundo era sospechoso. Supongo que iría a ver a algún conocido y, antes de llegar al sitio, le llamaron la atención, le detuvieron, le metieron en un calabozo con no sé cuánta gente, en un calabozo que estaba en un sótano, lleno de agua. Me acuerdo, de eso sí que me acuerdo, que cuando volvió a casa, se quitó los zapatos y los pies le sobresalían por encima del zapato de lo hinchados que estaban. Estuvo malísimo. Tampoco sabemos por qué le soltaron, por qué le dejaron salir, supongo que porque no le encontraron nada. Le apresaron porque entonces se detenía a cualquier persona. Era un sinsentido total. Todo el mundo era sospechoso. En Valencia le tomaron por espía, pero allí podías caminar por la calle. En Madrid no se respiraba más que miseria, dolor. No sabías en qué esquina podía haber sangre porque acababan de darle dos tiros a alguien. Era muy triste lo de Madrid. Terrorífico.

P.: ¿Lo recuerdas?

R.: Lo recuerdo porque se ha vuelto a hablar, supongo. Hay cosas que sí, hay cosas que nadie me las ha vuelto a comentar y me acuerdo. En Madrid se pasaba absoluta miseria. Mi padre tenía un amigo, Mario Montis, una persona muy excéntrica, de familia adinerada. Llegó un día a casa y le dijo a mi abuela: «Doña María, acabo de resucitar. Soy Jesucristo». Se volvió loco de atar. De hambre. Mi abuela iba a poner unos garbanzos a hervir y él cogió los garbanzos crudos y comenzó a masticarlos. La gente se volvía loca. En casa acogimos a otro amigo, porque no tenía dónde estar. La pensión donde se hospedaba la cerraron y mi padre se lo llevó a nuestra casa. Le dieron una cama junto a la de mi abuelo. Por aquel entonces, mi abuela dormía en la habitación de su hija para atenderla porque estaba tuberculosa. Mi abuela rápidamente vio las condiciones de aquel hombre. Tenía una tuberculosis galopante. Le consiguieron plaza en un hospital. Cuando fueron a buscarle, no pudo levantarse de la cama. Tuvieron que levantarlo en brazos, llevarle en la silla hasta el ascensor, en una silla porque no podía sostenerse. Quiero decir que las circunstancias eran horribles, la gente moría de inanición total. Fue una época terrible. No dejaban llegar nada de fuera a Madrid. Estábamos rodeados.

P.: ¿Cómo le afectaron a tu padre la experiencia de la cárcel y las detenciones? ¿Hablaban de ello?

R.: No, no. No hablaba sobre aquello. No le gustaba nada recordar lo malo, le causaba gran dolor. Era muy iluso. Nosotros no podíamos saber nada malo, no podíamos saber que se había muerto alguien. No estoy de acuerdo [*se ríe*], pero él lo hacía con el mejor fin.

P.: Habías llegado a Valencia en 1938 con la intención de huir de España.

R.: Sí, sí. Él quería irse.

P.: Unos meses más tarde, en primavera, llegasteis a salir del país, pero la huida terminó pronto.

R.: El destino era México, pero no pasamos de Marsella. Durante el tiempo que estuvo preso se marchó nuestro barco. Teníamos los pasajes, pero como mi padre fue detenido, el barco zarpó sin nosotros. Cuando él salió, tuvo que buscarse la vida. Apenas salían barcos. No salía ni un barco porque amenazaba ya el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Nos acogieron, junto con otros pasajeros españoles, en un barco mercante de bandera inglesa. No había camarotes, tendríamos que haber pasado la travesía en la cubierta o en los comedores, pero el capitán, viendo aquel manojito de niños, se apiadó de nosotros y nos dijo que su camarote estaba a

nuestra disposición. Mi padre se quedó en cubierta y los demás nos acoplamos en el camarote del capitán, sencillo y pequeño, pero muy bien.

P.: ¿Cuánto tiempo estuvisteis en Marsella?

R.: No creo que llegara a diez días. Mi padre tuvo que hacer gestiones, porque al llegar allí no se pudo conseguir el dinero que estaba pendiente de recibir. Creo que contactó con la embajada. No sé exactamente los trámites que hizo, pero no podíamos salir del hotel. Todo el mundo era sospechoso. Nos trataban muy bien, pero mi padre no podía salir.

P.: Y volvisteis a España. Entrasteis por Irún.

R.: Por Irún, sí. Cruzamos la frontera y nada más cruzarla ya empezaron las actitudes extrañas hacia nosotros. Hablamos con la Guardia Civil y enseguida nos mandaron a todos en manada a un local, donde nos revisaron todo lo que llevábamos, nos cachearon. Después nos trasladaron a un centro del Auxilio Social hasta que averiguaron la procedencia, los antecedentes, todo lo que quisieran averiguar. Allí estábamos un montón de gente. Familias enteras. Niños no había muchos. Matrimonios a montones. Nos llevaron la cena y lo primero que escuchamos fue un: «Todos en pie». Y todos puestos en pie para rezar. En Madrid durante la guerra no se rezaba por nada del mundo, ni el más católico, porque no estaba la cosa para esas bromas [*se ríe*]. Yo no tenía ni idea de lo que era un Padre Nuestro. Tenía seis años. Recuerdo que mi madre no se enteró de que estábamos rezándolo, porque no lo había oído [*era sorda*]. Mi padre le dijo: «Es el Padre Nuestro». Así que se puso a rezar y cuando nosotros ya habíamos acabado, ella iba todavía por la mitad [*se ríe*]. Después del rezo, vino el «Viva Franco. Arriba España». Todo aquello era un misterio para mí. Yo tenía seis años y no salía de mi asombro. No era miedo. No sabía lo que pasaba. De allí nos llevaron a unas habitaciones; los niños y padres a un lado, y niñas y madres, en el otro.

P.: ¿Hubo más intentos de huida?

R.: Después de San Sebastián, nos fuimos a Madrid, pero allí no se podía vivir, era insoportable, la guerra recién terminada. Mi padre acabó encontrando la manera de cruzar a Portugal.

P.: ¿Cuándo empezó tu padre a plantearse trabajar como traductor?

R.: Él ya había hecho traducciones. Como mencioné antes, de niño ya había ayudado a su padre en alguna ocasión. Lo tenía claro: en estas circunstancias, si no

salía adelante como autor, lo haría como traductor. Lo probó muchas veces. En Madrid lo intentó, pero no salió nada. En Barcelona, ya en los años cuarenta, le llegó el primer encargo. El editor catalán Luis Miracle, valorando las capacidades interpretativas y literarias de mi padre, dejó en sus manos la traducción de *Una mujer de Lisboa*, del portugués Joaquim Paço D’Arcos.

P.: Fue su primera incursión en la traducción, profesión que ya nunca abandonaría.

R.: Sí, la relación con Miracle fue fructífera. Su aparición en nuestra vida fue casi como un milagro, ya que nos sacó a flote en un momento durísimo, y alguna vez hemos comentado la curiosidad del hecho de que la palabra «miracle», en catalán, se traduzca al castellano como «milagro». Yo no puedo hablar muy mal de los editores. Mi padre tuvo a Miracle y a Janés, quienes, además, fueron grandes amigos. Los dos le tuvieron siempre en muchísima consideración. Con Janés mantuvo una gran amistad. Hubo otros editores, pero ya fue otra cosa. Por ejemplo, el señor Lara, que empezaba entonces. Cuando supo de mi padre, que tenía una gran reputación como traductor, le buscó. Le preguntó: «¿Cuánto te pagan? Yo te daré tanto más por hoja». Años más tarde, después de que mi padre superara una depresión, que fue una época muy dura, volvió a traducir. Tuvo que ofrecerse de nuevo. Para aquel entonces, Lara había dejado de ser un hombre tan afable [*se ríe*]. Yo recuerdo, de soltera, haber ido a llevar alguna vez traducciones de mi padre y te dispensaba un trato seco y distante. Por cierto, siendo bien pequeña empecé a llevar los encargos de mi padre a las editoriales. Iba con mi madre, yo era su intérprete. [*Se ríe.*] Mi madre, a poco de conocer a mi padre, había empezado a perder audición. Llegó un momento en que realmente entendía mal; cuando se dirigían a ella, enseguida tenía que decir: «Perdone, soy un poquito dura de oído». Había que gritarle. Así que era mucho más cómodo cuando iba conmigo. Ella decía: «Dígaselo a la nena que ella me lo dirá» [*se ríe*]. Y la nena, yo, le transmitía, le repetía lo que le acababan de decir. Desde bien pequeña. Yo he ido con ella en pleno Madrid, en plena guerra, con cuatro años. Cuando empezó la guerra, yo tenía tres años y medio. Era su lazarillo-intérprete. Yo no lo veía como algo sorprendente. Lo encontraba muy normal.

P.: Ya has hablado de Portugal. Allí tu padre entra en contacto con Antonio de Oliveira Salazar y trabaja para él.

R.: Sí, escribió unos fascículos sobre su biografía y tradujo para él.

P.: ¿Cómo se produce este encuentro?

R.: Supongo que acudiría a la embajada y se ofrecería como traductor y escritor. Escribió sobre Oliveira de Salazar en unos folletitos. No creo que hablase mal de él [*se ríe*]. Tampoco era un dictador como Franco, que yo recuerde, ¿eh? La situación de Portugal era muy distinta. Él marchó primero y estuvo unos meses solo. Nos [a su mujer y sus cuatro hijos] añoraba mucho. Tenía poco dinero, no era suficiente para poder reclamarnos. En cuanto empezó a trabajar, nos llevó con él, gracias a que conectó, no sé quién con quién, no sé si mi padre con él o Pujol con mi padre, con este espía famoso.

P.: Con Joan Pujol.

R.: Sí, al que ahora se conoce como Garbo, pero al que todos conocíamos como Juan Pujol. Yo le conocí y a Araceli, su compañera sentimental, también. Estuvimos en el mismo hotel hospedados, que, si la memoria no me falla, fue el Hotel América de Lisboa. Pasamos muchas veladas juntos durante los dos meses que convivimos en el hotel. Ellos [su padre y Garbo] se reunían y hablaban de sus cosas. Araceli era una muchacha gallega que a mí me parecía una preciosidad. Era muy joven y la recuerdo con mucho cariño porque me dedicaba mucha atención. Él, Garbo, era una persona afable, pero mi padre siempre pensó que era un personaje extraño. Quizá sospechara que era espía. No sé. Si lo supo, nunca lo dijo, ni siquiera a mi madre.

P.: ¿Influyó de alguna manera la relación que tuvo con Pujol?

R.: Sí, influyó económicamente, porque Pujol tenía muchos contactos y pudo conseguirle mucho trabajo. Había mucho movimiento en Portugal. Él le buscaba el trabajo, cobraba y se repartían el dinero. Garbo se lo ganaba también. Un buen día, estaban hablando los dos de no sé qué por la calle, haciendo unos planes... Garbo le dijo: «Perdone un momento, Luaces». Entonces, era curioso, se llamaban de usted... Desapareció por una esquina y mi padre no volvió a verle. Se acabó. Nunca más volvimos a saber de él, hasta que mi hijo David, que es curioso por naturaleza, trajo a casa un libro sobre Garbo, en el que incluso recuerda que conoció a un poeta, al que no llama Luaces, sino Luances, y habla de un poeta austriaco, no asturiano. Quizá dio datos equivocados para proteger a mi padre. Sí, seguramente fuera así. El caso es que aquel día debió de ver algo sospechoso, o se encontró con alguien con quien tenía que verse, o se requería que retomara su labor de espía [*se ríe*]. Son suposiciones mías, yo entonces no sabía nada. Nunca jamás se habló de esto.

P.: Tu padre tradujo a casi todos los nombres más importantes de la literatura en lengua inglesa: Chaucer, Conrad, Dickens, Cooper, las hermanas Brontë, Pearl

S. Buck, Jonathan Swift, entre otros muchos. ¿Estaba satisfecho con su trayectoria como traductor?

R.: [*Se toma unos segundos para responder.*] Echaba de menos no poder publicar obra propia. Pero sí, sí, estaba satisfecho con su labor como traductor.

P.: ¿Es cierto que nunca dejó de escribir?

R.: Todo el tiempo. Tenía muchos escritos en casa. Mucho. Mi madre hizo una purga, porque había cosas un poco pasadas de tono [*se ríe*], y no quería que los hijos lo viéramos. Mi hermana pequeña se enojó muchísimo cuando se enteró, pero ya no tenía remedio. Sigue habiendo muchas cosas. Durante todos aquellos años en que ejerció la traducción, compaginó el trabajo con la producción propia. Escribió también mucha poesía, y muy bonita. De mayor, el escribir se convirtió en algo más esporádico; pero su obra poética de juventud es muy amplia.

P.: Tradujo asimismo obras de autores italianos, franceses, rusos. ¿Traducía desde estos idiomas o se hacía a través del francés o de otro, algo habitual entonces?

R.: Cuando eran obras en ruso o alemán, trabajaba con otro traductor. Del alemán traducía en colaboración con un tal Schultz, cuyo nombre no recuerdo. Del ruso lo hacía con un tal Marcov. Traducían la obra a medias y luego se encontraban para unificar criterios. A mi padre no le gustaba nada trabajar así. Era muy duro. A mi padre le costaba. Pero, bueno, era trabajo y nunca despreció un trabajo. Aceptaba todos los encargos. Lo importante siempre era tener en cuenta la censura.

P.: ¿Era necesario autocensurarse?

R.: Sí, sí. A veces lo consultaba con el editor y entre los dos llegaban a un acuerdo. En varias ocasiones se venía hasta aquí, a Las Ramblas, que era donde estaba la censura, y presentaba un texto y el censor de aquel día... Bueno, no sé cómo calificarlo, no lo aceptaba. Al día siguiente volvía con el mismo libro porque sabía que el censor era otro y este lo daba por bueno. O sea, la censura era totalmente arbitraria, en función del oficial de turno. Sí es cierto que mi padre tenía mucho cuidado con cosas concretas. No se podía hacer ninguna alusión a la homosexualidad, por ejemplo, aunque era un tema muy difícil de camuflar. Nada de alusiones sexuales. Los matrimonios tenían que ser matrimonios eternos.

P.: ¿Tenía libertad para elegir a los autores o títulos que quisiera traducir?

R.: Yo creo que aceptaba lo que le llegaba. El editor era el que se esforzaba por recibir el mejor surtido. Janés, por ejemplo, tenía una gran cantidad de obras buenísimas porque era una persona muy entendida. Janés también había estado en la cárcel.

P.: Cierto. Mantuvieron una estrecha colaboración, tu padre y Janés.

R.: Fueron colaboradores y, además, amigos. Salían de juerga juntos [*se ríe*].

P.: Acabas de mencionarlo. Janés estuvo también en la cárcel acusado de separatista, pero logró evitar una condena a muerte segura. Con estos antecedentes, no lo tendría fácil para iniciarse en la edición.

R.: Antes de la cárcel, Janés ya había editado mucho. Después, le costó salir a flote en un primer momento. Al principio no podía siquiera sacar las ediciones bajo su nombre por haber estado en la cárcel. Primero abrió la editorial en un piso; luego, cuando mejoró, cogió el segundo. Tenía muchos colaboradores. Todos le apreciaban mucho.

P.: Le dio trabajo a muchos otros traductores en la misma situación que tu padre, hombres de letras que también vieron sus trayectorias truncadas con la victoria del bando nacional, como Ramón Palazón, Eduardo de Guzmán, María Luz Morales, Marià Manent y un larguísimo etcétera.

R.: Manent fundó la Editorial Juventud, era todo un personaje. Eduardo de Guzmán era primo segundo de mi madre y estuvo condenado a muerte.

P.: ¿Sabes cómo lograba Janés sortear las trabas de la censura?

R.: No lo sé, la verdad. Janés y su hermano viajaban mucho a Madrid. El editor era José, pero Ángel, su hermano pequeño, era su colaborador; trabajaban juntos. Iban a Madrid a hacer tratos. ¿Cómo sorteaban los obstáculos? No lo sé, sinceramente. Supongo que, en un principio, no figuraría el nombre del traductor en el libro. Para cuando nosotros vivíamos en la Bonanova, Janés era un editor muy conocido ya. El pobre hombre siempre andaba de la ceca a la meca con los bancos; tenía muchas obras traducidas que no podía editar porque no le llegaba el dinero para tanto. Y pagar a los traductores también era una obra de arte. [*Se ríe.*] Hubo una época en que pagaba a los traductores el sábado. A los empleados les tenía en nómina, pero los traductores solían encontrarse en un bar, dos o tres de los que iban a cobrar el sábado. A veces, si mi padre no podía, iba yo a cobrar. Siempre

ocurría lo mismo. Nos acercábamos a la oficina y preguntábamos por él: «¿No ha vuelto todavía José?». Entonces era José, no quiero cambiarle de nombre. En más de una ocasión nos tocó ir varias veces: «¿Aún no ha vuelto?». Y volvíamos al bar que se llamaba La Rosa, allí cerquita de Muntaner, a esperarle. Entonces los bancos trabajaban los sábados, y el pobre hombre se pasaba la mañana de aquí para allá y de allá para acá, buscando un adelanto, porque no le alcanzaba el dinero para pagarnos a todos.

P.: ¿Cómo se cobraba? ¿A tanto alzado? ¿Había beneficios?

R.: Nada, de eso nada. Cobrabas lo pactado, te descontaban creo que el ocho por ciento, que era para Hacienda, y se acabó. Entonces no era Hacienda, era un descuento que hacían para el Estado. Y se acabó. Nada más. Nadie pensaba otra cosa, al menos yo. Mi hermana, que es traductora, además de profesora de idiomas, era la que siempre estaba diciendo «esto no debería ser...». Pero yo no.

P.: Háblame de otros traductores con los que tu padre tuviera relación.

R.: Conoció a Eduardo de Guzmán, a María Luz Morales que nos hizo un gran apaño en una ocasión [*se ríe*]. Con el alemán Schultz la relación no fue de amistad, se limitó al trabajo. Tuvo mucha relación con los traductores que colaboraron con Janés más que nada. Trabajó con más editores, pero nunca tuvo con ellos una relación tan directa como con Janés. Con Janés era como una familia interminable. También tenía relación con Ramon Folch i Camarasa, un gran escritor y traductor e hijo de Josep Maria Folch i Torres. Josep Farra i Mayoral también le apreciaba mucho. Se relacionaba con otros muchos, pero no recuerdo los nombres ahora. Con quien más trato tuvo, sin lugar a dudas, fue con los de Janés; con ellos se iba de juerga. Iban al trabajo y luego salían de vinos. Esto ocurría solo cada quince días o cada mes, ¿eh?, que mi padre a diario no salía de casa. Estaba clavado en su silla. La traducción es muy esclava y solitaria.

P.: Consuelo, hablemos de ti ahora. Hija, nieta y sobrina de traductores. Una auténtica saga dedicada a la traducción.

R.: Sí, pero conmigo ha terminado, ya que de mis hijos ninguno se ha dedicado a la traducción. Hasta mi abuela materna tradujo. Lo que pasa es que no constaba, porque no lo habrían aceptado. Cuando mi abuelo estaba abrumado por el trabajo, ella le ayudaba. Siempre contaron —ya lo he mencionado antes— que una vez estaba enfrascado traduciendo a un filósofo y mi abuela insistió en ayudarle porque, como ella decía siempre, dada su economía no podían renunciar a ningún trabajo. Era una traducción del francés; ella tenía unas nociones someras, pero era una

persona muy inteligente y se puso manos a la obra. Como el tiempo apremiaba, mi padre, siendo un niño, comenzó a buscarle alguna palabra en el diccionario y acabó haciendo párrafos. Entre los dos lograron terminar en el plazo convenido. Presentaron la traducción y el editor quedó encantado. Le dijo a mi abuela: «María, la próxima vez las obras de Edmundo me las pasa usted con su caligrafía [*se ríe*], porque es que a este hombre no se le entiende la letra». ¡No sabía que la traductora había sido mi abuela! Mi abuelo entregaba los manuscritos a mano, nunca tuvo una máquina de escribir, ni la quiso. Seguramente no le habría sido fácil comprarla, pero es que no quería saber nada de máquinas. La pena es que de mi abuelo ya no sé tanto.

P.: ¿Cuándo te empezaste a plantear dedicarte a la traducción?

R.: Yo nunca me lo planteé. Había hecho alguna cosita, algún artículo, alguna pequeñez para una revistucha, de peluquería creo que era. Mi marido —bueno, entonces éramos novios aún— empezó a sugerirlo. Pero yo no me lo planteaba. No pensé nunca que estuviera capacitada. No sé, no me lo planteé. Al casarme, como no me dejaban trabajar fuera de casa, empecé a buscar cosas para hacer. Empecé con la confección de faldas. Tenía una máquina de coser. Hacía muy pocas, cinco faldas o así a la semana. Algunas veces me daban 30 pesetas por ellas, ¿eso qué era? Nada. Pero significaba mucho trabajo, ¿eh? Además, no podías hacer mucho ruido con la máquina, que el vecino de abajo, si estabas toda la noche... [*Se ríe*]. Así que mi marido volvió de nuevo a darle vueltas a lo de la traducción: «Tú, como tu padre. A traducir como tu padre». Así empecé [*se ríe*]. Mi marido empezó a buscar en las editoriales. Abrieron Toray al lado de mi casa y se presentó allí. Tenían un cuento que se llamaba *Una familia para Sarah Ann*, de Polly Curren. Se lo habían pasado a un escritor, o un traductor, como prueba, y les había entregado una cosa muy seca, muy seria, que no les había gustado porque no era el lenguaje propio de los niños. «A ver, déselo a probar a su mujer.» Mi marido llegó encantadísimo a casa. Me puse manos a la obra. Cuando el editor leyó mi traducción, dijo: «Uy, estupendo». Le había gustado mucho. No me costó mucho, era un cuento fácil. Y así empecé.

P.: Tus primeros encargos, pues, fueron literatura infantil.

R.: Sí. Más tarde llegaron los encargos de Janés, que como conocía a mi padre, pues también me enviaba cosas. He traducido de todo: novelas de detectives, de vaqueros, *thrillers*...

P.: ¿Cómo te preparabas?

R.: [*Se ríe.*] No me preparaba mucho, la verdad. He de ser sincera. Aparte de lo que aprendí en la escuela, en el bachillerato y en el Instituto Inglés, fui aprendiendo, como mi padre, a base de leer mucho, de consultarle incesantemente y de trabajar. Iba saliendo sobre la marcha. Alquilé una máquina como la que alquilaba mi padre. Me sentaba, abría el libro, me lo ponía delante, y a escribir. Claro, si hubiese sido ahora habría sido más fácil. En los primeros tiempos, de vez en cuando, tuve que tirar una página entera, un folio entero, y repetirlo, porque las correcciones no cabían. Los cuentos eran fáciles. No dominaba el inglés, de modo que cuando me daban algo de francés era feliz. Me sentía mucho más segura en francés. Sí, y hasta en italiano. Más que en inglés.

P.: Sin embargo, has traducido mucho del inglés. Gracias a ti, por ejemplo, varias generaciones de niños españoles han disfrutado de *Los Hollister*.

R.: Nunca lo habría creído. *Los Hollister* empezaron muy simpáticos. Me pidieron un informe primero, porque en Toray pedían informes cada vez que querían comenzar una colección. Me preguntaron mi opinión; les dije que me parecía una historia bonita y divertida para los niños. Pero cuando llevaba cinco o seis libros, ¡qué pesadez! Todos eran lo mismo. Yo estaba cansada, la verdad. Necesitaba dinero y necesitaba atender a mis hijos... Pero la verdad es que había veces que estaba muy harta. Y comencé a buscar otro trabajo en cuanto vi que las mujeres ya tenían más libertades. Se abrió un poco la posibilidad de trabajar. Empezó a faltar gente para hospitales, por ejemplo. Y busqué trabajo en lo que fuere, sobre todo para ver si me metían en nómina en algún sitio. No había manera. Trabajo de lo que fuere había, como hacer faldas, cosas así, pero no encontraba nada mejor, de modo que seguí con las traducciones todo el tiempo que hizo falta. Es un trabajo muy esclavo. Muchas horas. Mi marido colaboraba y era él quien solía llevar las traducciones al editor. Y en cuanto los niños se espabilaron un poco, me hacían de recaderos.

P.: Has tenido ocho hijos. ¿Cómo se consigue conciliar trabajo y familia?

R.: Estaba en casa. Si hubiera tenido que salir a trabajar fuera, habría sido imposible. Ellos han sido muy buenos colaboradores, todos. Digamos que hasta Margarita, con su síndrome de Down. Después de todo, hay gente que cuando tiene un hijo así prácticamente no se desenvuelve. Y aquí, con la ayuda de los otros, ella era una más con mucho menos. Entre todos sacábamos las castañas del fuego. Mi madre vivía al lado. Al principio vivíamos todos en el mismo piso. Cuando empezaron a nacer los niños, nos faltaba espacio. Mi madre cogió el piso de al lado y es verdad que yo podía recurrir a ella, si tenía una urgencia, si tenía algún imprevisto; los niños se iban con ella las horas que fuesen. A veces también me hacía la com-

pra. Luego ya no fue necesario, mis hijos cogían la cesta y se iban al supermercado. Sus amigos preguntaban: «¿A dónde vais?». «Al supermercado.» Y se iba toda una hilera de niños a comprar. Casi siempre volvían con caramelos, porque, claro, un montón de chiquillos llamaba la atención. Sí, sí, desde bien pequeños supieron comprar, hacerse un huevo frito. Fueron una gran ayuda.

Tengo muchos recuerdos. Estoy escribiendo retazos de mis memorias. Sobre todo de mis hijos. Pero tienes miedo al hablar de tus hijos. Quieres a todos por igual. Todos han sido para mí lo mejor del mundo. Es normal. Piensas que este es inteligentísimo, que este es buenísimo, que el otro es... Y temes, ¡ay!, que no vayan a encontrar diferencias. Que ninguno piense que hago diferencias, porque cada uno es distinto, pero todos han sido muy buenos, porque con las dificultades que han tenido... Quizá no han tenido tantas como yo, porque la de ellos ha sido una vida más estable, porque nosotros, mis padres y mis hermanos, en cierta manera tuvimos una vida de locos, de bohemios.



Fotografía de Consuelo González Castresana remitida por Pepa Domejo

Relatos de vidas dedicadas a la traducción

Consuelo González Castresana

Consuelo González pertenece a la tercera generación de una familia de traductores. Nieta del filósofo, escritor y traductor Edmundo González-Blanco e hija del prolífico traductor Juan G. de Luaces, también ella, al igual que sus hermanos Carlos y Esther, dedica parte de su vida a la traducción; sobre todo, en su caso, a la traducción de obras destinadas a público infantil y juvenil.

Los altibajos por los que tanto ella como sus antecesores pasaron en relación con la profesión la han llevado a escribir algunos episodios de su vida en los que queda reflejada la dificultad que podía suponer salir adelante dedicándose a la traducción, entre otros motivos por tratarse de un trabajo en muchos casos infravalorado.

En la actualidad Consuelo y su familia se encuentran en fase de negociación con diversas editoriales con el objetivo de regular la situación de los derechos de autor relacionados con la obra familiar, dado que muchas editoriales han «olvidado» durante años contactar con ella y el resto de herederos para ir abonándoles, como es obligación desde la aparición de la Ley de Propiedad Intelectual, su parte correspondiente por las incesantes publicaciones de obras como *Lo que el viento se llevó*, *Cumbres borrascosas*, *Jane Eyre*, *Mesalina*, *Los evangelios apócrifos*, *Los Hollister...*

Los intentos de negociación con las editoriales están siendo, en varios casos, sorprendentemente infructuosos, lo cual, además de obligar a la familia a tener que pasar a mayores, da clara muestra de que la traducción sigue siendo una profesión notablemente despreciada en este país.

Mi abuelo Edmundo

Mi abuelo Edmundo fue el primero de una familia de ocho hijos, de los cuales tres varones se entregaron de lleno a la, entonces, azarosa vida de la literatura.

A Pedro, periodista y escritor, su espíritu inquieto le movía a conocer mundo. Realizó muchos viajes a tierras americanas, en alguno de cuyos países vivió largas etapas. Fue el más longevo de los tres y, a mi entender, a quien más le sonrió la vida.

Andrés, el menor, crítico, novelista y poeta, tras varios años en el Seminario de Oviedo a los dieciocho lo abandona, ansioso por conocer y libar hasta la saciedad los placeres del mundo. Tal vez presentía la brevedad de su existencia, pues falleció con treinta y ocho años.

Edmundo, de quien se decía que era el más recio, huraño y ascético de los tres, nunca tuvo una existencia regalada. Asturiano, nacido en la villa marinera de Luanco, estudiaba en el instituto de la localidad, que dirigía Andrés, su padre, y soñaba con llegar a ser marino. Pero se truncaron sus ilusiones cuando a su padre le destinaron, como inspector de Primera Enseñanza, a Cuenca. Andrés fue el primero de la saga de intelectuales y escritores de la familia. Además de ejercer como maestro, se especializó en la enseñanza para sordomudos y ciegos, y escribió poesía y libros de texto escolares.

Una vez en Cuenca, Edmundo ingresó en el seminario aconsejado por su progenitor, que consideraba que los curas tenían mucho tiempo libre y que esa condición era perfecta para que pudiera dedicarse a su afición literaria. cursaba tercero de Teología cuando, convencido de que no era aquella su vocación, «colgó la sotana». Lo que no implicó que se desentendiese de los estudios; de hecho, su hambre de conocimiento era tan precoz que ya a los diez años se había hecho con el título de maestro. En tres convocatorias aprobó todo el bachillerato y el ingreso preparatorio de Filosofía. Acababa de matricularse en esa facultad, de la Universidad de Madrid, cuando murió su padre. Al pobre muchacho, que tenía dieciocho años recién cumplidos, el mundo se le vino encima.

Las lamentables condiciones económicas en que quedaba la familia le obligaron a abandonar la carrera; para colmo, a inicios de 1896 le llamaron a filas y, no disponiendo del dinero que le habría concedido la «redención en metálico», hubo de incorporarse como soldado de infantería al regimiento número 27 de Cuenca (si bien la Constitución española de 1876 manifestaba la obligatoriedad del servicio militar para todos los españoles, existían tres posibilidades para eludir dicha obligatoriedad; una de ellas era la ya citada «redención en metálico» que, contra entrega de 15.000 reales, eximía de aquel cumplimiento). Lo cierto es que se había recibido, de un tío residente en Cuba, un dinero «para que Edmundo se libre del servicio militar», pero el hecho de que la familia estuviera sometida a una situación muy precaria indujo a Carmen, su madre, a reservarlo para gastos de las carreras que, en un futuro, contaba cursaran sus hijas. Era de ideas muy avanzadas y, ya entonces, consideraba que la mujer debía labrarse un medio de vida para no tener que estar supeditada a familia o marido.

Y, efectivamente, las dos hijas acabaron sus Estudios Superiores de Magisterio y ambas trabajaron en la profesión; Asunción en Toledo y Dolores en Cuenca. Esta última destacó por ser una de las primeras mujeres en España en especializarse en psicología y filosofía, logrando becas de estudio en países como Francia, Holanda, Suiza, Bélgica e Italia. Asimismo se publicó algún libro suyo, como *La educación intelectual y moral de los niños mentalmente anormales*. Su espíritu moderno y su individualidad le supusieron ser represaliada con la depuración, y la destitución de su cargo a la llegada de Franco al poder.

Corrían tiempos en los que de las mujeres como ella se decía: «mujer-degenerada-roja-miliciana dotada de instintos bestiales y sanguinarios».

Volviendo a Edmundo, aquel muchacho cultivado, que ya leía y escribía antes de los tres años y al que casi desde niño le habían publicado relatos y alguna obrita de teatro, obligado a ingresar en el ejército, se rebelaba contra la disciplina grosera y los vejámenes tan al uso, entonces, en el ámbito militar. Y llegó el día en que un sargento, enterado de los coqueteos de la que él consideraba su novia con aquel soldadito, le abofeteó con saña. El chico, que estaba lavándose, enfurecido y sin detenerse a reflexionar, le arrojó a la cara toda el agua de la palangana. Dándose cuenta, instantáneamente, de su error y temeroso de ser sometido a un consejo de guerra, emprendió la huida y, según él mismo contaba, «no paré hasta llegar a Francia». Pero, agotados los pocos ahorros con que contaba y espoleado por el hambre, decidió volver y entregarse. Al parecer, los militares se mostraron condescendientes y tan solo le condenaron a dos meses de calabozo. No obstante, soportó tan mal la reclusión que, el 13 de abril de 1897, desertó por segunda vez. Por entonces, y viviendo en Marsella, Génova y Barcelona (naturalmente con nombre falso; Félix Arias y también Félix Moro de Luanco), le publicaron varios trabajos y de ello fue manteniéndose.

En la Ciudad Condal fue descubierto y detenido, conducido a Leganés e, inmediatamente, sometido a un consejo de guerra y condenado a siete años de prisiones militares en el castillo de San Gabriel, Arrecife.

Lejos de lo que se pueda suponer, la condena en Canarias resultó muy soportable. Siendo el único de los condenados que sabía leer y escribir se dedicó a alfabetizar y dar clases de cultura general a sus compañeros. Esto agradó al comandante, quien se valió de él como secretario y no tardó en darle permiso para que publicara, por entregas, en *La Voz de Lanzarote*, una de sus novelas, titulada *El Calvario de José*. La fortuna quiso que por dos veces se le concediera el indulto.

Cumplida la condena, que quedó reducida a tres años, Edmundo regresa a Luanco, donde se afianza en el mundo de las letras. En 1901, con veintitrés años de edad, publica el folleto *Democracia y Clericalismo* y colabora en la revista científica *Sophia*. Más tarde se pondrá en contacto con los directores de *La España Moderna* y de *Nuestro Tiempo*, pidiendo que se le admita como colaborador fijo en sus publicaciones.

Por entonces conoce a María Luaces, de quien se enamora, pero, tras soportar una serie de agresiones de parte de un pariente y al tiempo pretendiente de la muchacha, decide, para evitarse disgustos, trasladarse a Madrid, donde vive una existencia sosegada de estudio y trabajo. No obstante acabará regresando a Luanco y casándose con ella.

En esa época viajó repetidamente para dar conferencias, tanto en provincias españolas como en Portugal y, en 1908, acudió a Zaragoza, donde había sido nombrado Secretario de la Sección de Ciencias Filosóficas, Históricas y Filológicas.

Pero nunca sus valores intelectuales y su inconmensurable laboriosidad se vieron bien compensadas. Tras lo que él mismo calificara como «una de las más tremendas galernas económicas», que le empujó a trasladar su domicilio a Madrid, vivió literalmente recluido en su despacho, dedicado al estudio y el trabajo y soportando mil calamidades. ¿Quién lo habría imaginado si sobrepasaron la cincuentena sus obras originales y no fueron menos las traducciones y las colaboraciones en periódicos y revistas? Llegados a este punto habría que hablar, y no bien en la mayoría de los casos, de las editoriales, que podían reducir a doscientas o doscientas cincuenta pesetas el pago de la traducción de un libro y no sobrepasaban estas cifras ni tratándose de obras de autoría propia.

Me deja perpleja que Edmundo, que pasó tantas penurias y que murió con solo sesenta años, haya dejado tan ingente caudal literario. A las dificultades habituales se sumaron, en época de guerra, el sufrimiento y el miedo a ser represaliado, incluso fusilado, si los franquistas ganaban la guerra, debido a sus comentarios en la prensa. En una ocasión les calificó como «hijos de mala madre y de padre dudoso». No bien lo vio publicado se lamentó con su mujer: «María, si ganan estos me fusilan», cosa que no llegó a hacerse realidad, pues, en condiciones lamentables, falleció antes de terminar la contienda.

Aunque nebulosamente, puedo recordar aún su escritorio, donde lejísimos de campear un ordenador y ni tan siquiera una máquina de escribir, se veían un bloque de cuartillas, un tintero y el frasco de tinta con que rellenarlo, unas plumillas y sus mangos, papel secante y, naturalmente, lápiz y goma de borrar. Con ese material de

trabajo tan primario, y estando siempre supeditado a las exigencias, muchas veces leoninas, de los editores, ¿de dónde sacaba el ánimo y hasta el entusiasmo para pasarse horas sin fin plasmando a mano, presurosamente, en las cuartillas aquello que su cerebro privilegiado le dictaba? Cuántas veces, al entregar un trabajo, el editor ponía objeciones a las extensas «notas del traductor» con que solía ampliar sus traducciones científicas: «Con tanto añadido esto saldría carísimo de papel e impresión. Hay que recortar». A propuestas como esta, Edmundo replicaba, indignado: «Descuéntame lo que te dé la gana, pero no borres ni un párrafo de lo que te entrego». Y salía de la editorial cobrando solo la mitad del dinero previamente pactado, pero satisfecho consigo mismo.

Así era Edmundo, un hombre sabio y laborioso, sin el menor sentido práctico para la vida común, un filósofo que, cuando apenas había dejado de gatear, ya escribía, con una ortografía detestable, como no podía ser de otro modo, composiciones como esta:

Unos fieros galgos casi con sombrilla,
por la pradería corrían, volaban.
El uno travieso y el otro inocente
y el niño inclemente allí los mató.
Así lo ves el madrugar.
Cayó de culo de un paredón.

Esta singular fábula la guardaba su madre celosamente con una nota aclaratoria: «Escrito por mi hijo Edmundo a los tres años». Ella explicaba cuánto le sorprendió el escrito y cómo llegaron a la conclusión de que había sido inspirado por las fábulas de Iriarte, que tanto le gustaba leer al niño. Pero pronto dejarían de sorprenderse y acabarían acostumbrándose a sus constantes originalidades. Por ejemplo, con cuatro años, con unos diminutos cáliz y patena que su madre le proporcionó, jugaba a celebrar misa con todo género de detalles, imitando con precisión lo que veía en la iglesia, a la que acudía regularmente con su progenitora.

¿Recordaría aquellos juegos, ya adulto, en sus momentos de duda acerca de la existencia de Dios, cuando su obra *¿Ha existido el Cristo?* fue incluida en el Index Expurgatorius del Vaticano, quedando prohibida?

Como puede advertirse en mi breve relato, mi abuelo Edmundo nunca tuvo una vida regalada sino, bien al contrario, se debatió siempre entre privaciones, estrecheces y desengaños. Y, como restaba importancia al valor del dinero, llegó a vivir alguna experiencia incomprensible para él, que era la generosidad personifi-

cada, como aquella ocasión en la que alguien a quien apreciaba profundamente le pidió que le escribiese la biografía de un político. Lo hizo con gusto, permitió que el otro apareciese como autor y nunca pensó en pedirle una recompensa económica. Pero aquel personaje se embolsó un buen puñado de pesos, de los que mi abuelo nunca vio uno.

Su mujer y sus tres hijos sufrieron con él todas las carencias imaginables y me creo en la obligación de dedicarles también a ellos unas frases de comprensión y agradecimiento por la serenidad y elegancia con que supieron compartir la dura existencia del filósofo.

Su hijo mayor, Juan (mi padre), aún no había cumplido los trece años cuando solicitó trabajo en Prensa Gráfica, una de las empresas editoriales con las que colaboraba Edmundo. La carta con que hizo la petición de empleo obtuvo como respuesta estas palabras: «Juanín, de la madera de los chicos como tú están hechos los grandes hombres...».

Y Juanín fue admitido en Prensa Gráfica, donde permaneció siete u ocho años, más bien tortuosos.

Consuelo, la segunda de los hijos, cursó los mismos estudios que sus tías Asunción y Dolores, pasando también por la Escuela Normal y consiguiendo la licenciatura sin más libros que los que sacaba de la Biblioteca. Feminista a ultranza tuvo, por ello, serias trifulcas con su padre. Lamentablemente, su carrera y su vida se vieron truncadas por una tuberculosis que le llevó a una muerte prematura a los treinta y ocho años.

En cuanto a Jaime, el menor, apenas había cumplido el servicio militar cuando estalló la Guerra Civil. Su quinta fue de las primeras en acudir en defensa de Madrid. Del frente volvió malherido y tardó meses en recuperarse. En el 39, y como represalia por haber servido a los «rojos», fue a parar a la prisión de Alcalá de Henares, donde el hacinamiento humano de los primeros meses fue mermando en razón directa de los fusilamientos diarios con que se cumplían los deseos de Franco, que cada mañana firmaba con firme pulso un buen número de penas de muerte.

El estallido de aquella guerra fratricida fue la sentencia de una muerte lenta y terrible para mi abuelo.

Desde 1933 su familia y la recién formada por mi padre vivíamos en un piso espléndido de la calle General Pardiñas. Por cierto, al hacer el cambio de domicilio desde Arturo Soria (entonces perteneciente al pueblo de Canillejas), donde mis

abuelos vivían, hasta el barrio de Salamanca, Edmundo se negó en redondo a que nadie más que él tocara sus libros. Contaba mi madre cómo, atónita, vio a su suegro alquilar un carro en el que, con infinita paciencia, fue colocando, uno a uno, amorosamente, cada uno de los volúmenes que formaban la inmensa biblioteca con que se había hecho a lo largo de los años y no sin sacrificios pecuniarios. Una vez cargado, y sin el menor empacho, echó a andar tirando del pesadísimo carro. Ignoro el tiempo que le costó llegar desde las afueras al centro, pero una vez en el número 17 de General Pardiñas pidió a Maruja, aquella joven que iba a resultar ser la portera ideal, que tuviese buen cuidado del carro mientras él, parsimoniosamente para no ajar ninguno de los libros, iba apilando sus joyas literarias y científicas en el ascensor. De este modo, en dos o tres subidas del ascensor, llegó aquel tesoro a su nuevo despacho.

Mi madre relataba esto con verdadera emoción. El hecho de que un sabio, como ella le llamaba sin ambages, fuese capaz de recorrer kilómetros empujando un carro con tal de impedir el deterioro de sus libros, no había entrado nunca en sus cálculos.

Y, al traer a colación aquel hecho, también le venía a la memoria el día en que, mostrando a Paca, la muchacha que le ayudaba en las tareas domésticas, cómo debía limpiar el cuarto de su suegro, señalando unos volúmenes, concretó: «Todos escritos por él. Es un sabio». «Vamos, anda. ¿Cómo va a ser un sabio si parece un mendigo?», fue la absurda y mal tildada reflexión de Paca. Aunque de momento se indignó, mamá acabó admitiendo que su suegro, absorbido siempre por su trabajo y debido a su personalidad excéntrica, cuidaba más bien poco su aspecto personal. «De todos modos, Paca era una bruta», remataba, lo que se haría bien palpable cuando, en plena guerra, se presentó un día en casa, vestida de miliciana, con dos camaradas, anunciando que venían a buscar a don Juan. Las súplicas de mi abuela, más la entrega para «la causa» del poco dinero que tenía, evitaron que dieran «el pase» a mi padre, a quien la citada Paca acusaba de monárquico.

Por aquel entonces, Juan, que llevaba años introducido también en el mundo de las letras, colaboraba en diversas revistas y periódicos y escribía tanto poesía como prosa que le publicaban con regularidad. Edmundo, libre de los apremios económicos que conllevara el sacar adelante a la familia, se ocupaba ahora de su labor diaria con mayor sosiego y complacencia. Más de una vez padre e hijo tuvieron la oportunidad de colaborar en algún encargo literario.

Pero se produjo el malhadado «alzamiento nacional», que nos pilló en Santa María de la Alameda pasando el verano, y se inició para todos un calvario al que

Edmundo no iba a sobrevivir. Si bien siguió un tiempo escribiendo y hasta aceptó ser entrevistado por algún periódico, pronto cayó gravemente enfermo y permaneció largos meses en cama.

En aquella época, y debido a las terroríficas circunstancias que se soportaban en Madrid, llegó a tener un altercado con Esther, mi madre, la nuera por la que siempre demostró gran aprecio. Ella, cierto día, ansiosa por confortar, ya que no alimentar, de algún modo a la familia, se dispuso a preparar una bebida caliente con lo único que tenía a mano; agua y un poco de azúcar. Pero, como ocurría con tanta frecuencia, carecía de combustible. Y, en esta ocasión, carecía también del tiempo necesario para, como tantas veces, entretenerse en dismantelar, con un martillo y ante la mirada atónita de su suegra, parte de los marcos de las puertas. Esther no iba a amilanarse por aquella menudencia; resueltamente entró en la habitación del suegro y, al tiempo que le saludaba, con disimulo se apropió de un libro de la estantería. Aquello no pasó desapercibido para el enfermo que, suspicaz, gritó: «¡Muchacha, deja ahora mismo ese libro!». Ella, acogiéndose a su sordera, salió presurosa sin soltar su presa, que iba a usar para encender un fuego en el que preparar el azúcar quemado que luego diluyó en agua. La primera taza de aquel mejunje, que pretendía emular un delicioso café, fue para Edmundo que, aunque consternado, agradeció el detalle.

Un día de abril de 1938, en un murmullo, le decía a su mujer: «María, querría ponerme a bien con Dios». Curiosamente esas fueron las últimas palabras del sabio que tanto había estudiado, razonado, reflexionado y puesto en duda temas como la existencia de Cristo.

Entonces tenía yo cinco años y, como cabe imaginar, de lo que expongo poco sé de forma directa, por lo que quiero expresar mi agradecimiento a cuantos han podido contribuir a que guarde, mejor o peor, en mi memoria, tantos recuerdos, duros, sí, al menos muchos de ellos, pero también entrañables. Mi abuela María ha sido la persona que, a través de sus relatos tan vívidos y sentidos, me enseñó a admirar a mi abuelo y a querer a la tierra que le vio nacer, Luanco. Mi madre, Esther, que convivió con él varios años, solía repetirme que era un hombre bueno y sabio, y mi padre, aunque poco hablaba del suyo, le dedicó relatos y poemas ensalzando sus cualidades. En uno de ellos dijo:

Edmundo González-Blanco (1930)

Honraste a Asturias, y tu cuna clara
—varón insigne y nunca bien loado—
jamás podré negar que la has honrado
como a La Mancha Don Quijote honrara.

Al vino a veces apelaste para
contrarrestar la adversidad del hado.
Cual moderno Tenorio has expugnado
de femeniles torres suma rara.

Te dedicaste a lo que tú más quieres:
a la meditación y a la alta ciencia.
No odiaste a nadie: odiáronte los hombres,
pero te compensaron las mujeres.
Y al fin lograste ser, por tu excelencia,
el más ilustre de los superhombres.

No puedo citar a tantas personas de renombre que hablaron de él, casi siempre encumbrándole, y de quienes he averiguado buena parte de lo que cuento.

«Fuiste un sabio y, al fin, un hombre bueno» fue lo que, a modo de epitafio, dijo alguien de él.

Viaje a Méjico

Gracias a la venta de una preciada Underwood de la que mi padre se desprendió muy a su pesar, el día 17 de noviembre de 1938 pudimos huir, literalmente, de Madrid, con destino a un Méjico al que nunca llegaríamos.

Precisamente era el día de mi cumpleaños, cosa de la que me informó mi abuela, al despedirnos, llorosa. Para mí fue un notición, pues en los años anteriores el horno no estaba para bollos y se procuraba obviar cualquier celebración. Por lo tanto, pasé de saber que cumplía cuatro años a sorprenderme con la noticia de mi sexto aniversario. Por entonces, en Madrid, pocos niños iban al colegio (¿cuántos centros educativos podrían estar funcionando en plena guerra?) y, en consecuencia, los niños sabíamos menos de numeración y abecedario que de bombas, detenciones y sirenas que invitaban a correr a los refugios. Por ello es muy posible que no fuera del todo consciente de que tras el cuatro iba el cinco, con lo cual creo que no me apercibí de que mis cinco años nunca existieron.

Un autobús desbordado de pasajeros famélicos, astrosos y mugrientos nos llevó a Valencia, ciudad desde donde debíamos embarcar hacia Méjico.

La capital del Turia me dejó deslumbrada. Luminosa, tranquila... Allí disfruté, por primera vez, del espectáculo del mar. ¡Qué contraste con Madrid, donde todo eran ruinas, bombardeos, toques de queda, registros en los domicilios, detenciones que podían concluir en «el paseo» y, por encima de todo, sordidez y hambre!

También en Valencia se sufrían carencias, pero eran mucho más llevaderas. Cuántas naranjas «California» de aquellas que, según mi madre, en California se llamaban «Valencia» llegamos a consumir. Y no menos platos de cebolla «frita» que se obtenía dejándola macerar a fuego lento, sin agua ni aceite ni nada, en una sartén.

Las fondas y restaurantes, un tanto peculiares, solo abrían sus puertas cada vez que conseguían suministros para pergeñar un menú. Alguna vez soportamos colas interminables para degustar aquellos platos que, más o menos, consistían en una sopa de verduras (nabos y zanahorias) el primero y carne con nabos el segundo. Nunca olvidaré la sorpresa que me producía ver a mi padre desdeñar la carne y pasársela a mamá. Más tarde supe que él sospechaba que aquella carne era de gato.

Todo en Valencia era carísimo y el trabajo escaseaba. Un pariente hizo varios préstamos a papá, además de proporcionarle, de vez en cuando, algunos textos para corregir a cambio de un dinerillo.

Mal que bien, íbamos saliendo adelante, hasta aquella tarde en que mi padre llegó a la pensión esbozando lo que quería ser una sonrisa y no era sino un rictus de amargura. Acababan de detenerle. Le vieron ir parándose ante algunos edificios, anotando direcciones, y dieron por seguro que se trataba de un espía. Aun así, el policía que le detuvo le permitió subir a poner a su mujer al corriente de la situación, actitud verdaderamente singular.

A partir de entonces mamá tomó las riendas de la situación, acudiendo a las amistades, cuya colaboración nos permitió ir subsistiendo.

A papá le visitamos en la cárcel, donde la manera de entrevistarse con los presos era tan anómala como la actitud del que le había llevado hasta allí. Los detenidos salieron a un terreno vallado, plagado de algarrobos, donde entramos las familias. Cuando le localizamos nos sentamos con él, en el suelo, al pie de uno de aquellos árboles. Los tres nos atiborramos de su fruto, tan sabroso como astringente. Allí mamá recibió instrucciones sobre los pasos a seguir, tanto en lo relativo a conseguir algún dinero, hasta que llegase la transferencia de Cuba (una pequeña herencia de un tío abuelo), como en lo relativo a finalizar los trámites del ansiado viaje.

Papá quedó libre al poco pero, por desgracia, nuestro barco ya había zarpado y fue preciso reanudar las gestiones de embarque en un ambiente de inseguridad y peligro. Se temía el estallido de la Segunda Guerra Mundial y ya solo zarpaban los barcos mercantes. Precisamente fue en uno de ellos donde conseguimos embarcar.

Era un buque de bandera inglesa que aceptó a un buen número de familias que desembarcarían en Marsella. El precio del pasaje incluía las comidas, pero se pernoctaba en cubierta. No obstante, como en tantas otras ocasiones, recibimos un trato especial e inesperado. El amable capitán, que se presentó a saludar a los pasajeros, quedó sorprendido viendo a cada uno de mis padres cargado con un niño en brazos y otro de la mano. Y de la manera más natural y generosa nos comunicó que su camarote estaba a nuestra disposición. Tras un elegante forcejeo verbal entre los dos hombres mi padre claudicó y nos instalamos en el dormitorio del capitán. Los dos pequeños, de dos y tres años, descansaron en el sofá y Carlitos, mamá y yo en la cama. El cabeza de familia, a cubierta.

Como habíamos embarcado de noche no se sirvió cena, por lo que el acudir al comedor a desayunar fue motivo de gran regocijo para todos. Los tripulantes que nos sirvieron se mostraron complacidos viendo a aquel grupo de hambrientos que, como posesos, untaban una, otra, otra y otra rebanada de pan tierno con mantequilla y devoraban las galletas de barco. Mis padres no daban abasto para atiborrarnos de semejantes delicias.

Poco después del *lunch*, también acogido por todos con entusiasmo, desembarcamos en Marsella, donde fuimos a parar a una pensión en la que lo primero que nos dijeron fue que no se podía salir de allí hasta que se recibieran ciertos informes.

A pesar de permanecer literalmente encarcelados en la habitación, en los pocos días que pasamos allí tuvimos algunas experiencias muy satisfactorias. Por ejemplo, fue para mí muy impactante descubrir desde la ventana los coloridos productos de la pastelería de enfrente. Yo no había visto un pastel desde los tres años y los últimos que había probado en nuestra España en blanco y negro no tenían más color que el de la harina o el de la almendra, en caso de tenerla.

«¡Mira papá, son de color rosa... y azul y...!»

Mi padre era más bien parco en sus expresiones de cariño; no se prodigaba en besos y abrazos, pero se desvivía por proporcionarnos cuantos caprichos dependían de él. Y en aquella ocasión no se demoró un momento en acudir a conserjería y pedir permiso para hacer la compra. Él no pudo salir, pero sí se le concedió a su mujer el poder cruzar la calle para adquirir las ansiadas golosinas. Como siempre, debido a la sordera de mi madre, con la idea de facilitarle la comunicación con la dependienta, la acompañé en su breve viaje a la acera de enfrente, aunque en esta ocasión mi misión de intérprete fue nula; ninguna de las dos entendía una palabra de francés, con lo cual nos limitamos a ir señalando con el dedo los dulces elegidos.

Para mis hermanos pequeños aquellos fueron los primeros pasteles de su vida. También ellos protagonizaron en aquella pensión gala un espectáculo que colmó de felicidad a la familia. Jugaban, gateando, por la habitación, cuando, inesperadamente, César, el menor, apoyó las manitas en la pared y, con una extraña contorsión, se puso en pie. Aquella proeza nos hizo estallar a todos en exclamaciones de júbilo, pero aún no nos habíamos recuperado de la sorpresa cuando el otro, mayor que él y que tampoco andaba todavía, viendo tan singular hazaña, alzó ambos brazos al cielo y, enderezando las piernas, quedó en posición erecta. Los dos hermanos mayores gritamos con entusiasmo mientras mamá lloraba y papá, tan poco dado a mostrar sus emociones, observaba y sonreía en silencio. Siempre es motivo de satisfacción ver al hijo echar a andar por primera vez, pero en aquella ocasión se daban todas las circunstancias para sentirse jubiloso y hasta enajenado; aquellos rapazuelos, el mayor de tres años y medio y el menor de más de dos, en épocas de normalidad podrían haber sabido controlar su deambulación desde hacía más de un año, pero, a consecuencia de las monstruosas carencias en la nutrición debidas a la guerra, sufrían un enorme retraso.

Se diría que viajamos a Marsella solo para que mis hermanos empezasen a caminar, porque, al poco, abandonamos la pensión y aquella ciudad cuyas calles nunca pudimos recorrer. Cuando llegaron los informes esperados recuperamos nuestra libertad pero, a causa de las convulsiones mundiales, nuestro sueño de ver el Nuevo Mundo se había hecho añicos. No hubo más opción que regresar a España.

El grupo de viajeros que descendió del tren en Irún hubo de soportar un minucioso y poco delicado registro, tanto personal como de sus magras pertenencias.

El País Vasco acababa de ser «liberado de la horda roja». Estábamos en territorio franquista; éramos todos sospechosos y como tales se nos trató. La policía de la frontera nos hizo pasar a una gran nave de auxilio social, ente manejado por Falange y cuya más alta responsable era Pilar Primo de Rivera. De ella se comentaba su gran habilidad por haber sabido «confeccionarse de una camisa vieja un sostén para toda la vida».

Como han transcurrido cerca de ochenta años desde aquel episodio, muchos serán quienes no sepan (ni maldita la falta que les hace) nada relativo a la «camisa vieja» y la «camisa nueva». Durante la Dictadura de Franco se dio en calificar a todo militante de la Falange Española antes de 1936 como «camisa vieja», siendo «camisa nueva» quien se afiliaba a partir de aquel año. Pilar Primo de Rivera supo sacar buen partido de su consanguinidad con el padre de la citada prenda.

En la enorme nave, en la que se nos hizo entrar atropelladamente, y que estaba habilitada como refectorio, había dos interminables mesas a lo largo de las cuales se nos ordenó ir colocándonos y aguardar en pie. La espera fue eterna. Niños y mayores guardábamos silencio; los pequeños, ansiosos por ver aparecer la cena, los adultos, expectantes y empavorecidos. ¿En qué iba a resolverse aquella situación de vasallaje a la que estaban sometiéndonos?

Por fin alguien se situó bajo el gran retrato de Franco, que campeaba en la pared del fondo, para invitarnos a rezar un padrenuestro que cada uno entonó a su manera y nadie con entusiasmo. Mis hermanos y yo, que oíamos aquel sonsonique por primera vez, nos mirábamos perplejos. «¿Qué están diciendo?», quiso saber uno de mis hermanos, acostumbrado a que yo, como veterana, les resolviera algunas dudas. «Yo qué sé; tonterías de los mayores», fue lo único que supe responderle. «Chist», advirtió una voz severa.

Mamá, que a causa de la sordera fue la última en entender que había que unirse a la oración, todavía estaba pidiendo «el pan nuestro» cuando los demás pronunciaban el «Amén».

Y, tras el «Amén», los derrengados viajeros nos disponíamos a sentarnos cuando el singular maestro de ceremonias, que lucía una de aquellas camisas de color «sobrio, entero y neto», dio nuevas órdenes. Brazo en alto y con la mano tendida, primero él y después todo el rebaño de sometidas ovejas, exclamamos: «¡Viva Franco! ¡Arriba España!».

Me complacería saber relatar lo que pudieron sentir aquellos dejados de la mano de Dios que regresaban a su país obligados por las circunstancias para no encontrar otra cosa que soberbia, fanatismo, opresión, reclusión para muchos y fusilamiento para otros tantos.

En los niños, escenas tan insólitas como aquellas iban dejando secuelas muy dañinas. Tristes, taciturnos, inseguros... así éramos, por lo menos mis hermanos y yo.

Superadas tantas vicisitudes, vimos, al fin, aparecer la cena: un plato de lentejas, un trocito de pan y un vaso de agua. No era un banquete, pero todos lo comimos con fruición, pasando por alto la presencia de gorgojos en las legumbres y la dureza y negrura del pan.

Era bien entrada la noche y nadie sabía qué iba a suceder. ¿Nos echarían a la calle, se producirían detenciones?

Aquella noche y, según nos dijeron, «gracias a la generosidad del gobierno» se nos «concedía» alojamiento.

Las mujeres y niñas debíamos pasar a otra nave, dispuesta para el caso con hileras de camastros. Los hombres se instalarían en otra dependencia similar. Mi hermano Carlos, próximo a cumplir los cinco años, fue catalogado como «hombre» y destinado al departamento masculino. Pero, como menor, no se le asignó cama, cosa que condenó a mi padre a compartir las humedades del niño, que padecía enuresis nocturna.

A los dos pequeños, aun siendo varones, se les permitió compartir catre con nosotras.

Al amanecer se nos conminó a despejar los dormitorios y degustar un desayuno. Tras las previas loas a Dios y el ensalzamiento a la patria y al Caudillo, como la noche anterior, nos sirvieron una taza de malta y un pedazo de pan.

Pasaron algunas horas mientras se efectuaba una criba. Más de uno de los presentes fue detenido por la policía.

De mi padre no encontrarían datos que le delatasen como «rojo» y aquel mismo mediodía llegamos a Hondarribia (Fuenterrabía entonces) y, sentados en medio tronco de árbol, ante unas mesas tan rústicas como los bancos, pudimos comer en paz, libertad y toda la abundancia que las circunstancias permitían, que era mucha si se comparaba con la existente en otras regiones.

Nos alojamos en una pensión dirigida por una joven madre viuda a la que siempre recordamos, además de por su exquisito trato hacia nosotros, por el amor y la delicadeza con que cuidaba a una hija enferma que, con diecinueve años, iba (aún lo recuerdo impactada) acomodada en una silla de bebé en la que su cuerpecito cabía perfectamente. Era sorprendente ver aquello en una época en la que no era costumbre lucir ciertas miserias.

En aquel remanso de paz mi padre reinició la búsqueda de trabajo, desplazándose de continuo a San Sebastián en busca de contactos, pero no era el momento más oportuno para publicar literatura y sí mucha propaganda estatal, cosa que mi padre eludió constantemente.

Acabamos por trasladarnos a San Sebastián para evitar las idas y venidas de mi padre, pero seguimos sin obtener resultados positivos.

A pesar de ello fue una época de felicidad para mí y mis hermanos, que, ignorantes de los obstáculos a que se enfrentaban nuestros progenitores, aprovechába-

mos cualquier oportunidad de diversión. Todavía rememoro emocionada nuestros chapuzones en la Concha y las largas tardes en los jardines Amara. ¡Qué hermoso y cordial el País Vasco!

Y, sin embargo, mi padre debió vivir allí experiencias muy amargas, cuando él, batallador infatigable, tuvo momentos de colapso total. Iba desvaneciéndose el verano, ya no nos llevaban a la playa ni a los parques y el ambiente, a mi entender infantil, se había enturbiado. Aquel día acompañaba yo a mis padres que, tras una visita en la que habían tenido puestas grandes esperanzas pero que se resolvió en fracaso, alicaídos se encaminaron al monte Urgull. Hablaban de sus cosas y yo les seguía, entreteniéndome en buscar flores, observar la tarea infatigable de las hormigas y jugar con los caracoles. De pronto, capté un cambio en el tono de voz y oí decir a mi padre: «No puedo seguir así. Esto se acabó». «No lo hagas, Juan; no lo hagas», gritó asustada mi madre.

Estaban ambos al borde de un precipicio y ella tiraba de él para que no cayera.

Corrí hacia ellos con tanta urgencia que mi padre tuvo que apresurarse a cogerme por los hombros para impedirme un resbalón mientras mamá se enjugaba las lágrimas.

Sin decir una palabra me cogieron de la mano y emprendimos el regreso a casa en solemne silencio.

Nunca se mencionó cosa alguna sobre lo sucedido aquel día.

Seguimos sobreviviendo en San Sebastián algunos meses más hasta volver a recalar en Madrid, el lugar de donde saliéramos hacía un año. Así, nuestro feliz viaje a Méjico no alcanzó más allá de Marsella; no nos llevó al destino soñado sino al mismo punto de origen.

¿Traducir para vivir?

Volvíamos, jadeantes, a casa o, por mejor decir, a la gran habitación, realquilada, en que nos desenvolvíamos mis padres, mis tres hermanos y yo.

En aquel momento los niños jugaban, procurando pasar desapercibidos. Era norma en casa no molestar a papá cuando trabajaba o mostraba desánimo. Él, tendido en la cama, esperaba. Se sentía enfermo. De ahí que aquella fuese una de las ocasiones en que decidiera que la visita a la editorial la hiciese Esther, mi madre.

Mamá, casi sorda desde la juventud, para comunicarse más allá del entorno familiar se valía de mí a modo de intérprete; desde los cuatro años yo conocía, por la

fuerza de la costumbre y la necesidad, el timbre de voz y la mímica adecuados para mantener su contacto con la realidad. De esta manera, yo le informaba de aquello que nuestro interlocutor decía y que ella no había podido captar.

Los que ya nos conocían se dirigían directamente a mí para darme la información que yo debía transmitir.

Me pregunto ahora qué imagen se harían de nosotros al tratar cuestiones literarias con una señora sorda acompañada de una niña lazarillo intérprete.

Respecto a estas visitas, recuerdo el día en que, ya en Barcelona, agente literaria (mi madre) e intérprete (yo) acudimos a pedir trabajo a la escritora y editora María Luz Morales.

Aunque no pudo responder a lo solicitado, movida por su buena voluntad nos sorprendió con un inesperado obsequio. Recuerdo que, disculpándose, nos hizo entrega de una enorme bolsa en la que, además de un montón de cuentos de la colección «Lucerito», que me impresionó por lo increíble que me parecía que algo así fuese a ser mío, incluyó un paquete de contenido ignoto.

