

CUADERNOS

DE ESTUDIO Y CULTURA

Núm. 12

Julio 2000

LA TRADUCCIÓN UN PUENTE PARA LA DIVERSIDAD

**Ponencias presentadas en el
Coloquio Internacional sobre la Traducción Literaria
celebrado en Barcelona del 21 al 24 de abril de 1999**

ACEC

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL D'ESCRITORS DE CATALUNYA
ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES DE CATALUÑA

Junta actual de la ACEC

Presidente

Manuel de Seabra

Vicepresidentes

Montserrat Conill
Andreu Martín

Secretaria General

Neus Aguado

Tesorera

Carmen Borja

Comisionado de ACEC en CEDRO

José Luis Giménez-Frontín

Vocales

Luisa Cotoner
Rai Ferrer
Carme Gala
Javier García Sánchez
Joan Andreu Iglesias
Olivia de Miguel
Miquel de Palol
Fernando Valls
Ignacio Vidal-Folch

Primera edición: julio de 2000

© de los autores

Tirada: 500 ejemplares

Edita: Asociación Colegial de Escritores de Cataluña
Canuda, 6 - 08002 Barcelona

Diseño y composición: Insòlit, Barcelona

Impresión: La Impremta Ecològica

SUMARIO

Introducción
Montserrat Conill _____ 5

La traducción como trasplante y transporte: versiones recientes de *Bodas de Sangre* de García Lorca
Gareth Walters _____ 7

El lenguaje político en la traducción de *1984* de George Orwell
Olivia de Miguel Crespo _____ 21

TRADUCIR LAS CULTURAS. MESA REDONDA:
La importancia de la traducción literaria en la cultura europea contemporánea

Las lenguas nunca son perfectamente traducibles
Paola Capriolo _____ 31

Lumières de Pentecôte
Daniel Pennac _____ 35

La traducción como empresa ética
José Antonio Marina _____ 39

Traduciendo culturas
Beth Yahp _____ 43

BARCELONA TRADUÏDA. TAULA RODONA:
Quim Monzó i els seus traductors

Quim Monzó: una gran minoria
Frans Oosterholt _____ 49

Quim Monzó: una estética de la discreció
Edmond Raillard _____ 51

BARCELONA TRADUCIDA. MESA REDONDA:
Eduardo Mendoza y sus traductores

La ciudad de los prodigios
Elisabeth Helms _____ 57

El misterio de la cripta embrujada
Kary Kemény _____ 61

La verdad sobre el caso Savolta
Petr Koutný _____ 65

Un cangrejo con sombrero tirolés
Francine Mendelaar _____ 69

TRADUCIR LAS LITERATURAS. MESA REDONDA:
**El tratamiento que recibe
la traducción literaria
en los medios de comunicación**

Hermenéutica de la traducción
Ricardo Campa _____ 75

¿Es necesaria la traducción?
Ingeborg Harms _____ 85

**El traductor es
un intermediario que permite
descubrir otras culturas**
Martine Silber _____ 87

**Traducción, publicación
y medios de comunicación:
la experiencia británica**
Boyd Tonkin _____ 91

**De la traducción a la traición
(breves notas sobre un debate
en la narrativa española actual)**
Fernando Valls _____ 97

HOMENAJE AL TRADUCTOR LITERARIO

Apología de la traición
Manuel Serrat Crespo _____ 105

**Palabras de contestación
(a «Apología de la traición»)**
Ángel Luis Pujante _____ 113

INTRODUCCIÓN

Montserrat Conill

Vice-presidenta de l'ACEC

Transcurrido un año de la celebración en Barcelona del coloquio internacional «La traducción, un puente para la diversidad», la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña (ACEC), consciente de la importancia del encuentro, ha querido recoger en su revista *Cuadernos de Estudio y Cultura* las ponencias en él presentadas.

Si la iniciativa del coloquio corresponde al Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires (CEATL) –entidad que reúne a los representantes de las asociaciones profesionales de traductores literarios y cuyo objetivo es fomentar el reconocimiento de la labor del traductor literario como pieza fundamental de la interrelación de culturas–, su organización y materialización es mérito de dos de sus miembros, la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña (ACEC) y la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC), que unieron sus esfuerzos para llevarlo a término y recabaron el patrocinio y aglutinaron la colaboración de organismos oficiales, instituciones académicas y entidades de prestigio en la vida cultural de la ciudad.

Articulado en torno a dos conferencias, cuatro mesas redondas y un homenaje al traductor literario, el encuentro analizó aspectos específicos de la labor de la traducción literaria, trató en profundidad dos de sus aspectos primordiales, como son la importancia de la traducción para la universalización de la cultura y el tratamiento que recibe (o no recibe) la traducción literaria en los medios de comunicación, reunió a dos escritores de Barcelona –Eduardo Mendoza y Quim Monzó– con varios de sus traductores y a través del mencionado homenaje pretendió muy deliberadamente rescatar a la figura del traductor literario de esa invisibilidad a la que la tradición parece condenarlo.

Y el coloquio fue un éxito, no sólo por el prestigio de los ponentes sino también por el interés que

suscitó entre el más de un centenar de personas de varios países que asistieron a las sesiones. Porque lo consideramos un éxito, porque la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña se comprometió desde el principio en la realización de este proyecto centrado exclusivamente en cuestiones translaticias y

porque todo esfuerzo nos parece poco para fomentar el reconocimiento de quienes se dedican profesionalmente a esta labor, quiere la ACEC conservar las ponencias que allí se presentaron y darlas a conocer. Son las que ofrecemos a continuación. De su contenido juzgue el lector.

LA TRADUCCIÓN COMO TRASPLANTE Y TRANSPORTE: VERSIONES RECIENTES DE *BODAS DE SANGRE* DE GARCÍA LORCA

Gareth Walters

El centenario del nacimiento de Lorca en 1998 ha promovido aún más, lo que ya era una industria boyante: la traducción de su obra. Como ejemplo, y sin pretender ser exhaustivo, recordemos que actualmente existen por lo menos media docena de traducciones de *Bodas de sangre*, recientes la mayoría de ellas. El objetivo de esta exposición se va a centrar en dos de ellas, pero primero quisiera proponer un marco teórico desde el que valorarlas. Es comprensible que la obra de Lorca haya llamado la atención de los escritores. No es nada nuevo puesto que ya Roy Campbell fue uno de los primeros traductores de su poesía; pero, en los últimos años, Lorca ha sido traducido entre otros por Ted Hughes, por el poeta irlandés Brendan Kennelly y por Merryn Williams, otra poeta, hija del influyente comentarista cultural Raymond Williams¹. También ha sido traducido por los que podríamos denominar críticos académicos, pero los resultados de estos dos grupos –los escritores y los críticos, si es que podemos hacer esta distinción– no responden en absoluto a las expectativas. Uno tiende a pensar que los críticos deberían ofrecer versiones cautas y conservadoras mientras que las de los poetas serían audaces e innovadoras. Pero las cosas no son tan sencillas como parecen. De momento, baste con observar que un académico como David Johnston se toma mayores libertades con *Yerma* de las que se toma Hughes con *Bodas de sangre* y Williams con la poesía.

Pero antes de ver cómo actúan estas tendencias opuestas en las traducciones de *Bodas de sangre* de Hughes y Kennelly, intentaré dar una definición más precisa de lo que implican estas dos metodologías en conflicto. Al referirse a la obra traducida, es habitual encontrarse con dicotomías tales como «literal» o «libre» y «precisa o aproximada», o designar el producto final como «traducción» y, si se considera «más libre» o «más aproximada», como «versión».

Traducción de Olivia de Miguel

Pero estos términos sólo me parecen útiles para dar una impresión general o para referirse a detalles mínimos, y es probable que, incluso en esos casos, sólo sean el resultado de una aceptación y familiaridad acríticas. Sin embargo, son imprecisas cuando se trata de describir procedimientos y métodos.

Octavio Paz señala que «cada texto es único, y simultáneamente [...] traducción de otro texto»². Sin entrar a fondo en la complejidad de la definición que da Paz de los textos como «traducciones de la traducción de traducciones», se puede afirmar que al comenzar a traducir una obra, ésta es ya una traducción. Esta hipótesis encaja con una manera de ver la literatura y el arte que arranca del concepto aristotélico de *mimesis*, pasa por la expresión subjetiva romántica (la traducción del yo) y llega al posmodernismo de Harold Bloom con su afirmación de que el tema de un poema es *otros* poemas³. De esto se desprende que el texto original es ya, en cierto sentido, *ajeno* y que está alejado de aquello que lo precedió o engendró. Por lo tanto, el traductor tiene que vérselas con dos tipos de ajenidad. Para evitar confusiones llamaré a la primera de ellas –la que produce el texto original– *extrañeza*. Mi elección del término «extrañeza» no es arbitraria. Se relaciona con la idea de literatura que propone Wolfgang Iser en su interpretación del proceso de lectura: «en los textos verdaderamente literarios las expectativas casi nunca se cumplen. Si lo hicieran, esos textos quedarían reducidos a la particularización de una expectativa concreta, e inevitablemente uno se preguntaría cuál era la intención que supuestamente tenía que alcanzar»⁴. Reflexionemos un poco más sobre estas líneas. La ajenidad que implica un único paso del texto fuente a la lengua meta, podría conseguirse por abandono o por el diccionario. Sin embargo, la traducción de la extrañeza requiere una mayor reflexión e incluso pasar

a la acción –espero que las razones de este matiz quedarán claras al final de mi exposición–. Tal vez la dificultad de la traducción resida en lo frágil y escurridizo de esa extrañeza. Puede subsumirse en la insulsa aceptación de la ajenidad pero, puede también eliminarse al tratar de adaptarla, cuando la extrañeza se neutraliza.

Teniendo en cuenta estas especulaciones, me atrevo a sugerir una descripción alternativa para diferentes tipos de traductores: los trasplantadores y los transportadores. Estos términos están extraídos de diferentes esferas de la actividad humana y aparecen más como verbos que como sustantivos –trasplantar y transportar– porque deseo enfatizar la acción frente al efecto resultante. «Trasplantar», término relacionado originalmente con la horticultura y posteriormente con la cirugía, sugiere traslado sin alteración (ajenidad). «Transportar», que uso con el significado musical de cambiar a una clave distinta, hace hincapié en la adaptación, que pretende hacer algo más cómodo para el intérprete y tal vez, también, para el que escucha; el interés se centra en el efecto y no en la inviolabilidad de la partitura/texto (extrañeza).

Tanto los trasplantadores como los transportadores pueden operar a niveles macrotextuales y microtextuales, o, empleando la distinción que hace J. C. Catford, pueden optar por la traducción «cultural» o «lingüística»⁵. Cuando los campesinos de Lorca siguen siendo campesinos españoles y Andalucía sigue siendo Andalucía, podemos decir que el macrotexto ha sido trasplantado. Pero cuando Philip Polack, en su traducción de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, convierte a los habitantes de Sinera (Arenys) en Novareba (Aberavon), es decir, cambia un escenario catalán por uno del sur de Gales, el proceso es de transposición⁶. De manera similar, Robert Lowell, en su traducción del famoso

soneto de Quevedo «Miré los muros de la patria mía», transpone la España del siglo XVII a la Nueva Inglaterra de tiempos más recientes.

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

se convierte en:

*I saw the musty shingles of my house,
raw wood and fixed once, now a wash of moss
eroded by the ruin of the age
turning all fair and green things into waste⁷.*

Pero tanto los trasplantadores como los transponedores pueden equivocarse. Como ejemplo de los primeros tomemos la traducción que hace Merryn Williams del conocido poema de Lorca:

Córdoba. *Córdoba. Córdoba,*
Lejana y sola. *far away and solitary.*

Jaca negra, luna grande, *Black pony, full moon*
y aceitunas en mi alforja. *and olives in my saddle-bag.*
Aunque sepa los caminos *Although I know the roads ahead*
yo nunca llegaré a Córdoba. *I'll never reach Córdoba.*

Por el llano, por el viento, *Through the wind, through the plain,*
jaca negra, luna roja. *black pony, red moon.*
La muerte me está mirando *Death is watching me from*
desde las torres de Córdoba. *the towers of Córdoba.*

¡Ay, qué camino tan largo! *Ah, how long the road is!*
¡Ay mi jaca valerosa! *Ah, my valiant pony!*
¡Ay que la muerte me espera, *Death is waiting for me*
antes de llegar a Córdoba! *before I reach Córdoba.*

Córdoba. *Córdoba, Córdoba,*
Lejana y sola. *far away and solitary⁸.*

Esta traducción no logra comunicar la peculiar extrañeza del poema original. Lo más relevante en él es un tono de amenaza, que se transmite inequívocamente por su fractura rítmica. La cadencia inicial, que sugiere el trote del caballo –una estructura trocaica que duplica el sonido de las pezuñas– casi se desvanece en la tercera estrofa, en vista de la alusión a la muerte. Pero si no hay una cadencia inicial no puede haber una fractura posterior de la misma. «*Black pony, full moon*» y «*Black pony, red moon*» reclaman a gritos una transposición apropiada; frases como «*jet-black moon*», «*blood-red moon*», «*the moon on high*» por ejemplo, recogerían ese sentido de peligro incipiente a un nivel tanto sensorial como cerebral. En la transposición, el traductor debería atender no sólo a los recursos y características de la lengua meta sino también a los precedentes y analogías en su literatura. Así una versión de «Canción del jinete» puede remitir a «The Highwayman» de Noyes o, mejor aún, a un poema como «The Quarry» de W. H. Auden, con su sentido de amenaza incorporado al ritmo:

*O what is that sound which so thrills the ear
Down in the valley drumming, drumming?
Only the scarlet soldiers, dear,
The soldiers coming⁹.*

Al leer la traducción, se observa que el término «trasplante» no es sinónimo de «preciso» o «literal», pues Williams es lo suficientemente «libre» para repetir la palabra «Córdoba» en el estribillo, pero incapaz, como hemos visto, de dar el paso de transponer rítmicamente.

Sin embargo, no deberíamos aceptar que el mero hecho de transponer es en sí mismo garantía de éxito.

Como ejemplo, citaré la traducción que hace David Johnston de un poema o canción de *Yerma*. El poema sucede al comienzo de la obra, cuando Yerma se imagina a sí misma sosteniendo un diálogo con el hijo que anhela:

¡Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!
.....
¿Qué pides, niño, desde tan lejos?
«Los blancos montes que hay en tu pecho.»
¡Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!

Johnston lo traduce así:

*And branches to beat in the sun's hot light,
and foundation waters to spurt boiling white.*
.....
*What you need, my child, my love?
The melting snow of your heart and breast.
And branches beating in the sun's hot light.
The fountain waters spurting warm and white*¹⁰.

Johnston, en la traducción de este fragmento, dice en una nota a pie de página: «A través de la voz del hijo imaginario, el subconsciente de Yerma la impele a una sensualidad menos inhibida (el estribillo habla, de forma indirecta, de una actividad sexual desenfrenada)». Demos por bueno lo de «una sensualidad menos inhibida», aunque creo que es una concesión demasiado generosa. Ese concepto en la obra es, en el mejor de los casos, secundario y en el estadio inicial, irrelevante. Pero incluso Johnston admite que las imágenes de la «actividad sexual desenfrenada» son «indirectas», en cuyo caso podríamos extrañarnos por la transposición de imágenes de la naturaleza, que evocan el erotismo

delicado y reticente de la poesía tradicional popular o pseudopopular, en una alusión gráfica a la eyaculación. Lo que es cuestionable no es el principio mismo de la transposición, sino su realización. Aunque el efecto sea algo importante a tener en cuenta, no da licencia para una deformación como la que acabamos de ver. Nótese también que la descripción del pecho de la madre, como una forma de sustento para el niño, se transpone a un registro ajeno: ambos se erotizan por la incorporación del cliché amatorio del corazón al mismo tiempo que la eliminación de la metáfora «montes» la despoja de su cualidad física. Con la transposición de Johnston la extrañeza del texto original se pierde porque el texto meta no proporciona un equivalente adecuado. La concepción del traductor como intérprete está en la raíz de este fracaso. O, como veremos después con más detenimiento, una forma de interpretación que es esencialmente explicación o descodificación. La pérdida de resonancia y, por lo tanto, de efecto es la misma que la que resulta del torpe análisis de las imágenes y símbolos de su poesía, una tendencia que ha perjudicado nuestra comprensión de la obra de Lorca.

Lo que se demuestra con estos ejemplos es que ni el trasplante ni la transposición son en sí mismos indicadores de buena o mala práctica. También hemos visto que el traductor hiperactivo no tiene necesariamente más éxito que el abstemio. Generalmente se da por sentado que los traductores tienen que *hacer* algo y hacerlo de forma distinta; mi respuesta a esta creencia es que antes de hacer es necesario pensar. Quiero reivindicar a los trasplantadores no porque crea que son más virtuosos que los transponedores, sino porque me parece que han sido injustamente menospreciados. La comparación de dos traducciones de *Bodas de sangre*, realizadas por Brendan Kennelly y Ted Hughes, – el eje fundamen-

tal de este artículo— ha sido decisiva para esta reflexión.

Ninguno de los dos escritores ha elegido transponer al nivel del macro texto (nivel cultural) como hace Polack en *Primera història d'Esther* de Espriu, salvo que Kennelly añade los siguiente versos al final de la obra:

*And I am left
With the torn, dirty remnants of a dream,
A dream that I must change,
In this blood-haunted place,
Into a dream of peace*¹¹.

Estas palabras, dichas por un poeta irlandés que escribe tras décadas de conflictos y matanzas, tienen un evidente aire local y transponen con emoción a un inútil pero al parecer inevitable feudo local. Pero dejando esto a un lado, ni Kennelly ni Hughes sienten el texto tan ajeno como para apartarnos de su «extrañeza». Porque también sus incongruencias de dicción y escenario son extrañas para la audiencia española. Cualquier transposición a nivel macrotextual se vería inmediatamente como algo innecesario y costoso. No hay justificación para convertir a los campesinos de Lorca en sus equivalentes, por decir algo, ucranianos o irlandeses, a pesar de las equivalencias que puedan encontrarse entre el lenguaje de la gente del pueblo en *Bodas de sangre* y el lenguaje de las Islas Aran que Synge trató de recrear en *Riders to the Sea*.

La mayoría de los países europeos conocen directamente o recuerdan a granjeros y campesinos, gentes que labran la tierra, con determinados códigos de conducta, rituales de cortejo y reglas no escritas sobre las funciones de cada género y las relaciones sexuales. A falta de este conocimiento directo, tendrán, al menos una comprensión de segunda mano:

la impresión de una imagen compuesta de ese tipo de sociedad. Consecuentemente, el escenario andaluz no se percibe como ajeno o, por lo menos, no tan ajeno como el del mundo del *Romancero gitano*. (No tengo espacio en este trabajo para entrar de lleno en el tema, pero tal vez haya que buscar en él la causa de la mayor intraducibilidad de esta obra poética como lo atestiguan los esfuerzos de sus numerosos traductores). El escenario de *Bodas de sangre* es inmediatamente reconocible y aceptable porque no es tan detallado como el de las escenas del *Romancero gitano*. Es España, pero con un ligero esfuerzo de imaginación podría ser Sicilia o Grecia. Es mediterráneo, en un sentido amplio —como lo atestiguan desde el primer momento las viñas que se mencionan en el diálogo inicial— y, como tal, accesible incluso para los europeos del norte como un escenario convencional, incluso icónico.

Sería contraproducente transponer este tipo de escenario. Sin embargo, el trasplante crea la *frisson* de extrañeza que es consustancial al texto original. Relacionado con esto, veamos la escena situada en un bosque húmedo al comienzo del Acto III. Resulta rarísima después de las escenas que muestran casi dolorosamente la vastedad de un yermo estepario. Pero si transponemos la obra a un clima húmedo —la Irlanda de Synge, por ejemplo— la incongruencia entre los dos escenarios hace que se pierda una «extrañeza» esencial. Más aún, se perdería el impacto producido por el choque entre lo terreno y lo sobrenatural, entre lo real y lo simbólico, y, por supuesto, nuestra percepción del destino y el ritual —temas centrales de la obra— quedaría amortiguada.

Otro rasgo distintivo es el sentido del espacio y, relacionado con él, el sentido del silencio. El espacio es evidente en la evocación de grandes distancias: el viaje del Novio y su madre a la casa de la Novia y su padre, y las visitas de Leonardo a caballo. El claus-

trofóbico bosque y el confinamiento que producen las paredes en las dos escenas de las que consta el Acto III sólo sirven para intensificar, por contraste, la vastedad de lo anterior. De forma similar, el penetrante lamento y el canto fúnebre del Acto III sorprenden una vez más por su yuxtaposición con el silencio precedente. Por supuesto, no hablo del «silencio» en sentido literal, aunque un director sensible trataría de sacar el máximo partido a esas oportunidades. Lo que evoco con la palabra «silencio» son los fríos contornos del diálogo. David Johnston acierta al hablar de «un estrato elevado del lenguaje cotidiano», pero lo importante para el traductor es identificar qué es lo que le hace «elevado»¹². En *Bodas de sangre* ese efecto no se produce por medio de lo que generalmente se asocia con una forma de dicción elevada: embellecimiento de la frase y extravagancia de imágenes. La obra de Lorca es descarnada y tensa, un trabajo que depende más de la represión léxica que de la exuberancia. Desde luego, podríamos decir –volviendo a mi observación inicial de que un texto original es ya el resultado de un acto de traducción– que la formulación de estructuras del lenguaje y del diálogo son en sí mismas traducciones de la inmensidad espacial y tan áridas como la misma tierra. Sólo en el escenario irreal de un bosque húmedo, alejado de las secas llanuras, hay un campo apropiado para la rapsodia como en los monólogos cargados de fatalidad de la Luna y la Muerte, y el siguiente dueto amoroso, el *liebestod*, de la Novia y el Novio.

Veamos ahora de qué manera Kennelly y Hughes tratan aspectos de naturaleza microtextual (nivel lingüístico). Aquí los traductores toman caminos distintos: Kennelly es un transponedor y Hughes, contrariamente a la denominación de «versión» que da a su trabajo, un trasplantador. Kennelly es un traductor creativo pero hiperactivo; como quedará

patente en la comparación con la traducción de Hughes que veremos a continuación, da la impresión de querer constantemente actuar *sobre* el texto original y no *con* él. En esto recuerda a su compatriota, David Johnston. La forma de transposición adoptada por Kennelly sugiere agorafobia, una imagen apta en una obra con tales espacios y silencios. Pero Kennelly está ansioso por ocupar estos espacios y llenar estos silencios: la suya es una versión palabarrera. Su tendencia se manifiesta de diversas maneras.