Al abrirlo, mi padre se mostró abrumado y avergonzado al descubrir unas «papelines» con garbanzos y judías que, sin duda, provenían del racionamiento de María Luz Morales.

Cerca de un año llevábamos ya viviendo en Barcelona y había entrado en contacto con cuantos periódicos, editoriales y otras empresas relacionadas con el mundo literario quepa imaginar, sin obtener otra cosa que promesas para un futuro indeterminado.

A pesar de las visitas improductivas, las eternas esperas de respuesta que nunca llegaban o las expectativas constantemente frustradas, mi padre siempre se mantenía aferrado a la esperanza.

Recuerdo que en esa estancia en Barcelona, en el momento en que solo un milagro podía salvarnos, mi padre puso en manos de su mujer una más de aquellas cartas con las que solía establecer los primeros contactos con lo desconocido. En esta ocasión, lo desconocido fue, casualmente, un tal Miracle (que en castellano equivale a «milagro»). Quién sabe si mi padre encontró algo mágico en aquel nombre cuando decidió dirigirse a él repentinamente en aquella situación desesperada. Miracle era un editor modesto que, pasando por alto nuestro intento de aparentar normalidad aunque la miseria era evidente en nuestros atuendos, nos atendió personalmente, nos trató con una calidez nada habitual, escuchó las explicaciones de

mi madre, leyó la carta y, sin más preámbulos, le entregó un libro. Cuatro folios de prueba fue cuanto exigió.

Mi padre, a pesar de su debilidad, al ver el libro, se levantó de la cama como movido por un resorte y entró en acción.

Unos folios a dos espacios para mañana o pasado... ¿Cómo iba a hacerlo si no tenía un céntimo?

En aquella Barcelona del hambre y del estraperlo, cuando ya nos habíamos desprendido de cuanto tenía algún valor, ¿a quién o a qué recurrir si aquella misma semana, por falta de dinero, ni el racionamiento habíamos podido recoger?

De súbito, la idea luminosa: la cartilla del tabaco.

«Esther, ¿tú crees que...?» A lo que mi madre, adivinando como tantas otras veces lo que se le había pasado por la mente, respondió resueltamente: «Probaré».

Además de la cartilla de racionamiento, papá, como todos los varones entonces, era poseedor de una cartilla de fumador, pero, dado que él no fumaba... ¿no era delito desaprovechar algo tan buscado en aquellos tiempos como la apestosa picadura?

Así que, con mi sempiterna compañía, Esther corrió camino del estanco, donde ya nos conocían, y tenía un pacto con la estanquera; una de aquellas viudas de militares franquistas a las que se adjudicaba la regencia de loterías y estancos. Esta, regularmente, recortaba los cupones correspondientes a equis cajetillas y, en lugar de entregarnos el tabaco y recibir en pago unas pesetas, era ella quien, siempre de la manera más sigilosa, se guardaba las cajetillas (que más tarde destinaría al estraperlo) y nos entregaba un dinero. Pero aquel día todavía no «tocaba» dispensar la ración de tabaco y la estanquera se mostró reacia a adelantar la fecha del intercambio.

Mamá, con sus deficiencias auditivas y su escaso entreno en aquellos singulares tratos comerciales podía haberse arrugado, pero, una vez más, tuvo uno de sus arranques de heroína que, por sacar adelante a sus hijos, habría presentado batalla al mismísimo Satán. Yo, que con nueve años entonces presencié el forcejeo verbal de las dos mujeres, no recuerdo los argumentos que empleara mi madre pero sí sé que salimos del establecimiento triunfantes, con las pesetas correspondientes no solo al suministro de picadura más cercano sino también al de la fecha siguiente.

Con el recién adquirido caudal monetario nos abastecimos de folios, pluma y tintero y mi padre hizo las gestiones pertinentes en la Casa de Máquinas. Y todavía

quedó un remanente para aprovisionarnos en el colmado de la calle Xuclà esquina Tallers; allí encontrábamos con frecuencia ofertas magníficas, como el queso de Mahón y el membrillo, que, cuando se iban quedando resecos y resultaban menos apetecibles, bajaban de precio.

Aquella misma tarde, apenas abrió la puerta la Casa de Máquinas, mi padre se puso a la tarea. Y, al día siguiente, con unos cuantos folios traducidos, llegó a la editorial, conoció a aquella buena persona que fue Luis Miracle y volvió a casa con trabajo. *Una mujer de Lisboa*, de Joaquim Paço D'Arcos, nos salvó la vida.

A partir de entonces papá se instaló literalmente en la Casa de Máquinas. Para elegir el mejor lugar, tanto en cuanto a la entrada de la luz como a la comodidad de la silla, así como para escoger la máquina menos ruinosa, llegaba antes de que abrieran. Y, tras haber aprovechado al máximo el tiempo de apertura del establecimiento, era el último en abandonarlo. Tecleando incansable, soportando todos los defectos e inconvenientes de aquellas máquinas viejas, en las que tan pronto se desprendía un tipo como se atascaba el carro, terminó de traducir del portugués aquella obra. Como consecuencia, se aseguró más trabajo y se ganó un amigo, Luis Miracle, un editor que siempre se comportó con él con respeto y equidad. También tenía varios hijos, además de una esposa muy enferma, y sabía de amarguras y dificultades.

Años más tarde supe por mi abuela que mi padre se había sincerado con él hasta el punto de confesarle que no podía con aquel ritmo de trabajo de quince horas diarias. A lo que Miracle le respondió: «Luaces, no puede usted seguir así; que la familia se apriete el cinturón». En cualquier caso, los altibajos de la profesión nunca nos permitieron desapretarlo en exceso.

De la Underwood a la Olivetti

Nunca imaginé, en mi juventud, que acabaría formando parte del mundo de la traducción. Y fue debido en gran parte a que, al casarme, mi marido, interesado por la labor de mi padre, me insinuó una y otra vez esa posibilidad. Hasta el punto que acabó haciendo gestiones en ese sentido con algún editor. José Janés, para quien tanto trabajaba mi padre y con quien le unía una gran amistad, fue uno de los primeros en darme una novela, policíaca, que representó para mí una verdadera tortura. Mis conocimientos de inglés eran muy someros y no es una de mis características considerarme válida para todo. No obstante, aunque cargada de dudas e inquietud, me puse a la tarea y, tras largas horas traduciendo y deshaciendo lo hecho, como una Penélope siglo XX, tachando párrafos enteros y repitiendo folios, con la

ayuda de unos y otros, más el diccionario y frecuentes consultas a mi padre, que vivía con nosotros, pude presentar el trabajo y constatar que no me lo devolvían.

Por entonces, en nuestra misma calle se instaló la Editorial Toray. Mi marido que, en contraste conmigo, tenía la norma de considerar hasta lo más peregrino fácil y alcanzable, se presentó allí pidiendo trabajo para su esposa.

Le entregaron un cuento que titulé *Una familia para Sarah Anne*, del que traduje unos cuantos folios sin dificultad. Al día siguiente de entregar la prueba fui informada de que había gustado el vocabulario infantil empleado y, por tanto, podía ocuparme de la traducción. Muy sorprendida hice aquella versión sin dificultad y con verdadero cariño. Desde entonces, solo en el mes de agosto, cuando cerraba por vacaciones, me faltó trabajo de aquella editorial.

Y así, como quien no quiere la cosa, me acostumbré a compaginar mis embarazos, partos y crianza de hijos con el tecleo en la Underwood que, siguiendo el ejemplo de mi padre, habíamos alquilado en una empresa dedicada al alquiler y venta tanto de máquinas de escribir como de artículos musicales: Casa Chiappo, situada en la calle Aribau, 1. Durante unos años su alquiler nos costaba ochenta pesetas al mes; con el tiempo acabamos pudiendo comprarla.

Instalada en una esquina del comedor, con el original a traducir a mi derecha y a la izquierda alguno de los diccionarios, procedentes de librerías de viejo, con que me surtía mi marido, fui vertiendo a un castellano, tan bueno como mis facultades me permitían, cuentos infantiles, novelas detectivescas y de vaqueros y artículos para revistas como *El Hogar y La Moda*, *Lecturas*, o para el Club de Dirigentes de Marketing.

Mis hijos se habituaron a compartir a su madre con máquina y libros. Mientras estaba sentada frente a la máquina, casi todas las horas del día, jugaban a mi alrededor, trepaban a mi espalda y ponían en práctica sus habilidades como estilistas, hasta el punto de que, en una ocasión, para desenmarañar el trenzado en que habían transformado mi melena, tuve que recurrir a las tijeras. En contra de mi voluntad, aquella fue la primera vez que llevé el pelo «a lo chico».

Pero al tiempo que me hacían víctima de sus pequeñas diabluras se desvivían por prestarme su colaboración y apoyo y tan pronto uno de los mayores proponía ir a jugar al dormitorio «para no molestar a mamá» como, pertrechados con un cazo de la cocina, bajaban al bar en busca de «cuatro cafés bien fuertes» para que su madre se despejase sin perder tiempo en preparar la cafetera.

Con ocho y diez años los mayores me libraban, a menudo, de salir a hacer la compra. Podía producirse algún altercado sobre si «yo ya he ido dos veces seguidas y ahora te toca a ti», pero, habitualmente, aquello era motivo de diversión. Hubo días en que, para hacer la compra con los Ortega, acudía al supermercado un tropel de chiquillos, amigos y vecinos de mis hijos, felices de participar en una misión que, en sus familias, solo era responsabilidad de los adultos y, en aquellos años, concretamente de la madre.

Desde la distancia puedo apercibirme de lo inquieta y ajetreada que fue mi existencia y la de los míos. Los acontecimientos se sucedían a marchas forzadas. Antes de concluida una traducción otra esperaba su turno. No bien se producía un parto cuando volvía a sentirme embarazada. Y, con la mayor naturalidad, o acaso inconsciencia, me acostumbré a hacer partícipes a mis hijos, desde muy pequeños, de mis problemas. Tanto si se agotaba el engorroso papel carbón, como si faltaba papel higiénico, siempre contaba con un voluntario para acudir al colmado de enfrente o a la papelería de la esquina.

De prestar colaboración en las cuestiones domésticas se pasó a las gestiones comerciales. Al principio era mi marido el encargado de efectuar las entregas de trabajo, pero muy pronto se hicieron patentes las dificultades que aquello entrañaba, pues sus horarios laborales solían coincidir con los de las editoriales.

Por otra parte, para mí era catastrófico interrumpir la desenfrenada actividad diaria, abandonando máquina, hijos y cocina durante unas horas para mí preciosas. Así que llegó un día en que, sintiéndome acorralada, pedí a Jorge y Juan-José, mis dos hijos mayores (de nueve y siete años), que cogiesen la traducción y fuesen a cobrar. Al poco, me telefonaron desde Toray requiriendo mi conformidad para entregar el dinero a «los pequeños». Muy ufano plasmó Jorge su firma infantil en el recibo y Juan-José se hizo cargo del sobre con el efectivo. A partir de ahí en muy pocas ocasiones mi marido o yo tratamos personalmente con los editores; era uno de los chicos quien resolvía la papeleta. Y, como crecían y los mayores iban adquiriendo otras responsabilidades escolares y muy pronto laborales, la misión de recadero-cobrador alcanzó el rango de hereditaria.

Así, cuando Jorge, con catorce años, empezó a trabajar en el *Diario de Barcelona*, fue Juan-José quien tomó el relevo. También él encontró pronto un empleo, de modo que, cuando a los quince años entró a formar parte de la plantilla del Banco Simeón, llegó Edmundo a sustituirle.

Claro que Edmundo ya era ducho en aquellas lides pues, siempre que alguna circunstancia especial lo exigía, se ofrecía espontáneamente a cumplir ese cometi-

do, enfrentándose a su extrema timidez. Y aún más, dándose cuenta de lo beneficioso que era para mí liberarme de alguno de sus hermanos, insistía en llevarse a un pequeño. Su acompañante habitual era David, con el que se llevaba menos de tres años, pero hubo una ocasión memorable en que se obstinó en salir con Alfonsina; así yo trabajaría más tranquila. Cual dos adultos emprendieron el largo viaje en metro al centro de Barcelona, al Club de Dirigentes de Marketing. Allí se mostraron perplejos al verles aparecer de la mano. «¿Con quién habéis venido?! ¿Y cómo?!» «Solos, en el metro», contestó el chico, muy digno. Atónita, una de las empleadas se ofreció para devolverles a casa en su coche. Edmundo rechazó rotundamente la generosa oferta. ¿Quién se atrevía a dudar de su capacidad para proteger a su hermana de menos de tres años? ¡Pero si a él le faltaba poco para cumplir nueve!

Una de mis grandes preocupaciones, por entonces, era tener derecho a las prestaciones de la Seguridad Social. Mi marido era un publicista que trabajaba por su cuenta. Nadie cotizaba por él. Años después empezó a pagar como autónomo, pero continuó careciendo de derechos a la atención sanitaria que tan importante me parecía y sigue pareciéndome. Y, si el cabeza de familia no podía aspirar a ello, ¿qué decir de mí, a quien, como mujer casada, me estaba vedado aspirar a un puesto de trabajo convencional? ¿No se me había entregado un talón por importe de unas siete mil pesetas, en concepto de «Premios de Nupcialidad», con el que se me excluía del mundo laboral?

Más adelante, cuando la tenacidad de las feministas mandó al traste aquella prohibición, hice varios intentos por conseguir entrar a trabajar en alguna empresa donde cotizaran por mí y, en consecuencia, mi familia y yo quedáramos incluidos en la Seguridad Social. Pero ¿quién iba a osar incorporar en su nómina a una mujer cargada de hijos que, un día sí y otro también, tendría pretextos para faltar al trabajo? Así que seguimos pagando la cuota, para nosotros muy cara, en la Médica Barcelona, que cubría nuestras necesidades básicas en materia de salud, y yo continué fiel a mi máquina de escribir; la que tanto me esclavizaba y a la que tanto debía.

El temor a quedarme sin trabajo me inclinaba a aceptar cualquier cosa; ese fue el motivo por el que estuve colaborando con Vértice, escribiendo bocadillos de *La Cosa*, *Los Cuatro Fantásticos*, etcétera, hasta el día en que me amonestaron por emplear un lenguaje escasamente contundente y agresivo. Cuando, en publicaciones sucesivas, constaté que el traductor había convertido a Spiderman, de arácnido en «arágnido», me pregunté si al referirse a aquel lenguaje agresivo deseado me pedían que me tomase ciertas licencias lingüísticas.

Tampoco desprecié los artículos sobre «Incendios y su propagación» para una revista que editaban los bomberos, para lo cual tuve que empaparme de termino-

logía especializada. Pero, en este caso, merecía la pena el pequeño esfuerzo pues el bombero que me traía el trabajo pasaba por alto más de un retraso en la entrega y siempre se mostró cordial y comprensivo.

Pero la ocasión en que me sentí verdaderamente atribulada fue aquella en que se presentó en casa un colaborador de Editorial Grijalbo. Venía en persona, dijo, por tratarse de un tema demasiado delicado para tratarlo por teléfono. El tema era, ni más ni menos, que la sexualidad en la pareja. En los años setenta, cuando todavía castigaban con la cárcel lo que denominaban amancebamiento, nadie osaba tratar ciertos temas más que a media voz. Y así, hablando casi en cuchicheos y con la aprobación de mi marido, acabé diciendo que sí a aquella oferta, por cierto muy bien remunerada.

Hasta que acabé la traducción viví un verdadero suplicio, temerosa de que alguno de los niños pudiera apercibirse del escabroso asunto en que andaba metida su madre. Y cuando, una vez editado en Méjico, se me hizo entrega de un ejemplar, me apresuré a esconderlo bajo siete llaves. Hace bien poco lo encontré, por casualidad y, ya liberada de mis escrúpulos, lo dejé descuidadamente en una estantería. Hasta el momento, nadie en casa ha prestado la más mínima atención a este librito, titulado *La Pareja. El Sr. K y La Sra. K*, que trata de los estudios realizados por William Masters y Virginia Johnson sobre las relaciones sexuales.

Nuestra existencia era un baúl atestado de novedades y anomalías; entre las más insólitas puede incluirse un nuevo embarazo cuando se había recurrido a todos los medios imaginables para impedirlo.

Acababa de cumplir quince meses David, el cuarto y último de mis hijos, aquel que traje al mundo en casa y por sorpresa, debido al empecinamiento del tocólogo, empeñado en que el alumbramiento se produjera dos meses más tarde. Según él no me tocaba, así que me envió a casa a guardar reposo. No tocaría, pero esa misma noche parí, en casa, a las cuatro de la madrugada, de pie, recibiendo al niño como supe. La incertidumbre y desasosiego con que vivimos aquella experiencia que, por otra parte, se resolvió felizmente con un hijo más, sano y hermosísimo, nos movió a mí marido y a mí a proponernos impedir a toda costa un nuevo embarazo.

Pero el hombre propone y... nació Margarita, la primera niña después de cuatro varones. Sin embargo, lo que pudo haber sido un acontecimiento muy gratificante iba a resultar una obsesión dolorosa para toda la vida. Me costó mucho aceptar las expresiones y calificativos con que se hacía referencia a mi hija: mongólica, retrasada, disminuida psíquica, subnormal, pocas esperanzas de supervivencia, invalidez, desgracia... Margarita llegó con el Síndrome de Down.

Con este nacimiento se había producido un cambio de rumbo al que cada cual fue adaptándose lo mejor que pudo. Como en tantas ocasiones, los niños nos dieron más de una lección, sin hacer más distinciones con la pequeña que destinarle una dosis adicional de ternura y protección.

Y no quisiera que se me juzgue presuntuosa si confieso que las complicaciones y disgustos que Margarita ha podido acarrearlos, que no han sido pocos, nos han enseñado a ser más condescendientes y comprensivos con nuestro prójimo.

Los tres hijos que vinieron al mundo después de ella podría decirse que estaban genéticamente preparados para aquella convivencia. Sí, todos nos desenvolvíamos en un océano de incertidumbres y temporales inesperados, pero, llegado el momento, cualquier obstáculo se superaba. Y, en medio de esta vorágine, Margarita siempre reinaba entre nosotros.

Mi estado de ánimo quedó un tanto afectado; las atenciones continuas que la niña precisaba iban mermando mi fortaleza. Y, lógicamente, eso iba en detrimento de mi trabajo que, más de una vez, no pude entregar en la fecha pactada. Se resentía la economía, los gastos se multiplicaban y menguaban los ingresos. Muy a mi pesar me atreví a pedir (lo hizo mi marido en mi nombre) un préstamo en Toray, donde respondieron generosamente adelantándome unos miles de pesetas a cuenta de la traducción que tenía en marcha. Se trataba de un tomo sobre ictiología que tuve que devolver al poco de empezado. Apenas pude encontrar traducción al nombre de unos cuarenta peces, cuando el original citaba más de doscientos. No puedo sino recordar con gratitud que, a pesar de ello, siguieron confiando en mí.

Pronto volví a sentarme ante mi máquina, ahora una Olivetti, que llegó cual pan bajo el brazo con el nacimiento de Margarita, sustituyendo a la resistente y eterna Underwood, que aún permanece entre nosotros, para, con el empuje de un tiempo nuevo, empezar a traducir una colección de novelas de «Vaqueros».



Desafíos de la propiedad intelectual en el «nuevo» ámbito digital. Ideas para una reforma de la LPI

Fernando Carbajo Cascón

Doctor en Derecho, Profesor Titular de Derecho Mercantil de la Universidad de Salamanca, Magistrado de la Audiencia Provincial de Salamanca. Miembro de la Asociación Literaria y Artística para la Defensa del Derecho de Autor (ALADDA). Conferencia en LIBER 2012 en el acto organizado por ACE Traductores.

I.- Introducción: avances tecnológicos, exigencias de acceso y adaptaciones legislativas

La fulgurante eclosión y rapidísima consolidación de las nuevas tecnologías de la información obligó en los años 90 a una rápida adaptación de la legislación de propiedad intelectual; acomodación obligada, por ser esta legislación la encargada de salvaguardar los intereses de los creadores y productores de contenidos que circulan masiva y globalmente por las redes de comunicación, y a la vista de la cascada de nuevos problemas (la fácil reproducción y transmisión en línea de contenidos ya por operadores económicos o ya por los propios usuarios), aunque también de nuevas oportunidades (nuevos cauces de expresión y difusión de obras y prestaciones culturales e informativas, nuevos modelos de negocio, nuevos mercados), que la tecnología digital y las redes de telecomunicación ofrecen en el moderno contexto o estructura socioeconómica que conocemos como sociedad de la información o del conocimiento.

El primer ajuste legislativo tuvo lugar a nivel internacional por medio de la llamada «agenda digital» de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, que en el año 1996 aprobó dos nuevos Tratados Internacionales sobre derechos de autores y sobre derechos de intérpretes y productores de fonogramas para ampliar el alcance de los derechos exclusivos de reproducción y comunicación pública, incluyendo el derecho a prohibir o autorizar las reproducciones digitales y los actos de puesta a disposición en línea (calificando estos como actos de comunicación pública, es decir como actos de explotación inmaterial de obras y prestaciones conexas; y no como un acto de distribución); asimismo otorgaron carta de naturaleza a las medidas tecnológicas de protección de obras y prestaciones conexas en formato digital (cifrado, control de copia, etc.) y a los sistemas de información para la gestión digital de derechos (piezas fundamentales, ambas, de los llamados

Digital Rights Management Systems o sistemas DRM), tipificando como infracciones (indirectas) contra los derechos de autor y derechos afines la elusión o vulneración de tales medidas tecnológicas y sistemas de información. El objetivo era claro: amparar normativamente nuevas formas de explotación de derechos basadas en la digitalización, puesta a disposición y reproducción digital permanente (descarga o *downloading*) o provisional (acceso en pantalla o *streaming*) mediante fórmulas contractuales no de venta, sino de autorizaciones o licencias para uso (reproducción) personal; ello, lógicamente, sustentado en medidas tecnológicas y sistemas de gestión digital que impidieran acceder y utilizar los contenidos digitales sin una autorización de los legítimos titulares de derechos originarios (autores, traductores, herederos) o derivados (editores, productores autorizados por los primeros).

Estas primeras medidas de adaptación fueron incorporadas en Europa a través de la Directiva 2001/29/CE, de 22 de mayo de 2001, sobre derechos de autor y derechos afines en la sociedad de la información, que, a su vez, se incorporó en el ordenamiento español por medio de la Ley 23/2006 de reforma de la LPI 1996. Pero pronto, muy pronto, los ajustes realizados resultaron insuficientes para frenar el torrente de problemas que ha seguido generando la incesante evolución de la tecnología... El avance descontrolado de la piratería digital mediante el intercambio de archivos en redes *peer to peer*; la aparición de intermediarios que contribuyen con sus servicios a incrementar los niveles de piratería mediante modelos de negocio basados en la agregación de contenidos subidos y compartidos por los internautas (como sucede con los sitios de almacenamiento o con las numerosas webs de enlaces); las difíciles relaciones entre autores/traductores y editores/productores para concertar modelos estables de contratos que permitan el desarrollo de la edición digital y de modelos de negocio lícitos; la expansión de la difusión en abierto (*open access*) mediante la fórmula de licencias públicas generales (como las licencias *creative commons*) y la multiplicación de repositorios institucionales impulsados desde las Administraciones Públicas e instituciones privadas; la creciente utilización de contenidos de todo tipo en universidades y otros centros educativos, bibliotecas, archivos, etc.; el desarrollo de nuevos negocios o formas de explotación y difusión de contenidos ajenos, como el *press clipping*, *Google News*, *Google Books*; o la rápida aparición de nuevos intermediarios que actúan a modo de distribuidores *online*, tales como Amazon, Google Play, Bubok, etc. En fin, nuevos dilemas que no pueden seguir abordándose con viejas reglas.

La legislación de propiedad intelectual (no solo la española, sino también la europea) necesita una reforma para adaptarse a las nuevas circunstancias tecnológicas y socioeconómicas. La reforma debe ser íntegra, lo cual no está reñido con conservar en amplia medida una estructura similar a la actual y muchos de sus

conceptos y preceptos fundamentales. Es preciso superar de una vez la tendencia a «parchar» la ley para salir del paso a exigencias, necesidades o conveniencias puntuales, tal y como pasó con la exigencia comunitaria de regular la remuneración equitativa por préstamo, en la Ley 10/2007, del libro, con la necesidad de combatir la piratería creando un procedimiento administrativo supuestamente ágil y eficaz, mediante la llamada Ley Sinde de 2011, o con la conveniencia electoralista de suprimir de un plumazo el sistema de canon sobre dispositivos de reproducción como medio de compensación equitativa por copia privada, sustituyéndolo por un cargo a los magros presupuestos generales del Estado, mediante la Disposición adicional primera del Real Decreto Ley 20/2011 de 30 de diciembre. Reformas parciales (remiendos) acomodaticias, parciales, inconclusas y, por lo general, ineficaces.

En los últimos meses ha salido a la luz un proyecto de Real Decreto Ley para adoptar medidas urgentes de reforma de la Ley de Propiedad Intelectual. Pero este proyecto no contempla ni de lejos una reforma profunda de la LPI, sino un nuevo parche que venía a retocar algunos aspectos importantes. Este proyecto se abandonó para —según se filtró desde el Ministerio— realizar una reforma en profundidad en el futuro inmediato. Ojalá sea cierto, pues se necesita una voluntad política firme para emprender una gran reforma que conjugue equilibradamente los distintos intereses en juego. En definitiva, es preciso asumir de una vez que la cultura tiene como pareja de baile al derecho de propiedad intelectual. Que la protección de la propiedad intelectual en el mundo digital es la mayor exigencia político-cultural de nuestro tiempo. Y que sin autores profesionales y sin una sólida industria cultural se perderá la diversidad cultural, se producirá un retroceso progresivo de la cultura en mayúsculas, sustituida por millones de contenidos «informativos» intelectualmente minúsculos. Recurriendo al magisterio y sensibilidad de T.S. Elliot: «El pueblo que no cuida su cultura deviene bárbaro».

II.- La LPI como centro de heterocomposición de intereses diversos

Hoy día no puede verse la LPI desde el prisma de la tutela a ultranza del autor, de los intérpretes o de la industria cultural. Tampoco, como proponen los tecnoanarquistas, como un obstáculo al desarrollo de la sociedad de la información y del acceso de los ciudadanos a la cultura, a la ciencia y a la información. Es preciso educar en el equilibrio, en el balance de intereses. La LPI debe articularse como un centro de promoción equilibrada y sostenible de intereses diversos.

Su primer y fundamental objetivo debe ser la tutela de los creadores y de los inversores-productores-difusores de contenidos (industria) mediante la concesión de derechos exclusivos y excluyentes (derechos de autor y derechos conexos, de-

bidamente adaptados a las prácticas y riesgos de la era digital). Ello en tanto que los creadores constituyen el primer eslabón de la cadena cultural moderna; y los intérpretes e industria el segundo, al actuar sus prestaciones como vehículos de transmisión de las obras hacia el público. Pero esa tutela no constituye un fin en sí misma, sino que tiene carácter instrumental, «utilitarista», para fomentar la creación, la innovación, la inversión..., en fin, la competencia en el mercado de la cultura, de la ciencia, de la información y del entretenimiento (idea del monopolio competitivo, basada en que la concesión de un derecho exclusivo estimula la creación y la inversión en cada sector de referencia para obtener y ofrecer creaciones y prestaciones artísticas e industriales alternativas a las preexistentes). Con ello se consigue promover la diversidad cultural y nutrir al máximo la oferta de contenidos plurales, con la finalidad última de favorecer el mayor acceso posible del público a bienes que, a pesar de su origen y naturaleza privada, se convierten por su trascendencia en «bienes públicos». De tal suerte, los derechos de propiedad intelectual contribuyen inestimablemente en último término al desarrollo cultural, social, tecnológico y económico.

Así la LPI debe cohonestar la protección de los legítimos intereses privados de autores, intérpretes e industria (editores, productores) con los no menos importantes intereses públicos en la promoción de la competencia en el mercado de la cultura, en la diversidad cultural y en el acceso del público a la cultura y a la información.

La LPI se presenta como una encrucijada de intereses, una nave zozobranante, zarandeada por olas de novedades tecnológicas y reformas tecno-económicas y tecno-sociales, con una urgente necesidad de estabilidad. Estabilidad que debe fundarse en un delicado y eficaz balance de los intereses en conflicto; en un balance o equilibrio cabal entre derechos y principios jurídicos fundamentales: propiedad y autonomía de la voluntad, libre competencia, libertad de expresión e información, educación, acceso a la cultura-ciencia e información.

III.- Líneas maestras de la reforma

1. Ratificar y reforzar la tutela de los titulares de derechos

Proteger los primeros eslabones de la cadena (autores, intérpretes e industria) requiere una nueva adaptación de los derechos a las nuevas prácticas digitales que vienen desgranándose desde la irrupción de la denominada Web 2.0, donde destaca el papel de los agregadores de información y de las redes sociales.

Ha llegado el momento de afrontar con valentía el problema de la piratería digital de contenidos en Internet a través de descargas masivas de archivos a través

de programas *peer to peer* y por medio de intermediarios o agregadores de archivos con contenidos ilícitos (sitios de almacenamiento masivo, como megaupload.com o rapidshare.com, y las llamadas webs de enlaces). Sin enfrentarse decididamente a la piratería no será posible conseguir una oferta competitiva de nuevos modelos de negocio en la distribución o puesta a disposición de contenidos digitales. La lucha contra la piratería debe hacerse desde dos frentes. En primer lugar contra los intermediarios que desarrollan modelos de negocio basados en la puesta a disposición de espacio de alojamiento para que los usuarios suban y bajen (compartan) archivos con copias no autorizadas de obras y prestaciones protegidas, lucrándose indirectamente mediante publicidad o comerciando con datos personales (direcciones de correo electrónico) proporcionadas por los usuarios que se registran en sus servicios de intermediación-agregación. En segundo lugar, es preciso frenar la piratería doméstica, esto es, el intercambio masivo de archivos con contenidos ilícitos entre internautas, sea mediante redes *peer to peer* o sea recurriendo a las plataformas de almacenamiento masivo para almacenar sus archivos y ponerlos a disposición luego mediante un enlace a través de cualquiera de las webs de enlaces que han proliferado en la red o por medio de redes sociales, blogs, chats, o cualesquiera otras aplicaciones características de la Web 2.0.

Es obvio que quienes comparten música, películas, videojuegos o libros en formato digital a través de Internet realizan actos de reproducción y comunicación pública no autorizados. No hay límite de copia privada del que favorecerse, ni para el que sube ni para el que baja contenidos, como han declarado ya varios tribunales españoles y de otros países europeos. Si la fuente es ilícita (y la copia digital no autorizada lo es) nadie que baje contenidos de un programa P2P o de una web de enlaces o red social puede invocar en su defensa el límite de copia privada (art. 31.2 LPI). Por lo tanto, los usuarios que «comparten» contenidos en red sin autorización del titular de derechos sobre esos contenidos cometen infracciones civiles contra la propiedad intelectual. El problema reside en que la legislación española vigente no permite la identificación de esos usuarios, pues solo procede exigir a los operadores de redes, proveedores de acceso a Internet y operadores de espacio de alojamiento que identifiquen a los usuarios de sus servicios en caso de delitos graves. Será preciso, pues, modificar la ley (lo cual permite la legislación comunitaria de comercio electrónico, tal y como ha declarado expresamente el Tribunal de Justicia de la Unión Europea) para que los titulares de derechos puedan pedir a un juez u órgano administrativo competente que solicite a los intermediarios de la sociedad de la información que identifiquen a los presuntos infractores de derechos usuarios de sus servicios a fin de que los titulares de derechos puedan demandarlos civilmente en reclamación de indemnizaciones de daños y perjuicios, como ha sucedido en Suecia; o bien crear un sistema administrativo de notificaciones, como

ha sucedido en Francia y Reino Unido, para avisar a los usuarios infractores de que cesen en su actividad ilícita so pena de desconexión de la red durante un año.

En cuanto a los intermediarios o agregadores que participan con sus servicios en la rueda de la piratería digital, el remedio puede estar en delimitar con mayor amplitud el derecho de comunicación pública para incluir en el mismo la facultad de prohibir las actividades consistentes en poner los medios para facilitar los usos no autorizados de obras y prestaciones afines. La cuestión es si la legislación comunitaria (artículo 3.1 de la Directiva de 22 de mayo de 2011 sobre derechos de autor y derechos afines en la sociedad de la información) permite una interpretación tan amplia al legislador nacional o si, por el contrario, habrá que esperar a una modificación futura de la normativa comunitaria. Por el momento, un tribunal sueco ha formulado una cuestión prejudicial ante el Tribunal de Justicia de la Unión Europea (TJUE) el 18 de octubre de 2012 piéndole que se pronuncie al respecto. Habrá que esperar por tanto a la respuesta del TJUE, pero parece que una tutela eficaz del derecho de autores y titulares de derechos afines necesita una delimitación más amplia y concreta de los derechos exclusivos para hacer frente a los nuevos comportamientos de terceros que se lucran injustamente con el uso ilícito que de las obras y prestaciones protegidas hacen impunemente los internautas. Otra posibilidad para combatir los comportamientos de los intermediarios o agregadores, como las webs de enlaces, sería reconocer expresamente en la ley infracciones indirectas a la propiedad intelectual; es decir (al igual que se hizo con la tutela de las medidas tecnológicas y los sistemas de información), cabría introducir nuevos ilícitos contra la propiedad intelectual para prohibir aquellos comportamientos que consistan en poner los medios para facilitar de forma activa la reproducción y comunicación pública de obras y prestaciones afines. Ello por cuanto el art. 17 LPI reconoce al autor y a terceros autorizados por este el ejercicio exclusivo de derechos de explotación de su obra «en cualquier forma». De tal suerte, el infractor (art. 138 LPI) no sería solo quien reproduce, distribuye, comunica o transforma sin autorización (además de quienes eluden o ponen los medios para eludir medidas tecnológicas y sistemas de información), sino también quien realiza otras formas de explotación indirecta, poniendo los medios para facilitar actos de reproducción y comunicación pública sin actuar de forma neutral y pasiva, o quien conociendo que sus medios son empleados para infringir derechos de terceros no reacciona diligentemente para impedirlo (para muestra, las sentencias del TJUE de 23 de marzo de 2010, Google France, y 12 de julio de 2012, L'Oreal c. eBay), aportando así a jueces y tribunales herramientas eficaces para combatir intermediarios que participan del juego de la piratería, se lucren o no con ello. Por lo demás, de esta manera, se conseguiría dotar de verdadero contenido a las competencias de

la sección segunda de la CPI para cerrar sitios web y retirar contenidos (art. 158.4 LPI).

2. Rediseñar el sistema de limitaciones y excepciones a los derechos exclusivos, y de derechos de remuneración-compensación

Para cohonestar el interés de los titulares de derechos con el interés general en fomentar el acceso de usuarios comerciales a las obras (con la finalidad de incrementar la competencia en el mercado de la cultura y la información), así como el acceso de los usuarios finales a los contenidos que son origen de la información (para favorecer el acceso de todos los ciudadanos a la cultura, la ciencia y la información), sería conveniente redefinir el sistema de límites o excepciones a los derechos exclusivos de autores y titulares de derechos afines, buscando una reestructuración del equilibrio o balance de intereses en condiciones razonables y equitativas.

Ello puede hacerse tomando siempre como paradigma hermenéutico la regla de los tres pasos, recogida en el art. 40bis LPI, de manera que se puedan arbitrar límites para favorecer el acceso a contenidos siempre que ello no perjudique la explotación normal de la obra ni los legítimos intereses de los titulares de derechos. Así, en línea con las crecientes demandas de flexibilización del derecho de propiedad intelectual, convendría modificar nuestra tradición para incluir un límite general o flexible de uso justo o leal, que permitiera a los jueces y tribunales adaptar el derecho a situaciones concretas perfiladas diariamente por el avance imparable de las nuevas tecnologías, permitiendo usos que no ponen en peligro real la explotación normal de obras y prestaciones y que, por tanto, no perjudican los intereses de sus titulares. Claro está que este cambio propuesto necesitaría una reforma de la legislación europea para aproximar nuestros ordenamientos a la tradición del *copyright* anglosajón (donde se recoge la excepción del *fair use*). Como alternativa conviene explorar las posibilidades que otorga la propia normativa europea, incluyendo expresamente entre los límites la inclusión incidental de una obra o prestación en otro material, potenciando el alcance del límite de cita para facilitar los enlaces de diferentes tipos a informaciones contenidas en sitios de acceso libre citando la fuente, o incluyendo como límite general los usos inocuos.

La demanda de flexibilidad está calando ya entre los tribunales, poniendo coto a utilizaciones abusivas o excesivas del derecho exclusivo y reconociendo el uso inocuo (*ius usus inocui*) de contenidos de terceros (es decir que no afecta a la explotación normal de la obra ni perjudica los intereses de los titulares), máxime cuando esos contenidos han sido puestos a disposición del público en Internet para su libre acceso y disfrute (tesis del «consentimiento implícito»); así la sentencia del

Tribunal Supremo alemán, de 29 de abril de 2010, considerando que los enlaces de imágenes proporcionados por el buscado de Google, Google Thumbnails, no constituyen infracciones a los derechos de autor; también la sentencia del Tribunal Supremo español de 4 de abril de 2012 admitiendo la posibilidad de que un buscador, como Google, pueda almacenar en su memoria caché la información contenida en sitios web sin necesidad de pedir autorización, por el solo hecho de encontrarse esos sitios web a disposición del público en la red.

Lógicamente, existen situaciones en que las necesidades y demandas de acceso con fines comerciales procompetitivos o simplemente para fomentar el acceso a la cultura y la información (bibliotecas y archivos) o con fines educativos (campus virtuales de instituciones educativas), pueden perjudicar la explotación normal de la obra o prestación afín. En estos casos, el equilibrio entre defensa de la propiedad intelectual y promoción del acceso se logra facilitando el acceso mediante un límite al derecho exclusivo y reconociendo un derecho de remuneración o compensación equitativa para los titulares de derechos, a ser posible gestionado obligatoriamente por entidades de gestión colectiva. Existen varios casos reseñables que merecerían una nueva regulación.

Una más correcta definición del límite de recortes de prensa (*press clipping*), definido ahora en el art. 32.1, II LPI, para permitir el uso de materiales de prensa a cambio de una remuneración equitativa al editor del periódico o revista gestionada obligatoriamente por entidades de gestión. Modificar el inoperante límite de ilustración para la enseñanza del art. 32.2 LPI para facilitar el uso de contenidos educativos y de investigación en campus virtuales a cambio de una remuneración equitativa gestionada también obligatoriamente por entidades de gestión. Dar mayores posibilidades a bibliotecas, archivos y museos para difundir sus repertorios digitalmente (opción vedada en el vigente art. 37 LPI), facilitando, por ejemplo, las prácticas de digitalización y envío de materiales del repertorio de cada institución previa petición del usuario, fijando a cambio una remuneración equitativa con gestión colectiva obligatoria, tal como se hizo en Alemania. También incorporar debida y rápidamente la directiva sobre obras huérfanas, aprobada por el Consejo y el Parlamento Europeo el 4 de octubre de 2012, facilitando así a estas instituciones culturales dar acceso en red a contenidos cuyo titular o titulares de derechos (autores, herederos) son conocidos pero no resultan localizables tras una búsqueda diligente, permitiendo con ello una recuperación del patrimonio intelectual para las nuevas generaciones.

Por lo que se refiere al acceso de los usuarios finales, es preciso volver al sistema anterior de canon sobre equipos, aparatos y soportes de reproducción analógica y

digital, superando su aplicación indiscriminada (lo cual no significa excluir profesionales y personas jurídicas en todo caso) y moderando las tarifas en lo posible de acuerdo con las pérdidas estimadas. A tales fines habrá que «desfacer el entuerto» provocado por la disposición adicional primera del Real Decreto Ley 20/2011 de 30 de diciembre; aunque ello seguramente resultará obligado en un futuro no muy lejano si se hace realidad la legislación uniforme que actualmente prepara la Comisión Europea, imponiendo una compensación equitativa en forma de canon o tarifas sobre los dispositivos de reproducción gestionada exclusivamente por entidades de gestión colectiva (tal y como hacen, actualmente, la inmensa mayoría de los Estados miembros de la UE).

Una revisión del sistema de límites para favorecer el acceso a contenidos, junto a un equilibrado sistema de compensaciones o remuneraciones equitativas gestionadas por entidades de gestión colectiva, aprovecharía por igual a todos los agentes del sector. La gestión colectiva obligatoria es una garantía de acceso a los contenidos y de remuneración equilibrada para los titulares, al estar obligadas las entidades a conceder licencias y negociar tarifas con asociaciones de usuarios (art. 157.1 LPI), mientras que una gestión individualizada está sujeta exclusivamente a la voluntad de los titulares de derechos, que pueden o no conceder licencias bloqueando el acceso a usuarios comerciales para el desarrollo de productos y servicios basados en contenidos generados por terceros.

3. Promover los nuevos modelos de negocio (difusión comercial o no comercial de contenidos) y reformar en consecuencia el capítulo sobre transmisión de derechos

Los formatos digitales y los novedosos modelos de negocio o difusión libre de información necesitan un espaldarazo en forma de reconocimiento legislativo y de adaptación de la normativa tradicional sobre transmisión de derechos de explotación. Las actuales reglas generales sobre transmisión de derechos y las específicas de contratos de edición no se adaptan debidamente a las necesidades de la edición digital, ni a los modelos de negocio basados en licencias comerciales de pago por uso, sea en la modalidad de descarga de copias (*downloading*) o de acceso y disfrute en línea (*streaming*), ya en pago por uso o en modelos de suscripción. Tampoco dan la cobertura adecuada a los modelos de autoedición digital y de difusión en acceso abierto mediante licencias públicas generales del tipo *creative commons* o similares, a través de sitios web, redes sociales, redes *peer to peer* o repositorios privados o institucionales.

La problemática de la transmisión de derechos quedó fuera de la agenda digital de la OMPI desde un principio, pero ha llegado el momento de abordarla en

profundidad para dar cobertura normativa a las nuevas modalidades de difusión/explotación de derechos exclusivos. En este caso no existen obstáculos o barreras de derecho comunitario, por lo que el legislador nacional tiene libertad para abordar la reforma con fundamento únicamente en la atenta observación de la realidad del sector, teniendo en cuenta las necesidades de la edición digital, un adecuado equilibrio de intereses entre autores, traductores y editores, y los nuevos modelos de negocio o difusión comerciales y no comerciales, incluyendo las relaciones de autores y editores con los nuevos distribuidores o comercializadores *online* que no son estrictamente editores.

En particular, es imprescindible dar carta de naturaleza a las licencias de usuario final (presentes, de forma muy oscura, en las disposiciones relativas a *software* y bases de datos) para modelos de explotación basados en la descarga (reproducción) permanente de copias para uso privado o bien en el acceso en pantalla mientras dure la conexión al sitio de referencia (reproducción provisional mediante claves de acceso); ambos modelos en la forma de pago único o por suscripción (acceso puntual o continuado). Asimismo, convendría contemplar expresamente la posibilidad del autor (basada en la libertad que confiere su derecho de propiedad intelectual) de otorgar licencias públicas generales, del tipo *creative commons* o cualesquiera similares, incluyendo algunas disposiciones para aclarar el alcance de la cesión y el impacto que ello tiene para la explotación de la obra por otras vías (licencias de explotación comercial no exclusivas, derechos de remuneración, etc.).

Otro aspecto capital es el relativo a la edición digital, imprescindible para potenciar los negocios de explotación de libros y publicaciones electrónicos. Para ello será necesario modificar los conceptos de publicación (art. 4 LPI) y de contrato de edición (art. 58 LPI), y adaptar la normativa de edición eludiendo pensar exclusivamente en ejemplares (edición en forma de libro), así como las reglas sobre remuneración del autor (con la finalidad de potenciar la cesión de «derechos electrónicos» a terceros y, con ello, el desarrollo de modelos legales de negocio *online*). Convendría arbitrar medidas para estimular la edición y explotación digitales y romper la resistencia (en ocasiones numantina) de algunos autores y editores para conceder licencias de explotación digital. Difícilmente podrá hacerse con las obras ya editadas en formato analógico (que necesariamente deben contar con la expresa autorización de los titulares de derechos, no siendo válidos los contratos de edición, traducción o ilustración originarios); pero, de cara al futuro, resultaría oportuno disponer mecanismos para impulsar formas de explotación futuras, desconocidas al tiempo de la cesión, para evitar retrasos e incluso colapsos en el sector editorial provocados por la falta de adaptación que irían en detrimento de los intereses de editores y de los propios autores. Puede servir el modelo alemán en este

punto (art. 31 a UrhG), para suprimir la prohibición de cesión de modalidades de utilización desconocidas, equilibrado con un derecho de desistimiento del autor y con fórmulas equitativas de remuneración, discriminando los modelos de negocio tradicionales y los modelos de negocio *online*.

Sería una buena oportunidad también para aclarar el régimen de la transmisión de derechos del autor asalariado, valorando —en su caso— su extensión a los funcionarios públicos (enmendando y reconduciendo al seno natural de la LPI las chapuzas externalizadas en la Ley de Economía Sostenible y en la Ley de Ciencia en relación con las creaciones universitarias). Por lo demás, sería positivo tipificar expresamente algún contrato especial más de transmisión de derechos, como el contrato de traducción, que tanta relevancia tiene en la práctica editorial, buscando conferir una mayor protección a un sector tradicionalmente desprotegido e ignorado en muchos aspectos como es el de los traductores, cuidando especialmente los aspectos relacionados con la remuneración.

Debería abordarse asimismo —siquiera someramente— el problema de los contratos de «distribución digital» que hoy día tienen lugar entre autores y editores con las plataformas de difusión digital (Amazon, Google Play, Bubok, etc.). En estos contratos se autoriza la puesta a disposición de copias digitales de la obra o prestación a terceros en modelos de pago por uso, sea en modelo de descarga o de acceso. El legislador podría prever sistemas de remuneración acordes con la forma de explotación, teniendo siempre presente el principio *pro auctoris* para corregir posibles desequilibrios.

Finalmente, la edición digital y los nuevos modelos de negocio necesitan, además de medidas para neutralizar la competencia desleal que supone la piratería generalizada, medidas extramuros de la propiedad intelectual, como reconocer el IVA superreducido del cuatro por ciento para los libros digitales y suprimir o flexibilizar la exigencia del precio fijo para las publicaciones digitales (medida rígida cuyos objetivos no casan en absoluto con los nuevos modelos de negocio en la edición y distribución digital).

4. Regular la gestión colectiva

Pareja con la gestión individual (aclarar las modalidades y condiciones de transmisión de derechos por el autor a terceros) es indispensable abordar la problemática de la gestión colectiva, aunque habrá que esperar al resultado de la proyectada directiva comunitaria sobre transparencia y gobernanza de entidades de gestión. Las entidades de gestión son fundamentales para un correcto desarrollo del mercado de la cultura y para la defensa de los intereses de los titulares de derechos.

Además de medidas de organización, buen gobierno y transparencia de las entidades (sobre todo en relación con el repertorio), hay que dar mayor claridad al contrato de gestión. También convendría prever modelos flexibles en la concesión de autorizaciones no exclusivas, de manera que los usuarios comerciales no estén obligados a adquirir licencias universales sobre todo el repertorio.

Personalmente no creo que sea conveniente introducir excesiva competencia entre entidades de gestión, pues incrementaría considerablemente los costes de agencia y transacción, además de complicar enormemente la gestión colectiva obligatoria. Entiendo que los casos de abusos de posición de dominio en la fijación unilateral de tarifas podrían mejorarse introduciendo reformas puntuales en la LPI, obligando al Ministerio de Cultura a regular el sector fijando tarifas o, cuando menos, supervisando los precios fijados unilateralmente por las entidades, adaptándolos a las condiciones del mercado anualmente.

Por último es absolutamente necesario aclarar definitivamente el reparto de derechos de remuneración entre entidades que convergen en un mismo acto de explotación o uso de la obra, sea en los casos de gestión colectiva voluntaria (fotocopias, digitalización y puesta a disposición en Intranets o Internet) u obligatoria (copia privada). Más allá de la solución reglamentaria en la copia privada es preciso regularlo con carácter general, en particular por lo que se refiere a los usos secundarios analógicos y digitales de libros y otras publicaciones impresas o digitales, donde convergen autores de texto y de imagen.

Una reunión deliciosa en casa de la señora Dalloway

Dolors Udina

Epílogo de la traducción catalana de *La senyora Dalloway*, de Virginia Woolf, publicado por RBA-La Magrana en septiembre de 2013

Traducir *Mrs Dalloway* al catalán ha sido como un viaje iniciático, una inmersión en un mundo de palabras y emociones en el que fui entrando lentamente, con pasos vacilantes, con mucha inseguridad y un poco perdida en la incomprensión, avanzando por un mar de palabras, objetos, situaciones, ruidos y tiempo, sobre todo tiempo, en la ciudad de Londres. La experiencia de traducir este libro (después de haber traducido unos doscientos) me ha dejado deslumbrada, o tal vez sería más exacto decir iluminada. Evidentemente, era consciente de la importancia de Virginia Woolf, pero experimentar su literatura *desde dentro* me ha parecido un regalo impagable.

Cuando leí *Mrs Dalloway* antes de empezar a traducir el libro, me sentía, para decirlo en palabras del crítico Ramon Esquerra, «como el hombre [la mujer, claro] que se encuentra en una reunión deliciosa donde no conoce a nadie. No sabe exactamente de qué se trata ni qué pasará, pero comprende que es algo maravilloso». No es que no haya traducido autores excelentes a lo largo de la vida, pero no recuerdo haber experimentado nunca una sensación espiritual y física tan evidente de tener entre manos *alta* literatura. En la primera versión de la traducción, es decir, en la primera lectura profunda del libro, en muchos momentos me estremecía, literalmente, la potencia de las imágenes y la genialidad de la visión de la autora.

En 1930 se publicó la traducción al catalán de *Mrs Dalloway* de Cèsar August Jordana (por cierto, la tercera traducción a cualquier lengua: solo la alemana y la francesa fueron anteriores) pero más de ochenta años de estudio de la obra woolfiana y de evolución de la lengua catalana permitían pensar que era obligado acometer una nueva versión. Teniendo en cuenta la falta de recursos críticos y el desconocimiento evidente en aquel momento (solo cinco años después de la publicación del libro en inglés) del peso que tendría la autora en la literatura inglesa y mundial, creo que la traducción de Jordana es remarcable. Se le ha criticado el «modelo de lengua», claro, pero sabemos bien que esto es consustancial a nuestra literatura e, incluso, a nuestra condición de catalanes. Hay una crítica minuciosa de la traducción de Jordana, hecha por la profesora de la Universidad de Barcelona, Jacqueline Hurlley, muy interesante en el sentido de que criticar una traducción es profundizar en el estudio de la técnica literaria del autor pero, desde mi punto de

vista, excesivamente severa en muchos aspectos. No se puede pretender que un traductor reproduzca todas las aliteraciones del original, y me parece comprensible, en un texto tan rompedor como este, que «el traductor adopte el papel de guía, aparentemente deseoso de que el lector no se pierda y sepa quién es quién» (como lo acusa Hurtle) cuando en algunos casos convierte los pronombres personales en nombres de persona. Dada la naturaleza del texto, cuya unidad no se basa en el discurso del narrador sino en un discurso indirecto formado por los procesos mentales de los personajes que lo integran, en el original hay muchos momentos de confusión con los pronombres, solo medio aclarados por un *he* o un *she*. No siempre es posible traducir un *he* o un *she* por un simple él o ella y, en casos así, Jordana ponía el nombre del personaje, perdiendo de este modo (dice Hurtle) «la intimidad e inmediatez del proceso mental del personaje». Es evidente que para los traductores posteriores estas críticas son muy aleccionadoras y nos ayudan a desentrañar el texto, pero no deja de ser injusto valorar en los años noventa, con los conocimientos procedentes de centenares de estudios de la obra a lo largo del siglo, una traducción del año treinta.

Una de las cosas más extraordinarias de abordar una traducción como esta, en este caso una retraducción, de un libro escrito hace casi cien años, es la posibilidad de darle nueva vida; no se trata tanto de modernizarlo ni de ponerlo al día como de devolverle la juventud.

Además de leer decenas de artículos sobre la interpretación de algunas frases y un sinfín de elucubraciones acerca de las intenciones de Virginia Woolf en tal o tal párrafo, he consultado varias traducciones al italiano, al francés y al castellano. Abordé un primer borrador sin consultar nada, para captar el estilo y ver qué podía sacar del texto por mí misma, aunque sí que vi la película dirigida por Marleen Gorris: una lúcida interpretación de la novela que no la sigue al pie de la letra pero que ilustra muy bien la distinción entre el tiempo pasado y el presente. En el segundo borrador consulté una traducción italiana y una francesa y, en el tercero, dos versiones al castellano (y debo decir que me sorprendió mucho ver que apenas respetaban la manera de puntuar de la autora, cuya aproximación a los signos de puntuación es tan personal que podría escribirse todo un tratado sobre ello). En muchos, muchísimos casos, las interpretaciones eran absolutamente contradictorias, de modo que más que ayudarme a fortalecer mi posible opción, me llevaban a establecer un diálogo entre todas ellas para entender los porqués de las opciones tomadas. Solo con la traducción ya bien embastada, me atreví a comparar algunas de mis decisiones con las que había tomado Jordana. Para quienes nos gusta reseguir los meandros de la traducción, no hay dedicación más interesante que la de comparar posibilidades, aunque pueda comportar consagrar toda una mañana

a una frase o un párrafo. Creo que la posibilidad de ver el camino que emprende cada mente a la hora de interpretar y reescribir un texto es una de las cosas más estimulantes de esta profesión.

Virginia Woolf escribe en su diario y en cuadernos de notas algunas ideas sobre el proceso de escritura de *Mrs Dalloway*. Dice: «Tendrá que centrarse en los personajes, como la señora Dalloway —con el máximo realce; después habrá interludios de pensamiento, de reflexión, o pequeñas digresiones (que lógicamente tienen que relacionarse con el resto), todo compacto, pero sin sacudidas»... «Tengo la impresión de que puedo incorporar en este libro todo lo que he pensado en la vida»... «Llevo un año escribiendo a ciegas para descubrir finalmente lo que describo como el procedimiento de perforar túneles, por medio del cual explico el pasado a plazos siempre que lo necesito»... «Voy cavando unas cuevas magníficas detrás de mis personajes; pienso que el resultado es exactamente el que quería: humanidad, humor, profundidad. La idea es que las cuevas se conecten y que cada una de ellas salga a la luz del día en el momento presente». Esta imagen de las cuevas detrás de cada personaje sirve la idea de Woolf de que no hay persona completa sin todas las demás. Una de las metáforas que me ha llamado más la atención de la novela (que por otro lado está llena de imágenes poéticas que a ratos provocan perplejidad y a ratos estremecen) es la de los hilos de telaraña que se forman entre los personajes, la idea de que cuando compartes un rato con otra persona, queda flotando un hilo invisible que te une a ella.

Hay muchas frases del libro que me han hecho reflexionar horas y horas. Aparte de las primeras palabras, de una claridad diáfana que no vuelve a encontrarse más que en contadas ocasiones a lo largo del libro «Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself» y donde prácticamente no hay diferencias entre versiones, encontramos casi de inmediato las siguientes expresiones: «What a lark! What a plunge!». Se han escrito muchas páginas sobre estas dos exclamaciones, sobre todo la segunda, que muchos estudiosos interpretan que tiene un paralelismo con el *plunge* de Septimus Warren Smith cuando se suicida tirándose por la ventana. Es increíble la diversidad de traducciones de estas dos frases: de las italianas «Che emozione! Che tuffo al cuore!», «Che gioia! Che terrore!», «Che alegría! Che tuffo!»; a la francesa «Que de rires! Et de plongeons!», a las castellanas «¡Qué emoción! ¡Qué zambullida!», «¡Qué deleite! ¡Qué zambullida!» o «¡Qué fiesta! ¡Qué aventura!», y a la catalana de Jordana: «Quina delícia! Quin cabussó!». Mi primera traducción fue «Quin deliri! Quina capbussada!». (Según el diccionario, *lark*, además de alondra, que aquí no funciona, quiere decir: hacer algo para divertirse, especialmente una insensatez u osadía.) Me costaba imaginarme a Clarissa Dalloway abriendo la ventana un día especialmente luminoso para decir eso de «quina capbussada!», o sea,

«¡qué zambullida!» Finalmente, después de mucho pensar y comentarlo, encontré una opción que me pareció idónea: «Quin esclat de vida! Quina plenitud!». Es cierto que perdía el sentido de «lanzarse» que implica el *plunge*, sobre todo teniendo en cuenta que cinco frases más abajo sale el verbo *plunge*, que debería traducir del mismo modo. Lo resolví traduciendo este último como «es capbussava de ple»... Traducir es decidir, y muchas veces hasta que no te decides no puedes seguir adelante.

Uno de los problemas principales en la traducción de este libro es que las incoherencias, el hermetismo, las imágenes borrosas y la falta de definición en Woolf tienen un propósito coherente y definido, forman parte de una estrategia, y es, precisamente, lo que hace más vigoroso y poético el lenguaje. En las reflexiones de los distintos personajes hay aparentes faltas de coherencia que, aunque no lo son para el personaje, para el lector quedan abiertas a distintas interpretaciones. Como para traducirlo tenía que entenderlo todo, en una de las fases de la traducción —el tercer o cuarto borrador— tendía a explicarlo más, como mínimo para entenderlo yo. En un momento dado me di cuenta de que este camino me llevaba a la ruina: si lo que pretendía era hacerlo comprensible, perdía sin remedio la fuerza del texto. Y, por lo tanto, en las últimas correcciones me dediqué específicamente a eliminar todos los añadidos que había introducido para que se entendiera. La fidelidad al texto original exigía despojarlo de sentido.

La técnica de Virginia Woolf, que trenza el ayer y el hoy para recordarnos que el momento está formado tanto por el pasado como por el presente, comporta a veces una extrañeza gramatical en el tiempo verbal y a veces en los signos de puntuación. Cuando empecé a traducir el libro, buscaba un motivo razonado para no tener que poner tantos punto y coma como hace la autora, pero no supe encontrarlo. Era evidente que si ella había decidido ponerlos (algo que no suele hacer en sus textos), si había prescindido casi del todo de los puntos suspensivos (creo que hay un par en todo el libro) y siempre ponía un guión que cumplía la función de los dos puntos, sus motivos tendría. Para seguir la música del original, y para ser fiel a su estilo, me pareció que tenía que reproducir casi con exactitud su puntuación.

A la hora de traducir este libro me he dejado llevar sobre todo por el ritmo del texto, compuesto por la música callada de los pensamientos de los personajes y por la música fragorosa del tañido de las horas del Big Ben sobre el ruido del tráfico londinense.

Traducción del catalán de Dolors Udina

Prestar oídos

J. L. Arántegui Tamayo

Lo que sigue se sitúa en una vieja querrela perdida con editores patrios. No se puede traducir filosofía sin comentar, y a menudo el comentario excede con mucho del original: véase los fragmentos de Aristóteles y los magnos comentarios (grandes o pequeños) que se sacó de ahí Averroes. No ha lugar discutir aquí la idea de que filosofar es traducir, o la historia de la filosofía una nota al pie a los textos de Platón. Pero lo irónico está en que al traducir extensos libros que sí lo hacen y tal sostienen no se admitan comentarios del traductor; ni en prolijos monólogos sobre las virtudes del dialogismo en abstracto se admita un diálogo concreto, idiomático e idiosincrático (siempre en riesgo de idiótico, claro está). Conque se demuestra que el dilema no es «original o copia», sino copista cotizado o sin cotizar. Y así ocurre que más de un ilustre pensador funde sus malabares hermenéuticos en una afortunada traducción ajena, y eso sea filosofía, mientras que fundarlos el traductor en una desafortunada de algún filósofo ilustre sea impertinencia.

Es el caso con lo que sigue, tres impracticables notas de traductor a un texto sobre las relaciones entre la Estética de Bloomsbury y la Lógica de Cambridge que me ha tocado traducir durante los últimos... muchos y muy largos meses. Y en los tres aparece el problema por duplicado: puesto que en todos desempeñan su papel las traducciones del alemán al inglés del *Traктatus* de Wittgenstein sobre las que discurre la interpretación de la autora. Comentarios por extenso (cuatrocientas páginas) a traducciones ajenas que el traductor debía traducir a su vez sin comentarios: pero entendiendo. Ante todo, la tesis de que el comentarse y conversar constantes entre filósofos y artistas es la clave de lo que fue Bloomsbury. Sin comentarios.

Quisiera comentar un sucedido en la traducción de un texto en inglés. El contexto es la discusión entre modos de conocimiento, por proximidad inmediata (*acquaintance*) y por descripción, en Russell: que se trata de relacionar con «ceranía y lejanía» en una «perspectiva» fenomenológica mirando a la pintura y escritura artísticas, en particular la de Virginia Woolf. La cosa gira en torno a aquella verdad de poeta, «el oído no tiene párpados», o aquella otra universal de las almohadas, que a distancia de ver no se toca, claro, y a la de tocar no se ve claro. Si se trata de *alcanzar* la síntesis entre «sentir» e «inteligir», el sentido de la vista siempre ha sido el primer candidato, a empezar por la palabra «teoría», por cuanto es el que gana más distancia respecto a la inmediatez y porque tiene párpados; esto es, ya muestra carácter discrecional y discreto, abierto-cerrado, que facilita el enganche pineal con el reino del 1/0 o la dualidad de valores que define a la proposición. Por ilustrarlo así, como se puede «ver *que* habla» un hombre sin alcanzar a oírlo tenemos un lí-

mite que la autora considera crítico, donde se juega el «ver relaciones» o la famosa «intuición de forma».

En este punto se produce la reflexión siguiente (las cursivas son mías):

Vistas que se difuminan en horizonte y sonidos cada vez más inaudibles son figuras que acompañan a la geografía del mundo sensible, ahora familiar, con sus perspectivas discretas caracterizadas por desvanecerse desde un centro de gran claridad hacia márgenes vagas. Desde ahí, *la voz se separa de un oído que se queda fuera* del mundo de datos auditivos remotos. *Su posición es la del ojo* en el *Tractatus*, «no pertenece al mundo», sino que es su «límite» (5.632; 5.64).

Que se asimila a continuación a unas citas de Virginia Woolf:

Tanto es entonces lo que depende de la distancia, pensó Lily Briscoe... que la gente esté cerca o lejos de nosotros; pues su sentimiento hacia el señor Ramsay cambiaba según navegaba este más y más lejos por la bahía. Esta parecía prolongada, dilatada, él, más y más distante. Él y sus hijos parecían engullidos por ese azul, en tal distancia» (*IL*, 284). Y siempre, *en lo más lejano que se alcanza*, señalado por el faro, estaban las olas: «... un sonido como de rompientes en una costa lejana» (*Y*, 293¹).

Aquí me interesa ante todo la expresión «el oído se queda fuera», *remains outside*; es decir, no *alcanza* adonde la vista sí: como la dimensión sensual de la palabra no alcanza adonde su dimensión significativa sí. Y me interesa porque no solo aquí, sino en todo el texto como en muchos otros muy ilustres, la pregunta siempre es la misma: ¿porque no *quiere*, o porque no *puede*? En general, una no presencia ¿ha de entenderse «ausencia», o «carencia»? Y un límite, ¿impotencia o contención, castración o renuncia? Nótese que ahí se juega toda teoría «de la necesidad», como en la teoría freudiana sobre «necesidades inadvertidas» que vienen a parar en una ausencia que es falta, aunque el sujeto no lo sepa; así, el artista «muestra» y «no dice» porque algo *le impide alcanzar* el decir: ya que al parecer todo en toda conciencia «quiere decir» y aparecer publicado.

En una realidad tan sorprendentemente parecida a un intelectual, uno se encuentra de pronto sabiendo —sin saber cuándo se lo han dicho— que alcanzar en renglón es más o mejor que «quedarse fuera»: aunque fuera sea aquí dentro, en *unos* huecos y *unos* blancos que figuran *un* aliento. Así, el ojo frente a oído, el decir

frente al mostrar, filosofía frente a poesía, autoconciencia frente a *autoinconsciencia* (elegida reflexivamente), o forma lógica y sentido frente a los sentidos «atados» o «permanecidos» en la inmediatez (eso sí, el oído más que el ojo). Eso es en parte lo que aquí se juega, con un último matiz: nada de lo anterior cambia con que el Afuera a alcanzar *diciendo* y sus virtudes *pre-dicadas* sea «El Hueco», «El Blanco» y «El Aquí» de «El Aliento», a reunir felizmente con El Discurso *pero* al fin, y casarse y tener muchos ejemplares parecidos. Como es el caso.

Con tal escenario, llegamos al asunto. Pues la autora apoya una reflexión por lo demás perfectamente legítima sobre un pasaje del *Tractatus* de Wittgenstein, que cita por una u otra de las traducciones inglesas canónicas (Ogden, Pears/McGuinness): la posición de la voz en ese límite crítico deja de ser «la del oído» (la voz en tanto sonido, dato sensorial próximo) para alcanzar «la del ojo» (la voz en tanto forma y sentido distantes, ausentes). Y así, ya «no pertenece» (*belong*) al mundo, es su límite: de ese pertenecer se trata.

Lo de menos, siendo bastante, es que el citado 5.632 no habla del ojo, sino del sujeto: «Das Subjekt gehört nicht zur Welt». Pues es claro que la autora quiere hacer sinónimo *por anticipado* a la vista de la subjetividad, de modo que si los rasgos de «sujeto» estuvieran ya desde el principio preformados en «el ver» donde raya en «mirar» (atención, discernimiento, etc.) no habrá problema en restablecer un continuo de subjetividad desde la mínima mónada sin necesidad de «persona» que la sustente: sino «la geometría de la perspectiva» misma, o si se prefiere, la (topo) lógica del percibir mismo. Que es parte de su tesis sobre lo que aúna las búsquedas de Russell y Virginia Woolf, una escritura que también se aleja «por su propia lógica» hacia lo impersonal.

Lo de más, a mi entender, es que la autora lee *gehört* traducido por *belong*, como en algunas traducciones castellanas se traduce por «pertenece». Pero seguramente *belong* habría sido en alemán *be-langen*, «hasta donde *van y alcanzan*» como la vista unas competencias, p. ej. administrativas o lingüísticas: alcanzan y van aunque no vayan, la vista no tenga manos ni la competencia se practique, conque tenemos los cimientos de un reino de «lo posible» que cabría *describir* sin recorrer. Mientras que la etimología de *gehört*, familiar y cercana a quien tenga perro, *tiene descrito* el trayecto de naturaleza a cultura y de inmediatez sensual a lejanía simbólica en la serie de desplazamientos alzar las orejas — prestar oídos — responder a — obedecer a — ... «pertenece». Por ejemplo, como «pertenece» a una clase lógica cuantos casos obedecen o *responden* a la misma *con-dición*.

Matices bizantinos acaso, sin importancia de no tratarse de lo que se trata. Pues según lo lee la autora, para ocupar la posición de sujeto que se entiende la del ojo,

para pasar de «ruido» a ruido con forma y sentido distantes, «la voz se separa del oído» y *no al revés*, en el *Tractatus*. Pues bien, si se presta oídos a las palabras (en vez de ojos), lo irónico es que en el *Tractatus* tal posición de sujeto se define por... *no estar sujeto por voces* distantes y ajenas, no obedecer ni responder a ellas, no prestarles oídos, *no gehört*. Se define no porque la voz se separe del oído particular para alcanzar a converger con otras en lugar común: sino porque un oído se «separa» (sin moverse de su sitio) de tantas voces que paralelamente se van a lo lejano en busca de un lugar *impersonal* donde converger y ser «como uno», comunes. ¿O donde al menos *no se alcance a ver* que por ahí jamás se juntarán, que en el sentido «hacia la abstracción» jamás se consigue comunidad sino «como unidad», ilusión óptica siempre «en perspectiva» y «en ciernes»? Pues en tal caso el destino de filosofía y arte está ya claro, ilusionismo *de oficio* y a sabiendas.

Mientras *en cambio* dos sentidos y dos Ahoras bien distantes y distintos caben *ya y aquí*, a la vez, en la misma voz, como demuestra *sin ir más lejos* la palabra *gehört*: Cuando uno se queda a *escucharla* recordar, sin interrumpirla, *quedo*. No «cuando Se le busca lugar ni momento» en la interpretación: sino «como alguien le dé la vez y la voz» que siempre son *esta*. De lo contrario, no se entendería que esa testaruda mosca de Wittgenstein insistiendo contra el ventanal, por alcanzar ese Allá inminente a perpetuidad, tuviera que volar en sentido opuesto para hallar paso por lo oscuro hasta la puerta: en sentido tan opuesto al Buscar Sentido como al Sentir Buscado cuya andrógina forma de unión, o al menos *fórmula* en anticipo, la autora... busca.

¿Y si en el *Tractatus* ese «no pertenecer» sujeto al mundo no fuera porque este *remains outside* (de significado y forma fuera de alcance de los sentidos), sino al revés?... ¿sino porque *remains inside*, donde existen almas e ideas en cuerpo inadvertido por *clamoroso*? Pues bastaría *quedarse dentro* de la palabra, a oír «sujeto» en castellano como en alemán *gehört*, cada uno en su casa y el verbo en la de todos, para que la cosa sonara bien distinta: tan pronto como esas palabras participios que fueron participación volvieron a participar *del verbo*, ese baile al que solo tu aliento o este podemos invitarlas ahora, alentarlas ahora a participar. «¿Estar sujeto al mundo, no corresponde... no corresponde al mundo estar sujeto... sujeto al mundo, mira por donde, y no me corresponde...?» ¿Y si el poema fuera poema no porque no puede *alcanzar a la pregunta* abstracta por la forma, sino por *no responder* ni prestarle oídos a quien *quiso no tenerlos*? A ver si es que el Allende de los signos va a resultar haber estado Aquende desde siempre, ese siempre del poeta, el que «hoy es todavía». *Vaya usted a saber*, como el ojo: mientras en el oído, *quedo*...

Que lleva a la conclusión del texto de la autora, y de esta nota: la necesidad de «avenirse a la limitación» de esas paralelas, pongamos «los sentidos» y «el sentido»; a saber, que jamás se juntan. O solo... «en el límite»: que resulta estar al final del libro, ya es afortunada coincidencia, en el *limitarse* reflexivo cada quien a no hablar, como quien dice... al menos no como Quien Dice (lo que para la autora significa castrar a la brava el famoso «Yo» gramatical, para lo cual vuelve a citar en una traducción que no voy a comentar aquí la famosa conclusión del *Tractatus*). Un limitarse a cuyas virtudes dedica no poco texto, como por recomendarlas a quienes *aún* carecen de ellas o no las han *alcanzado*: ¿y si los demás, personas *o idiomas*, ya lo supiéramos, ya hubiéramos hecho tal viaje y por eso no publicamos ensayos sobre una función única e improvisada cuyo telón ya cayera?

Que explica, en fin, por qué he empleado antes la fórmula «*tiene descrito*» para el trayecto de la palabra *gehört*. ¿Por qué iba a describirse en el sentido de Russell un viaje que ya se tiene descrito en el sentido de Woolf, o pongamos, de Quevedo?: donde dice de la erudición crítica humanista, en su denostada *España defendida*, que describe y juzga de viajes y descubrimientos que los españoles tan solo habían alcanzado... *a hacer* realidad. Aunque fuera buscando erróneamente «las Indias» cuando todo el mundo sabía, sobre todo el que las *hizo* responder, a qué nombre debía *responder* el nuevo sujeto geográfico, América: a aquel al que perteneciera.

Aplíquese a los idiomas y su redescrición crítica como Lengua, y hétenos de nuevo en la vieja querrela de castizos e ilustrados: traductores de palabras entre idiomas, pensadores de Realidades en Lenguaje. Unos solo alcanzan a saber cómo, aunque sea bien; otros alcanzan además a saber qué, aunque sea mal. ¿Y quién dudaría qué vale más?: sobre todo, si aquellos no dicen cómo acertaron... porque no pueden.

¿POR QUÉ NO TE CALLAS?

La vida te da sorpresas, sobre todo al traductor que renunciando a ser autor como Goya o Beethoven no se haya vuelto sordo en defensa propia. Su oído podría haber conservado en tal caso, o en tal otro de los muchos que pueblan el noticiario judicial, el apellido de la princesa Corina von Wittgenstein como una joya de valor vagamente presentado. ¿Pero por qué, por cuál nexo escurridizo con el autor del *Tractatus* que se escabullera a su enfebrecida máquina verbal sin hallar formulación...? Al menos a la de este traductor, al menos hasta que la vida tuvo a bien ofrecerle respuesta en su último trabajo, cuyo tema, la verdad, no importa al menos aquí.

Sino que en un momento dado, hablando del silencio y sus virtudes que es cosa muy practicada en la Academia, cita la famosa proposición 7 y conclusiva del *Tractatus*. Bien es cierto que la cita como «6.54», pero cuando uno está a lo del Todo no puede estar en todo. Y sobre todo, o *über alles*, que la cita en inglés (por la traducción de Ogden), conque su párrafo reza así:

Perdido en la traducción queda el destello de intuición; ahora el límite es de lenguaje. De ahí la conclusión del *Tractatus*, que lo místico es «inefable» (6.522), y su exhortación a callar: «*Whereof cannot speak, thereof one must be silent*» (6.54).

Algo de inefable sí que ronda por aquí, sin duda. Y perdido en la traducción, de cierto. Ahora, que el destello de intuición se lo brindó al traductor precisamente la traducción, la del *darüber muss man schweigen* como *thereof one must be silent*. Pues que no es lo mismo ¿porqué no te estás callado (*be silent*)? que ¿porqué no te callas (*schweigen*)?, eso lo dejó rotundamente claro un conocido realmente próximo... a la princesa von Wittgenstein.

Pero el alcance de tal detonación intuitiva no se entendería sin saber que el texto en cuestión, a esas alturas de silencio, ya llevaba páginas y páginas molestando con una consecuencia lógica de ser la lengua del imperio (británico): que al estar en todas partes no se moleste en distinguir entre ser y estar. Así se hace difícil distinguir entre las dos formas de participio castellano, culta latina o romance, entre estar conexo y ser conectado, estar en red y ser enredado, estar completo y ser completado... casi tan difícil como entre estar callado y ser acallado (aun por uno mismo).

Así, una cita de Virginia Woolf en ese texto reza «Lily's completed painting is a postimpressionist one»: y uno se pregunta ¿una vez *completado* el cuadro y no antes, un ablativo absoluto?, ¿o ese cuadro «en su conjunto», en tanto *completo*? Sobre todo cuando el texto trata de las relaciones entre el «proceso» artístico o intelectual, fragmentario, y la completud formal del «producto», participios *ya sustantivados ambos*, y lo hace para aclarar cómo *llega a sustanciarse* la escritura en obra, una sucesión sintáctica en simultaneidad de significados, un sintagma en el tiempo en paradigma formal... o un *inexistente* «ser componido» en un patente «estar compuesto».

Y aun es peor la cosa entre estar «dato» y ser «dado», diferencia con que juegan los lógicos modernistas de Cambridge para lanzar su término *sense data*, fundamental en el análisis de la autora. Solo que ellos se apoyaban en *otro idioma, el del culto*. Pero esa relación es muy otra que en Bloomsbury allá donde están en uso frito o

impreso junto a freído e imprimido en *un mismo* idioma, como partes de *un mismo* compuesto nunca componido, o a saber: justo el tema en que se indaga. La pregunta es de qué diferencia se han hecho marca esas formas de participio. Y la respuesta que aquí interesa es esta: de la diferencia entre proceso y producto (en el caso, entre «producido» y «producto», precisamente). Pues mientras «producido» conserva el valor verbal y lleva a preguntar ¿por quién?, «producto» se autonomiza como obra sustantiva o cualidad sustantivada impersonal. Que tratándose del «nombre lógicamente propio» y el común, del sustantivo que lo es por «ostensivo» y *estar* la cosa ahí y el que lo es por «descriptivo» y por *ser hecho* sustantivando relaciones, no deja de tener su gracia, sobre todo para el traductor. ¿Será posible que un idioma paleomoderno ya hubiera aclarado y distinguido —por distinto, claro—, y sin leer a Descartes ni a Russell, las sutiles fronteras entre lo «psicológico *discurrido*» y lo «*discurso* lógico»? ¿y sin más recurso recurrido que una u otra clase de desinencia, la clase popular para el haberlo producido y el producto para la clase culta, claro?

Y eso sin entrar en casos que merecerían un trato extenso y un tratado extendido, o bien un silencio a tiempo: como entre «pasado» y «paso» cada vez que se trata del paso del tiempo pasado y cómo lo reanime el pasado del verbo en su «uso» literario, ¿o será «usado»? Pero en todo caso (casado o sin encajar), con tal escenario idiomático está claro y distinto que la expresión «un dato no dado», por decirlo en castizo, no cuela igual que un *datum* no *given*. O en culto, que su composición de lugar retórico discurre muy diferentemente.

Sobre todo o *über alles* —que es donde está el ser imperial de la lengua— cuando se cita traducido o traducto un *Tractatus* en otro idioma. En uno, el alemán, en que lo más parecido al caso de completado y completo es tener algunos verbos dos conjugaciones, fuerte y débil, una de las cuales es factitiva. Y en que tal ocurre con uno, *gleich*, que es capital tanto en el *Tractatus* como en el razonamiento en inglés que trata de *asimilar* sus proposiciones a las de Russell o Moore. Por ejemplo, «Die Wirklichkeit wird mit dem Satz verglichen» se asimila a *compared* tanto en Ogden como en Pears – McGuinness. Traducción cuya corrección no voy a discutir en ese caso, pero cuyo problema podría estar, tan pronto se pase a una glosa hermenéutica, en igualar «*igualar* (*hacer* igual) una superficie» con «*igualar* (*ser* iguales) la pena al gozo»... o la semejanza a la comparación: ¿la realidad «se corresponde» con la frase, o «se la hace corresponder»? ¿se está parada con ella, al menos ese instante, o las hace com-pararse algún tercero? ¿La traducción inglesa semeja la frase alemana, o Se la asemeja a ella?

Si tomamos *gleich* en lo que tiene de *like*, al momento o «de la misma» (*gleich*) aparece el alcance estético del caso. Pues *Gleichnis* será comparación o será semejanza, será símil didáctico o metáfora heurística, escenificación para tontos caver-

nícolas de relaciones que «uno (*one*)» ya conoce, o apareamiento a ciegas, según se entienda que la asimilación «es hecha» o «está» y uno se la topa. Pero es que si tomamos *gleich* en lo que tiene de «semejante» aparece el alcance de la cosa para el orden ético y político en que... ¿somos asemejados, o nos hallamos, semejados unos en otros? ¿Vivir en sociedad es recíproco asemejarse unos a otros, o medirse unos con otros y todos con... *one*, el que *must be*? Lo que mira tú por dónde encuentra una de sus formulaciones clásicas también entre dos formas de participio, en el texto de un judío ibérico que también sabía latín y romance, Espinosa o Spinoza; digamos, en la diferencia entre ser sujetado y estar, sujeto.

Conque cerramos el círculo, porque justamente eso le pasa a otro verbo ilustre del *Tractatus*, el que aparece en esa célebre conclusión que también será la mía: *schweigen*, callar, una de cuyas conjugaciones es factitiva. Y donde el problema podría estar entre *callar* o *acallar*, p. ej. en «acallé mi pensamiento» o «el viento calló sus palabras»; o en general, entre callar algo y callar nada, *estarse* callado (pongamos el mundo o un sargento ascendido). Conque la pregunta inmediata es por el sujeto sujetado a esa frase, el que tenga que *seguir* callado por estarlo desde siempre, o bien *llegar a ser* acallado porque no parara. Que resulta ser *one* donde era *man*. Y como no era lo mismo estarse callado que hazte callar, no son lo mismo dos modos de impersonalidad como *Es* o *Man*: impersonalidad esta última que nada tiene de mística inhumana, sobrehumana o transhumana «Es regnet», a menos que hasta la lluvia anuncie hablar alemán como en la costa española «Man spricht deutsch».

Conque al menos en esa proposición 7 antes sería el sujeto «Se» —*Herr Man*— que «uno», Nadie que alguno: «de lo que no puede hablar-Se en impersonal, Se ha de callar» ... ¿*se*? Pues a ver quién es el guapo que consigue hacer reflexionar a... Se, que ya es la reflexión profesional instituida. Reflexividad patentemente imposible, no habiendo quien *se* reflexione —por poner símiles didácticos— en una redacción de La Actualidad o un ensayo personalísimo de La Escritura Impersonal firmada. Lo inefable no está en que alguno *se* tenga que estar callando, que ya habemos muchos, sino en que lo diga precisamente quien según lo dicho tiene que callar, Nadie o El Conocimiento, por que no siga pareciendo que tiene qué callar en *este* asunto de estarse siendo. Porque eso, a aquellas alturas de traducción o a estas de nota, ya era tan patentemente imposible como estarse diciendo alguno quedo en la bendita Historia. ¿O será bendecida y aquietada?

TODO UN CARÁCTER

No ha mucho me ocurrió tener que traducir una tesis tajante sobre el papel del pronombre «yo» en literatura: hay que cortárselo, y de raíz, y a poder ser empezando por otros, para que dé tiempo a firmar la proclama en nombre propio. Porque

según cita textual, «a despecho de la gramática Yo es de género masculino». Bien es cierto que la cita era en inglés, donde las cosas del género ni se notan por afuera en la calle del renglón, ni se pueden así valorar debidamente; lo que acaso también tenga algo que ver —por no tenerlo— en el despecho de la gramática, que a despecho de uno u otro género de hablante sigue siendo de género ninguno sino de todo el género idiomático. Al menos mientras no se consume su privatización en género hermenéutico-retórico, lingüístico-literario, o mejor ambas cosas para no perderse ningún género de género, y entrar y salir de todos como pronombre por su casa de persona. El motivo para ese incisivo ejercicio de penetración intelectual o viceversa eran las reflexiones de Virginia Woolf sobre la sombra que se le atraviesa en la página a la escritora, y que a ella se le parece mucho a la alargada letra *I*. Como en mi caso la sombra es bien distinta por desgracia de edad y sexo, a más de idioma, me creí en la obligación moral o sexual de escribir una nota genérica, de la cual es lo que sigue una parte especialmente sensible, sobre todo en lo que se refiere al aspecto sensible del pronombre. Retocada aquí para la ocasión ya que el lector no ha tenido que leerse antes todo el libro, aplicarla diferenciadamente a las consideraciones de Woolf, que siempre se presentaron como literatura de alguien, o a las de su hermeneuta, que se presentan como ensayo de pensamiento genérico, es tarea demasiado alargada y sombría para que quepa en este hueco, conque lo dejo a la penetración del lector.

Para valorar el grado de generalidad de las consideraciones que la autora funda en la figura sensible del pronombre *I* deberían considerarse algunos hechos del escenario verbal:

0) «... un pasaje extraído de un borrador de *Tres guineas* usa la figura de la erección para sugerir que el falo-ego está cebado hasta hincharse: «Se había vuelto egomaniaco, venga a darle vueltas a la *I*, con ese palote siempre entre manos al escribir. Y eso, ay... ay..... ¿eso qué es, sino quejido de un hígado de oca hinchado a reventar?...» Que *Ai* suena a quejido, es verdad seguramente no idiomática y de cierto no lingüística; acaso poética, u otorrinolaringológica. Que ese mismo sonido signifique en castellano *there is*, fórmula de impersonalidad, acaso también. Que el inglés «no suena como se escribe», o su escritura no guarda igual «relación pictórica»² con el habla, eso sí es hecho idiomático y límite de lo lingüístico, y así, tema pertinente al texto. 1) En inglés *I* se escribe con mayúscula como un nombre propio, y muchas más veces, a cada verbo en primera persona; en un renglón en castellano como este *I* destaca y *se significa* más que en el original. 2) En inglés la numeración romana no es tan habitual ni usada de igual modo. 3) Es marca gráfica de *separación* al margen de idiomas; mire el lector como en dibujo las letras en renglón ... *morning I see our*... No hace falta ser Poussin para que se le «abra y hunda» un

triángulo *perspectivo* en torno a ese palo con dos huecos (salvo errata) a los lados. Si chopo erecto en camino u otra cosa, sin duda no es cosa mía.

Y entrando ya al YO castellano: «... concibe Woolf ese egoísmo devorador opuesto al procreativo... la “reseca cimitarra” del padre, bajo el dominio de esa I, “*va propagando como una plaga... la esterilidad que esa letra derrama en su sombra como el haya gigantesca*”...». 1) Como el polvo de Quevedo, “Y será, más Y despatarrada”; en fino, incipientemente dual en sí misma. La “frontera absoluta” de esa solipsista I (más sola en el renglón que la una/uno en romano) es aquí interna a una pareja. 2) «A despecho de la gramática, Yo es de género masculino.» Ya. Pues en otro caso sería ya. Al menos, en lugares donde el idioma no ha borrado primero del idioma, en aras de la eficiencia co-lectiva, las diferencias más sensibles para sus hablantes. Pero es que además, siendo la Y *griega*, las binarias sugerencias sexuales pasan a ser *de otro género*. 3) A diferencia del contrato en exclusiva de la I inglesa, sólo como pronombre, fuera de su trabajo en la privacidad de YO esa Y castellana es además pública conjunción *copulativa* —lo que cabía figurarse desde antes, desde luego, por sus dos patitas al aire. 4) La «frontera absoluta» de esa Y *conjuntiva* es apenas un suspiro de algún tipo que la separa, o junta, con la otra figura de *conjunción*, o sea de un semejante: la O *disjuntiva*. 5) Que la gramática llame en un clamoroso oxímoron «con-junción dis-juntiva» a esa figura redonda ni siquiera es lo más llamativo a efectos del presente texto; sino que YO se constituya en castellano de la figurada unión *de los dos modos de conjunción*, la sucesiva articulación sintáctica y la disyuntiva simultánea del paradigma, discurrir y-o percibir conjugados... en un suspiro en blanco. De donde sin duda se siguen cosas muy importantes. Pues «... lógica y misticismo pueden encontrarse en algo que es tanto unión como conflicto», cópula como disyuntiva, y como o, pongamos... YO. Y sin haber leído a Freud.

Y pasando ya de la vida privada a la pública de esa pareja: I no deja huella ni tiene sitio asegurado en el verbo común, sin desinencias: en *I think*, para distinguirse de *he think* el pobre I se ha de valer por sí solo. Libre competencia. En el texto escribo un par de veces «Yo ve[o]» para hacer ver cómo se ve en inglés el problema. Por lo anterior, I está obligado a *mencionarse en cada acción* en que interviene; no es raro que se haga odioso. Se sigue la inexistencia de un recurso simple para impersonalizar, usar pronombre de primera con verbo en tercera persona: «Yo ve». Esto basta para hacer de Yo nombre y no pronombre. Habiendo desinencias el uso de *yo* se vuelve enfático: salvo en el tiempo de cuentos y sueños. Primera y tercera persona son *indiscernibles* en pretérito imperfecto, inexistente donde sus funciones se reparten entre perfecto e indefinido como en inglés. Eso convierte en recurso mencionar el pronombre para deshacer el equívoco, o mantenerlo: «una mañana *iba* silbando tan contento». Por otra parte, I está obligado a preceder

al verbo, el burro delante para que no se espante, salvo interrogante en contra o licencias artísticas. Como en la sintaxis castellana casi nadie es más que nadie, preceder o seguir en la procesión adquiere valores diferenciados; así, mientras «yo pienso» se discute en el texto en tanto marca de proximidad y certeza, piedra angular de la filosofía moderna, ocurre que en esta lengua paleomoderna «... pienso yo» es marca de duda (o eso pienso yo). Sumadas posición y desinencia de persona en imperfecto, ambas *con dos valores* posibles, *cabiendo decisión* se convierten en un «punto de vista subjetivo» (*en o de* la lectura) en suspenso teatral: «una mañana *iba* silbando tan contento; *creía* próximo a acabarse cierto inagotable volumen hermenéutico; *confiaba* en sobrevivir hasta entonces; *andaba* aprisa, *debía* de parecerle feliz a cualquiera. Pobre infeliz, *yo me sabía* en cambio...». Y en fin, la posposición de YO no tiene que ser inmediata, como sabe toda pareja la cosa puede dilatarse indefinidamente. Conque en un contexto como este en que se traten como objeto verbos o figuras «subjetivos», *a más distancia más próximo yo* a entenderse como nombre y no pronombre: «Las veinticuatro horas del día buscaba sin cesar yo, veía por todas partes dondequiera que mirase yo, pensaba yo...». Extremos todos que aparecen en el texto mayormente al traducir textos de Woolf, y ante todo en *Las olas*.

(...)

Para concluir, solo se me ocurre una cosa sobre las bondades de La Impersonalidad en general, quiero decir de este género de impersonalidad allende todo género literario, o sea, La Impersonalidad no sé cómo decir... en cualquier idioma o persona, la impersonalidad no personalizada a personalizar (para lo que se ofrece a buen precio el correspondiente *kit* intelectual adjunto para castrar pronombres sin boina)... en fin, que tiene algo de bueno: podrán dirigirse justificadas críticas a este texto y a mí, que no seré Yo. Los elogios como los hubiere pueden dirigirse a la siguiente dirección:

J.L. Arántgui Tamayo³
www.royoyarantegui.com
www.transiberianos.com

Notas

¹ TL, *To the Lighthouse*; Y, *The Years*.

² En referencia a la que plantea el *Tractatus* entre proposición y hecho, de la que el texto trata repetidamente.

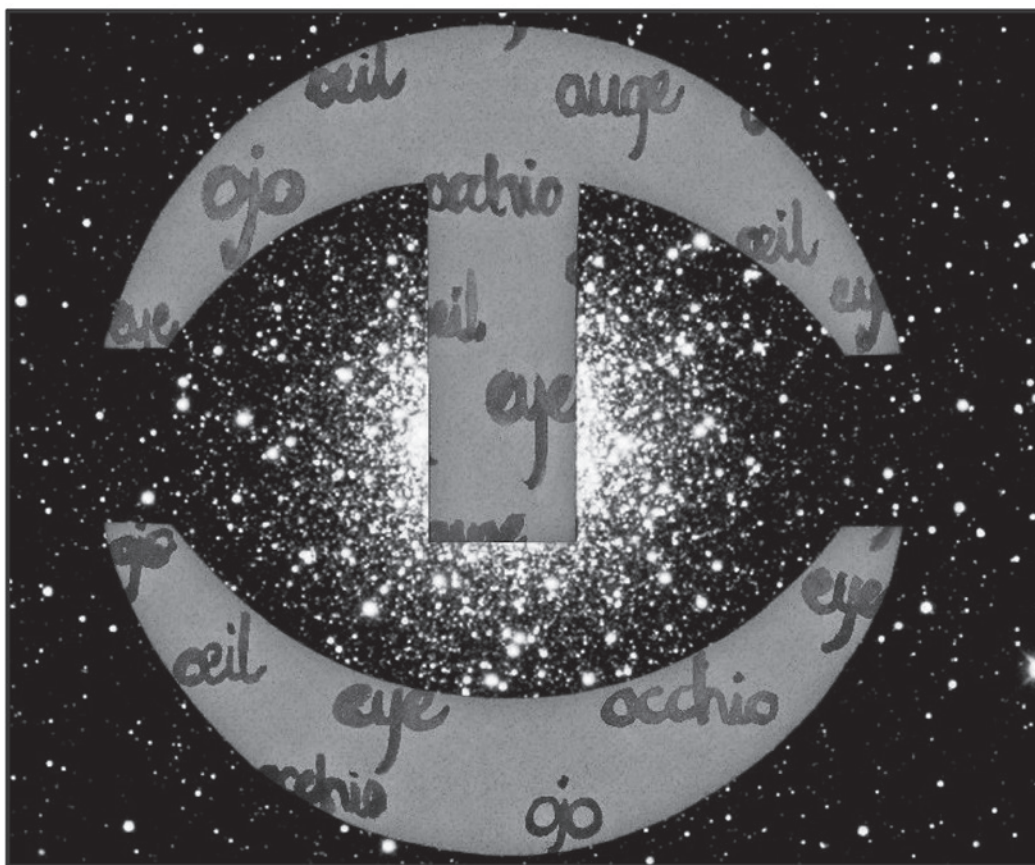
³ Trabaja como traductor desde 1989, escribe y cultiva una huerta.

EL OJO DE POLISEMO

LAS MORADAS DEL TRADUCTOR:
XXX AÑOS DE ACE TRADUCTORES

V ENCUENTRO UNIVERSITARIO-PROFESIONAL
DE TRADUCCIÓN LITERARIA

ARANJUEZ, 9, 10 y 11 DE MAYO DE 2013



Cartel diseñado por Flavia del Paso



Más información:

<http://polisemo2013.blogspot.com.es/>

**V Ojo de Polisemo
Las moradas del traductor:
XXX años de ACE Traductores
V encuentro universitario-profesional
de traducción literaria**

Aranjuez, 9, 10 y 11 de mayo de 2013



El pasado mes de mayo celebramos el V Ojo de Polisemo, esta vez en colaboración con el Centro de Estudios Superiores Felipe II, Campus de Aranjuez de la Universidad Complutense de Madrid. Formaron parte del comité organizador Carlos Fortea, Mirella Marotta Peramos, Olivia de Miguel Crespo e Íñigo Sánchez Paños. Y los miembros del comité científico fueron Carlos Fortea, Olivia de Miguel Crespo, Marta Guirao Ochoa, Cristina Naupert, Mirella Marotta Peramos e Íñigo Sánchez Paños. El equipo de estudiantes colaboradores estuvo integrado por Irene Casto Villegas, Guiomar Castro Rubio, David Fernández Polo, Florencia C. Romero Gonzalo y Marta Quevedo Martínez.

Reproducimos a continuación algunas de las participaciones del encuentro y aprovechamos la ocasión para convocar a todos los estudiantes, profesionales y profesores a la siguiente edición, el VI Ojo de Polisemo, que se celebrará la próxima primavera en colaboración con la Universidad de Granada.



Proyecto L'Atelier: Al otro lado del espejo. David Escamilla, 2005. Espacio de Arte Experimental de la Universidad de Salamanca.

Las moradas del traductor

Isabel García Adánez

Traductora del alemán, Profesora de la Universidad Complutense, Secretaria general de ACE Traductores

Conferencia inaugural V Ojo de Polisemo. Aranjuez, 9 de mayo de 2013

Abogar por los imposibles

«Las lenguas no son compatibles. Esta es la conclusión a la que he llegado después de cuarenta años como profesora...» Son palabras de Swetlana Geier, la traductora de las cinco grandes obras de Dostoiewski al alemán, cuya apasionante vida recoge el documental *La mujer de los cinco elefantes*, del realizador alemán de origen ruso Vadim Jedreyko (2009). A continuación, la gran traductora explica cómo lo que aprenden sus alumnos —y lo que aprende un traductor, y tal vez también un buen lector— es que las mismas cosas nunca pueden decirse en otra lengua: simplemente, el mecanismo no funciona, no se puede hacer.

El ruso, por ejemplo —y este es el ejemplo del documental—, no admite el uso del verbo «tener» con el nominativo: así, no se puede decir «tengo una taza», sino literalmente «la taza está conmigo» (en una versión algo más natural: «la taza me pertenece»). Para poseer algo en lengua rusa, hay que perder el nominativo, se debe ceder el protagonismo como sujeto de la frase al objeto poseído. Desde el punto de vista psicológico, un proceso extraño a nuestros ojos. En japonés, por poner otro ejemplo, el verbo ser no es compatible con la primera persona del singular, demasiado insignificante como para verbalizar su existencia con el verbo que confiere existencia en el mundo. En chino, por otro lado, no existen tiempos verbales, ni siquiera el concepto de acción verbal, pues la acción puntual es más que relativa en comparación con la permanencia eterna del mundo. En alemán, el frío o el calor (y el mareo, curiosamente), no se pueden «tener» ni sentir, sino que solo existe para expresarlo la forma impersonal sin sujeto, la misma que para «llueve» o «hiela»... Peculiares maneras de ver el mundo las que reflejan estas expresiones.

Cuando queremos traducir, nos topamos con esta realidad: las lenguas no son compatibles. Esta reflexión tan inteligente como demoledora puede trasladarse a una metáfora harto prosaica relacionada con las casas, con las moradas, el tema de la quinta edición del encuentro El Ojo de Polisemo, que además conmemora el treinta aniversario de ACE Traductores. Traducir es igual que cuando te mudas de casa. Los muebles siempre son incompatibles con la casa nueva: siempre te so-

bra alguno, te falta otro, no terminan de encajar, no pegan, no te gustan, siempre mediste algo mal, siempre hay que tirar algo y, a cambio, comprar otra cosa con la que no se contaba... A pesar de miles de cálculos y diseños, el resultado nunca es el imaginado. Y la casa huele raro, aunque estén dentro tus cosas, ahora con nuevo aspecto, bajo una nueva luz. Con todo, tras cierto breve periodo de extrañamiento y adaptación en el que uno no se mueve muy convencido, el nuevo espacio al final se convierte en tu hogar, en tu morada... y parece que nunca existió otra. De algún modo, también al empezar a traducir un texto sucede eso, hasta que uno se acostumbra al lenguaje y la piel del autor.

De nuevo citando a Svetlana Geier, si las lenguas no son compatibles, la traducción no puede ser sino un ideal inalcanzable: ¿Por qué traduce la gente? Porque, a pesar de todo, traducimos y no nos cansamos de intentarlo.

«Traducimos porque anhelamos algo que se nos escapa una y otra vez, el original inalcanzado, lo último, lo auténtico». Traducimos, por lo tanto, movidos por el anhelo, lo que equivaldría a decir que practicamos la traducción como una suerte de utopía, con pleno conocimiento de causa. De causa perdida desde su inicio, evidentemente.

En el fondo, la vida y traducciones de Svetlana Geier, como las de tantos y tantos traductores a lo largo de los siglos, no hacen sino contradecir esta hipótesis tan negativa, y refuerzan la esperanza de que tal vez sea posible acercarse a él, casi atraparlo con la punta de los dedos.

Traducir sería, en una primera definición: rebelarse una y otra vez contra la incompatibilidad de las lenguas, movidos por el anhelo. Librar una batalla perdida que se emprende con la osadía del kamikaze, es tanto un ejercicio de voluntad como un acto de desmesura que no puede terminar bien.

Pero se hace. A diario. Y, buscando ahora el polo opuesto a la primera definición, se hace porque a la idea de utopía inalcanzable se contraponen otra idea no menos desmesurada, recogida en las palabras de uno de los grandes genios de la literatura:

What's in a name? That which we call a rose
by any other name would smell as sweet.
So Romeo would, were he not Romeo called,
Retain that dear perfection which he owes

Without that title. Romeo, doff thy name;
 And for thy name, which is no part of thee,
 Take all myself.
 I take thee at thy word.
 Call me but love, and I'll be new baptized.

Esto, como era de esperar, solo pudo haberlo dicho Shakespeare, para ser exactos en *Romeo y Julieta*, Acto II, 2, v. 42-43). De estos hay incontables traducciones en verso y prosa (de José María Valverde, Ángel Luis Pujante, de Instituto Shakespeare, etc.) pero ofrecemos una propia por no ser capaces de elegir entre todas ellas:

¿Qué significa un nombre? Lo que llamamos rosa
 No sería con otro nombre menos fragante.
 Al igual que Romeo, sin llamarse Romeo,
 Conservaría la dulce perfección que le es propia
 Sin tal apodo. Despójate, Romeo, de tu nombre;
 Y a cambio de tu nombre, que no es parte de tí,
 Toma mi ser entero.
 Te tomo la palabra.
 Llámame «amor» tan solo, y me bautizarás de nuevo.

¿Qué son las palabras, al fin y al cabo, y qué nos importa si son compatibles o no? Despojemos a las cosas de sus nombres y bauticémoslas de nuevo. Eso es la traducción. Así de fácil. Bastaría con estar enamorado.

Para este proceso de «despojar a las palabras de sus nombre y bautizarlas de nuevo», tal vez tengamos en estos tiempos de la globalización una pequeña ventaja con respecto a épocas anteriores, y no es que —volviendo al tema de las mudanzas por aligerar un poco la pasión de Romeo y Julieta— la mayoría de nuestros muebles sean ahora módulos de origen sueco que se readaptan o se tiran con alegría, sino que contamos con muchas más herramientas para tratar de alcanzar el ideal inalcanzable: no somos más inteligentes, pero sí podemos investigar mucho mejor, tenemos muchas formas de adquirir seguridad a la hora de despojar a las cosas de sus nombres para bautizarlas de nuevo, y tenemos más posibilidades de estar en constante contacto unos con otros, con lo cual también ganamos en seguridad a la hora de tomar decisiones tan radicales: despojar y rebautizar no es poca responsabilidad, pero tenemos muchas ayudas, entre las que no podemos olvidar la impor-

tancia de la comunicación entre profesionales, sean de la traducción o de cualquier otro campo relacionado con el texto en el que estemos trabajando.

Cierto es que, para llegar a ser un gran traductor literario, no basta con desarrollar al máximo una serie de destrezas, y que siempre hay algo más allá de estas posibilidades de investigación y de consulta. Todos los traductores de todos los tiempos han compartido una serie de rasgos, eso que podríamos llamar quizás «madera de traductor» y que se caracteriza sobre todo por la creatividad, el amor a las palabras y ese espíritu rebelde (rebelde con causa). Sin embargo, creo que hoy tenemos una visión nueva incluso sobre la idea de que para ser un buen traductor ya hay que nacer traductor, como quien nace artista, y que no es una profesión que se pueda enseñar o aprender. Que no es una profesión siquiera en el verdadero sentido de la palabra.

Sí, en efecto, hace falta una chispa de talento innato... Pero también es evidente que la creatividad se puede entrenar, y por lo tanto: enseñar y aprender. En gran medida, la «caja de herramientas» con que trabaja el traductor puede irse completando y refinando con los años y con ayuda de buenos maestros, como los que todos hemos tenido: escritores, traductores, profesores, compañeros de profesión, incluso alumnos que aportan su frescura y dan con soluciones brillantes cuando se mueven por pura intuición.

Creo firmemente, por lo tanto, en la posibilidad de elaborar una didáctica de la traducción literaria y en esto represento a la junta rectora de ACE Traductores y el espíritu de este encuentro universitario y profesional que tiene por objeto el acercamiento entre los traductores literarios profesionales y el mundo de la enseñanza de la traducción, en el que tan escaso papel se concede a la traducción literaria por este convencimiento trasnochado de que no puede aprenderse. Como profesora, defiendo que el primer mandamiento de todo profesor debería ser «no frustrar», y para ello es esencial acabar de una vez con ese mito del traductor literario... ¡Oh ser privilegiado en su torre de marfil, no se sabe cómo ni cuándo tocado por el dedo de Shakespeare, cuando no directamente de la Musa, dedo que jamás habrá de tocar a ningún mortal y menos a ningún estudiante. Torre de marfil en la que tampoco habrá de morar nunca ningún mortal... y menos ningún estudiante.

De torres, guaridas y moradas del traductor

El traductor profesional no mora, ni muchos menos, en una torre de marfil, contemplando la campiña inglesa por la ventana mientras algún geniecillo le va soplando en una sutil media voz lo que tiene que recoger su pluma. De ganso, por supuesto.

El traductor real mora, más bien, en una madriguera, si se quiere guarida (de hecho, hace unos años, la asociación recogió las fotografías de cuantos traductores quisieron enviar una muestra de su lugar de trabajo en un proyecto llamado «Las guaridas del traductor»). En función del país, de la ciudad y de otras muchas circunstancias varían el grado de lujo y comodidad, desde la casona hasta el cuchitril, y cada cual tiene sus manías: mesa grande, mesa pequeña, mesillas auxiliares, estilo clásico o hiper-funcional, diccionarios en papel desplegados por doquier o todo en múltiples pantallas de un único ordenador gigante de última generación, con papelitos, *post-its* y notitas o glosarios, ficheros y carpetillas de Word... rodeados de pilas de libros, traducciones ajenas y otras obras literarias o en soledad y asepsia total... en pijama o arreglado como para ir a la oficina... con horario fijo, sin horario y al estilo más bohemio, en mitad de la noche o al alba... junto a una gran tetera humeante o una botella de whisky (esto es más para los traductores de policiaca) o de absentia (para los de poesía)... leyéndole el texto a la mascota, tras haber huido ya todos los familiares dispuestos a comprobar si la traducción «suenan» o no suenan bien en voz alta (porque esto sí lo hacemos todos). Cualquier escenario es posible. En relación con este tema del traductor en su madriguera pronto encontramos otro de esos «mitos», de esas falsas creencias en torno a la profesión con los que queremos acabar: la idea de que el traductor, pobrecito solitario, es un ser asocial y está aislado del mundo, incomunicado... y por lo tanto, aparte de desgraciado, es muy vulnerable (a los males del mundo y a las malas prácticas de las editoriales y de esta sociedad tan ingrata en que moramos todos).

La realidad de la profesión es que, hoy en día, no llega aún a darse justo lo contrario y no todos estamos conectados, pero cada vez lo estamos más y eso se debe a varias décadas de labor de las asociaciones... labor que debe continuar y que también se fomenta en encuentros como El Ojo de Polisemo. Si queremos, nuestras guaridas pueden estar conectadas, conectadas entre ellas y conectadas con el mundo a través de la ventana de nuestro ordenador. No veremos la campiña desde lo alto de la torre pero veremos la realidad, que es hartito más práctico.

Siempre es objetivo de este encuentro transmitir a las jóvenes generaciones la importancia del asociacionismo, de la creación de redes y la formación de vínculos, y de eso que en tan modernos términos se denomina «flujo de la información» a través de las actividades y encuentros para traductores, de los talleres de formación, la labor de las Casas del Traductor europeas, la difusión de los recursos, etc. Porque ello contribuye, ante todo, a ampliar nuestro horizonte y, si hay alguien que requiere apertura mental, alguien que debe mantener los ojos abiertos constantemente es un traductor, ya sea porque, al ser su propio jefe, tiene que organizarse todo por sí mismo, o sea porque su trabajo siempre es un trabajo creativo y re-

quiere estar muy despierto, con la cabeza bien ventilada para no perder de vista un solo detalle.

La lengua como morada

La verdad es que, para un traductor autónomo, el espacio concreto donde more es totalmente indiferente... incluso el país da lo mismo. Gran suerte de este trabajo. A diferencia de otros profesionales, es increíble la cantidad de sitios en que podemos llegar a trabajar: trenes, autobuses, salas de espera, hoteles, supermercados... Claro, trabajamos siempre porque no dejamos de darle vueltas a la cabeza, y hasta llega un punto en que ni siquiera hacen falta el ordenador y el texto original porque lo que se busca es una solución muy concreta, quizá una palabra, un título, una rima... Y a uno se le ocurre en el lugar y el momento más insospechados, cosa que raramente ocurre en otras profesiones.

Más allá de esta experiencia profesional y más allá de esta profesión, moremos donde moremos, nuestra morada siempre es la lengua, porque la lengua es nuestra identidad. La lengua es lo que nos queda cuando nos despojan de otras moradas, de ciudades, de países y demás señas de identidad... cuántos escritores y cuántas personas con la experiencia del exilio, de la deportación o, sin llegar a tanto, del viaje, han hablado de ello. La lengua se lleva consigo y nunca se puede arrebatar, como no se puede arrebatar la voz, y así es posible morar, existir en cualquier parte y a pesar de cualquier circunstancia.

Herta Müller, una de las autoras que más a menudo tratan este tema de la lengua, de la doble lengua y de la existencia en el filo de dos lenguas, remite con frecuencia a la frase de Jorge Semprún, uno de sus autores de referencia: «patria es lo que hablamos» Es decir, la lengua no es una patria en un sentido nacionalista —del que tanto se ha abusado en otras ocasiones (especialmente al tratarse del alemán, envenenada por su uso para la propaganda durante el nazismo)—, sino ese concepto de «hogar», de «seno materno» en el que nos sentimos seguros siempre y que llevamos con nosotros a cualquier parte: de «morada interior» en la que uno siempre puede refugiarse y estará a salvo.

La lengua revela elementos inalienables de la identidad —el peculiar concepto de la posesión y la renuncia al nominativo del ruso, el concepto del yo japonés que no admite el verbo ser, la percepción y expresión del movimiento, del sonido... y miles de cosas— imposibles de trasladar de una lengua a otra, como decíamos al principio. La lengua recoge la sensibilidad particular de una cultura o de una persona. Y, de nuevo, en palabras de Herta Müller: «En conjunto, uno sigue creyendo en su rasero, [en su medida de las cosas de acuerdo con esa lengua materna]. Uno

sabe que esa medida, por arbitraria que sea, sigue siendo lo más seguro y necesario con lo que uno cuenta. (...) La lengua materna está ahí de inmediato, incondicional, como la propia piel.» («Cada lengua tiene sus propios ojos» de *El rey se inclina y mata*, p. 28. La traducción es mía). Un poco antes menciona que la lengua: «Es nuestra dote».

Siempre me parecerá fascinante la imagen de Herta Müller de que cada lengua mira el mundo con sus propios ojos, con su propia sensibilidad. Ahora bien, se plantea la eterna pregunta: ¿es la sensibilidad la que da lugar a una determinada lengua o, al contrario, es la lengua la que determina cómo se mira y se interpreta el mundo?

A lo largo de la historia de nuestra cultura han sido muchos los debates sobre si la lengua determina la visión del mundo y los esquemas de pensamiento, empezando por las teorías de los nominalistas medievales hasta llegar a la formulación más extrema en el determinismo lingüístico de Sapir y Whorf, pasando por los románticos, como los hermanos Humboldt, por el segundo Wittgenstein o por Heidegger, que define el lenguaje precisamente como la «casa del ser» (en su «Carta sobre el Humanismo», de 1949).

Hasta cierto punto es verdad que las cosas solo existen en la medida en que reciben un nombre, en que somos capaces de nombrarlas y que lo no nombrado parece —solo parece— no existir porque no se capta. Al mismo tiempo, la propia forma que tenemos para nombrar las cosas nos impone una forma de percibir las o nos veta su percepción. ¿Qué es primero, el nombre o la existencia?

Porque también tiene mucho de cierto lo contrario, como afirmarían, en contraposición con los deterministas los racionalistas y fenomenólogos o los representantes de la gramática generativa: Chomsky y discípulos. De algún modo existen también ciertos universales de pensamiento, puesto que el ser humano es igual de humano en todas partes... Y entonces, todo sería cultural, histórico, circunstancial, todo sería mera cuestión de forma, porque el lenguaje entendido en su sentido más primitivo de «voz articulada», de prosodia, casi de música, es común a todos los seres. No podemos entrar ahora en esta cuestión de los universales lingüísticos, ahora también muy estudiada en etnomusicología, por ejemplo, pero no podemos olvidarla como pilar de nuestra rebeldía de traductores de que la traducción es posible a pesar de la incompatibilidad natural entre las lenguas.

¿Se puede decir en... alemán, japonés, mandarín, sueco o en alguna lengua bantú algo como: «Mira que eres pesao»? Pues creo que sí porque, y vuelve la postura de Shakespeare: ¿son los *pesaos*, como tipo de personas, como concepto, con otro

nombre o en otra parte menos *pesaos*? ¿Es el sentimiento de hastío de quien tiene que soportarlos menos hastío con otro nombre? (La moraleja de ello es que huelga seguir insistiendo para no resultar pesado... en ninguna forma lingüística).

Lo inquietante de mudar de piel

Ahora bien, si lengua es sinónimo de identidad: ¿Qué sucede a quien se mueve entre dos lenguas? De algún modo, quien habla dos lenguas, sea bilingüe o no —no hace falta llegar tan lejos, basta con hablarlas, basta con pensar en cualquier traductor— posee dos identidades o una identidad dual, es como Jano con dos caras... y es una persona escindida que cambia de identidad o se desdobra.

Sin entrar en lo que implica esta posibilidad de adoptar una nueva identidad al adoptar otra lengua, ya sea por rechazo directo de la lengua materna o por cualquier otro motivo, o en la inevitabilidad de convertirse en otro al hablar otra lengua. Dice Müller en el texto antes citado: «De una lengua a otra se producen transformaciones». Y hemos de tener en cuenta que se trata de transformaciones, sobre todo, de uno mismo, al margen de las posibilidades de traducción o de su imposibilidad.

Y aquí llegamos a un tema nuevo y esencial al hablar del cambio de lengua: la mera idea del desdoblamiento de la identidad no deja de ser de lo más inquietante. Nos salimos de nuestra morada, de nuestro hogar, de la medida de las cosas que nos es conocida... y traduciendo «estar fuera de casa, del hogar» al alemán, nos topamos de pleno con el término: *unheimlich* (traducido tradicionalmente como: «lo siniestro»), en uno de estos casos de traducción rara que pasa a la historia porque en realidad no tiene equivalente.) *Unheimlich* es aquello que, por salirse de nuestros esquemas de lo conocido, de aquella visión que nos hace sentir en casa, nos provoca desasosiego y hasta terror. Es lo que «debería permanecer oculto pero se manifiesta»... según la definición de quien acuña el término. Con Sigmund Freud hemos topado.

Entre los motivos que resultan inquietantes al ser humano y de los que destaca, en primer término, todo lo relacionado con la muerte o la mezcla de lo muerto con lo vivo, en *Lo siniestro* de Freud (*Das Unheimliche*, de 1919) está muy bien estudiado este motivo del doble —el *Doppelgänger* con la palabra alemana—. Freud lo considera uno de los elementos que inspiran miedo, puesto que el doble en todas sus posibles manifestaciones (cuadros, estatuas e imágenes en el espejo...) supone una pérdida de la identidad puesto que supone dejar de ser uno consigo mismo.

La pérdida de la identidad por desdoblamiento, es decir, la muerte del autor que deja de ser individuo para convertirse en sus múltiples personajes es lo que suce-

de siempre en la literatura, en la escritura misma, según sostiene George Bataille en *La literatura y el mal*, uno de los clásicos de la teoría literaria moderna. Y a este respecto no podemos olvidar que el traductor también es autor, por supuesto que lo es. Y como tal su destino como el de ciertos personajes —aunque solo figurado— es morir...

Hay pueblos que temen ser fotografiados porque en la imagen de la cámara queda capturada el alma y uno queda despojado de ella. ¿No es esto una metáfora de lo que sucede en la traducción... que no es una fotografía pero sí algo parecido, un reflejo en el espejo, un retrato, una recreación? Pero claro, ¿dónde queda el texto original?

El traductor es como el camaleón que adopta la piel, la voz del autor y no tiene voz propia... pero eso tampoco es cierto del todo, porque su propia identidad y su propia voz siguen latiendo por debajo de todo. No tanto en forma de Ego, pero sí en sus decisiones, sus conocimientos y su buen hacer. Eso es lo que, al fin y al cabo, saca adelante el texto, que es fruto de su voluntad... y eso es una forma de voz y una forma de vida. El traductor muere pero sigue vivo en una forma de alma del texto. El traductor sólo puede subsistir y hacer bien su trabajo si de algún modo se olvida de sí mismo para convertirse en el autor, si se deja morir como individuo... pero, al mismo tiempo, solo puede hacer bien su trabajo si, con todo, conserva esa chispa de vida, ese anhelo de alcanzar lo inalcanzable, esa rebeldía y esa conciencia de que hay algo más allá de las palabras que permite matar el texto, deshacerlo y rehacerlo, doblarlo en otra lengua como él considere que debe hacerse, aunque implique una forma de destrucción del texto original —más bien: de la estructura lingüística del texto original—.

En este sentido, el traductor se asemeja al intérprete de música, al actor, al pintor... Me gusta la idea de la traducción como retrato —porque no es una fotografía, no es la realidad (como el célebre cuadro de Magritte de *Esto no es una pipa*)—. Sí, tiene que captar la esencia del original, no toda su forma, tiene que captar su alma... aunque algo quede en el camino y aunque haya que matar al original (como al padre, volviendo a Freud). La traducción es, según esto y en una nueva definición: un acto siniestro por excelencia, porque implica esa salida de las medidas seguras del hogar —del *Heim*— y además desemboca en la duplicación del original, implica que el texto deje de ser uno consigo mismo, lo aliena, lo transforma en otra cosa... en su doble o sus dobles en otras lenguas.

Por siniestro que sea, no dejo de considerar maravilloso poder moverse así entre ambos lados del espejo... Y si la traducción es el doble de un texto, la metáfora que más se aproxima al traductor es la del espejo mismo, a cuyos lados

quedan el original y su reflejo en otra lengua. Puestos a morir, y está claro que para esto no hay remedio, morir convertido en espejo es, sin duda, una forma más que sugerente.

Sentirse en casa

El traductor, al igual que el intérprete o que cualquiera que viva entre dos culturas, está perfectamente habituado a moverse entre dos lenguas y cambiar de identidad, como quien vive en dos casas. Hay personas afortunadas que disponen de eso que se llama una «segunda vivienda» en la sierra o en la playa. Muchos traductores la tienen en otro país. En ambas casas tienes pijama y cepillo de dientes, cafetera y tazas para desayunar... y en ambas te sientes bien. Y también suele pasar que justo casi siempre te has dejado en «la otra casa» algo que necesitas urgentemente: un libro para trabajar, una prenda de ropa, un utensilio de cocina...

En el movimiento entre tus dos viviendas, como en las mudanzas, siempre se queda en el camino algún detalle de nuestra identidad... pero al final se hace de ello una fortaleza, o al menos un buen arreglo. Como de algún modo se salva la incompatibilidad de las lenguas, consiguiendo que la rosa no sea menos perfumada por llamarla de otra forma.

Aún nos falta por mencionar un último tema en relación con las casas: es misión del traductor conseguir que también el lector se sienta en su casa al abrir el libro traducido. Perfectamente puede tratarse de una casa rara, con decoración que resulte ajena, exótica, inhóspita o acogedora, horrorosa si cabe, con objetos jamás vistos... Eso dependerá del autor, de lo que haya escrito y cómo lo haya escrito el autor —y el traductor no es responsable de ello para bien ni para mal—. Sea como fuere, el lector que entra en ella siempre ha de sentir que es una casa de verdad, no una suerte de construcción chapucera que asume la chapuza porque «es que traducir es muy difícil porque es que en otros sitios todo es distinto y raro». Si se produce esa sensación, es que el traductor no es un buen profesional... y no olvidemos que esta sensación puede producirse tanto en un gran texto literario, en un clásico maravilloso, en una obra de consumo más o menos corriente o en una novelilla de gasolinera.

Hay libros buenos y malos, como hay casas magníficas, casas corrientitas y casas horteras hasta decir basta. ¿Y qué? Es legítimo. Es la vida misma.

Como traductora, como profesora de futuros traductores y como representante de la Asociación de traductores, nunca me cansaré de romper lanzas por los traductores de libros flojos, malos y pésimos, actividad que tantas veces mencionan con desprecio muchos críticos de la literatura, muchos profesores y también

cierto tipo de traductor. Si no se considera culpa del arquitecto ni del dueño de una inmobiliaria si el autor o inquilino es amante del metacrilato, el *print animal*, los ramilletes de flores secas o las bailarinas de cerámica con purpurina, ¿por qué va ser responsabilidad de un traductor si un libro es pésimo, o simplemente se escribió para el simple consumo y no para pasar a la historia de las obras maestras de la literatura universal? La traducción profesional siempre es un trabajo responsable y de calidad y, como miembros de una asociación profesional y como formadores en general, otro objetivo de nuestras jornadas entre universitarios y profesionales es reivindicar el mérito de un buen trabajo de traducción con independencia de la calidad literaria de la obra original... pues esto es otro tema, es la profesión de otro, del escritor.

Se pueden traducir todo tipo de cosas como se puede ir de visita a todo tipo de casas... sin que nos pase nada. No perdemos nuestra identidad por hacerlo, tal vez algunas dejen huella en nosotros y otras querremos olvidarlas según salimos por la puerta, pero no hay moradas menos merecedoras de respeto que otras, como no hay traducciones «que dan de comer» en oposición a aquellas «ennoblecen». Es obvio que se puede disfrutar más o menos o emplear menos más o más esfuerzo en el trabajo; el resultado puede ser mejor o peor desde el punto de vista literario, pero eso no tiene que ver con la profesionalidad ni tampoco con la ilusión y seriedad a la hora de emprender cualquier proyecto.

Cada cual decora su morada como quiere, y respetar eso también es respetar la identidad de una obra y la de los lectores que quieren acceder a ella. Es muestra de sentido común, pero también de tolerancia y de inteligencia. Y ese es un objetivo esencial de toda formación.

La casa como metáfora de quien la habita

Una casa dice mucho, casi todo, de una persona. En psicoanálisis, es muy frecuente analizar la metáfora de la casa como símbolo de la persona, de la identidad humana: con sus ventanas y puertas como puntos de acceso al exterior y las influencias del otro, sus pasillos como lugares de tránsito de los fluidos, sus salones como espacios de relación pública, sus cuartos privados... y también sus pisos altos para las ideas, los sueños e ilusiones, sin olvidar sus sótanos, lugares a los que no se accede a diario y donde se acumulan los objetos desechados, los trastos para los que no hallamos lugar arriba, las telarañas y los recuerdos... en resumen, el rincón más oscuro del subconsciente.

En *Los Buddenbrook* de T. Mann, una de esas célebres novelas en las que la casa es un personaje más, en el sótano tienen una gran sala de billar en la que los caba-

llos se recrean después de la primera y opulenta cena en la magnífica mansión de la familia, por entonces en todo su esplendor. Este lugar de juegos y diversión va dejando de utilizarse a medida que la familia entra en decadencia, no solo económica sino porque sus miembros van enfermando... sobre todo psíquicamente. Cada vez tienen menos hijos y mueren más jóvenes, cada vez sienten menos ilusión por su trabajo y menos alegría de vivir... y el deterioro anímico y psicológico está representado en el deterioro de esa sala del sótano, que primero se mantiene cerrada y polvorienta para acabar hecha una pura ruina porque, tras unas fuertes lluvias, se rompe una ventana que permite instalarse a toda una familia de gatos callejeros que campa a sus anchas entre los muebles echados a perder y la hojarasca cubierta de barro que entra desde el exterior.

Qué frecuente es la casa en la literatura como personaje o como reflejo de una identidad cultural, sea por cómo recrea la mentalidad de quienes la habitan o simplemente por los detalles costumbristas (tan difíciles de traducir en tantas ocasiones). Gracias a la traducción podemos morar en esas casas, colarnos en casas ajenas... incluso de otros países sin necesidad de movernos del sillón. Y si el traductor ha hecho un buen trabajo, nos creeremos por un momento sus verdaderos moradores, y habremos nacido en el norte de Alemania, como en *Los Buddenbrook*, o en la Andalucía de *Bernarda Alba* de Lorca, o en Serbia, en *La casa del nogal* de Jergovic, en el gueto judío de Praga del *Golem* en la novela homónima de G. Meyrink, en la Noruega de *La casa de Muñecas* de Ibsen o en la antigua China del *Sueño del Pabellón rojo* de Tsao Hüeh-Chin, o viviremos en grandes casonas inglesas como *La Casa Usher* de Poe o la *Casa desolada* de Dickens, podremos viajar a través de la historia de Chile con *La casa de los Espíritus* de I. Allende, y hasta encontraremos casas que nos cuenten su propia historia, como la de M. Múgica Lainez en la novela *La casa* —eso sí, para esto, tienen que ser casas argentinas, claro, que son las más verbosas y dadas al psicoanálisis haciendo valer el estereotipo—.

Cuántas novelas y cuántas películas se inician con el típico recurso de que se abre un libro... o se abre una puerta y entramos en una casa. En cámara subjetiva, vamos recorriendo el espacio por explorar, recorreremos cada objeto con la mirada, los cuadros de las paredes, las puertas, ventanas y suelos, los muebles, la gente que vive en ella, sus vestimentas y sus gestos... y ya empiezan a hablar y oímos sus voces y ya se inicia la verdadera acción... La gran aventura de empezar un libro, gran aventura que solo es posible gracias al anhelo, la rebeldía, el amor por las palabras y la disposición a dejarse la piel en ello de quien habrá traducido este libro.

Pasar las moradas: el proceso editorial como punto de encuentro y de desencuentro

Carlos Fortea

Doctor en Filología por la Universidad Complutense y profesor de Traducción e Interpretación en la Universidad de Salamanca. Ejerce la traducción literaria desde 1986, acercándose a la obra de autores como Günter Grass, Stefan Zweig, Heinrich Heine, E. T. A. Hoffman, Anna Seghers, Wolfgang Koeppen, Thomas Bernhard o Alfred Döblin.

Tal vez sea pertinente empezar esta breve intervención definiendo los términos empleados: a los efectos de lo que vamos a comentar, entiendo por proceso editorial el camino que va desde el momento en el que un traductor recibe el correo electrónico, la llamada telefónica o la palmada en la espalda —es verdad que esto último es más infrecuente— que le anuncian que va a proponérsele traducir un texto, hasta el largo e indefinido momento en que el texto no solamente llega a sus lectores, sino que recibe una determinada atención crítica por parte suya.

A los efectos de este relato, eso es lo que entiendo por pasar las moradas, y dejaré en manos del público interpretar la forma en que debe leerse esta expresión, juntando o no juntando las palabras, poniendo más o menos énfasis en la palabra moradas.

Yo sí voy a poner el énfasis en esta palabra. La repetiré mucho a lo largo del discurso, la acunaré y acariciaré, porque, como en el juego de la oca, las distintas casillas por las que pasamos, durante más o menos tiempo, no dejan de ser nuestra morada, y merecen un poco de cariño.

Quizá la que merece más cariño, la primera casilla del tablero, la más irrenunciable y la más importante, es la morada del lector. Nadie escribe sin antes haber leído. Nadie toma conciencia de que los libros los escribe alguien —y de que los libros que vienen de otra lengua los escriben como mínimo dos— sin haber dado el salto de la lectura iniciática o instrumental a la lectura placentera y adictiva. Traducir es leer muy de cerca, y para poder llegar a hacer tal cosa es preciso leer muy por extenso, nadar en el ancho mar de los libros, empaparse de las tradiciones literarias ajenas y, sobre todo, de la tradición propia. El oficio estupendo de repetir palabras que todos aspiramos a ejercer empieza por llenarnos de palabras. Solo cuando lo hayamos conseguido a medias, cuando al menos tengamos el vaso medio lleno,

podremos empezar a traducir. Citando a Carmen Montes Cano, cuyos términos me declaro incapaz de superar, la morada del lector justifica, explica, curte, inspira, ilustra, enseña, infunde confianza y sustenta el suelo del traductor de libros.

Solo quien sabe que ha empezado a traducir leyendo puede dar el paso que conduce a intentar traducirlos escribiendo. Es decir, al proceso editorial. Porque no hay escritura que alcance a sus lectores sin participación de una complejísima maquinaria de la que nosotros formamos parte y en la que ocupamos un papel extrañamente central, porque, como veremos a continuación, incidimos en cada una de sus etapas.

Cuando un libro se cruza en la vida de un traductor profesional, su relación con él empieza por la casa que menos nos gusta: la morada del negociador. En un momento u otro, recibimos el *mail* o la llamada que nos proponen traducir un libro de aquella lengua que hemos declarado conocer a aquella otra que se supone que compartimos con nuestros lectores.