En primer lugar, por el cultivo de la frase rimbombante. Dos breves ejemplos bastarán. En la escena de los Leñadores se lanza a una rima interna al traducir «¡Llena de jazmines la sangre!» por «*Let jasmine fill and thrill the blood*». Se puede excusar, si no aplaudir, la estridente rima como un intento voluntarioso de transmitir el efecto de conjuro que constituye la peculiar «extrañeza» de ese pasaje del texto. Pero resulta menos fácil explicar la adición de material en la canción de la Criada al comienzo del Acto II, escena ii. El original dice así:

que se aparten las ramas
y la luna se adorne
por su blanca baranda¹³

Se convierte en:

*May the branches part
And the moon shine with pride
On her white balcony
All through the throbbing night.*

La semejanza con el procedimiento de Johnston en la canción de *Yerma* es sorprendente. Kennelly no está dispuesto a dejar que el suave erotismo hable por sí mismo, y, en un arrebatado, opta por una frase sexualmente significativa –«*all night long*»– y una palabra

gráfica: «*throbbing*». La delicada mezcla entre «poesía tradicional» y serenata neoclásica («luna»; «blanca baranda») se pierde en esta transposición. En traducción, no siempre se puede evitar una pérdida ni tiene por qué ser una deficiencia, siempre que, por supuesto, haya una ganancia o equivalencia compensatoria que pueda considerarse una transacción válida. Pero eso es algo que no puede decirse de esta vulgar adición.

Éste es un ejemplo típico de una tendencia de Kennelly en sus traducciones, un rasgo que yo llamaría *amplificatio*, un término latino para designar el recurso retórico que implica elaboración o embellecimiento, utilizado sobre todo en la literatura medieval y renacentista. En realidad, es un rasgo de una de las traducciones o versiones más creativas de la literatura española: los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo. Berceo ha traspuesto a la *cuaderna via* una narración latina en prosa.

Como ejemplo de *amplificatio* fijémonos en la traducción del inicio del primer Milagro, en el que aparece una referencia a Toledo. En el texto latino es una mera *referencia*: «*In toletana urbe*». Pero en Berceo se amplía a una *descripción*:

En Toledo la magna, un famado lugar

 En Toledo la buena, essa villa real,
 que yaze sobre Tajo, essa agua cabdal...¹⁴

La necesidad de transposición a modo de *amplificatio* es aquí tan imperiosa como gratuita en Kennelly. En primer lugar, existe la necesidad de adaptar a un medio diferente, pero más allá de eso, está el reconocimiento de una audiencia como una realidad física y no simplemente un mecanismo retórico: una audiencia con expectativas, conocimientos y limitaciones.

En esta elaboración de Berceo hay una clara justificación para la *amplificatio*. Pero no puedo entender la razón que tiene para ello Kennelly en su traducción de los dos pasajes siguientes de *Bodas de sangre*. El primero sucede al principio, cuando la Madre reacciona furiosa a la mención de las navajas y lanza una perorata contra todas las armas y herramientas que pueden servir como armas:

Y las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era.

Kennelly traduce:

And the curse of God on guns, machine guns, rifles, pistols... and knives, even the smallest knife... and the scythes and pitchforks.

¿Por qué añadir nada más a una lista ya sustancial? Desde luego una lectura atenta indica que se ha destruido la simetría de las dos herramientas cortantes usadas como armas. Sin embargo, como he dicho anteriormente, el acto de traducir legitima una transacción entre pérdida y compensación. Pero la cuestión es: ¿dónde está aquí la compensación? Es un mero relleno, el resultado de una compulsiva necesidad de hacer cosas, de hiperactividad, un síntoma de esa agorafobia a la que me referí anteriormente. Éste no es un ejemplo aislado. Un poco después, la Madre arremete contra los asesinos de su marido y su hijo, que ahora están en la cárcel:

¿Qué es el presidio? ¡Allí comen, allí fuman, allí tocan los instrumentos!

De nuevo, Kennelly se siente obligado a dar más: las tres actividades que cita la Madre se convierten en seis:

What's a jail? The murderers live there, eat there, sleep there, smoke there, play there, make music there.

Los verbos adicionales «*live*» y «*sleep*» son menos llamativos que lo que ya se ha dicho, por lo que el efecto es más de disolución que de intensificación.

Otro síntoma de *amplificatio* aparece en el nivel morfológico. En varios ejemplos –sospecho que de nuevo debido a un deseo de lograr un texto más rotundo– Kennelly convierte los pronombres en nombres. En el pasaje que acabamos de ver, el sujeto implícito de «comen... fuman... tocan» se explicita: «*The murderers live... eat... sleep*». Esta transposición morfológica también sucede en un punto dramático al final del Acto I. La Criada obliga a la Novia a admitir que su visitante secreto es Leonardo. Al oír el ruido de las pezuñas del caballo, ella pregunta a la Novia:

CRIADA: (*en la ventana*). Mira, asómate ¿Era?

NOVIA: ¡Era!

Este lacónico intercambio se convierte en redundante en la transposición de Kennelly:

SERVANT: (*At the window.*) *Come here! Come here! Look! Look! Is that the man?*

BRIDE: *Yes. Yes. That's him. That's the man.*

No sólo eso. La calificación de «él» como «el hombre» es redundante. Ese «él» se identifica claramente con Leonardo. La definición adicional va en detrimento del efecto logrado por la abrupta conclusión: la de la palabra «era» seguida por la caída del telón («Telón rápido»).

Veamos el siguiente extracto de la nana que abre el Acto I, escena ii:

Nana, niño nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega al puente
se detiene y canta.
¿Quién dirá, mi niño,
lo que tiene el agua,
con su larga cola
por su verde sala?

Kennelly lo traduce así:

*Rock on my breast, my sweet baby,
Dream of the big black stallion
At the water, at the water,
But he won't drink it, he won't drink it.
See the water deep and black
See the trees all tall and strong,
The water trots down to the bridge
And it sings a magic song.
Listen to the water, dearest child,
It is singing of its pain.
Who knows the meaning of that song?
No man, my heart replies, no man.
The big black stallion lifts his head
And swishes his majestic tail.*

Lo que resulta estridente no es sólo la manifiesta longitud de la traducción: 96 palabras frente a las 44 de Lorca, una estadística que atestigua la aversión de Kennelly por el «silencio» de la obra. Hay que considerar también que la transposición del registro, como sucedía anteriormente, conduce a una sensación de pérdida sin ganancia y que la transposición, para que funcione, debe lograr, o al menos intentar, compensar. Desaparece el léxico sencillo, la delica-

deza de la palabra y la frase. La nana original es una canción tierna, de una sola pieza, pero Kennelly nos ofrece un híbrido curioso. Nadie discutiría las repeticiones de los versos 3 y 4, propias de los versos infantiles; aunque en el original no adopta esta forma, es una transposición apropiada para una nana y trae a la memoria los versos iniciales del siniestro «Romance de la luna, luna»: «La luna vino a la fragua/con su polizón de nardos/. El niño la mira mira. /El niño la está mirando». Pero la *amplificatio* al final del poema es más cuestionable. No se trata de que nos dé algo que el texto original no tiene, porque eso sería cuestionar el mismísimo principio de la transposición que, como antes he indicado, no tengo intención de hacer. Se trata de lo que nos da. El registro es inadecuado en el nivel léxico: «*swishes his majestic tail*» no tiene nada que ver con lo anterior. Sospecho que Kennelly hace lo mismo que hace Johnston con *Yerma*: erotiza el texto; las implicaciones fálicas de «*head*» y «*tail*» son evidentes. El traductor puede argüir que esto es coherente con la relación entre el caballo y Leonardo a lo largo de la obra. Pero al hacerlo, él asume la tarea de explicitar lo que Lorca no aclara, y niega a la audiencia la recepción de la nana como una canción esencialmente de consuelo con matices sombríos. El traductor subestima el texto y la capacidad del público para captar ese presagio indeterminado.

Una breve comparación con Hughes resulta instructiva. Frente a las 96 palabras de Kennelly, él logra casi el mismo número que Lorca (45 por 44).

Hush, baby, hush.

Sing of the great horse

That wouldn't drink the water.

The water ran black

Under the boughs.

Under the bridge

It stopped and sang.

Who knows, my darling,

The pain of the water

That draws its long tail

*Through long green rooms*¹⁵.

Pero, además de eso, Hughes se complace en dejar que el texto original hable por sí mismo. No se trata de que su trasplante sea, por supuesto, literal ni siquiera una traducción estrictamente precisa. Hace ajustes morfológicos; parafrasea y, en mayor medida que Kennelly, maneja la fuerza de la lengua meta en el nivel fonético. El trasplante dista mucho de ser una operación mecánica; la variedad de posibles traducciones que puede tener incluso la frase más sencilla es algo bien sabido para cualquiera que haya enseñado traducción. Lo que hace Hughes es reconocer, entre todas las elecciones posibles, la simplicidad y fuerza de las palabras monosílabas en inglés. En relación con esto, la comparación de las tres últimas líneas en las dos versiones revela una forma más seca y un eco más amenazador en la versión de Hughes.

Pienso que esta última consideración es importante porque sirve como correctivo a una idea ampliamente difundida sobre la traducción: que la elaboración, el embellecimiento –la *amplificatio* de la que hablo– es sinónimo de intensificación. Si fuera así de sencillo lo único que el traductor tendría que hacer es aplicar una receta clara que sólo requiere inventiva con tendencia a la expansión. Ya hemos visto ejemplos de lo poco idóneo que puede resultar el proceso; pero aún existe otro peligro: lejos de conseguir un efecto de intensificación lo que consigue es uno de atenuación o reducción. Veamos la siguiente conversación entre la Criada y la Novia en el Acto II sobre las alegrías del matrimonio:

CRIADA: ¡Pero niña! ¿Una boda, qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer.

NOVIA: No se debe decir.

CRIADA: Eso es otra cosa. ¡Pero es bien alegre!

NOVIA: O bien amargo.

Estudiemos en primer lugar la traducción que hace Hughes de la última parte de este fragmento:

BRIDE. You shouldn't talk about it.

SERVANT. No? But that's what it's all about. Think of it- that endless pleasure.

BRIDE. Or endless bitterness.

Ahora veamos cómo se alarga la de Kennelly:

BRIDE. You shouldn't be talking like that.

SERVANT. Talking is a different matter; but it has its own magic. If we didn't talk, our dreams would drive us mad. Talk has its own happiness.

BRIDE. And its own misery.

En esta expansión, en la transferencia del placer del sexo («es bien alegre») al placer de hablar de sexo, Kennelly pierde el sentido implícito de la repulsión de la Novia al pensar en su inminente noche de bodas. Según Kennelly, lo que tiene «*its own magic*» es «*talk*». Es irónico que habiendo forzado el asunto de la sexualidad al comienzo de la obra –en la nana–, fracase aquí al plasmar una implicación evidente, con lo que el efecto queda diluido.

Este pasaje también revela otra tendencia del método de traducción de Kennelly que altera el hilo del original y de nuevo fracasa al transmitir la «extrañeza» propia del texto. Una frase como «*it has its*

own magic» –un añadido del traductor– es un coloquialismo inadecuado. No tengo nada que objetar al coloquialismo –aunque, como Johnston ha señalado, la obra está impregnada de una «forma elevada del lenguaje cotidiano» que podría viciarse por un lenguaje demasiado fácil–, sino a la combinación de trivialización y sentimentalismo. Estas características se ponen de manifiesto en aquellos fragmentos en que se describen sentimientos eróticos. Examinemos, en primer lugar, una escena en el Acto II entre Leonardo y la Novia, en la que las emociones que nacen de la pasión y la frustración de los protagonistas alcanza un punto álgido. Ésta es la lamentación de Leonardo:

Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima!!

Kennelly traduce así:

To burn with passionate desire, and not to speak of it, is the most atrocious punishment we can inflict on ourselves. Pride! What did pride ever do for me –alone in my heart- not seeing you- knowing you were lying awake night after night after night? Pride is worse than useless –it only brought the red-hot coals of despair raining and flaming down on my head.

Lo que aquí vuelve a ser significativo es cómo Kennelly, en su preocupación por explicar, no permite que el verbo «quemar» ni la frase «echarme fuego encima» resuenen en la traducción. Completa el sentido añadiendo «*with passionate desire*» y «*of despair*» como si fuésemos incapaces de comprender la fuerza de la expresión tal como aparece en el texto

original. Lo que sucede en realidad es que esa fuerza queda socavada por las definiciones «*desire*» y «*despair*»; ambas son demasiado informales y románticas para la elemental naturaleza de la emoción que, en el texto de Lorca, tiene la fuerza que surge cuando una imagen y una idea, convencionales en la poesía cortesana petrarquista («Callar y quemarse»), se convierten no en una definición emocional, sino en la aprehensión física de una experiencia que recuerda los agudos sonetos de amor de Quevedo. Sin embargo, Ted Hughes logra trasplantar con éxito este pasaje:

We cannot punish ourselves worse than to burn and stay silent. What good did my pride do me –not seeing you, and knowing you were lying awake night after night? None! It only poured blazing coals over me.

El continuar comparando las dos traducciones sólo serviría para confirmar lo que ya hemos visto; por lo tanto, me limitaré a dar un último ejemplo antes de pasar a la versión de Hughes. El ejemplo procede de la escena de amor culminante en el Acto III, poco después de la muerte del Novio y de Leonardo. Es un diálogo en verso, pero no tiene el preciosismo que encontramos en una escena de amor de estructura similar en el Acto I de *Doña Rosita la soltera*. El diálogo de *Bodas de sangre* rezuma el fatalismo de una *liebestod*, aunque, no obstante, mantiene los pies bien asentados en el suelo. Veamos las siguientes palabras de Leonardo:

Pájaros de la mañana
por los árboles se quiebran.
La noche se está muriendo
en el filo de la piedra.
Vamos al rincón oscuro
donde yo siempre te quiera,

que no me importa la gente
ni el veneno que nos echa.

Aquí tenemos las dos traducciones; en primer lugar la de Kennelly:

*The birds of early morning
Are singing in the trees.
The night is dying
On the stoney ridge.
Come on! We'll go to a quiet place
And I will love you there forever.
I don't care about the people,
I don't care about the poison they fling at us
Out of their sad little hearts.
We two will love. And leave them to their poison.*

Ahora, veamos la de Hughes:

*The birds are waking up.
They smell the morning.
Night is dying
On the edges of rocks.
Let's find a dark place
Where I can love you forever.
People don't matter.
The poisons they can pour over us
Don't matter.*

Como le sucede a menudo, Kennelly elabora más a medida que avanza en el fragmento. Los primeros cuatro versos son parecidos en las dos versiones aunque hay que señalar la libertad que el trasplantador Hughes se toma en el segundo verso. Pero él sabe que para sugerir la unión de los amantes en la muerte, «rincón oscuro» tiene que ser «*dark place*»; por el contrario, Kennelly inexplicablemente neutraliza una de las frases más lorquianas y la convierte en

«*a quiet place*», como si lo único que desearan los amantes fuera huir de la multitud. Así pues, mientras Hughes trasplanta el tranquilo desafío de Leonardo, Kennelly lo convierte en un frívolo despecho: «*their sad little hearts*»; «*leave them to their poison*». Estas expresiones transponen a un nivel, en conjunto, bastante trivial y tienen ese tono de amor romántico que hemos visto anteriormente.

Con el análisis de las diferencias tanto en las estrategias de traducción como en las soluciones individuales, espero haber demostrado las características del trasplante y de la transposición y porqué, en este caso, prefiero el primer método. Hay que señalar que Hughes es un poeta magnífico y eso supone una clara ventaja. Sería fácil encontrar en su versión ejemplos de detalles excelentes; pero quizás, debido al trágico y elemental significado de su propia poesía –su enraizamiento en el suelo– es sobre todo experto en traducir expresiones de angustia. Ya hemos visto lo consciente que es de la cualidad física de la obra; Kennelly, en cambio, se preocupa más de explorar el aspecto psicológico. Hay expresiones teñidas de desolación como ésta, al inicio de la obra, en la que la Madre habla de su aflicción:

Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos
y hasta en la punta del pelo.

Hughes traduce:

*The months pass and the despair makes my eyes raw,
it makes my hair harsh.*

Lo que aquí sucede confirma la preocupación, a la que yo aludía en la primera página, por separar los términos «trasplante» y «transposición» de descripciones como «precisa» y «libre». En cierto sentido, Hughes es libre al convertir el verbo «me pica» en

dos adjetivos, «*raw*» y «*harsh*». Sin embargo, esto no es una transposición, sobre todo si recordamos el proceso que sigue Kennelly.

Deseo igualmente puntualizar otra idea falsa que puede derivarse del uso que doy a los términos «trasplante» y «transposición»: la de que el trasplantador no puede ser creativo. Puede ser una creación menos llamativa que la del transponedor pero no menos real. Más aún, en lo que se refiere al tema concreto que nos ocupa, sostengo que la creatividad del trasplantador Hughes es más expresiva que la del transponedor Kennelly. Veamos el siguiente ejemplo de la escena de los Leñadores del Acto III. Hughes traduce sorprendentemente la frase «Pero sangre que ve la luz se la bebe la tierra», por «*But blood that sees the light is swallowed by the dust*» (el destacado es mío). ¿Por qué «*dust*» y no «*earth*»? Pocas líneas más abajo encontramos a un Leñador referirse a cómo vió al Novio persiguiendo a Leonardo con «la cara color ceniza». La ceniza a la que aquí se alude, y que Hughes traduce literalmente, encajan con el «*dust*» anterior y evoca, insidiosa y siniestramente, la frase fúnebre «La ceniza a las cenizas y el polvo al polvo».

Finalmente, cuando volvemos a la última escena de la obra –el desgarrador diálogo de las mujeres supervivientes y la consecuente lamentación– apreciamos claramente el logro de Hughes como trasplantador. Por primera vez en este artículo citaré sólo la traducción. Habla la Madre:

*Your tears are just tears, they come from your eyes.
My tears will be different. When I'm alone my tears
will come from the soles of my feet. From my very
roots. And they'll burn hotter than blood.*

Hughes triunfa como traductor porque un fragmento como éste, sin enmiendas ni adornos, ha sido trasladado y acogido en un entorno receptivo. En el

trasplante de los poemas que Merryn Williams lleva a cabo, éstos languidecen por lo evidentemente incómodos que se sienten en el nuevo escenario. Sin embargo, las inflexibles y austeras palabras de Leonardo, la Novia y la Madre florecen en el suelo que Hughes les ha preparado. Seamus Heaney dice, con una certera frase, que su secuencia «Station Island» fue escrita bajo la acústica de *La divina comedia*, de Dante. Apropiándome de esta idea, diría que la traducción de Hughes de *Bodas de sangre* está compuesta bajo la acústica de su propia colección de poemas titulada *Crow*. En ella Hughes ejecuta lo que perceptivamente Kennelly llama «la violencia de la poesía». No es una cualidad capital en su propia versión, pero para ser justo, Kennelly no había tenido la ventaja de escribir años antes un poema como éste:

Black was the without eye
Black the within tongue
Black was the heart
Black the liver, black the lungs
Unable to suck in light
Black the blood in its loud tunnel
Black the bowels packed in furnace
Black too the muscles
Striving to pull into the light
Black the nerves, black the brain
With its tombed visions
Black also the soul, the huge stammer
Of the cry that, swelling, could not
*Pronounce its sun*¹⁶.

Después de haber escrito este poema, es evidente que la amarga y frígida resonancia de *Bodas de sangre* toca una cuerda sensible. Con relación a esto quisiera hacer una última consideración sobre la traducción como trasplante. Es posible que, a pesar de los ejemplos individuales que he presentado, tengamos la

impresión de que este método es, hasta cierto punto, seguro y poco arriesgado. Sin embargo, pienso que no es cierto. Creo que la traducción de *Bodas de sangre* de Hughes, como todas las grandes traducciones, *aporta* algo al texto original. Las aportaciones no son un signo de la deficiencia del original ni siquiera de que la traducción suponga una mejora, sino más bien de que la traducción saca a la luz un rasgo latente o discreto del original. Después de leer *Bodas de sangre* en la versión de Hughes, me siento como tras leer *Sobre los ángeles*, de Alberti. Me figuro que se trata de una relación ya habitual entre dos obras clave de dos contemporáneos y amigos. Pero Hughes nos descubre la brutalidad de la obra como ninguna otra traducción ni interpretación podría hacerlo. La poesía de Hughes es, en sí misma, un escenario para la obra, una cámara de resonancia (la «acústica», en palabras de Heaney) en la que interpretarla. Su «interpretación» tiene un sentido muy distinto de la de Kennelly. En el traductor irlandés observamos una gran preocupación por explicar, parafrasear y, en el peor de los casos, por enfatizar. Pero si ésta es la ejecución propia del crítico, la de Hughes es la de un intérprete. Más que esforzarse por conseguir un efecto de extrañeza, Hughes ha buscado un modo de acceso al texto, que guarda una cierta extrañeza, y no ha sido recreada con remiendos. Sin embargo, no es sólo que su método difiera del de Kennelly, sino que difiere del que él mismo emplea en otras obras como, por ejemplo, en su reciente *Tales from Ovid*, ganadora del Premio de poesía Whitbread de 1997, aclamada con toda justicia como la obra de un transponedor. Pero sostengo que la atrevida contención que supone el trasplante de *Bodas de sangre* no es un logro menor; es una traducción que transmite como ninguna otra de la misma obra lo que en «Crow Alights» él describe como un escalofrío «con el horror de la Creación»¹⁷.

NOTAS

- 1 Roy Campbell, *Lorca: An Appreciation of His Poetry* (Cambridge: Bowes and Bowes, 1952); Federico García Lorca, *Blood Wedding*, en una nueva versión de Ted Hughes (London: Faber and Faber, 1996); Federico García Lorca, *Blood Wedding*. Una nueva versión de Brendan Kennelly (Newcastle: Bloodaxe Books, 1996); Federico García Lorca, *Selected Poems*, traducido por Merryn Williams (Newcastle: Bloodaxe Books, 1992). No voy a referirme a la última traducción de *Bodas de sangre* de John Edmunds (*Four Mayor Plays* [Oxford and New York: Oxford University Press, 1997] porque queda fuera del objetivo de este trabajo, que está enfocado fundamentalmente a la comparación de las versiones realizadas por dos poetas.
- 2 Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, 3ª ed. (Barcelona: Tusquets, 1990), p. 13.
- 3 «Los poemas no tratan de “temas” ni de “sí mismos”. No pueden tratar más que de otros poemas, un poema es una respuesta a un poema, como un poeta es la respuesta a un poeta, o como lo es una persona para sus padres.» Harold Bloom, *A Map of Misreading* (Oxford: Oxford University Press, 1980) p. 18.
- 4 Wolfgang Iser, «The Reading Process: A Phenomenological Approach», *New Literary History*, 3, 3 (1972), recogido en David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory: A Reader* (London and New York: Longman, 1988), pp. 212-28.
- 5 J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics* (London: Oxford University Press, 1965).
- 6 Salvador Espriu, *Primera història d'Esther. The Story of Esther*. Traducido del catalán por Philip Polack (Sheffield: The Anglo-Catalan Society, 1989).
- 7 Robert Lowell, *Near the Ocean* (London: Faber and Faber, 1967), p. 53.
- 8 *Selected Poems*, p. 41.
- 9 W. H. Auden, *[Poems]: A Selection by the Author* (Harmondsworth: Penguin, 1958), p. 27.
- 10 Federico García Lorca, *Yerma and The Love of Don Perlimplín for Belisa in the Garden* (London: Hodder, 1990), p. 19.
- 11 *Blood Wedding*, p. 79. Las referencias posteriores a esta traducción aparecerán después de cada cita.
- 12 *Blood Wedding*. Traducción, introducción y notas de David Johnston (London: Hodder & Stoughton, 1989), p. 27.
- 13 Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, Allen Josephs y Juan Caballero, (eds.) 2ª edic. (Madrid: Cátedra, 1986), p. 130.
- 14 Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Michael Gerli (ed.) (Madrid: Cátedra 1988), p. 78.
- 15 *Blood Wedding*, p. 8
- 16 Ted Hughes, *Crow: From the Life and Songs of Crow* (London: Faber and Faber, 1970), p. 1.
- 17 *Ibid*, 10.