Se trata de un momento singular: un punto de encuentro de sentimientos encontrados. En los inicios profesionales, uno piensa que este momento del encargo es al mismo tiempo el de la elección. El instante sublime en el que uno se puede preguntar si ese libro que llega a sus manos llena o no su caudal de expectativas. El instante de la emoción estética, tal vez.

Describo así el impacto de las sensaciones, precisamente para descartarlas. Seguir las nos llevaría, y tengo que decirlo ya desde este primer arranque, a la morada del diletante. Y nosotros queremos pisar la morada del profesional.

Quiero decir con esto que para el profesional no hay libros bonitos y feos, buenos y malos, importantes o poco importantes. El traductor editorial puede tener respecto al libro las emociones personales que mejor prefiera, pero tiene que ser siempre consciente de que cuando lo llaman está enfrentándose a un encargo laboral, está poniendo en marcha, participando, en la rueda de una industria sin duda singularmente relevante, sin duda más beneficiosa para la Humanidad que algunas otras que están en la mente de todos, pero una industria, perteneciente a un sector económico. Un trabajo.

Tal vez esto parezca mucha insistencia en un asunto obvio, pero yo me permito creer que no es obvio en absoluto. Y me permito creer que es importante. Porque solo cuando el profesional se siente profesional aborda el siguiente paso, la negociación, con todas las garantías de que va a ser consciente de que pertenece a un colectivo de trabajadores de la cultura con los que mantiene un vínculo ético.

Ese vínculo ético no puede entender de preferencias personales. No se traduce un libro por menos precio porque nos gusta mucho, ni porque va a ser un hermoso florón en nuestro currículum. Como no se traduce un libro irrelevante por menos precio por ser irrelevante. Como tampoco se traduce peor, ni con mayor descuido.

Pero yo había dicho que íbamos a encontrarnos en la morada del negociador, y con tanto bagaje de preliminares no llegamos a ella. Habíamos recibido una llamada, o un correo electrónico, o una palmada en la espalda, y nos habían puesto un libro delante de los ojos, ya sea físicamente o en la pantalla del ordenador. Y piden nuestro concurso para traducirlo.

Y se abre una partida de billar que tiene muchas bandas. Las dos más importantes son evidentes: el precio y el plazo. Del uno depende la justicia, del otro la calidad.

Y empieza la partida. Si alguien está esperando que yo venga aquí a recomendar tarifas o a impartir lecciones de negociación, está muy equivocado. Tan solo persigo en este punto el objetivo de desmenuzar encima de esta mesa cuáles son los factores de la partida. Porque son muchos. Precio y plazo son los más evidentes, y por eso en muchas ocasiones nos hacen perder la visión de conjunto de lo que es un proceso altamente complejo y muy abrasivo.

¿Discutiremos por los derechos económicos? Está claro que sí, pero tal vez no esté tan claro para todo el mundo que tienen muchas caras. Porque derechos económicos es el precio del anticipo, los honorarios que recibiremos en un primer momento por nuestro trabajo, pero también los derechos de autor que nos alcanzarán cuando las ventas cubran ese anticipo que nos han pagado, y los derechos que habrá que percibir en caso de cesión a otras editoriales, colecciones de quiosco, círculos de lectores, adaptaciones al cine, traducciones, comunicación pública en formato descargable como libro electrónico... todo esto son derechos económicos, todo tiene que estar reseñado en el contrato, todo tiene que estar discutido.

¿Discutiremos por los derechos morales? Está claro que sí, pero tendremos que tener claro cuáles son los derechos morales. Tendremos que tener claro que tenemos derecho a que se nos envíen las pruebas corregidas para que les demos nuestro visto bueno, y que el libro no se publicará sin nuestro visto bueno y que la última palabra sobre las correcciones tendrá que ser la nuestra, la del autor de la traducción. Tendremos que tener claro que el derecho a que el nombre del traductor figure en lugar destacado, por qué no en cubierta, es otro derecho moral, y que no es buena idea establecer jerarquías entre los derechos, y pensar que unos son más renunciables que otros.

¿Discutiremos por el tiempo de vigencia de los derechos? Está claro que sí, está claro que el límite de los quince años que marca la Ley es el límite, pero no hay por qué alcanzar el límite, y cuando se trata de libro electrónico quince años son muchos, y es preciso pactar una cifra que tenga más en cuenta la volatilidad inmensa de los avances técnicos.

Sólo con cuanto acabo de enumerar, el traductor empieza a pasarlas moradas. Todo junto. Porque junta y de golpe se le viene encima esta mesa de negociación que no envidiaría ningún sindicalista, y porque la diferencia entre la teoría negociadora y la realidad del profesional es muy, muy ancha. El *Libro Blanco de la traducción editorial en España*, elaborado por ACE Traductores y publicado con el respaldo del Ministerio de Educación y Cultura el año 2010, pone de manifiesto que muchas veces la oferta que se le hace al traductor tiene el muy inconveniente y muy indeseable carácter de oferta cerrada: el editor tratará de conseguir (desde la morada del editor) que todos sus puntos sean inamovibles, y tratará de revestir del carácter de concesión graciable lo que, en realidad, debiera ser objeto de una discusión libre.

Es una paradoja indeseable que, teniendo la Ley de nuestra parte, tengamos que librar todos los días una incómoda lucha para que se cumpla. Pero hay que librarla. Y por eso el título de esta ponencia habla de puntos de encuentro y de desencuentro.

Porque el momento de la negociación podría, debería ser el punto de encuentro entre el profesional y el editor, y sin embargo suele ser punto de desencuentro. Es preciso decir aquí que en este choque no siempre se enfrentan dos partes que defienden intereses legítimos, lo que sería lógico: el traductor quiere una mejor remuneración y el editor quiere un mayor beneficio. Hasta ahí no hay problema. Pero sí lo hay cuando lo que se enfrentan son dos concepciones de la profesión que ambos interlocutores en teoría comparten —la de fabricar libros—, que en muchas ocasiones poco tienen que ver entre sí.

¿Hasta cuándo tendremos que explicar a algunos editores que una buena traducción es esencial para que el libro que van a poner en las estanterías sea un buen libro? Algunos de los presentes en esta sala hemos tenido que escuchar a responsables de grandes grupos editoriales que la incidencia de que la traducción sea buena o mala en su cuenta de resultados es algo que habría que demostrar. Si esto es algo que habría que demostrar, ¿de qué estamos hablando? ¿De verdad trabajamos unos y otros en un mismo sector, al que llamamos pomposamente industria de la cultura, si todavía tenemos que discutir cuestiones tan básicas? Una industria

que se llama a sí misma cultural no puede, por principio, dejar de pensar que su primer deber es poner en la calle un producto bien hecho, el mejor producto de los posibles. Un profesional de la edición que se pueda mirar al espejo y llamarse a sí mismo editor no puede plantearse, ni tan siquiera a sensu contrario, la posibilidad de fabricar algo que lleve su nombre y sea el resultado de una chapuza con el único argumento de que las chapuzas resultan baratas. Quienes piensan así no navegan no ya en el mismo barco que nosotros, sino ni tan siquiera por el mismo mar.

¿Hasta cuándo tendremos que explicar que los derechos de autor que pedimos son derechos y por eso los pedimos, y no concesiones que se nos hacen?

¿Hasta cuándo tendremos que decir que poner el nombre del traductor en la cubierta no cuesta más tinta, no requiere más papel, no hace daño a nadie, no desmerece al autor del original, no hará que los lectores salgan corriendo de las librerías ni motivará quejas de las Naciones Unidas, hasta cuándo tendremos que decir que, en fin, no hay ningún argumento que justifique que aún no se haga lo que es simplemente justo?

El momento de la negociación sigue siendo el momento del desencuentro. Un desencuentro largo que sin duda nosotros no queremos. Un desencuentro que se resolvería —y apelo, si hay editores presentes en la sala, a que lo hagan— con algo tan sencillo como aplicar los pactos que ya existen. La asociación que patrocina este encuentro llegó hace más de un año a un contrato pactado con los representantes de la Federación de Gremios de Editores de España. Un contrato tipo que está colgado en nuestra página web. Un contrato que, de generalizarse, resolvería de un plumazo muchas de las cuestiones litigiosas entre dos sectores que están obligados a colaborar en beneficio de todos los demás: de los autores del original, de los lectores, del libro.

Ya hay editoriales que lo están aplicando. Vaya desde aquí mi reconocimiento para estos verdaderos profesionales de la edición, que han entendido el más noble sentido de la palabra negociar, que no quiere decir otra cosa que alcanzar mínimos comunes denominadores.

En un momento u otro, afortunadamente, el momento de la negociación termina, con un acuerdo más o menos grato, y empieza al fin la etapa que da sentido a nuestra vocación y objeto a nuestro afán: traducimos.

Esa es, o puede ser, si hay suerte, la morada del artista. El momento del vértigo. La ocasión en que sientes la transformación alquímica que va de las palabras ininteligibles a las inteligibles, de las frases que suenan extrañas a los oídos de los que

te rodean a tus frases que suenan familiares a esos mismos oídos, que son tuyas sin ser nunca las tuyas, las que hubieras escrito en otra vida. La oportunidad de convertirse en un superconductor por el que el texto fluye, a ser posible sin rozamiento, como esos trenes japoneses que flotan sobre las vías sin llegar a tocarlas.

Por suerte es una etapa que dura meses. Durante esos meses las tarifas no existen (aunque sí existen), y si el contrato existe es solo como espada de Damocles, porque hay una fecha precisa en la que las palabras han de ser enviadas para que formen parte de la maquinaria que convierte el trabajo en industria. Durante esos meses, ni siquiera el futuro del libro existe, porque lo que importa es traducir.

Durante esos meses, la única razón de nuestro trabajo es la expresión precisa que, a nuestros oídos, transmite la verdad de lo que nos han dado, y nos pasamos horas envueltos en quimeras, tratando de saber cuál es el nombre exacto de la pañoleta que esa campesina lleva en la cabeza en esa única escena en la que aparece. Hay un viejo relato de un colega francés, que he relatado ya en otra ocasión, sobre un traductor que deja su mesa de trabajo y viaja hasta Roma porque no logra estar seguro de si el café que aparece en la novela que está traduciendo tiene barra o no. Por razones que tienen que ver con la narración misma tardará meses en regresar, y encontrará a su vuelta la demanda de divorcio interpuesta por su abandonada esposa y la carta del editor rescindiendo el contrato por no haber entregado a tiempo el texto. Y lo que hará será ir al ordenador y escribir finalmente, triunfante, «barra» en el hueco que había dejado en blanco.

Pero debo de estar dando la impresión, otra vez, de que hablo de libros especiales, de libros que requieren poner a prueba al máximo las capacidades para atender elevadas exigencias, es más, de libros que producen esa satisfacción estética que es una de las mayores remuneraciones de nuestro oficio. Esos libros existen, y son los que amueblan de forma más perfecta la morada del artista que también hay en nosotros, pero no son, ni tienen por qué ser, la mayoría de los que traducimos. Y también merecen, dicho sea de forma metafórica, ir hasta Roma por ellos. Y también merecen que despleguemos todas nuestras capacidades, si las tenemos. De la morada del artista no se entra y se sale según con quién se habla. Entramos en ella por la primera página de nuestro libro, de cualquier libro que traduzcamos, y no la abandonamos hasta salir por la última página, ni siquiera en el caso de que el autor dudosamente pueda ostentar ese nombre tan hermoso.

Durante estos meses de arte y de investigación, vamos a tener la experiencia magnífica y secreta de saber cómo están escritos los libros, cómo han conseguido ciertos autores transmitir la impresión de una enorme sabiduría cuando en realidad solo han empleado los trucos más viejos del oficio, o por dónde pasa la fina línea

que separa la técnica más mostrenca de la magia invisible de la literatura. Va a ser, por otra parte, una experiencia que contrastará de manera paradójica con otras que tendremos más adelante.

Pero no adelantemos acontecimientos. Nuestro paso por la morada del escritor es el que justifica nuestra vida de traductores. A esta comunión con los dos idiomas, a esta comunión con la palabra, es a lo que hemos querido dedicarnos. Este es el núcleo.

No es una obviedad. A veces, cuando nos reunimos, dedicamos más tiempo a la protesta por lo que nos preocupa que a la actividad que nos ocupa. Nadie duda de que la protesta está justificada, pero si no atendemos a la reflexión temo que acabemos perdiendo el control de la realidad, como les sucede a ciertos políticos, y cuando digo ciertos temo mucho estar diciendo todos.

Sea como fuere, el libro que ha salido de nuestras manos llega en algún momento a la fase en que va a pasar a otras manos. Pero no son aún las del lector. Porque son muchos los intervinientes en el proceso editorial.

Y quiero referirme, en este punto, a los correctores. A los correctores editoriales, a los que erróneamente se les atribuye la labor de hacer lo que se llama de manera absurda corrección de estilo, cuando no sabemos qué sea eso, en vez de hacer lo que realmente hacen, que es, por una parte, un primer control de eso que les da nombre, un primer control de corrección, y por otra una ingente tarea de algo que los traductores agradecemos mucho: de sugerencia experta.

Que nadie se ponga en guardia. No quiero dar pie con estas palabras a ninguna clase de malentendido, sino, precisamente, tratar de despejarlos. Los correctores son parte capital del proceso que lleva a un conjunto de palabras a ser un libro, pero precisamente porque eso es así es preciso que tengan muy definido cuál es su papel, si no queremos que la etapa de corrección de textos se convierta para el traductor en algo muy desagradable: la morada del penitente.

Es preciso decir aquí que nos encontramos de manera creciente con ciertos correctores que se extralimitan en su función. Correctores que escriben al margen apostillas flanqueadas de exclamaciones con textos como «¡esto no es castellano!» o incluso un resonante «¡No!», o que tiran con mucha facilidad del color rojo de la equivocación en perjuicio del verde de la sugerencia. Cuando unas galeradas vienen con mucho rojo, lo más frecuente no es que estemos en presencia de un traductor inepto —que sin duda los hay—, sino de un corrector con una idea de lo correcto digamos que un tanto exagerada.

¿Por qué algo no puede ser «enorme», y ha de ser sistemáticamente sustituido por «gigantesco»? Esta pregunta me la he planteado delante de una hoja de una traducción mía que estaba corriendo el serio riesgo de dejar de ser una traducción mía para ser de otro. Todo aquello que para mí empezaba, comenzaba siempre para mi desconocido interlocutor, y todo lo que mis personajes respondían, los suyos lo contestaban. Es decir, discrepábamos sobre gustos, cosa que la sabiduría popular deja, muy inteligentemente, para los colores, y excluye para todo lo demás.

A mí sí que me cambia el color cuando veo que voy a tener que cambiar docientas páginas de opiniones cuando lo pertinente es corregir errores. Pero todavía me cambia más cuando veo que aquello no va a ser un proceso de colaboración sino de enfrentamiento.

Esto se solucionaría con relativa facilidad con procurar tan solo que traductor y corrector estuvieran en contacto personal desde el primer momento. No hay nada más grato que sentarse mano a mano a trabajar con un corrector respetuoso. Yo lo he hecho. He tenido el placer de ver señalados mis fallos a tiempo de enmendarlos, y también a tiempo de aprender de ellos. He tenido el placer de escuchar a personas con un conocimiento de su propia lengua simplemente espléndido que enriquecían mi vocabulario y trabajaban en aras de que eso que llamamos libro fuera un ser lo más acabado posible, en vez de un Frankenstein desencadenado. Nunca me opondré a eso. Nunca me opondré a habitar unos días, una vez por libro, la morada de ese colega y colaborador, cuyo trabajo ha de ser reconocido y al que rindo homenaje. Pero no quiero habitar la morada del penitente. No quiero que me riñan sin razón y me pongan en duda sin saber por qué hago las cosas que hago.

Pero todavía menos quiero, y también es preciso decirlo aquí, que las correcciones se hagan sin mi permiso y vayan a las prensas sin mi conocimiento, y esto ya no va dirigido a los correctores, sino una vez más a las editoriales que se ahorran el paso de preguntar y proceden de forma autocrática sobre un texto del que, tenemos que volver a recalcarlo una y otra vez, somos autores.

Salgo de la morada del penitente para ir, sorpréndanse, a la morada de la estrella del cine, porque el libro ha salido ya a la calle y mi contrato dice que estaré disponible para su promoción. No hablaré demasiado de esta morada... porque, después de ciento veinticinco libros publicados, no tengo ninguna experiencia en ella. Nunca me han llamado.

La penúltima morada del proceso es la morada del autor criticado. Ya sé que hasta el momento se nos ha hecho ver que no somos autores, se nos han discutido los derechos económicos y morales derivados de tal condición y se ha considerado

pertinente intervenir nuestro texto con más o menos virulencia, pero de repente, cuando ese libro ya convertido en libro, depositado sobre las mesas de novedades o escondido de lomos en los estantes, llega hasta los lectores, el traductor descubre que H. G. Wells tenía mucha razón y que la única forma de volver visible al hombre invisible es echarle encima pintura negra u otras inmundicias parecidas. De pronto uno descubre que es el culpable del pésimo estilo de ese autor ignoto que ha ganado un premio desconocido en algún lugar de Centroeuropa, pero no es responsable del «magnífico castellano», y cito expresiones que se han publicado en este país, de Balzac o de Dickens. De pronto uno descubre que un gazapo no es la cría de un conejo, sino la imperdonable metedura de pata que un traductor comete en las páginas 7, 136, 349 y 437 de una novela de mil páginas. La prueba irrefutable de su incompetencia profesional, de su condena a ser expulsado a las tinieblas exteriores. De pronto uno descubre que un lector ha encontrado un error de contenido en una novela histórica, y por supuesto no puede ser obra de un autor impecable y desconocido, sino de un ignorante traductor.

De pronto uno descubre que, por fin, sí es el autor de su traducción, pésima, por supuesto, merecedora de ser la última. *Traduttore, traditore*, dicen los mayores conocedores del oficio mientras cabecean apesadumbrados, mientras se lamentan de que el texto que acaban de leer no es fluido.

Haremos una precisión innecesaria: hay traductores muy malos. Algunos son tan malos que realmente harían mejor en cambiar de oficio. Pero no son los que cometen algún error, sino los que consiguen solo algún acierto. No estamos diciendo que la crítica no deba ser ejercida. Al contrario: estamos pidiendo que se haga crítica, y no un ejercicio autocomplaciente de satanización de errores. O comprendemos de una vez que la traducción es una obra de la lengua que la recibe, y como tal ha de ser valorada, o no habremos comprendido nada.

La última morada del proceso editorial por la que el traductor se ve obligado a pasar es la del detective. Hoy, cuando la piratería de los derechos de autor empieza a ser un problema de todos los que participamos en el proceso, es hora de decir que nosotros venimos sufriendola desde hace mucho tiempo. Desde que se inventó CEDRO, el Centro de Derechos Reprográficos que ahora ve comprometida su existencia por culpa de un hatajo de delincuentes que han manchado la tarea de las sociedades de gestión y de una ideología que solo ensalza la propiedad privada cuando se refiere a la de las fortunas fundamentadas en el trabajo ajeno, todos los traductores hemos vivido la notable experiencia de ver entre nuestras obras publicadas ediciones de las que no teníamos ninguna noticia, y que no figuraban en nuestras liquidaciones. Desde que existe Internet, todos los traductores hemos

visto que existen «segundas marcas» que venden en América Latina y para las que, a pesar de tratarse de personas jurídicas diferenciadas, nunca hemos autorizado cesión alguna. Desde que existe la Ley de Propiedad Intelectual, todos los traductores hemos visto que no se cumple. Rastrear el rumbo de nuestra propiedad casi siempre equivale a descubrir que nos ha sido expropiada sin aviso ni indemnización en un número notable de ocasiones. Hoy, cuando son otros los que están sufriendo este asalto, les oímos emplear argumentos que hemos utilizado durante mucho tiempo. Mejor tarde que nunca. Tal vez podamos empezar a entendernos.

Este breve resumen de lo moradas que las pasamos, digo perdón, de las moradas por las que pasamos, puede haber resultado exagerado a algunos. Solamente lo es en lo que respecta a la presunción de generalización, que rechazo de forma expresa si no lo he hecho ya antes, y a la sensación que podría desprenderse de que nos sentimos una especie de víctimas con cierta inclinación obscena a lamernos las heridas en público. Nada más lejos de la realidad. Somos profesionales privilegiados, en contacto con uno de los materiales más hermosos que puede haber en el mundo, como es el material de la creatividad humana, dedicados a uno de los oficios más nobles: el de barquero de las ideas. Pero nadie debe pensar por eso que debemos estar tan agradecidos como para darnos por satisfechos con su propio ejercicio. Ya que hablamos de barqueros, incluso Caronte cobraba por cruzar la laguna Estigia, y por un trabajo, con todos los respetos, bastante menos de agradecer que el nuestro.

Los traductores no aspiramos a ocupar el centro de este proceso ni a recibir toda la luz de los focos, ni a que nos den medallas ni a que nos hagan santos por pasar casi las mismas moradas que Teresa de Ávila; ni siquiera a un poquito de por favor. Lo único que queremos es que nuestro trabajo se desarrolle, de principio a fin y en sus muchas facetas, dentro de la que debería ser la casa de todos: la morada de la Justicia y el Derecho.

XXX Años de ACE Traductores

Anfitriones y luchadores

MIRELLA MAROTTA: Vamos a empezar presentando a los ponentes. En primer lugar, Miguel Sáenz; como sabéis perfectamente es doctor en Derecho, doctor *honoris causa* en Traducción e Interpretación por la Universidad de Salamanca y ahora es además miembro de la Real Academia de la Lengua, el único miembro que está ahí por su figura de traductor y todos nos enorgullecemos y sentimos una grandísima alegría... Imposible decir todas las obras que ha traducido, es traductor del alemán y del inglés. Como muestra: *La historia interminable* de Michael Ende, *El rodaballo* de Günter Grass o *Hijos de la medianoche* de Salman Rushdie. María Teresa Gallego Urrutia es en cambio traductora de francés, cambiamos de lengua. Es la presidente de ACE. Traductores, como ya dijimos ayer...

M.ª TERESA GALLEGO: De momento... [*Risas*]

MIRELLA MAROTTA: ...y catedrática de Lengua Francesa. Ha recibido numerosos premios de traducción...

M.ª TERESA GALLEGO: Miguel también... [*Risas*]

MIRELLA MAROTTA: Miguel también... No los voy a mencionar todos ni muchísimo menos... pero bueno... Premio Nacional de Traducción de Lenguas Románicas por *Diario del ladrón* de Jean Genet, o premio Stendhal por *Impresiones de África* de Raymond Roussel, y el Premio Nacional por toda su obra que se le concedió en 2008.

M.ª TERESA GALLEGO: A Miguel también... antes... [*Risas*]

MIRELLA MAROTTA: Y precisamente ahora pasamos a Claudia Toda, que es uno de los miembros a los que la junta de ACE Traductores quiere ir pasando el testigo, es decir, que ella representa maravillosamente a la parte más joven de ACE Traductores. Es becaria de investigación en el departamento de Traducción de la Universidad de Salamanca, organiza lecturas literarias en la facultad de Traducción e Interpretación, con un nombre muy bonito, se llaman *Como lo oyes*, es miembro de un grupo de investigación, trabaja como lectora editorial y correctora de traducciones y también tiene traducciones publicadas... Paso ya rápidamente la palabra e iniciamos esta mesa redonda con Miguel.

MIGUEL SÁENZ: Buenos días. Yo no sé si incluirme entre los anfitriones o entre los luchadores. Molière, que, como todos ustedes saben perfectamente, escribió *Amphytrion*, una espléndida comedia, lo mismo que Giraudoux, decía: «Le

véritable Amphytrion est l'Amphytrion où l'on dîne». Es decir, que el anfitrión invita a cenar. Yo no soy anfitrión, o sea, que no me queda más remedio que incluirme en luchadores.

En un principio, esta mesa se llamó *A la luz de las moradas* así que yo me había documentado enormemente sobre santa Teresa de Jesús... Fernando Vallejo tiene dos bestias negras, una es santa Teresa de Jesús, que dice que es el mayor adefesio que ha producido España, y la otra es Hartzzenbusch. Y entonces dice unos horrores... Yo me he leído incluso *Las Moradas* de santa Teresa, he hecho investigaciones sobre el origen de la expresión «pasar las moradas» que, en contra de lo que creemos, fue antes «pasar las morás» que «pasarlas moradas». Es decir, las primeras documentaciones están en un periódico... en una revista de fútbol de 1920... «pasar las morás y verdes y partías», sobre esto no quiero anticipar acontecimientos... sino dar las noticias. Pedro Álvarez de Miranda, a sugerencia mía, está haciendo un *Rinconete*... ustedes saben que en la web del Instituto Cervantes están los famosos *Trujamanes*, pero hay también los *Rinconetes*, y va a hacer un *Rinconete* documentadísimo, porque Pedro Álvarez de Miranda lo sabe todo sobre toda la etimología. Y, curiosamente, está más documentada la forma «pasar las morás» que «pasar las moradas», con perdón de santa Teresa.

Siguiendo con las noticias, iba a decir que hay un libro que se editó hace poco, que os recomiendo para saber qué es un editor, y es un libro de Juan Cruz que se llama *Especies en extinción*. Especies en extinción son los periodistas y los editores. Es interesante, aunque él tiene naturalmente el punto de vista del editor, la lucha del editor contra el agente literario. De todas formas, el editor, ese enemigo tradicional, enemigo natural del traductor, está desapareciendo y vamos a tener que luchar contra algo mucho más etéreo e inmaterial y electrónico que un editor.

Ah, echo en falta una de las moradas, que es el búnker... seguramente muchos habéis leído que a los traductores de Dan Brown los han encerrado en un búnker incomunicado y los han tenido ahí dos meses, sin teléfono móvil, lo cual para muchos ha sido una tragedia, sin poder llamar a sus familias ni decir ni palabra... o sea, que el búnker es también otra de las nuevas moradas del traductor.

Más noticias: ayer se estrenó en Viena una obra de teatro de Peter Handke que se llama *Los hermosos días de Aranjuez*, dirigida por Luc Bondy. Hoy se estrena en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes, *Los hermosos días de Aranjuez* en una excelente versión dirigida por Joaquín Candelas e interpretada por Ana Caleyá. Yo creo que si tenéis tiempo en los próximos días valdría la pena... el texto es discutible, pero la escenificación me parece magnífica.

Y, por último, quería también recomendaros otro libro que me parece interesante y que seguramente muchos de vosotros conocéis, y es un cuento de Rodolfo Walsch, el argentino. No sé si sabéis quién es, era un montonero y lo mataron. Tiene una obra bastante maestra que se llama *Operación masacre*, pero tiene sobre todo un cuento, que se llama *Nota al pie*, que es uno de los mejores cuentos que se han escrito nunca en español sobre la traducción. Y es muy curioso porque, al final del cuento, el traductor... es un poco deprimente, ya lo advierto... pero a los traductores hay que contarles las cosas como son y la realidad es muy dura. Aquí el editor se llama La Casa y resulta que es un editor encantador, lo primero que hace el traductor cuando traduce su primer libro es dedicarle el libro a su editor; y, al final, voy a leer el final nada más para no destripar el cuento... dice el traductor (que, naturalmente, se va a suicidar):

Y bien, eso es todo, estoy solo, estoy cansado, no le sirvo a nadie y lo que hago tampoco sirve. He vivido perpetuando en castellano el linaje esencial de los imbéciles, el cromosoma específico de la estupidez. En este tiempo he traducido para La Casa ciento treinta libros de ochenta mil palabras a seis letras por palabra. Son sesenta millones de golpes en las teclas. Ahora comprendo que el teclado esté gastado [escribía con una Remington], cada tecla hundida, cada letra borrada. Sesenta millones de golpes son demasiados aun para una buena Remington. Me miro los dedos y me asombro.

Y, bueno, ya ahora podemos entrar en materia [*Risas*], hablando en serio. Yo quería simplemente informaros de mis lecturas, de las novedades teatrales... Y ahora le cedo la palabra a Maite.

M.^a TERESA GALLEGO: Bueno, tengo cierta experiencia ya de mesas con Miguel Sáenz y esa experiencia me dice que subirse a una mesa con Miguel es quedar siempre sorprendida.

La idea era que habláramos de los treinta años de ACE Traductores, que Miguel y yo nos repartiéramos la historia de la Asociación [*Risas*] y que luego Claudia nos hablase del futuro... o sea, que nosotros hablásemos del pasado y del presente y Claudia del futuro. Evidentemente, me han tocado a mí el pasado y el presente, puesto que Miguel ha hecho otra cosa. Pero, bueno, como es una tradición...

MIGUEL SÁENZ: Estoy dispuesto, estoy dispuesto a hablar del pasado también...

M.^a TERESA GALLEGO: Ah, bueno, vale. Tú me apostillas cuando quieras, interrumpes siempre que te parezca oportuno, que esto forma parte de la tradición de la casa ya.

Pasando ya al tema de la mesa, nos parecía oportuno en esta edición de Polise-mo conmemorar el aniversario de ACE Traductores, que cumple treinta años a lo largo de todo este año, porque se hizo en etapas.

Primero hubo un contacto con la Asociación Colegial de Escritores para que acogiera a una asociación de traductores. Se le pidió a Ángel María de Lera, que era el presidente. Luego hubo una serie de meses en que se fue organizando el asunto. Yo me acuerdo de aquella reunión que se hizo con traductores ya, para proponérselo, que fue por estas fechas, en mayo o junio, en la Biblioteca Nacional. Teníamos entonces un despacho en la Biblioteca Nacional, un despachito en los altos, y allí fue la primera reunión con Esther Benítez y con unos cuantos, que éramos ya socios de APETI, la anterior asociación de traductores en la que estábamos; nos convocó Esther para proponernos que fundáramos la Sección Autónoma de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores. Y luego siguieron los trámites, los papeleos con las autoridades y, al final, la asociación ya tomó cuerpo de forma definitiva en el mes de noviembre.

APETI era la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes, la primera asociación de traductores que existió en España, que creó Consuelo Berges junto con otra traductora que se llamaba Marcela de Juan. Las dos crearon una asociación de traductores porque Consuelo, que era una luchadora tremenda, había conseguido de Manuel Aguilar, que era un espléndido editor, el reconocimiento de sus derechos de autor de las traducciones, cosa a la sazón inédita en este país y en buena parte de todos los demás países. Pero lo consiguió para ella. Y pensando que eso debía ser no una cosa que hubiera conseguido ella para sí misma, sino una cosa que debía convertirse en la norma, fundó APETI. Ahí empezamos muy jóvenes muchos traductores que ahora ya peinamos muchísimas canas, pero era una asociación de traductores e intérpretes, y llegó un momento en que aparecieron una serie de intereses que, sin ser incompatibles, iban por diferentes caminos. Entonces pensamos que era bueno fundar una asociación solamente de traductores editoriales, y muchas personas siguieron militando en las dos asociaciones y otras nos pasamos completamente a la asociación que fundó Esther Benítez hace treinta años.

El nombre de esta mesa redonda se hace referencia a los anfitriones: no sé en qué sentido se dice, pero lo que yo creo es que ACE Traductores hasta ahora ha

sido, en cierto modo, anfitriona, y que en las siguientes etapas no puede seguir siéndolo. Anfitriona en el sentido de que existía una especie de estructura asociativa en la cual se iba recibiendo, o acogiendo, a quienes se daban de alta; pero mi impresión, en este cumpleaños de ACE Traductores, es que no se ha desarrollado una actividad suficiente de todos los socios por igual; se ha interpretado que ACE Traductores era eso, una estructura que tomaba iniciativas, llevaba adelante los proyectos y estaba, en cierto modo, al servicio de los socios. Y creo que esta etapa tendría que terminar con estos treinta años. Que en el trigésimo primer año habría que pasar a otra etapa en que nadie organice nada para nadie sino que todo el mundo lo organice todo. Es cierto que hace siempre falta una estructura organizativa para coordinar, un grupo que dirija y coordine, una junta rectora, pero lo que yo creo que ha pasado en estos años —y ahora diré por qué creo que ha pasado— es que el trabajo que se ha hecho lo hacían unos pocos y los más no han participado lo suficiente en ese trabajo. Y creo que es el momento de empezar una nueva etapa. Y creo que ha pasado eso porque cuando empezamos no existía nada. Nos encontramos con el vacío absoluto en cuanto a legislación, en cuanto a derechos, en cuanto a comunicación e información. Y entonces hemos dedicado treinta años a crear eso, una maquinaria que funcionase y era un trabajo que se podía hacer entre unos pocos. Pero ¿de qué sirve ese trabajo si, realmente, lo que se crea con ese trabajo luego no lo usa todo el mundo, todos los socios, en su vida cotidiana, y lo aprovecha? ACE Traductores en estos treinta años ha conseguido, para empezar, una cosa fundamental, que es la legislación a la cual podemos recurrir —y que se incumple sistemáticamente, para qué nos vamos a engañar— pero, por lo menos, antes no podíamos recurrir a nada, no podíamos alegar ningún tipo de derecho ante un editor. Ahora los editores —no todos por supuesto, pero una buena parte— infringen de forma sistemática la ley, pero podemos, por lo menos, invocar esa ley, puesto que existe. Por lo tanto, lo fundamental que ha hecho la asociación en estos treinta años yo creo que fue, lo primero, laborar por la creación de esa Ley y luego, por fin, culminar la tarea. No lo hizo ella sola, por supuesto, lo hizo con otras corporaciones y, sobre todo, con la Asociación Colegial de Escritores, a la que pertenecemos como sección autónoma. Y con ella peleamos esa batalla y con ella se ganó.

¿Qué más cosas ha hecho la asociación en estos treinta años? Primero, crear un marco legal; segundo crear una estructura que permita reclamar ese marco legal, o sea, abogados a nuestra disposición que encaucen nuestros agravios; una organización que permita la existencia de una página web, por ejemplo: es decir, información, además de legislación. ACE Traductores es la principal fuente de información de este país sobre nuestros derechos; y sobre todo ha querido conver-

tirse, y yo creo que lo ha conseguido, en un cauce de visibilidad. Y fundó también una revista, *Vasos Comunicantes*. Por tanto se ha construido el edificio.

El mes pasado estaba muy belicosa y decía que las sucesivas juntas de ACE Traductores habían forjado los cañones y que habían forjado las armas. Hoy estoy menos belicosa y no hablo de cañones y de armas, sino de una maquinaria que pone herramientas en manos de todo el que quiera usarlas. Pero todo eso que ha creado la asociación funciona más de puertas para afuera que de puertas para adentro.

Por ejemplo, tenemos —teníamos, ahora tenemos un poco menos— una excelente relación con todas las autoridades o todos los legisladores de los que dependen nuestros derechos y el ejercicio de nuestra profesión (digo teníamos porque la Ley de Propiedad Intelectual está en vías de reforma y nos tememos muy mucho que retroceda, no que avance, sino que retroceda). Hemos tenido durante muchos años una excelente relación con la Dirección General del Libro, dentro del Ministerio de Cultura; y en cambio ahora es inexistente. Quizá la mejor forma de explicar por qué es inexistente es que la Dirección General del Libro ha pasado a llamarse Dirección General de Industrias Culturales. Desde el momento en que resulta que el libro es una industria cultural sin más y lo importante para las autoridades del ministerio de Cultura es la palabra industria y no la palabra cultural, todos nuestros intentos por seguir con las relaciones que manteníamos con la Dirección General del Libro de momento están en un punto muerto. No se han dignado ni recibirnos, ni hablar con nosotros. De hecho, en una de las mesas de mañana, una de las intervenciones previstas dentro de las moradas del traductor —además de la editorial y la librería—, una de las personas a quien queríamos tener era un representante de la Dirección General de Industrias Culturales. Huelga decir que nuestra petición no ha recibido ni tan siquiera respuesta. No han dicho: «No podemos, lo sentimos mucho, otra vez será». Sencillamente no han contestado. En la mesa de mañana tan significativa como todo lo demás será la silla vacía del inexistente representante de la Dirección General de Industrias Culturales.

Bien, todo esto era para decir que, en realidad, habíamos avanzado bastante de puertas para fuera, aunque ahora es posible que durante unos años retrocedamos un poco, lo cual no quiere decir que vayamos a retroceder para siempre. Posiblemente después de este retroceso podamos volver a avanzar en este aspecto. Pero para mí el problema es que de qué vale que se fabriquen unas herramientas si luego nadie las usa. Y la realidad, en este momento —por supuesto no quiero generalizar—, es que un grandísimo número de traductores, incluso asociados, no usa las herramientas que en treinta años hemos ido fabricando para ellos. En su vida cotidiana siguen aceptando contratos ilegales, aceptando condiciones draconianas

y plegándose a las imposiciones de algunas empresas editoriales. Ya sabemos la habitual respuesta cuando se dice esto a los colegas: «Es que tengo miedo de que no me den más traducciones». Es cierto que la traducción es un trabajo que depende de eso, de que te vayan dando traducciones, no es un trabajo en nómina, no es un trabajo en plantilla, cosa que por otra parte... hoy en día tampoco un trabajo en nómina, en plantilla, es seguro ni mucho menos, o sea que tampoco somos tan diferentes del resto de los trabajadores del país, pero en fin, siempre ha habido eso de: «¿Y si me ponen en la lista negra ¿Y si no me dan traducciones?» La respuesta a eso es, ante todo, que el miedo solo genera miedo, la resignación solo genera resignación y, evidentemente, una asociación no existe para que te enfrentes solo a la resignación ni al miedo, sino para que te unas con los demás, las superes y crees otra realidad. Lo que en esta asociación, hoy por hoy, todavía no existe, o no existe casi nada, es esa unión de los socios entre sí. Confían en la estructura, confían, o no confían, pero, en fin, delegan en su junta rectora, le piden cosas, se le quejan de sus problemas. Las juntas han ido creando comisiones paritarias con la Federación de Gremios de Editores, han ido negociando contratos tipo, estableciendo relaciones con las autoridades, haciéndose un hueco en las Ferias del Libro, organizando actos en LIBER, para tener una visibilidad. Pero, a la hora de la verdad, el socio, salvo excepciones, que las hay, en estos treinta años, ha aprovechado poco o nada esas vías o esas herramientas que se han ido creando. Lo normal para mí, a lo mejor no es normal, pero para mí sería lo normal, es que, puesto que tenemos una lista de distribución interna, que funciona divinamente y a la que llegan en tiempo real todo tipo de comunicaciones e informaciones, lo normal sería que desde esa lista, o en pequeñas listas, más reducidas, que se podrían crear perfectamente, los traductores que traducen para una misma editorial y tengan agravios contra ella se pusieran de acuerdo y se dijeran: «¿Traducís para esta editorial? ¿Qué os pasa con ella? Somos quince, somos veinte, los que sea, vamos a plantar cara juntos». No es lo mismo plantar cara juntos quince o veinte personas ante una editorial que si llega un señor solo y dice: «Este contrato es ilegal». O: «Este plazo de entrega es excesivamente corto». O: «Desmembrar la traducción entre tres traductores para que salga más rápida y más barata es una chapuza que no es de recibo». Eso si lo dices tú solo evidentemente puedes dejar de trabajar, eso es cierto, pero si lo dicen quince o veinte personas juntas y dicen lo mismo y al mismo tiempo, yo creo que sería muy factible que muchas cosas se fueran remediando.

Y me parece que lo que todavía no hemos sabido crear es ese tipo de lucha. Digamos que hemos empleado treinta años en crear la posibilidad de ese tipo de lucha, pero de momento no existe y no estamos empleando nuestras herramientas. Por eso yo lo que espero es que a partir de ahora, si esta generación mía, y la si-

guiente, y la siguiente, no han sido capaces, o no han querido, o no se han atrevido a ir por ese camino, lo que yo espero, y le voy a pasar la palabra a Claudia Toda, es que sea su generación la que lo haga.

CLAUDIA TODA: En primer lugar, creo que lo que corresponde es dar las gracias a la organización por tener la oportunidad de estar en esta mesa. Es un privilegio enorme estar en esta mesa con vosotros y no hace falta decir por qué. Lo que también es un privilegio inmenso para nuestra generación es que, mientras nosotros crecíamos y jugábamos al fútbol o a las Barbies y leíamos *Los siete secretos*, había personas que estaban haciendo un trabajo estructural como el que acaba Maite de describir.

Nosotros llegamos ahora al mundo laboral en unas condiciones muchísimo mejores que aquellas en las que empezasteis vosotros. Por muy malas que sean, todo el trabajo que se ha hecho debemos tenerlo presente.

En cuanto a la gestión del futuro hay una frase estupenda de Thomas Brussig, en *La avenida del sol*, que dice: «Nos precipitábamos hacia el futuro, pero éramos tan del pasado» y esas palabras, claro, no son de Brussig, sino de la traductora, Rosa Pilar Blanco. Es verdad, no podemos ir hacia adelante sin darnos cuenta de todo lo que traemos detrás, que es todo el trabajo de ACE Traductores. Y no debemos precipitarnos hacia el futuro tirándonos de cabeza no sabemos muy bien a qué.

Quizá el trabajo más productivo de la Asociación es justamente unir generaciones. Tengo la sensación de que nuestra generación es especialmente individualista. Ha habido un cambio total del sistema, o de mentalidad, entre la época en que vosotros eráis jóvenes y nosotros. Nosotros hemos crecido ya en una sociedad que te dice que te tienes que formar, que tienes que ser el mejor, que tienes los mejores medios, que has estudiado más que nadie, viajado más que nadie, que tienes a tu alcance más medios de los que ha tenido nadie nunca en la historia. Y esto es muy bueno, pero tiene un lado negativo, que es que caigamos en el individualismo: «Yo sé más lenguas que los traductores que ahora están trabajando, yo tengo más medios, yo sé usar mejor los medios que ellos, que todavía incluso consultan diccionarios de papel» [*Risas*]. Es un problema muy serio... sobre todo porque forma parte de la estrategia del sistema, ¿no?, cuanto más solos estemos, más indefensos estamos también. Y la idea de una asociación como esta, en la que uno ve que no está solo, en la que uno puede escuchar a otras personas primero, como decíamos antes, que te digan; antes estábamos peor, así que ponte las pilas y no te quejes; eso para empezar, y, para seguir, toda la experiencia que puede proporcionar... que

tú, por mucho que hayas viajado, por mucho Internet que tengas, no vas a adquirir hasta que tengas veinte años en la profesión.

Creo que en nuestra generación nos han educado mucho para pensar que íbamos por delante y hay que escuchar a quienes han hecho el camino antes que tú. Estos encuentros son una oportunidad perfecta. Normalmente en las universidades y en nuestros entornos sociales no nos encontramos con personas tan experimentadas. Encuentros como este, o la lista de distribución de ACE Traductores, te dan la posibilidad de saltar en el tiempo, de ponerte en contacto con estas personas a quienes normalmente no ves. Claro, la formación que tenemos creo que es precisamente una de las mejores bazas para cambiar la situación. Porque, efectivamente, hablamos más lenguas, pero no solo eso, es que sabemos hacer más cosas, sabemos hacer no digo ya solo diferentes tipos de traducciones, sino realmente más cosas. Es una alegría ver ahora mismo en la sala a jóvenes traductores que están ya trabajando como autónomos que nos cuentan su experiencia y que están compatibilizando la traducción editorial con, por ejemplo, traducciones juradas, con interpretación, esos casos que parecían tan distintos. Esta multiplicidad, el saber que no pasa nada porque yo no coja este libro porque tengo otra cosa que me va a salir, obviamente será una fuerza a la hora de negociar. «No necesito tu libro, porque mañana tengo una traducción jurada, porque pasado tengo que ir a interpretar no sé dónde». Así que, de nuevo, es una baza; y es una baza también pensando en trabajar con editoriales relativamente grandes, porque uno puede hacer más cosas además de traducir. Y si tú a una editorial puedes solucionarle la titulación de un tráiler, si puedes hacerle un diseño, eres mucho más imprescindible; si tú solucionas también otras papeletas, a lo mejor no es tan fácil decirte: «Mira, este libro no, porque tengo un señor que me lo hace más barato. Igual me interesa mantenerte porque sé que me haces un libro, y me haces esto y me haces lo otro».

Yo vengo del mundo académico en este momento, pero tengo la suerte de mantener el contacto con jóvenes traductores y tengo la sensación de que el desaliento no es tan grande entre los que estáis empezando. Tengo la sensación de que a los que os formasteis bien, los que hicisteis unas carreras en condiciones, que os preocupasteis por aprender más cosas os está yendo bien. Y esto es así porque habéis aprovechado todos estos recursos. Así que creo que la fusión perfecta es aprovechar todo esos recursos y juntarlos con toda la experiencia que hay aquí. Hace falta este presente aquí y ahora. Que vosotros nos contéis lo que estáis haciendo; que ellos nos cuenten cómo lo hicieron y cómo continúan haciéndolo y de esta fusión tiene que surgir el avance.

Estoy de acuerdo con Maite también en que hace falta el trabajo de cada uno. Efectivamente, cuando las cosas van mal hay que hacer las cosas bien; si tú haces bien tu trabajo, con tu ética profesional, al final la situación de todos mejora. Es así de fácil, es el compromiso con uno mismo. Y eso es lo que creo que nuestra generación necesita de la vuestra. Nos han criado pensando que lo merecíamos todo, que lo teníamos todo, que llegaríamos donde quisiéramos llegar y entonces ahora nos damos cuenta de que cuesta mucho más y de que mucha gente se queda por el camino. Y hay que darle la vuelta al discurso dominante. Uno tiene que aprovechar lo que sabe para superar esa falsa idea de que todo va muy mal. ¿Que a lo mejor no vamos a poder ser exclusivamente traductores literarios? Pues sí. Pero tampoco tiene eso por qué frenarnos. ¿Qué tiene de malo que yo venga hoy al congreso de ACE Traductores y mañana vaya a uno de subtítulo y pasado a uno de traducción de videojuegos?

Así que, en definitiva, la idea es esa: que nuestra generación recupere la conciencia de que las bases de la actividad profesional son la amistad y la confianza. Muchos trabajos se dan no porque tú seas el que más sabe de alemán o el que más sabe de no sé qué, sino porque te lo pide una persona que confía en ti y que sabe cómo trabajas. También pensábamos que nuestros trabajos llegarían a partir del día siguiente: nos sentaríamos y enviaríamos currículos y un día alguien nos escribiría para decir: te quiero para traducir a no sé quién. Eso no es así. Y cuidar el contacto con las personas es fundamental, porque nada mejor que trabajar con personas, claro, y no trabajar con alguien que no tiene cara y que te manda *e-mails* y que te mete prisa con los plazos.

Y eso me lleva a otro punto, que creo que es importante también: a la labor de las editoriales pequeñas. Puedes decir: quiero ser una persona trabajando con personas en un proyecto en el que creo, en un proyecto de producir los libros que los demás no quieren producir porque el sistema no los va a absorber. Bueno, pues yo quiero colaborar con la difusión cultural y lo hago con editoriales más pequeñas, que además no siempre te van a pagar menos que las grandes...

M.^a TERESA GALLEGO: No, te van a pagar más...

CLAUDIA TODA: ...donde, además, trabajas con personas y donde todo el proceso es muy distinto. Quizá nos toca a nosotros como generación dar un paso atrás, volver a lo más simple, volver a lo más pequeño y sentirnos unas personas dentro del proceso y no una pieza de la que se puede prescindir mañana. Puedo poner como ejemplo a Miguel Sáenz con la editorial pequeña La uña rota. La gente dice: «¿Y esa qué editorial es esa?». Pues es una editorial para la que traduce Miguel Sáenz. Y eso es lo que creo que también, dentro de nuestra ética profesional,

debemos apoyar. Si los grupos editoriales son cada vez más grandes y cada vez tienen menos cara y nos gustan menos, pues no trabajemos con ellos y vayamos a los pequeños. Y creo que esto era todo lo que quería decir: que estos encuentros son encuentros para conocer personas y para establecer amistades basadas en la profesión.

MIGUEL SÁENZ: Yo quisiera decir algo también sobre los tiempos heroicos, que no eran tan heroicos, pero bueno... Hay una persona a quien se lo debemos prácticamente todo: Esther Benítez. Yo quisiera subrayarlo aquí. Había también otras personas que trabajaron mucho, como Ramón Sánchez Lizarralde y muchos otros.

Pero estoy totalmente de acuerdo con Maite, por una vez [*Risas*], en que los instrumentos están ahí, los instrumentos los tenemos. La Ley de Propiedad Intelectual española es un milagro. No se sabe cómo surgió realmente. No fue obra nuestra, por lo menos no fue obra mía, y es una de las mejores leyes que yo he visto nunca en ningún país. Es una ley que no se aplica, que no se cumple. De manera que yo creo que el esfuerzo no es cambiar las normas sino hacer que esas normas se apliquen.

Y luego estoy también de acuerdo con Claudia: ¿por qué creemos que un traductor solo puede traducir? Hay muchas profesiones, muchos trabajos relacionados con la industria del libro y con la literatura que un traductor puede desempeñar perfectamente. Puede ser un *scout*, puede hacer correcciones de pruebas. Es como si dijéramos: «No, soy poeta. Y si no hago sonetos no hago nada». No, tú haces sonetos y, si es necesario llevar una contabilidad, pues la llevas.

Lo que hace falta conseguir es que los editores apliquen la ley, y eso es muy difícil, porque hay... me parece que era André Malraux, en un magnífico ensayo sobre cine, quien, al final, decía: «D’ailleurs, le cinéma est aussi une industrie», o sea, que, al final de todo, resulta que publicar libros es una industria, y con eso hay que contar, no podemos ser tan optimistas como para creer que vamos a convertir a los editores a la buena nueva y que a partir de cierto momento van a ser unos tipos desinteresados. La realidad es la realidad y yo creo que eso hay que decirlo, y que la única forma de conseguir que las leyes se cumplan es la unión, la unión y la sindicación, sencillamente, es decir, actuar de consuno. Estoy de acuerdo totalmente con mis colegas.

M.^a TERESA GALLEGO: Yo quería insistir en lo de la industria. Porque es una industria y no es ninguna otra cosa es por lo que hay que aplicar procedimientos sindicales, que es lo que hasta ahora se ha aplicado poco o nada ¿Qué es

un sindicato? Nosotros no somos un sindicato, aunque deberíamos serlo, pero no podemos porque la ley no prevé los sindicatos de trabajadores autónomos. Creo que ha llegado el momento, después de treinta años, de empezar una nueva andadura y, si no lo somos un sindicato nominalmente, que por lo menos funcionemos como tal.

Un sindicato de trabajadores, para mí, está hecho para doblegar, dentro de sus posibilidades, al patrono, vamos a emplear la palabra y no a andarnos con eufemismos. Evidentemente, las editoriales pequeñas de las que hablaba Claudia son otra cosa. Hay una relación directa con el propietario, que es otro tipo de relación; pero los grandes grupos, RBA, Planeta, Random House, etc. etc. son unas empresas capitalistas a las que hay que poner los puntos como trabajadores unidos y con procedimientos sindicales. Yo estoy convencida de que los traductores tienen mucho más poder que el que quieren creer que tienen. Yo estoy convencida de que si fuéramos capaces de que quienes traducen, por ejemplo, para Planeta, que pueden ser muchísimos dentro de la asociación, se pusieran de acuerdo para decir al mismo tiempo y a la misma hora: «Con este contrato no les vamos a traducir nada más»... Es que es muy cómodo decir eso de que: «Ah, buscarán a otros». ¿Y buscan a otros en cinco días? Los editoriales tienen unos plazos de producción, entre otras cosas porque sus contratos con los agentes de los escritores tienen un plazo de caducidad. Si una traducción no sale en su momento, pierden esa inversión que han hecho con el escritor a quien han pagado unos derechos para publicar su obra. Por otra parte, tienen fechas determinadas para publicar, por ejemplo, a la vuelta de vacaciones, en septiembre; para Navidad; y en las Ferias del Libro de lugares diferentes, sobre todo en Sant Jordi y en la de Madrid, que tienen más volumen de ventas y son un escaparate. Sin olvidar que además hay obras en que invierten en promoción y publicidad con mucha antelación anunciando determinada fecha de aparición del libro. Si un gran grupo de traductores ponen en peligro los libros cuyo lanzamiento está previsto para ese momento, no le va a dar tiempo a buscarse a otros, porque además a lo mejor encuentra a otros que son más inexpertos, a lo mejor no rinden lo mismo, o les crean más problemas de corrección. Y no estaría descartado que ese conflicto saltara a la prensa, con la consiguiente mala imagen para la editorial. Si fuéramos capaces de organizarnos se podría tranquilamente poner en peligro la *rentrée* de una editorial en septiembre, por ejemplo.

Y por eso la esperanza que tengo es que lo que nosotros no hemos sido capaces de hacer, que es actuar juntos, de forma sindical, la generación siguiente vaya a ser capaz de hacerlo. Porque en la actualidad resulta que, en el Libro Blanco de la traducción editorial, que es de 2010, podemos ver que un altísimo porcentaje de traductores editoriales traducen con contratos ilegales. Y lo más triste del asunto

es que en el Libro Blanco, después de 100 páginas en las que quedan plasmados irregularidades abusos, contratos abusivos, contratos ilegales, viene una pregunta que se le hace al traductor: «¿Ha tenido usted alguna vez algún conflicto con alguna editorial?» Y un 45 por ciento contesta que no. ¿Qué quiere decir eso? Que les parece normal el contrato abusivo, el contrato ilegal, el contrato leonino, las condiciones de trabajo indignas, que su obra no sea suya porque no les mandan las galeradas para que les den el visto bueno, que se modifiquen sus traducciones sin su permiso. Pero, a pesar de todo, un amplísimo porcentaje de traductores estima que no tiene conflictos con las editoriales porque le dan trabajo. Pero, claro, eso no es ni mucho menos lo que tiene que ser y no fundamos para eso una asociación.





Logotipo diseñado por Menta Albaraz

IV Ojo de Polisemo, La visibilidad del traductor

En el mes de mayo del pasado 2012 celebramos en Barcelona la IV edición de El Ojo de Polisemo, continuación de un proceso de colaboración entre los profesionales de la traducción literaria y los profesionales de la enseñanza de la traducción y, sobre todo, con los estudiantes de las distintas facultades y másteres.

A lo largo de tres jornadas debatimos, intercambiamos opiniones y conocimientos en un encuentro estimulante que aunó el rigor intelectual y la discusión abierta de aspectos pragmáticos de la profesión. El hilo conductor del encuentro fue la visibilidad del traductor y de su lengua en la crítica de la literatura traducida que aparece en la prensa escrita y en los programas de libros en radio y televisión. El comité científico estuvo integrado por Carlos Fortea, Lluís M.^a Todó, Ana M.^a Gargatagli y Olivia de Miguel Crespo; en el comité organizador participaron Ana Mata Buil, Marta Torrent López de Lamadrid, Marta Nieto Cayuela y Robert Falcó. La organización corrió a cargo de ACE Traductores y el Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge; colaboraron la Facultat de Traducció i Interpretació, Universitat Pompeu Fabra, CEDRO y el Máster de Traducción Literaria del IDEC-Pompeu Fabra.

Reproducimos en este número algunas de las intervenciones del encuentro.



Mis curiosas relaciones con editores y medios británicos

John Rutherford

The Queen's College, Oxford

Unos meses después de ponerse a la venta mi traducción del *Quijote*¹, leí lo siguiente, la primera oración de una reseña firmada por el novelista inglés Martin Amis: «*Don Quixote* suffers from one fairly serious flaw – that of outright unreadability»². Di al señor Amis entre dientes las gracias, tan sarcásticas como su afirmación (el sarcasmo es una especialidad inglesa). Después vi que no se refería a mi traducción sino a una reedición de la de Tobias Smollett, publicada en 1755³. Amis lanza alegremente tan llamativa, arrogante y dañosa condenación sin considerar que esta no se basa en una lectura del texto original sino en la de una traducción, escrita hace dos siglos y medio. Para afirmar que *el Quijote* no es digno en absoluto de ser leído, este señor presupone que cualquier traducción es, o debe ser, idéntica al texto original, aparte de estar escrita en otro idioma. El traductor, según esta manera muy común de pensar o de no pensar, es una máquina reproductora de significados, un procesador de literatura. Su papel es el de realizar un sencillo intercambio de palabras, una domesticación del texto extranjero. El traductor tiene el deber de permanecer en todo momento invisible. Y lo peor de todo ello es que la humildad tradicional de los traductores nos inclina a aceptar tan denigrante y falso papel.

Es lógico, entonces, que muchos reseñadores ingleses de textos traducidos ni mencionen al traductor. Hay muy honrosas excepciones: a veces *The London Review of Books* publica excelentes artículos sobre libros traducidos que analizan con lujo de detalles la labor del traductor⁴. La gran mayoría de los reseñadores, sin embargo, conceden al traductor una visibilidad muy limitada y parcial, y en realidad solo aparente, pronunciando someras opiniones (con frecuencia puestas entre paréntesis, o relegadas a la oración final de la reseña) sobre si la traducción tiene un estilo ameno e idiomático (palabra clave en su discurso domesticador), y si se lee como es debido, o sea como si no fuese una traducción sino un texto original; con lo cual volvemos a la invisibilidad del traductor. La traducción es la única escritura que tiene el deber de no parecerse a sí misma, de andar disfrazada. Como lo normal, fuera de las revistas especializadas, es que los reseñadores de textos traducidos no sepan la lengua en cuestión, solo pueden juzgar las traducciones de la manera en que lo hacen, sin referirse a los textos originales. Y esto acarrea sus consecuencias, porque es inevitable que el traductor tenga en mente a los reseñadores al realizar su labor. Sabiendo que es poco probable que comparen su traducción con el texto

original, le entrará la tentación de no preocuparse demasiado por la exactitud en cuanto a los detalles. Esta tentación se hace más atrayente todavía porque la traducción literaria se paga en general tan mal que muchos traductores profesionales se ven obligados a trabajar a toda prisa para no morir de hambre. También ha habido un cambio de énfasis en la traductología, desde el texto original y la exactitud semántica de la traducción hasta el texto terminal y sus calidades literarias. Pero esta es una falsa dicotomía, porque la traducción buena es a la vez exacta y bella. No hace falta sacrificar lo uno para conseguir lo otro.

Para la gran mayoría de los que reseñan traducciones en mi país, pues, el traductor visible es mal traductor. No se dan cuenta de que hay dos tipos de visibilidad muy diferentes: por una parte la visibilidad involuntaria del traductor torpe que escribe en «translationese», o sea un inglés invadido de calcos inconscientes del idioma original; y por otra la visibilidad cuidadosamente buscada del traductor que quiere resistirse a la domesticación excesiva, a la reducción de todo elemento extranjero del texto original a aquello que es normal y corriente en la lengua y la cultura terminales. Si el autor original emplea el lenguaje de una manera especial y sorprendente, como es muy probable que haga si es de los buenos, es toda una traición usar lenguaje normal e idiomático para traducirlo. Pero preocupado por los probables comentarios de los reseñadores, el traductor siente continuas presiones interiores para hacer precisamente eso. O por lo menos así me pasa a mí. Esas presiones fueron más fuertes cuando traducía *La Regenta* a lo largo de la década de los setenta, porque entonces era un traductor novato, muy inseguro de mí mismo. Cuando traducía *Don Quijote* en 1996 y 1997 ya sabía el oficio y tenía la confianza que antes me faltaba, así que resistí mejor aquellas presiones domesticadoras. Pero lo tuve que hacer de manera sutil porque una extranjerización extrema que dificultara la lectura sería contraproducente al tratarse de una novela amena y graciosa como *el Quijote*. Pero así y todo, uno de los reseñadores se quejaría de que, aunque el lenguaje de mi traducción era en general aceptable y fácil de leer, en algunos pasajes resultaba forzado y poco natural; ese señor no se había parado a considerar, o simplemente no sabía, que algunos pasajes del texto original están escritos en un español forzado y poco natural, por ejemplo cuando habla don Quijote usando un lenguaje pomposo y arcaico. Pero la dictadura de la idiomática no dejaba lugar para esta consideración. Y yo me pregunto: ¿por qué se ha de suponer que al leer traducciones nos volvemos más tontos que cuando leemos textos originales? A nadie se le ocurre exigir a los autores de estos que empleen siempre un lenguaje normal y fácil de leer. Es notorio que a los ingleses no les gustan las traducciones: las ventas de éstas son mínimas allí, aproximadamente un 2,5 por ciento del total. Sospecho que esto no solo es resultado de nuestra insularidad, sino también de la baja calidad general de la traducción literaria en mi país, muchas veces realizada

de prisa por culpa de la remuneración insuficiente, y excesivamente domesticada como consecuencia de la presión ejercida por reseñadores y correctores de estilo. Y así se confirma nuestra convicción patriótica de que no hay literatura como la inglesa.

Mencioné a los correctores de estilo porque estos, en las editoriales comerciales, no solo se preocupan ahora de si el texto enviado por el autor es correcto gramatical y estilísticamente sino de si es comercializable. Son mediadores entre el autor y su texto por una parte, y por otra los reseñadores y el mercado. Y suponen que lo que digan los reseñadores va a ser decisivo para las ventas del libro en cuestión. Intentan prever lo que van a opinar y convencer al autor de la conveniencia de complacerlos. Por eso voy a considerar ahora mis variadas relaciones con los correctores de estilo y en general con las editoriales británicas. Del trabajo de estas depende en gran medida el tipo de reseña que se escribirá acerca del libro publicado.

He tenido dos tipos de relaciones con editoriales británicas, muy distintas: con las grandes y con las pequeñas. Las grandes están representadas por Penguin Books, que publicó mi traducción de *La Regenta* en 1984 y la de *Don Quijote* en 2000, ambas en la serie Penguin Classics. Con editoriales pequeñas e independientes, que me publicaron traducciones del gallego, mi experiencia es más amplia. Planet Books, de Aberystwyth, en Gales, dirigida por John Barnie, publicó en 1996 *“Them” and Other Stories*, antología de cuentos de Xosé Luís Méndez Ferrín, traducidos por el taller u «Obradoiro» de traducción literaria que yo dirigía en la Universidad de Oxford antes de jubilarme. La misma empresa publicó en 2001 *Things*, traducción realizada por cuatro miembros del Obradoiro de *Cousas*, de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao; y en 2004 *Wounded Wind*, traducción de mi hija Rosa Rutherford de *Vento Ferido*, de Carlos Casares. Otra antología preparada y traducida por el Obradoiro, *From the Beginning of the Sea* (24 cuentos de 12 autores gallegos contemporáneos), fue editada en Brighton por Foreign Demand, de Xelís de Toro, en 2008. Y traduje la poesía contenida en la gran antología bilingüe de literatura gallega *Breogán’s Lighthouse*, preparada por Antonio Raúl de Toro Santos y editada en Londres por Francis Boutle (editorial dirigida por Clive Boutle) en 2011.

Durante la preparación de *La Regenta*, el corrector de estilo intervino bastante poco, limitándose a hacer unas cuantas sugerencias útiles e inteligentes para mejorar la calidad literaria de mi texto. Donde intervino decisivamente fue en la elección del título. Lo único que se me había ocurrido como traducción de «La Regenta» habían sido «The Judge’s Wife» y «The Magistrate’s Wife», que no me convencían porque no reproducen el carácter ambiguo y enigmático del título original; y además son traducciones inexactas, pues el sistema judicial español del siglo XIX

era muy diferente del inglés, y las funciones y la posición social de un regente dis-
taban mucho de ser las de un *judge* o un *magistrate*. Pero yo no daba con otra manera
de traducir «La Regenta». Ante tal dilema, el corrector de estilo me sugirió que
siguiese el ejemplo de las traducciones inglesas de *Les Misérables*, de Víctor Hugo,
y que dejase el título sin traducir, solución admirable que mantiene el enigma e
incluso el engaño del original: hace pensar, tanto a ingleses como a españoles, en la
señora que gobierna una monarquía durante la menor edad, ausencia o enfermed-
dad del rey. Es, además, un título radicalmente extranjerizante.