EL LENGUAJE POLÍTICO EN LA TRADUCCIÓN DE *1984* DE GEORGE ORWELL

Olivia de Miguel Crespo

No es irónico que en un encuentro internacional sobre la traducción literaria que lleva por título «La traducción, un puente para la diversidad», hablemos de una novela que trata precisamente de la anulación y el exterminio de lo diverso por parte del poder político y que utiliza el lenguaje como arma e instrumento para conseguir ese reduccionismo. El semanticidio, perversión voluntaria del significado de una palabra que implica la redefinición del término para hacer que exprese el punto de vista que el poder tiene sobre las cosas, y el logocidio, asesinato de una palabra, han sido crímenes frecuentes y sistemáticamente practicados por los regímenes totalitarios a lo largo de nuestro siglo y aún hoy, en nuestras sociedades «libres» asistimos a una desvergonzada manipulación y perversión del lenguaje que pretende enmascarar y alterar la realidad. ¿Qué otra cosa se pretende cuando nuestras «telepantallas» hablan del asesinato de Lorca y dicen que «el poeta murió» o cuando se refieren a la masacre de víctimas civiles en un bombardeo como «daños colaterales»?

Lejos de ser irónico, pienso que, para todos nosotros, ocupados y preocupados por el lenguaje, la novela de Orwell sigue siendo, cincuenta años después de su publicación, un texto de reflexión fundamental sobre la responsabilidad ética en el uso que hacemos del lenguaje. El descuido, la inexactitud, la falta de precisión, la trivialización y la obsesión por «la corrección» del discurso afectan negativamente a la expresión del pensamiento, lo reducen, adocenán y amenazan, de maneras mucho más sutiles pero que podrían ser tan letales como las de *1984*, esa diversidad en la formulación del mundo.

A estas alturas del siglo, en las que el futuro del que habla la novela ya es pasado, *1984*, la última obra de George Orwell, seudónimo de Eric Arthur Blair (1903-50), se ha convertido en una de las novelas más emblemáticas de nuestra época. *1984*

ha sido comentada, discutida, estudiada, alabada y denostada y sus expresiones han pasado a formar parte de la lengua común de varias generaciones para referirse a las distintas formas de represión y poder totalitario y a quienes lo ejercen. No hace mucho Mario Benedetti¹, a raíz de la concesión del Nobel a José Saramago, glosaba el compromiso político del autor portugués comparándolo con esos otros «... muchos intelectuales que transitan con su pedestal a cuestas, y aportan su silencio culposo para no malquistarse con el Big Brother...».

1984 pertenece a esa tradición de la novela inglesa que arranca con la traducción al inglés en 1551 de la *Utopía* de Thomas More (originalmente escrita en latín y publicada en 1516) y en la que, ya en el siglo XVIII, se inscriben obras como *Los viajes de Gulliver*, de J. Swift o *The New Atlantis*, de Francis Bacon. El siglo XIX fue un siglo muy interesado en la idea de utopía tanto en los experimentos sociales como en la literatura, recordemos tan sólo *Erewhon*, de Samuel Butler o *News from Nowhere*, de William Morris. Pero, lejos del optimismo social que inspiró las utopías del siglo pasado, *1984* es un exponente del pesimismo –o tal vez realismo– de nuestro siglo, en el que parece que, citando un verso memorable de Octavio Paz «no hay salida que no dé al patíbulo o a la deshonra». Frente al término utopía, un mundo inexistente pero ideal, *1984* ha sido calificada como antiutopía, distopía o cacotopía («lugar malo») y tal vez, a la vista de como han ido evolucionando los acontecimientos durante estos últimos cincuenta años, podríamos adjetivarla como profética. La organización del mundo en grandes bloques económico-militares; la guerra continua en la que el enemigo de ayer es el aliado de hoy; el poder de los medios de comunicación; la reescritura de la Historia; la manipulación del lenguaje y su insistencia en lo políticamente correcto son elementos más que suficientes

para sentir que somos, en alguna medida, habitantes de la Oceanía orweliana. *1984* ocupa un lugar de privilegio en esa utopía de la desesperanza que ha producido el siglo XX junto a *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, *Nosotros* (1920) del escritor ruso Eugene Zamiatin y, más recientemente, *El cuento de la criada* (1985) de la escritora canadiense Margaret Atwood.

Sin embargo, *1984* tiene, frente a las obras citadas, dos rasgos distintivos que a mí me interesan especialmente: Por una parte el retrato de un sistema que pretende y logra ejercer el poder por el poder en sí mismo, no por cómo pueda usarse y, por otra, el intento de creación de un nuevo lenguaje capaz de alterar la realidad, abolir el pasado e impedir el pensamiento.

1984 es una novela fundamentalmente heteroglosa que expone una gran variedad de estilos, lenguajes y estructuras distintas: el lenguaje degradado de los proles, el lenguaje oficial de los miembros del Partido, las cancioncillas tradicionales supervivientes del mundo pre-revolucionario, el lenguaje de la doctrina política en «The Book» y el discurso metalingüístico del apéndice: «The Principles of Newspeak». Como traductora, el conseguir trasladar esta variedad y, sobre todo, lograr la coherencia interna de un texto como el del apéndice sobre la neolengua ha supuesto un ejercicio de reescritura violento y apasionante, un ejercicio de reflexión sobre la propia materialidad de la palabra.

Para los que hace mucho que la leyeron, para los que vieron sólo la película y para los que aún no la han leído, antes de continuar resumiré brevemente el argumento de la novela de forma que todos puedan participar del coloquio posterior lo más a fondo posible.

En *1984*, el mundo está dividido en tres grandes bloques: Oceanía, Eurasia y Asia Oriental. Londres

es la capital de Oceanía y el lugar donde sucede la historia. La sociedad también está dividida en tres grupos: los miembros de la cúpula del Partido, los funcionarios de la base y los proles. Es un estado totalitario dominado por el Partido, el Socing, cuyo jefe máximo e invisible es el Gran Hermano. Las máximas consignas del Partido son: «La guerra es paz; la libertad es esclavitud y la ignorancia es fuerza». Una sociedad vigilada por la Policía del Pensamiento y las ubicuas telepantallas que todo lo ven y oyen, donde no queda lugar para una vida humana decente, como gustaba de decir Orwell.

Winston Smith, un funcionario del Ministerio de la Verdad, que trabaja en la manipulación de documentos del pasado para reescribirlos y ajustarlos a la realidad presente, se rebela contra ese estado de cosas y en su intento de rebelión confía en un alto cargo, O'Brian, por quien siente una extraña fascinación.

El enemigo público número uno es Goldstein, un miembro del Partido en rebeldía, del que se dice que está escondido en algún lugar al frente de un grupo de disidentes denominado La Hermandad. Goldstein es supuestamente el autor de una obra subversiva contra el partido, *El Libro*, una parodia de *La revolución traicionada*, de Leon Trosky.

Winston Smith cae en la trampa del dirigente O'Brian, el autor real del libro, y es hecho prisionero y torturado en el Ministerio del Amor. Allí, tras ser sometido a toda clase de vejaciones, es vencido y despojado de su último rasgo de humanidad al no poder soportar ese último y personal terror concreto que a todos nos hace vulnerables. Convertido en una piltrafa, Winston termina por aceptar la verdad de la fórmula contra la que había luchado y que resume la obediencia ciega, la irracionalidad, la destrucción de toda resistencia: « $2+2=5$ ».

Antes de entrar a comentar los antecedentes del lenguaje político en *1984* y de revisar unos cuantos

fragmentos del apéndice de *Newspeak* quisiera hacer una brevísima historia de la suerte de *1984* en sus ediciones al español y en la necesidad de una nueva traducción.

Rafael Vázquez Zamora lo traduce en 1952 para la editorial Destino, sin el apéndice de los principios de *Newspeak*. Posteriormente se incluyó, pero aún en 1970, la editorial Salvat seguía publicando la misma traducción sin el apéndice. Desde 1952, Destino ha realizado veinte ediciones de la obra, algunas comentadas, como la de 1997 de Fernando Galván, que muestran una incuria lastimosa en el trato dispensado a una novela emblemática, al reproducir sistemáticamente los mismos errores e incluso añadiendo alguno nuevo.

En la edición inglesa (1951) de Secker & Warburg ocurrió un accidente importante: el «5» de la fórmula « $2+2=5$ », desapareció de la caja de tipos. Todas las ediciones posteriores (incluso las especiales en 1984) preparadas por Secker y Penguin han repetido el error. Las ediciones españolas aún en 1997 lo continúan repitiendo. Lo curioso es que la única vez que en España se revisa la obra, tras la primera edición de 1952, es para suprimir el «5», que debía ofender a los revisores como un error matemático evidente.

En 1989, Penguin publica la obra con «A Note on the Text» en la que se enmienda este error y el de la desaparición, al final de la obra, de las palabras «The End» (Fin o El Fin). Los editores españoles han ignorado esta nota durante casi 10 años.

Por lo que se deduce de lo aquí expuesto parece que *1984* necesitaba con urgencia una nueva traducción. Hace dos años, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, decide conmemorar los 50 años de la novela con una nueva traducción, una nueva reescritura que enmienda estos errores y que además va acompañada de una serie de dibujos de Antonio Saura que traducen a un lenguaje plástico la peculiar lectura

que el pintor hace de la novela. Como traductora de esta nueva edición de *1984* me gustaría, al final de esta charla, comentar algunos fragmentos del texto especialmente relevantes desde el punto de vista de la traducción.

Quisiera hacer un inciso para señalar que, aunque Orwell no era un lingüista su tratamiento del lenguaje refleja la tensión entre dos epistemologías, dos puntos de vista enfrentados sobre la relación entre pensamiento, lenguaje y realidad. Una de estas teorías, la sostenida por los llamados instrumentalistas, Thomas Hobbes y John Locke entre otros, traza una línea divisoria entre pensamiento y lenguaje sosteniendo que este último es simplemente un instrumento del primero, es decir, el pensamiento da lugar a la palabra y no al revés. El intelecto convierte en palabras el conocimiento adquirido a través de la experiencia y así puede ser transmitido. Las palabras o símbolos en los que elegimos envolver nuestros pensamientos son convencionales, un matrimonio de conveniencia entre idea y sonido, en palabras de John Wesley Young. El otro punto de vista sobre la relación entre lenguaje y pensamiento sería lo que llamamos determinismo lingüístico; el lenguaje es más que el instrumento de un intelecto autónomo capaz de operar sin palabras o símbolos. Necesitamos el lenguaje para pensar, por lo tanto la palabra precede al pensamiento. Utilizando la palabra poética de Shelley en su *Prometheus Unbound*:

*He gave man speech, and speech created thought
Which is the measure of the universe.*

Ambas tesis aparecen expuestas en *1984* encarnándose en la actitud que sostienen frente a la lengua Winston Smith, el rebelde, y O'Brian, el inquisidor del Partido que destruye la resistencia de Winston. Mientras que la visión del mundo que muestra Wins-

ton es empírica: las piedras son duras y el agua húmeda no sólo para él sino para cualquier hijo de vecino, y por lo tanto el uso apropiado del lenguaje reflejará esa realidad objetiva, la visión de O'Brian estaría más cerca del determinismo lingüístico. Para él la realidad sólo existe en la conciencia humana. El lenguaje define la conciencia y el Partido controla el lenguaje. Por lo tanto, también controla la conciencia, lo que significa el poder de crear cualquier realidad que se requiera.

Así pues, volviendo a *1984*, y como todos ustedes bien saben, uno de los instrumentos que el Partido utiliza para destruir la posibilidad de cualquier forma de pensamiento heterodoxo, por lo tanto de pensamiento, es la manipulación del lenguaje con el fin de crear una lengua artificial que no permita la comunicación de la experiencia humana, en la que las palabras queden despojadas de su polisemia y limpias de ambigüedades.

Un equipo de lingüistas al servicio del Partido trabaja denodadamente en la redacción de la undécima edición del Diccionario de *Newspeak*, cuya gramática ideológica paso a comentar brevemente:

En neolengua las palabras están divididas en tres grupos distintos: El léxico A; el léxico B y el léxico C.

En el léxico A se incluyen las palabras de uso cotidiano que se construyen según unas normas encaminadas a reducir los términos, restringir el significado de los mismos y purgar el lenguaje de ambigüedades y polisemia. El ideal a conseguir sería la siguiente igualdad: 1 sonido = 1 concepto.

En cuanto a la gramática, se establece la permutabilidad de las categorías de palabra; la reducción entre verbo y sustantivo a uno solo (verbo o sustantivo); la formación de adjetivos añadiendo un sufijo al verbo o al sustantivo y la formación de adverbios mediante la adición de un sufijo al sustantivo-verbo.

La estrategia para la formación de términos negativos sería la de añadir un prefijo al término positivo y el mismo método se seguiría para lograr el énfasis.

Se mantiene la formación de palabras mediante afijos preposicionales (ante, post, sub, etcétera), y se insiste en la regularidad de los verbos, aunque a veces se sacrifica en aras de lo que los lingüistas del Partido consideran «eufonía».

El léxico B es una especie de taquigrafía verbal y agrupa los términos propios del discurso político. Abunda en términos compuestos de dos o más palabras o de porciones de palabras que dan como resultando un verbo-sustantivo que se inflexiona de acuerdo a las reglas fijadas. Son palabras sin base etimológica, que adoptan cualquier orden y pueden mutilarse de cualquier forma. Este léxico tiene, en función de la «eufonía», más irregularidades que el léxico A. La función principal de estos términos no es expresar significados sino destruirlos. Abundan los eufemismos y las palabras que describen una despreciativa comprensión de la realidad de Oceanía (*prolefeed*).

Una de las peculiaridades de este grupo de palabras es su ambivalencia de significado que varía en función de a quién se apliquen.

La carga ideológica de muchas palabras radica en su estructura. Así los nombres de instituciones se acortan no sólo para ahorrar tiempo sino para despojarlas de su significado (*Comintern; Miniver*).

En función de la eufonía y con el fin de conseguir un efecto de graznido monótono se crean palabras de dos o tres sílabas y acentuación regular. Se trata de lograr un lenguaje articulado en la laringe que funcione independientemente de la conciencia (*duckspeak*).

En cuanto al léxico C es, simplemente, un suplemento de los dos anteriores y englobaba los términos científicos y técnicos.

Como pueden ver, los retos que la traducción de este lenguaje plantea no son los habituales entre dos lenguas existentes, sino los de reinventar un lenguaje que traduzca un lenguaje inventado, ateniéndonos a unas reglas muy precisas y a un método preestablecido para la formación de palabras. No parece suficiente la actitud de algunos traductores de eliminar simplemente el fragmento y decir en nota a pie de página que no se traduce porque no hay correspondencia entre las gramáticas de las lenguas en lid².

Llegados a este punto, quisiera llamar la atención, aunque sea brevemente, sobre los antecedentes del lenguaje y las prácticas de *Newspeak* en el discurso político de los totalitarismos de este siglo: los discursos del nazismo y del comunismo oficial. La redefinición de términos de manera informal –cuando los portavoces del Partido los usaban con nuevas acepciones– o formalmente, mediante la reescritura de diccionarios o enciclopedias para reflejar los nuevos significados han sido –y siguen siendo– prácticas habituales de los regímenes totalitarios.

Aunque el tema sea fascinante y daría pie a una larga disertación y discusión tan sólo ofreceré uno de los innumerables ejemplos de semanticidio y logocidio sistemáticos perpetrados por el III Reich que muestra el sustrato real en la sátira lingüística que son «Los principios de *Newspeak*»: Me refiero al *Lexikon* de Meyers (un libro alemán de referencia durante años). Antes de 1933 hubo 7 ediciones de esta enciclopedia y la octava (1936-42) durante el III Reich. Las reseñas en la prensa amordazada alabaron esta edición por haber eliminado «la objetividad» y haber realizado «una revisión revolucionaria de las ediciones anteriores, armonizando la lexicografía alemana con las necesidades de la vida de hoy», es decir, en armonía con la imagen de la realidad del Partido. Entre las palabras que los nazis alteraron la mayoría pertenecía al léxico liberal,

humanista y del socialismo de izquierdas. Los ejemplos son innumerables; veamos tan sólo lo que sucede con las palabras «democracia política». El significado de «gobierno de, por y para el pueblo...» es una definición que, para cualquiera de nosotros implica elecciones libres y frecuentes, gobierno de la mayoría, derecho a partidos de oposición y algunos límites legales y constitucionales al ejercicio del poder. Hitler en *Mein Kampf* acuñó la frase «democracia germánica», que según él mismo dice al lector significa «elección del líder, pero autoridad absoluta de éste», las decisiones no se tomarán de acuerdo al voto de la mayoría sino únicamente por el líder que responderá con su vida y con todo lo que tenga. Tras este semantidismo no puede extrañar el que el secretario de prensa, Otto Dietrich, anunciara con total aplomo y sin rastro de ironía que «la democracia había aparecido por primera vez en la historia en la persona de Adolf Hitler».

El interés del poder en el control del discurso y su intervención en el quehacer de los lingüistas no es una ficción literaria, veamos un fragmento de una entrada del diario de Goebbels de 1952 sobre los diccionarios:

He dado instrucciones para que nuestro Ministerio prepare diccionarios para las zonas ocupadas en las que se enseñará la lengua alemana. Van dirigidas, sobre todo, al uso de una terminología que corresponda a nuestra moderna concepción del Estado. Han de ser traducidas especialmente aquellas expresiones que tienen su origen en nuestro dogmatismo político. Es una forma de propaganda indirecta de la que espero muy buenos resultados a largo plazo.

Para terminar mi exposición y antes de pasar a discutir algunos de los términos y pasajes conflictivos del texto, me gustaría, como un aviso para

navegantes, leeros el párrafo final del Apéndice. Dice así:

Cuando la primilengua se hubiera superado de una vez por todas, el último eslabón con el pasado se habría roto definitivamente. La Historia ya había sido reescrita, pero algunos fragmentos de la literatura del pasado, insuficientemente censurados, sobrevivían dispersos y, mientras persistiera el conocimiento de la primilengua, podrían leerse. En el futuro, estos fragmentos, incluso si alguno de ellos sobrevivía, serían ininteligibles e intraducibles. Era imposible traducir cualquier pasaje de primilengua a neolengua, salvo que se tratase de algún proceso técnico, alguna acción cotidiana muy sencilla o de algo que ya fuera de tendencia ortodoxa (bienpensaroso sería la expresión en neolengua) [...]. La literatura anterior a la Revolución sólo podía ser objeto de una traducción ideológica, es decir, alterando el sentido y el lenguaje [...].

Una gran parte de la literatura del pasado ya se había transformado siguiendo estas pautas. Había consideraciones de prestigio que aconsejaban preservar la memoria de ciertas figuras históricas al tiempo que sus obras se adaptaban a la filosofía del Socing. Escritores como Shakespeare, Milton, Swift, Byron, Dickens y otros estaban en proceso de traducción. Cuando la tarea se hubiera concluido, los textos originales, y cualquier otro resto de la literatura del pasado, serían destruidos. Estas traducciones eran un trabajo lento y difícil, y se pensaba que no podrían estar acabadas del todo antes de la primera o segunda década del siglo veintiuno. También había enormes cantidades de literatura meramente utilitaria —manuales técnicos indispensables y otros por el estilo— que debían ser tratados de forma similar. Precisamente para dar tiempo a que se realizara este trabajo preliminar de traducción se fijó una fecha tan lejana como el año 2050 para la adopción definitiva de la neolengua.

Espero y deseo que para esa fecha sigamos siendo tan distintos que la traducción continúe siendo necesaria y tan iguales al mismo tiempo que seamos capaces de comprender la experiencia humana traducida sin tener que domesticarla y formularla en nuestros términos. Animo a todos los que piensen dedicarse a esta tarea de puente entre culturas a ser respetuosos con la diversidad del discurso humano, no fuera a ser que se cumpla la peor pesadilla de Orwell y todos para entonces hablemos un único lenguaje en diferentes lenguas.

BIBLIOGRAFÍA

- FOWLER, Roger 1995. *The Language of George Orwell*. Londres: Macmillan.
- MORTON, A. L. 1978. *The English Utopia*. Londres: Lawrence and Wishart.

- ORWELL, George 1989. *Nineteen Eighty-Four*. Londres: Penguin.
- 1998. *Mil novecientos ochenta y cuatro*. Trad. Olivia de Miguel. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.
- VENUTI, Lawrence 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge.
- WESLEY, John 1991. *Totalitarian Language*. Virginia: The University Press of Virginia.

NOTAS

- 1 *El País*, 15 de octubre 1998.
- 2 Nota a pie de página del traductor al catalán de 1984, Barcelona: Destino, 1992: «Ens hem vist obligats a prescindir de la traducció d'uns quants paràgrafs de l'original (...) a causa de no tenir correspondència amb la nostra gramàtica i ésser, per tant, intraduïbles (...)».

MESA REDONDA:

Traducir las culturas
La importancia de la traducción
en la cultura europea contemporánea

LAS LENGUAS NUNCA SON PERFECTAMENTE TRADUCIBLES

Paola Capriolo

Acostumbro a trabajar la traducción en una dirección doble: por una parte repaso las traducciones que se hacen de mis libros o me consulta alguno de mis traductores si se encuentra con alguna dificultad; por otra parte yo misma trato de separar mi trabajo de escritora del de traductora, sobre todo si se trata de autores clásicos alemanes. Comencé a emplear esta forma de trabajo desde los inicios, lo que me ha permitido ser consciente de los problemas de la traducción desde dos posiciones y mi regla fundamental siempre ha sido la misma: no hacer a los demás aquello que no quieres que te hagan a ti. De este modo cuando traduzco y tengo la tentación de concederme alguna licencia con respecto al original me pregunto cuál sería mi reacción si alguien hiciera con un texto mío algo parecido (se trata del famoso efecto *boomerang*; tal vez para los traductores infieles también está previsto un segundo retorno al infierno de Dante). Y también lo contrario, cuando al repasar una traducción pienso en favorecer el sentido de propiedad que los autores tienen de sus páginas y me obstino en la defensa a ultranza de cada palabra del texto, recuerdo las numerosas ocasiones en las que yo me he visto obligada a cambiar las palabras para que no se perdiera el espíritu de su significado y considero, implicándome lo más posible, todas las razones que han llevado al traductor a aquella elección.

Aunque no siempre lo consiga, éste es el método de trabajo que procuro seguir: por una parte respetar el texto y por la otra mostrar el mayor respeto por esa labor tan complicada que lleva a cabo el traductor sometido a las propias exigencias de la traducción. Traducir significa ir a la busca de un mismo texto expresado en otra lengua, pero la creatividad del traductor ha de ir encaminada a transformar aquel texto con la mayor precisión posible y no a buscar un desahogo de deseos propios o de ambiciones estilís-

ticas. El oficio de traducir, para que llegue a buen fin, requiere de algunos sacrificios como la renuncia a cualquier tentativa de proyectar gustos personales o hacer concesiones al texto que no coincidan con lo que dice el autor.