Los de *marketing* hicieron su trabajo, y hubo reseñas largas, minuciosas y posi-
tivas, escritas por críticos eminentes, en toda la prensa seria nacional. Se habló del
redescubrimiento de un gran clásico olvidado. Esos críticos no sabían español e
incluyeron las cuatro palabras poco informativas de siempre sobre la calidad de la
traducción; pero eso no me importó demasiado, ya que unas figuras muy impor-
tantes e influyentes en el mundo de las letras inglesas habían alabado en voz alta
la gran novela de Leopoldo Alas. A pesar de esta excelente recepción crítica, el
público lector no acudió en masa ni mucho menos a comprar el libro, otra prueba
más de esa resistencia que oponen los ingleses y los norteamericanos a la literatura
traducida. Pero quedé contento con el trabajo de Penguin Books.

Mi segunda y última experiencia con Penguin Books fue mi traducción de *Don
Quijote*, publicada en 2000. Fue una experiencia muy diferente. Creo que hay que
buscar la explicación en la nefasta invasión en nuestra vida del neoliberalismo a lo
largo de las décadas de 1980 y 1990. Hubo un cambio radical de actitud por parte
de la editorial. La tarea del traductor ya no era escribir un libro interesante para la
delectación del lector, sino facilitar un producto para el mercado. Tuvo un papel
esencial en este proceso la correctora de estilo. Representaba ante el traductor los
intereses comerciales de la empresa y se preocupaba bastante menos de la calidad
literaria que de la fabricación de un producto de fácil consumo para los reseñado-
res y para el mercado inglés y norteamericano, sobre todo este último. De hecho,
mi correctora es de esa nación. A cada paso me animaba a domesticar la traduc-
ción lo máximo posible, y así a invisibilizarme a mí mismo, e invisibilizar también
el texto español y a su autor, lo cual es peor todavía.

Voy a justificar estas afirmaciones con unos cuantos ejemplos, con cierto mie-
do de que lo que voy a contar parezcan quejumbres de un viejo cascarrabias.

Sufrí varios intentos de imponer la corrección política en *el Quijote* y de esta
manera evitar que perturbase los delicados gustos del lector norteamericano. Si yo
hubiera asentido a tales falsificaciones del texto, habría incurrido en una domesti-

cación ideológica extrema y absurda. Cuando Sancho cree que la ínsula que va a gobernar está en Etiopía se apesadumbra, pero luego se consuela:

¿Qué se me da a mí que mis vasallos sean negros? ¿Habrá más que cargar con ellos y traerlos a España, donde los podré vender, y adonde me los pagarán de contado, do cuyo dinero podré comprar algún título o algún oficio con que vivir descansado todos los días de mi vida? ¡No, sino dormíos, y no tengáis ingenio ni habilidad para disponer de las cosas y para vender treinta o diez mil vasallos en dácame esas pajas! Par Dios que los he de volar, chico con grande, o como pudiere, y que por negros que sean, los he de volver blancos o amarillos. ¡Llegaos, que me mamo el dedo!⁵

Traduje estas palabras de la siguiente manera:

Who cares if my vassals are negroes? All I'll have to do is ship them over here to Spain, sell them for hard cash, buy myself a title or some official position or other, and live at my ease for the rest of my days. Oh yes, I'm going to be caught napping, I am, and I won't have the wit or the savvy to see to things and sell thirty or ten thousand vassals in the twinkling of an eye, I won't! By God I'll shift them, as a job lot or however I can, and they can be as black as they like, I'll soon turn them into yellow gold and white silver! Come on, come on, I'm an innocent little thumb-sucker, I am!' (266)

La correctora de estilo me advirtió, asustadísima, que era de vital importancia «modificar» (es decir, censurar) este pasaje, o por lo menos incluir una nota apaciguadora («an appeasing footnote») porque, si no lo hacíamos, íbamos a perder la totalidad del mercado americano («the entire American market»). Sobre decir que me negué a falsificar el texto de Cervantes para tener contentos a los norteamericanos. Y no perdimos aquel mercado: las ventas allí son bastante buenas, aunque quién sabe si serían todavía mejores si yo hubiese censurado esas palabras de Sancho Panza.

Dicen que los norteamericanos no son buenos entendedores de la ironía: desde luego, la ironía cervantina causó sus problemas con mi correctora de estilo, ya en la tercera oración de la novela: «los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino» (I 70-71), «on weekdays he walked proudly in the finest homespun» (25), evidente ironía a costa del desmesurado e injustificado orgullo de los hidalgos pobres, pues no había vellorí fino: era una tela basta. La correctora (que no sabe

español) me informó que yo había traducido muy mal aquella frase, porque el *homespun* es una tela que de fina no tiene nada. Expliqué a mi correctora que existe un extraño mecanismo lingüístico denominado «ironía» que se emplea mucho en la literatura y con la cual decimos muchas veces lo contrario de lo que pensamos... Ella contestó que en ese caso habría que incluir una nota explicativa. No se incluyó, evidentemente. Para ella era una necesidad continua e imperiosa facilitar el producto en la suposición de que el lector es tonto, que todo lo que no sea evidente requiere una explicación. Desde luego, compartir lengua con esa nación crea sus problemas: ¡hubo reseñas de críticos americanos en las que se quejaron de mi empleo del inglés británico!

Los famosos duelos y quebrantos también nos dieron que hacer. Aquí hubo otro fallido intento de domesticación extrema por parte de mi correctora de estilo. La mención de este plato en la segunda oración del *Quijote* es la primera documentación conocida de tal expresión. A pesar de los enormes esfuerzos de varios eruditos investigadores, nadie sabe en qué consistía este plato consumido los sábados, o sea plato de semiabstinencia, y desde luego no demasiado apetecible. La conjetura más probable me parece la de que sería alguna combinación de huevos y tocino; así que inventé un plato desagradable, *lardy eggs*. Pero a la correctora no le gustó esto, y me recomendó que pusiese: ¡*bacon and eggs*! Tal empleo de equivalentes culturales es otro tipo de domesticación excesiva, pero aquí ni siquiera hay equivalencia, porque *bacon and eggs* es un plato tradicional muy apreciado en Inglaterra. El novelista Tobias Smollett fue más inteligente que los dos. En una nota a su traducción del *Quijote* explica que el contenido del plato no importa, ya que el título no se refiere a los ingredientes sino a sus efectos en el sistema digestivo del pobre que los consume: dolores y ventosidades. Y traduce de manera genial, inventando el horrendo plato aliterativo *gripes and grumblings* (27-28). Yo se lo habría robado a Smollett de buen grado, pero sonaba demasiado arcaico en el contexto de mi inglés moderno. Después he oído decir a un señor que su mujer prepara a veces un guiso al cual él llama *rumbletummy*, ideal para traducir «duelos y quebrantos» si aceptamos la interpretación que da Smollett a esta expresión⁶. Pero ya es demasiado tarde y mis lectores se tienen que conformar con los *lardy eggs*.

La correctora de estilo dejó clara su actitud hacia el traductor a la hora de corregir mi introducción. Para referirme mi actividad traductora yo había empleado en varias ocasiones y con toda naturalidad el verbo *to write*. Cuando el manuscrito me fue devuelto me sorprendí al ver que *write* estaba tachado y en su lugar venía *produce*. Luego encontré la explicación de tan curiosa sustitución, y cito de los papeles que conservo como entrañable recuerdo de aquellas inolvidables experiencias: «‘write’ suggests creativity»; «you are claiming to write this. Very strong claim – it may be true, but is better not said» ¡No se le ocurra al traductor atreverse a pensar y menos

a decir que es un escritor! ¡Traducir no es escribir ni es crear! No: el traductor es un invisible y anónimo productor, igual que cualquier otro obrero de fábrica. Sobra decir que taché *produce* y restituí *write*, y que ella volvió a tachar *write* y a poner *produce*. En tal *impasse*, esa gran sabiduría gallega que se llama retranca me proporcionó la solución, y me acordé del pino de las costas atlánticas que se doblaba ante el temporal para volver a erguirse fuerte e intacto en cuanto amaina el ventarrón. Dejé *produce* allí donde estaba, suponiendo que en una enorme editorial como Penguin Books los correctores de estilo solo desempeñan esta función y dejan de intervenir en cuanto los libros pasan a la próxima etapa, la de pruebas y galeras. Y en las pruebas desapareció *produce* y renació *write*.

Para incrementar la visibilidad de la traducción, dediqué tantas páginas de mi introducción a esta como al texto original. Supongo que la reacción de la correctora de estilo era previsible: «I experience dismay». Experimentó consternación por tener delante de sí animal tan extraño e incomprensible como un traductor que luchaba por la visibilidad de su arte. ¡Qué mal lo debió de pasar conmigo la pobre! Con el tiempo llegué a llamar a la editorial, para mis adentros, «los pingüinos». Era un arma defensiva, una manera de fortalecer la moral. Resultaba preferible pensar que estaba peleando con pingüinos que entrando en fiera y desigual batalla con gigantes de la multinacional Pearson PLC, dueños y señores de Penguin Books.

Tuve relaciones semejantes con otros representantes de esa editorial. Los de la oficina de Nueva York me informaron en un correo arrogante e insultante que había cometido un error garrafal e imperdonable en la mismísima primera oración de la novela. Se referían a la frase «de cuyo nombre no quiero acordarme»; en mi versión «the name of which I cannot quite recall». Traduje de esta manera porque en el español antiguo el verbo «querer» seguido de infinitivo no siempre tenía el significado desiderativo que priva hoy. «Querer hacer algo» también podía significar «estar a punto de hacerlo» y simplemente «estar haciéndolo», con lo cual pasaba a ser un mero verbo auxiliar sin contenido semántico. Cuando doña Urraca declara en el primer verso del famoso romance «Morir vos queredes, padre», no afirma que el rey piensa suicidarse sino que está muriendo. En *el Quijote* hay docenas de ejemplos de ambos usos. La misma perífrasis, en que «querer» carece de significado, ocurre unas líneas más abajo: «Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada». Pero no estoy de acuerdo con Luis Andrés Murillo cuando afirma, refiriéndose al narrador, «su giro *no quiero* no entraña intención de suprimir un nombre conocido por él» (70): creo que esta es la primera de las intrigantes ambigüedades del *Quijote*, que es imposible decidir si «querer» tiene aquí significado desiderativo o nulo. Había que conservar esta ambigüedad en la traducción, y me costó mucho trabajo y uso de imaginación creativa dar con una solución: el

resbaladizo adverbio *quite*, que nos deja dudando si el narrador no se acuerda del nombre o si finge no acordarse. Lo incorporé en una frase que convierte el endecasílabo de gaita gallega cervantino en pentámetro yámbico y así conserva el fuerte carácter rítmico del principio de esta novela; ahora que es demasiado tarde me doy cuenta de que «I can't quite remember the name of the place» era preferible porque reproduce el ritmo ternario original, trocado en binario en la versión publicada. Pero todas estas sutilezas no les importaban a los señores de la oficina de Nueva York: para ellos «de cuyo nombre no quiero acordarme» tenía que tener el significado que todo el mundo le atribuye, tanto hispanohablantes como anglófonos. Para demostrar mi error se armaron de una lógica más bien extraña y me informaron que todos los niños hispanohablantes aprenden aquella oración de memoria en la escuela, que forma una parte tan importante de la cultura hispánica como el soliloquio de Hamlet de la inglesa, y que por eso es tan mala mi traducción de aquellas palabras; y me citaron versiones de otros traductores, «whose name I do not wish to remember», «which I do not wish to name», «the name of which I have no desire to recall». Mi traducción de aquella frase era un error enorme porque no era la de siempre. Pero la versión familiar y generalmente aceptada no tiene por qué ser la correcta. A veces le toca a la traducción de un clásico destruir una falsa visión domesticada por generaciones de lectores y traductores anteriores, activar un proceso de desautomatización de la lectura. La reacción de los pingüinos americanos indica cuánta resistencia se opone a tal proceso en el caso de un libro como *el Quijote* que se ha convertido en escritura sagrada y por lo tanto intocable.

Para los del departamento de diseño, también, el traductor era invisible o por lo menos indigno de consideración. Un buen día recibí una carta informándome de que la ilustración de la cubierta iba a ser el conocido cuadro de Honoré Daumier. Si lo hubiesen consultado conmigo, les habría dicho que no podrían haber escogido ilustración menos apropiada, por dos razones: primero, porque el cuadro de Daumier presenta la visión lúgubre, decimonónica de esta novela que mi traducción rechaza al ofrecer al lector inglés, por primera vez en la edad moderna, un *Quijote* tan alegre y gracioso como el que Cervantes ofreció a sus lectores hace 400 años; y, segundo, porque ese cuadro de Daumier ya estaba en la cubierta de otra traducción inglesa del *Quijote* todavía en venta, la de la Oxford University Press⁷. La decisión sobre la cubierta de *La Regenta*, en cambio, había sido el feliz resultado de un amigable diálogo con los de la editorial, en que ellos me convencieron con buenas razones de que su sugerencia era preferible a la mía.

Después de tanto luchar para intentar que yo *produjese* un *Quijote* adecuado para los reseñadores y para el mercado, lo curioso es que los pingüinos descuidaron el *marketing* de manera extraordinaria. Les insistí que me había salido una traducción que merecía una buena publicidad, pero en vano. A la presentación, organizada

por el Instituto Cervantes de Londres, asistieron muchos periodistas de países hispanohablantes invitados por el Instituto Cervantes, pero a los pingüinos no se les había ocurrido invitar a los periodistas ingleses, como tampoco se les había ocurrido organizar una presentación. Así que los españoles y los mexicanos y los chilenos se enteraron muy bien de la existencia de mi nueva traducción inglesa; pero los ingleses no. Apareció el libro en medio de un silencio casi absoluto tanto en la prensa como en la radio y la televisión. Un reseñador de la traducción del *Quijote* preparada por Edith Grossman, que salió un par de años después de la mía⁸, la llamó «la traducción definitiva del *Quijote*», lo cual demuestra que aquel señor no estaba capacitado para reseñar traducciones, pues si lo estuviera sabría que ninguna traducción es definitiva; preguntado después por qué la consideraba superior a la mía, reveló que no sabía que existía la mía. Nunca recibí una explicación de la desidia publicitaria de Penguin Books. Supongo que en parte se debería al tradicional desdén hacia las traducciones, en parte a la arrogancia de quienes pensarían que los Penguin Books se venden solos, y en parte a la incompetencia existente en una compañía en la que la renovación de personal era constante. Quién sabe si en parte, también, por hacerle pagar a este viejo cascarrabias todo lo que les había dado que hacer.

Con estos sucesos y otros muchos parecidos recibí la clara impresión de que para Penguin Books el traductor es invisible, es un ser a quien no hace falta tener en cuenta. Y que no saben qué hacer al encontrar a un traductor que no se conforma con tal situación.

Con las pequeñas editoriales independientes mis relaciones siempre han sido muy distintas. Da verdadero placer trabajar con gente no solo interesada en el dinero, motivada por el amor a la literatura. Preparan los libros con sumo cuidado, y trabajan con gran eficacia. No he tenido nunca problemas de ningún tipo con esa gente: nos comprendemos porque compartimos objetivos. Son unas personas muy sacrificadas que me inspiran enorme admiración y afecto. Luchan noblemente en circunstancias muy adversas, y merecen todo nuestro apoyo. Tienen grandes problemas de distribución y publicidad: las grandes librerías se niegan a vender sus libros; envían ejemplares de sus publicaciones a toda la prensa nacional, pero es muy raro que esta se digne a mencionarlas.

Llego, pues, a la conclusión de que las grandes editoriales (si es que Penguin Books es un ejemplo característico de estas) tienen mucho que aprender de las pequeñas. No cuesta nada tratar a los traductores con respeto y reconocer el valor de lo que hacemos. Aunque las ganancias sean lo único relevante para las grandes editoriales, al traductor también le interesa que se venda bien su libro, y conviene tener en cuenta sus opiniones. También habría que pagar a los traductores una re-

muneración decente para que puedan realizar bien su trabajo. Porque si no, ¿quién va a poder permitirse el lujo de emplear el mucho tiempo y cuidado necesarios para escribir buenas traducciones? Hasta hace poco los profesores universitarios podíamos hacerlo, por tener otra fuente de ingresos, pero es poco probable que lo sigamos haciendo porque los inquisidores oficiales no tienen en cuenta las traducciones cuando formulan sus temidos veredictos sobre nuestro trabajo. Para ellos, también, el traductor es invisible.

Y también recomendaría que los que reseñan libros sepan algo de los grandes problemas de la traducción literaria. Lo ideal sería que todo reseñador de literatura traducida fuese un traductor.

Ya sé que este texto puede sonar a venganza de un viejo cascarrabias. Pero todo lo que cuento es cierto.

Notas

¹ DE CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL, *The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, trad. John Rutherford, Harmondsworth, Penguin Classics, 2000.

² AMIS, MARTIN, *The War Against Cliché*, Londres, Jonathan Cape, 2001, p. 427.

³ DE CERVANTES, MIGUEL, *Don Quixote de la Mancha*, trad. Tobias Smollett, Londres: André Deutsch, 1986.

⁴ Por ejemplo, Julian Barnes sobre la traducción de *Madame Bovary* realizada por Lydia Davis: «Writer's Writer and Writer's Writer's Writer», 18 de noviembre de 2010, pp. 7-11; y Edward Luttwak, «*The Iliad by Homer translated by Stephen Mitchell*», 23 de febrero de 2012, pp. 3-8.

⁵ DE CERVANTES, MIGUEL, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978, vol. I, p. 366.

⁶ Según otra interpretación, quizás más plausible, se refiere a los efectos en la sensibilidad de los judíos al verse obligados a comer carne de cerdo.

⁷ DE CERVANTES, MIGUEL, *Don Quixote*, trad. Charles Jarvis, Oxford, Oxford University Press, 1992.

⁸ DE CERVANTES, MIGUEL, *Don Quixote*, trad. Edith Grossman, New York, HarperCollins, 2003.

Mesa redonda. La literatura traducida en la prensa escrita

Cuando la traducción es noticia

Sergi Doria Alburquerque

Doctor en Ciencias de la Comunicación. Profesor de Historia del Periodismo en la Universitat Internacional de Catalunya y del Máster de Reporte-rismo de la Universitat Ramon Llull. Periodista cultural y crítico literario de *ABC*.

El medio natural de la traducción literaria fue, en los siglos XVII y XIX, la prensa escrita. Como es sabido, antes de llegar a los talleres gráficos, las obras se publica-ban por entregas o folletones en periódicos y revistas.

Los tratadistas mencionan el *Journal de Debats* como pionero en insertar en 1836 la primera novela en folletín: curiosamente, una traducción al francés del *Lazarillo de Tormes*; en España, año 1840, el rotativo barcelonés *El Nacional* fue el primero en dar a la imprenta por entregas una obra literaria¹.

En 1848, por ejemplo, la imprenta de Antonio Brusi, propietario del *Diario de Barcelona*, iba imprimiendo la traducción simultánea de las *Memoires d'Outretombe* de Chateaubriand, presentadas provisionalmente al público con el título de *Memorias Póstumas de M. de Chateaubriand*. Como señala Manuel Llanas, «entre los años cua-renta del siglo XIX y el cambio de siglo “El Brusi” dio a conocer a sus lectores la narrativa extranjera del momento a través de traducciones de Dickens, Poe, Gogol, Puskin, Verne, Scott, Cooper, Darwin...»

Cuando se publicaba en esas circunstancias el traductor solía quedar en el ano-nimato o era algún integrante de la redacción que conocía la lengua a traducir, nor-malmente el francés. Así lo señalaba Leopoldo Alas Clarín en una de sus críticas literarias de *Nueva campaña*; título que, a su vez, estaba inspirado en *Une campagne*, la serie de artículos que Emile Zola publicó entre 1880 y 1881 en *Le Figaro*. Decía Clarín:

En el traducir es condición esencial, pero mérito secundario, el conocer la lengua que se traduce. Si se trata de traducción propiamente literaria y de obra que lo sea también, las demás cualidades que se exigen son de índole mucho más excelente y rara que el conocer un idioma, ventaja que puede

poseer un hombre vulgar medianamente aplicado. Para traducir literatura hay que ser literato; para traducir obras donde el buen gusto tiene que penetrar la idea del arte del autor, se necesita un artista de buen gusto también y hábil para hacer en el propio idioma los primores que el original hizo en el suyo; y si de menos necesita la invención (y aun ésta en cierta parte también es suya) tiene el nuevo trabajo de sujetarse a pensamiento ajeno y de buscar equivalencias en efectos de lenguaje que no siempre parecen fácilmente, y a veces no quieren parecer².

Como crítico literario, Clarín valoraba más la traslación del espíritu de la obra que su radical literalidad y ponía como modelo la traducción que Chateaubriand hizo en su día sobre *El paraíso perdido* de Milton. Para traducir a Horacio, subrayaba, no solo era menester conocer el latín, sino el «ingenio» en enamorarse de esa lengua para «comunicar su entusiasmo» a sus lectores. Luego, la equivalencia léxica y la exactitud solo daban de sí una expresión gélida de la obra que era simplemente «trasladada» de un diccionario a otro.

Traducir suponía también abrir las ventanas a otras literaturas para no quedar recluido en los ambientes enrarecidos de la propia:

Quando en un país hay un renacimiento literario, uno de sus síntomas principales es un gran trabajo de asimilación, mediante el estudio que hacen los más insignes escritores nacionales de los libros extranjeros, pasando a los propios los dechados de arte que nacieron fuera de la patria. Ahora lo entendemos de otro modo en España. ¿Quién traduce las obras de los literatos contemporáneos ingleses, alemanes, rusos e italianos? Nadie. ¿Y las de esos novelistas franceses que tanto llaman la atención en todas partes? Esas las traducen... los que necesitan para ello un Diccionario de Bolsillo³.

Clarín daba en el clavo. Las traducciones de las novelas que causaban furor en Europa y América corrían a cargo en la prensa escrita de algún redactor, como hemos dicho, afrancesado (entonces se traducía al español la versión francesa de obras rusas, inglesas o alemanas). Un trabajo combinado a duras penas con el día a día al que no se podía demandar excelencia y que a veces, como en las crónicas deportivas, se realizaba «con más voluntad que acierto». En palabras —indignadas— del autor de *La Regenta*: «¡Zola traducido por... tente pluma! ¡Un estilista en manos de un mozo de cordel *literario!*».

Durante décadas, y hasta hace cuatro días, muchas de las traducciones de cuando creíamos que Julio Verne era español y a Rousseau lo conocíamos como Juan

Jacobo nacieron en la prensa. No es extraño que a principios de siglo el prolífico Blasco Ibáñez, que era a la vez director del diario republicano *El Pueblo* de Valencia y de la editorial Prometeo, recogiera en un volumen tras la muerte del autor valenciano los prólogos que dedicó a los autores de su catálogo editorial y que eran, en su mayoría y salvo una pequeña representación italiana, franceses: Henri Barbusse, Mauricio Barrès, Pierre Louys, o Paul Margueritte habían *sonado* con fuerza en la prensa del primer tercio de siglo xx cuando en las redacciones la *lingua franca* era el francés⁴.

El modernismo catalán, con la revista *L'Avenç* como portavoz, produjo una larga lista de traducciones que pasan a integrar las bibliotecas de la burguesía ilustrada: Gorki, Goldoni, La Rochefoucauld, Andersen, Tolstói, Novalis, Molière, Swift, Daudet, Voltaire, Turguéniév, Descartes, Leopardi, Goethe, Stendhal... ¡hasta Sacher-Masoch se leyó en catalán! Con el advenimiento del Noucentisme, en el *Glosario* orsiano de la conservadora *Veu de Catalunya*, el sentido de la realidad se sacrifica a la pura Filología de signo catalanista y aquella «fiebre traductora» pasa por el tamiz del puritanismo burgués. Se prioriza la lírica sobre la novela y, en 1925, un periodista como Josep Pla constata irónicamente en su primer libro, *Coses vistes* —título inspirado, por cierto, de una obra de Víctor Hugo, *Choses vues*— que la literatura catalana, en clara alusión al Noucentisme, «ha alcanzado un grado de sublimidad, en las obras de los escritores actuales más celebrados, que los autores pueden prescindir con facilidad y provecho, del odioso problema de hacerse entender»⁵. En esa pérdida del tren de la novela popular y urbana, la Cataluña del «seny» ordenador va perdiendo «pistonada» ante la difusión de autores contemporáneos que lanzan en Madrid Biblioteca Nueva o Calpe, sostenidas en aquel momento sobre un ecosistema periodístico integrado por las publicaciones de Luis Montiel — propietario del semanario *Estampa* — o el grupo de Nicolas M. de Urgoiti en *El Sol* y la orteguiana *Revista de Occidente*.

Como subrayan Xavier Pericay y Ferran Toutain en las traducciones de aquel periodo, debidas a Carner, Riba, Manent o Farran i Mayoral se perseguía «más una ilusión de pureza que una pureza real»⁶. Ambos ensayistas y traductores ponen como ejemplo el *Pickwick* dickensiano en versión de Carner: «Da la impresión que Carner no se propone otra cosa que tomar como pretexto las obras que traduce para redimir al catalán literario haciéndole recuperar la pureza que tenía antes de la Decadencia». De nuevo, tal como ya apuntaba Clarín, la literalidad maquillada con clichés noucentistas produce «un tono arcaico» y afectado que acaba con la frescura y el tono costumbrista de las obras de Dickens o Twain.

Los diarios y revistas barceloneses de antes de la guerra estaban integrados por francófilos confesos como Miquel dels Sants Oliver, Eugeni d'Ors, Josep M. de

Sagarra, Carles Soldevila, Mario Verdaguer, Andreu Nin, o Agustí Calvet Gaziel, que admiró de por vida *El cementerio marino* de Paul Valéry, Josep M. Planes, Irene Polo o Maria Luz Morales. Casi todos simultaneaban el reporteroismo con el oficio de escritor y traductor. Todos leían directamente del francés y cuando se trataba de verter la prosa de Nietzsche, Thomas Mann o Dostoievski recurrían a las traducciones del país vecino. Pla o el poeta J. V. Foix manifestaban admiración por los miembros de la ultraderechista Action Française como León Daudet o Charles Maurras: la seducción llegaba más por el estilo encendido e impactante de su prosa que por la afinidad ideológica.

Con la forzada autarquía de la posguerra, la necesidad devino en virtud. En el semanario «Destino», el futuro editor Josep Vergés, Carlos Sentís y Santiago Nadal cultivaban la lengua inglesa traduciendo a Somerset Maugham o Chesterton, mientras que escritores condenados al exilio —interior o exterior— y la supervivencia, como Rosa Chacel, traducían a destajo.

No es hasta los años setenta cuando la crítica periodística empieza a adquirir conciencia de en cada autor y título foráneo subyace el trabajo ingente de un traductor. Nos empezamos a dar cuenta de que existían muchos libros que creíamos haber leído cuando aquella experiencia no había sido otra cosa que una versión resumida o una traducción imposible. Reparamos en que *Ulises* era, en efecto, una novela compleja, pero todavía más si la habíamos leído en traducciones latinoamericanas. Comenzaba la puja por la mejor versión de la *Recherche*, más allá de la poética interpretación de Pedro Salinas. El cosmopolitismo y el conocimiento de lenguas aportaba un valor añadido a la crítica de los años ochenta que «descubría» a Thomas Bernhard gracias a su traductor y *alter ego* Miguel Sáenz.

Se puede afirmar que la «invisibilidad» de los traductores en los medios de comunicación acaba cuando el periodismo cultural adquiere plena conciencia de su papel y los directores de suplementos literarios comienzan a tomarse en serio las fichas de los títulos reseñados para ir más allá de las cacareadas sinopsis que en otras épocas componían el capítulo de «Libros recibidos».

En esa estrategia cosmopolita jugaron un importante rol Terenci Moix, Joan de Sagarra, Pere Gimferrer, Josep Maria Carandell, Carlos Barral o Gabriel Ferrater, Antonio Vilanova, Quim Monzó, Llàtzer Moix, Sergio Vila-Sanjuán, Marcos Ordóñez, o Robert Saladrigas en cabeceras como *Destino*, *Mundo Diario*, *El Correo Catalán*, *Tele/eXprés* y, cómo no, los editores emergentes de aquel momento como Jorge Herralde, Jaume Vallcorba, Beatriz de Moura... Capítulo aparte merece la figura del recientemente desaparecido Carlos Pujol. Nacido en Barcelona en 1936,

había cursado Filología Románica en la Universidad de Barcelona hasta doctorarse, en 1962, con una tesis sobre Ezra Pound y sus relaciones con la lírica medieval romántica. Crítico literario desde 1969 en *La Vanguardia*, *El País* y el suplemento cultural de *ABC*, y profesor de literatura francesa hasta 1977, Pujol publicó una pléyade de estudios de referencia, como los dedicados a Voltaire, Saint-Simon o *La comedia humana* de Balzac. Como traductor anduvo a hombros de gigantes; vertió al español a Defoe, Austen, Donne, Orwell, Stevenson, Balzac, Baudelaire, Gautier, Joubert, Pascal, Proust, La Rochefoucauld, Stendhal, Simenon, Verlaine, Voltaire o Dickinson...

Desde los años ochenta, las nuevas versiones de traducciones consideradas durante décadas «sagradas» o intocables copan en muchos casos la información editorial y las críticas literarias o teatrales. En el ámbito de la lengua catalana, tenemos el ejemplo de *Diari de Barcelona*, con Xavier Pericay y Ferran Toutain en primera línea, se pone énfasis en la necesidad de actualizar el Shakespeare de Sagarra (lo que origina polémicas culturales con las ediciones de Salvador Oliva) o el Dickens de Carner: la Biblioteca Pompeu Fabra, que dirige desde 2003 para ediciones Destino Lluís Maria Todó, constituye un ejemplo práctico de esa necesidad de «re-conocer» a los clásicos. Reseñadores y críticos comienzan a destacar las cualidades del Joyce de Valverde, o el Céline de Carlos Manzano. Ambos traductores comparten portada con los autores de *Ulises* y el *Voyage au bout de la nuit*. El editor Jaume Vallcorba destaca en las reediciones de Zweig y Montaigne desde el sello Acantilado la necesidad de innovar y actualizar en las traducciones: es el caso de la edición de Marie de Gournay de 1595, con prólogo de Antoine Compagnon y traducción de Jordi Bayod Brau. Es la primera vez en España que se adopta el texto de 1595 sustituyendo la edición de Burdeos de 1580 —hasta ahora considerada canónica— y aprovechando de esta anotaciones inéditas.

¿Y cómo se había leído Montaigne en España? En 1634, Diego de Cisneros intentó traducirlo, pero su proyecto quedó en un manuscrito pendiente de expurgación en la Biblioteca Nacional. Habría que esperar hasta 1898 para la primera traducción castellana completa, de Constantino Román y Salamero. Como apunta Jordi Bayod, «tiene la virtud de un lenguaje sabroso, pero es imprecisa y excesivamente libre»⁷. Hace sesenta años, la editorial Iberia brindó al lector de posguerra una traducción —mutilada por la censura franquista— de Juan de Luaces y en 1985 Cátedra lanzó la de Almudena Montojo Mico con la colaboración de Dolores Picazo González, muy divulgada pero, a juicio de Bayod, «poco fiable». En estos momentos está en marcha la traducción de Marie-José Lemarchand para Gredos, cuyo primer volumen apareció en 2005, sin olvidar la accesible versión catalana de Vicent Alonso en Proa.

Para Jordi Bayod, las versiones castellanas de los *Assais* han adolecido de cierto libertinaje expresivo: «No parece que los traductores hayan estado familiarizados con el francés de Montaigne ni que se hayan esforzado por desentrañar sus ideas. Los errores, confusiones y contrasentidos abundan en todas ellas».

Como puede deducirse del párrafo precedente, hoy la traducción centra, con todo merecimiento, las secciones y suplementos culturales de la prensa. Al igual que, como proclamaba el bello anuncio de BMW, no es lo mismo conducir que no conducir y al mismo tiempo en que hemos aprendido a saborear los vinos, etiquetarlos y reconocer sus denominaciones de origen, ahora ya no nos conformamos con reseñar un clásico que merecía reeditarse sino que indagamos en las condiciones de esa reedición y su traducción. Tomemos otro ejemplo reciente:

En julio de 2004, el escritor Enrique de Hériz pergeñaba una reseña sobre *Foe*, enésimo homenaje a *Robinson* a cargo del nobel Coetzee. De Hériz quiso alinear su comentario con una cita y echó mano de la traducción robinsoniana de Julio Cortázar (Viau, Buenos Aires, 1944). Pero el párrafo que buscaba no aparecía por ninguna parte: «Me escamó tanto, que hasta dudé de estar en mi sano juicio y empecé a reseguir puntos y aparte durante varias páginas...» Nada de nada.

Tituló su reseña «Las tijeras de Cortázar». En el siglo xx, Defoe seguía condenado a la picota cisoria. Si el pirata Cox se había cargado un treinta por ciento de la novela, despojando de moral el esquematismo aventurero, De Hériz pensó en la cantidad de clásicos «que creímos haber leído» en las ediciones resumidas de nuestra juventud, y pasó lista a las traducciones de Defoe en español: «Nunca he encontrado un caso tan grave como *Robinson*» declara. ¿Por qué Cortázar mantuvo la estrategia simplificadora? El traductor plantea tres preguntas: ¿Le aburría el excesivo detallismo realista que tanto admiraban Woolf y Joyce y le dio a la tijera? ¿O fue el editor, aficionado a los recortes, deseoso de ahorrar costes de impresión? ¿O, tal vez, ni Cortázar ni su editor tenían conciencia de trabajar sobre una obra mutilada en origen? Quedaba la pregunta del millón: ¿Puede, entonces afirmarse que jamás ha habido una traducción al español íntegra, completa y actualizada, de los dos volúmenes de *Robinson Crusoe*? De Hériz y el editor de Edhasa Daniel Fernández volvieron a pasar lista. La respuesta era sí. Hasta ahora, la versión más reciente de Fernando Galán y José Santiago Fernández Vázquez (Cátedra, 2000), se limita a la primera parte de la obra. Luego, manos a la obra: *Robinson Crusoe* y las *Nuevas aventuras de Robinson Crusoe* recuperadas íntegramente por Enrique de Hériz que ya trabaja en las inéditas *Serias reflexiones de Robinson Crusoe*⁸. Defoe, felizmente rescatado de un naufragio de tres siglos. Lo dicho, la traducción es noticia.

Criticar al crítico de traducciones

Lluís Maria Todó

Escritor, traductor, profesor UPF y del Máster en traducción literaria y audiovisual, miembro de la Junta de ACEC

Cuando hablamos de la visibilidad del traductor, cosa que los traductores hacemos con suma frecuencia, en realidad podemos estar hablando de (al menos) dos cosas muy distintas: una, el derecho que tenemos las traductoras y traductores a que los lectores de libros sepan que muchos de ellos (en algunos países la mayoría) han sido traducidos de lenguas extranjeras, y a que conozcan la identidad de quien ha realizado esta tarea. Dicha exigencia se relaciona con la disposición y el diseño tipográficos, desde luego, pero también con la mención de los traductores en las reseñas de libros, en programas de radio y televisión, etc. Esta visibilidad parece indiscutible, incluso legalmente reclamable, y no creo que plantee muchos problemas más que los que acarrearán la inercia y la pereza de editores y responsables de los medios de comunicación.

La otra cosa que designamos a veces con esa vaguedad de «la visibilidad del traductor», o en este caso sería más justo hablar de su «invisibilidad», tiene que ver con el trabajo de la traducción, más concretamente con el texto que produce el traductor o traductora, y su relación con el original. Hasta hace unos años, el máximo elogio que se podía hacer de una traducción era decir que «no lo parecía», que «sonaba natural», que el texto traducido parecía escrito en la lengua de llegada; dicho de otro modo, que el traductor había hecho tan bien su trabajo, que no se le notaba. Había desaparecido. Era invisible.

Esta otra idea de visibilidad o invisibilidad entró en crisis hace ya algún tiempo, ahora no constituye ya ningún dogma universalmente aceptado, pero la cuestión es demasiado compleja para que la podamos abordar aquí. Digamos tan solo que ese «sonar natural» que parecía una exigencia para las traducciones reposaba sobre un enorme malentendido, a saber, que el texto original también «sonaba natural», lo cual va en contra de la más elemental experiencia de cualquier lector un poco atento. No es que la prosa de Joyce o de Proust no tengan nada de natural, es que tampoco lo es la de Cicerón. La naturalidad en el estilo es una vaga consigna de los neoclásicos franceses, que ni siquiera se molestaron en llevarla a la práctica, y para

convencernos basta con echar un vistazo a las *Memorias* de Saint-Simon o a las *Cartas a un Provincial* de Pascal. Otra pista de lo que digo sería que la palabra castellana «naturalidad» no tiene ningún equivalente exacto en francés.

Establecidas estas verdades elementales podemos entrar en el núcleo de la discusión que planteamos aquí, y que pretende polemizar sobre la combinación de ambas visibilidades, la externa y la interna, por así decir, la que nos brindan los periodistas a los traductores, y la que producimos nosotros con nuestros textos. Y ahí empieza el problema, porque por una parte todos estamos de acuerdo en que al criticar una obra literaria traducida, el reseñista debería evitar la injusticia y el error de tratar dicha obra como si no fuera una traducción, es decir, que debería siempre referirse a la traducción, y valorarla, pero por otra parte cada vez parece más complicado formular dicha valoración de manera ecuánime y docta. Dicho de otro modo, si ni siquiera los profesionales y especialistas en el ámbito de la traducción, traductores y traductólogos, conseguimos ponernos de acuerdo sobre qué es una «buena» traducción, ¿cómo podemos exigir ese saber a un periodista cultural, que en el mejor de los casos ha cursado estudios de literatura, o de periodismo cultural, pero muy improbablemente de esa disciplina tan nueva y tan polémica que llamamos la traductología?

Vamos a examinar la cuestión un poco más de cerca, no para encontrar soluciones, desde luego, yo por lo menos no las tengo, sino todo lo contrario, para ver la complejidad de lo que estamos exigiendo a los profesionales de la prensa cultural.

Me temo que esta intervención mía va a estar bajo la advocación, no de San Jerónimo, como el libro de Valery Larbaud, sino, ¡ay!, bajo la de Pero Grullo, y así voy a empezar recordando que para calibrar la calidad de una traducción hay que tener a mano los dos textos, el original y el traducido, y conocer bien las dos lenguas en que están escritos. No me voy a alargar: cualquiera que haya tenido algún contacto, por lejano o breve que sea, con el funcionamiento del periodismo cultural sabrá que lo dicho pertenece a esa actividad que los catalanes denominamos «soñar tortillas», es decir que es una ilusión disparatada. Es altamente improbable que el periodista que reseña una traducción pueda tener a mano el original, y mucho más que conozca a fondo la lengua en la que está escrito dicho original, sobre todo en estos tiempos de globalización, con la presencia creciente (¡bienvenida sea!) de literaturas escritas en lenguas más o menos exóticas.

Esta dificultad puramente material, añadida a aquella otra, más general, que evocaba más arriba, a saber la de establecer exactamente qué es una buena traducción, puede servir para hacernos una idea de qué es lo que estamos pidiendo a los

reseñadores de libros cuando les pedimos que hablen de la traducción —y ya me perdonarán por ejercer provisionalmente de abogado del diablo, por así decir—.

Ahora me gustaría evocar algunos casos particulares en esta complicada tarea de evaluar las traducciones en las gacetas y suplementos literarios. Primer caso: los clásicos. Si un periodista recibe el encargo de reseñar una nueva versión de la *Eneida*, pongamos por caso, es evidente que no se espera de él que nos explique las calidades de la obra, ni que ofenda al lector explicándole el argumento del libro. En este caso está claro que lo que tiene que valorar es la versión, o traducción, que probablemente será nueva y reclamará su lugar en los mostradores de las librerías. A este caso se le puede aplicar con mayor razón lo que decíamos más arriba sobre la dificultad de calibrar traducciones, con el inconveniente añadido de que a la nueva versión se le exigirá que iguale o supere a las anteriores. Con lo cual se exigirá al periodista que se mute en filólogo para poder decidir sobre la oportunidad o acierto de esa nueva traducción. Es lo que pasa con cierta frecuencia, por lo menos en Cataluña, con Shakespeare, cuyas obras son traducidas casi cada vez que son interpretadas, y ello se produce, por suerte, con notable frecuencia. Una vez más, al hipotético reseñista no le pediremos que nos explique *Hamlet* o *Otelo*, sino que valore sus nuevos avatares, y eso puede ser una cosa muy difícil.

Otro caso particular lo constituye aquel grupo de escritores que si bien no es muy numeroso, no deja de existir, para gran apuro de sus traductores. Son aquellos escritores de los que, para hablar y entendernos rápido, cabe decir que «escriben mal». Sí, eso existe, hay grandes novelistas (el caso de los poetas me parece imposible) que por las razones que sea (prisas, distracciones, problemas de transmisión textual) nos dan la impresión de escribir con descuido o impropiedad. Dentro de mi campo, la literatura francesa, Balzac es un ejemplo de ello. Balzac es un novelista enorme, genial, uno de los más grandes, pero como vivía de sus novelas y era muy derrochador, y por tanto tenía que escribir mucho y muy deprisa, o por lo que sea, sus textos, en francés a veces quedan afeados por repeticiones, descuidos o, lo peor de todo, por estereotipos verbales o estilísticos. Pues bien, y volviendo a lo nuestro, si un crítico de suplemento literario no está al corriente de este curioso fenómeno y lee una traducción de Balzac al español que contiene descuidos, estereotipos o repeticiones, es indudable que cargará las culpas sobre el pobre traductor. Visto lo cual, lo que suelen hacer los traductores en estos casos es peinar un poco el original para salvar la piel, y así, nuestro hipotético reseñador de periódico se llevará una impresión tan favorable como errónea del estilo del original. Corolario: hay algunos autores, y creo que Balzac es uno de ellos, que ganan en sus versiones a otras lenguas, siempre que estén hechas con cierta sensatez y buen gusto.

Querría terminar estas consideraciones hablando de un ámbito en el que la crítica de traducciones no es que sea difícil o escasa, es que es totalmente inexistente —por lo menos que yo sepa—. Me refiero a la traducción de los diálogos de películas. A estas alturas no voy a cometer la ridiculez de ensalzar la categoría artística de una buena parte de la producción cinematográfica, lo de «Séptimo Arte» ya no choca a nadie ni constituye figura de retórica alguna, y muchas veces, por no decir siempre, la excelencia de una película es inseparable de la calidad de sus diálogos (si los hay, claro). Pero así como la traducción de las demás artes de la palabra, novelas, poemas, piezas teatrales, suele ser objeto de un mínimo cuidado, el caso del cine es totalmente diferente, y no olvidaré nunca la vez que vi a una mecanógrafa de un estudio de doblaje traduciendo una película. «Es que es una secretaria bilingüe» me respondió impertérrito el gerente de la empresa, para desarmar mi sorpresa indignada. Quiero suponer que aquella esforzada «secretaria bilingüe» estaba traduciendo algún bodrio de puñetazos y explosiones, pero no tengo la menor seguridad de ello. Lo que sí puedo afirmar, porque tengo las pruebas, es que una de las obras maestras del cine europeo, *Jules et Jim*, de François Truffaut, se ha comercializado en España con unos subtítulos castellanos que son un auténtico insulto al público, al autor y al más elemental sentido de la dignidad del arte. Si no me creen, pónganse la película y fíjense en ese momento tan bonito en que Jeanne Moreau con su voz nasal y maravillosa canta aquello de «Elle avait des bagues à chaque doigt...» Pues bien, cuando la canción habla de una «femme fatale qui m’fut fatale», o sea, por si no saben francés, una mujer fatal que me resultó fatal, el subtítulo reza: «una mujer fatal que fuma fatal». Tal cual (con perdón por la rima). Es tan solo un ejemplo particularmente cómico de algo que no lo es mucho: el maltrato, la falta del más mínimo respeto con el que se acomete la traducción cinematográfica, por lo menos en la gran mayoría de casos, incluidas esas películas que han pasado a ser consideradas clásicos. Y, que yo recuerde, no he leído jamás en una crítica de cine la menor mención a la traducción, ya sea de los subtítulos como de esa aberración a la que nos tiene acostumbrados este país y que se llama doblaje.

Mi conclusión no puede ser muy optimista, porque queda mucho por hacer. Si queremos que los periodistas culturales valoren con buen criterio y conocimiento de causa nuestras traducciones, tenemos que enseñarles muchas cosas, y algunas de esas cosas ni siquiera nosotros, traductores y traductólogos, las tenemos muy claras. Las traducciones literarias forman parte de los textos literarios, y por ello están sujetas al gusto, que es cosa cambiante y hasta cierto punto individual. Además, las traducciones, a diferencia de los grandes textos canónicos, nacen con fecha de

caducidad. No se traduce igual ahora que en el siglo XVII, o que hace cincuenta años, y el tópico dice que cada generación tiene que volver a traducir a los clásicos.

En resumen, creo que tenemos que ser muy exigentes con la mención de los nombres de traductores y traductoras en los medios de comunicación cuando citan textos traducidos. En cuanto a la valoración del trabajo de esos traductores y traductoras, pienso que de momento conviene ser mucho más pacientes.

Notas

- ¹ Ver Manuel Llanas; *L'edició a Catalunya: el segle XIX*, Barcelona, Gremi d'editors de Catalunya, 2004.
- ² ALAS, «CLARÍN», LEOPOLDO, *Nueva campaña*, Prólogo de Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen, 1989. pp. 242-243.
- ³ *Op. cit.*, pp. 245.
- ⁴ BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE, *Ensayos literarios*, Valencia, Prometeo, 1934.
- ⁵ PLA, JOSEP, *Coses vistes*, Barcelona, Diana, 1925, p. 6.
- ⁶ PERICAY, XAVIER y FERRAN TOUTAIN, *El malentès del noucentisme*, Barcelona, Proa, 1996, p. 259 y ss.
- ⁷ Ver estudio introductorio a Michel de Montaigne, *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 29 y ss. y Sergi Doria, "Montaigne definitivo y original en español", *ABC*, 13-XI-2007.
- ⁸ DORIA, SERGI, «El feliz rescate de Robinson Crusoe», *ABC*, 13-I-2012

```

(SPFR_PUN1G,2,4,(NULL),S_PUNCH1,0,0), // S_PUNCH4
(SPFR_PUN1G,1,5,(A_Refire),S_PUNCH,0,0), // S_PUNCH5 // do things to change the game state
(SPFR_PISG,0,1,(A_WeaponReady),S_PISTOL,0,0), // S_PISTOL while (gameaction != ga_nothing)
(SPFR_PISG,0,1,(A_Lower),S_PISTOLDOWN,0,0), // S_PISTOLDOWN {
(SPFR_PISG,0,1,(A_Raise),S_PISTOLUP,0,0), // S_PISTOLUP switch (gameaction)
(SPFR_PISG,0,4,(NULL),S_PISTOL2,0,0), // S_PISTOL2 {
(SPFR_PISG,1,6,(A_FirePistol),S_PISTOL3,0,0), // S_PISTOL3 case ga_loadlevel:
(SPFR_PISG,2,4,(NULL),S_PISTOL4,0,0), // S_PISTOL3 G_DeLoadLevel ();
(SPFR_PISG,1,5,(A_Refire),S_PISTOL,0,0), // S_PISTOL4 break;
(SPFR_PISG,3,2769,7,(A_Light1),S_LIGHTDONE,0,0), // S_PISTOLFLASH case ga_newgame:
(SPFR_SHTG,0,1,(A_WeaponReady),S_SGUN,0,0), // S_SGUN G_DeNewGame ();
(SPFR_SHTG,0,1,(A_Lower),S_SGUNDOWN,0,0), // S_SGUNDOWN break;
(SPFR_SHTG,0,1,(A_Raise),S_SGUNUP,0,0), // S_SGUNUP case ga_loadgame:
(SPFR_SHTG,0,3,(NULL),S_SGUN2,0,0), // S_SGUN1 G_DeLoadGame ();
(SPFR_SHTG,0,7,(A_FireShotgun),S_SGUN3,0,0), // S_SGUN2 break;
(SPFR_SHTG,1,5,(NULL),S_SGUN4,0,0), // S_SGUN3 case ga_savegame:
(SPFR_SHTG,2,5,(NULL),S_SGUN5,0,0), // S_SGUN4 G_DeSaveGame ();
(SPFR_SHTG,3,4,(NULL),S_SGUN6,0,0), // S_SGUN5 break;
(SPFR_SHTG,2,5,(NULL),S_SGUN7,0,0), // S_SGUN6 case ga_playdemo:
(SPFR_SHTG,1,5,(NULL),S_SGUN8,0,0), // S_SGUN7 G_DePlayDemo ();
(SPFR_SHTG,0,3,(NULL),S_SGUN9,0,0), // S_SGUN8 break;
(SPFR_SHTG,0,7,(A_Refire),S_SGUN,0,0), // S_SGUN9 case ga_completed:
(SPFR_SHTF,3,2769,4,(A_Light1),S_SGUNFLASH2,0,0), // S_SGUNFLASH1 G_DeCompleted ();
(SPFR_SHTF,3,2769,3,(A_Light2),S_LIGHTDONE,0,0), // S_SGUNFLASH2 break;
(SPFR_SHT2,0,1,(A_WeaponReady),S_DSGUN,0,0), // S_DSGUN case ga_victory:
(SPFR_SHT2,0,1,(A_Lower),S_DSGUNDOWN,0,0), // S_DSGUNDOWN F_StartFinale ();
(SPFR_SHT2,0,1,(A_Raise),S_DSGUNUP,0,0), // S_DSGUNUP break;
(SPFR_SHT2,0,3,(NULL),S_DSGUN2,0,0), // S_DSGUN1 case ga_worlddone:
(SPFR_SHT2,0,7,(A_FireShotgun2),S_DSGUN3,0,0), // S_DSGUN2 G_DeWorldDone ();
(SPFR_SHT2,1,7,(NULL),S_DSGUN4,0,0), // S_DSGUN3 break;
(SPFR_SHT2,2,7,(A_CheckReload),S_DSGUN5,0,0), // S_DSGUN4 case ga_screenshot:
(SPFR_SHT2,3,7,(A_OpenShotgun2),S_DSGUN6,0,0), // S_DSGUN5 M_ScreenShot ();
(SPFR_SHT2,4,7,(NULL),S_DSGUN7,0,0), // S_DSGUN6 gameaction = ga_nothing;
(SPFR_SHT2,5,7,(A_LoadShotgun2),S_DSGUN8,0,0), // S_DSGUN7 break;
(SPFR_SHT2,6,6,(NULL),S_DSGUN9,0,0), // S_DSGUN8 case ga_nothing:
(SPFR_SHT2,7,6,(A_CloseShotgun2),S_DSGUN10,0,0), // S_DSGUN9 break;
(SPFR_SHT2,0,5,(A_Refire),S_DSGUN,0,0), // S_DSGUN10 }
(SPFR_SHT2,1,7,(NULL),S_DSNR2,0,0), // S_DSNR1 }
(SPFR_SHT2,0,3,(NULL),S_DSGUNDOWN,0,0), // S_DSNR2
(SPFR_SHT2,3,2776,5,(A_Light1),S_DSGUNFLASH2,0,0), // S_DSGUN // get commands, check consistency,
(SPFR_SHT2,3,2777,4,(A_Light2),S_LIGHTDONE,0,0), // S_DSGUN // and build new consistency check
(SPFR_CHGG,0,1,(A_WeaponReady),S_CHAIN,0,0), // S_CHAIN buf = (gameaction > BACKUPPTICS);
(SPFR_CHGG,0,1,(A_Lower),S_CHAINDOWN,0,0), // S_CHAINDOWN for (i=0; i<MAXPLAYERS; i++)
(SPFR_CHGG,0,1,(A_Raise),S_CHAINUP,0,0), // S_CHAINUP {
(SPFR_CHGG,0,4,(A_FireCgun),S_CHAIN2,0,0), // S_CHAIN1 if (playernum(i))
(SPFR_CHGG,1,4,(A_FireCgun),S_CHAIN3,0,0), // S_CHAIN2 {
(SPFR_CHGG,1,0,(A_Refire),S_CHAIN,0,0), // S_CHAIN3 cmd = &players[i].cmd;
(SPFR_CHGF,3,2769,5,(A_Light1),S_LIGHTDONE,0,0), // S_CHAINFLASH1 cmd = &players[i].cmd;
(SPFR_CHGF,3,2769,5,(A_Light2),S_LIGHTDONE,0,0), // S_CHAINFLASH2 if (demoplayback)
(SPFR_MISS,0,1,(A_WeaponReady),S_MISSILE,0,0), // S_MISSILE G_ReadDemoFromcmd (cmd);
(SPFR_MISS,0,1,(A_Lower),S_MISSILEDOWN,0,0), // S_MISSILEDOWN if (demorecording)
(SPFR_MISS,1,8,(A_GunFlash),S_MISSILE2,0,0), // S_MISSILE1 G_WriteDemoFromcmd (cmd);
(SPFR_MISS,1,12,(A_FireMissile),S_MISSILE3,0,0), // S_MISSILE2 if (demoplayback)
(SPFR_MISS,1,0,(A_Refire),S_MISSILE,0,0), // S_MISSILE3 G_WriteDemoFromcmd (cmd);
(SPFR_MISF,3,2768,3,(A_Light1),S_MISSILEFLASH2,0,0), // S_MISSILEFLASH1 if (demorecording)
(SPFR_MISF,3,2769,4,(NULL),S_MISSILEFLASH3,0,0), // S_MISSILEFLASH2 G_WriteDemoFromcmd (cmd);
(SPFR_MISF,3,2770,4,(A_Light2),S_MISSILEFLASH4,0,0), // S_MISSILEFLASH3 if (check for turbo cheats
(SPFR_MISF,3,2771,4,(A_Light2),S_MISSILEFLASH5,0,0), // S_MISSILEFLASH4 (cmd->slorwardmove > TURBOHRESHOLD
(SPFR_SAWG,2,4,(A_WeaponReady),S_SAWB,0,0), // S_SAWB { && !gameaction && !gameaction && (gameaction == 1)
(SPFR_SAWG,3,4,(A_WeaponReady),S_SAW,0,0), // S_SAWB static char turbomessage[90];
(SPFR_SAWG,2,1,(A_Lower),S_SAWDOWN,0,0), // S_SAWDOWN extern char *player_names[];
(SPFR_SAWG,2,1,(A_Raise),S_SAWUP,0,0), // S_SAWUP sprintf (turbomessage, "%s is turbo!", player_names[i]);
(SPFR_SAWG,0,4,(A_Saw),S_SAW2,0,0), // S_SAW1 players[consoleplayer].message = turbomessage;
(SPFR_SAWG,1,4,(A_Saw),S_SAW3,0,0), // S_SAW2 }
(SPFR_SAWG,1,0,(A_Refire),S_SAW,0,0), // S_SAW3 // P_NoiseAlert
(SPFR_PLSG,0,1,(A_WeaponReady),S_PLASMA,0,0), // S_PLASMA if (netgame && !indemo && !gameaction && !gameaction)
(SPFR_PLSG,0,1,(A_Lower),S_PLASMDOWN,0,0), // S_PLASMDOWN // if a monster yells at a player:
(SPFR_PLSG,0,1,(A_Raise),S_PLASMAUP,0,0), // S_PLASMAUP // it will alert other monsters to the
(SPFR_PLSG,0,3,(A_FirePlasma),S_PLASMA2,0,0), // S_PLASMA1 //
(SPFR_PLSG,1,20,(A_Refire),S_PLASMA,0,0), // S_PLASMA2 void
(SPFR_PLSF,3,2768,4,(A_Light1),S_LIGHTDONE,0,0), // S_PLASMAFLASH1 P_NoiseAlert
(SPFR_PLSF,3,2769,4,(A_Light1),S_LIGHTDONE,0,0), // S_PLASMAFLASH2 _Error ("consistency failure (%i should be %u)", mob1_t*
(SPFR_BFGG,0,1,(A_WeaponReady),S_BFG,0,0), // S_BFG target,
(SPFR_BFGG,0,1,(A_Lower),S_BFGDOWN,0,0), // S_BFGDOWN mob1_t*
(SPFR_BFGG,0,1,(A_Raise),S_BFGUP,0,0), // S_BFGUP enemy;
(SPFR_BFGG,0,20,(A_BFGSound),S_BFG2,0,0), // S_BFG1 soundtarget = target;
(SPFR_BFGG,1,10,(A_GunFlash),S_BFG3,0,0), // S_BFG2 validcount++;
(SPFR_BFGG,1,10,(A_FireBFG),S_BFG4,0,0), // S_BFG3 P_RecursiveSound (emitter, >S);
(SPFR_BFGG,1,20,(A_Refire),S_BFG,0,0), // S_BFG4 }
(SPFR_BFGF,3,2768,11,(A_Light1),S_BFGFLASH2,0,0), // S_BFGFLASH1 //
(SPFR_BFGF,3,2769,6,(A_Light2),S_LIGHTDONE,0,0), // S_BFGFLASH2 //
(SPFR_BLOOD,2,8,(NULL),S_BLOOD2,0,0), // S_BLOOD1 // check for special buttons
(SPFR_BLOOD,1,8,(NULL),S_BLOOD3,0,0), // S_BLOOD2 for (i=0; i<MAXPLAYERS; i++)

```

Mesa redonda. El contrato digital

Mario Sepúlveda y Marià Capella

Modera: Carlos Fortea

CARLOS FORTEA: Buenos días. Vamos a contar ahora con la participación de Marià Capella, licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona, abogado especialista en propiedad intelectual, representante de numerosas empresas de este sector que nos ocupa y profesor de esta casa. A mi izquierda, Mario Sepúlveda, también abogado especialista en propiedad intelectual y en derechos del traductor; es asesor de distintas asociaciones, incluyendo la organizadora de este encuentro, y profesor del Máster en Traducción literaria.

Como el título reza, vamos a hablar del contrato digital pero, evidentemente, el tema es por definición más amplio. El nuevo mundo de la edición está ahora mismo sometiendo a tensiones distintas al mundo editorial del que formamos parte todos, en una u otra posición, y yo creo, además, que está siendo objeto de numerosas incertidumbres. Con lo cual le pediría a Marià Capella que empezara justamente por plantearnos los desafíos del mundo digital para el sector editorial y empezáramos a hablar de en qué nos afecta, en qué nos trastorna o en qué nos ofrece posibilidades de futuro.

MARIÀ CAPELLA: El título de la mesa redonda hace referencia a los contratos digitales y, como no se trata de hacer una sesión técnica farragosa sobre derechos, modalidades y todas esas cuestiones, creo que lo que puede ser interesante es que os relate un poco cuál es mi experiencia: soy abogado de muy diversas editoriales y llevamos ya dos o tres años batallando intensísimamente con todas estas cuestiones. Os explicaré con quién batallamos y por qué.

Hubo una primera fase, hace dos o tres años, ante la inminencia de que tenían que pasar cosas (cambios en el mercado y en los hábitos, libros desbancados por explotaciones digitales), algunos editores conscientes empezaron a razonar que, si querían posicionarse en el ámbito de las explotaciones digitales, lo primero que tendrían que hacer era pensar en contratos de derechos. Así se iniciaron unos procesos de obtención de derechos digitales a los que seguro que después Mario Sepúlveda hará extensa referencia.

Cuando hablamos de explotación digital podemos referirnos a muchas cosas, pero en esta mesa nos vamos a centrar en temas de descargas, de *streamings* y de ac-

cesos; no vamos a hablar de explotaciones en soportes digitales, de *print on demand* ni de otras muchas cosas que tienen que ver con la edición digital.

Decía que este primer proceso de obtención, por parte de los editores, de derechos de explotación digital de aquellas obras o de aquellas traducciones de las que ya tenían derechos fue un episodio más de un diálogo —o de una pelea, según lo queráis ver— permanente en el que estaban los traductores, los editores y sus representantes, para pergeñar un modelo que contemplara lo necesario para que después los editores pudieran llevar a término la explotación digital.

Y ahí vino la segunda parte de esta —ahora sí, yo creo— batalla importante que intentaré resumiros y explicaros. Un buen día, los editores empezaron a encontrarse con las grandes (y las pequeñas) plataformas digitales; muy al principio, unas cuantas plataformas españolas con cierta incertidumbre y, después, ya entraron directamente las grandes: Google, Amazon, Apple, Kobo, Sony... Grandes plataformas que, como no tenemos la barrera de la mercancía, del producto, no tienen ningún problema en centralizar su operativa en cualquier país del mundo, poner los servidores en cualquier otro y repartir los *ebooks* por todas partes.

Y aquí voy a intentar contaros mi punto de vista sobre cuál debería ser la posición del editor respecto a estas plataformas: qué es lo que debería admitir y qué no. Obviamente, eso también condiciona lo que posteriormente autores y traductores deban o puedan hacer. O, dicho de otra manera, me gustaría hablaros de lo que piden las plataformas digitales, de una manera bastante reiterativa, en los contratos.

Aunque luego detallaré más, os diré qué tipo de condiciones nunca deben ser aceptadas y cuáles sí. Yo diría que a muy grandes rasgos y desde la perspectiva del editor (vosotros sabéis que hablar de editores como si tuvieran una opinión común no es exacto, los editores son casi tan dispares y diferentes como los propios traductores), y desde la perspectiva de los que estamos fuera y tenemos que asesorar, hay dos grandes grupos de cuestiones en las que hay que poner el cascabel al gato.

La primera de las grandes cuestiones es el conflicto que se produce sistemáticamente entre las restricciones a determinados usos y las propias funcionalidades del sistema. Me explico: somos editores, nos han cedido determinados derechos con determinadas restricciones, que pueden ser territoriales, de modalidades de explotación, etc. Por ejemplo, puede haber un autor al que no le dé la gana que, para promocionar su obra, la gente pueda leer un capítulo separado. Y como yo soy editor y traigo causa de la autorización que me ha otorgado alguien antes que yo, esa restricción la tengo que respetar e imponer al que efectivamente va a llevar a término la explotación. Pues bien, aquí el tema está muy claro: «Yo soy Amazon,

yo soy Google, yo soy Apple, y mi programa hace esto. Si a usted no le interesa, no lo ponga». Aquí la cuestión es, fundamentalmente, no poner restricciones que choquen con las aplicaciones de los programas de las plataformas porque estas no las van a admitir ni van a cambiar su programa porque el editor o sus autores tengan un criterio de explotación diferente. No olvidemos que los grandes operadores globales —no hablaremos ahora de los pobres nacionales que hacen lo que pueden— están en una triple guerra: una guerra tecnológica, una guerra económica y una guerra legal. Se denuncian todos los días porque uno se salta normas de competencia, el otro concierne el precio y el otro tiene prácticas que vulneran la confidencialidad... Están en una guerra permanente. ¿Por qué? Porque todos están intentando ocupar la plaza monopolística de los grandes *retailers* del mundo para toda suerte de productos. Además, estos operadores globales no se ganan la vida vendiendo libros; estos, sean *ebooks* o no, son una excusa para generar indirectamente otros ingresos. Por ejemplo, a Google le interesan los libros simplemente para generar tráfico porque es a partir del volumen de tráfico como se genera la publicidad y, a partir de la publicidad, genera sus ingresos. Pero no se gana la vida vendiendo libros; el libro es un instrumento. En Amazon, exactamente igual; Amazon es, hoy por hoy, el *retailer* más grande del mundo, el que más cachivaches vende en todo el mundo: venderá Kindle y venderá otras cosas. Apple ya no digamos, que evidentemente su magnífica y envidiable cuenta de resultados pasa por la venta de las tabletas... Pero ninguno de ellos tiene como negocio esencial vender libros, sean digitales o no. En esa guerra, cada uno intenta, hablando de *ebooks*, dos cosas clarísimas: aumentar las funcionalidades del sistema al máximo para que sus usuarios accedan al libro electrónico a través de su —como ellos lo llaman— canal (o sea, que cada uno de ellos es un «canal») y eso se gana por una pelea de precio y de funcionalidades. Si yo te digo que si compras en mi sistema *La sombra del viento* no solo es más barato sino que, además, se lo puedes regalar a veinte personas sin pagar nada, y, además, lo puedes imprimir en diez días diferentes íntegramente y resulta que en otro canal no se puede hacer, está claro que desviaré una parte del mercado a mi canal. Así pues, para ellos lo interesante es no tener ninguna restricción a las funcionalidades y tener las mejores condiciones, empezando por las económicas, en el mercado.