Este camino puede parecer más difícil si se da la circunstancia de que quien traduce es también escritor, aunque en ciertos fragmentos el que tenga la posibilidad de expresar su lado creativo recibirá con menor esfuerzo el ejercicio de humildad que resulta ser la traducción. De todas formas, la dificultad permanece y no deja de ser considerable. Mi primera traducción literaria fue *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, autor con el que siento más afinidades que con cualquier otro, incluso estilísticamente. Actualmente estoy traduciendo *El castillo*, de Kafka, y me encuentro en el extremo opuesto, es decir en el peldaño más alto de la escala de las dificultades: la lengua de Kafka me resulta más sencilla que la de Mann pero serle fiel representa, en todo momento, adoptar un estilo absolutamente opuesto al mío. Es casi como traducir de una lengua extranjera a otra lengua extranjera y aquí radica para mí lo fascinante del trabajo. Gracias a Kafka, estoy valorando en toda su dimensión la vertiginosa complejidad de la traducción es decir el equilibrio a conseguir entre respetar el texto y transformarlo sin que pierda un ápice de sus insustituibles peculiaridades.

He hablado del doble respeto al que hay que someterse: respeto por el original y por las exigencias implícitas en el mismo hecho de traducir. Dicho de un modo más general, entiendo que el traductor ha de mantenerse fiel a la lengua y al estilo del autor pero sin olvidar la fidelidad hacia las claves de las que dispone la propia lengua. Con demasiada frecuencia leemos traducciones que son un calco del texto original, traducciones del francés repletas de francesismos, por ejemplo. Sé por experiencia que

en una determinada fase del trabajo de traducción se está tan inmerso en la lengua a traducir que casi nos olvidamos de la propia, lo cual nos obliga a entrar en una segunda fase en la que es obligado olvidarse de la lengua original y revisar el trabajo como si se tratase de un texto absolutamente autónomo. Es por este camino que podemos descubrir la riqueza de la lengua propia y la riqueza de matices que pone a nuestra disposición para sustituir aquel concepto que habíamos traducido de forma artificial probablemente con un giro de la frase demasiado forzado.

Pero no deja de ser cierto que esto ocurre en momentos afortunados que por otra parte acostumbran a ser los menos interesantes porque lo más probable es que las dos fidelidades a las que me he referido entren en un conflicto que tan sólo podrá resolver la creatividad del traductor. Mi experiencia como traductora se basa en lenguas que de una u otra forma están interrelacionadas entre sí y con una tradición cultural que aún siendo distinta guarda ciertas similitudes: italiano-inglés, italiano-alemán. Imagino que un traductor del japonés se encontrará con abismos más insalvables. Aun siendo así, en la traducción de lenguas europeas nos encontramos muchas veces con el problema de la palabra que no tiene traducción, sin contar con que la sonoridad y el ritmo de su lengua le son tan propios que resulta imposible trasladarlos a otra, lo cual convierte la traducción de un poema en una empresa muy difícil. Dejemos de lado ciertas palabras particularmente complicadas como la inglesa «*spleen*», la alemana «*Sehnsucht*», o la castellana «agudeza» tan propias de la cultura que les corresponde que no es posible encontrar un equivalente adecuado, porque lo cierto es que muchas veces la dificultad la encontramos en el vocabulario común y por motivos aparentemente banales como son la diversidad de géneros.

¿Quién imagina, por citar un ejemplo, que la traducción de la palabra «*ragno*» (araña) pueda ser un problema. Pues bien, para algunos de mis traductores y para mí misma una palabra tan simple ha resultado ser un verdadero problema. En mi primer libro *La grande Eulalia*, hay una narración, «Lettere a Luisa», en la cual el protagonista, un hombre ya mayor con un terrible pasado, encerrado en una especie de fortaleza de la que es el único prisionero, establece una serie de relaciones psicológicas con una araña que ha capturado y que guarda en una pequeña caja de cartón. Ambos están prisioneros y ambos poseen el instinto cruel del depredador. Además, el hombre establece una analogía entre su propia relación con una mujer (Luisa, que da título a la obra) y por la que sigue obsesionado, y la relación de la araña con una mosca: si él trata de atraer a Luisa con un desesperado sortilegio musical, la araña atrapa a la mosca en su tela.

Ahora bien, este proceso de identificación y la analogía resultan perfectamente naturales en el texto italiano puesto que en esta lengua la palabra *ragno* pertenece al género masculino. Es decir, por una parte tenemos «el prisionero» y el «*ragno*» y de la otra, «Luisa» y «la mosca» (ambos femeninos, ¡que suerte!). Por desgracia cuando comenzó la traducción de mi libro, me di cuenta que en muchas lenguas europeas la palabra *ragno* no es masculina sino femenina, problema suficiente como para desarreglar toda la estructura simbólica sobre la que se apoya la narración. Recuerdo que mi primer traductor español, Enrique de Rivas, vino a verme para tenerme al tanto de esta dificultad y después de darle muchas vueltas no hubo manera de encontrar una solución. Aún hoy no consigo entender cómo se las apañó mi traductor para que el lector de *Cartas a Luisa*, ante un protagonista tan misógeno, tan orgullosos de su propia virilidad, lograra identificarse con una «*ragna*» tan femenina.

Mi traductora francesa Françoise Brun topó con la misma dificultad: en su versión el pequeño y guerrero animal «*l'araignée*» recluida en su cárcel de cartón, de algún modo (y por extrañas razones del destino) se convierte en «la prisionera» que evoca, al menos a mí me lo parece, a la *Albertine* proustiana. Maja Pflug, la traductora alemana, trató, en cambio, de salvar la situación utilizando una estrategia bien diferente: la primera vez que se encontró con la palabra «*ragno*» no se limitó a traducirla al alemán puesto que entonces hubiera sido masculino y femenino a la vez, y en cambio se permitió acompañarla de otra palabra exclusivamente masculina que no figura en el original de modo que, «*die Spinne, il ragno*», pasó a ser «*mein Gegner, die Spinne*» que vine a significar, «mi adversario la araña». He valorado mucho esta solución que sin lugar a dudas es la mejor, aunque sólo pudiera ser utilizada en la primera ocasión que se leía la palabra «*ragno*» y no así en las siguientes.

He puesto este ejemplo esperando que sirva para demostrar que la diferencia más insignificante entre dos lenguas puede repercutir y comprometer el significado de un texto. De estas pequeñas consideraciones pasaremos a otras de mayor importancia para preguntarse sobre las consecuencias que ha acarreado la imposible traducción de ciertas palabras que toda lengua lleva implícita, partiendo de dos obras: *Las Sagradas Escrituras* y *El pensamiento griego*. Este tema no sólo interesa a los lingüistas o a los literatos sino también a los filósofos. Sirva como ejemplo que todo el esfuerzo de reflexión de Martin Heidegger se basa en las críticas a la traducción latina y luego a las lenguas modernas de algunas palabras griegas como «*physis*» o «*alétheia*». Quizá la evolución de las lenguas y culturas occidentales y su idiosincrasia respecto de los modelos clásicos venga determinada precisamente por la imperfecta

equivalencia entre las palabras griegas y su traducción, por esas diferencias insalvables entre la lengua de origen y la de destino.

Si la cuestión de la intraducibilidad tiene, en consecuencia, una cierta importancia histórica, no es menos importante su relevancia teórica. Si las lenguas nunca son perfectamente traducibles, no por ello debemos esquivar la obligación de encontrarle a una realidad concreta su significado en la lengua distinta, puesto que es en este significado donde no se agotan totalmente la esencia y la función de la lengua. Una palabra no equivale únicamente a otra palabra sino también a un conjunto de palabras que determinan el sentido de arte que tiene la traducción. Así pues, la relación prevalece por encima del significado y cada palabra se escogerá no por su significado exacto sino por su multiplicidad, por su capacidad para lograr que resuenen mil ecos semánticos que provienen de la historia, de la tradición cultural, de la afinidad y contraposición con otras palabras que, con toda probabilidad, serán muy distintas de un lengua a otra. Cuando voy a un restaurante de un país extranjero y pido un bistec, me bastará encontrar la palabra traducida mientras que si debo traducir el verso, «*Amor, che a cor gentil ratto s'appendre*», no habré conseguido nada si me valgo de la traducción de cada una de las palabras con el equivalente que el diccionario me ofrece.

Se podría concluir diciendo que la lengua se conjuga con la realidad, con el sentido práctico, por un lado y por el otro con la poesía y aunque ésta represente el máximo exponente de lo intraducible, no olvidemos que algo de poesía encierra la prosa, incluso en las expresiones del lenguaje corriente. Es como decir que el valor de lo expresado es inversamente proporcional a la traducción. Al mismo tiempo, la traducción se verá abocada al fracaso cuanto más se aleje de la función práctica (como en el caso del bistec) para adentrarse en

lo literario. El bistec, si hemos consultado bien el diccionario, nos lo van a servir, pero por mucho esfuerzos que hagamos nunca lograremos traducir a otra lengua con las mismas palabras un terceto de Dante o una página de Cervantes.

Si al principio me he referido a la traducción como un trabajo difícil ahora ya puedo calificarlo de imposible. Sin embargo, muchas personas, entre las que me incluyo, no sólo nos empeñamos en lograrlo sino que estamos convencidas de que sin ella sería inconcebible una identidad cultural europea. Ya me he referido a la traducción como traición pero gracias a ella la raíz clásica y judeocristiana pudo conjugarse a lo largo de dos milenios y producir nuevas formas con giros que parecían impensables. Por lo que se refiere a la literatura moderna el tema no es menos importante: ninguno de nosotros renunciaría a lo que han significado para nuestra formación muchos escritores de los que no hemos leído ni una sola línea en su lengua natal. La literatura rusa ha ejercido una influencia muy importante en generaciones de escritores y de intelectuales europeos que la leían en francés; la versión de Schegel o Tieck de las obras de Shakespeare fue un capítulo fundamental en la historia del romanticismo alemán y en el cambio de gustos que determinó.

Se podrían citar muchos ejemplos para demostrar qué formas de lenguaje consideradas intraducibles están entrelazadas por insospechados vínculos. Esto es lo que da hoy una identidad a Europa más allá de los intereses económicos. Cumplimentando una tarea supuestamente imposible, acertando en aquel fragmento de imposible traducción que cada texto encierra, los traductores hemos construido, al cabo de los siglos, la auténtica unidad europea, aquella que es compleja y múltiple, que no sobrevive aislada del enorme intercambio espiritual que hoy existe entre todos los países del planeta.

LUMIÈRES DE PENTECÔTE

Daniel Pennac

De buenas a primeras, me gustaría empezar dejando bien sentada mi posición ante el traductor literario, en general, y ante los traductores de mis obras, en particular. Explicaré, para ello, una anécdota que me ocurrió en París, hace un par de años.

Había sido invitado a un acto en el Grand Palais, organizado en el marco del Salon du Livre. No recuerdo ya muy bien cual era el tema concreto de la mesa redonda, ni el título que le habían dado, pero se trataba, sin duda, de intentar poner de relieve las relaciones del escritor, el novelista, con los traductores que vierten su obra a las distintas lenguas.

Pues bien, fueron sucediéndose las opiniones de los profesionales que formaban la mesa, escritores, editores y traductores, puntuadas por distintas intervenciones del público. En una de ellas, alguien intentó resumir las distintas ideas que se habían formulado afirmando que, a fin cuentas, el traductor literario parecía ser una especie de psicoanalista del autor.

Me tocaba a mí cerrar el acto, debía ser el último en hablar y, aprovechando las palabras de nuestros oyentes y conociendo las justificadas quejas de los profesionales de la traducción literaria, afirmé que no tenía inconveniente alguno en considerar al traductor como el psicoanalista del autor, pero que reivindicaba, en este caso, para todos los traductores literarios, tarifas equivalentes a las de los psicoanalistas. Algo que, si no me equivoco, hizo poca gracia a los editores presentes.

Ya en *Como una novela* quise rendir un homenaje a la tarea del traductor, de todos los traductores literarios, y se me ocurrió llamarles *lumières de Pentecôte*, refiriéndome, claro está, a aquellas pequeñas llamas que, al decir de las Sagradas Escrituras, descendieron sobre los apóstoles en la primera Pascua de la cristiandad, infundiéndoles el «don de lenguas» y posibilitando, luego, que su doctrina se

propagara por el mundo con la eficacia que todos nosotros conocemos. ¡Eso sí que es un *best-seller*!

Por lo demás, cuando me dedicaba aún a la enseñanza de la literatura, una actividad que fue durante muchos años mi principal ocupación, (y también, ¿porque no reconocerlo?, una pasión), intenté romper esa especie de círculo vicioso que, al parecer, atenaza a los profesores de literatura y por el que, en Francia se estudia, casi de modo exclusivo la literatura francesa; en Italia, la italiana; en España, la española etc. Destinaba pues, sistemáticamente, dos de las seis horas lectivas semanales que se atribuían a la literatura a textos de procedencias distintas a la francesa. Se comprenderá, por lo tanto, que para ello me resultara esencial la tarea, tantas veces brillante, de los traductores literarios que habían vertido al francés las obras maestras de otras literaturas, con los que mantuve frecuentemente contacto.

Por desgracia, algo que a mi entender era del todo loable, inevitable incluso, no dejó nunca de suscitar ciertas protestas de algunos padres que aducían para hacerlo, como fundamento de sus quejas, las más peregrinas razones. Uno de ellos, en concreto, ocultaba su sorprendente chauvinismo literario (¡sólo debíamos estudiar la literatura francesa!) bajo la capa de un rigor intelectual que obligaba a dudar de los textos traducidos (¿quién garantizaba la solvencia del traductor?), fuera cual fuera el valor de aquellas obras en su lengua original.

«¿Habla usted japonés?», le pregunté. «¿Conoce el árabe, o el español, como mínimo?» Y como yo había supuesto, recibí del interfecto, una respuesta negativa. El reivindicativo padre, tan partidario de la literatura francesa, tan escéptico ante la labor de los traductores, sólo era capaz de farfullar cuatro palabras en un inglés macarrónico. «Extraña andadura la suya», acabé por decirle, «¡ha elegido usted la ignorancia por puro rigor intelectual!».

...Y cierto es que algunas actitudes frente a la cultura, como ciertas críticas a la traducción y a los traductores literarios acaban dando sorprendentes frutos.

Por lo que se refiere, en concreto, a la relación con los traductores de mis libros, especialmente mis novelas y, por lo tanto, a la saga Malaussène, soy consciente de que la paleta de mi prosa, les coloca, sin duda, ante problemas casi insolubles. Sé muy bien que mi voluntad de estilo no me impide recurrir a los más variados registros de la lengua, y puedo oscilar, en el mismo texto, entre la prosa más clásica y el argot contemporáneo; recurriendo incluso, y sin excesivo miramiento, a la creación de neologismos, a la utilización de la jerga que florece en mi barrio Belleville y a los juegos de palabras que son otros tantos guiños al lector. Unos guiños que, claro está, el traductor debe reconocer y transponer.

Lo sé, lo sé... Traducir a Pennac no es tarea fácil. Por eso, no me sorprende recibir de vez en cuando una colérica llamada de Manuel gritando algo así como: «¡Joder, Pennac! ¿Cómo quieres que traduzca?...». Algo que también, suele hacer mi traductor al alemán, sólo que entonces los exabruptos son algo más guturales.

El trabajo de mis traductores, la tarea de cualquier traductor literario (pues la dificultad de un texto narrativo, sólo pone de relieve las características propias de esta actividad), se concreta en la búsqueda de una doble connivencia: por un lado, ese lector atento que es el traductor literario (¡dejémonos ya de psicoanalistas!) debe encontrar y explorar el terreno de la complicidad que el autor le ofrece; una complicidad tanto más amplia, tanto más profunda, cuanto a veces ni el propio autor es consciente de que la está ofreciendo. Por el otro, cuando llega el momento de la traducción en sentido estricto, el traductor debe crear, uno a uno, los vínculos de una nueva conni-

vencia, la que intenta establecer con el lector. Y no cabe duda de que, para ello, el escritor que traduce está obligado a la creación literaria. Lo sé, no me cabe duda alguna, y estoy muy lejos, pues, de compartir la mayoría de las afirmaciones que sobre la traducción literaria ha formulado Milan Kundera.

A mi entender, es fundamental que el traductor tenga aptitud para mantener esta doble connivencia y le es imprescindible también, por lo tanto, una doble capacidad: en primer lugar la capacidad de zambullirse en el texto, de explorar sus recovecos, dejarse acunar por el ritmo y descubrir sus rincones secretos. Luego, la capacidad para levantar su propio texto, para llenarlo, así mismo de recovecos y rincones, para abrir en él las ventanas por las que el autor se asomará a otras lenguas.

Sí, el traductor literario es un creador, o debe serlo. Y es para mí, imprescindible que corra por sus venas la pasión de la lengua, de **su** lengua, la que los especialistas denominan la lengua de llegada.

Y es posible que yerre claro, es posible que se equivoque.

Creo que todos los autores hemos recibido alguna vez la denuncia de alguien que, con mayor o menor buena intención (que esto es siempre discutible), se empeña en descubrirnos los errores que, a su entender, ha cometido el traductor de alguna de nuestras obras. Sólo pocas veces, muy pocas por lo que a las mías se refiere, esas denuncias me han revelado un error lingüístico fruto de la distracción o la incompetencia de un traductor. Por lo general, cuando alguien ha querido denunciar algún error de traducción se estaba refiriendo, en realidad, a una divergencia de interpretación que en nada cuestionaba la solvencia de la traducción. Porque escribir no es una ciencia exacta. Y detrás de cada narración palpitan muchos mundos.

Un traductor literario es un investigador de la lengua de partida, un estudioso del autor y de la cultura que ha dado origen a la obra; pero también es un creador de la lengua de llegada, y es, sobre todo, ese puente para la diversidad que preside estas jornadas y por el que transita, sobre el que se ha levantado, desde hace milenios, toda nuestra cultura.

LA TRADUCCIÓN COMO EMPRESA ÉTICA

José Antonio Marina

Para alguien como yo, nacido en Toledo, resulta fácil alabar la importancia que la traducción literaria tuvo, tiene y tendrá para el desarrollo de la cultura europea. En el siglo XII, la Escuela de Traductores de Toledo abrió para Europa el río gigantesco de la sabiduría árabe, griega y judía. Su trabajo influyó poderosamente en toda la cultura occidental. Los traductores traducían al latín las versiones en lengua vulgar que un intérprete les hacía. Conocemos el nombre de alguno de estos intérpretes. Por ejemplo, Ioannes Avendeuth, escritor judío, que trabajó con Domingo Gundisalvus.

Deberíamos nombrar a Toledo capital mundial de la traducción. Animados por su novedad y por la generosidad de su proyecto, llegaron estudiosos de todas partes. El inglés Daniel de Morlay, que había estudiado árabe con Roger de Hereford, cuenta que cansado de la «pretenciosa ignorancia de los maestros parisienses» fue a Toledo en busca de una nueva ciencia. También en Barcelona hubo un centro de traducción, aunque no tan grande como el de Toledo, donde trabajaron el italiano Platón de Tívoli y Esteban Arnaldo. La cultura europea, en el renacimiento temprano del siglo XII, vivió pendiente de las traducciones.

El segundo renacimiento fue también un tiempo de gloria para los traductores. Se buscaban los textos antiguos, se hacían cuidadosas versiones. Más tarde, la Reforma se basó en la traducción a todas las lenguas de la Biblia. Erasmo escribió: «La tarea urgente es hacer resonar la palabra de Dios. Cualquier mujer debería leer los Evangelios y las Epístolas, y estos libros deberían traducirse a todas las lenguas de la tierra». La importancia que tuvo la traducción hecha por Lutero es bien conocida.

En la actualidad podemos vivir un tercer momento de esplendor de las traducciones. Esto es cierto ya, desde luego, en el mundo político, administrativo y

jurídico. La existencia de organizaciones multinacionales obliga a producir continuamente escritos en varios idiomas y a traducir debates mantenidos en lenguas diferentes. La profesión de traductor tiene por ello una gran demanda. Pero éste no es el tema que me interesa en este momento.

En ciencias, está sucediendo un fenómeno curioso. La influencia de las publicaciones en inglés fuerza a los científicos a traducirse a esa lengua si quieren publicar. El inglés está a punto de convertirse en *lingua franca* científica. Y también en lengua técnica, financiera e informática. Basta echar un vistazo a Internet para darse cuenta de ello. No es difícil prever que el inglés se convierta en *medio generalizado de entendimiento instrumental*. Este asunto, sin duda importante, interesa a los sociólogos del lenguaje. Como filósofo, en cambio, me preocupa mucho más otro asunto. ¿Cómo es posible la comprensión entre diferentes personas y diferentes culturas? Cada uno de nosotros hablamos un idiolecto y, por esta razón, son frecuentes los malentendidos. ¿No estaremos teniendo en nuestra vida privada defectos de traducción? ¿Puede la traducción permitirnos comprender culturas lejanas?

Nuestra situación es paradójica. Estamos en un mundo globalizado, en una sociedad de la información, y, sin embargo, una parte importante de los pensadores occidentales y orientales nos dicen que cada cultura está encerrada en su lenguaje, que les marca un límite imposible de traspasar. «La realidad no existe –escribió Foucault–, lo único que hay es el lenguaje y de lo que hablamos es el lenguaje, hablamos en el interior de él». Éste ha sido el dogma del pensamiento posmoderno. Lyotard lo expuso con contundencia de catecismo: «Vivimos presos en la heterogeneidad de juegos del lenguaje, sin posibilidad de encontrar denominadores comunes universalmente válidos para todos los juegos».

Los psicólogos culturales han ahondado más la brecha: «Las tradiciones culturales y las prácticas sociales expresan y transforman la *psique* humana, de donde no resulta una unidad psíquica para la humanidad sino una diversidad étnica de mente, *self* y emociones», escribe Shweder.

Son tesis que proceden de la antigua filosofía alemana del lenguaje –Herder y Humboldt–, que fueron difundidas por Sapir y Whorf, y recogidas por Heidegger y la hermenéutica moderna. Su dogma central puede enunciarse así: «El lenguaje determina nuestro conocimiento, es un límite irrebalsable. No es un instrumento para comunicarnos, sino un modo de apertura a la realidad».

Como ejemplo citaré un texto de Heidegger. Cuenta que durante varios años conversó frecuentemente con un discípulo suyo japonés, el conde Shuzo Kuki, a propósito del término japonés *iki*. Heidegger confiesa que sólo pudo intuir de lejos lo que significaba esa palabra, a pesar de que el conde Kuki dominaba excepcionalmente bien el alemán, el francés y el inglés. Sólo desde dentro del habla japonés se puede comprender el espíritu del habla japonés. La razón que da el filósofo parte de su definición del lenguaje como la Casa del Ser. «Si el hombre vive con su habla, en el requerimiento del Ser, entonces los europeos vivimos presumiblemente en una casa muy distinta a la del hombre del Extremo-Oriente. Un diálogo de casa a casa, es, pues, casi un imposible» (*Unterwegs zur Sprache*, 1987).

¿Estamos, según esto, condenados a no entendernos? Si tienen razón Heidegger y compañía, podemos asistir en los decenios próximos a una globalización instrumental y técnica, con el inglés como medio de comunicación, y a una incomunicación, fragmentación o balcanización del resto de la cultura. Un síntoma preocupante es la frecuencia con que en estos momentos se usa el lenguaje como «seña de

identidad», en vez de como «medio de comunicación». Esto tiene importancia para las traducciones. Si cada lengua es una visión del mundo peculiar, intraducible, y si, además, exageramos su función identitaria, se tendrá interés por la producción autóctona pero no por las traducciones. Cada lengua tiene su propio mundo, sus propios valores, su propia cultura. Nada se puede hacer para salir de ahí. Mejor es, por lo tanto, reforzar el indigenismo.

Pero en estas filosofías no hay un problema lingüístico: hay una tesis ética. Encerramos en la peculiaridad, en el elogio desmesurado de la diferencia, lo primero que aparece es la imposibilidad de evaluar una cultura respecto de las otras. Todos los valores son también indígenas. La discriminación, la ablanación del clítoris, la esclavitud se convierten en reivindicaciones culturales. O sea, todos son tan válidos e irreductibles como los lenguajes en que se han expresado. La filosofía ha reducido todo a discurso y luego, para acabar de arreglarlo, ha dicho que los discursos son intraducibles. Estamos aceptando alegremente una filosofía de la incomprensión. Y, al parecer, estamos encantados con ella.

Empecemos por el revés. Necesitamos entendernos, y la inteligencia tiene que encontrar los medios para hacerlo. La traducción es uno de ellos. Es preciso ponernos en contacto con culturas lejanas, con pensamientos extraños, con formas de vida distintos. No para hacer un turismo literario, sino para construir las bases de un entendimiento universal. Ésta es la gran tarea de la traducción en este momento. Nadie dice que sea fácil. Recuerdo el comentario de Hutchin y Somer, en su libro sobre la traducción automática. Las limitaciones de las máquinas de

traducir derivan de que «la traducción es uno de los logros más altos de la inteligencia humana». Consiste en utilizar el propio lenguaje para comprender un lenguaje ajeno. Traducir es una actividad técnica puesta al servicio de un proyecto ético: entenderse.

Esto no pasaría de ser una proclama bienintencionada si fuera verdad la teoría posmoderna del lenguaje, si estuviéramos presos de nuestra lengua. Pero esto no es falso. En mi último libro, *La selva del lenguaje*, me he esforzado en demostrar tres cosas: 1) Que el lenguaje nos permite ir más allá del lenguaje. 2) Que el lenguaje nos permite salir de nuestra cultura. 3) Que el lenguaje nos permite ir más allá de nuestro mundo privado. En otros términos: la traducción de un lenguaje a otro es técnicamente posible, psicológicamente deseable, y éticamente necesaria.

No es momento para resumir aquí la demostración de esas tesis. Sólo diré que los filósofos de la clausura lingüística se basan en una idea pasiva, perezosa, inerte del significado. Consideran que el significado es una propiedad intrínseca de la palabra, como lo es, por ejemplo, su sonido, su ritmo. No es posible, obviamente, traducir el sonido. Sería necesario que todas las lenguas fueran homófonas. Pero el significado no es eso. No está dentro de la frase como un regalo dentro de una cajita. La expresión es sólo un conjunto de pistas dadas por el emisor para que el receptor reconstruya el significado. Comprender es construir. Una actividad intensa, laboriosa, paciente y esperanzadora. Por ello, el traductor, que se esfuerza en traducir el sistema de pistas, nos incita a la actividad, ejerce la paciencia y nos predica la esperanza.

TRADUCIENDO CULTURAS

Beth Yahp

La traducción me recuerda a los patos. No me refiero a todos los patos en general sino a los que tenían mis abuelos en un corral situado en la parte trasera de su casa: un retazo de memoria de mi infancia en Kuala Lumpur, la antigua capital de la colonia británica de Malasia donde yo crecí; mis abuelos vivían en una pequeña aldea china, no muy lejos de la capital.

Corrían los comienzos de los setenta, aquellos años de los hippies europeos que haciendo autostop llegaban hasta nuestra casa invitados normalmente por mi madre, años de pantalones acampanados y ponchos, moda que tanto mis hermanas como yo seguíamos religiosamente, de música *pop* llegada de Inglaterra o de los Estados Unidos que no paraba de sonar en nuestro transistor. Por aquel entonces ignoraba que los patos hablasen diversos idiomas. *Ap-ap-ap* soltaban los patos, moviendo alegremente la cola cuando iba a verlos.

Yo tenía seis o siete años y era una criatura melancólica. Aquellos entrañables amigos acabarían convertidos en comida. Pasábamos largas tardes compadeciéndoles y esperando su perdón. *Ap-ap*, decían los patos. Efectivamente, en *hakka* el dialecto chino que hablaban mis abuelos, los patos decían: *ap-ap-ap* y en ese mismo dialecto, *Ap* significa pato. Todavía recuerdo la sorpresa que me llevé, y cómo me divirtió descubrir que los patos también hablan diferentes idiomas.

Aún hoy no estoy muy segura de cuál es la traducción de *ap*. La palabra cantonesa *ngap* no es un rechoncho pato vivo, de dedos palmeados y cubiertos de lodo, con plumas que parecen de cera, sino un pato asado sumamente apetitoso. La palabra inglesa, *quak*, representa el pato delgado y estático, propio de las nítidas ilustraciones de libros infantiles. La palabra malaya, *itek*, se refiere a una criatura escuálida, amarronada que ocasionalmente encontramos

apiñada en cualquier carretera de algún pueblo de Malasia. No tengo la menor idea de cómo hablan los patos en catalán o en castellano pero estoy segura de que sea cual fuese la traducción que le diéramos no me convencería.

Para mí, el habla de los patos siempre será un suave y triste *ap-ap-ap* que fue el que conocí en mi infancia y me refiero a ello al entender que tiene mucho que ver con la familiaridad y con una cierta nostalgia igual a la que se deriva de una lengua o de su traducción.

Crecí en una familia en la que traducir era un hecho común. Mejor dicho una necesidad cotidiana lo cual fue y sigue siendo muy habitual en Malasia por su situación geográfica en la histórica *ruta de las especias* entre el Este y el Oeste y su larga tradición comercial, de migración y de colonización. Crecí en un lugar multicultural, entre una gran mezcla de lenguas y culturas sobre las que destacaban la mala-ya, la china, la india y la británica (o británica colonial, como acostumbro a decir) todas ellas entrelazadas entre sí y con matices de la cultura popular norteamericana.

En mi familia, mi padre hablaba su lengua materna, el *hakka*, además de otros cuatro dialectos chinos, la lengua inglesa y el malayo. Mi madre, una tailandesa euroasiática, hablaba el *tai*, el inglés y malayo más popular. Entre ellos hablaban en inglés con lo que puedo asegurar que lo suyo era una relación *traducida*. Mis padres representaban un encuentro de culturas y de clases. A nosotros, los hijos, nos hablaban sólo en inglés y nosotros nos dirigíamos a nuestros abuelos en malayo. Tres lenguas distintas se escuchaban en la mesa en cualquiera de los numerosos encuentros familiares.

Tal como estoy contando los hechos puede que alguien piense que mi familia era un caos en donde resultaba fácil perderse muchas de las cosas que se

decían a través de ese fuego cruzado de palabras traducidas. Recuerdo muy bien la frustración que sentí al escuchar a unos familiares chinos en una de nuestras cenas. Una jugosa historia corría de los labios de una tía mía a otra, aderezada además con cuchicheos, sazónada con postulados y exclamaciones y servida tan suculentemente como una cacerola de arroz (o mejor una cazuela de pato frito) y adornada con un sabio movimiento de cabeza o un vendaval de risas. Cuando le pedí a mi padre que me tradujera lo que habían dicho se limitó a gruñir y me respondió algo así como: «don fulano era un mal hombre, así es que perdió a su mujer y su trabajo». Sea como fuere, el caso es que su versión no me satisfizo en absoluto. Y más adelante: «tal y tal preguntó demasiadas cosas», o bien, «así que la alcanzó un rayo».

A pesar de lo dicho, esas pésimas versiones cortas que me daba mi padre de las historias contadas en nuestras sobremesas, aun siendo migajas de un banquete, eran mejor que nada. Lo que quiero decir con todo ello es que, desde muy pequeña, al tiempo que pude conocer la lengua original de los patos, fui consciente de lo necesaria que es la traducción, de lo necesario que es el traductor y del importante papel que juega como mediador.

Desde mi punto de vista, la traducción es una puerta de salida y el traductor vendría a ser como un portero que te facilita un mapa para tu viaje (un viaje que él o ella ya han emprendido) y de cuya habilidad depende que atraveses la puerta con facilidad o dificultad, con placer o frustración. Sirva como ejemplo de este figurado portero, la escritora americana Ursula le Guin, una clásica de la literatura infantil con su obra *The Wizard of Earthsea*: se refiere a un hombre viejo, pequeño e invisible, de sonrisa dulce pero firme, que permite o deniega a un aspirante a hechicero el acceso al conocimiento y a los miste-

rios que se encuentran del otro lado. Afortunadamente hoy existen para todos nosotros tantas puertas de acceso, con o sin portero, como... patos.

Al parecer, cuando pienso en la traducción me resulta inevitable referirme a los patos de mi infancia en Kuala Lumpur, allá por los años setenta y al recuerdo de mí misma como una niña melancólica jugando con los patos condenados a muerte. Pero es que para mí, esta instantánea de mi memoria me evoca un momento muy particular de nuestra Historia: el de la ocupación ilegal de la propiedad y yo descalza con las plumas de aquellos animales llenas de grava metidas entre los dedos de mis pies y su olor tibio y esa cálida sensación que me embargaba, olvidando que los plumeados amigos iban a ser las próximas víctimas.

La memoria también es una instantánea de una cultura concreta, de un instante en particular: de un pueblo chino a principios de los años setenta, en un país malayo colonizado otrora por los ingleses. Quizá eran los Beatles los que sonaban por la radio. O tal vez alguna canción de amor cantonesa o a saber si estaba demasiado preocupada por ver mi programa favorito en televisión, *Skippy*, *The Bush Kangaroo*, o las aventuras del superhéroe japonés *Ultraman*; puede que mi tía viniera a buscarme con su peinado a la moda Mary Quant, obsequiándome con un puñado de *Chupa-chups* para tenerme contenta. No olvido que en aquellos días tener aves en el corral, en Kuala Lumpur, era ilegal y que ése era el motivo por el que nos veíamos obligados a comer pato.

¿Pueden ser traducidos estos minúsculos fragmentos de esta memoria tan particular? ¿Puede ser traducida una cultura que encierra la complejidad de miles de instantáneas, pequeñas o grandes, personales y colectivas? La respuesta me merece demasiado

respeto como para presentarla en sentido afirmativo o negativo. Ahora mismo me pone nerviosa saber que estoy hablando en inglés y que ustedes me escuchan en otro idioma gracias a la intervención de un traductor invisible.

Creo que crecer en esa mezcla de idiomas y de culturas me ha hecho apreciar la validez de la traducción pero también desconfiar de ella. Ya resulta bastante difícil compartir el recuerdo desde el interior del propio idioma y de un cierto conocimiento cultural y más cuando por su subjetividad ciertos temas deben ser tratados como una relación amorosa.

La traducción abre la puerta de acceso hacia otros mundos, pero resulta inevitable que muchas cosas se pierdan al cruzar el umbral puesto que se tiende a transformar el significado y los matices, cuando no se recurre a las versiones resumidas como las que me daba mi padre. Aunque también es cierto que con la traducción se gana en otros aspectos si se sabe apreciarlos. Me sorprendí al ser informada por un amigo mío que la versión española de mi novela le recordaba a García Márquez, lo que no ocurre en inglés. (Cierto que García Márquez se parece más a sí mismo en español que en inglés)

Desde mi punto de vista, traducir significa transformar las palabras a partir de un laborioso trabajo de alquimia. Precisamente las mejores traducciones que he leído me han parecido mágicas. Han sido esas traducciones las que han hecho posible que me lanzara hacia los portales con un profundo respeto hacia los invisibles porteros y que me quedara con hambre de más, como esos patos de mi infancia que debo admitir que me los comía gustosamente, crujientes, aromáticos, muy, muy buenos. Como imagino que deben estarlo en cualquier otro idioma.

TAULA RODONA:

Barcelona traduïda
Quim Monzó i els seus traductors

QUIM MONZÓ: UNA GRAN MINORIA

Frans Oosterholt

Fa un parell de mesos, vaig rebre una carta de l'Associació Col·legial d'Escriptors de Catalunya amb la invitació a una taula rodona amb Quim Monzó i els seus traductors per parlar, i ara cito de la carta, «*de su obra y del proceso de verterla a una lengua minoritaria*». A mi m'han invitat com a traductor de Quim Monzó a l'holandès, o, com s'hauria de dir, per no defraudar, entre d'altres, els flamencs, al neerlandès. Perquè, com sens dubte sabeu, el nom d'Holanda, de fet, només es refereix a dues províncies dels Països Baixos, Holanda del Nord i Holanda del Sud, tot i que dintre dels Països Baixos són les províncies de major pes social i econòmic, amb ciutats com Amsterdam, Rotterdam i la Haia, i, per tant, és comprensible que el terme holandès s'hagi anat utilitzant amb el temps com a equivalent a *relatiu o pertanyent als Països Baixos*, mentre que el terme neerlandès es refereix a una llengua del grup germànic occidental parlada als Països Baixos, el nord de Bèlgica (Flandes) i fins i tot, esporàdicament, al nord-oest de França, a més de Surinam, el que abans era conegut com la Guaiana Holandesa, i a les Antilles Holandeses; l'*afrikaans*, la llengua dels colonitzadors holandesos a l'Àfrica del Sud, que s'assembla força al neerlandès, n'és de fet una branca que se n'ha anat emancipant fins a declarar-se llengua independent a principis d'aquest segle.

En primer lloc m'agradaria d'aturar-me un moment en el terme llengua minoritària. Què és, exactament, una llengua minoritària? Una llengua minoritària, suposo que és la llengua parlada per una minoria. Què és una minoria? Una minoria és un grup que no constitueix cap majoria. Què és una majoria? La majoria és la part més nombrosa d'un grup. Ara bé, el neerlandès és una llengua minoritària? Als Països Baixos, certament no. Allà, el nombre de neerlandesoparlants s'acosta al 100%, el que podem anomenar, sense exagerar, la part més nombrosa dels habitants d'aquest país. I a Bèlgica? Tampoc. La comunitat neerlandesoparlant d'aquest país és d'un 60%,

cosa que, tot i d'una manera menys convincent, encara constitueix la part més nombrosa dels belgues. Pel que fa al 40% restant, la majoria d'aquesta minoria parla francès, i la minoria d'aquesta minoria, unes cent mil persones, parla alemany, la tercera llengua, sovint negligida, de Bèlgica. Això vol dir que el francès és una llengua minoritària i l'alemany, una de superminoritària? Doncs, sí, a Bèlgica, sí, és a dir, a Bèlgica en el seu conjunt. Ja que a Valònia, la part meridional de Bèlgica, la vasta majoria parla francès, i a la part est de la província de Lieja, el grup de parlants de l'alemany constitueix la majoria. I el neerlandès, no és llengua minoritària enlloc? I tant que sí! El neerlandès és una llengua minoritària a tots els territoris on no es parla majoritàriament el neerlandès. Però aquest no és el cas de tots els idiomes? Doncs, sí. Tots els idiomes són minoritaris en algun lloc i majoritaris en un altre. Això em fa recordar la dita dels polipoètics, tan encertada i tan profundament sàvia: *todos somos guiris*.

Si és un xic temerari dir minoritari al neerlandès, ja que no ho és ni més ni menys que, per exemple, el francès o l'alemany, per què aleshores hi ha aquesta persistència aquí a Catalunya a qualificar-lo d'aquesta manera? Crec que hi ha dues raons, que estan relacionades l'una amb l'altra. En primer lloc, a segons quines persones a Catalunya, bona part de les quals són polítics, els agrada projectar l'estat precari del català a altres idiomes, sota el lema: *mal de muchos, consuelo de todos*. Aquestes persones s'estimen més negar el fet diferencial català, és a dir, sempre que es tracti de la llengua catalana. Quin és el fet diferencial català, lingüísticament parlant? És el fet que el català no sigui gairebé enlloc llengua majoritària. Dit d'una altra manera, contràriament a, per exemple, el neerlandès a Bèlgica o el francès al Canadà, parlats a regions lingüísticament homogènies, el català es parla, gairebé exclusivament, en cohabitació amb un altre idioma. A mi, aquest fet, és a dir, el bilingüisme no d'un individu sinó de tot un grup, sempre m'ha semblat un

dels trets més atractius de Catalunya. És clar que això comporta també el risc que un idioma eclipsi l'altre. En aquesta situació precària, no s'hi troben ni el neerlandès als Països Baixos, ni el danès a Dinamarca, ni el suec a Suècia (idiomes amb els quals alguns polítics d'aquí volen equiparar el català), senzillament perquè no conviuen amb cap altre idioma. Això es veu clarament en el cas de les traduccions. Una traducció en català gairebé sempre ha de competir amb la traducció de la mateixa obra en castellà. Una traducció en neerlandès com a molt ha de competir amb l'obra original. La identificació del català amb idiomes com el neerlandès, sota el denominador comú de llengua minoritària, és falsa, no aclareix res i no ajuda gens a superar l'estat precari del català.

L'altra raó per la qual alguns qualifiquen llengües com el danès, el suec i el neerlandès de minoritàries, radica en l'ús d'aquest terme per a llengües relativament petites, o bé amb escassa projecció internacional. Però, una cosa és una llengua petita, i una altra n'és, com espero haver deixat clar, una llengua minoritària. Hi insisteixo, perquè el terme minoritari té una connotació victimista que em sembla del tot fora de lloc en el cas neerlandès. Als Països Baixos, mai no he sentit parlar del neerlandès com a llengua minoritària. Pel que jo sé, els escriptors que fan servir el neerlandès no s'han queixat mai del fet que només hi hagi vint milions i escaig de neerlandesoparlants en lloc de dos-cents milions. Seria tan efectiu com clamar al cel en protesta contra la pluja abundant als Països Baixos. Mai no he sentit cap escriptor neerlandès dir que se sent víctima de la situació en la qual es troba la seva llengua materna.

D'altra banda, i ja per acabar aquesta xerrada, tampoc no crec que Quim Monzó se senti víctima de res. A un escriptor que se sent víctima, segur que li falten dots, cosa que només un ignorant podria afirmar sobre Quim Monzó. Ni crec que se senti membre de cap col·lectiu minoritari. Si de cas, Quim Monzó és, tot sol, una gran minoria.

QUIM MONZÓ: UNA ESTÈTICA DE LA DISCRECIÓ

Edmond Raillard

El títol de la nostra trobada, «Traduir Barcelona», ja posa de manifest una contradicció, o si més no una dificultat amb què es troba el traductor quan, a França (però suposo que a molts altres països pràcticament monolingües) ha de parlar de l'obra de Quim Monzó, i d'algun altre escriptor català.

Aquesta dificultat rau en el fet que, per a un francès, dir literatura catalana vol dir literatura local, localista, regional, regionalista. Un bon escriptor català, és a dir, que correspon a allò que volen que sigui fora de Catalunya, seria (sense cap mena d'escala de valors de la nostra part) un Jesús Moncada, un Baltasar Porcel. O un Eduardo Mendoza, l'obra del qual ja és, en part, una mena de traducció a una altra llengua i a un altre gènere de grans obres dels memorialistes catalans de tombant de segle. En el cas de Monzó, evidentment, res d'aquella realitat local tan novel·lesca... Ni tan sols, tot i que és un «escriptor urbà», la presència a la seva obra d'una, per dir-ho d'alguna manera i sempre segons les expectatives del públic francès, «movida» barcelonina. Una clara excepció sens dubte n'és la constitueix la novel·la *Benzina*, que tot i que l'acció se situa als Estats Units, té moltes referències a la Barcelona dels setanta.

Un corol·lari d'aquest prejudici localista és, naturalment, la tendència constant, als mitjans de comunicació francesos, a fer el pas a la qüestió lingüística per sobre de la qüestió literària. I més, evidentment, si es tracta de ràdio o de televisió, i si hi ha debat. Parlar de literatura catalana significa, doncs, parlar d'una realitat molt particular, restringida, de la qual pot donar compte una llengua minoritària, que per això se suposa que s'ha de defensar. És clar que, vist d'aquesta manera, uns sectors importants de la literatura desapareixen, particularment la mena de literatura que practica Quim Monzó.

Això també condiciona les dificultats que, suposadament, deu tenir el traductor per transposar en una

altra llengua, una altra cultura, temes tan particulars expressats en una llengua tan restringida. Qui m'està escoltant en aquest moment comprendrà de seguida que l'obra de Monzó es troba molt lluny d'aquesta, diguem-ne, problemàtica. Amb l'excepció notable d'un conte, «Literatura rural» (del recull *L'illa de Maians*), que és precisament un joc sobre aquest joc de la literatura localista, i on hi ha una abundància d'arbres, peixos i bolets, com en el millor dels almanacs parroquials.

Per tant, no espereu que us faci aquí revelacions sensacionals ni que doni exemples fascinants de solucions particularment enginyoses a problemes de traducció aparentment irresolubles. Si tota traducció és un acte de malabarisme, la traducció de l'obra de Monzó és un malabarisme subtil, discret, com la seva escriptura. Amb ell, cap d'aquells problemes que vaig afrontar amb gust, i de vegades victoriosament, quan feia la traducció d'una novel·la de Ferran Torrent: llenguatge col·loquial, jocs de paraules, sobrenoms dels personatges... (I també podria parlar del llenguatge emprat per Biel Galmés, o per Ramon Solsona a *Figures de calidoscopi*).

Repetiré, amb perill de sorprendre alguns lectors de Monzó, que la seva estètica és la de la discreció. Això, ho pot certificar el seu traductor. L'efecte, que sol ser subtil, no pas estrident, no predomina mai sobre l'estructura. Una bona traducció, en aquest cas, és una traducció invisible, reescriptura discreta d'una escriptura discreta. El text ha de ser fluid, fins i tot banal, sense ser inconscients. L'espinada és invisible, però no s'ha d'oblidar, si no, el text es torna tou. El ritme no és trepidant, però hi és, i si no es respecta, si no es recrea, el text va coix. Sovint, el ritme que cal trobar és el d'una demostració rigorosa, oscil·lant entre la despreocupació aparent i l'obcecació absoluta. Amb unes quantes relliscades volgudes (anacronismes, incongruèn-

cies, desfasaments, lògica absurda...), que és allò que sol notar el lector. Un dels autors a l'obra dels quals trobem gairebé els mateixos mecanismes estilístics és Julio Cortázar.

Una dificultat particular de l'obra de Monzó és la seva pràctica de l'intertextualitat, per dir-ho amb pedanteria universitària. En aquest cas, la presència, manifesta o amagada, als seus textos, d'altres textos anteriors.