Cuando tengo que negociar, cosa que, lamentablemente, tengo que hacer (y digo «lamentablemente» porque la diferencia de potencia entre empresas es de tal calibre que uno se siente como David frente a Goliat), la primera de las cuestiones se plantea porque no puedo ceder determinadas cosas, ya sea porque no las tengo o porque hay algunas cuestiones que incluso van contra la norma española; y me contestan que no van a cambiar las funcionalidades de su sistema para adecuarse a mis restricciones. Obviamente yo, editor, cuando estoy cediendo firmo cláusulas

así de largas respondiendo de toda posible reclamación que pudiera derivarse de cualquier titular cuya obra estuviera siendo utilizada por ese canal si yo no tuviera los derechos suficientes.

La segunda de las cuestiones (que es muy grave para los editores, o creo que puede ser muy grave) es que —y ahora entenderéis cuál es el problema que se suscita— el mercado del libro digital está en la situación que está; a mí me llena de perplejidad pero resulta que el volumen de este mercado, hoy por hoy, es difícilísimo de averiguar, incluso en los EE. UU. Cuando te dicen que se ha incrementado en un 800 por ciento, no se sabe respecto a qué y no se tienen detalles, porque en el libro físico sí se puede contabilizar, pero en el digital todavía no. Parece que es muy pequeño, a juzgar por las exiguas liquidaciones que cobran los editores. Pero el tema es que, mientras tanto, es evidente que no se pueden deteriorar los márgenes económicos, al menos los del libro. Dicho de otra manera, si yo, por ejemplo, como algunos canales exigen, tengo obligación de poner a la venta el mismo día el libro físico (que vale 20 €) y el libro digital (que cuesta 2,99 €), probablemente pasará algo parecido a lo que pasó con la música: la gente dejó de comprar discos. La simple posibilidad de tenerlo gratis o casi gratis disminuye las ventas en los soportes tradicionales, con lo cual los editores tienen una más que razonable preocupación por el hecho de que, en un momento determinado, la explotación digital, que no les reporta ingresos ni beneficios relevantes a fecha de hoy, deteriore la cuenta de resultados en libros físicos. Esa cuenta de resultados es la del editor pero, obviamente, también la del traductor y la del autor.

Y una última cuestión que me gustaría apuntar: os decía que todas estas plataformas tecnológicas están en guerra mundial por hacerse con el dominio del mercado, por ser los grandes distribuidores para todo el mercado y, en términos contractuales, además, piden un grupo de cláusulas que son las que nosotros llamamos técnicamente «de parte más favorecida». Y esas cláusulas «de parte más favorecida» son, básicamente:

- usted se compromete a no autorizar ningún P.V.P. más bajo a ningún otro canal que no sea yo;
- si usted lo autoriza, yo inmediatamente me pondré al precio más bajo que cualquier otro operador en el mercado;
- el descuento comercial que me haga será el más bajo de todos;
- las funcionalidades que usted me autoriza son, como mínimo, tantas como autorice a cualquier otro;

- las fechas de lanzamiento de los libros tienen que ser las más prontas que autorice a cualquiera;
- el número de títulos que usted me autoriza tiene que ser el de todos los que usted tenga o, al menos, todos los que usted haya autorizado a cualquier otro canal;
- el modelo de negocio que usted autorice a otro me lo tiene que autorizar a mí (por ejemplo, si usted viene de Telefónica de España y entra en un modelo de suscripción y alguien le autoriza y resulta que el usuario tiene derecho a descargarse 50 obras por 10 € al mes en la factura del teléfono, me tiene que autorizar a mí el mismo modelo de negocio).

Con lo cual, desde la perspectiva del editor, se produce una situación muy curiosa: tiene que definir unas únicas condiciones para todos, porque en el momento que a uno solo —aunque tuviera mayor volumen, aunque le aportara mayores ingresos— le autorizara mejores condiciones, automáticamente se produciría una subasta a la baja, inmediatamente todas las condiciones para la explotación digital de cualquier obra se equipararían a la zona más baja.

A partir de aquí, lo que hemos intentado hacer es una especie de guía de cláusulas que se pueden aceptar ante las plataformas y otras que no. Y eso nos ha llevado, en términos muy generales, a una situación muy peculiar: hay algunas plataformas con las que no se puede firmar y otras con las que sí se puede firmar en función de la flexibilidad que tengan para aceptar esas condiciones.

CARLOS FORTEA: Muchas gracias. Es el turno de Mario Sepúlveda.

MARIO SEPÚLVEDA: Muchas gracias, gracias por la invitación y muchas gracias también por la intervención inicial de Marià Capella, porque la verdad es que llevamos muchos años discutiendo sobre contratos y por primera vez puedo decir que estoy absolutamente de acuerdo con él... Recuerdo que hace unos cuantos años, en unas jornadas sobre traducción en Tarazona, mi planteamiento de fondo tenía mucho que ver con lo que ahora oíamos.

Es decir, las relaciones entre autores y editores parten de posiciones completamente diferentes; las posiciones de la negociación son de una enorme debilidad frente al editor. Eso provoca que, en la práctica, los contratos modelo de la última hornada (que vienen de muy atrás, no son un invento mío), e incluso los de edición digital, lo reflejen. Tuvimos la oportunidad de hacer un estudio por encargo de una de las asociaciones que represento (concretamente de la AELC) para analizar cuál era la situación contractual que había aquí, tanto contratos en castellano

como contratos en catalán, buscando una muestra representativa de contratos y una muestra representativa también de editoriales. Y llegamos a algunas conclusiones que motivaron un informe que le pasamos al Gremio de Editores de Cataluña y que fue el inicio de esas negociaciones, porque esas condiciones clamaban al cielo. ¿Y qué señalábamos? Llamaba la atención la uniformidad de los contratos; es cierto que hablamos de editoriales muy diversas y también es cierto lo que ha dicho Marià Capella de que, a lo mejor, los editores como personas son muy distintos: pero su comportamiento desde el punto de vista contractual es bastante parecido. Y lo más importante es que esos contratos estaban plagados de cláusulas que son —él lo ha dicho— abusivas, que eran prácticamente un contrato de adhesión...

MARIÀ CAPELLA: Yo no he dicho nada de eso... [*Carcajadas*]

MARIO SEPÚLVEDA: Por eso digo, se puede contrastar... Él usa un lenguaje distinto, más sofisticado. Nosotros hablamos de posiciones negociadoras desiguales y él habla de unas dimensiones y una potencia distintas a la hora de negociar. Puede ser que la matización sea diferente.

El asunto es que esas cláusulas abusivas nos llevaban a un contrato de adhesión, y un contrato de adhesión es exactamente lo que esas grandes empresas les están proponiendo a los editores. Y es una barbaridad. El contrato de adhesión es el que se firma con Telefónica, con las compañías de gas, con las compañías de la luz... que se reduce a una sola frase: o lo tomas o lo dejas; si no te gusta, no tendrás luz y serás libre. Hay «libertad de contratación» en el sentido en que hay libertad para celebrar contratos, pero no hay libertad contractual en el sentido en que las dos partes tengan libertad para negociar las cláusulas que contiene un contrato. Y ese es el tema de fondo: el tema de fondo que hoy día tienen los editores con Google, con Amazon y con todos los que vayan apareciendo...

He dicho al comienzo que es la primera vez que suscribo todo lo que ha dicho Marià Capella, pero miento, hay un pequeño detalle: lo que no suscribo es el tono, la música. Yo soy bastante más optimista por una razón: porque represento a un colectivo que está acostumbrado a esto. No es nuevo para él [*risas y rumores*], ese anuncio no lo va a destruir, es más de lo mismo, de lo que están acostumbrados a percibir. De verdad que esto es muy importante, no es un problema de que nos desarbolemos, que nos planteemos qué hacer a partir de ahora. Pues más o menos lo mismo que hemos venido haciendo, con todo lo que hemos podido aprender y que ha permitido, incluso, desarrollar distintos modelos de contrato. Y aquí me atrevería a señalar que hay una vuelta de tuerca en la aparición o en la emergencia

de este tipo de plataformas digitales y que tiene que ver mucho con el contenido de lo que aquí discutimos.

Me van a permitir una pequeña digresión que me parece indispensable: la verdad es que cuando hablamos de *ebook*, o libro digital, se confunden muchas veces varias cosas. Para empezar, el llamado «libro digital» es un producto que no es un libro y que no se define por ser «digital». De lo que nosotros hablamos es de un producto, en este caso de una creación, que se transmite a través de redes, telemáticamente... es decir, no se distribuye porque no hay ejemplares, no hay soporte tangible; no hay distribución porque no existen los ejemplares tangibles, lo que provoca algo importantísimo desde el punto de vista de la explotación de la obra. Es muy importante tenerlo presente: los mecanismos habituales no sirven. Y nuestro gran punto de refugio y amparo, que es la Ley en un capítulo que se llama «El contrato de edición», no opera aquí. No hay edición, aunque se hable de «edición digital». No hay edición digital porque la edición consiste en reproducir y distribuir, y aquí no hay distribución, falta una nota esencial. Aquí lo que se hace es comunicar, es un acto de comunicación el que se produce en el caso del libro digital. Y esto tiene enormes repercusiones, incluso desde un punto de vista económico. Pero ¿por qué no hay distribución? No es por un derecho natural que uno infiera de alguna ley... Es por una decisión política que toma la Unión Europea en la Directiva sobre la sociedad de la información, y por una razón elemental, que es que la distribución en Europa está sujeta a un principio que se llama el agotamiento de la distribución. Es decir, yo sólo tengo derecho a cobrar derechos de autor de la primera venta de un ejemplar de un libro. A partir de ahí, que ese libro se revenda, se regale, se alquile... no genera derechos de autor, yo no puedo cobrar derechos de ese libro. Solo la primera venta genera derechos de autor.

Con la comunicación no sucede eso. Esto significa que cada acto de comunicación es un acto de explotación. Al no haber agotamiento desde un punto de vista económico, esta es una situación tremendamente nueva de una inmensa importancia y es lo que provoca lo que ha señalado anteriormente Marià Capella: la posibilidad de que la propiedad del libro implique todos los usos que queramos hacer de él. Hoy día, en un acto de comunicación, tú puedes desmembrar el libro en todos los usos que te puedas imaginar y cada uno de esos usos puede ser objeto de una explotación comercial. Por eso se habla de licencias, como, por ejemplo, las de los programas de ordenador: tú compras un programa que te permite tener una licencia de uso, no de propiedad sino de uso de ese programa en dos máquinas, en una... Con el libro digital va a ocurrir lo mismo. Se trata de descomponerlo en

tantos usos como permita la explotación de cada uno de ellos. Desde el punto de vista económico, la potencialidad es enorme. Por eso estamos hablando de otro negocio.

Acabo haciendo énfasis en esto por dos razones: en primer lugar, porque por inercia, sin querer, tendemos a replicar las condiciones del libro de papel en el caso del libro digital.

Y, en segundo lugar, si hablamos de retos de la revolución digital, el gran reto es que se trata de un mundo nuevo, que va a coexistir con el libro de papel. No estoy hablando de la tonta polémica de cuál va a ganar al otro, sino que estoy hablando de que, en la coexistencia de ambos, va a llegar un momento en que vamos a tener una perspectiva autónoma. Es como la transformación de la obra en otro género: la adaptación teatral, la adaptación cinematográfica o la propia traducción, que permite tener otras formas de explotación. Eso se va a dar en el libro digital y, hasta cierto punto, se va a generar, al menos como explotación, un modo distinto, autónomo, diferente al libro de papel, lo que implica un gran desafío para uno de los eslabones fundamentales de esa cadena de valor que es, precisamente, el editor. Eso ya nos sitúa un poco en el tema de cómo se están colocando las piezas: la gran lucha que hay en este momento y cómo se traduce eso en la negociación de los contratos.

MARIÀ CAPELLA: Creo que, efectivamente, como dice Mario Sepúlveda, el mundo es nuevo, pero los propósitos y las estrategias son muy viejos. En definitiva, la voluntad de hacerse rico en el mundo global. Antes era casi imposible, porque siempre había territorios demasiado lejanos donde no podías ganar dinero. Pero ahora es posible.

Pero creo que lo que está pasando no es equiparable al conflicto de intereses entre autor y editor. No puede ser trasladable en términos ni cuantitativos ni estéticos: imaginad por un momento que con quien estáis discutiendo es con Logista o con S.G.E.L. Con distribuidores que llevan cajas de un sitio a otro y que, además, no tienen nombre, palabras ni discurso, solo dicen: «Mi negocio es este, punto y final». Aquí, lo que estamos viendo es que, como ha pasado en tantos otros sectores, el proveedor fabricante, de repente, se ve disminuido y queda por debajo del distribuidor. Como les está sucediendo a muchas marcas comerciales que se distribuyen en supermercados y pagan para venderse ahí: manda el distribuidor. Estamos en un proceso en el que mandan los distribuidores. Y siguiendo con Logista, su negocio de verdad es distribuir por el mundo tabaco, y llevar libros es una prestación accesoria, ni siquiera muy importante para ellos, así que no admiten que

se les dé la lata. Es una correlación de fuerzas en la que los distribuidores tienden a determinar las normas de explotación.

Y ahí yo no sería tan optimista en cuanto a la capacidad de resistencia, voy a desmoralizaros un poco. Creo que vamos a asistir a dos procesos no demasiado pacíficos: en primer lugar, por supuesto, es verdad buena parte del discurso de que la parte débil de la relación al final tiene que aceptar las condiciones, le guste o no. Pero es que, en este caso, lo que no vemos muy claro es cuáles y cuántos van a ser nuestros ingresos. Porque estamos en todas esas circunstancias, estamos en una posición del libro en el mercado económico: conocéis la famosa guerra entre Apple y Amazon por el modelo de agencia y de reventa, que la única consideración real detrás de eso es que en el modelo de Apple el *ebook* se está vendiendo a 14 € y en el de Amazon a 2 € (aproximadamente, es más complicado, hay unas fórmulas de cálculo); pero la realidad es que según a qué precio se venda, los ingresos que al final uno obtiene no son demasiado relevantes.

Por otra parte, creo que vamos a ver otra batalla muy curiosa. Si bien es verdad que aunque económicamente se hayan podido imponer determinadas condiciones en base a una posición contractual mejor o peor, lo cierto es que había sido un logro el reconocimiento legal de esa posibilidad de cesión fragmentada de autorización, porque aumentaban los flujos económicos y se acababa cobrando por varias razones: los formatos, los canales, el tiempo, los países, las lenguas, etc. El propósito de esto es que esta situación no exista: «La explotación es una, usted me lo cede para que yo haga lo que mi programa me permita y punto. No hay más pagos, no hay más necesidades de autorización...»

En ese sentido yo sí creo que además del cambio de paradigma, que es cierto, aquí podemos estar en una posición preocupante, tanto en términos de conquista legal del colectivo autorial como de posición económica; y, evidentemente, si lo es para los autores, lo es para los editores porque traen causa del estatus legal que se reconoce a los autores, que no a los editores.

CARLOS FORTEA: Gracias a los dos. Pasamos la palabra al público.

PÚBLICO: Mi comentario es más bien retórico, pero sirve para ilustrar lo que decía Mario Sepúlveda de este nuevo paradigma: la inexistencia del ejemplar, de la distribución... El otro día en una conferencia, José Antonio Millán recordaba un caso de Amazon, que vendió una edición de *1984* y, cuando se dio cuenta de que no tenía los derechos, ese libro desapareció de los lectores de los clientes que lo habían comprado. Es decir, ni siquiera existe propiedad, el cliente sólo tiene el uso.

Y no deja de ser curioso que el capitalismo en sus últimas fases vuelva al feudalismo en sus primeras y a la distinción entre propiedad y uso. Con lo cual, a lo mejor habría que volver a mirar los libros sobre el cambio del feudalismo al capitalismo para ver qué se puede hacer de nuevo.

MARIÀ CAPELLA: Aquí me gustaría decir una cosa que ya comentamos hace dos o tres años en el despacho de Mario Sepúlveda, y es que hay una cuestión que al menos nos deberíamos plantear. Vosotros veis las plataformas digitales donde se puede comprar y está todo organizado como si fuera una biblioteca de libros: «Mis libros», «Mis favoritos...» como si fuera la biblioteca de tu casa. Y es curioso porque yo no estoy seguro de que el ser humano desarrolle sentido de la propiedad sobre intangibles, sobre *bits*... Con lo cual es muy posible que acabemos simplemente en modelos de acceso. Antes todo el mundo quería tener en su ordenador descargadas miles de canciones; la gente joven no tiene ningún interés en ocupar no solo un *bit*, sino que no quiere ni tener disco duro. Y esos modelos de acceso comportan otros problemas en relación a los modelos económicos.

MARIO SEPÚLVEDA: Quería insistir en lo dicho: el legislador cuando habla de distribución, la restringe y mete una palabra mágica: «soporte tangible». Es decir, hay distribución cuando hay soporte tangible; no hay distribución cuando no hay soporte tangible. En consecuencia, debemos hablar de comunicación pública. De esta manera se crea un modelo de explotación mucho más amplio, que le da mucho más rendimiento, de lo que daría la simple distribución.

Y quería enfatizar una cosa que ha mencionado Marià Capella: evidentemente, nosotros no podemos estar contentos con esta situación. Como he dicho, se ha dado una nueva vuelta de tuerca y, al final, los más perjudicados en estas situaciones acaban siendo los mismos de siempre. Y esta lucha encarnizada es, en el fondo, por cómo se recompone la cadena de valor. Es decir, toda la línea que va, en la explotación de un libro, desde el productor, que es el autor, hasta el lector. Hoy día empiezan a ponerse en cuestión eslabones fundamentales de esa cadena: todos conocen la crisis de las librerías cuyo papel, en general, en esta revolución digital, es bastante cuestionable. Es también necesaria una redefinición del papel del editor; es fundamental, por un problema casi de supervivencia. Entre otras cosas, porque gran parte de los problemas que hoy día se dan, y en esto soy muy crítico, es porque de alguna manera el editor fue externalizando gran parte de lo que era su actividad; es decir, un editor se define por el contrato de edición: el que imprime y el que distribuye. Y hoy día, muy pocos editores que cumplen esas dos funciones: no conozco ningún editor que imprima ni ninguno que distribuya, todo eso está externalizado.

El segundo problema es el alejamiento del autor. Muchas veces me oirán decir una frase que no es mía pero que es tremenda para definir la situación que vivimos hoy día. Cada día hay más derechos de autor; pero los derechos de autor que hay —y con la nueva vuelta de tuerca, esto se incrementa— son derechos de autor sin autor. Esa escisión que se produce ya viene incluso en los contratos de edición anteriores. Las cesiones a terceros, la desaparición del autor dentro de la actividad... en el momento en que un autor cede una obra a un tercero, el autor ya no tiene absolutamente ni idea de lo que va a pasar con su creación. Y ese es un tema que aquí empieza a crear problemas. ¿Por qué lo señalo? Porque dentro de la recomposición de esa famosa cadena de valor, el editor tiene que tomar una decisión; no digo que no discuta con las plataformas digitales, evidentemente que tienen que hacerlo; pero lo que yo creo que tienen que empezar a recuperar es el papel del autor. Autor y lector son los únicos que no se van a mover, van a estar presentes siempre en esa cadena. El editor tiene que entender que una alianza estratégica con los autores es el mejor blindaje que puede tener a la hora de estas negociaciones de las que habla Marià Capella.

ROBERT FALCÓ: En relación con el comentario de Marià Capella sobre el papel de Amazon, Google y Apple como distribuidores en la cadena de venta del libro, me gustaría añadir que Amazon y Kobo (sobre todo, Amazon) no son ya tan solo distribuidores, sino que son editores. Tienen en los EE. UU., al menos, cuatro colecciones distintas de novela: policiaca, romántica, traducida (¡en los EE. UU.!) y otra más que no recuerdo ahora mismo. Los agentes en los EE. UU. están empezando a publicar ellos mismos las obras de catálogo de los autores que representan porque las editoriales tienen los libros descatalogados y no los comercializan, no los ponen a la venta al alcance de los lectores. Y los autores también; es verdad que la mayoría son autores desconocidos, autores que se autopublican, lo que llaman la *vanity press*, autores que no encuentran editor ni agente. Pero ya empieza a haber autores importantes, la más importante ha sido Rowling hace un mes o mes y medio, que ha abierto su propia tienda y que ha conseguido no solo vender ella misma sus libros sino decirle a Amazon que puede vender sus libros, pero enviando a los lectores a su página web para que le compren el libro a ella, y luego enviárselos de nuevo a Amazon. Es obvio que ella tiene muchísimo poder y dinero, y puede hacerlo, pero lo ha logrado. Y una cosa más que ha hecho para hacerle la puñeta a Amazon y a todas las demás tiendas y grandes distribuidores es vender los libros electrónicos sin protección. ¿Qué consigue con ello? Saltarse la exclusividad: por ejemplo, si tienes un Kindle, solo puedes leer los libros electrónicos que vende Amazon. Sin embargo, si se venden los libros sin proteger, cualquier persona los puede convertir y leerlos en su Kindle.

Así que vemos que los autores, los agentes y los distribuidores están cambiando. Pero a los editores parece que les está costando adaptarse o innovar en este sentido. Si los editores vendieran también los libros sin proteger, lograrían saltarse este poder que tiene Amazon.

MARIÀ CAPELLA: En relación con esto y con lo que ha dicho Mario Sepúlveda, diré que, efectivamente, Mario ha tocado un tema que también ha sido tu conclusión: la redefinición del papel del editor tradicional de papel en este entorno digital. Aquí, por equidad, creo que sí deberíamos decir que, efectivamente, el editor hoy ya no es el impresor-librero, pero sí que ha cumplido respecto a la obra literaria dos funciones fantásticas e importantísimas, consustanciales al propio concepto de edición y publicación: la capacidad de selección de obras y la capacidad de recomendación de lectura, que es una evidencia. Como os decía, las plataformas tienen una estrategia de eliminación de intermediarios, y el más prescindible, de entrada, es el editor, por supuesto. ¿Por qué no han prescindido de él a fecha de hoy? Por una cuestión de falta de desarrollo tecnológico. Os lo explico muy rápido: si Amazon, Google, Apple o cualquier plataforma llega a España y monta unos equipos de personas cuyo único cometido es conseguir catálogo al peso (os lo digo porque los he tratado a todos) y no admiten que no se llegue a un acuerdo, que buscan por todas las líneas de la empresa hasta conseguir el acuerdo... ¿Y por qué no se han ido directamente a hablar con las agencias en España o con los autores o traductores? Es muy fácil: en primer lugar, las agencias de las obras que más se venden en España son como sucursales y no hay ni necesidad de hablar con las oficinas locales; para pedir los derechos digitales de una obra de traducción inglesa no hace falta hablar con la agencia española, basta con ir a hablar con la agencia que lo gestione en donde corresponda. En segundo lugar, hablar con autores y traductores es inviable porque el coste de la gestión, al ser tan atomizada, es brutal. Además, les falta información del mercado de ventas en lengua castellana.

El tema fundamental es que están generando unos sistemas que cada vez funciona mejor y con los que se están saltando, efectivamente, toda la cadena de intermediarios. En esto el editor en papel queda totalmente descolocado porque básicamente lo que se está viendo venir es que las plataformas y el sector autoral van a tener una relación directa. Les faltan unos años (no mucho, porque el mundo va muy rápido) para saber quién vende y cuánto vende. Porque si después resulta que —lo digo a ojo— llegan a la conclusión de que el 20 por ciento de autores vende el 80 por ciento y además yo soy quien tiene la capacidad de hacer la promoción, ya hablaré con ese 20 por ciento de autores, esa sí que es una gestión posible, y todo lo demás no importa.

Y una última cuestión que me gustaría destacar: muchas veces, en todo este panorama, nos preguntamos por qué los editores están aceptando determinadas condiciones. Yo tengo que confesar que hay una cosa que no entiendo y que surge muy habitualmente con algunos editores en cuestiones legales: el contrato es infumable, adquieren incluso hipotéticas responsabilidades... y, sin embargo, hay una especie de deslumbramiento brutal ante las consecuencias de la presencia o la ausencia de las obras en estas plataformas. Hablando en plata: hay quien no puede admitir no estar en Amazon, en Google... porque es como no existir, no estar en la modernidad, en la novedad. Y eso es curiosamente un elemento de negociación poderosísimo que para mí ahora mismo no tiene explicación pero que sí se está produciendo.

CARLOS FORTEA: Marià, perdóname si estoy espeso, pero no me ha quedado claro si recoges el guante de Mario de la alianza estratégica.

MARIÀ CAPELLA: Yo no puedo recoger el guante en el sentido en que no mando en las editoriales, así os lo digo y así lo he transmitido siempre. De hecho, no hace más de un mes, estuve negociando con un operador de estos que cito continuamente; los representantes habían venido de fuera porque era un fondo muy importante; estábamos hablando de las restricciones a la utilización y en un momento dado yo dije: «No lo vamos a admitir porque no tenemos esos derechos». Cerraron todas las carpetas y pidieron la lista de quienes los tenían. También es representativo de lo que estamos diciendo: si el bloque fuera compacto, les podríamos dar los nombres y decirles que fueran a ver a esas personas para que les dijeran exactamente lo mismo que nosotros.

Pero, sinceramente, no estoy muy seguro de que esto se produzca, porque estamos hablando de editores en papel, que yo creo que están intentando encontrar su lugar en estas explotaciones digitales, y lo que está pasando es una política de hechos consumados. Yo creo que hace un par de años sí hubiéramos podido tener, conjuntamente, una posición de fuerza, porque las plataformas quieren ser globales, y para ser globales tienen que disponer del castellano, esto es impenable. Pero han fragmentado muy bien la negociación, han ido consiguiendo cosas y ahora la cuestión es que algunos editores están con ellas, otros no, los que no están no saben por qué, los que están, están a la expectativa.

Con lo cual, no estoy muy seguro de que estemos ni a tiempo ni con la lucidez necesaria para hacer grandes frentes comunes, que estoy bastante convencido de que, efectivamente, serían casi el único camino para poder, con gente tan desigual, negociar en una buena posición.

MARIO SEPÚLVEDA: En esta misma dirección, yo creo que para no dejar una imagen tan pesimista de lo que se nos aproxima, la verdad es que se avanza bastante en este campo, y el propio Marià no es ajeno a esos avances; es decir, cuando yo hablo de la necesidad de multiplicar esfuerzos, de buscar consenso en torno a estos contratos digitales, quiero recordar que lo he hecho con él directamente, hemos tenido oportunidad de negociar embriones de estos contratos digitales y, aunque él no ha participado directamente en los que se han suscrito, quiero dejar constancia de que esas ideas, incluso a través de mí, han quedado plasmadas ahí.

Y, para mí, el elemento más importante de todos es que se ha creado ya una comisión paritaria entre traductores y editores (que ha sido el sueño desde las primeras reuniones entre traductores y editores) que ha sido el embrión que ha permitido la discusión y la firma del contrato digital. Y para mí eso es lo más importante: se rompe esa dinámica en la que estábamos de firmar contratos tipo cada diez años cuando el mundo actual exige que esos contratos se vayan actualizando permanentemente. Porque las cosas que van ocurriendo entre tanto son enormes. La clave en estas cosas es que seamos capaces de mantener la actividad de las asociaciones, que en estos momentos juegan un papel determinante, y la creación de elementos y de espacios de negociación permanente, porque es lo que va reclamando el vertiginoso ritmo que sigue este tipo de contratos.

CARLOS FORTEA: Por fortuna, ahora tenemos esas comisiones paritarias y por tanto los foros están abiertos. Lo que se ha planteado aquí es capital porque si realmente estamos en una pelea entre David y Goliat, va a ser el momento de buscar puntos de encuentro para hacerle frente.

No tenemos tiempo para más palabras. Quiero dar las gracias a los dos ponentes por sus explicaciones clarísimas e iluminadoras.

La traducción literaria como sobrentendido o convención: el problema y sus excepciones

Javier Aparicio Maydeu

Director del Máster de Edición del IDEC, profesor de Literatura Comparada en la Facultad d'Humanitats de la UPF, autor de *El desguace de la tradición en el taller de la narrativa del siglo XX* y *Lecturas de ficción contemporánea: de Kafka a Ishiguro* y crítico de *Babelia*, *El País*.

El original es infiel a la traducción

Jorge Luis Borges

En primer lugar, déjeme hacer público mi agradecimiento más sincero a la profesora y excelente traductora Olivia de Miguel, incansable propiciadora de iniciativas realmente fructíferas que sobresalen en este peregrino mundo profesional en el que son mayoría las actividades impulsadas más por el provecho propio que por el beneficio ajeno. Gracias, Olivia, por cometer la feliz insensatez de darme vela en este entierro. En fin, me siento muy honrado por poder estar con ustedes hoy aquí, y créanme si les digo que me ha resultado sumamente reconfortante el haber podido reflexionar, gracias a esta generosa invitación, acerca del tratamiento que recibe la traducción literaria, no únicamente en los medios de comunicación sino asimismo, en una fase previa de la cadena del libro, en la propia industria editorial, consciente, desde luego, de que nos moveremos por un terreno pantanoso, trufado de malentendidos y de tópicos comprometedores, y necesitado de incontables cautelas a la hora de proceder a defender posturas y tomar partido. Me anticipo a confesarles que no puedo sino estar de acuerdo con uno de esos tópicos: como escribe Eugene Nida en *Sobre la traducción*, «la tarea del traductor es esencialmente difícil y desagradecida. Se le critica severamente cuando comete errores, y se le valora poco cuando acierta».

Seguramente no son suficientes los avales con los que cuento para tratar de legitimar mi voz a la hora de contribuir aquí a juzgar la situación en la que se encuentra el reconocimiento de la traducción literaria, pero en cualquier caso son los avales de que dispongo y a los que recurro para que no piensen ni por un momento que les hablo a humo de pajas: fui agente y asesor literario de la Agencia Literaria Carmen Balcells entre 1985 y 1999, dirijo el Máster en Edición IDEC-Universitat

Pompeu Fabra que creé en 1996, y llevo ejerciendo ininterrumpidamente de crítico literario profesional desde 1990 en distintos medios de prensa y TV, dedicándome sobre todo a la crítica de obras de ficción escritas en lenguas extranjeras y traducidas, en el suplemento *Libros* del diario *El Periódico de Catalunya*, a cuya fundación contribuí (y recuerdo como si fuera hoy las controversias en la redacción acerca de los criterios que seguiríamos a la hora de tratar de las traducciones), en el suplemento *ABC Cultural* del diario *ABC* de Madrid durante un par de años, en la revista mexicana con redacción también en Madrid *Letras Libres*, heredera de *Vuelta*, en la *Revista de Libros* de la Fundación Caja Madrid hasta su lamentable y casi diría que indignante desaparición en diciembre pasado por el cese súbito del apoyo económico, en el programa de BTV *Saló de Lectura* en sus dos primeros años de andadura y, desde el año 2000, en el suplemento *Babelia* del diario *El País*. En mi calidad de crítico profesional asumo sin dudarle el riesgo de que mi rostro pueda ir convirtiéndose, conforme avanza esta sesión, en el dibujo nítido de una diana a la que arrojar ustedes la ira de sus plumas afiladas viendo encarnarse en mí la causa de la invisibilidad de la traducción literaria en los medios, pero lo cierto es que a lo largo y ancho de esta trayectoria profesional les aseguro que no solo he tenido presente la traducción por activa y por pasiva (y me apresuro a anotar que otro modo de actuar resultaría de todo punto inaceptable en un crítico de obras de ficción traducidas), sino que he defendido contra viento y marea su visibilidad infinidad de veces (¡y otras tantas he sido derrotado en esa hermosa batalla quijotesca!), he dedicado temas de portada a evaluar y comentar las traducciones sucesivas al español de grandes clásicos de la narrativa contemporánea (al *Ulises* de Joyce, que es el ejemplo por antonomasia, me dediqué por extenso en *El Periódico de Catalunya* y más tarde en *El País*), les he insistido siempre a mis estudiantes de máster y de doctorado en crítica literaria, les diré que poco menos que con un talante coercitivo, en que jamás se podrá ver legitimada la voz de un crítico de narrativa traducida que no haya cotejado por lo menos parcialmente el texto de la traducción de la edición objeto de su juicio crítico con el texto original, o se haya avenido a practicar algunas catas, llamémoslas así (a sabiendas de que más tarde los imperativos categóricos de espacio y de tiempo, en este orden, podrán desbaratar, en la inevitable rutina de la práctica del oficio, la mencionada premisa deontológica), y jamás admitiré la legitimidad del juicio crítico de un lector profesional o un reseñista si este no me demuestra sobradamente, en la medida de sus posibilidades, que el compromiso con el idioma y con la traducción sobrevuela constantemente el cielo de su trabajo evaluador o prescriptor en los medios, incluso cuando el lector no lo aviste en el texto final, y todo ello sin perjuicio de que, *bélas*, con más frecuencia de la que hubiese querido, tuviera que tratarla, por distintas e inevitables causas

—límite de espacio y de tiempo en los textos críticos, motivos derivados, digámoslo así, de los usos y costumbres del sector, ustedes ya me entienden..., etc.— como un sobrentendido o como una convención o, en incontables ocasiones y dicho de otro modo, como un trámite imprescindible al que referirse únicamente cuando la naturaleza lingüística o estilística de la obra original lo demanda (complejidad estilística, ludismos lingüísticos como rimas internas, constricciones oulipianas como el lipograma o ejercicios de otra suerte, empleo de *slang* y otras jergas, invención de neologismos y lenguas ficticias, técnicas de *pastiche* y parodia, por ejemplo) y, cuando la edición aporta una nueva traducción que supera con creces las anteriores y parece reclamar para sí el marbete de *canónica* o *definitiva* (y sé que ambas palabras resultan poco razonables o tal vez desatinadas en este caso) o, en fin, cuando chirría, rechina o desafina la lengua de llegada, o cuando un trabajo mal hecho acaba desvirtuando o reduciendo el sentido del original o tergiversando, falseando su estilo (y no me resulta tan difícil imaginar una traducción de Hemingway... que diera pie a un ulterior trabajo académico acerca de la «celebérrima sintaxis hipotáctica» del autor de *El viejo y el mar* que, naturalmente, jamás estuvo presente en los textos del bueno de Ernie, sino en los de cierto traductor de cuyo nombre no quiero acordarme). Quiso Steiner recordarnos, en *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*:

La mala traducción es aquella que no hace justicia a su texto fuente. La ignorancia, la precipitación hacen que el mal traductor interprete erróneamente el original (...). El mal traductor elide o parafrasea en cuanto se topa con alguna dificultad. Hinchacha, donde hay elevación de estilo. Sin duda alguna, el noventa por ciento de las traducciones que se han hecho desde Babel son impropias, deficientes, y seguirán siéndolo. (...) El traductor ha asimilado menos de lo que el texto contenía. Traduce disminuyendo. O ha decidido reexpresar plenamente sólo uno de entre los diversos aspectos del original, y así va fragmentando, alterando la coherencia interna, según se lo dictan sus propias exigencias o su propia miopía. En otros casos traiciona exaltando, transfigurando al texto fuente en algo más grande de lo que en realidad es.

En todos estos casos, no solo en las circunstancias felices en que un traductor de enjundia ha salido victorioso de su larga campaña marcial contra los enemigos del feliz traslado del sentido y el estilo, debería consignar el crítico sus desafortunados descubrimientos. Miguel Sáenz no hizo otra cosa que un acto de contrición o autocritica cuando señaló, en «La traducción literaria», publicado en el volumen *El papel del traductor*, compilado por Esther Morillas y Juan Pablo Arias, que «ser

un buen traductor es algo absolutamente quimérico, y por ello siempre tendremos una excelente excusa para justificar nuestro fracaso. El traductor podrá engañar muchas veces al editor, al crítico literario y al lector, pero no podrá engañarse a sí mismo». Efectivamente, si resulta obvio que una de las circunstancias en que se hace necesario comentar la traducción es cuando esta presenta desajustes o incoherencias y errores palmarios (o, como sabemos, cuando resuelve con soltura e inteligencia pasajes envenenados del texto original o se enfrenta con solvencia a obras que exigen una competencia excepcional por su parte), no resulta menos evidente que muchas veces si el crítico no menciona la traducción es sencillamente porque ni conoce el texto original ni lo tiene siquiera en cuenta, por lo que, ignorando la traducción, ignora asimismo su calidad o su torpeza o impericia. Y admito de buen grado, porque no hacerlo me convertiría automáticamente en un necio, que con suma frecuencia se comentan cuestiones relativas a la técnica o el estilo del original que *sensu strictu*, claro que sí, le pertenecen a la traducción, al lector no se le recuerda, porque se considera que se trata de un sobrentendido, que entre texto original y exégeta existe ese delicado cristal intermedio llamado traducción, así es que no se le puede quitar la razón a la reconocida traductora al inglés de García Márquez y Vargas Llosa, Edith Grossman, en su ensayo *Por qué la traducción importa*, que acaba de publicar Katz y que parece escrito adrede y a tiempo para este simposio, cuando comenta con sorna que «por un acto de prestidigitación que roza lo milagroso, a menudo los críticos analizan el estilo y el lenguaje del libro como si estuvieran analizando el lenguaje del escritor original», pero me gustaría apuntar una obviedad a modo de apostilla, y esta no es otra que la certeza de que si así ocurre no es únicamente por obra y gracia de la necesidad del crítico de turno, sino que en muchas ocasiones se produce por la confianza que el crítico tiene a bien depositar en el trabajo del traductor, a quien seguramente conoce de haber leído trabajos suyos anteriores que se hicieron acreedores de la mayor fiabilidad.

Hablando, por cierto, de impericias y de torpezas, y como seguramente todos ustedes saben, a las del crítico profesional se ha querido referir precisamente, y con complacencia no disimulada, Grossman, lamentándose «de que la mayoría de los reseñadores no reconozcan el hecho de la traducción salvo del modo más somero, y una mayoría significativa parezca incapaz de arrojar luz sobre el valor de la traducción», y presentando una queja formal del hecho de que tan escasos sean los críticos «que hayan concebido un modo inteligente de reseñar tanto el original como su traducción dentro de que su incapacidad de hacerlo es un producto del diletantismo intransigente y del amateurismo tenaz, el amenazante monstruo de dos cabezas que corre sin freno a través del paisaje hostil poblado por quienes escriben

reseñas». Pues bien, les diré que el monstruo bicéfalo, diletante, intransigente y amateur que ahora les habla está muy de acuerdo con Mrs. Grossman, pero en el efecto —la endémica escasez de referencias a la traducción literaria en los medios de prensa—, en modo alguno en las causas que ella esgrime, por el simple y mero hecho de que no creo en verdades categóricas, por lo que me permito sospechar que no es cierto que todos los traductores sean virtuosos y brillantes del mismo modo en que sospecho que no todos los críticos profesionales sean *amateurs*, valga el oxímoron, diletantes o desapegados incorregibles con respecto a la traducción.

Acabaremos de entrar en materia inmediatamente, pero permítanme por favor avanzarles algunas constataciones y una declaración de principios de urgencia para evitarles tener que escuchar el resto de mi perorata del apestado si ven que de entrada están frontalmente en desacuerdo conmigo y, *nota bene*, si no les gustan mis principios tengo otros, pero mucho me temo que no son muy distintos de estos que les avanzo:

a) La visibilidad de la traducción en la industria editorial siempre es irregular y se comporta en función de los intereses:

El traductor se convierte en baza negociadora del contrato editorial a la hora, por ejemplo, de tener que retener al autor consagrado, uno; el traductor entendido como valor añadido en colecciones de clásicos del dominio público, dos; pequeñas editoriales —Blackie Books, Errata Naturae, Libros del Asteroide, Periférica— eligen e invierten en traductores de prestigio para preciar el producto que sacan al mercado, y la importancia de la traducción es distinta para un sello literario, que la aprecia como valor intangible, o para un sello comercial de un gran grupo, que la entiende como trámite, tres; sin embargo, en el caso de la *commercial fiction*, es cierto que la traducción se convierte en un tropiezo inevitable en el proceso editorial y en el escandallo, uno; la traducción convertida en elemento reductor del coste de producción de un libro o, lo que es lo mismo, de los costes variables que intervienen en el P.V.P. final del libro, la traducción acostumbra a ser, en términos generales, el parámetro más débil, por lo que ante la duda, se rebajan sus costes en grado sumo de forma inversamente proporcional a como se permite que aumenten los correspondientes a derechos de autor (negociados al alza a través de agentes o subastados), a diseño gráfico, a logística o al plan de *marketing*, de ahí que proliferen las traducciones de urgencia, las traducciones a cargo de intrusos o inexpertos, las traducciones compartidas, dos; los dossiers de prensa que salen de la editorial solo publicitan la traducción si es de un traductor muy prestigioso o la ha llevado a cabo un escritor conocido, tres; en ocasiones las editoriales se quedan con los

derechos de la traducción al catalán para asegurarse la contratación de los derechos mundiales del autor en español y lenguas del estado... pero en tal caso la traducción catalana acostumbra a ser desastrosa porque es el resultado de una condición contractual para obtener cuota de mercado y no de una apuesta literaria, y cuatro.

b) La traducción de una obra *literaria* no siempre equivale o da como resultado una traducción *literaria*, esto es, una «traducción literaria» no tiene por qué ser simplemente cualquier «traducción de una obra literaria», y el hecho es que no toda traducción literaria es literatura. En los casos en que la traducción se manifiesta inequívocamente alimenticia, su invisibilidad en los medios será legítima.

De la distinción entre la traducción «libremente escogida», y con voluntad de excelencia y de reto profesional, y la traducción que «se lleva a cabo maquinalmente» —y casos hay, lo sabemos todos, en que el término «maquinalmente» se emplea en sentido literal—, «por puro encargo mercantil y con el solo ánimo de subsistir en el espíritu del traductor», quiso ocuparse Javier Marías en su artículo «Ausencia y memoria en la traducción poética», recogido en *Literatura y fantasma*, a propósito de la cuestión de si «es la traducción, en efecto, algo esencialmente distinto de la creación».

Así, *grosso modo* existen, por ejemplo (y no seré yo quien se aventure en el berenjeal de las tipologías porque soy neófito en traductología):

—Las traducciones maquinales o automáticas (y Mr. Google tiene mucho que ver con las versiones de algunas novelas de nicho).

—Las traducciones literales, en el peor sentido de la palabra.

—Las «traducciones literales del texto original tal como el traductor lo entiende», como señaló Nabokov en el prefacio a su traducción de *La gesta de la campaña de Igor*, matiz nada baladí, es decir, las *verdaderas* traducciones literarias, que se esfuerzan por trasladar un significado de unos significantes a otros atendiendo siempre al sentido y al contexto lingüístico de la lengua de partida y de la de llegada.

—Las reescrituras o lo que Eco denomina, en *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, «la refundición radical», esgrimiendo los ejemplos del *Finnegans Wake* de Joyce y los *Ejercicios de estilo* del oulipiano Queneau.

Por otros motivos he tenido que lidiar estos días con la cuestión de la defensa que Calderón se vio obligado a hacer a mediados del xvii de la pintura entendida ya como una libérrima muestra del arte liberal y no como una aherrojada muestra de trabajo artesanal. En materia de traducción literaria es muy posible que la mayoría

de los que claman por su condición artística no quieran ver su naturaleza artesanal, cuenta habida de que esta cuestión espinosa se relaciona muy directamente con algunas implicaciones conceptuales como la posibilidad de entenderla como una coautoría, por ejemplo.

c) Imposible unificar o uniformar los criterios con los que se juzga la mayor, menor o nula visibilidad de la traducción: a igualdad de espacio disponible para la reseña en el medio, parece aceptable no mencionar la traducción en la última novela de Danielle Steel, puede llegar a ser reprensible el no aludir a la traducción de la última novela de Patrick Modiano, Peter Handke, Philip Roth o Rubem Fonseca y, ciertamente, resulta inadmisibile no ocuparse largamente de la traducción reseñando cualquier reedición con nueva traducción de Gadda (*El zafarrancho aquel de Vía Merulana*), Bernhard (*Corrección*), Perec (*El secuestro*), Manganelli (*La ciénaga definitiva*) o Benet (*Volverás a Región*) o Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*) al inglés o al alemán. De más está decir que no dedicar una página, novecientas benditas palabras, a cualquier nueva traducción del *Ulises*, de Proust o de Faulkner es motivo más que suficiente para desacreditar al majadero o desidioso reseñista y al (ir)responsable del medio, y quiero recordar ahora con mucho cariño a Miguel Martínez-Lage, pues el caso es que nos hicimos buenos amigos gracias, precisa y paradójicamente a un tiempo, a mi crítica entusiasta de su excelente traducción de *¡Absalón, Absalón!* y a mi crítica virulenta de su denigración y denuesto gratuito de las traducciones precedentes: «Martes 11 de noviembre de 2008. Querido Javier: Mi más sincero agradecimiento por tu nota sobre AA. Es la reseña con la que todo traductor ha soñado, incluido el tirón de orejas. Después del premio por el Boswell, esto me hace especialmente feliz, y te lo debo. Un muy cordial saludo, Miguel». No menciono ejemplos de poesía porque parto de la base de que en el terreno de la poesía ocuparse de la traducción no es ni siquiera una obligación del crítico, sino poco menos que la razón de ser de su crítica. Me moveré siempre en el terreno que mejor conozco, el de la narrativa de ficción. En cualquier caso, *ergo*.

d) La visibilidad de la traducción literaria en los medios, por lo menos en los de prensa, pues los audiovisuales se rigen por protocolos necesariamente distintos, obedece al género y es proporcional a la pertenencia a un nicho: menor visibilidad en novela negra, *romance*, *fantasy*, ciencia-ficción; mayor visibilidad en géneros menos codificados o en los que el tratamiento del lenguaje y del estilo adquieren un protagonismo en el texto mayor que el de la historia.

e) De la traducción como sobrentendido no hay que sobrentender que se trata de un castigo a su visibilidad, puede ser el premio a su excelencia: a mejor traducción, menor protagonismo de la traducción, y tiene derecho el probo lector, aquel

common reader de la Woolf, a ignorar la intermediación de la traducción y a disfrutar del texto de Nabokov como si el excéntrico entomólogo ajedrecista hubiera escrito su *Lolita* en el castellano de aquel Cervantes que enseñó en Cornell pero cuya lengua jamás aprendió.

Y f) No he creído nunca que la invisibilidad de la traducción literaria en los medios responda a una cuestión de animosidad, falta de respeto, afán de ninguneo o menosprecio, pero sí estoy convencido en cambio de que obedece a necesidad, indolencia o negligencia. Admitamos que, en la mayoría de las ocasiones, obviar o dejar de aludir a la traducción en la crítica en prensa responde a la consigna tácita de no ver la necesidad de referirse a la circunstancia de que se trata de un texto que leemos traducido porque, salvo en los casos de textos originales notablemente abstrusos —por su grado de elaboración estilística o por su grado de ambigüedad, por ejemplo—, la traducción es una convención, y como tal se sobrentiende. «¿Qué hace posible que se acepte sin reservas la traducción al tiempo que se sabe que lo que caracteriza y singulariza a una obra literaria es en gran medida, por no decir primordialmente, la lengua que la alberga?», se pregunta Javier Marías en su ensayo «La traducción como fingimiento y representación», de *Literatura y fantasma*. Y responde que «no se debe a otra cosa que al establecimiento y a la aceptación de unas convenciones, tan inveteradas —tan dadas por supuestas, tan dadas por descontadas— que su existencia suele olvidarse», y ello a pesar de que *ça va sans* dire que «una obra traducida no puede ser ya exactamente la obra del autor que la escribió: la propia y brutal modificación que supone el cambio de lengua invalida esta posibilidad, impide que se trate de *la misma obra*. Es sin duda otra cosa; y sin embargo podríamos decir —insiste Marías— que desde tiempo inmemorial se simula, *se hace como* que sigue siendo la misma» (la traducción, anota Umberto Eco, consiste vagamente en *decir casi lo mismo*, y la cuestión radica en saber evaluar en cada caso las dimensiones de ese *casi* y la actitud que adoptar a la hora de estimar la traducción). Y este simulacro permanente, añadimos nosotros, es moneda de uso corriente en el ámbito de la crítica literaria en los medios de prensa, terreno en el que deviene una simulación enquistada: no tengo por ideal la circunstancia de tener que escribir una y otra vez 2500 o 5000 caracteres con espacio acerca de una obra de ficción narrativa de un autor del *mainstream* y no citar ni una sola vez la traducción, pero confío en que convendrán conmigo en que no tendría el menor sentido tener que arrancar cada crítica con un párrafo estereotipado que dé cumplida noticia de que se trata de una traducción, de que toda traducción constituye una aproximación, de que toda aproximación inevitablemente desvirtúa, etc., etc. Habríamos consumido seguramente 500 caracteres para comunicar una perogrullada, una convención y un sobrentendido y, de hacerlo así efectivamente, conver-

tiríamos la crítica literaria en crítica de traducción, reduciendo el juicio crítico de *El miedo del portero ante el penalti*, o de cualquier otra novela de Handke, a un juicio crítico de la traducción de Eustaquí Barjau, nuestro antiguo compañero de fatigas en la Facultad de Humanidades de la UPF, con el consiguiente perjuicio para el lector, que no pretende sino hacerse con una idea aproximada de los valores de la obra objeto de la crítica, situarla en el sistema literario de la tradición y, si es el caso, concederle su aquiescencia y decidir leerla o tal vez releerla, y para el medio y sus relaciones profesionales y de política de mercado con los sellos editoriales, que esperan de la crítica, no vamos a negarlo, no tanto hermenéutica o valoración literaria cuanto una labor de prescripción que avale su novedad editorial dándole visibilidad, publicidad y validez, que son algo así como las virtudes teologales de la amortización del gasto invertido en promoción.

Que un lector de buena voluntad —y, aunque no lo crean, les aseguro que algún que otro crítico se ha revelado de esta estirpe— crea que Calvino escribió realmente en español o en catalán *El barón rampante* puede ser la prueba fehaciente de dos cuestiones diametralmente distintas, a saber, una de carácter literario, que el traductor ha hecho un trabajo hasta tal punto impecable que ha acabado volviéndolo transparente (señala Marías, en «La traducción como fingimiento y representación», de *Literatura y fantasma*, que «el lector de una traducción, para entrar en el juego, para poder cumplir por su parte con la convención establecida, no debe percibir continuamente que se trata de eso, de una traducción»), y la otra de carácter editorial, que la invisibilidad de la traducción ha venido determinada no por la excelencia del trabajo del traductor sino por su proscripción o confinamiento al que le ha sometido el editor en la edición de marras, de tal modo que, de no tratarse de un lector enseñado y acostumbrado a constatar paratextos y páginas de créditos (un lector que lea contracubiertas, solapas y créditos), no se detendrá a reparar en que Calvino escribió en realidad en italiano y es un ventrílocuo impostor el que habla por él.

Quisiera pedirles ahora, a propósito de esta última cuestión de la invisibilidad de la traducción en el propio volumen por obra y gracia de imposiciones o estrategias editoriales, que relegan el nombre del traductor y, por consiguiente, también el hecho en sí del proceso de traducción, que me acepten un paréntesis en el que encerraré el resultado de una sencilla pero significativa indagación que he llevado a cabo para lo que nos ocupa y que pone en relación el supuesto talante literario de un sello editorial con su política a la hora de destacar el traductor, pues no me parece en absoluto irrelevante esta cuestión como prolegómeno a la de la visibilidad de esa misma traducción en los medios. Va a continuación, como digo, una nómina

de los sellos editoriales que posiblemente estaríamos de acuerdo en considerar literarios, dedicados a lo que en el mercado anglosajón se denomina *literary fiction* o *up market fiction*, y a renglón seguido el lugar en el que sus colecciones de referencia indican el traductor, de menor a mayor visibilidad en función de la posición en la que figura la traducción en el volumen. Verán después que los resultados no son, desde luego, los que nos imaginábamos (y por adelantado pido perdón por los errores que esta lista pueda contener):

España

Tusquets	¡Página de créditos!
Salamandra	¡Página de créditos!
Anagrama	Portada
Siruela	Portada
Mondadori	Portada
Edhasa	Portada
Lumen	Portada
Alianza Editorial	Portada
Acantilado	Cubierta
Alfaguara	Cubierta y página de créditos

Pásmense: sellos de *commercial fiction* o *genre fiction* como Planeta (Portada), Ediciones B (Portadilla) o DeBolsillo (¡Cubierta!), paradójicamente, le conceden a la traducción una visibilidad mucho mayor que la que le otorgan algunas editoriales literarias de referencia. Así, Tusquets o Salamandra confinan al traductor a la página de créditos, al *backstage* del libro, y sin embargo sellos como DeBolsillo, cuya línea editorial ni siquiera es la edición *trade* sino una vida ulterior del libro como es el formato bolsillo, destacan al traductor en el mismo nivel que Alfaguara o Acantilado, exhibiéndolo en el escenario del volumen, esto es, en la cubierta.

Una selección de sellos literarios extranjeros de referencia nos permitirá asumir, definitivamente, que no necesariamente los catálogos más literarios son los que le conceden al traductor una mayor visibilidad:

U.S.A.

Penguin	Portada y contracubierta
Farrar, Straus & Giroux	Portada, contracubierta y página de créditos

Francia

Gallimard	Portada y contracubierta
Actes Sud	Cubierta y portada

Italia

Feltrinelli	Portada y página de créditos
Adelphi	Portada
Einaudi	Portada

Alemania

Suhrkamp	Portada y página de créditos
Piper Verlag	Portada

Portugal

Caminho	Portada y página de créditos
---------	------------------------------

Y digamos, a modo de apostilla a esta lista, que en muchas de las ediciones *mass market*, no pocas en el límite de la ilegalidad o condenadas para siempre aunque ¡a quién le importa que se vendan en cadenas de supermercados y grandes superficies ediciones de Proust con la traducción de Consuelo Berges para Alianza sin la menor mención!

Visto lo visto, es claro que velar por las traducciones literarias de calidad no es patrimonio exclusivo de los sellos de clara vocación literaria, y tampoco de los catálogos de edición normal, y tal vez cumple añadir aquí una larga nota a pie de

página que recuerde que los editores tienen la potestad de encargar traducciones de mayor o menor enjundia y calidad no solo en función del género de la obra original (mayor esmero en una novela de Pascal Quignard o de Calasso, menor en una de Camilleri, Grisham u Ondaatje, y menor aún en una de Dan Brown o de Federico Moccia), sino en función también de la colección para la que ha contratado el título pues, como señala Umberto Eco en *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, «la industria editorial prevé distintos criterios de traducción según se haya concebido el texto de llegada para una severa colección filológica o para una serie de entretenimiento».

Nos las habemos con un tema ciertamente capital por muchos motivos, y el esfuerzo intelectual y físico llevado a cabo en una traducción espléndida merece sin asomo de dudas todo el reconocimiento imaginable, pero tiene ya uno la sensación de que el miramiento y el esmero en la mención de la traducción, como todos los demás esmeros y los demás miramientos, van a ir perdiendo peso conforme las ediciones digitales vayan proliferando, muerta ya del todo la crítica literaria en los medios a manos de la blogosfera inevitable y feroz, y sepultado para siempre el *juicio de valor* por toneladas ingentes de *opinión*, no en vano el profesor Magris nos advirtió hace tiempo, en *Utopía y desencanto*, que no van a correr buenos tiempos para la escala de valores (esto no es ya mejor que aquello; este trasiego literal vale por aquella traducción literaria; al diablo este ancestral y empecinado empeño en advertirnos que el trabajo bien hecho es un valor y que no todo es uno y lo mismo, y leyéndoles esta proclama imagino a Ferlosio, a Yourcenar, a Beckett, yendo a la guerra por la simple defensa de una palabra exacta). Pesa como una lápida la perspicaz constatación de Hans Magnus Enzensberger, allá por 1988 en «El crepúsculo de los recensores», recogido en *Mediocridad y delirio*, de que cualquier conquista del talento, cualquier excelencia estética, cualquier perfección, por relevante que sea, se verá menguada y menoscabada «por la indiferencia de un mercado pluralista al que le importa un bledo la diferencia entre Dante y el Pato Donald». Esa es mi opinión de crítico y de incansable defensor de los derechos de autor. No es la más optimista, lo sé, pero es la que tengo en estos momentos. A la espera de que llegue el momento en que tengan ustedes el placer inmenso de advertirme que mi agorera previsión estaba equivocada, déjenme acabar con mi admirada Edith Grossman, en el buen sentido, entiéndanme. Dice, con corporativa contundencia y declarada animadversión con respecto a los críticos, que «aun el crítico más virulento y malhumorado —y añado yo que de entre los incontables críticos virulentos y malhumorados que existen, entre los cuales estadísticamente tal vez me cuento, a ver qué remedio— admite de mala gana en ocasiones que de vez en cuando aparecen unas pocas traducciones decentes». *Sit back and relax, Mrs. Grossman*, no son

pocas sino muchas las traducciones decentes, y no aparecen sino que se consiguen con esfuerzo, y los críticos genuinos, que seguramente no son otros que los que disfrutaban leyendo y escriben para el lector y no para sí mismos, descorchan botellas imaginarias para celebrarlas. Llámenme ingenuo si quieren, pero quiero pensar que trabajamos todos por el mismo objetivo, que no es otro que contribuir a que la mejor lectura de lo mejor escrito nos haga mejores o cuando menos nos haga felices, la llave de esta felicidad es la interpretación, ustedes interpretan traduciendo, nosotros interpretamos ejerciendo la crítica, y al fin y al cabo, como quiso dejar escrito el profesor Steiner, «en ausencia de la interpretación no habría cultura. La existencia del arte y de la literatura depende de un proceso continuo, aunque a menudo inconsciente, de traducción interna. No es exagerado decir que poseemos civilización porque hemos aprendido a traducir más allá del tiempo». Larga vida a la mejor traducción literaria. Larga vida a los medios y a los monstruos que puedan hacerla visible.



Proyecto *Musizabilidad*, David Escanilla, 2003. Galería de Arte Contemporáneo D'Art, Las Rozas, Madrid.

Mesa redonda.

La formación de traductores literarios

Peter Bush

Miembro del equipo de mentores del British Center for Literary Translation y del Arts Council of England, y traductor literario

Adan Kovacsics

Autor de *Guerra y lenguaje* y traductor literario del húngaro y del alemán, profesor de la Casa del Traductor húngara de Balatonfüred

Olivia de Miguel Crespo

Traductora literaria, directora del Máster de Traducción Literaria del IDEC y profesora de la UPF

Moderadora: Isabel García Adán

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ: Voy a presentar a los ponentes de la mesa aunque ya son conocidos. Empiezo por el extremo: Olivia de Miguel Crespo es licenciada en Filología Anglo-germánica por la Universidad de Zaragoza y doctora en Teoría de la traducción por la Universidad Autónoma de Barcelona, es profesora titular de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universitat Pompeu Fabra, directora del Máster de Traducción literaria, vicepresidenta de ACE Traductores, asesora literaria y traductora, entre otros muchos libros, de la poesía competa de Marianne Moore, por la que ha recibido el Premio Nacional a la Mejor Traducción en 2011, y de *De pangolines, unicornios y otros poemas*, también de Marianne Moore, *Una liturgia común*, de Joan Didion, *1984*, de George Orwell, *Autobiografía*, de Chesterton, que también fue premiada con el Premio Ángel Crespo de traducción, y otras muchas obras que no vamos a citar en detalle. A su lado, Adan Kovacsics: es traductor literario del húngaro y del alemán y profesor en el Máster de Traducción literaria de la Universidad Pompeu Fabra, así como en la Casa del Traductor húngara de Balatonfüred. Al igual que Olivia, fue Premio Nacional de Traducción, esta vez en 2010, por el conjunto de su obra. Es autor de *Guerra y lenguaje* y, entre muchos otros libros, traductor de *Los últimos días de la humanidad* y *Dichos y contradichos* de Karl Kraus, de *La piel del lobo* y *El círculo de fuego*, de Hans Lebert, *Las ciudades blancas*, de Joseph Roth, *Embriaguez de la metamorfosis*, de Stefan Zweig, *La esperanza más grande*, de Ilse Aichinger, *Distrito de Sinistra* y, del húngaro, *Diario de la galera*, de Kertész y *Distrito de Sinistra*, de Adam Bodor, que también recibió el premio Ángel Crespo de traducción. Y en último lugar *but not least*, Peter Bush: fue premio Ramón Valle-Inclán, fue profesor de traducción literaria en la Universidad

de Middlessex y luego en la Universidad de East Anglia, donde también dirigió el British Center for Literary Translation; es editor fundador del diario de traductores literarios *In Other Words* y coeditor, junto con Susan Bassnett, de *Translators Studies*. En 2011 ha publicado traducciones al inglés de *Campos de Níjar* y *El exiliado de aquí y de allá*, de Goytisolo, *Atajo al paraíso*, de Teresa Solana, y *Guadalajara*, de Quim Monzó. Y como proyectos para 2012 y 2013 figuran entre otras cosas *Tirano Banderas*, de Valle Inclán, *El quadern gris*, de Josep Pla, *Incerta glòria*, de Joan Sales, y *Els contes russos*, de Francesc Serés.

Como veis, invitados de lujo y, desde luego, excelentes consejeros para futuros traductores literarios. Mi primera pregunta será la siguiente: siempre se dice que el traductor en gran parte nace y en gran medida se hace. Y lo que está claro es que algo especial ha de existir desde el principio, ¿cómo se puede reconocer la madera de traductor literario en un alumno, si es que se reconoce? Si se reconoce ¿en qué? Me gustaría que contestarais por un lado como profesores y por otro como traductores profesionales.

OLIVIA DE MIGUEL: Yo no creo que nadie nazca traductor. Ni siquiera creo que un niño, cuando le preguntas, diga que quiere ser traductor. No. Yo creo que el traductor se hace en algún momento. Lo que pasa es que se hace a partir de algunas cosas que pueden aprenderse y otras que no, que yo creo que están ahí o se van desarrollando, son rasgos de la personalidad, del gusto, de la visión de la vida... Si lo que planteas es cómo se enseña la sensibilidad diré que de ninguna manera, no se puede enseñar.

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ: Claro, eso: ¿Cuáles son esas cosas?

OLIVIA DE MIGUEL: Cuando los alumnos llegan en primero te das cuenta de que, evidentemente, no saben traducir. Pero se puede detectar quién, con el debido tiempo y las debidas experiencias intelectuales, vitales, de todo tipo, puede llegar a hacerlo bien. ¿Qué cualidades son esas? Pues yo creo que, por ejemplo, la curiosidad. Yo creo que esa curiosidad, ese querer desentrañar el texto, eso de decir: «Aquí no entiendo nada de lo que dice pero algo está diciendo», me parecen básicas, independientemente de que aún no traduzcas bien. Y, además, creo que hay gente que tiene un instinto, una relación diferente con la lengua; hay gente perfectamente bilingüe que no traduce bien, en la traducción hay algo que va más allá de conocer ambas lenguas. Hay una pasión por desentrañar lo que alguien dice y reformularlo en tus propios términos; y, seguramente, también hay un deseo de hacerlo comprensible, no sé... un deseo comunicativo.