Pot ser un efecte de paròdia. Per exemple a *L'illa de Maians*, el conte «El segrest» conté un poema macarrònic, per al qual en Quim em va donar instruccions de fer-hi el que volgués mentre fos tan hermètic i *rimbombant* com l'original, amb una mètrica i unes rimes rigoroses. En aquest cas, no importava de qui es feia paròdia a l'original, n'hi havia prou amb l'efecte paròdic. I vaig cometre una molt aproximativa (que era el que calia) caricatura de Mallarmé, sense cap contingut.

En d'altres casos, són tòpics de llenguatge, fragments de discursos habituals, o estils convencionals, inclosos en el text de Monzó, que cal tractar amb una extrema suavitat, per respectar la lenta tensió del ressort dramàtic de l'autor de *Guadalajara*, el qual, diguem-ho en termes mexicans, pertany al grup dels «chingaquetos».

Guadalajara, és justament una mina de referències intertextuals explícites o amagades. En el cas de les que són explícites, cal, evidentment, no equivocar-se amb la forma en què les coneixen els lectors del text traduït: el Gregor de Kafka és Grégoire en francès, etc. Però no perdrem temps amb evidències...

Les referències ocultes, nombroses, sembla que no volen cap tractament especial, per no caure en el defecte d'explicar en comptes de traduir. Però si no les veu el traductor, tindrà el seu text la mateixa riquesa, el mateix pes, quares no indica que les han vistes? Estic convençut que, d'alguna manera, la

meva traducció de *Guadalajara* no seria exactament la mateixa si no hagués discernit en aquest recull la presència més o menys secreta de textos anteriors de Monzó i d'altres escriptors, sobretot de Julio Cortázar («Continuidad de los parques», «Autopista del sur» i especialment «Sobre la exterminación de los cocodrilos en Auvernia», adaptat, i superat, en el conte «Durant la guerra»).

Per traduir Monzó, treballo ràpidament, gairebé corrent, per aconseguir el ritme, la cadència desitjada, que temo no trobar mai si no és al primer cop. Fins i tot, confesso, no sempre llegeixo el text abans de traduir-lo, per descobrir-hi la gradació, els efectes de sorpresa. És clar, els havia llegit abans, quan s'havien publicat, o quan havia acceptat de traduir-los. I de fet, ja tradueixo mentalment, instintivament, a la primera lectura, identificant problemes, trobant solucions, mentre continuo llegint. El resultat és que més d'un cop, traduint algun text, estic convençut d'haver-lo traduït anteriorment, i busco a l'ordinador que no n'hi hagi cap versió ja feta, per a alguna revista...

Després d'aquest primer raig continu, més o menys controlat, torno al treball minuciós i de detall, tracto els problemes deixats de banda, canvio, ajusto cargols, desfaig, torno a fer. Res d'extraordinari.

Una pregunta que sol interessar en aquestes trobades és si el traductor treballa amb l'autor. I les respostes són diverses. Jo haig d'expressar la meva satisfacció de traduir un autor viu, que, a més de la forta amistat que tenim, està totalment disposat a col·laborar. Hi afegiria que si no col·laborés, o si deixés de fer-ho, potser em sentiria orfe, però no passaria gran cosa. Aquesta col·laboració ve sempre al final del treball, si podem en una sessió d'unes quantes hores, que concloem amb un bon dinar, o dos (és a dir, un de dolent, i immediatament un de

bo, per compensar). En aquestes circumstàncies, a més de la seva indefectible amabilitat, en Quim fa mostra d'una mena d'inquietud tímida, com si hagués de sotmetre's a una prova, penetrant en un terreny tan important per a l'autor, i alhora tan recòndit: el procés de lectura de la seva obra per altri. I la lectura del traductor és la lectura més activa, si no la més profunda. Aleshores, li veig la mateixa expressió que quan acaba de llegir un fragment en públic: inquiet, gairebé vergonyós, com dient: «Sí? O no».

Si no ens podem veure, la consulta es fa per una combinació de trucada, contestador, retrucada i correu electrònic.

Al cap i a la fi, no es tracta de gran cosa: aclarir dubtes i, com que l'autor és viu, i col·labora, demanar permís per a alguna infidelitat. Els dubtes són estúpids. Molt sovint resulten d'una polisèmia o d'una ambigüitat que existeix en català i que cal resoldre necessàriament en francès. El traductor també es transforma en pèrit de companyia d'assegurances, vigilant la coherència o la lògica dels desplaçaments dels personatges i dels objectes del decorat, temorós de perdre un efecte textual o d'afegir-ne un altre. Per què el passatger del cotxe baixa per la porta esquerra? Passa per sobre del conductor? Carai, no. No pot ser. Etc. Però xerrant, em vaig adonar un dia que, per distracció, una flor «dàlia» feia de la «dalla» de la mort ... I per no haver parlat, no em vaig adonar que havia llegit «esgarrapat» on deia «arrapat» i vaig fer del príncep blau una mena de príncep *grunge* amb els pantalons esquinçats...

Les autoritzacions demanades tampoc no són gran cosa: posar VTT (=mountain bike) en comptes de «bicicleta» com a premi d'un joc televisat, coses per l'estil.

En termes generals, i tornant al que deia al principi, quan li proposo diverses solucions, Monzó sem-

pre es decanta cap a la més discreta, rebutjant les més visibles o cridaneres.

Ara bé, de tant en tant, li surt un crit de dolor. Cito el final del correu electrònic que vam intercanviar a propòsit de la traducció de *Guadalajara*.

«-p. 53, [paràgraf] 3 “pot d’estofat”

»*boîte* (bocal) *de ragoût, de cassoulet, de confit, de boeuf en daube...* Tria tu mateix.»

«-*De boeuf en daubes*: de bou en daus? Sí! Si no, *de cassoulet*, però el bou en daus me'l fotria ara mateix.»

Bon profit, Quim, i gràcies per convidar-nos.

MESA REDONDA:

Barcelona traducida
Eduardo Mendoza y sus traductores

LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS

Elisabeth Helms

Barcelona es una ciudad muy traducida. No sólo son muchos los libros de Barcelona que han sido traducidos, sino también es notable que en estos libros casi siempre es la ciudad misma la que es protagonista.

Así ha sido el caso con los tres libros que he traducido de Barcelona.

El primero fue *Recuento*, de Luis Goytisolo, que también fue el primer libro que traduje. Claro que fue una locura por mi parte, es un libro muy grueso y muy complicado, pero, emprendí el trabajo con una candidez que, tal vez, me salvó a mí y, espero, a la traducción.

Hoy sé mucho más de los problemas que significa traducir un libro de una lengua a otra y soy mucho más prudente. Pero, tengo que admitir que esto no siempre es una ventaja. Traducir es un trabajo que depende de una mezcla de conocimientos y algo que se podría llamar intuición. En cierto sentido siempre hay que entrar en el libro que se traduce de una forma abierta y dejarse llevar hasta donde llegue el libro. Si se piensa demasiado o si te pones demasiado académico siempre existe el riesgo que se pierda la esencia misma del libro.

Pero para volver al tema de este encuentro: «Barcelona traducida», después de *Recuento* he traducido dos libros más donde aparece Barcelona como la primadona. Para comenzar con el último, es un libro del crítico australiano Robert Hughes, un libro que se llama simplemente *Barcelona*. Cuando lo traduje me di cuenta que era exactamente el libro que hubiera necesitado mientras estaba trabajando con *Recuento* o con *La ciudad de los prodigios*. Aquí encontré todos los datos de la ciudad, que normalmente hay que buscar en bibliotecas, museos o entre conocidos. Porque traducir no sólo es una cuestión de conocer un idioma. Siempre hay un montón de datos, fechas y tecnicismos que el traductor tiene

que averiguar. Ser traductor a veces requiere los mismos conocimientos que se exigen de quien va a hacer un crucigrama, es decir saber un poco de todo, nunca profundizar pero tener un conocimiento superficial de casi cualquier cosa.

El sueco es un idioma reducido. En total somos una veintena de traductores literarios del español, es decir una veintena de personas para traducir un idioma que se habla en más de veinte países. He traducido libros de varias ciudades españolas y de la mayoría de los países de América Latina. Eso significa, por supuesto, que no tengo ninguna posibilidad de conocer las idiosincrasias de todos los países y regiones. Además, cada autor tiene sus intereses personales. He traducido libros donde el protagonista se dedica al buceo o donde está internado en un hospital mental o ha ido a la guerra. Y cada uno de estos campos de acción tiene su terminología, su argot, y sus defensores que llaman o escriben tan pronto encuentran algo que no es exactamente el término adecuado.

Recuerdo las horas que pasé durante la traducción de *La ciudad de los prodigios* tratando de deducir los nombres en sueco de todos los artefactos que Onofre Bouvila encuentra durante sus robos en la Exposición Universal en Barcelona. Muchas veces fueron cosas que ni en sueco sabía muy bien lo que eran.

Pero aunque este tipo de trabajo de detective es importante y requiere mucho tiempo, el trabajo realmente duro es otro. En una reseña del libro *Barcelona*, de Robert Hughes, se habla de «un deslumbrante collage de peculiaridades catalanas» y son estas «peculiaridades» las que muchas veces no tienen equivalentes suecos. ¿Cómo traducir a una ciudad? Tengo que admitir que probablemente es imposible. Siempre hay matices que se van a perder, alusiones históricas que no se pueden transmitir. Si pienso en

las imágenes que tengo de Estocolmo, la ciudad donde nací, donde cada calle que se menciona evoca un sabor, un olor, o una reminiscencia es evidente que esto no se puede traducir. Lo único que se puede esperar es dar al lector sueco la noción de que en otra parte del mundo hay personas que piensan o sienten del mismo modo que nosotros, aunque sea dentro de un marco distinto. Creo que es algo de esto lo que se quiere decir con esta palabra de moda, otredad, la idea de que somos distintos y que no es posible ni deseable hacernos todos parecidos, pero que podemos construir puentes para encontrar todo lo que, en medio de estas diferencias, nos une como seres humanos.

Otra de estas cosas sutiles que son difíciles de captar es el humor, un rasgo que, como bien saben, está muy destacado en los libros del señor Mendoza. Y eso sí es difícil, porque no es un humor de grandes risas sino un tono que se encuentra en o entre cada línea de sus libros. Para tomar un pequeño ejemplo: En *El año del diluvio* se refiere a la protagonista como una «monjita» —en forma diminutiva—. Pero en sueco no existe el diminutivo. En este caso hay que tener mucho cuidado para no dar, involuntariamente, a esta historia con su tonalidad de compasión e ironía sutil un matiz demasiado patético.

Todo lo que he mencionado hasta ahora son problemas generales que encuentra cualquier traductor. Estoy segura que mis colegas aquí conocen todo esto y podrían dar otros muchos ejemplos de la misma índole.

Si, en vez de esto, pienso en lo que hay de especial cuando se trata de traducir al sueco, tengo que volver al origen de nuestras dos lenguas. El ancestro del sueco es el islandés. Si alguna vez han leído las sagas islandesas sabrán que el islandés antiguo es una lengua que, con preferencia, hace uso de la frase corta y lapidaria. En algún sentido lo mismo es

válido para el sueco. El sueco normalmente prefiere la oración principal con una *o*, a lo sumo, dos subordinadas.

En cambio, el español, con su origen del latín, hace mucho uso de los períodos largos con subordinadas insertadas en una forma intrincada en el texto, que a veces puede parecer un enorme bordado con diseños complicados. Forzar al pobre sueco a entrar en este sistema es un trabajo duro, que, en el mejor de los casos, puede llevar a resultados inesperados e interesantes.

Hasta ahora me he demorado en los problemas que encontrará el traductor. ¿Pero, cuáles son las alegrías? Son muchas, por ejemplo todos los contactos personales que se obtienen. Muchas veces se cree que traducir es un trabajo solitario. Espero haber

podido demostrar que no es el caso. Traducir siempre significa buscar contactos, buscar ayuda, discutir la traducción con colegas y amigos.

Muchos traductores también están en contacto con «sus» autores durante el trabajo con un libro. Personalmente lo he hecho únicamente en los casos que he traducido a autores hispanohablantes que viven en Suecia. Siempre ha sido una colaboración provechosa.

Pero aún en los casos donde no he llegado a conocer personalmente al autor, cualquier libro que se traduce significa entrar en el mundo de otra persona y tratar de transmitirlo al mío. Y esto creo que es la gran alegría, poder presentar algo que me gusta a mí, o que me parece importante, a alguien que en otro caso nunca lo hubiera conocido.

EL MISTERIO DE LA CRIPTA EMBRUJADA

Kary Kemény

Hace veinte años que Eduardo Mendoza publicó su segunda novela, *El misterio de la cripta embrujada*, y quince que yo la traduje, y fue una de las traducciones más divertidas, pero también más difíciles, que he hecho. Como mi memoria no es perfecta, releí la novela hace poco, echando uno u otro vistazo a mi propia traducción, que todavía me parece bastante buena, si me puedo permitir decirlo, aunque me hubiera gustado revisarla un poco, lo cual desafortunadamente ya no es posible. En todo caso me reía a carcajadas muchísimas veces durante la lectura, igual que hace quince años, y estoy cada vez más impresionada y fascinada por el humor más o menos negro y tan creativo, las bufonadas, la capacidad de inventar –aunque quizás no sean siempre inventadas– cosas tan exorbitantes y describirlas con tanta sensibilidad para los detalles más extravagantes, aunque todo esto haga la vida difícil para una pobre traductora.

Llevo casi veinticinco años haciendo traducciones literarias de varias lenguas al noruego, sin embargo encuentro difícil decir algo interesante sobre la traducción, porque el acto de traducir es para mí algo muy concreto, casi físico. Hay que encontrar soluciones concretas a problemas concretos, y, desde luego, yo opino que la práctica viene antes de la teoría. Si hablo de la traducción, tiene que ser después del hecho, y como siempre he traducido y nunca he enseñado, no me ha sido necesario hablar de lo que he hecho y cómo. Es algo que hago, y ya está, como bailar, por ejemplo, aunque a veces haga unos pasos tentativos. A lo mejor sería posible aprender a bailar, a traducir, de un libro, pero creo que el resultado sería un poco raro. Claro que si me preguntasen en casos concretos por qué he hecho tal cosa, espero que hubiera podido contestar. Supongo que en el fondo soy de las que aprenden lenguas de una manera más intuitiva que analítica, aunque yo pien-

so que la capacidad de analizar pertenece a la intuición.

Las teorías pueden ser muy bellas, claro, pero no sé si son muy útiles para el propio trabajo de traducir. Y muchas de las cosas que se pueden decir sobre la traducción me parecen tópicas.

No puedo evitar decir algo sobre la situación del noruego, que sí es una lengua reducida, pero que no consideraría minoritaria en sí. Sin embargo, hay dos lenguas minoritarias oficiales dentro de Noruega, el laponés y el nuevo noruego. Hoy no vengo a discutir el laponés. El nuevo noruego es una lengua originalmente construida de varios dialectos del oeste de Noruega a mediados del siglo pasado por el poeta y lingüista Ivar Aasen. Desde 1885 ha sido lengua oficial, junto con el supuesto danés-noruego, que ha cambiado mucho y pasado por muchas reformas desde los días de Henrik Ibsen o de Knut Hamsun. También había un movimiento cuyo ideal era la fusión de las dos formas, y construyeron una lengua híbrida que no tubo mucho éxito. Hoy día relativamente pocos escriben en nuevo noruego, y aún menos lo hablan, como se ha puesto de moda hablar dialecto, tanto en la radio como en la televisión. Esto puede ser un problema, ya que hay muchos dialectos en Noruega, bastante distintos los unos de los otros. En ambas lenguas hay una variedad de formas facultativas, lo cual nos complica la vida a todos, y hace que los traductores muchas veces tengamos que pelearnos con nuestros correctores de estilo. En un país de cuatro millones de habitantes se puede imaginar que esta situación ha causado mucha confusión. Se debe, creo yo, a un pequeño complejo de inferioridad, un poco de provincialismo y tal vez una pizca de fanatismo. Quizás se puede comprender históricamente, ya que Noruega no fue un Estado hasta 1905. Desde 1814, el año de nuestra constitución, estaba en unión con Suecia, y antes de 1814

bajo gobierno danés durante cuatrocientos años. La lengua de la administración era el danés, que también fue la lengua de la burguesía urbana, la poca que había, en gran parte de origen danés y alemana. Por ende, muchos consideran el noruego de influencia danesa como algo horrible, conservadora, un recuerdo repugnante de «la noche de cuatrocientos años», así llamada. No obstante tuvieron que importar un rey de Dinamarca en 1905.

Toda discusión de las lenguas más o menos oficiales en Noruega es complicada, muy apasionada y bastante aburrida. Por ejemplo, se supone que personas que, como yo, prefieren la lengua de supuesta influencia danesa cuando escriben, también son políticamente conservadoras, o muy burguesas. Una vez una editora me dijo que yo tenía un *hang-up* (sic) lingüístico porque escribo la palabra «piedra» «*sten*» en vez de «*stein*». Ambas formas están permitidas, pero en este caso el diptongo es considerado más progre.

Además hay una tradición, que no existe en ninguna otra lengua que conozco, que manda que el noruego ideal consiste en frases cortas, sencillas, para que todo el mundo lo pueda comprender, quizás debida a una combinación de un largo gobierno socialdemócrata y un curioso complejo de Hemingway. Un lugar común es: «Esto no se puede decir en noruego», aunque, vista la variedad de dialectos y formas facultativas que hay, uno pensaría que se podría decir casi todo. Mucha gente dice que el noruego es una lengua pobre, y que es mucho más fácil escribir en inglés. Sin embargo, los noruegos no saben inglés tan bien como creen.

Es obvio que traducir las novelas de Eduardo Mendoza a este noruego ideal sería más o menos imposible, y uno de los críticos estaba muy poco satisfecho con mi trabajo, que calificó de más o menos ilegible. Afortunadamente había otros críti-

cos que sabían leer frases de más de tres palabras y oraciones subordinadas, y a quienes les gustó tanto la novela como la traducción.

Lo más divertido en *El misterio de la cripta embrujada* es el contraste entre la posición, o la falta de ella, del protagonista, y su manera de expresarse. Además encontramos personas de varios niveles sociales a través del libro. Esto, y por ejemplo un vocabulario a veces poco común, si no arcaico, sitios y escenas ubicadas en muy variadas partes de la ciudad de Barcelona, que conozco, pero no tanto, los distintos ambientes, más nombres propios de productos para caracterizar a personas o situaciones, etc., siempre son cosas que una traductora debe pensar y repensar. Según mi experiencia no puede haber reglas fijas para solucionar tales problemas.

Hay que hacerlo sobre la marcha, como se dice en castellano según mi diccionario Collins, o todavía mejor en inglés: *play it by ear*, porque se suele decir, y estoy de acuerdo, que un traductor debe encontrar «la voz», o en este caso, las múltiples voces, del escritor. Ayuda a sentir que, de alguna manera, una «está en onda» con el escritor, aunque esto quizás sea algo poco concreto.

La sintaxis casi siempre es un problema cuando una traduce al noruego, y a veces hay que torcer las frases de una manera que me hacen sentir como una mujer serpiente. A mí me gusta decir que hay que tratar la lengua como una goma –estirarla hasta el límite–. Y en este sentido he encontrado que el lenguaje de Eduardo Mendoza tiene mucha flexibilidad, a pesar de todo.

LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA

Petr Koutný

Haciendo uso de la palabra, quisiera repasar brevemente de cómo me tocó la suerte de ser el traductor al checo de la novela *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, en 1982. La prestigiosa editorial de literatura y bellas artes Odeon, de Praga, con ayuda de un grupo de lectores externos, seguía sistemáticamente centenares de títulos de la literatura contemporánea procedentes de todas las latitudes del mundo. Como en aquel entonces fui uno de sus colaboradores, me dieron a leer y evaluar dicha novela. Para ser sincero, al recibirla, su autor no me sonaba, no sabía nada de la obra, de su argumento y factura, todo fue para mí una gran incógnita. Pero me bastó una ojeada a la sobrecubierta (¿o fue solapa?) del libro y me llamó la atención el hecho de que su autor era de la misma edad que yo, mejor dicho, me llevaba tres meses y, viendo su foto me pareció simpático, buen chico. Por otra parte, el escenario donde se desarrolla la acción de la novela, Barcelona, lo conocía muy poco y me pareció estupendo poder conocerlo. Mientras me iba sumergiendo en la lectura, la novela me gustó cada vez más. Al cerrarla definitivamente, lamentaba que no tuviera continuación: así me encantó. Mi veredicto no podía ser otro que positivo y por ello la recomendé a la traducción al checo.

Durante un tiempo la editorial iba reuniendo otros dictámenes. Fueron favorables. Finalmente, un día me ofreció que me encargara de la traducción. Muy contento, acepté al acto. Y otro motivo de satisfacción fue la noticia que *La verdad sobre el caso Savolta* formaría parte de la colección «Gama» cuyo nombre es algo como la abreviatura de «Galería de los autores modernos». Fue una serie muy popular, con un diseño nada formal, en la que figuraban sobre todo autores anglosajones, como por ejemplo Kingsley Amis (*Jake's Thing*), Joyce Carol Oates (*Unholy Loves y Marriages and Infidelities*), James

Clavell (*King Rat*), Joseph Heller (*Good as Gold*), John Irving (*The World According to Garp*), Elia Kazan (*The Arrangement*), Norman Mailer (*The Naked and the Dead*) y otros, algún que otro escritor francés, como Robert Merle (*Malevil*) y Boris Vian (*L'écume des jours*, *L'herbe rouge*), con un pie en Italia y el otro en Francia, Curzio Malaparte (*Kaput*), de los italianos recuerdo a Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*Il Gatopardo*). La literatura española estaba representada hasta el momento solamente por un volumen que contenía las novelas *Cinco horas con Mario*, *Parábola del naufrago* y *Los santos inocentes* de Miguel Delibes. La inclusión de la novela de Eduardo Mendoza me pareció muy justa.

Entonces comencé los trabajos preparativos. Antes de traducir una obra suelo leerla y releerla varias veces, dos o tres, algunos pasajes incluso más veces todavía, la analizo desde el punto de vista estilístico, trato de familiarizarme con las «realidades» del escenario y ambiente descritos, me fijo en detalles tales como si los diálogos de los personajes corresponden a su *status* social, su cultura e idiosincrasia, etc. Esta preparación la considero muy importante porque me ayuda a «sintonizar» con el autor y me aligera mucho el trabajo mismo de la traducción. En otras palabras, no podría traducir un libro desconocido. Mi obsesión por la máxima fidelidad al original llega a veces a tal punto que escribiendo un artículo o una carta tiendo a expresarme «de otra manera», con el estilo del libro en cuestión. Este celo por lograr una traducción impecable, idónea hasta donde sea posible con el original, tiene en mi país una larga tradición. Y en la editorial Odeon hubiera sido inconcebible denegar los criterios más rigurosos.

Permítaseme en este punto un pequeño paréntesis: Fue precisamente en aquella editorial donde una vez oí una parábola muy acertada. Alguien comparaba el oficio de traductor con el arte interpretativo

de un violinista o pianista, mientras su interlocutor opinó que con la traducción pasaba lo mismo que con las copias de las esculturas. Según él, lo mismo podemos copiar un original en el mismo mármol como podemos hacerlo en hormigón. Y, tratándose de dos sistemas diferentes, yo pondría el castellano y el checo en este caso, hay que encontrar en las canteras lingüísticas del país de destinación la veta cuanto más parecida al material que había hecho servir el creador de la obra original.