ADAN KOVACSICS: Diría que hay dos ejes: uno relacionado con las lenguas (mínimo dos) en el que hay amor, pasión, conocimiento, sensibilidad. Y el otro con la literatura y la cultura. Esos dos ejes, lengua y literatura-cultura, son fundamentales.

PETER BUSH: Estoy de acuerdo con que hay necesidad de una cierta cultura y conocimientos de idiomas; también necesidad de querer trasladar una obra a otro idioma para una nueva serie de lectores. Yo creo que hay también una vertiente política. Pienso en el mundo anglosajón, donde se traduce muy poco. Yo creo que cualquier traductor ve un reto en el mundo anglosajón. El traductor quiere cambiar la situación, yo quiero que estas obras, que a mí me gustan tanto, las lean los ingleses, los norteamericanos, los australianos. Un joven traductor inglés o norteamericano tiene la posibilidad de llevar obras a editoriales, pero tiene que tener una pasión, un criterio crítico, tiene que saber analizar la editorial, su enfoque y relacionar la filosofía de una editorial con el libro que tiene entre manos y quiere traducir.

En cuanto a qué parte de la sensibilidad es innata, creo que hay que evitar cierto misticismo: la sensibilidad literaria se desarrolla por muchas lecturas, experiencias de la vida, hay muchas cosas que influyen. Yo, por ejemplo, empecé a traducir profesionalmente a los 37 años...

OLIVIA DE MIGUEL: Yo también, más o menos.

PETER BUSH: Quiero decir, que yo a los 18 años, a los 23 años, no me dije: «Yo voy a ser traductor literario», era una cosa que surgió después de muchas otras cosas.

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ: Justo, esto es lo que os iba a preguntar ¿cómo descubristeis que erais traductores literarios o que teníais todo para ser traductores literarios? ¿Siempre quisisteis ser traductores literarios? Peter Bush medio acaba de responderme pero ¿cómo fue?

OLIVIA DE MIGUEL: Pues yo es que soy muy lenta, soy lentorra en general en mis procesos, yo no tenía ninguna vocación... yo quería ser médico. Mi madre, que me apoyó siempre en todo, en eso decidió que no, que tal y como yo era, y seguramente tenía toda la razón, lo iba a pasar muy mal en la vida, iba a sufrir mucho, y que no. Así que estudié Filología Inglesa, me fui, vine, leía, leía mucho, era una lectora compulsiva, di clases durante años en secundaria. Ya era una persona más o menos formada, de treinta y algo, cuando decidí traducir. Me gustaba, a mí me encantaba esa posibilidad mientras leía (la lectura es una primera traducción,

es un modo de traducir el texto a tus propios términos). Y había un curso, aquí en Barcelona de traducción literaria, que daba el profesor Samuel Abrahams. Y yo no descubrí nada, me descubrió él, él me descubrió que yo tenía que traducir, me dijo: «A ver, chica» y me puso en las manos una novelista y una poeta; a la novelista la traduje rápidamente y de la poeta no entendí absolutamente nada. Le devolví el libro y le dije: «Mira, me has sobrevalorado, no he entendido nada de esta señora, nada de lo que dice». Me lo devolvió y me dijo: «No seas vaga y sigue, sigue insistiendo». Y seguí insistiendo. He estado con ella unos veinte años, dándole vueltas, haciendo y deshaciendo, volviendo a reescribir: es precisamente Marianne Moore. En fin, a mí me lo descubrieron, yo lo que descubrí es que me gustaba leer con locura, que tenía curiosidad, que me interesaba ese mundo, que disfrutaba, que era un espacio de soledad, que aunque estoy siempre rodeada de gente y siempre hablando, a mí me gusta y disfruto mucho de la soledad y de ese recogimiento que permite la traducción.

ADAN KOVACSICS: Mi caso es un poco diferente porque en casa la traducción existía por el hecho de que era una casa bilingüe o trilingüe: estaban presentes el castellano, el húngaro y, después, se sumó el alemán porque mi familia se trasladó a Austria cuando yo tenía catorce años. Todo eso crea una situación en la que el hecho de las lenguas, de la traducción, está presente. Y a eso se sumaba la tradición: en la literatura húngara la traducción es muy importante, la figura del traductor tiene más importancia literaria allí que aquí, por ser una lengua un poco «encajonada» entre lenguas de diferentes imperios: por un lado las lenguas eslavas, la lengua alemana por otro... A los doce o catorce años ya sabía quién había traducido *The Raven* de Edgar Allan Poe. Pero en ese momento ni se me pasaba por la cabeza traducir. Estudié Filosofía y Filología Románica y no pensaba en ser traductor profesional. Después, claro, cuando me vine a España lo primero que hice fue buscar trabajo y lo primero que se dio fue dedicarme a la traducción, y traduje de todo: contratos, sobre ovnis... cualquier cosa, cosas de derecho, traducciones técnicas. Pero lo que yo quería, evidentemente, era traducir literatura. Entonces empecé a buscar contactos. Me llama la atención que menciones a Marianne Moore como casi la primera pieza que empezaste a traducir y después, veinte años después, sigas con ella. También en mi caso ha habido algo así. Traduje *Los últimos días de la humanidad* hace veinte años y ahora he vuelto a traducir a Karl Kraus. Hay autores que se relacionan contigo, que tú quieres divulgar, y eso es una parte importante también de la traducción: divulgar una obra, divulgar una literatura, eso es algo que hay que estimular.

Los jóvenes traductores deben buscar sus autores, los que les gustan. Aunque hayan sido traducidos, se vuelve sobre ellos, no importa.

PETER BUSH: Pues yo nací en una familia obrera, en el campo, en Lincolnshire, y había en casa como tres voces: la voz de mi madre que vino de Sheffield, una ciudad industrial del norte de Inglaterra; hablaba con acento de Yorkshire, de Sheffield, de familia obrera, su padre era carpintero. Mi padre era del campo, de un pueblecito de cerca de nuestra casa, y tenía un acento también obrero pero de Lincolnshire; eran dos acentos distintos; y la otra voz era la voz de la BBC, de la radio... que era más o menos el *Queen's English*, el «inglés correcto». Yo me crié con estos tres acentos y luego, al entrar en el colegio, me dijeron a los cinco años que yo no hablaba *proper English*, mi inglés era incorrecto: fue una experiencia un poco traumática. Cuando más adelante fui al equivalente al instituto, la mayoría los alumnos era de clase media, hijos de familias de profesionales. Empecé a estudiar latín y francés a los once años. Y en este sistema curioso inglés de instrucción pública de aquel entonces, a los trece años tenía que elegir entre español o química y física. Y para mí estaba claro: español. Así que dejé las ciencias a los catorce años y luego, a los dieciséis, me quedé con solo tres cosas: español, latín y francés. Pero mientras tanto, tenía una pasión: la lectura. Leía cómics, novelas, aventuras, cualquier cosa de este tipo. Y luego, en la universidad estudié literatura francesa y española, medieval, moderna, y, sobre todo, seguí con las novelas: Proust y, en el campo español, *Fortunata y Jacinta*, *La Regenta* y *el Quijote*. Leer estas novelas a los veintidós años me causó impacto muy grande.

Pero luego me hice revolucionario profesional durante cinco años, dejé el mundo académico y los estudios y todo aquello para hacer otras cosas. Pero sí hice muchas traducciones, muchas traducciones de documentos políticos de todo el mundo. Más tarde estuve dando clases en institutos de Londres durante catorce años, donde había como un multilingüismo total. Los alumnos de un instituto tenían una gama de cincuenta idiomas. Impartía una clase de español avanzado a hijos de emigrantes españoles, gallegos, marroquíes de Larache, del antiguo protectorado. Y leía con estos alumnos un libro de Juan Goytisolo, *Campos de Níjar*, que más o menos pensaba que era como la prehistoria de esas familias porque trata de por qué estaban ahí, por aquellos horrores de Almería a finales de los años cincuenta. Pero ellos no lo entendían. Finalmente, me puse en contacto con Goytisolo y ahí llegó la idea de la traducción. Cuando salió *Coto vedado*, primer tomo de su biografía, pensé que me gustaría traducir esta obra, me parecía una obra magnífica. Y así empecé, tuve suerte porque empecé traduciendo profesionalmente un libro de Juan Goytisolo.

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ: Qué maravilla. La verdad es que los tres habéis hablado de un primer autor, un poco de «tu» autor, un poco esa chispa que hace canalizar lo que, evidentemente, ya estaba antes ahí.

Olivia ha mencionado el papel del profesor como descubridor de un talento especial. Quería pasar ahora a hablar un poco de la enseñanza de la traducción. ¿Cuál es el papel del profesor en una disciplina como la traducción literaria? Y ¿cuál pensáis, esto es un poco indiscreto quizá, que es vuestro punto fuerte como profesores?

OLIVIA DE MIGUEL: Creo que el profesor tiene que ser un instigador y un descubridor de lo que hay ahí, y alguien que potencie, que no diga: «Ah, esto ¡uf! fatal, esto no puede ser, no os vais a ganar la vida...» Yo creo que cuando los alumnos están en la universidad, de momento todo es posible, no hay nada escrito ni nada definido: sois los reyes del mambo, pero tenéis que bailar. Es decir, hay que trabajar, hay que leer, tenéis que hacer muchas cosas, pero sois *the very best*.

Yo creo que ha de tener un papel de instigador, de provocador, de decirles: «No, no te puedes conformar con eso, ahonda más, sé más preciso, no seas vago, busca la palabra justa, no utilices tres si puedes utilizar una». Yo creo que debe comunicar una pasión: cuando tú disfrutas con lo que estás haciendo es mucho más fácil comunicar ese entusiasmo. Así el otro puede pensar: «Si este se lo está pasando tan bien y la está gozando, algo debe de tener el agua bendita cuando la bendicen». Eso es lo que yo intento, luego lo que sale... no lo sé, ¿Cuál es mi punto fuerte como traductora? Pues, seguramente, mi peor defecto también: lo pesada que soy, las vueltas y vueltas y revueltas que le doy a la cosa, lo obsesa que llego a poder ser con las traducciones. Eso, evidentemente es un defecto y una virtud en algunos casos.

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ: ¿Y como profesora?

OLIVIA DE MIGUEL: Y como profesora, pues lo mismo, seguramente dirán: «¡Ay, qué pesada, qué pesada!» Pero, bueno, uno es así, no puede hacer mucho.

ADAN KOVACSICS: La verdad es que no tengo ni idea de cuál es mi punto fuerte, pero también destacaría ese impulso de estimular a los alumnos a traducir o a que saquen lo mejor de sí mismos; eso sí que procuro hacerlo. Y eso también vale para la conciencia que tiene uno de las traducciones, de sus propias traducciones. Yo noto que las traducciones en las que yo he trabajado con conciencia, con la mente despierta, con una voluntad de estilo... son mejores que otras en las que he dejado actuar la inercia, la rutina o el oficio. ¡Eso es fatal! Eso es lo que hay que comunicar también a los alumnos, es decir, estar siempre atentos, conscientes...

En mi caso, ¿quién me formó? Yo no recibí una formación como traductor sino que llegué aquí por esos caminos que he descrito, pero sí tuve un profesor

y fue Juan del Solar, que me enseñó a traducir. ¿Y cómo fue? Pues éramos muy amigos, vivíamos cerca y si tú eres pesada [*dirigiéndose a Olivia*], él supongo que lo habrá sido el doble.

OLIVIA DE MIGUEL: ¡Uh, era tremendo!

ADAN KOVACSICS: ¡Tremendo, sí! Traducíamos juntos y después de dedicar una tarde a ¡una! frase, yo decía: «Bueno, ya está hecho, Juan, nos ha salido fantástico», pero él: «¿No te parece que habría que retocar...?» Y entonces empezaba toda la frase de nuevo y así casi hasta la mañana siguiente, dale que te pego. Y él, por ejemplo, así como otros se llevan una novela a la cama, él se llevaba el *Diccionario de dudas* de Manuel Seco... diccionarios, leía diccionarios, lee diccionarios porque todavía sigue traduciendo, ahora está en Perú, lamentablemente. O nos encontrábamos en el tren y decía: «Tal cosa —él traducía también del alemán— ¿cómo la traducirías?» Y nos pasábamos todo el viaje en tren de Vilanova o de Sitges hasta Barcelona dando vueltas a esa palabra. Y eso es algo que me ha quedado en sus dos caras: por un lado la costumbre y, por otro, la conciencia de que yo esto a mis alumnos no se lo voy a hacer. Quizás soy un poco más relajado, más abierto y acepto más opciones, cuando él era más riguroso.

PETER BUSH: Yo tuve en el instituto muy buenos profesores de español, francés y latín que me han inspirado un entusiasmo para leer literatura en estos idiomas; así que a los dieciséis años ya leía literatura en español, obras de Lope de Vega, *el Lazarillo*, la picaresca, novelas francesas, *La Celestina*... Así que, antes de ir a la universidad, ya había leído bastante literatura, textos enteros, y habíamos hablado de estos textos. Pero yo creo que la clave es el entusiasmo por el texto en sí, la *jouissance* de la lectura. Recuerdo que con mi profesor de español, que ahora tiene 80 años, teníamos una sesión a la semana, cuando yo tenía diecisiete o dieciocho años, y leímos toda la obra poética de García Lorca; para mí estos profesores fueron una inspiración que me enganchó totalmente a la literatura en otros idiomas.

Y luego, en la universidad, en aquel entonces —yo creo que todavía se hace— se traducían textos sueltos, tanto en traducción inversa como directa. En teoría, no es buena práctica, pero para mí era un placer enorme hacer esos ejercicios. Y entraba también el debate sobre las traducciones, la crítica literaria: ¿qué quiere decir Joyce con esto? ¿Cómo vamos a hacer para ponerlo en español? Este ejercicio para mí fue muy valioso.

ADAN KOVACSICS: Lo que queda también claro es hasta qué punto la traducción forma parte de la literatura, ahí no hay discusión posible; nuestro trabajo

es un trabajo literario, por lo tanto tenemos que tener una base literaria absolutamente sólida.

PETER BUSH: Hay otra cuestión dentro de la formación: el papel de la escritura, porque básicamente tenemos que escribir. Para mí, el gran descubrimiento de mi primera traducción fue que me gustaba escribir en inglés. Creo que otros maestros son los libros que leemos en nuestro propio idioma. En Inglaterra, en los másteres de traducción, he dirigido un máster en Middlessex, la mayoría de los estudiantes siempre vienen de fuera, no trabajan con el inglés sino que están traduciendo a otros idiomas; por ejemplo, he tenido muchos estudiantes españoles y les pregunto, en la primera clase: «¿Has leído a Lorca, qué libros, qué escritores...?» Y muchas veces callan porque vienen de licenciaturas de idiomas, de filología, y la mayoría de los estudiantes han escrito solo ensayos, pero un discurso académico no es literatura. ¡No es literatura! Escribir un ensayo sobre una obra no es crear una traducción literaria.

ADAN KOVACSICS: Para añadir algo a esto, mis alumnos lo saben, todas mis clases las empezamos leyendo un fragmento de alguna obra en castellano, de algún autor latinoamericano o español. ¡Todas las clases! Tanto en Hungría como aquí, las empezamos así, cinco o diez minutos; no tiene que ser un texto relacionado directamente con el texto que vamos a traducir, no. La idea es que ese texto que estamos leyendo en castellano te vaya impregnando. Luego, viene el resto, viene tu trabajo de traductor y lees otras cosas; por ejemplo, nosotros estamos obligados, todos, a leer en la otra lengua porque tenemos que formarnos.

OLIVIA DE MIGUEL: Sí, sí, es que es una historia muy esquizofrénica, uno está leyendo siempre en una lengua y escribiendo en la otra. Yo, ahora, por ejemplo, estoy releendo de pe a pa a Galdós porque voy a traducir los ensayos de Henry James, me estoy empapando, llenando los oídos de esa lengua. Es que es imprescindible, porque ese es el instrumento que tienes que tener bien afilado y yo creo que la manera mejor de afilar el instrumento es la lectura.

ADAN KOVACSICS: Porque nuestra lengua cotidiana o la lengua periodística, no sirven, eso que quede claro.

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ: Me parece muy interesante lo que habéis dicho en relación con entusiasmo por la propia lengua. Eso es lo que hay que enseñar también, a escribir, el gusto por la escritura.

Y ahora que hemos hablado también de maestros o de formas de enseñanza o de formación, me gustaría preguntaros por los alumnos. Es decir, ¿vosotros notáis,

quizá, diferencias generacionales o de mentalidad, por así decirlo, entre vosotros y los jóvenes traductores de ahora? Al margen de lo que pueda ser manejo de tecnologías y, por supuesto, de talento o experiencia. Pero ¿notáis una diferencia a la hora de abordar el trabajo? El propio concepto de ponerse a trabajar, ¿creéis que es diferente o no? ¿Qué ha cambiado?

OLIVIA DE MIGUEL: Yo creo que las personas cambiamos muy poquito de generación en generación, muy lentamente; yo llevo treinta y tantos años dando clase y veo desfilar año tras año delante de mí a las mismas personas, es decir, a los mismos grupos de la fauna humana. Creo que cambiamos poco, pero los avances tecnológicos y todo esto, de alguna manera sí que modifican el modo en que nos acercamos al trabajo. Seguramente hay unas ventajas y unos inconvenientes, como en la mayoría de las situaciones. Las ventajas las conocemos todos: el acceso a muchísima información, etc. Pero yo creo que hay una cuestión que es bastante peligrosa en relación con todo ese acceso inmediato y fácil cuando el juicio crítico no está aún formado. Porque entonces se deifica la tecnología y lo que está en Google o está en Internet va a misa. Ese puede ser un inconveniente. Otro inconveniente es que nos hace a todos más zánganos... La inmediatez es una maravilla pero una losa terrible. En ese sentido yo creo que nuestros alumnos tienen menos hábitos, menos disciplina, menos capacidad de sufrimiento en cierto sentido.

Pero fundamentalmente creo que los alumnos interesados por la traducción literaria son una familia humana que se parece mucho, a través del tiempo y a través de las generaciones, a la gente a la que le gusta la literatura, la lectura, que disfruta con las palabras, que va en busca de la precisión... Un grupo humano que estaba hace veinte años, hace diez y ahora mismo.

ADAN KOVACSICS: Yo no llevo tantos años dando clase, empecé a dar clase bastante tarde y como una forma de devolver la experiencia de traductor. Así que no he visto generaciones, solo más o menos ocho o diez años, y tampoco veo diferencias grandes. Y sí está esa nueva realidad que es la tecnología, la informática, Internet... que sí que han cambiado muchas cosas y sobre todo para los traductores, hay traductores, no solamente jóvenes sino también de nuestra generación e incluso mayores, que son grandes aficionados a Internet y parece que sin Internet no se puede traducir, lo cual es falso; hay otros traductores, en cambio, que ni siquiera quieren saber nada de Internet, nada, siguen igual que antes. Así que aquí hay una paleta muy amplia. Pero el núcleo de la traducción no ha cambiado para nada con Internet, la base sigue siendo la misma. Y en la forma de abordar la traducción tampoco yo veo grandes diferencias.

PETER BUSH: Yo creo que hay una gran diferencia: ahora hay *Translation Studies*, existe la teoría de la traducción; en los años sesenta y setenta había algo de teoría de la traducción, pero había otras teorías en el mundo: mucho marxismo, mucho estructuralismo, mucho feminismo... Y yo creo que los que estudiábamos leíamos literatura, si teníamos un interés teórico-crítico, el enfoque de nuestro interés teórico venía del marxismo o del feminismo, del estructuralismo... Pero ahora tenemos otro problema: en cinco años de una licenciatura en traducción hay mucha teoría de la traducción pero hay menos lectura de literatura, y para ser un traductor literario hace falta tener experiencia de lectura literaria. No estoy en contra de la *Translation Theory* pero es una cuestión de equilibrio entre la práctica y la teoría. Creo que en Barcelona, en las facultades, hay muchos profesores que son traductores profesionales, pero en Europa hay muchas facultades de traducción donde predomina la teoría o la lingüística aplicada; y está bien la lingüística aplicada, es interesante, pero no es lo esencial para ser traductor literario. Mucho más fundamental es el desarrollo de la sensibilidad literaria y del arte de escribir, de escribir literatura. Yo les digo a los estudiantes: «Vamos a ver cinco traducciones distintas del *Inferno* de Dante y luego lo traducís vosotros ¿Por qué no? Y, además, hacedlo con atrevimiento desde el principio, sin tener una actitud sumisa para con la obra maestra y el ‘gran clásico’. Si partes de una actitud de reverencia solo vas a llegar a una traducción convencional, con lenguaje literario convencional, y esto no es lo que hay en Shakespeare o en Cervantes». Hay que desafiar a los alumnos a ir más allá, siempre.

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ: Los tres contáis con la experiencia de haber vivido y también de haber estudiado y enseñado en países con tradiciones de enseñanza distintas. Yo quería preguntaros, precisamente, si en todas partes se cuecen habas o en todas partes se cuece con agua, como se dice en alemán... ¿Cómo es el agua, cómo son las habas en otras partes? ¿Qué pueden aprovechar, aprender de bueno, unos sitios de los otros?

OLIVIA DE MIGUEL: Sí, he vivido fuera y he enseñado, pero he enseñado mi propia lengua. Pero yo creo que en este momento, en este país, la enseñanza se ha reblandecido, seguramente como reflejo de otros reblandecimientos sociales, hasta unos puntos increíbles. Pasan cosas como que a un alumno en la universidad le digas: «Este libro hay que leerlo» y te pregunte: «¿Entero?» ¡Ojalá fuera broma, pero es real! No es por ponerse en plan abuelo Cebolleta, pero yo me acuerdo de que nos daban un montón de bibliografía así y apañatelas porque eso entra. Yo creo que nos hemos reblandecido hasta unos puntos que rayan en la idiotez... hay alumnos que la universidad lloran por un suspenso. Es una sociedad infantilizada

y, por tanto, también los estudiantes y los profesores nos hemos infantilizado. Sería necesaria mucha más exigencia, mucha más autoexigencia, y contemplar de una vez que el joven es joven pero no es imbécil y tiene capacidad, y tiene que leer no uno sino veinte libros, ver veinte películas y tener veinte horas de charla con sus compañeros y discutiendo... Aquí lo que sucede es que la universidad se ha convertido en una secundaria floja. Y ahí estamos...

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ: ¿Y los húngaros cómo son?

ADAN KOVACSICS: Tampoco lo sé exactamente, pero yo pienso que no hay tanta diferencia geográfica y que la tendencia general a la infantilización es global, y eso es así y no tiene arreglo y tenemos que ir acomodándonos poco a poco. Lo que pasa es que traducir es igual en todas partes.

Lo que a mí me llama la atención es que, por ejemplo, estoy dando un seminario todos los años de traducción del húngaro al castellano en Hungría, no aquí, donde en realidad tendría que hacerlo. Este país es particularmente reactivo y difícil cuando se trata de abrirse a otras lenguas, a otras realidades lingüísticas, etc. ¡Aquí no se puede aprender húngaro! Es una cosa demencial, a lo mejor hay una facultad que enseña húngaro, no estoy seguro, en Alcalá de Henares, pero es que no estamos hablando de una lengua que se habla en un lugar remoto del planeta, sino de una lengua que se habla en la Unión Europea.

PETER BUSH: Yo llevo ocho, nueve años en Barcelona; he dado clases en Inglaterra y aquí, y másteres de traducción literaria. Y en Barcelona o en Londres he tenido el mismo tipo de estudiante: alguien que ya tiene pasión por la literatura; si no ¿para qué? Hay una diferencia que me gustaría señalar: en Inglaterra, últimamente, hay un auge en el interés por la traducción literaria entre los jóvenes que salen de las facultades. Desde hace tres años, en la Feria del Libro de Londres hay un centro de traducción literaria; la Feria del Libro de Londres siempre ha sido una cosa de la industria: agentes, contratos, derechos... Empezaron hace tres años con un centro de traducción literaria, que es cosa de la asociación de traductores literarios y del British Center for Literary Translation, y durante toda la Feria tenía un espacio y tenía un programa con charlas, mesas redondas... Estuve este año y era increíble porque cada sesión ¡un lleno! La mayoría eran jóvenes de veinticinco o treinta años o menos, y más traductores profesionales; quiero decir que ahora hay estudiantes que salen de las universidades en Inglaterra que quieren ser traductores literarios...

OLIVIA DE MIGUEL: Y en Irlanda también.

PETER BUSH: Este interés por la traducción literaria como profesión es nuevo. La gran pregunta es: ¿qué van a traducir? Porque si se traduce tan poco... Y la esperanza es que esta ola de entusiasmo por la traducción literaria sea parte de algo más grande, que haya un interés por la traducción de literatura extranjera entre esta nueva generación de jóvenes.

Por último, quería decir que participé en una cosa de formación bastante interesante llamada *mentoring*, un proyecto del Centro Británico de Traducción y la Asociación con la subvención del Arts Council: han escogido diez idiomas, a diez profesionales experimentados de la traducción y hemos trabajado durante seis meses, desde septiembre hasta marzo, con diez jóvenes traductores. Creo que este tipo de iniciativas es muy interesante y ayuda no solamente en la práctica de la traducción literaria sino en la iniciación profesional: mi pupila consiguió dos contratos. Es un tipo de formación no continua pero muy enfocada para ayudar a jóvenes traductores a avanzar un salto más con la ayuda de alguien que está muy metido en el mundo.

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ: Cerraré esta mesa redonda con un resumen de vuestras recomendaciones:

Serás curioso.
Serás pesado, nunca lo bastante.
No serás vago e insistirás aunque no entiendas nada.
Escribirás en tu propia lengua tanto como puedas
Leerás todos los días literatura en tu propia lengua.

Y, por último, algunos mandamientos menores: serás insumiso... Y me gustaba mucho el de «acabarás bailando el mambo». Si se os ocurre alguno más podemos ir alargando la lista entre hoy y mañana.

OLIVIA DE MIGUEL: Sospecharás del texto.

PÚBLICO: Y lucharás por tus derechos, evidentemente.

PÚBLICO 2: Muchas gracias por vuestras interesantes intervenciones que nos han permitido escuchar las palabras de tres magníficos traductores literarios que no han pasado por una facultad de traducción. Yo os pediría, ya que estamos en una facultad de traducción y rodeados de estudiantes de traducción que les dierais, por favor, algún motivo para estudiar traducción.

OLIVIA DE MIGUEL: No hemos pasado porque, al menos en mi tiempo, la traducción literaria no estaba regulada como una licenciatura universitaria.

PÚBLICO 2: Lo digo porque, puestos ya en plan radical total, tampoco está tan claro que para ser traductor literario haya que pasar por una facultad de traducción.

PONENTES: No, no está nada claro.

PÚBLICO 2: A lo mejor podríamos considerar la posibilidad de volver a una filología y cursar luego un máster en traducción literaria. En todos los foros europeos se está debatiendo muy profundamente y muy radicalmente la experiencia de las facultades de traducción en cuanto a la traducción literaria, para la que, ya lo habéis dicho vosotros mismos, lo importante es leer, saber literatura, saber escribir...

OLIVIA DE MIGUEL: Bueno, pero igual lo que hay que replantear es cómo está estructurada la traducción literaria dentro de las facultades de traducción. Para mi modo de ver, un traductor o un estudiante que venga a estudiar traducción con la intención clara de ser traductor literario lo tiene flojo en la facultades de traducción porque los planes no están pensados en esa dirección, sino como algo muy generalista, muy orientado a la lingüística aplicada, a las tecnologías, a las industrias de la lengua... a toda una serie de cosas que no sé hasta qué punto interesan a los traductores literarios. Pero eso es lo que los propios alumnos nos van a decir ahora, si realmente consideran que eso los forma o se queda cojo.

ADAN KOVACSICS: Yo tampoco conozco mucho los programas en las facultades de traducción; lo que sí tendría que decir es que la formación que recibimos, al menos en mi caso, en filología, tampoco era la adecuada para ser traductor, porque nos preparábamos en realidad para otra cosa: para el análisis del texto o para ser profesor, pero no para ser traductor. Digamos que nos tuvimos que buscar la vida en el ámbito de la traducción. Y a mí, personalmente, ese periodo inicial en el que traduje de todo, me fue muy útil, me sigue siendo útil, todavía voy sacando algo de allí, a pesar de que ya llevo muchos años, casi treinta, sin hacer ese tipo de traducciones.

Nos encontramos en un terreno intermedio: ni las facultades de filología exclusivamente sirven para traducir, ni quizás las facultades que se dedican exclusivamente a la traducción, a otros tipos de traducción, sirven para la traducción literaria.

Escuchándonos a nosotros parece que los traductores somos bichos raros... y eso es así: estamos en medio de todo, entre dos lenguas, vitalmente también. Hay algo que se presta, existencialmente, en los traductores, a esta ambigüedad. «Ambigüedad» que es una palabra que también tiene «ambos»: las dos lenguas, literatura-traducción, no es solamente escribir sino que también está el otro texto...

PETER BUSH: Yo creo que no se debería ver la licenciatura en traducción como una cosa sencillamente vocacional: «Voy a hacer esta licenciatura *ergo* voy a ser traductor». Ninguna licenciatura, en humanidades, debería pensarse como una cosa totalmente vocacional. Lo que tienen que ser cuatro o cinco años en la universidad es una *education*: desarrollar la conciencia crítica y no una cosa estrecha y mecánica. Personalmente, creo que, en cuanto a la traducción literaria, tiene mucho más sentido hacer un máster, para alumnos que han estudiado literatura, idiomas o lo que sea. Hay que pensar también en el mundo del trabajo. En el Reino Unido o en los Estados Unidos la gente que sigue licenciaturas en humanidades luego se coloca fuera de este ámbito, no son necesariamente traductores o profesores de idiomas o de literatura; se coloca en el mundo de los negocios o lo que sea. Ha tenido una enseñanza universitaria que le es útil para vivir en una sociedad, no para encasillarse en un puesto de trabajo. Yo, por ejemplo, les digo a los estudiantes en el Reino Unido: «No pienses que vas a ser solo traductor profesional *full time*, puedes hacer esto y ser profesor, o trabajar en una empresa». Hay varias maneras de enfocar la cosa y hay que tener mucha flexibilidad.

Mesa redonda.

La (in)visibilidad del traductor en los medios de comunicación

Víctor Amela y Jordi Cervera, periodistas.

Moderador: Robert Falcó

ROBERT FALCÓ: Voy a empezar presentando a los invitados: Jordi Cervera es periodista y escritor; ha escrito más de veinte libros entre novela y poesía; en la actualidad trabaja para Catalunya Radio como periodista, colabora con prensa escrita en publicaciones como *Qué leer* o *El Periódico* y tiene gran experiencia en periodismo cultural. Víctor Amela, como él mismo afirma en su propia página web, lleva más de media vida trabajando como periodista; empezó en *La Vanguardia* en 1984, ha ejercido la crítica en televisión, también la crítica literaria, y es el co-creador de una de la secciones más famosas de la prensa actual, tanto en Cataluña como en España: «La contra», junto con Lluís Amigué e Ima Sanchís. En cuanto al periodismo literario, trabajó, y creo que es su participación más destacada, en *Salo de lectura* y en *L'hora del lector* en BTV y en el Canal 33, con Emili Manzano, desde 2002 a 2006 en BTV y desde 2007 a 2011 en Canal 33, en *L'hora del lector*.

Hoy estamos aquí para hablar sobre el tema en torno al cual gira el congreso: la visibilidad o la invisibilidad del traductor en los medios de comunicación.

Susan Bernofsky y Jonathan Cohen publicaron en *Words Without Borders* una especie de hexálogo sobre los aspectos más importantes que los críticos y periodistas debían tener en cuenta a la hora de reseñar, de hacer una crítica de una traducción; los he traducido yo a vuelapluma y me apetecía leerlos para que los tengamos en cuenta en nuestra charla.

- Incluye siempre el nombre del traductor en la mención inicial del libro y en cualquier ficha bibliográfica.
- Si la traducción destaca por su elegancia, por su gracia o por un uso atrevido o audaz del lenguaje, dilo. Si, por el contrario, tiene un estilo torpe y poco fluido, también conviene resaltarlo, sobre todo si tus conclusiones están respaldadas con ejemplos.
- Si el traductor ha escrito una nota o prólogo en el que describe el modo en que ha abordado la traducción, resulta útil resumir las ideas principales y señalar si ha logrado los objetivos que se había planteado.
- Si existen traducciones previas de la obra, compara fragmentos paralelos para poder reseñar las principales aportaciones de la nueva traducción.

Sobre este punto, quisiera comentar que a propósito de la traducción de *Madame Bovary* de Lydia Davis, Julian Barnes hizo una reseña para la *Random Book Review*: es una crítica de 6000 palabras, unas veinticinco páginas a doble espacio, y en ella, efectivamente, cogía las traducciones anteriores y comparaba fragmentos concretos. Pero no todos los periodistas, obviamente, disponen de 6000 palabras para poder hablar de un libro.

- Si la obra original es célebre por alguna cualidad literaria, al lector puede resultarle muy valioso saber si estas cualidades se reflejan en la traducción.
- Por último, el aspecto más importante que deberías tener en cuenta es el siguiente: ¿la obra traducida aporta algo a la vida literaria del idioma inglés, en este caso, a nuestra lengua, a nuestro arte y a nuestra sensibilidad? En otras palabras: independientemente de que se trate de una obra de poesía o de prosa, ¿la traducción trasciende los límites de la práctica literaria en inglés, introduce nuevas técnicas narrativas, formas poéticas o modos de narrar una historia?

Como veis, van bastante al grano; a mí me parece muy interesante que sean precisamente unos traductores los que planteen qué cuestiones podrían o deberían tener en cuenta los periodistas y los críticos que se dedican a hablar de libros.

En ocasiones, cuando se traducen clásicos, resulta evidente cierta veneración por el original, pero que en muchas ocasiones no se especifica, no se concreta cuál es exactamente la versión que toma por original. Edith Grossman en su libro cita a Robert Wechsler en *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation (Interpretar sin un escenario: el arte de la traducción literaria)*, y en él, a su vez, Robert Wechsler cita a Grabowski, poeta y traductor del francés al inglés. Este dice:

Los lectores siempre quieren autenticidad, una preocupación romántica que no existió antes del siglo XIX. De algún modo, creen que si alguien firma un texto, ese texto fue segregado por ese cuerpo. Cocteau tiene una imagen hermosa: dice «Yo cago mis libros». De un modo maravilloso, eso es lo que los lectores desean: quieren leer las heces de la autenticidad, de modo que cuando aparece en escena un traductor, este parece ser un mediador o un intercesor, porque no fue él quien en realidad escribió el libro.

Ahora me gustaría ceder la palabra a Jordi y a Víctor. Sería interesante saber en qué condiciones trabajan los periodistas y los críticos, de qué espacio disponen, cómo pueden elegir los libros si es que pueden elegirlos, qué información les proporciona la editorial y cualquier otro aspecto que se les ocurra.

JORDI CERVERA: Me temo que el 80 por ciento de los periodistas no sabría qué hacer si le dejaran escribir 6000 palabras para hablar de un libro. En todo caso, lo que sí que es cierto es que, tal como está el panorama, me temo que el paréntesis que habéis puesto en «(in)visibilidad» no hace falta y es «invisibilidad» directamente. No quisiera ser apocalíptico, pero lo que sí es cierto es que el presente del libro en los medios de comunicación es más bien peligroso, peligroso y en caída libre, diría, y el papel o la presencia de los traductores me parece que todavía es peor; si realmente los libros, los programas de libros, los periodistas que hablan de libros son una especie en peligro de extinción o una reliquia del pasado, me temo que el papel del traductor, que es incluso considerado dentro del sector como un «mal necesario», es todavía peor. Más ahora, en tiempo de crisis, que parece que cualquiera puede traducir; al chico de los recados que más o menos habla inglés, se le dice: «Toma esta novela que nos ha llegado, que tiene que estar para dentro de dos días y tenemos que sacarla ya». Esta sería una práctica no habitual pero cada vez más normal.

VÍCTOR AMELA: No me imagino un programa de televisión de entrevistas a traductores. Sí imagino una revista especializada en traducción, que quizá existe ya, no lo sé... Pero en un medio generalista, que el traductor sea la estrella es extraño. Seguramente porque, por tradición cultural, el traductor ha sido siempre un ser anónimo, no sabemos quién tradujo del griego al latín, ni del latín al árabe, ni del árabe al español las grandes obras fundacionales de nuestra cultura, no lo sabemos, son anónimos. Sabemos que hubo una escuela de traductores en Toledo, eso sí, y un rey que la promovió, pero supongo que la identidad del traductor como tal es una idea muy moderna, muy reciente, supongo que del siglo xx. Aunque he encontrado leyendo esta semana, en un libro que acaba de salir ahora, *Historia menor de Grecia*, un episodio muy bonito que yo no conocía y si queréis os lo puedo leer, acerca de cómo dos personas que se movían por la Italia del Renacimiento, una se llamaba Petrarca y la otra Boccaccio, se desesperaban por encontrar a alguien que les tradujera unos extraños textos en griego que les interesaban. Son tres páginas, pero me saltaré algunos párrafos:

Milán, 1354. A las afueras de la ciudad, junto a la puerta Vercelina, una casa adosada a la muralla y flanqueada por dos torreones, aloja desde hace unos meses al poeta Petrarca a quien el poderoso arzobispo Visconti retiene en Milán como un lujoso adorno de su corte. Las ventanas se abren a una hermosa campiña y en el fondo del paisaje se recortan las cumbres nevadas de los Alpes. (...) Esta mañana, Petrarca ha recibido una inmensa alegría: unos mensajeros han traído un regalo que le envía desde Constantinopla su amigo Niccolò Sigerio. Petrarca conoció a Sigerio hace menos de un año, en Aviñón, cuando este griego de origen se presentó ante el Papa tratando de

influir para la reconciliación de la Iglesia. El poeta le rogó entonces que intentara encontrar en los monasterios de Constantinopla alguna de las obras perdidas de su admirado Cicerón. Hoy, en vez de ese encargo, Petrarca ha recibido de Sigerio un manuscrito con dos obras desconocidas en Occidente: *La Iliada* y *La Odisea* de Homero. Sentado en su escritorio, el poeta recorre con la vista los textos ilegibles de ese códice mientras redacta emocionado una sincera carta de agradecimiento. Todos los autores antiguos admiraron a Homero, pero ningún latino sabe hoy de sus poemas más que por los libros acerca de Troya. Ahora, con los escasos rudimentos de griego aprendidos un día del monje calabrés Barlaham, Petrarca intenta descifrar lo que ocultan los intrincados caracteres, libar algunas gotas de la magia vertida en esas palabras por quien dicen que fue el más grande de todos los poetas. Reconoce con satisfacción el nombre de Aquiles, reconoce los nombres de los dioses y héroes, pero no puede en absoluto comprender el sentido.

El siguiente capítulo dice así:

Venecia, 1359. Maniobrando con pericia entre los postes, evitando el impacto con los sillares sumergidos cubiertos de algas, hincando con decisión la pértiga en las aguas turbias, un barquero del Torcello conduce a Giovanni Boccaccio por los canales de Venecia. Boccaccio viene de visitar a Petrarca en Milán. Lo dejó con buen ánimo, en buena salud, ordenando sus cartas y sus poemas en lengua vulgar, recuperado ya de la enojosa herida que le produjo la caída de un códice y que a punto estuvo de obligar a los médicos a amputarle la pierna. El encuentro con el maestro resultó alentador, aunque sus reconvenciones sobre galanteos y enamoramientos incomodaron en más de una ocasión al impetuoso Boccaccio. Ardiente de entusiasmo, el florentino le mostró a Petrarca el ingente trabajo que viene realizando acerca de los dioses de los gentiles, y le informó con emoción de los más de 1000 lugares de la geografía antigua de los que ha conseguido reunir noticias fidedignas.

Está traduciendo. Y dice:

En los silencios [entre Petrarca y Boccaccio], cuando las miradas seguían hablando, ambos veían asomarse una apremiante conclusión: para conocer el mundo antiguo, es necesario traducir a Homero. Juntos, han concebido un plan: encontrar a Leonzio Pilato y convencerlo para que acabe la labor que ha dejado inconclusa. Pilato es un extraño calabrés que se jacta de tener

antecedentes tesalios, fue alumno del monje Barlahan, pero nunca siguió la senda monástica. Pasó unos años en la isla de Creta y luego regresó a Venecia, donde Petrarca lo conoció el invierno pasado y le encargó que tradujera *La Iliada*. Pilato no pasó del Libro V y no se ha vuelto a saber de él. Se supone que sigue en la ciudad pero es posible que haya cumplido su deseo de peregrinar a Aviñón. El plan es encontrarlo, disuadirle de la idea de trasladarse a esa corrupta Babilonia y ofrecerle una paga en el *studio* de Florencia para que se dedique a traducir a Homero y a enseñar a unos buenos discípulos el griego. Eso hay que conseguir, porque en Italia no hay cátedra de griego desde los tiempos de los antiguos, porque desconocemos la lengua de nuestros Evangelios y porque no es posible seguir adelante sin poder leer siquiera las obras que instruyeron a Enio, a Cicerón y a Virgilio.

Esta estampa nos ilustra sobre cómo traducir ha sido, en momentos cruciales de la historia de Europa, un imperativo que las mentes más lúcidas se han impuesto para seguir adelante. Umberto Eco dice que la traducción es «la lengua común europea» y eso tiene que ser cierto por necesidad en un territorio tan pequeño y con tantas lenguas yuxtapuestas una a lado de otra.

Yo creo que la traducción es un signo de conciencia de la debilidad; el inglés no traduce mucho porque se cree realmente el centro del mundo. Sin embargo, tener conciencia de que afuera hay algo interesante, en el fondo es conciencia de debilidad, querer traducir es ser consciente de estar en la periferia. De mi experiencia como crítico literario en los programas de libros que tú citabas...

ROBERT FALCÓ: Este es uno de los aspectos que me interesaban: saber qué diferencias había entre la labor que hiciste tú con Emili Manzano y la que hizo Jordi en Catalunya Radio o en los otros medios con los que colaboráis. Por ejemplo, ayer se comentaron aquí las restricciones que a veces tienen los periodistas en ciertos grupos de comunicación a la hora de hacer reseñas sobre cierto tipo de autores publicados por editoriales afines o no a su grupo empresarial. ¿Vosotros teníais plena libertad para escoger los libros que queríais reseñar? Claro, al trabajar en BTV, una televisión pública y local, imagino que no teníais muchas presiones...

VÍCTOR AMELA: ¡No, no, no, no!

ROBERT FALCÓ: ... Y podíais elegir más o menos con libertad. No sé si el caso de Jordi en Catalunya Radio o en *Qué leer* o en *El Periódico* es el mismo. ¿Y cómo os llegaba el libro de la editorial? Si es que os llegaba de la editorial o si erais vosotros mismos los que decíais: «Mira, me ha gustado este libro que he leído y voy a hablar de él».

JORDI CERVERA: Los libros llegan (llegaban, ahora menos) a montañas, camiones de libros cada día, veinte, treinta, cuarenta... Supongo que a Víctor le pasaba igual...

VÍCTOR AMELA: Sí, pilas y pilas...

ROBERT FALCÓ: ¿Se abren todos los paquetes?

JORDI CERVERA: Sí, se abren todos. El problema es que crea cierta sensación de angustia porque sabes que nunca llegarás a leerlos todos ni a dar salida a los que lo merecen. Se da una sobreproducción excesiva que la crisis, a pesar de todo, no ha solucionado en ningún sentido. Es cierto que depende también de en qué tipo de medio trabajas o en qué tipo de situación te encuentras; es decir, si tú tienes la libertad de elegir, acabas eligiendo libros que te interesan, libros que te resultan más próximos; hay algunas variantes, por ejemplo cuando estás como reseñador de libros en algún medio escrito te dicen: «Hay que hablar de este» por una cuestión de política editorial que tú no controlas; pero si tú diriges tu propio programa, sí que puedes marcar las líneas de lo que vas a hablar o de lo que no, siempre en base a tu criterio y a tus gustos.

VÍCTOR AMELA: Sí, todo lo que dice Jordi es así. Yo ejercí la crítica literaria en *La Vanguardia*, en su día, hace un millón de años, pero recuerdo que en aquella época, cuando Robert Saladrigas coordinaba las páginas de libros, yo era un becario y colaboraba con él, y me decía: «Toma, Víctor, este libro: léelo y haz una reseña». Y el concepto «traductor» no existía; mayoritariamente eran libros traducidos pero a mí jamás se me recordó que debiera citar al traductor; eso es un fenómeno reciente, y cuando digo reciente digo desde 2000 hacia aquí; en la época en la que empecé a colaborar con Emili Manzano en BTV, sí recuerdo que él nos decía a los colaboradores: «Cuando se trate de traducciones, sea al catalán o sea al castellano, citad al traductor». Y sí, lo hacíamos, era como una disciplina, citábamos siempre al traductor y cuando alguna vez nos olvidábamos, o yo me olvidaba porque no tenía el chip colocado, Emilio me lo hacía notar; me decía: «¿La traducción es de...?» y yo: «Sí, perdón». Eso, es así.

En el caso de BTV, la libertad era absoluta; en el caso del Canal 33, también, pero con un pequeño correctivo y es que, como TV3 y Canal 33 han nacido para promocionar la lengua catalana, se trataba de que no quedaran en el armario sin comentar obras de autores catalanes escritas en catalán.

Sí que es cierto y es una reflexión que me gustaría poner sobre la mesa, que cuando Emilio nos aleccionaba acerca de que había que hacerle los honores al tra-

ductor, yo pensaba para mí mismo: «Yo citaré al traductor, pero no podré valorarlo». Y no podré valorarlo porque desconozco la versión original; y, de hecho, para congraciarme con los traductores, no voy a incurrir en la pedantería de decir: «La traducción es espléndida, realmente ¡qué gran trabajo!» ¿En qué me estoy basando para decir esto? O lo digo porque realmente lo he comprobado o mejor no digo nada. Cito, simplemente, al traductor, y ya está. No sé lo que opináis al respecto. En definitiva, no sé qué nos pedís a los críticos: que hagamos el trabajo de Julian Barnes o que reconozcamos únicamente la existencia del traductor

ROBERT FALCÓ: El de Julian Barnes lo ponía como un caso completamente excepcional, algo que solo puedes hacer si trabajas, imagino, para una publicación muy especializada que te cede esa cantidad de espacio.

VÍCTOR AMELA: Pero ¿de verdad que habéis oído muchas veces a algún crítico decir: «Extraordinaria traducción de Pepita Pérez»? ¿Tú te crees que realmente él tiene criterio para valorar si es excelente esa traducción?

ROBERT FALCÓ: Si no aporta ejemplos, a mí me resulta difícil creérmelo, lo mismo que no me creo si dice: «Esta traducción es muy torpe porque...» o «Tiene un estilo poco fluido». Si el crítico no dice que ha ido a mirar el original y que ha comprobado exactamente si el original es o no es fluido...

JORDI CERVERA: Hay una cuestión de desconocimiento; es decir, si tú no conoces la lengua de partida con suficiente fluidez para valorar el tema, mejor no meterse en líos y no valorar ese tipo de cosas, porque aparte no tienes ni tiempo ni, seguramente, la información necesaria para saberlo; tú lees un libro y dices: «Esto no va bien», pero no sabes si realmente es que no va bien porque el autor lo ha escrito mal o porque el traductor lo ha traducido mal.

VÍCTOR AMELA: Hay otro elemento interesante que citaba hace unos días Sergi Pàmies en su columna de *La Vanguardia* y que tiene que ver con el hecho de que, ahora, hay periódicos en esta ciudad en los que el articulista se traduce a sí mismo, porque se publica una versión en catalán y una en castellano, como *El Periódico de Catalunya* o *La Vanguardia*. Pàmies decía: «He descubierto —cosa que seguramente muchos de vosotros sabéis, yo no lo sabía— que cuando me traduzco al catalán quedo más corto. Me sobra espacio, eso significa que tengo que reescribir el artículo; y mientras adapto al castellano mi artículo, originariamente escrito en catalán, me doy cuenta de que tengo que volver a la versión original en catalán porque como ya he alterado cosas, tengo que retocarme en el original». Una cosa muy extraña, muy curiosa.

JORDI CERVERA: Además, hay un tema de fondo que supongo que también os afecta directamente y que es la cuestión industrial del tema; es decir, en el proceso editorial actual, en el que van desapareciendo los editores literarios —que realmente valoraban un autor y se dedicaban a defenderlo, se dedicaban a llevarlo adelante porque creían en él y porque era una apuesta suya personal— y los editores se han convertido en gestores de balances de cuentas y lo que importa al final es que los números cuadren. Toda la estructura del libro está muy pautada, muy marcada, y se dan unos fenómenos que a mí me parecen muy curiosos; ahora, la mayoría de los editores son antiguos jefes de prensa que han pasado a editores. Al mismo tiempo, muchos empleados de la editorial se dedican a traducir, es lo que os decía antes: si este señor sabe inglés o portugués, pues «toma este libro y me lo montas para mañana, que lo tenemos que sacar este fin de semana». Este es un hecho que se suma a la invisibilidad del traductor y que acaba perjudicando a vuestro sector en concreto y seguramente al sector en general. El trabajo de un traductor es encontrar el punto de vista serio y profesional, que es lo que se está perdiendo en la estructura editorial. Ahora lo que interesa es trabajar rápido, con poco tiempo, con poco dinero, y conseguir que determinado libro salga en una determinada fecha. Supongo que recordaréis, no hace mucho, uno de los *best-sellers*, yo creo que el libro del año de la editorial en cuestión, que salió con un capítulo menos porque encargaron la traducción a varios traductores y después... recorta, pega y colorea. Al final, resulta que, efectivamente, los editores igual no hicieron bien su trabajo y a nadie se le ocurrió cotejar el original, les faltó un capítulo y lo publicaron con un capítulo menos. Este tipo de cosas, aunque sea una anécdota, da a entender cómo funciona hoy en día el mercado editorial. En el mercado anglosajón existe la figura del traductor que de alguna manera se erige en protector, en tutor del autor que traduce, y se encarga incluso de incorporarlo al mercado, de luchar para que funcione. Aquí esto es bastante impensable porque la dinámica del mercado hace que sea muy complicado, incluso que las editoriales respeten el trabajo del traductor en este sentido; hay pocas editoriales —afortunadamente hay excepciones— que busquen un traductor que dé lustre a la obra y que forme parte de la estructura interna de la obra. Lo que interesa es cumplir rápido y, por tanto, el papel del traductor no deja de ser una notita en la primera página, que aparece «Traducido por:» y con letra pequeña, normalmente; casi nunca aparece en portada. Y es este tipo de cuestión el trabajo que yo creo que tendrían que hacer las asociaciones de traductores, hacerse valer.

ROBERT FALCÓ: Lo hacen, al menos lo intentan.

VÍCTOR AMELA: Las anécdotas son muy ilustrativas, esta que has explicado del capítulo de menos es brutal y muy elocuente, no hay que añadir nada; y puedo

contar otra anécdota que compensa un poco esta. El otro día, hablando con Jaume Cabré, que es autor de *Jo confesso* —una de las novelas de ahora más vendidas, más leídas, de más éxito, *best-seller* catalán—, me explicaba cómo él había fichado, había cazado a la persona que había traducido *Jo confesso* al castellano.

ROBERT FALCÓ: Concha Cardenoso.

VÍCTOR AMELA: Exacto. Él me explicaba que un día, leyendo una revista literaria de circulación menor, leyó cómo había traducido esta persona un relato breve de Cabré al castellano. Se enamoró de esa traducción, le pareció preciosa y pidió, por favor, a la editorial, sin conocer de nada a Concha, que la buscaran y la convencieran de que fuese la traductora de *Yo confieso*. Y parece que al principio no era posible porque ella tenía ya otros encargos, otros compromisos, pero al final pudo hacerse cargo de la traducción, y Cabré me confesaba que estaba muy, muy satisfecho y muy contento: «No la conozco personalmente, no la he visto nunca en persona; hemos intercambiado unos *mails* y ya está». Pero esto ilumina un poquito, da un rayo de esperanza acerca de este trabajo.

El caso es que Cabré debe de ser uno de los pocos autores que puede hacer cosas como estas y, de hecho, hace un par de años, hubo un encuentro de traductores de Cabré, todos vinieron a Barcelona para hablar con él, para estar con él un par de días y para poner en común la idea de Cabré como autor; creo que este es también un caso esporádico, obviamente orientativo de cómo tendría que ir la cosa, pero muy poco extrapolable a otros autores de pocas ventas.

ROBERT FALCÓ: Ayer, Javier Aparicio introducía un tema que a mí me parece interesante: hablaba de una gradación de la visibilidad del traductor en función del autor al que traducía —y yo creo que estoy de acuerdo con él y que me perdonen mis colegas—. Aunque todos los traductores son importantes, quizá no merece un análisis tan detallado la traducción de Danielle Steel como la de Kafka, de Thomas Mann, de James Joyce... de cualquier gran autor.

Cuando vais a hablar de un libro o tenéis que escribir un artículo, una crónica, una crítica, obviamente imagino que lo deseable es poder entrevistar al autor para poder hacerle las preguntas necesarias sobre su novela, sobre su libro...

JORDI CERVERA y VÍCTOR AMELA: Sí. Claro.

ROBERT FALCÓ: Bien, pero en el caso de autores que, o bien porque son extranjeros y no pueden venir o la editorial no los quiere traer aquí —autores importantes, de esos que aparecen en el canon de Harold Bloom—, o simplemente están muertos, y cuando hay, por ejemplo, una edición tan importante como la que

hizo hace unos años Galaxia con las obras de Kafka, yo me pregunto: ¿qué mayor experto vas a poder encontrar —en ciertos casos, no en todos— que el traductor?

Yo sé que vosotros, en *L'hora del lector*, por ejemplo, habéis tenido a Marta Rebón.

VÍCTOR AMELA: Sí, Marta Rebón. Pero fíjate que lo que sucede es que algunos traductores de lenguas «exóticas» como el polaco, el checo o incluso el ruso, que son pocos, acaban teniendo una visibilidad, un cierto relumbrón porque no traducen del inglés, del francés o del alemán, sino de esas lenguas más reducidas y además, a autores de prestigio. Incluso en la cubierta del libro sale: «¡Adan Kovacsics, Marta Rebón!» Porque ya parece que ellos son como el doblador de Clint Eastwood, que suele ser siempre el mismo... En esos casos sí que adquieren cierto protagonismo estos pocos traductores. Pero claro, en las novelas rosa del inglés, no.

JORDI CERVERA: Nos encontramos también con que alguna editorial ha decidido dar visibilidad al traductor como sería el caso de Quaderns Crema con autores de relance como Adam Zagajewski: Xavier Farré se convirtió en una especie de voz de Adam Zagajewski, de la poesía del este europeo. Cuando existe un conocimiento personal entre el traductor y el autor, sí que puede ser una buena vía para darle visibilidad al traductor. Pero supongo que es cada caso en concreto...

VÍCTOR AMELA: Yo sí he vivido el caso de que la editorial te traiga al autor y te proponga al traductor de la novela como intérprete para la entrevista. Es maravilloso porque ¿quién va a interpretar mejor las respuestas de ese entrevistado que alguien que se ha leído su obra y la ha traducido? Al final, la entrevista, es verdad, casi acabas haciéndosela al intérprete, porque ya no tiene que preguntarle al autor, ya se sabe la respuesta...

Y luego está el asunto de traducirse uno mismo. Yo conozco un caso de autor que se ha traducido a sí mismo y que ha confesado un gran sufrimiento, es decir, que casi mejor que te lo haga otra persona, porque estar demasiado cerca de tu texto te crea unas incomodidades a la hora de traducirte.

LLUÍS MARÍA TODO: Por alusiones, diré que yo he traducido casi todos mis libros. Y, volviendo al artículo de Sergi Pàmies en el que decía que cuando escribes en catalán el texto final es más corto y cuando escribes en castellano es más largo, yo creo, según mi experiencia, que no es una cuestión estrictamente lingüística sino retórica: el castellano arrastra tanta tradición retórica, periodística, ensayística, etc. que, quieras que no, se te pegan los estereotipos, las frases hechas, etc. El catalán lo trabajas un poquito más desde cero, probablemente.

En cuanto a lo de traducirse a uno mismo, no tiene nada de dramático ni terrible: es una cosa estupenda y fantástica; tienes una libertad que soñarías tenerla cuando traduces a Flaubert o a cualquier otro autor, porque eres tú, y dices: «Esto en el original podría haberlo dicho mejor» y entonces lo dices mejor.

VÍCTOR AMELA: Te cambias sobre la marcha...

LLUÍS M.^a TODÓ: Claro, claro

JORDI CERVERA: Te mejoras, acabas haciendo otro libro...

LLUÍS M.^a TODÓ: Por supuesto, cosas que en el original catalán te parece que son demasiado locales las generalizas, etc. Tienes una libertad maravillosa. Mi experiencia es absolutamente positiva y estupenda.

VÍCTOR AMELA: ¿Escribes generalmente en catalán y te traduces al castellano? ¿O al revés?

LLUÍS M.^a TODÓ: Uf, depende: algunas novelas las he escrito en catalán y después las he traducido al castellano, y otras, como la que estoy escribiendo en este momento, las escribo ratito en catalán, ratito en castellano.

VÍCTOR AMELA: Pudiendo hacerlo complicado, ¿para qué hacerlo fácil?

LLUÍS M.^a TODÓ: Exacto, es lo que tiene ser bilingüe, no sé en función de qué un día me levanto con el ánimo catalán y otro día me levanto con el ánimo castellano, o según los pasajes, según ¡yo qué sé! Y lo que hago es, en una segunda etapa, si está en catalán lo paso a castellano y viceversa. Y así vamos pasando la vida.

VÍCTOR AMELA: Bueno, es una manera entretenida.

JORDI CERVERA: Lluís María, me acabas de hacer feliz, porque yo tenía una duda desde hace muchos años, cuando veía autores que cambian de idioma casualmente para ganar premios de gran renombre nacional e internacional, que en una rueda de prensa posterior al premio siempre decían: «Yo escribo las dos versiones a la vez». Y a mí me tenía siempre muy mosqueado, pero ahora ya veo que es una cosa muy normal. Me quedo mucho más tranquilo.

LLUÍS M.^a TODÓ: Y volviendo a lo que decíais antes de las entrevistas a los traductores, yo he traducido mucho para Impedimenta y el editor de Impedimenta —que es un muy buen editor madrileño que se preocupa mucho por la promoción de sus libros, como debería ser siempre, pero en su caso es particularmente cierto— muchas veces, del orden de cuatro, cinco o seis veces, me ha llamado diciendo: «La radio no sé qué de Badajoz, de Tenerife, quiere que hables sobre una

novela de Balzac, o de Mirabeau», o lo que sea. Y yo, naturalmente, siempre digo que sí; y no es que yo adopte a la manera de un zombi la voz del muerto, sino que hablo del libro, porque lo conozco bien porque lo he traducido.

ROBERT FALCÓ: Yo creo que cuando Víctor hablaba de las entrevistas a los traductores no pretendía decir que el traductor remplazara al autor, sino que...

JORDI CERVERA: En algunos casos igual ganaríamos...

ROBERT FALCÓ: ... interviniera como experto en la materia.

CARLOS FORTEA: Quería abundar en dos cosas que se han dicho porque son llamativas. Una es la cuestión de la relación de Jaume Cabré con Concha Cardenoso; es curioso porque se supone que debería ser lo normal; el caso de Günter Grass es paradigmático: reúne a todos sus traductores en su casa cuando va a publicar una novela, antes de publicarla incluso, y les facilita material y discute con ellos, les lee párrafos en voz alta para que sepan cómo los entiende él, y de esa manera se establece una relación idónea. Puntualizo que yo no sé si la querría en todos los casos, hay autores de todos los colores, hay veces en que dices: «Qué lástima que este tipo no sea del XIX y pueda prescindir de él...»

ROBERT FALCÓ: Yo creo que también se debe al modo en que está montado el mundo, el negocio del libro. En muchas ocasiones, si tú quieres consultarle alguna duda al autor hay que seguir como una especie de laberinto: primero hablas con la editorial, que habla con el agente de España; el agente de España habla con el agente del país original, y el agente, si no puede o no quiere solucionártelo, hablará con el autor... y determinados autores, obviamente, son inaccesibles.

CARLOS FORTEA: El cuanto al papel del traductor de lenguas minoritarias, creo que no se debe a que estas sean lenguas poco conocidas sino a que nadie más sabe nada. Cuando le dieron el premio Nobel a Elfriede Jelinek a mí me empezó a zumbar el teléfono como un descosido, pidiendo mi opinión. ¿Por qué? Porque ni Dios sabía quién era Elfriede Jelinek ni sabía nada. Entonces, de repente, existe el traductor, porque es un recurso de emergencia: «Vamos a recurrir a este, que algo sabrá». Pero lo lógico sería que estuviera en el panel natural de expertos a los que consultaran cuando se tratara de hablar de algo. De repente dicen: «Es que le han dado el Premio Nobel a Naipaul»; entonces no le preguntan al traductor, sino que acuden a la universidad de no sé dónde a preguntarle al catedrático de turno, que a lo mejor no se ha dedicado a Naipaul pero está perfectamente dispuesto a hablar de él. Eso son cosas corregibles...

JORDI CERVERA: Yo creo que es una cuestión más de mercado que otra cosa. Es decir, Cabré o Günter Grass pueden permitírselo porque son autores de

prestigio internacional, que venden, que funcionan y por tanto, en este sentido, parece que la editorial esté un poco más obligada a mimar sus obras tanto en origen como en destino. Pero en otro tipo de obras de consumo más inmediato, cuando la cuestión va mucho más veloz, o simplemente este tipo de *best-sellers* donde el autor está blindado en su torre y solamente aparece para la promoción y luego lo vuelven a guardar, ahí lo que interesa es que la traducción esté para tal día a tal hora y ya está, da igual que la haga un buen traductor o un mal traductor.

ROBERT FALCÓ: Jordi tiene razón en lo que dice pero curiosamente —me vais a perdonar que hable de mí—, yo he traducido a todo tipo de autores: he traducido a Beckett, he traducido a Saki, a Robert Fisk, también a Ken Follet. Curiosamente, a mí y a mis compañeros de despacho nos han llamado muchas más veces para saber cómo se traduce a Ken Follet, cómo hacemos para traducir 1000 páginas, cómo se traduce un *best-seller*. Porque no es que el editor tenga el capricho de sacar el libro dentro de seis meses; es que este libro tiene que estar hecho dentro de seis meses porque son exigencias del mercado, porque el negocio actual está montado así. Y no ocurre solamente con los *best-sellers*. Recuerdo cuando tradujimos la autobiografía de Robert Fisk, que eran también 1000 páginas y era un libro muy difícil: la traducción tenía que hacerse en tres meses y el libro en seis. ¿Por qué? Porque Robert Fisk, que normalmente vive en el Líbano, estaba de gira por todo el mundo presentando el libro. No es un capricho del editor sino que son exigencias del mercado global.

M.^a TERESA GALLEGO: Antes de entrar en el capítulo de los autores, un breve comentario: yo estoy de acuerdo con que la traducción es una cosa que siempre está en un segundo plano pero no creo que en este momento, y desde hace años ya, ninguna editorial le vaya a encargar una traducción a un empleado de la casa. Otra cosa es que se busque un traductor dispuesto a trabajar sin contrato o con un contrato que no sea legal, o con una tarifa más baja, pero la etapa esa de que traducía un empleado de la casa yo creo que en el panorama de la traducción española profesional es algo superado por completo. Otra cosa es cómo el editor trate al traductor profesional, pero esa es otra historia.