Meses enteros viví los acontecimientos, las venturas y desventuras de Javier Miranda, de María Rosa Savolta, de los capitanes de la industria barcelonesa Savolta, Parells y Cladedeu, del aventurero francés Leppince, la bailarina gitana María Corral, del abogado Cortabanyes, el periodista Pajarito de Soto, el comisario Vázquez, el espía alemán Pratz, el anarquista Julián y de los demás personajes y figuras de la novela.

Ante el lector checo se abre un rico mosaico de una Barcelona de las inmediaciones de la recién terminada Primera Guerra Mundial, una urbe llena de excitación, anarquía, violencia, de una crisis creciente, con huelgas organizadas desde la óptica de los ideales ácratas, pero también una Barcelona sonriente, primaveral, llena de vida. Un laberinto de ideales y sueños y de la realidad cruda, de los deseos y anhelos de la gente –de lo que crecía la resistencia cada vez mejor organizada de los catalanes contra la opresión sin escrúpulos, ya sea social, económica o nacional–.

Creo que el lector checo encontró muy interesante precisamente este capítulo de la evolución de la nación catalana, una evolución en muchos aspectos parecida a la formación turbulenta de la nación checa, también llena de victorias y caídas.

A pesar de que la causa del hundimiento de la fábrica de armas en el transcurso de los caóticos

meses de posguerra se debe en la novela de Mendoza más a la avidez, inadaptabilidad y frivolidad del aventurero Leppince que a la voluntad y contribución de los obreros que iniciaron la huelga general, esta manifestación de ellos fue de importancia fundamental para el desarrollo de su conciencia social, para que dejaran de ser sólo instrumento de los anarquistas y supieran llevar a cabo sus ideales y deseos.

Muchas de estas peripecias aparecen naturalmente en la historia moderna checa. Respecto a esto hay que subrayar que el fenómeno del anarquismo jugó en la historia checa un papel menos importante que en la historia moderna del Estado español. Ésta es

también la razón de por qué su reflejo artístico en la novela de Mendoza llegó a ser para los checos una fuente de conocimiento y de una mejor comprensión de muchos eventos de Europa, no solamente históricos, sino también contemporáneos.

La forma de la novela juega sin duda alguna un papel muy importante. El uso de los recursos de publicista, el respeto a las reglas de la novela policíaca, el humor pintoresco y un bello castellano moderno fueron para mí razones más de por qué pasaba con tanto gusto el tiempo traduciendo esta novela.

Según las informaciones que tengo, toda la tirada de 15.000 ejemplares quedó agotada.

UN CANGREJO CON SOMBRERO TIROLÉS

Francine Mendelaar

La ciudad de los prodigios es la primera novela de Eduardo Mendoza que fue traducida al holandés –hace doce años– y para mí fue la primera novela que traduje. Hice la traducción con una colega traductora, Harriët Peteri, que está aquí también, y también para ella fue su primera traducción novelística.

Por esta razón la traducción me quedó grabada en la memoria, así que me acuerdo muy bien de Onofre Bouvila, del señor Braulio, de Delfina, de don Humbert Figa i Morena, del marqués de Ut, y claro está, de Barcelona con sus exposiciones universales.

Por ser nuestra primera traducción, empezamos el trabajo casi ingenuamente, y cuando lo terminamos habíamos aprendido mucho sobre nuestro oficio. Fue, digamos, nuestro bautismo de fuego. Después traducimos, mejor preparadas, *La verdad sobre el caso Savolta*, *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *El año del diluvio*.

Leyendo *La ciudad de los prodigios*, pronto se duda de la seriedad de la información presentada como histórica. El lema que lleva la novela es una cita de la Biblia que tiene como referencia de la fuente Lucas 11:23. Buscamos la cita en una Biblia holandesa y cuál fue nuestra sorpresa cuando vimos la referencia Lucas 11:22. ¿Fue un error o hecho con intención? No lo sabíamos, pero de todas formas dejamos la referencia tal como era.

Como Eduardo Mendoza ha subrayado varias veces, *La ciudad de los prodigios* no es una novela histórica y el protagonista no es Barcelona, sino Onofre Bouvila. Es la historia de un hombre cuya vida está condicionada por acontecimientos históricos, por la vida de la ciudad de Barcelona. La Barcelona de la novela es una ciudad inventada por el autor.

Así que cuando escribimos una carta a Mendoza para decir que teníamos la intención de ir a Barcelona para ambientarnos, él nos respondió: «Me parece

bien que vengan a Barcelona a ambientarse. Poco se van a ambientar, pero Barcelona en el mes de abril suele estar muy agradable».

Dio la casualidad que cuando efectivamente fuimos, Barcelona ya había sido elegida como ciudad de los Juegos Olímpicos de 1992. Recorrimos, pues, la ciudad con el libro en la mano y pudimos degustar el ambiente de una Barcelona que de nuevo «estaba en plena fiebre de renovación», para nosotras una feliz coincidencia.

Ahora bien, como traductor no puedes tratar *La ciudad de los prodigios* como una novela de pura ficción: Barcelona existe, se celebraron en esta ciudad dos exposiciones universales y muchos personajes que figuran en la novela son personajes históricos, que existieron de verdad.

El lector leerá *La ciudad de los prodigios* como una novela, y depende de sus conocimientos si sabe distinguir la diferencia entre la ficción y la realidad.

Como traductores, en cambio, teníamos que disponer de más información para evitar caer en trampas. Un traductor escribe o re-escribe la novela y debería saber lo que sabe el autor. Y aunque Mendoza se haya dejado llevar por su imaginación y haya insertado muchas invenciones, es cierto que antes se había documentado bien. Quizás el traductor no necesita saber si Rasputín, Mata Hari y Sissí efectivamente visitaron la ciudad, o si los aviones volaron entre las torres de la Sagrada Família o si es cierto que Gaudí vivía en la cripta del templo, a una dieta de avellanas y alfalfa. Pero sí tiene que saber la traducción de los Coros de Clavé, que realmente existieron, y de los nombres de los palacios y pabellones de la exposición universal.

Además nos vimos enfrentadas con términos referentes a la arquitectura, la construcción, iglesias, bailes, electricidad, psicología, relojes, etcétera. Para la traducción de *La ciudad de los prodigios* consul-

tamos, pues, guías de Barcelona, archivos con información sobre la exposición universal que se había celebrado en Amsterdam, enciclopedias y otros libros de consulta.

A veces, quizás, queríamos saber demasiado. Para dar un ejemplo: nos rompimos la cabeza sobre Primo de Rivera que ve un cangrejo con sombrero tirolés.

Uno de los aspectos hilarantes, y quizás también más importantes, de la obra de Eduardo Mendoza es el uso de los registros. Nos da una mezcla de lenguajes cultos, formales y dialectales, que sabe manipular con maestría.

La verdad sobre el caso Savolta es un collage de interrogaciones de testigos, documentos jurídicos, artículos de prensa.

En *La ciudad de los prodigios* Mendoza incluye artículos de prensa, lenguaje científico, lenguaje de funcionarios, el argot de la calle, etcétera. Como traductor tienes que ser un estuche, dominar todos estos lenguajes. Pero al final de todo, esto no nos produjo mayores problemas. Un texto jurídico o un artículo de prensa escritos en castellano tienen un equivalente perfecto en holandés, así que sólo de vez en cuando consultamos a un abogado o repasamos algún periódico de principios de este siglo.

Lo que sí que nos costó bastantes quebraderos de cabeza era el uso de catalanismos, expresiones catalanas arcaicas y expresiones castellanas adulteradas por el uso de las mismas por gente de habla catalana. Es un fenómeno que no sólo se produce en *La ciudad de los prodigios*, sino en toda la obra de Mendoza.

Palabras y expresiones que no figuran en los diccionarios bilingües ni en los de la lengua española, fastidian con frecuencia a los traductores del castellano. El mundo hispanohablante es grande, y cada país tiene sus propias expresiones y maneras de hablar. En este sentido, España es un caso especial. Conoce diferentes idiomas y es lógico que haya una

interferencia entre el castellano y los otros idiomas. Una novela castellana de España con frecuencia está teñida por catalanismos, galleguismos o otros -ismos.

En Holanda, una región lingüística pequeña, o más bien mediana, es raro que uno lea una palabra que no conozca y que tampoco figure en el diccionario. Ya que llegamos a la conclusión de que en España esto es un fenómeno bastante normal, no convertimos los catalanismos en expresiones holandesas extrañas, exóticas o regionales.

Sin embargo, lo que estaba escrito en catalán lo dejamos así, dándonos cuenta de que los lectores catalanes tenían ventaja. Un lector de Madrid probablemente entiende de lo que se trata sin captar los detalles mientras que un holandés sólo puede disfrutar del *couleur locale*.

Para cambiar ahora de novela, en *El misterio de la cripta embrujada* y en *El laberinto de las aceitunas* –que a veces son consideradas novelas inferiores a las otras, pero que a mí me gustan muchísimo, así que fue un placer traducirlas– las diferencias culturales juegan un papel importante. Las dos novelas están escritas a raíz de la muerte de Franco y contienen

muchas referencias al destape. Es seguro que al lector holandés se le escapa gran cantidad de las bromas hechas sobre este período tan importante de España, y a nosotras, las traductoras, también.

Nos costó mucho tiempo averiguar de qué se trataba la broma de «Franco en un biscuter», al final de *El misterio de la cripta*. La palabra biscuter no está en ningún diccionario y los hablantes nativos que conocíamos la ignoraron. Podíamos haber puesto cualquier cosa, ya que figura en una enumeración del tipo «¿conoces la broma de... » y para el entendimiento no era importante. Pero no queríamos ceder tan pronto. Cuando finalmente supimos lo que era y resultó imposible de traducir, decidimos poner Franco en una vespa.

De todas formas, con estas dos novelas picarescas modernas, decidimos que la transmisión del estilo era lo principal. Permitiéndonos algunas libertades, nos concentramos sobre todo en lo picaresco de las novelas y en el lenguaje barroco del protagonista. Y finalmente esto –actuar con cierta libertad en favor del estilo– me parece una estrategia adecuada para traducir todas las novelas de Mendoza, algo que el autor mismo nos había dicho al principio.

MESA REDONDA:

Traducir las literaturas

**El tratamiento que recibe la traducción literaria
en los medios de comunicación**

HERMENÉUTICA DE LA TRADUCCIÓN

Riccardo Campa

La traducción presupone la existencia de una *unidad* que permite al ser humano reconocerse incluso en las formas más problemáticas de las diversas maneras de expresión. Si no se manifestase tal necesidad, la capacidad de representar estados de ánimo, ideas o simplemente actitudes atribuidas al conocimiento disminuiría y las distintas comunidades se toparían con el ya tradicional y consolidado recurso de la contraposición.

En el plano histórico –ya antes de que Madame de Stäel invitara a sus contemporáneos románticos a convertirse en intérpretes y traductores de las creaciones artísticas y científicas–, la escritura se configura como un medio de comunicación destinado a influir no sólo en la comunidad en la que nace, sino también en otras comunidades en las que el repertorio expresivo es distinto. Como escribe Roland Barthes, la escritura en sus orígenes tiene una función iniciática y sirve principalmente para tener informados entre sí a los detentores del poder tutelar. El recurso del hermetismo y de la discreción por parte de aquellos que, por primera vez en China, reconocen en el ejercicio de los signos un papel importante en la elaboración de las ideas y de las decisiones, cumple la función de velar, por una parte, por la tendencia segregacionista y por otro lado, se ocupa de que la expresión, parte integrante de la inventiva, se difunda y se utilice de forma generalizada como parte del patrimonio cognoscitivo del género humano. Del hermetismo se desprende la justificación de lenguaje y, por lo tanto, de su legalidad la actitud de los mortales por expresar y confrontar las propias impresiones e ideas sobre los acontecimientos de la realidad. La dialéctica socrática y la fabulación cristiana constituyen las fases cognitivas de la cultura occidental que más explícitamente hacen consecuente la convicción individual con la res-

puesta colectiva. La conversión de la opinión en razonamiento y éste en decisión se configura como el histórico desarrollo humano que hace que la vicisitud, lo ocasional, se profile como ineludible y por lo tanto necesario.

El aparente grado de arbitrariedad, considerado inevitable en la traducción de un texto, se revela oportuno porque reestructura el aparato expresivo con el fin de transmitir el mensaje central original. Por lo tanto, la traducción es plausible si aquel hermetismo inicial, implícito en cualquier producción, es transformado a su vez en la composición lingüística análoga con la que se nos propone su comprensión. En otras palabras, si originariamente la escritura es utilizada para volver prudentes a los iniciados y preservarlos de las ineludibles injerencias de los extraños, no se puede subestimar este factor de la expresión cuando se inserta en un contexto lingüístico distinto de aquel en el que ha sido formulado. Tanto es así que el hermetismo de la escritura refleja una profunda coparticipación natural que la inteligencia humana trata de individualizar, valorar y transformar para que los éxitos conseguidos por una comunidad en un ámbito cognitivo, en una particular región del planeta o en un momento histórico determinado se transformen en éxitos colectivos. Esta tendencia evidente en el ámbito del conocimiento, del mismo modo que se delinea poéticamente, se determina, igualmente, en toda su capacidad operativa en los conflictos del grupo, entre naciones y, en la época moderna y contemporánea, entre continentes.

Las degradantes conflagraciones humanas convierten el equilibrio existente en algunas áreas del planeta en equilibrios problemáticos puesto que se les impone identificarse con los procesos de una distribución más equitativa de los recursos. Las guerras representan profundas sublevaciones del

conocimiento en cada época y permiten a los contendientes conocerse mejor de lo que se conocían en el pasado. La literatura testimonial –*Los miserables*, de Víctor Hugo o *Guerra y Paz*, de León Tolstoi, por poner ejemplos ligados a un mismo evento histórico, como la Revolución Francesa– pone de manifiesto la escasa traducibilidad de dos modos de ser y de entender los acontecimientos en su concatenación histórica. Tanto la ciencia, la técnica como la narrativa anticipan los factores que determinan el cambio con el propósito más o menos explícito de detener o evitar los traumas derivados de la contraposición o simplemente del enfrentamiento entre estilos de vida consecuentes con los diversos modos de entender y de manejar la realidad. La intención comunicativa concierne a todos los aspectos de la vida asociada según un orden de factores extrapolados del comportamiento: amistad o enemistad, afinidad y diferencia, entusiasmo y desilusión.

La génesis de la expresión no deja de encontrarse en el contexto lingüístico en el que los primeros intentos de traducción son los cambios que ella misma sufre por el transcurso del tiempo y, también, por los cambios políticos, económicos y sociales por parte de la comunidad en la que se explica de forma adecuada (es decir, literariamente y científicamente conforme a las expectativas de cuantos piensan y actúan en un contexto institucionalmente delineado). «Me parece –sostiene Milena Sporvo– que tenemos clara la necesidad de distinguir en la descripción, la perspectiva de la expresión y la perspectiva de la comprensión: la clara y explícita distinción entre estas dos perspectivas nos permite segmentar las etapas de la comparación, evitar el etnocentrismo o, al menos nos ayuda a tomar conciencia, *a posteriori*, de si aparecen en la interpretación formas parecidas en las dos lenguas y en la expresión de un sentido comparable.»

La presencia en la expresión de categorías consideradas invariables, lleva a pensar en la traducción como el resultado de la búsqueda de categorías análogas en la lengua de la versión provista de todos los matices argumentativos y conceptuales que permiten una interpretación satisfactoria del texto original. El acierto de tales categorías subyace, además, en la indagación cognoscitiva del ámbito cultural en el que se han formado y en el que son utilizadas para obtener determinados efectos cognitivos. Si se profundiza en tales efectos –el destino de las categorías consideradas variables–, se descubre, con frecuencia, la variabilidad de los mismos: a la estabilidad de unas responde la mutabilidad de los otros.

El empleo de una adecuada instrumentación reconocitiva de los resultados conseguidos en una lengua distingue las categorías invariables, permite utilizarlas en clave, por así decirlo, apologética en la lengua de la traducción permitiendo mantener inalterado el valor metalingüístico e insertarlo en el concierto del texto final destinado a la comprensión de un número de lectores virtualmente indiferenciado. La transposición terminológica de los vocablos cede el puesto al cambio morfológico del texto: las palabras se correlacionan entre sí en la traducción, de modo que su combinación dé lugar a la comprensión. Cada traducción se delinea con las connotaciones que propician el sentido y el significado en los que se compendia la habilidad del intérprete de las lenguas en las que se efectúa la traducción y la participación del lector. Sin estas funciones concurrentes complementarias, la traducción se presenta siempre como extraña a las energías que fluyen en el texto que se va a difundir y analizar. De hecho la argumentación es un ejercicio previo a la hermenéutica de la traducción: el aspecto más evidente y menos evidente contribuyen a dar legitimidad a la individualización de un campo más amplio de aprovechamiento

de un texto respecto de aquél reservado por el *genius* expresivo a su contenido y a su potencial cognoscitivo.

La elección del método es previa a cualquier iniciativa destinada a producir efectos relevantes en la experiencia: el tipo de lenguaje (corriente o sofisticado, uniforme o disforme) responde a la estructura del texto que hay que traducir y contribuye a conectar de forma coherente la expresión con lo cognitivo.

«Una traducción –escribe Andrea Casalegno– debe tener carácter propio, como un organismo vivo. Este carácter depende del método. La traducción que no tiene un método, o que no lo sigue con coherencia, está condenada al peor de los resultados: no tiene carácter, es incierta, frágil, oscilante, como si se tratara de una persona afectada por una enfermedad mental. Escoger un método significa tener vínculos. Cuanto menor es el texto original mayor es la necesidad de vínculos y esto, elegido libremente, se convierte en guía hacia la consecución del objetivo mínimo que debe tener la traducción literaria: la concisión.

»La habilidad del traductor puede llevarle incluso a la arbitrariedad si el resultado final es estilísticamente satisfactorio, pero si no reconoce que tiene un mérito prejudicial respecto al trabajo que tiene que realizar, no puede prescindir de adecuar su obra a los criterios lingüísticamente consolidados que aseguren, sobre la validez de la interpretación, la fidelidad. Desde este punto de vista, la traducción *externa* es igual a todas las demás. Sólo que resulta más difícil. Pero no es cierto que una traducción más difícil tolere una mayor infidelidad, al contrario.»

La forma y el significado deben disputarse el efecto expresivo: deben conferir al conjunto de la frase, del tiempo, del verso, un fluir sonoro que asegure la inmediata versión en el texto cognoscitivo.

Las dificultades menos abordables son con frecuencia las figuras poéticas con las que se obtiene un óptimo resultado con medios muy sencillos. El efecto de las palabras que se adecúan al ritmo expresivo es tal que genera la sensación de que entre dos lenguas diferentes, la poesía encuentra y representa el sedimento profundo de ambas culturas de las que son una elíptica manifestación.

Este efecto es aún más evidente en los textos explicativos de figuras o ilustraciones. El ritmo expresivo ha de reflejar la dinámica de las representaciones que estimulan la vista y el oído. Cuando la amplificación de los registros visuales y sonoros se refleja en la escritura, y por lo tanto en la traducción, la presunción de no estar haciendo justicia al aparato expresivo se justifica con el recurso que constituye una especie de línea de sombra entre las palabras presentes en el texto a traducir y la versión traducida.

«Son muy diferentes los problemas que emergen de la traducción de cómics –afirma Alessandro Monti–, en donde la expresión rápida, cuando no fulminante, la estructura reiterativa y a la vez limitada de las situaciones, da lugar a un lenguaje más articulado y estilísticamente más complejo, casi al límite de la *poliglossia*, es decir de la coexistencia de registros lingüísticos distintos: la alternancia de los códigos en un discurso no se da en lexemas únicos pero sirve para aclarar la identidad de los personajes, es instrumento expresivo unido no sólo al diseño sino a la psicología narrativa de los que hablan.»

La traducción, unida a la representación, restaura las condiciones de la realidad arcaica (las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira son en este sentido significativas), que confiere a la palabra un impulso expresivo derivado de la dinámica de la representación. La arqueología del saber se identifica –por convención– con todo lo que subyace en la

interpretación. La figura y la palabra tienen en común el apogeo de tiempos recónditos de la especie, cuando el gesto y el sonido aspiran a lograr una acción de éxito relevante. La experiencia conjunta del gesto y de la palabra redimensiona la hegemonía del signo que, desde los orígenes del atormentado dialogar del género humano, tiene un valor compuesto por lo que respecta a la energía necesaria para exteriorizarse.

El gesto se acredita como el ejecutor testamentario de una deliberación intelectual expresada con palabras que pueden encontrar acogida en los diversos registros lingüísticos. El gesto preconiza el ritmo, un código expresivo y de comportamiento que condiciona desde los orígenes al ser humano.

«En la voz “Ascolto”, de la Enciclopedia Einaudi, Roland Barthes –escribe Talia Pecker Berio– afirma que mucho antes de la invención de la escritura e incluso de la pintura rupestre, fue la producción intencionada de un ritmo la que diferenciaba al hombre del animal. El ritmo se incorpora al trabajo manual y a los ritos comunales; del ritmo nacen los primeros sistemas de comunicación humanos: el lenguaje, la danza, la música. Desde las primeras civilizaciones prehistóricas, el ritmo ha sido además un instrumento mnemónico que une mente y cuerpo a través del latido de la repetición continua.»

Mediante el ritmo, la humanidad sintoniza con la creación y anuncia las fases en las que se producen los cambios naturales. La exteriorización de los fenómenos se deduce de la continuidad del ritmo que reproduce ilusoriamente la dimensión del cosmos sin convertirlo en consecuencia de las causas propias de la problemática conceptual. En su origen, el ritmo ocupa el lugar de la palabra al tiempo que la anuncia, ya que evoca una razón que la explique y la convierta en algo funcional para la comunicación y la comprensión entre los hombres.

La convención precede a la comprensión y condiciona la eficacia expresiva. La relación existente entre ritmo y reproducción de un texto poético cuando éste refleja el fluir expresivo de la música, genera la palabra que tiene un fin mnemónico y a la vez melódico.

Fue éste el contexto literario en el que trabajaba el gran humanista Leonardo Bruni (1370-1444) que en su tratado *De interpretatione recta*, recomendaba al traductor tener oído y sentido estilístico fino y riguroso, con el fin de traducir también el tiempo y el ritmo porque *doctrina rerum et scribendi ornatus* van siempre unidos. Bruni encontraba el objetivo primordial de la traducción en la *conversión* que resulta de la plena identificación del traductor con el original pero con la clara intención de *hacerse entender*, lo que quiere decir una absoluta fidelidad.

La sucesión del ritmo es, sin embargo, diferente al de la palabra porque el ritmo sintetiza los efectos comprensibles de un texto que convierten en complementarios la acción y la contemplación, mientras que la palabra vuelve explícitos los significados de la acción y los hace propedéuticos a la consecución de un objetivo.

La relatividad de la palabra compendia los significados exponenciales del ritmo y los traduce en actos simbólicos.

Asimilamos, así, al concepto de ritmo la gran dimensión temporal de la música, es decir la capacidad de concentrar amplios tiempos narrativos en espacios de brevísima duración; de aislar momentos de reflexión sin detener el fluir del tiempo; de explorar el silencio, el sueño, la inmovilidad; de dejar transcurrir paisajes, imágenes como si fueran acentos humanos.

La observación del ritmo musical fuera del contexto técnico estructural nos permite recordar, también, la antigua relación entre mente y cuerpo que es

una de las dimensiones más profundas de la manifestación musical, de la escucha pasiva a la analítica, de la ejecución a la creación.

El ritmo contiene los lazos de unión de la mente y el cuerpo: desarrolla un papel tutelar de aquellas implicaciones conjeturales en las que se basa el sentido. Para que un texto tenga significado es necesario que invada las esferas de la reflexión y de la acción, es decir los hemisferios del rumor interior que se escucha y en el que se basa el fundamento –frágil, magnético– del sonido, y también el de la palabra.

Es precisamente a través de la experiencia de escuchar que la música puede revelarse como un instrumento muy útil al traductor literario. Trabajar un texto literario implica, en primer lugar, una decodificación del significado. No obstante, en la búsqueda del sentido se pierde a menudo el sonido. Por lo demás, ha sido un gran virtuoso del estilo del *sinsentido*, Lewis Carroll, quien nos dejó dicho: «Piensa en el sentido y los sonidos se enlazarán solos». Y Roland Barthes nos dice que es del sentido de donde brotan la infinidad de matices del significado. Ezra Pound, a su vez, aconsejaba al neófito de la poesía de *llenarse* la mente de las más bellas cadencias preferiblemente de una lengua extranjera. Desviar la atención del significado al significante, a la sustancia acústica del texto, es decir al ritmo, al sonido de las palabras.

En el suyo, la ausencia no quiere decir banalización del significado de la palabra sino, al contrario, su funcionalidad plausible. La fuerza que trasciende a las palabras es precisamente aquella que no prescinde de la música y que la compendia en su expresividad.

Desde los cantos gregorianos hasta nuestros días han sido exploradas infinitas posibilidades de *colaboración* entre el texto y la música: desde la completa sumisión de ésta a la emisión de la palabra litúr-

gica, a la automática coexistencia de la narración y la música en la ópera bufa del siglo XVIII; de la directa expresividad poética y dramática de los recitales y arias del primer barroco a la utilización de la palabra como puro material fónico en las primeras vanguardias del siglo XX.

La relación entre texto escrito y música genera la *tercera entidad* en la que reside la traducción y por lo tanto requiere de la interpretación de ambos. El sonido presupone la escritura que memoriza los significados sugeridos por las circunstancias que lo determinan.

La existencia en el cosmos de energías que se explican en forma de ondas o en corpúsculos –según la hipótesis que las explique–, en la dirección de sonidos o signos, permite suponer una cierta pasividad por parte de los receptores del sonido y una cierta actividad por parte de los exegetas del signo. Pero es precisamente la condición inercial la que genera el convencimiento acerca de la raíz natural de los sonidos y la raíz artificial de los signos. El artificio se configura como un acto de voluntad que aspira a hacer consecuente cuanto considera oportuno o necesario para la satisfacción de algunas necesidades. El haz de interacción de los signos está, por lo tanto, más condicionado que el de los sonidos y en consecuencia más limitado. La limitación de los signos influencia el circuito expresivo y propositivo de las comunidades que lo adoptan por exigencias prácticas. Las ondas traducidas en sonidos fluyen independientemente de la recepción o elaboración de los beneficiarios, mientras que las ondas que sugieren los signos subyacen en la elaboración de cuantos se proponen utilizarlas con fines comunicativos, expresivos y representativos.

Walter Benjamín consideraba la música, «...la última lengua del género humano después de la Torre de Babel». En su ensayo *La labor del traductor*, nos

remite a las versiones interlineales de los textos sacros como modelo ideal de traducción. El fondo enigmático y, si se quiere, un tanto místico de esta afirmación nos conduce directamente a la música como *lengua ideal*, abstracta y sin embargo corpórea sobre el sentido o bajo el sentido.

Esta conjetura permite que la traducción pase de un significado preciso a un significado probable que debe llamar la atención a sus beneficiarios. Los traductores no deben dejar de tener un campo de variabilidad, que dentro de unos límites perjudique el valor literal del texto original contribuyendo, de esta forma, a perder del patrimonio cognitivo de la humanidad la idea de *original*, de la que anteriormente no se podía separar sin cometer un sacrilegio. La filogénesis de la humanidad es la parte que identifica al mundo, que le persigue en su movimiento y muy probablemente con independencia de las reflexiones desarrolladas por el observador en el mismo contexto. Por este motivo, la traducción no puede subvertir los significados implícitos en la expresión sin caer en las formas más degradantes de la incompreensión.

El paradigma de la traducción es la convicción de que el conocimiento se identifica con el descubrimiento de la naturaleza. Como ejercicio mental la traducción se confronta con las reglas de la argumentación. Por esta razón, la participación del traductor influye eficazmente en el éxito de la versión de un texto a otra lengua. El traductor se reafirma en consolidados sistemas sgnicos y sintácticos y emplea todos los elementos fonéticos útiles a la evocación de las atmósferas presentes y recónditas, en las que se prevé que se regenera la inventiva del escritor. La creatividad del traductor se explica en la norma lingüística, en el propósito de hacer asequible el texto redactado en una lengua diferente de aquella en la que se lleva a cabo la versión. La habilidad del

traductor consiste en garantizar en la nueva versión una legibilidad lo más transideológica y transcultural posible. El marco estilístico homólogo al código original constituye elemento fundamental de una reescritura en el que está implicado el aprendizaje más generalizado.

Si el texto que se traduce no opone excesivas dificultades semánticas, la restitución estilística contribuye a dar una mayor claridad y eficacia a la versión es decir, el empeño interpretativo del traductor lleva hasta el límite de la plausibilidad del contenido, ello teniendo en cuenta que el patrimonio cognitivo al que va destinado el texto traducido puede estar más o menos dispuesto a acogerlo. Las dificultades del autor –y por lo tanto el grado de legitimidad de la traducción– consisten en la virtual asimilación del texto traducido en un ámbito cultural (político, económico, social) en el que estén presentes algunos factores integrantes o complementarios del mismo. La adopción de una *novedad* puede verse favorecida por la inexistencia en el ámbito de la asimilación de tradiciones y hábitos cognitivos paralelos; y al contrario, la aceptación de una variante en el tejido del conocimiento operante puede ser obstaculizada por incautas manifestaciones de patriotismo cultural. En este último caso, por motivos obvios de defensa cultural, la traducción se configura –según la expresión de Haroldo de Campos– como *creación y crítica*.

«Es decir –escribe Joao Alexandre Barbosa–, la traducción no sólo como movimiento paralelo a la creación que funciona como elemento intermedio entre dos sistemas lingüísticos diferentes, sino como instrumento eficaz de rescate, para el sistema receptor, de la tradición una vez pasado el examen de la crítica.»

El traductor de una obra literaria no sólo pone su empeño en la versión de una lengua a otra, sino que

convierte la lengua traducida en un metalenguaje capaz de revelar las articulaciones existentes entre los significados y los significantes. Es en este sentido, creo, que se puede hablar de la traducción como creación, es decir recuperación, en el espacio del sistema receptor de la lengua en la que se traduce, de los valores poéticos propios de la obra traducida. El resultado es y no es la obra que se ha traducido: lo es en la medida en que puede ser *a grosso modo* reconocida en términos de significado, y no lo es en la medida en la que la obra ofrecida como traducción empieza a existir como si se tratara del original en el sistema lingüístico al que ha sido traducida.

La originalidad deriva paradójicamente de la ambición del traductor por hacer asequible, en un ámbito cultural, una innovación que ha sido consolidada en otro ámbito. La interacción entre ambos ámbitos supone una *injerencia* del traductor que reconoce de manera preliminar a la versión las características distintivas del texto que se propone a una comunidad de lectores o beneficiarios diferente de aquella en la que se ha manifestado. La estructura, en este caso, predomina sobre el significado. Es decir, el enriquecimiento del repertorio poético mediante la utilización de los recursos de las lenguas implicadas en la traducción, valorando la concepción de Roman Jakobson sobre la poeticidad de la lengua.

La meta-realidad, velada por Jakobson, se concilia con la estemporaneidad que una obra poética aspira a representar justo cuando parece escoger uno de los múltiples acontecimientos en los que se presume implicado el autor. La confrontación del origen de la escritura poética se configura en la dinámica de la realidad es decir, todo lo que ocurre tal vez ya haya pasado o podrá aún ocurrir sin la percepción del poeta o del escritor. La nostalgia, la elegía, la melancolía son la quintaesencia de la escritura y como tales influyen en la dimensión temporal de las

imágenes evocadas. La revisión de las intemperies pasadas es parte integrante de la cultura occidental; es como si la relectura, el redescubrimiento, la búsqueda de los acontecimientos pasados permitiera que renacieran igualmente sugerencias destinadas a transformarse en convicciones difícilmente traducibles en un *milieu culturel* sin la concurrencia de los traductores. Para Alfonso El Sabio la traducción es una actitud con frecuencia implacable que consiste en recorrer a la inversa la historia de la humanidad en un intento de secundar la memoria en busca de una justificación emotiva y racional del presente. La traducción se delinea, por lo tanto, en una sección específica de la interpretación. El empleo de las perífrasis no siempre satisface las exigencias de la economía y de la eficacia de la expresión. La etimología y la retórica constituyen un recurso de cierto relieve para el traductor que aspire a delimitar, con una mayor precisión, las connotaciones con las que se pretende presentar caracteres y aspectos salientes de la traducción. También la alusión cumple un importante papel en la redacción de un período o frase que traduce un período o frase insertos en un proceso mimético, en una *mise en abîme* burgués entre realidad y ficción.

La dinámica de la traducción se debate entre la fidelidad y la originalidad, al menos en sus manifestaciones esenciales, de las formas expresivas empleadas para hacer accesible la versión a un público culturalmente iniciado en las novedades o interesado en aprender, en líneas generales, los temas que afectan a otras comunidades culturales. En cuanto a reflexión sobre el lenguaje y sobre el mundo, la traducción contribuye a determinar las diferencias de gusto y estilo en las que reside la individualidad sea en el sentido temporal o en el espacial. La discrepancia entre mundo y discurso incide en la limitación de las exigencias formales que por sí mismas

podrían interrumpir los acuerdos entre las diversas fuentes de la cultura (occidental y oriental). También la imitación es una categoría expresiva que puede ser utilizada por el traductor de una obra cuando el texto de la misma se considere oportunamente valorado por la crítica en orden a otras eventuales versiones.

En efecto, la traducción no alcanza el nivel de la mayéutica, pero se sirve de los recursos necesarios para asegurar el significado del texto que debe ser traducido a otra lengua, teniendo en cuenta la influencia ejercida por el mismo en la crítica del área lingüística de la que proviene. La empírica es una práctica consolidada y continuamente rechazada por la vocación, no ya por la retrospección sino por la previsión.

«Traducir quiere decir, en cualquier caso, volver a traducir –escribe Giulia Lanciani–, ya que el traductor mima a nivel interlingüístico el acto realizado por el autor a nivel intralingüístico. Esta analogía fundamental entre ambos procedimientos autoriza, o más bien obliga, al traductor a penetrar, o por lo menos a intentarlo, *in mente auctoris* realizando el recorrido a la inversa en la génesis textual para lo cual el texto mismo le proporcionará los elementos indispensables. Sólo cuando el traductor haya examinado el proceso genético, podrá apropiarse del mensaje *e interpretarlo* del mismo modo que un concertista se apropia de una partitura y la ejecuta (es decir, la traduce en sonidos) interpretándola. El traductor es, de hecho, un lector privilegiado del texto en la medida que posee ciertas claves que pueden permitirle, si quiere y sabe, abrir puertas cerradas a la mayoría; al mismo tiempo, situándose entre el mensaje de partida, el que recibe del autor, y el mensaje final, el que entrega al beneficiario, se convierte en intérprete, término que debemos entender como *inter partes* es decir, el mediador que se

interpone entre dos partes para hacerlas llegar a un acuerdo.»

En este sentido, la traducción acaba siendo una de las versiones posibles destinada a confrontarse con otras existentes. En los clásicos encontramos que están abiertos a la influencia demoníaca de las traducciones, que no son más que un insistente reclamo de los contemporáneos a los cantores, a los intérpretes, a los exegetas del pasado. El recurso de las metáforas y de las formas idiomáticas permiten una mayor visualización del texto traducido. Mientras la influencia del sonido se considera determinante respecto a los textos poéticos y a la prosa desde un

punto de vista estético, la utilización de modos de decir, o lo que es lo mismo, de formas de imaginar operantes en la realidad cultural en la que se efectúa la versión, evoca las figuraciones corrientes en las que se reflejan y sintetizan las notaciones expresivas. El mensaje articulado por la imaginación, como ocurre en la metáfora, compensa, a menudo, la elegancia semántica y el rigor sintáctico, lo que estimula la fantasía y la induce a desarrollar autónomamente las reflexiones generadas, aún sin estar presentes, por el texto. En la metáfora no se verifica una precisa correspondencia entre el nivel semántico y el nivel pragmático de la expresión.

¿ES NECESARIA LA TRADUCCIÓN?

Ingeborg Harms

¿Es necesaria la traducción? Algunos opinan que no lo es. He escuchado a muchos filólogos afirmar que antes de leer una mala traducción es mejor aprender el idioma. Los defensores de esta radical opinión pueden parecer anticuados pero aunque es cierto que pertenecen a otra generación mucho mayor resulta evidente que su objetivo es más ambicioso y que tras un aparente esnobismo esconden un punto de vista universal en vías de extinción. Una cultura de traducción masiva, como lo es la alemana hoy, puede crear el imaginario según el cual todo puede ser comprendido dentro de los límites de la propia lengua y este aumento de disponibilidad crea el efecto ilusorio de unas diferencias apenas perceptibles entre las diversas culturas. Es más, cuanto más se traduce, menor es el conocimiento que se tiene de las peculiaridades de otros países y de sus propias lenguas. El papel de la traducción consiste hoy en ponernos al día de obras escritas en otros idiomas, de modo que partiendo del lenguaje se acoplen a nuestros propios esquemas mentales. No creo que sea arriesgado compararlo con el papel que juega la televisión, es decir: presupone que no debemos viajar para conocer otros países. Así pues, se presupone también que, gracias a la traducción, no tenemos por qué adaptar nuestros sentidos y formas de expresión a otros distintos, no tenemos por qué transformarnos en un miembro más de una cultura distinta con la finalidad de sentir que somos parte de ella.

El arte de la traducción alcanzó su punto culminante en el siglo XVIII. La Ilustración creyó posible que el saber estuviera al alcance de todos y con el fin de alimentar esta creencia se aceleraron las traducciones aunque muchas de ellas no aportaran nada nuevo. Como respuesta a esta situación, el clasicismo alemán dispuso de una ética para la traducción según la cual el paso de los textos de una lengua a

otra estaría sujeto a una disciplina filosófica. Fue Wilhelm von Humboldt el primero en afirmar que el objetivo de la traducción no era familiarizar al ignorante con otras culturas sino alcanzar el efecto amplificador del significado y los sentidos de la expresión de un propio lenguaje. Goethe fue más allá al afirmar que la traducción establecía algo más que una familiaridad entre las diversas lenguas y culturas ya que éstas daban a la literatura mundial una identidad propia que sobrepasa los límites fronterizos de lo político y lo individual para erigirse como una república transaccional de las letras, una totalidad que está por encima de las distintas partes.

Entre los intelectuales alemanes de finales del siglo XVIII se fraguó la idea según la cual la traducción no debía significar la muerte de la lengua original sino que por el contrario había que trabajarla de modo que su presencia resultara indispensable. Desde este punto de vista la traducción se convertía en un trabajo positivo que no debía romper los vínculos con la lengua original. En relación con la literatura extranjera se recuperó una cierta dosis de humildad cuando Johann Gottfried Herder escribió en sus *Letters Written to the Improvement of Humanism*: «no queremos poseer la cultura griega pero tampoco queremos que la cultura griega nos posea». Goethe afirmó que prefería leer su propio poema épico, *Hermann und Dorothea*, en latín: «parece más noble en latín, como si por el camino de la forma se volviera a las fuentes».

Todos conocen el ensayo de Walter Benjamin sobre traducción. Si bien comparte con Goethe el concepto de literatura mundial no estuvo de acuerdo con el retorno a las fuentes. Para Benjamin, cada texto literario es tan sólo un fragmento al que una buena traducción añade las piezas perdidas de una totalidad proyectada y, naturalmente, sin una buena atención al original, la traducción se convierte tan sólo en otro fragmento.

La teoría de la traducción nos remite inevitablemente a lo traducido que hoy naufraga con facilidad por la gran cantidad de obra que la misma industria genera. Al final puede que los grandes hombres del siglo XX acaben por tener razón y si de verdad queremos entender a los demás, debemos aprender su lengua. Ciertamente que la mayoría no puede alcanzar este objetivo pero al menos considero necesario reforzar la conciencia de las inevitables deficiencias de la traducción. A pesar de que las letras alemanas gozan de buenos traductores ello no significa que hayamos resuelto el problema y que debemos olvidar el debate. Una buena traducción garantiza un respiro, es cierto, pero no permitamos con ello que nuestra capacidad de enjuiciamiento se duerma. Sin un debate permanente sobre traducción, el saber de los autores implicados se perderá. Por ello no es sólo lo traducido lo que ha de construir puentes sino todas aquellas cuestiones que deriven de los errores en los que se incurre.

EL TRADUCTOR ES UN INTERMEDIARIO QUE PERMITE DESCUBRIR OTRAS CULTURAS

Martine Silber

Los críticos literarios deberíamos reconocer que si los traductores no existieran nos quedaríamos sin trabajo. He de decir, basándome en mi experiencia en *Le Monde des livres*, que entre el 29 de agosto de 1997 y el 17 de julio de 1998 hemos publicado 930 críticas literarias de las cuales 340 era de literatura francesa y 264 de literatura extranjera; entre ellas había 104 obras juveniles, 90 de historia literaria, 42 de ciencia ficción, 32 novelas policíacas, 23 de poesía, de las cuales no hemos diferenciado a autores franceses de autores extranjeros y todo ello sin contar las 790 críticas sobre ensayo, la mayoría traducidos. En el suplemento *Monde des poches*, de periodicidad mensual y del que soy responsable, hemos publicado 158 críticas de literatura extranjera y 72 de autores franceses, 76 de historia literaria (36 francesas y 40 de extranjeras), 101 novelas policíacas (62 francesas y 39 extranjeras), 113 de ciencia ficción (62 francesas, 51 extranjeras), 41 obras juveniles (34 francesas, 7 extranjeras) y en cuanto a poesía sólo 3 obras.

Por lo que a mí concierne, durante el año 1998, en el suplemento *Le Monde des livres*, he hablado de 23 obras escritas en lengua inglesa, de otras españolas o traducidas del español, 1 neerlandesa, otra portuguesa y tan sólo una francesa. No he contado las publicadas en *Le Monde des poches*, pero vendría a ser lo mismo es decir, una mayoría de obras traducidas.

Pero –todo hay que decirlo–, leyendo con normalidad en inglés y con poca dificultad el español, leí en su lengua original un buen número de publicaciones para luego releerlos, dejando, por supuesto, que transcurriera cierto tiempo –meses o algunos años–, entre una versión y la siguiente lo que me permitió valorar correctamente la traducción. Todos lo sabemos: hay buenos traductores, los hay excelentes y por supuesto los hay muy malos. Un mal

Traducción de Assumpta Roura

traductor mata un libro. Sirva como anécdota: al formar parte de un jurado de un premio de traducción en Arles, preparamos una doble página a la manera de un catálogo de tonterías y puesto que no tuvimos la posibilidad de publicarlo, voy a exponer algunos de aquellos ejemplos:

- del español: «un sospechoso sale de comisaría con las esposas en la mano...».
- otro: de «una cinta métrica», una traductora se refirió «al metro para pasajeros» añadiendo en una nota, la historia sucedía en París, que «el metro era tan puntual que se podía regular la hora en el reloj de muñeca». (¡Ah, si fuese cierto!).
- del inglés: un hombre insulta a uno de sus amigos diciéndole: «eres un culo y de todos los culos tu eres el más culo de todos», ...lo cual no deja de resultar extraño pero es que el traductor ignoraba que en el inglés norteamericano se decía «*ass*» (burro) por «culo» (mientras que en inglés se dice «*arse*»), y quería decir, eres un burro, es decir *eres el más imbécil entre los imbéciles*. El mismo traductor no se avergonzaba de escribir más adelante, refiriéndose a un estudiante que llamaba a la puerta del despacho de uno de sus profesores, que el profesor abría la puerta diciendo: «¿no ha visto que tengo puesta la cadena en la puerta?» lo cual resulta incomprensible si no se traduce la palabra «*Dak*», en mayúscula, que en Cambridge y Oxford se refiere precisamente a la puerta del apartamento privado de los profesores universitarios.

En un folleto de publicidad de urgencias médicas, un pobre hombre trataba que le curaran porque se había sentado sobre una uña, pero es que aunque en inglés «*nail*» signifique uña también se refiera a un clavo. Pero todavía hay otras cosas más insidiosas, más disimuladas: un traductor puede sentirse incapaz de valorar el estilo del escritor al que traduce y convertirlo en trivial, anodino, banal. ¿Cuántas ve-

ces no habré recomendado a mis amigos libros que he leído en su lengua original y que en francés se te caían de las manos? Lo grave es que al lector, convencido de que el autor no le gusta, no le quedarán ganas de leer su próximo libro. Y a la inversa, un libro bien traducido despertará el interés del lector, y si el traductor no es la misma persona en el siguiente libro, el lector corre el riesgo de decepcionarse y no por culpa del original sino de la traducción. La mayoría de veces el editor elige el mismo traductor para un autor aunque no siempre es posible, sea porque el traductor tiene entre manos otros encargos, sea porque se ha distanciado de la editorial, o como sucede en más de una ocasión, porque el autor lee lo suficientemente bien el francés como para quedar decepcionado de la traducción y rechaza al traductor.

Pero también hay que decir que muchos traductores aportan una mejora al texto original rectificando errores o frases sin sentido. Esto sucede cuando el escritor está vivo y ambos, autor-traductor, están en contacto; es entonces cuando el traductor lee el texto con mayor atención, se siente más cercano a él y percibe la menor incoherencia. También, en más de una ocasión, el traductor se ve en la necesidad de añadir una nota adjunta que explique aquello que resulta intraducible. A muchos editores esta salida no les gusta puesto que piensan que dificulta la lectura... Claude Bleton, que tradujo a Torrente Ballester, se vio obligado a pedirle a este autor que le precisara lo que trataba de decir sobre Napoleón puesto que podía suceder que a los lectores franceses no les llegara la misma visión de Napoleón que a los lectores españoles. Torrente Ballester le mandó una página y media explicativa que se añadió a la versión francesa. Años más tarde, un traductor alemán llamó a