Hablando de los autores, mi experiencia, que es con autores franceses, ha sido siempre excelente y el año pasado se cumplieron cincuenta años desde que empecé a traducir. Siempre que me he dirigido a un autor (en principio he pedido a la editorial el contacto, a veces a la editorial francesa si la editorial española no lo tenía), antes por carta y ahora por correo electrónico, este no solamente ha respondido siempre, sino que incluso ha agradecido la pregunta y el contacto ha durado normalmente durante todo el proceso de la traducción. A veces era más intenso porque yo tenía más cosas que consultar y a veces era menos porque no tenía problemas.

Incluso un autor, Jonathan Littell, no esperó a que el traductor hiciera el contacto: las primeras traducciones que salieron de Littell en Europa fueron simultáneamente al castellano y al catalán, y en cuanto se compraron sus derechos para la primera traducción, Littell escribió una carta extensísima para sus traductores —que nos enviaron desde las dos editoriales que se encargaron de sendas traducciones— en que no solamente puntualizaba una serie de cosas sino que, además, nos pedía, por favor, que recurriéramos a él siempre que quisiéramos. De hecho, Littell vino a Madrid y me llamó para tener una extensísima reunión en la que hablamos un poco de todo —llegamos a hablar incluso de otras cosas que no eran la traducción— y además nos pidió, y así lo hicimos, que puesto que era la primera traducción de su libro en Europa, le fuéramos mandando comentarios de dificultades específicas para que él pudiera ir preparando cartas para los traductores de las siguientes lenguas. Así que creo que los autores, al menos los franceses, se prestan de muy buen grado al contacto con el traductor y lo valoran mucho.

ISABEL GARCÍA ADÁNEZ: No sé si voy a decir una perogrullada, pero yo creo que una cosa que quizá a veces se confunde es el propio concepto de visibilidad. Obviamente, nosotros no queremos ser la estrella de la película. El hecho de que el nombre del traductor aparezca en una reseña debajo del título ya es ser visible y muchas veces es suficiente. No necesitamos alfombra roja, porque entonces quizás nos habríamos dedicado a otra cosa y no precisamente a ser traductores. Pero el hecho de que se cite que esa obra es una traducción es enormemente importante; es el propio hecho de que el lector tome conciencia de que hay una persona que ha hecho ahí un trabajo. Obviamente, si el crítico sólo puede escribir 300 palabras, no pretendo que se vaya al original en alemán a buscar la metáfora más guay. Pero es que nosotros tampoco pretendemos eso. En realidad, nos conformamos con que se cite nuestro nombre.

VÍCTOR AMELA: Y yo os pregunto ahora, para saberlo yo: ¿en qué medios impresos, por ejemplo, jamás se cita al traductor? Porque yo creo que en *La Vanguardia* sí se cita en la ficha bibliográfica

LLUÍS M.^a TODO: Solo quiero repetir lo que mostré ayer en el *Culturas*; en el último *Culturas* había un dossier estupendo sobre Fumaroli, venían las fichas de los libros de Fumaroli traducidos, además, en Acentilado, y no figuraba el nombre de la traductora.

CELIA FILIPETTO: Muchas veces también falta el nombre del traductor cuando se hacen avances editoriales de determinados capítulos —sobre todo en la revista de colorines de los sábados o en los especiales del domingo en *El País*—.

Aparece el título del libro, el nombre del autor extranjero, cuatro o cinco páginas... y nada del nombre del traductor. Y eso es una oportunidad perdida, dada la circulación que tienen esas publicaciones. Pongamos el caso citado de Jaume Cabré: se quedó con el nombre de Concha Cardenoso y en el momento en que surgió la oportunidad, se acordó del nombre del traductor. Si no aparece, se pierde una oportunidad de oro.

VÍCTOR AMELA: A mí me sorprenden estas negligencias de *El País*, porque incluso el otro día había en el dominical cuatro páginas en las que se hablaba de un libro y ese libro daba pie a un despliegue de una lectura interesante, y no citaban ni la editorial. Citaban el título del libro y el nombre de la autora, pero no el nombre de la editorial. A mí me parece muy negligente.

PÚBLICO: Solo quería ahondar en lo que comentaba M.^a Teresa Gallego de que creo que cada vez la profesión del traductor es más profesional. Me sorprende que todavía quede esa idea de que puede traducir el becario o alguien de plantilla porque casi todos los que traducimos libros somos autónomos o trabajamos por nuestra cuenta y por encargo. Yo creo que sobre todo en el caso de los libros es muy difícil que lo haga alguien a vuelapluma como decía Jordi Cervera, entre otras cosas porque necesitas mucho tiempo, no es algo que puedas hacer así... No es un tipo de tarea que se pueda improvisar. Es un trabajo cada vez es más profesional y estas facultades de traducción también lo demuestran.

Y por otro, quisiera recordar la iniciativa de «El traductor presenta». Precisamente este año hemos tenido la de *Gargantúa y Pantagruel* hace un par de meses. Empieza a haber iniciativas así y es cierto que el traductor puede explayarse porque conoce bien el texto.

LLUÍS M.^a TODÓ: Y ya que hablamos de la traducción de *Gargantúa y Pantagruel* de aquí, el colega y amigo Gabriel Hormaechea, en *La Vanguardia* salieron dos páginas sobre el lanzamiento del libro y la autora del reportaje entrevistaba al prologuista, que se llama Guy Demerson, y naturalmente hablaba del autor, pero no hablaba para nada del traductor.

Y para que estéis alerta, estamos lanzando una campaña por medios informáticos para que inundemos de protestas y de notitas los periódicos preguntando: «¿Quién tradujo a Rabelais?»

VÍCTOR AMELA: Me parece muy bien. Yo os aconsejo que intentéis avergonzar al jefe de sección. Es lo más eficaz. Apuntad siempre al redactor jefe y al jefe de sección porque si se avergüenza él ya tienes una cascada que llegará a la

redactora, pobrecita, la redactora, que al final hace lo que le dejan hacer. Y si ella hace eso y nadie la reconviene y nadie la riñe, volverá a repetir el mismo error.

JORDI CERVERA: La suerte es que en la radio ya nadie habla de libros, por tanto me ahorro muchos deberes.

OLIVIA DE MIGUEL: En ese caso, también escribí diciendo lo mismo: «¿Quién ha escrito esta traducción?». Y contestaron que claro, como había tantas personas implicadas —el maquetador, el diseñador...—, nombrar también al traductor parecía un exceso.

VÍCTOR AMELA: ¿Eso era una excusa?

OLIVIA DE MIGUEL: Eso era la justificación ante nuestra pregunta «¿Quién ha traducido este libro?». Porque traducir *Gargantúa y Pantagruel* tampoco es cualquier cosa. ¿Cómo es posible que hable usted durante tantas páginas y no cite al traductor? Y ella decía que es que había tantos personajes implicados en el libro que el traductor se le había caído.

PÚBLICO: Yo quería hacer un apunte: creo que lo que sucede es que todos queremos pasar por alto que se tiene que traducir para que podamos leer, queremos hacernos un poquito la idea de que estamos leyendo el original. Eso hace que en todo el proceso todos tengan la ensoñación de «estoy leyendo a Proust». Y nadie está leyendo a Proust si lo lee traducido. Y además, cierto complejo también de que no sabemos suficientes idiomas; en España ya se sabe que nadie sabe inglés, nadie sabe nada.

JORDI CERVERA: Un poco al hilo de lo que comentabas tú, hace unos años, no sé si sigue la cosa igual, algunas editoriales recomendaban, sobre todo en traducciones del catalán al castellano, que no apareciera el nombre del traductor porque el mercado valoraba mejor que el autor se hubiera esforzado y hubiera hecho él mismo la versión en castellano.

LLUÍS M.^a TODOÍ: Perdonad que me vuelva a hacer con el micrófono, pero ya que estamos entrando en cosas concretas, hay otras dos cosas concretas fácilmente corregibles que son muy irritantes para los traductores. Una es la frase que todos hemos leído 500 veces: «Esta espléndida novela traducida por Planeta». No, mire usted, Planeta no ha traducido nada.

Y hay otra frase, esa sí que es muy urticante, cuando, de repente, el reseñista o el crítico se quedan deslumbrados con alguna frase concreta, la entrecomillan y hablan del maravilloso estilo del autor. Y ahí yo creo que si merecería el traductor

ser citado, porque que se cite una frase en español y se diga que qué bien escribía Faulkner... Eso yo creo que es fácilmente corregible.

Como decía Isabel antes, no estamos pidiendo que se hagan valoraciones extensísimas del asunto, pero a cada uno lo suyo.

M.^a TERESA GALLEGO: Lo que quiero precisar es que cuando los traductores luchamos por nuestra visibilidad, que se limita a lo que ha dicho Isabel, a que se reconozca que el libro está traducido y figure el nombre del autor de la versión, no es un problema de vanagloria ni de arco de triunfo, ni de querer que nos digan que somos estupendos y qué bien lo hacemos, sino que es un problema laboral. Así de sencillo: por lo que estamos luchando los traductores es por nuestros derechos laborales y por nuestro pan de cada día; y nada más, porque lo que buscamos los traductores es el respeto: no buscamos ni que nos elogien, y admitimos muy gustosos, si lo hacemos mal, que nos critiquen.

Pero, evidentemente, el primero que tiene que respetar al traductor en el terreno laboral es el editor; y la mayor parte de los editores de este país —no todos, claro— no respetan al traductor en absoluto.

VÍCTOR AMELA: Pero al autor tampoco ¿eh? Pero quizá menos al traductor, sí.

M.^a TERESA GALLEGO: Entonces el autor tendrá que afiliarse en su asociación de escritores para protestar. Nosotros tenemos una asociación de traductores —más de una— para luchar, pero no para luchar por la alfombra roja, sino por los derechos laborales. Y los derechos laborales —o sea, un contrato legal, una remuneración no suntuosa pero sí equitativa— pasan por el respeto; y el respeto pasa por el reconocimiento de que hay un traductor.

Y cuando luchamos por la visibilidad se trata de una lucha laboral y sindical, no de otra cosa.



Mesa redonda. El traductor: ¿ficción o realidad?

Anna Prieto

Directora del Departamento de redacción de Random House Mondadori

Pedro Román

Autor del blog www.leemaslibros.com

David Paradela

Traductor literario, autor del blog www.malapartiana.wordpress.com

Damià Alou

Traductor literario, crítico de *Ara* y profesor de la UPF

Modera: Belén Santana

BELÉN SANTANA: Volvemos al tema central del encuentro, que es la visibilidad del traductor. Voy a empezar presentando a los componentes de la mesa.

A mi derecha tengo a Anna Prieto, directora del departamento de redacción de Random House Mondadori y, a petición de la propia Anna, hago una pequeña precisión: es lo que en otras editoriales se llama «editor técnico»; es decir, es la persona que se ocupa de todo el proceso de edición, desde la traducción hasta que se entrega el material para imprimir. También se ocupa de la producción de *ebooks*. Es decir, Anna es la persona con la que el traductor trata y aquí será la representante del sector editorial.

A su derecha tenemos a Damià Alou, traductor literario, crítico literario —con lo cual tiene esa doble faceta— y profesor de esta Universidad. Es licenciado en Filología Inglesa por la universidad de Barcelona y doctor en Traducción e interpretación. Ha participado en varios congresos de traducción como crítico literario y ha traducido más de setenta libros al castellano de autores como Truman Capote, Charles Dickens... no voy a nombrarlos a todos porque sería una larga lista.

A la derecha de Damià tenemos a David Paradela, traductor literario y autor del blog *Malapartiana*. David ha estudiado Traducción e Interpretación y Teoría de la Literatura y Literatura comparada en la U.A.B., la universidad de Bolonia y la universidad de Barcelona. Ha traducido también una treintena de libros del inglés y del italiano para distintas editoriales.

En la otra punta de la mesa tenemos a Pedro Román, autor de un blog llamado *Leemaslibros.com*. Esto me parece especialmente interesante: ha habido un debate más o menos encendido sobre la diferencia entre opinión y juicio crítico, sobre blogs y crítica de traducción seria. Me parece e interesante y novedoso contar con la presencia de Pedro, porque se define a sí mismo en su blog como un «lector empedernido, escritor aficionado e informático de profesión». Aquí tenemos a un lector que lee todo lo que cae en sus manos literalmente, pero los géneros que más frecuenta son la fantasía y la ciencia-ficción; y por este motivo comenta bastantes títulos que se publican en inglés incluso antes de que aparezca la traducción.

ANNA PRIETO: Voy a hablar de lo que sé, de lo que hago, que serán unas pinceladas sobre el proceso de edición del libro tal como lo hacemos en RHM. Formo parte del departamento de redacción, que tiene un nombre tan equívoco que hay que explicar siempre (pero nos aferramos a él porque es bonito, porque es histórico, porque tiene resonancias a periódico), pero en realidad somos editores técnicos o como lo queráis llamar. Nosotros nos ocupamos de todo el proceso de edición desde que nos pasa el libro el editor, ese libro pensado, ese proyecto «hijo» del editor, para ponerlo en marcha, tanto si es un manuscrito en castellano o en catalán como si es un libro original que hay que traducir. Coordinamos un proceso en el que intervienen profesionales de distintas áreas. Pero, dentro de ese proceso, una de las decisiones más importantes, la que va a tener más trascendencia, es la elección del traductor. Os puedo asegurar que no tenemos becarios traduciendo, por si alguien ha tenido esa idea. Y ¿qué tenemos en cuenta, a la hora de encargar una traducción o de pensar cuál es el traductor ideal para este libro? En primer lugar, hay que valorar qué libro tenemos entre manos: no es igual decidirse por un traductor si tienes un *best-seller*, una novela negra, una novela erótica, un clásico o un libro de poesía; evidentemente no os digo nada nuevo, es una verdad de Perogrullo: tenemos que saber qué perfil de traductor estamos buscando. Y también hay que ver si necesitamos un traductor especializado o un traductor más generalista. Valorar también esa dificultad es, por tanto, imprescindible a la hora de optar por un traductor u otro. También en qué tipo de edición estamos pensando, es decir, si es una edición que queremos anotada, si estamos pensando en encargar un prólogo porque ese traductor conoce muy bien la obra del autor... Porque no tratamos igual una edición de un sello más comercial que de un sello más literario, por decirlo así; entendemos que, en nuestro caso, los sellos más literarios son Mondadori, Lumen... Para estos sellos hay que tener en cuenta estas características de edición.

Otro aspecto son las expectativas de venta. Por expectativas de venta me refero a lo que nosotros llamamos un «libro-apuesta». Para un grupo grande una

apuesta es un libro para el que no solamente se va a hacer una tirada importante, sino que se va a hacer un esfuerzo en *marketing* y en promoción para que esté presente en los medios, en las librerías, para darle visibilidad. Para un libro del que se van a vender 30 000 ejemplares, la presión que tenemos para que la traducción tenga una calidad es importante; es más, imaginaos si hay problemas de edición o hay alguna mala crítica a una traducción: en una obra que tiene esa repercusión, el efecto es aún mayor. Por tanto, se tiene muy en cuenta también la importancia estratégica, por decirlo así, de la edición de la obra en la editorial.

Hay otras consideraciones fundamentales: tenemos en cuenta qué traductor ha traducido las obras anteriores. En los sellos literarios, cuando una editorial empieza a traducir a un autor va teniendo una continuidad, y hacemos todo lo posible para que eso se pueda mantener. A veces no es posible y realmente es una lástima, pero hay otros imperativos, pero en la medida de lo posible, tanto la editorial como el traductor hacen un esfuerzo para cuadrar las agendas.

El traductor, en todo ese proceso, participa activamente en muchos casos, especialmente en la edición de estas obras literarias, porque generalmente pide ver pruebas y participa en todo el proceso de corrección. En nuestro caso hay como una especie de triángulo editor/redactor (que en realidad es el coordinador de cada sello)/traductor. Y las cosas acaban saliendo razonablemente a gusto de todos.

La presencia del traductor es más destacada en estos sellos porque encargarle la traducción a determinado traductor es garantía de calidad. Y en algunas colecciones —que en nuestro caso se centra básicamente en una, que es Clásicos Mondadori— aparece el nombre en la cubierta. ¿Cuántos estamos acostumbrados a leer libros de determinado sello porque sabemos que va a estar bien, porque va a cuidar la traducción? Hay otros casos, como en la poesía, en que el traductor no solamente traduce sino que introduce la obra con un prólogo, añade notas, y muchas veces sugiere títulos o autores al propio editor; a veces «descubre» algún texto y le hace propuestas al editor para que finalmente se convierta en un libro publicado. Son casos minoritarios, porque tampoco hay una avalancha de títulos de poesía, desgraciadamente, pero no por ello son menos destacados.

También solemos informar del traductor en nuestros boletines de prensa y en nuestros boletines de *marketing* para libreros y periodistas, especialmente en las colecciones de literaria.

Y estas son las pinceladas de lo que sería el proceso de trabajo: para nosotros, no hace falta decirlo, el traductor es una pieza fundamental de nuestro trabajo diario. Cuando en la anterior intervención se hablaba de las editoriales, me sentía

un poco cohibida, porque parecía que estaba en el bando enemigo; pero plantear antagonismos a ciertos niveles es algo que en nuestro caso no concebimos porque necesitamos de buenos profesionales para llevar adelante nuestro negocio.

BELÉN SANTANA: Muchas gracias, Anna. Ya habéis visto que en R.H.M. el traductor sí que cuenta, sí que es visible, y yo espero que tú te lleves la sensación de que no mordemos. Y, sobre todo, gracias por venir, porque sabemos que para los editores esto es muchas veces adentrarse en terreno enemigo. Por ello es un especial placer contar contigo aquí.

DAMIÀ ALOU: Buenas tardes. Lo que decía Anna del supuesto enfrentamiento entre traductores o editores, en realidad, nunca existe; yo creo que solamente lo querrían fomentar los directivos, que son los que siempre quieren sembrar cizaña. Pero entre editores, correctores y traductores lo que debería haber es una colaboración porque, al fin y al cabo, el interés de todos es que salga bien el libro.

En cuanto a la visibilidad, es verdad que últimamente los traductores son más visibles en las cubiertas, en las editoriales que ella lleva de Clásicos Mondadori y en alguna otra. También en poesía, porque parece que en poesía, la mitad de lo que lees es responsabilidad del traductor, quizá un poco más que en prosa. Y si no me falla la memoria, las primeras editoriales que yo recuerdo en España que pusieron el traductor en la cubierta debieron de ser Alfaguara (en sus libros azules), Club Bruguera, Narradores de Hoy... Y esa visibilidad en la cubierta yo creo que ha influido un poco más a la hora de que en la prensa se comente o se mencione o se diga lo que sea acerca del traductor. De hecho, no se suele decir gran cosa, lo único que se suele decir de las traducciones es si hay alguna metedura de pata gorda o evidente o que uno no puede pasar por alto. Pero en realidad, se despacha alguna traducción diciendo: excelente, magnífica, pobre, extraordinaria... Suelen ser más los adjetivos de halago porque si el crítico la ha leído de pe a pa y le ha sonado bien, pues le parece magnífica, pero eso no quiere decir nada, porque, en realidad, no está enjuiciando si realmente esa traducción ha seguido el estilo, o la dicción, o lo que sea del original. Además, hay una cosa evidente: para criticar una traducción tienes que tener delante el original. Si no lees el original, el libro puedes criticarlo como texto literario: «Su lectura es interesante, aburrida, fluida...» lo que sea, pero no puedes criticarlo como traducción. Salvo en el caso de la poesía y eso porque se siguen publicando, yo creo que erróneamente, traducciones bilingües encaradas.

PÚBLICO: ¿Por qué erróneamente?

DAMIÀ ALOU: Porque yo creo que el hecho de publicar las traducciones bilingües encaradas ha sido muy malo para la traducción; porque no acabas leyendo

la traducción ni acabas leyendo el original, siempre estás con un ojo aquí y con un ojo allá. Lo cual no quiere decir que no se tengan que publicar ediciones bilingües, pero yo creo que sería mucho mejor publicar primero la traducción y detrás el original, porque leerías la traducción y luego, si te interesa o te hace gracia, leerías el original.

Y los que son supuestamente críticos de poesía se inhiben hasta puntos ridículos. Recuerdo un ejemplo, de *El País*: un crítico comentaba (ni siquiera se podía decir que las reseñara) varias traducciones de Emily Dickinson, que no es moco de pavo, y decía: «Esta la ha hecho Fulanito y tiene tantas páginas y parece que está bien» y luego mencionaba otras varias, y el problema es que ponía al mismo nivel la de Clásicos Cátedra —una colección de la que algún día alguien tendrá que hablar— y la de Amalia Rodríguez, por ejemplo. Y al final concluía con una frase totalmente idiota: «Y que el lector soberano escoja». ¡Claro que el lector soberano escoge, tonto! Pero la cuestión no es que el lector soberano escoja, sino que tú le tienes que decir cuáles están bien y cuáles no lo están, porque para eso cobras. Pero las traducciones generalmente se despachan con una palabra o dos, a no ser que llegue el tío que diga: «¡Ay, he pillado este fallo!», y con eso ya, como ha pillado el fallo, que a lo mejor es una errata, pues parece que todo falla.

El papel del crítico es complicado porque entre no decir nada y hacerte el listo hay una amplia gama de grises. Yo cuando reseño procuro comentar al traductor, aunque sea con dos o tres palabras. Pero yo creo que es prácticamente imposible que las traducciones se comenten en cuanto que traducciones, a no ser que en la prensa hubiera una cosa que se llamara «El rincón de la traducción» y que un traductor comentara, que la editorial le proporcionara el original y pudiera analizar una traducción en profundidad que, además, es una gran manera de reseñar el libro. O que el traductor comentara la propia traducción: ¿quién va a conocer mejor el libro?

BELÉN SANTANA: Sí, eso lo hablamos al preparar la mesa: hay que hacer una distinción entre crítica literaria y crítica de traducción, quizá debería ser una subsección dentro de un suplemento más amplio. Bueno, nos han dado ya cumplida cuenta de las restricciones de espacio y de lo que eso conllevaría. Pero ya que los críticos no hablan de los traductores, algunos traductores deciden hablar de sí mismos y de otros, y ese es el caso del blog de David y su apartado «Traducciones excelentes». En él no solo habla de traducciones excelentes sino que explica por qué son excelentes.

DAVID PARADELA: A propósito de lo que acaba de decir Damià, quisiera mencionar otro tipo de artículos que sí darían visibilidad y harían un poco de pe-

dagogía sobre cómo funciona el libro: estoy pensando, por ejemplo, en uno que publicó el periodista Xavi Ayén en *La Vanguardia* el 23 de abril, el día de Sant Jordi, explicando cómo funcionaba el proceso editorial.

Y en seis o siete escenas hablaba de «el autor», y explicaba cómo era el trabajo del autor, hablaba con uno de ellos... Luego presentaba a «el agente», e iba bajando en la escala y había un momento en que llegaba a «la editorial», hablaba con Jaume Vallcorba, y la viñeta siguiente era «el librero» ... y todo el proceso de producción editorial se lo había saltado de una tacada: una tribuna excelente para que un lector cualquiera, el lector de la sección de cultura, ni siquiera del suplemento, sino de la sección de cultura del diario de *La Vanguardia*, se entere de cómo funcionan los entresijos, el pico y pala.

Yo lo que quería era remedar lo que ha dicho Anna Prieto pero desde mi punto de vista, desde que me llaman para hacer un encargo hasta que entrego el libro. No he trabajado nunca con Anna Prieto, así que puede ser que si discrepamos un poco en las versiones sea por eso. Yo he trabajado básicamente con tres tipos de libros: con novelas «remalas», con ensayos y con unas cuantas novelas buenas, un par de ellas sobre todo, con las que estoy muy satisfecho. ¿Cómo es el proceso? Normalmente te llaman y te dicen: «Tengo tal cosa, este es el calendario, las condiciones, te puede interesar, pásate, lo vemos». Lo recojo, me voy a mi casa y cuando puedo me pongo con el libro. Y no tengo más instrucciones para hacer ese libro que para el anterior o que para el siguiente. Aunque el anterior hubiese sido un género completamente distinto. Y son libros que, evidentemente, la mayoría de las veces tienes que abordar de forma distinta y nadie te da instrucciones para eso y no sabes hasta dónde puedes llegar. El ejemplo de las notas: yo he puesto notas en algunos ensayos porque me parecían justas e imprescindibles, pero a mí nadie me ha dicho si puedo ponerlas, si en cierto libro mejor no..

La visión general que quiero transmitir es que hay un poco de descoordinación; yo entiendo que sus condiciones tampoco son las ideales, no sé si saben hasta qué punto yo no soy consciente de lo que puedo hacer durante el proceso editorial del libro y aunque crean que explicármelo es superfluo, yo lo habría agradecido porque no lo han hecho ni con el primero ni con el décimo de los libros que he traducido. Y eso es lo que no sé si me preocupa o me extraña —aunque a lo mejor solo me tratan a mí así en todas partes, no lo sé—, que la edición literaria termina confundándose con la fábrica de churros y me sorprende mucho, porque no sé en qué punto ocurre todo eso que oigo a veces a colegas que dicen: «Hemos discutido por un adjetivo, por una coma». Yo nunca he discutido con nadie por nada de eso porque ni siquiera he visto qué comas me ha tocado el corrector, he insistido

siempre en que me manden las pruebas, aunque sea el Word con los cambios, y nunca las he visto; las he visto en compaginadas, pero claro, en 500 páginas no voy a mirarlas una por una...

Anna también ha comentado una cosa que a mí me parecería básica: conocer el perfil del traductor al que le vas a dar un trabajo. Cuando llevaba unos dos años traduciendo me dieron un manual de maquillaje; claro, me pasé todo el tiempo preguntando a mi novia de entonces, a mis amigas, haciendo excursiones al Sephora a preguntar cosas a las chicas que estaban despachando... Es absurdo, la mayoría de las mujeres, imagino, se habrían ahorrado la mitad del tiempo que yo perdí en consultas estúpidas por una cuestión básica de uso. Yo no conozco a ningún editor que les pregunte a sus traductores si les gusta leer, qué aficiones tienen que les puedan ayudar en un momento dado... Nadie sabe si yo soy experto en historia del Imperio Romano... pero en un momento dado a mí me dieron una biografía de Cleopatra que quizá hubieran hecho mejor en dar —voy a tirar piedras contra mi propio tejado— a un traductor que conociera el periodo mejor que yo. Pero nadie sabe quién es experto en cada cosa, al menos los editores que yo conozco, y creo que ganaríamos todos mucho: unos porque nos facilitarían la vida o disfrutaríamos más con determinados encargos, y los editores porque quizá se ahorrarían algunos disgustos.

PEDRO ROMÁN: Yo, como ajeno totalmente a este foro, quizá lo que puedo aportar es justo eso, una visión más distante, ya que para mí los libros son solo una afición.

La importancia que el aficionado normalmente da al traductor es básicamente ninguna, así de simple. El papel del traductor es invisible y de su trabajo se suele decir o nada o muy poco, principalmente por tres cosas: la primera, que se tiene que tener cierto conocimiento de idiomas o procedimiento de traducción para poder hablar de una traducción. La segunda es que para poder juzgarlo, como decían para las ediciones bilingües, tienes que tener el original, tienes que tener la traducción, leerte los dos y poder hacer cierto juicio y cierta crítica en base a lo que estás leyendo; si no, no estás hablando de la traducción en ningún momento. Pero la tercera y la que yo creo que es más importante para este foro es otra y es que ¿para qué voy a mencionar al traductor? ¿Qué gano yo mencionando a un traductor? Es una cuestión egoísta: si menciono a la editorial, pues la editorial me puede encontrar, me puede mandar libros, me tiene en cuenta, me invita... La editorial es importante. Si menciono al autor, pues quedo bien: me he leído a Faulkner, a Joyce... El autor es muy importante, aunque sea para ponerlo mal: se genera polémica, se genera interés... ¿Y el traductor? ¿Para qué lo voy a mencionar? No gano

nada. Y más cuando, aparentemente tenéis una cierta tendencia al aislamiento y al «quiero ser invisible, la obra la entrego y nadie vuelve a saber de mí».

Y estará bien o no, pero la verdad es que si no se os ve, no se va a hablar de vosotros. A la contra, sí que hay dos veces, dos ocasiones en que sí que se habla muchísimo del traductor, que es cuando la obra es intraducible, o cuando es una de las tres o cuatro obras mayores de la literatura. El *Ulises* lo han leído muy poquitas personas, pero se menciona al traductor, nada más porque dices «Dios mío, lo que habrá hecho este señor». Y, por supuesto, cuando hay una pifia, es lo primero que se menciona: el traductor.

Hace poco, en Twitter hubo una discusión, un debate un poco acalorado acerca de un traductor de una novela de ciencia-ficción, que se llamaba *Ready Player One*, y se ponía muy mal al traductor, entre otras cosas, porque no había traducido correctamente el nombre de una espada del juego de rol de *Dungeons and Dragons* tal como se citaba en la edición de hace veinte años. Y hubo un debate de «¡Dios mío! Hasta dónde estamos llegando...» La cuestión es que muchos de los que lo criticaron eran traductores, con lo cual, yo no sé si os tiráis piedras en vuestro propio tejado, pero bueno, con cuestiones tan... que no estamos hablando de matices, ni del flujo narrativo... sino del nombre de la espada...

Pero bueno, a lo que íbamos, que es la visibilidad. Si yo —a lo mejor aquí, como leéis todos me tengo que tragar mis palabras— hablo de *Un bárbaro en Asia*, no creo que haya mucha gente en esta sala que lo haya leído, ni que tenga el más mínimo interés. Ahora, si digo que lo ha traducido Borges, cambia la foto. *Arthur Gordon Pym* lo escribió Poe, que es un escritor bastante conocido, pero es que además lo tradujo Cortázar. Añadir al traductor en esos casos no es irrelevante, de hecho cambia por completo la foto del libro. ¿Y eso por qué es, en mi opinión? Porque esos dos señores, además de ser, evidentemente, grandísimos escritores, tienen una imagen de marca, son una garantía, aunque no tengamos ni idea de cómo traducen; el lector que va a comprar el libro, dice: «Borges, el señor Borges, que sólo escribía cuentos, muy cortitos, le ha dedicado un montón de horas a traducir este libro, tiene que estar bien». Por lo que sea, da igual que el señor Borges, cuando tenía 20 años estuviera pasando hambre y tuviera que traducir el libro por lo que fuera.

O sea, que añadir al traductor puede, y estos casos lo prueban, hacer que se venda un libro. Yo creo que ese empaque que dan los traductores a ciertos proyectos es una de las cosas que tenéis pendientes. El coger ese reto y dar un valor. Ahora mismo se tiende a creer que lo puede dar Google Translate. ¿Qué hace un

traductor? Me voy a Google, lo traduzco y ya está. Si yo soy un lector que no tiene ni idea de idiomas y tampoco tengo información adicional de cómo funciona el proceso de una traducción, pues no sé.

A mí me ocurre con mi profesión, yo soy informático. «¿Y qué hace el informático? ¿Instalar el Windows? Qué chorrada ¿no? ¿Y te pagan por eso?» Pues es igual. Los traductores cogen una palabra y ponen otra. ¿Y os pagan por eso?

Yo como lector encuentro muy interesante todo el trabajo de documentación adicional. Hay un ejemplo de *La carretera*, de Cormac McCarthy, que justo comenta un traductor en su blog: habla de la palabra *salitter*, que aparentemente se traduce como «salitre», el traductor la traduce como «salitre»; pero el otro traductor explica el proceso y es que esa palabra no existe en inglés, la buscas y no existe, no es «salitre», no es nada. Resulta que es un término de hace cuatro siglos que usó un teósofo para hablar del alma de los no sé cuantos y que al final sí, tiene que ver con la condición salina del mar. El traductor a lo mejor dijo: «Esto es "salitre"» y lo puso. Pero el otro traductor saca a la luz ese detalle. Como lector, a mí eso me proporciona dos valores: uno, que el que me está contando la historia ha ganado puntos para mí porque sabe de lo que habla; yo me he leído *La carretera* y ni me acuerdo de dónde aparece eso. Y otro, el traductor de *La carretera* ha ganado puntos para mí, porque este otro señor está diciendo «¡Este tío es un genio!» ¿Por qué no apoyar eso desde las editoriales y vosotros mismos? ¿Por qué no generar esa información? En cine, todos nos hemos acostumbrado a oír que esta película está producida por Steven Spielberg. ¿Qué hace un productor? Quizá lo sepamos, quizá, pero no, la mayoría de la gente no lo va a saber. Pero es Steven Spielberg. Pues si no se sabe lo que hace un productor y se pone, ¿por qué no aprovechar esa misma filosofía para un traductor?

El traductor tiene información sobre miles y miles de detalles que a un lector le pueden interesar, y que desde una editorial, o desde la web del propio traductor se pueden difundir y eso al lector le genera información valiosa para comprarse ese libro o si ya se lo ha comprado para enriquecerlo y para comprarse otro libro de esa editorial que le está dando esa información o de ese traductor.

Yo creo que ahí hay mucho potencial, que hay mucho, muchísimo que aprovechar de los traductores, que se está desperdiciando porque, para mí, por encima incluso de la editorial, hay tres cosas a la hora de comprar un libro: el propio autor, el propio libro y el traductor. Y ese vive en la sombra y yo creo que va siendo hora de que salga de ahí.

BELÉN SANTANA: Gracias, Pedro, la verdad es que agradezco esta mirada tan fresca. Pero hablabas un poco de hacer como ocurre en cine, que hay un *making off* de cada película y que a veces sí que se hace presente en traducción, ya lo ha mencionado Anna, en forma de prólogos, de lo que «en fino» se llama paratexto, notas (necesarias o no)... yo creo que ahí el traductor sí que ha ido ganando poco a poco visibilidad a través de ese canal.

Anna, ¿querías comentar algo sobre lo dicho?

ANNA PRIETO: Al hilo de lo que decía David, que ha puesto el dedo en la llaga en uno de los problemas que tenemos las editoriales a la hora de editar los libros. Cuando se hablaba del proceso de edición me he dejado una cosa muy importante, que es el tiempo que tenemos; una de las cosas que también tenemos en cuenta a la hora de escoger un traductor es el tiempo disponible.

Otra de las cosas que él comentaba, y ahí es donde ha puesto el dedo en la llaga, es que yo no sé cómo trabajan en Planeta, pero nosotros no tenemos esa idea de que haya alguien que no te da instrucciones, que no genera una relación con el traductor. Yo te puedo decir lo que son los editores técnicos, los redactores, y es imposible que lean el libro entero antes de darlo a traducir; lo que sí hacen es mirarlo, saben lo que tienen entre manos, conocen los criterios de la colección y, por tanto, pueden más o menos dar instrucciones según qué tipo de obra te ponen en las manos. Pero luego, lo que es muy importante es la relación que se establezca con el traductor. Es decir, se habla a lo largo del proceso del libro para ver qué criterios son los que se van a tomar en la traducción y luego en la edición posterior. Por tanto, notas sí notas no, eso lo solucionamos hablando y que haya esa relación con el redactor es indispensable para que el libro tire adelante.

Y luego, evidentemente, se te puede encargar un libro que esté fuera de tu perfil, pero ahí la relación con el traductor no es flor de un día, hasta es una inversión también para nosotros ir incorporando traductores noveles, dando oportunidades; lamentablemente, tenemos el tiempo cada vez más limitado, pero yo, que ya llevo muchos años, me siento orgullosa de haber trabajado con traductores que han empezado, que ya llevan unos años traduciendo y no voy a tener la petulancia de decir que se han formado con nosotros, pero sí que los he visto crecer. Eso exige tiempo y es una inversión que luego recuperas, es una satisfacción pero también es rentable; es a todas luces algo positivo para la editorial tener traductores en los que tengas confianza, que sepas cuál es su nivel de traducción, dónde están, qué les puedes encargar... y ahí las instrucciones ya son mínimas porque los conoces.

DAVID PARADELA: Quizá no me he explicado bien, yo me refería a una cuestión de decisiones que van a condicionar todo el criterio de cómo vas a enfocar la traducción desde el principio. Voy a poner un ejemplo: yo traduje una biografía de Cleopatra plagada de citas de autores griegos y latinos, con una bibliografía considerable. Siendo un ensayo, la editora, aunque no hubiera podido leer el libro de cabo a rabo, a simple vista había visto que había unas citas y que había que hacer algo con ellas. A mí nadie me dijo: «¿Qué hacemos con esto? ¿Lo traduces directamente del inglés o te vas a buscar las fuentes si hay traducciones publicadas y tiras de ellas?» Yo me lo encontré, a medida que fui llegando y tuve que adoptar un criterio que no sabía si era el de la editorial.

BELÉN SANTANA: ¿No lo preguntaste?

DAVID PARADELA: Claro que lo pregunté. Pero lo solucionamos sobre la marcha. Al final lo que hice fue ir de peregrinación por todas las bibliotecas de Barcelona, buscando la entera colección Gredos para buscar los pasajes y pegarlos en mi traducción. Eso te supone una inversión de tiempo y de esfuerzo por la que en principio no te van a pagar. Gracias a un amigo que me dijo: «Considera que te paguen un porcentaje adicional en concepto de peregrinaje e investigación», al final me lo concedieron. Pero yo creo que la editora me podía haber precavido acerca de eso, decirme: «Te vas a encontrar que está lleno de citas, ¿cómo crees que podemos hacerlo? Desde el punto de vista de la editorial, lo ideal sería que te fueras a buscar las citas a las ediciones publicadas». Y yo entonces podría haber dicho, desde el principio, en el momento de negociar el contrato: «Vale, pero eso va a requerir una inversión de tiempo que quiero que esté contemplada en el contrato».

Y luego una cosa, para hacerse una idea del perfil del traductor muy rápidamente; yo recuerdo cuando estudiaba en la universidad, tuve de profesora a Carme Arriera y el primer día de clase nos llegó con una ficha para poner el nombre, la foto... y había un apartado que solo estaba en su ficha que ponía «¿Cuántos libros tiene usted en casa? ¿Qué preferencias tiene de lectura?» Tú lo ponías el primer día y ella en función de eso podía modelar la clase: «Oye, a ti ¿qué te parece tal cosa, que sé que eres lector de Brodsky». Encuentro que no sería difícil, en el momento en que ella te confía el primer trabajo, rellenar una ficha, como si fuera parte del currículum, con las palabras clave.

DAMIÀ ALOU: Algunas veces te dan un libro que en la editorial no ha leído nadie, absolutamente. Hay una editorial, que desde luego no es R.H.M., y que llamaremos de Editorial de Gestión Antiprofesional, o sea E.G.A., para la que confieso que he traducido hace ya bastante tiempo, y de vez en cuando te llamaban

y te preguntaban: «¿Qué tal el libro?» Tú al principio decías: «Bueno, bien, estoy aquí traduciendo y cuando cuelgue seguiré trabajando». Y ellos: «Pero ¿qué tal está?» ¡Querían saber qué tal estaba el libro! Porque no lo había leído nadie, incluso a veces querían saber si realmente iba de lo que ellos pensaban que iba, o de lo que les había dicho el lector que iba... Lo que querían era que les hicieras una pre-resena de la mitad del libro, porque evidentemente no lo habías acabado de leer. La primera vez choca, la segunda da risa y luego ya siempre da risa, pero hay muchas editoriales, a veces grandes, de gestión totalmente antiprofesional.

En una ocasión traduje del catalán algo que no había editado nadie, es decir, nadie había corregido el original: era un libro lleno de errores, solecismos, palabras mal utilizadas... Un día le pregunté a la editora de la versión original catalana: «Pero ¿no lo habías visto?» «No, sí...» «Alguien lo habrá leído antes.» «Bueno, quizá, pero a veces...»

También le quiero dar las gracias a Pedro por su idea de campaña de tipo de visibilidad que no sea solo a base de quejas.

PEDRO ROMÁN: Hombre, lleva tiempo pero os vendrá bien. Yo creo que es algo que tenéis que hacer. Porque todo ese trabajo, la investigación, todo lo que hay por detrás, se puede contar, no cuesta nada hoy día: se puede hacer un documentito, se cuelga en una web y a alguien le interesará y si de ahí se gana un lector más, es un comprador más...

PÚBLICO: Me ha parecido que lo que se ha hablado en la mesa redonda ha sido muy interesante y muy enriquecedor porque, realmente, las personas que estamos acabando nuestros estudios ahora, estamos empezando a desarrollar una conciencia de que nos tenemos que hacer notar.

Yo quería proponer dos cosas: creo que es un buen sistema de trabajo conocer qué tipo de temas interesan a los traductores. Y los editores pueden crear bases de datos donde se incluyan esa clase de temas mediante etiquetas u otras técnicas.

Y por otra parte, también quería proponer a las asociaciones de traductores literarios de España que faciliten el derecho de réplica a la crítica con una página web donde los traductores tengan derecho a hablar sobre sus traducciones, a reseñarlas o incluso a defenderse y a responder a críticos.

ANNA PRIETO: Por lo que decías, sí que se tienen en cuenta los temas que domina cada traductor. Por ejemplo, ahora estamos traduciendo unas novelas eróticas, pues he ido a buscar una traductora de novela erótica que tiene una expe-

riencia, en este caso, para mí muy importante. Aunque sea un tema que puede dar un poco de risa o parecer divertido, pero es muy serio, muy serio. Esto lo tenemos en cuenta.

El problema que ya da para otro debate es el tema de la ley de protección de datos y todo el sarao que organiza para hacer etiquetas, es decir, yo incluso con colegas tengo dificultades para darles los datos de un traductor y recomendarlo porque tengo que preguntarle primero si me da la autorización para pasarle sus datos. Es decir, que todo está muy bien, pero hay obstáculos en el camino.

DAMIÀ ALOU: Sobre lo que decías de la réplica, en los periódicos siempre se puede replicar, en las cartas al director.

ANNA PRIETO: En cuanto a las pifias de traducción, en las editoriales eso se vive con cierta ansiedad, no solamente afecta los traductores. No sé hasta qué punto los críticos y quienes reseñan son conscientes no solamente de lo que afecta a la carrera del traductor una simple mención negativa, sino de cómo eso se difunde en las redes sociales. ¿Son conscientes quienes escriben sobre traductores de la repercusión sobre el traductor, pero también sobre la editorial y sobre la venta de libro?

DAMIÀ ALOU: Es más fácil poner una tontería de que «ha fallado aquí» que hacer un análisis un poco más profundo, porque lo que normalmente se ve son minucias.

BELÉN SANTANA: Es la caza del gazapo.

PÚBLICO: Siguiendo con lo que se ha comentado sobre si en las páginas web de las asociaciones podía haber un espacio, en la nuestra —yo vengo de EIZIE, la asociación de traductores, correctores e intérpretes en lengua vasca— ya hace dos o tres años que iniciamos un apartado con unos artículos que van más allá de la reseña de traducciones, sin ser crítica académica. En algunos casos es la propia persona que ha traducido quien habla de una parte de esa experiencia, o de qué recursos ha utilizado; en otros casos, un traductor comenta otra traducción. Nosotros no lo hicimos con el objetivo de conseguir mayor visibilidad, sino de fomentar la crítica de traducciones literarias que tan difícil es hacer que aparezcan en algunos sitios. Y la verdad es que han salido artículos muy interesantes desde puntos de vista muy diferentes.

PÚBLICO: Yo tenía una pregunta para Anna al hilo de lo que ha contado ella y de lo que ha contado David. Quizá peco de ingenuo pero muchas veces tengo la

impresión de que sería práctico, o como mínimo positivo, que cuando llamara el editor te diera a elegir entre varios. Pero como normalmente te ofrecen solo uno, lo aceptas o no lo aceptas. Pero a veces ves, en editoriales con las que tú trabajas, ves que han publicado algo que te parece que habrías traducido bien porque conoces bien el tema y no te lo han ofrecido a ti porque no lo sabían. Me dirás seguramente que, por cuestiones de tiempo es complicado.

ANNA PRIETO: Tener varios libros para ofrecer a un solo traductor es que es un lujo ahora mismo. Aunque sí lo he hecho en más de una ocasión porque no es buen negocio que un traductor, sin saber nada de maquillaje, se vea forzado a aceptar porque no le ofreces otra cosa y porque, evidentemente, tiene que trabajar para vivir... Si valoras a un traductor y quieres tenerlo ocupado, vas a intentar que haga el libro que necesitas que haga. Lo que sí hacemos muchas veces es dejarle el libro el fin de semana, para que mire lo que pueda y diga cómo lo ve. No es, insisto, buen negocio, que toméis un libro con desgana, porque se va a notar en el resultado final de la traducción. Eso lo hacemos cuando es posible, ahora, la cosa va como va.

PÚBLICO: Solo quería distinguir entre las aficiones o las lecturas que uno hace por ocio y el oficio. Es cierto y coincido contigo en que es bueno que te den un libro de arte si te gusta el arte o te den un libro de cocina si te encanta cocinar. Pero, en la práctica, yo he traducido desde libros de cocina hasta un libro sobre el sistema funerario en los EE. UU. con el que aprendí muchísimo. Creo que el que se dedica profesionalmente, por suerte o por desgracia, va a hacer libros muy variados: más aburrido es estar en una oficina pasando facturas, por ejemplo. Al fin y al cabo, estoy traduciendo y por eso me pagan.

PÚBLICO: Yo solo quiero desmitificar dos cosas. Una: no hay necesidad de comparar dos textos para hablar de la traducción, podemos hacer muchísimos comentarios sobre la traducción sin comparar el texto (qué espacio ocupa una obra traducida en el sistema de llegada, qué repercusión ha tenido en otros sistemas literarios, si responde a algún intento de cambio de canon, etc.).

Y por otro lado, desmitificar también la idea de que la visibilidad del traductor es solamente citar su nombre: se puede hablar de la función de las lenguas puente, por ejemplo. Hay muchísimas más cosas de las que podemos hablar y quizá, incidiendo en eso, podemos buscar canales para hacer notar que un libro es una traducción porque precisamente debemos buscar que el lector sea consciente de que está leyendo una traducción.

OLIVIA DE MIGUEL: Quizá hacía falta todo este debate que se ha suscitado para llegar a un punto en que nos planteásemos en qué consiste la crítica de traducciones. Porque todo lo que he oído insiste en la crítica filológica —tener el original aquí, la traducción allí e ir comparando lo que se ha puesto—. No creo que sea la prensa, la radio ni los medios el espacio donde eso se deba producir; para eso están las revistas académicas o los congresos. La cuestión es si el crítico literario sabe lo que es una obra literaria, tiene parámetros estéticos para juzgar lo que es un texto literario o no.

Para una obra que, a mi modo humilde de ver, en su lengua original se declara como una novela, hacemos un contrato de credulidad y aceptamos que si en la portada pone que es una novela, lo es. Tiene un valor literario, un valor estético. Y cuando se traduce a otra lengua, la crítica debería insistir en si eso que se declara en la portada sigue siendo una obra literaria o se ha convertido en un prospecto de farmacia. Es decir, hay que enjuiciar la lengua del traductor. Por tanto, es en esa lengua, en la capacidad de ese texto traducido de ser literatura y no otra cosa, donde debe fundamentarse la crítica literaria, me da igual si es de obra traducida o de obra original, no le veo mayor problema, pero no en la crítica filológica. ¿Cómo va a estar el crítico comparando? Es que además, no nos interesa. Lo que es interesante es si esa obra se inscribe en un nuevo sistema literario y es capaz de formar parte de ello, de alterarlo, de añadir algo, de cuál es su nivel de lengua, de estilo, eso es lo que hay que juzgar y ya está.

Y hay varios niveles de visibilidad: el primer nivel, el del nombre, es un nivel elemental, lo que no se nombra, no existe; Dios nombró las cosas para que existieran y descansó; el nombrar la autoría, el reconocimiento de que alguien ha hecho esto, y ahí está su nombre que lo responsabiliza de lo que ha escrito, es un primer grado de visibilidad que parece obvio, y es una tontería que haya que reivindicarlo.

Diría que el nivel que nos interesa, y sobre el que tendremos que seguir debatiendo, es el de la lengua del traductor, el destruir la ficción de la original. Porque hay autores que no escriben directamente en castellano; estamos aquí, somos esa voz, esa es la voz del traductor y esas son sus palabras y su ideolecto, y la lengua que ha mamado. Eso es lo que hay que reivindicar, la visibilidad de esa lengua.



Lectura de sombras o ¿qué cosa leemos cuando leemos una traducción?

Alberto Manguel

Escritor, traductor y editor argentino-canadiense, crítico literario de *The Times Literary Supplement*, *The New York Times* y del *Washington Post*

Conferencia de clausura del IV Ojo de Polisemo, Barcelona, mayo de 2012

«Los traductores son ajetreadas celestinas que hacen alarde de los insuperables encantos de cierta bella semioculta bajo un velo. Provocan un irresistible deseo por ver el original», escribió hace ya casi dos siglos Johann Wolfgang von Goethe. Implícito en el insulto está el gastado juego de palabras italiano que opone las inmaculadas virtudes del texto original a las traiciones del traductor, la prístina condición del primero a la amancillada condición del segundo, lo verdadero a lo engañoso, lo auténtico a lo falso. Podemos leer un texto traducido con el mismo ojo crítico con el que podemos leer el texto original, pero en cuanto tomamos consciencia de que lo que estamos leyendo es una traducción, ya no lo juzgamos de la misma manera. Su identidad nos parece ahora usurpada, y sus virtudes y defectos no ya características intrínsecas del texto sino imitaciones, disfraces, aproximaciones a algo que no conocemos y que deseamos conocer.

Platón acusó a toda creación artística de mentir porque no es el original —original que a su vez copia a un inefable arquetipo, e inventó el cuento de la caverna para describir nuestro mundo en el que lo que llamamos realidad es solo un ejército de sombras proyectadas sobre un muro—. En ese caso, la traducción es la sombra de una sombra, o, en términos platónicos, la sombra de una sombra de una sombra, ya que la traducción (siguiendo la lógica platónica) copia la copia literaria de la copia del arquetipo que es el mundo en el que vivimos.

La cita de Goethe, tomada de su ensayo «El arte y la antigüedad», sugiere que el maestro de Weimar despreciaba (o desconocía) el arte del traductor. Nada es menos cierto.

En la primera parte del *Fausto*, el desilusionado doctor busca en el texto griego de los Evangelios una revelación que sus estudios no le han otorgado hasta entonces. Empieza por el Evangelio de Juan, y confiesa sentir la necesidad de traducir, a la lengua alemana que tanto quiere, las sagradas palabras que bien conoce. «En el principio era el Verbo». Y Fausto dice, en una escena que todo traductor sin duda sentirá como propia:

Está escrito: «En el principio era el Verbo».
Ya aquí me atasco. ¿Quién, para seguir, podrá ayudarme?
Es imposible dar a ese «Verbo» ese valor debidamente alto.
Tendré que traducirlo de otro modo,
si el Santo Espíritu me ayuda a verlo claro.
Está escrito: «En el principio era el intelecto».
Medita bien esta primera frase
para que tu pluma no se apure demasiado.
¿Es el intelecto quien todo hace y logra?
¡Debiera decir: «En el principio era la fuerza»!
Sin embargo así también me quedo corto.
Algo hace que esto no me satisfaga.
¡Que el Santo Espíritu me ayude! Ahora veo más claro.
Y confiado escribo: «En el principio era el acto».

(Por supuesto, soy consciente de la ironía de tratar de traducir al castellano las palabras de Goethe declarando que la traducción es imposible. Ustedes tendrán que disculparme el atrevimiento...)

Preso entre la desesperación de la ignorancia propia y la tentación del conocimiento diabólico, Fausto se enfrenta al problema esencial de todo traductor: decir exactamente lo dicho en el original, pero de otra manera. Para Goethe, una sola palabra ejemplifica el dilema: la palabra *logos* del Evangelio de Juan. Ese *logos* del original es traducido por Lutero al alemán como *Wort*, «palabra», pero pierde los otros sentidos implícitos en la palabra griega, sentidos que Fausto va restituyendo al menos en parte: *Sinn*, *Kraft*, *Tat* —palabras que a su vez no ocupan el mismo campo semántico de sus equivalentes castellanos «intelecto», «fuerza» y «acto»—.

Y esto no es todo.

La definición de *logos* llena diecinueve colmadas páginas a dos columnas en el espléndido *Vocabulaire européen des philosophies* publicado bajo la dirección de Barbara Cassin. El problema es antiguo. Ya en 1784, Johann Georg Hamann escribe a Johann Gottfried Herder en 1784 (un pasaje que Heidegger cita famosamente) que «Vernunft ist Sprache»: «Razón es lengua», y que, puesto que toda palabra lleva en sí un entretreído de significados endémicos, metafóricos y asociativos, todo lo que puede hacer el pobre Hamann, según explica a Herder, es repetir cada palabra tres veces (tres en este caso vale por infinito) y esperar frente a las oscuras profundidades del sentido que «el Ángel del Apocalipsis traiga la llave del abismo».

Pero la mayor parte de los traductores, como Fausto, no tienen ni la paciencia ni la posibilidad de esperar tanto tiempo, y deben resignarse a la imperfección.

Aproximaciones, versiones, glosas, adaptaciones, son las únicas metas permitidas. Los filósofos (y también la experiencia) nos han enseñado que dos cosas idénticas no pueden existir en este mundo. Por lo tanto, una traducción nunca podrá ser el calco fiel del original. No sé si tal razonamiento consolaría o no al Dr. Fausto. Sé que a mí, en todo caso, como traductor ocasional y constante lector de traducciones, no me basta.

Aquí, pienso que es necesario apuntar que los problemas de la traducción no son disímiles de los de la creación literaria original. Todo escritor conoce la brecha que separa su visión de la obra por escribir y la evidencia de la obra una vez escrita, y sabe cómo las palabras, que en el momento de la inspiración son claras y exactas, se empañan y tartamudean al llegar a la página. Esa visión del texto futuro que tiene el escritor *antes* de escribir es comparable a la lectura que hace el traductor del original, antes de ponerse a traducir. Allí está todo: compuesto, coherente, singular, con sus faltas a veces perdonables y sus hallazgos a veces felices, esperando, en cada caso, cobrar vida material en la palabras de su artesano, y sabiendo, también en cada caso, que pocas, muy pocas veces, alcanzará siquiera la condición de sombra del texto primordial, soñado o impreso. Hay una expresión inglesa que serviría, creo, para describir ese proceso, en el cual el texto deseado nunca se convierte enteramente en el texto concluido: *wishful thinking*.

Tanto en el caso del escritor como en el del traductor, todo texto tiene su origen en otro u otros textos. Nadie escribe desde el vacío: escritores y traductores componen sea capítulos de una obra infinita, sea nuevas capas del mismo palimpsesto. Al igual que una traducción necesita un original para existir, la *Comedia* de Dante no existiría sin la *Eneida*, el *Quijote* sin el *Amadís*, *Hamlet* sin las crónicas de Saxo Gramático, *Madame Bovary* sin un suelto policial que interesó al joven Flaubert. Tan fuerte es este sentimiento de ser solo un eslabón en la cadena literaria, que cuando un ancestro no puede ser identificado claramente, el escritor (sea novelista o traductor) suele inventar una fuente para dar alcurnia a su texto o para distraer o ejercitar al lector. Así Cervantes cede a Cide Hamete la paternidad de su hijastro y Robert Fitzgerald quiere hacernos creer que su *Rubayit* es una traducción de Omar Kayyam. Ya Filón de Alejandría, en el siglo I, destacó esta compulsión de delegar la responsabilidad literaria, y propuso para todo escritor una fuente común: «Porque el profeta no publica nada por voluntad propia, sino que es el intérprete de otro personaje que le dicta todas las palabras que articula en el instante mismo en el que la inspiración lo alcanza».

Goethe nuevamente, en un apéndice a su libro de poemas, *Divan de Oriente y Occidente*, hace notar que hay tres tipos de traducción: primero, aquella que familiariza

al lector con lo extranjero, sobre todo a través de versiones literales como la Biblia de Lutero; segundo, aquella que busca «vicarios» en la lengua propia, hasta inventando a veces términos que se sustituyen a los del original «para hacer crecer, en tierra y en campo propios», dice Goethe, frutos ajenos; tercero, la traducción que no es ni exacta ni inexacta, ni literal ni fantasiosa, sino una traducción que quiere tener el misma calidad existencial, por decirlo así, que el original, una que no se propone *reemplazar* al original sino *tener el mismo valor o peso (gelten)* que el original. Es curioso que Goethe, el mismo hombre que acusa al traductor de falsificador, argumente que una traducción puede ser, no ya una copia buena o mala de un texto bueno o malo, sino una obra de arte con idénticos méritos estéticos y literarios.

Borges, con su *Pierre Menard*, corrige a Goethe. El nuevo texto, aunque fuese idéntico, no puede tener idénticos méritos. Nuestro conocimiento, como lectores, de las circunstancias de ambos, hace que no podamos leer la traducción con ojos inocentes. En cuanto sabemos que un texto es traducido, nuestro juicio convoca nuevos parámetros y raramente concedemos (o pedimos) al traductor las calidades que pedimos (o concedemos) al autor. Originalidad de argumento, vitalidad de personajes, profundidad de pensamiento son méritos que atribuimos (o negamos) al autor; fluidez, claridad, inteligibilidad son méritos que atribuimos (o negamos) al traductor. Las características estéticas y literarias que para Goethe deben ser iguales en la versión original y en la traducción, al parecer no pueden serlo, porque los aspectos que nos importan en la una no son los que nos importan en la otra.

Pero ¿por qué?

Hemos dicho que los lectores de traducciones, cuando son conscientes de que lo que están leyendo son textos traducidos, tratan a esos textos como si fuesen meras fabricaciones, copias falsas, obras que quieren hacerse pasar por *the real thing*. Esto concierne, de manera esencial, nuestra relación con las obras de arte. Nuestra mirada no es nunca perfecta. Frente a una tela que, nos dicen, es de Vermeer, reaccionamos de una manera; en cuanto nos dicen que esa misma tela es una copia, de otra. Nada en la tela ha cambiado: son nuestras circunstancias, o nuestro conocimiento de las circunstancias de la tela las que ya no son las mismas.

¿Qué nos revela tal reacción acerca de nuestro juicio estético? ¿Cómo es posible que un cambio en la información circunstancial que tenemos de una obra altere nuestro juicio de la obra misma que, materialmente, no depende de nuestro conocimiento o ignorancia de tal información? Color, forma, proporción, ejecución no son entonces los únicos componentes que informan nuestro juicio; o, en el caso de un texto, la elección de ciertas palabras, su orden, su música, la manera en que

obedecen o no las reglas gramaticales del idioma, la manera en que utilizan o no las normas de sintaxis. En ese caso, si remplazásemos en un texto las palabras, el orden, la música, las reglas gramaticales, la sintaxis, sería lícito juzgarlo, a través de nuevas informaciones también circunstanciales, no comparándola al original sino por esos nuevos elementos, como obra creada no ya como imitación o impostura, sino como algo nuevo, una obra de arte en sí. Tales lecturas no son imposibles. Arno Schmidt, por ejemplo, transformó a través de sus traducciones las engorrosas novelas decimonónicas de Bulwer Lytton en estilizados textos modernos, y Rilke hizo de los bellos y lípidos sonetos de Louise Labé del siglo xvi complejas obras maestras propias. No entiendo porqué es lícito para Daniel Defoe convertir la insulsa crónica de Alexander Selkirk en su *Robinson Crusoe* pero no a Marguerite Yourcenar hacer suya una antología de *Negro spirituals* del sur estadounidense.

A veces, claro, el procedimiento no rinde los frutos dignos. Terencio, en el siglo II a.C., criticando a su colega Plauto del siglo anterior, dice que este, «traduciendo bien pero escribiendo mal, hizo, a partir de buenas comedias griegas, comedias latinas que no lo son». Terencio diferencia entre traducción y escritura, pero, al mismo tiempo, deja suponer que si Plauto hubiese «escrito bien», sus comedias, sin dejar de ser traducciones, hubiesen sido «buenas» obras en ambos campos literarios. Aquí la noción de traducción como impostura ya no es admisible.

Ezra Pound alabó la traducción de Arthur Golding de *Las Metamorfosis* de Ovidio como una de las más logradas obras poéticas de la literatura inglesa, y la traducción de los cuentos de Poe de Cortázar puede incluirse sin disculpas en la edición de la obras de Cortázar, y ser juzgada como tal. Cuando José Bianco traduce *The Turn of the Screw* como *Otra vuelta de tuerca*, cuando Alfonso Reyes traduce *The Importance of Being Earnest* como *La importancia de ser Severo*, cuando Maite Gallego traduce *Le Père Goriot* como *El pobre Goriot*, no están meramente traduciendo (en el sentido medieval de *translatio*, el acto de transportar algo de un lado a otro) sino traduciendo (en el sentido de *revelatio* que propone San Jerónimo, el acto de dar a conocer las palabras para un lector en otro idioma, sin sacrificar su misterio). Es por eso que San Jerónimo rechaza la versión al griego que hizo Aquila de Sinope, «intérprete meticuloso quien traducía», dice Jerónimo, «no solo las palabras sino también las etimologías». Para Jerónimo, no solo no puede traducirse la integralidad semántica de un texto, sino que esta no *debe* ser traducida. Solo las traducciones mediocres revelan todo o casi todo del texto original, cada secuencia de palabras, cada coma, cada vocablo, cada errata: las buenas traducciones, no. Las obras maestras son en gran parte misteriosas, no dan explicaciones a todo ni rinden cuenta de sus propósitos, y la razón por la cual seguimos leyéndolas es que siempre dejan más por descubrir. Estas zonas de sombra deben existir también

en las buenas traducciones. Es cierto que un traductor que conoce su oficio sabe más sobre la obra que traduce que su propio autor, pero su misión no es exponer a la luz esos misteriosos engranajes, sino asumirlos como secretos, poniendo en otras palabras lo que parecen decir y conservando implícitamente lo que tienen de indecible. Quizás esa sea la diferencia principal entre las buenas y las malas traducciones: las malas traducciones muestran todo y por lo tanto parecen espurias; las buenas son más recatadas y confían en la creativa intuición del lector.

Los estudiosos medievales, empezando por San Agustín, exigían del traductor un elemento que llamaban *caritas* y que nosotros traducimos imperfectamente por «caridad». Con *caritas* no querían decir indulgencia, descuido por cariño, negligencia por amor. Con *caritas* querían decir cuidado de lo esencial, profundo entendimiento amoroso, consideración por el bienestar del otro, respeto por el sentido de sus palabras y severa atención a su voz. Es en este sentido que nuestros antepasados pedían ser traducidos ellos mismos después del último sueño, con la misma *caritas* que empleaban en la traducción de sus amados textos.

Ya somos más de 21.900 socios

¿Conoces las ventajas de ser socio de CEDRO?

- 1 **No tiene cuota** de ningún tipo.
- 2 Es un **contrato no exclusivo**.
- 3 **Percepción anual** de las cantidades que le corresponden por los **usos de sus obras** que gestiona **CEDRO**.
- 4 Sus obras son reproducidas de forma controlada a través de las **licencias de uso**.
- 5 Disponibilidad de un **servicio jurídico y de licencias** para proteger y defender sus derechos reprográficos.

ASOCEDRO

Asóciase online en: <http://asocedro.cedro.org>

CEDRO

CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS
REPROGRÁFICOS

www.cedro.org

Sede de CEDRO
c/ Miguel Ángel, 23, 4.º
28010 Madrid
Tel. 91 308 63 30
Fax. 91 308 63 27
socios@cedro.org

Delegación de Cataluña
c/ Pau Clarís, 94, 2.º A
08010 Barcelona
Tel. 93 272 04 45
Fax. 93 272 04 46
cedrocat@cedro.org



tt ace traductores

CEdro
CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPROGRÁFICOS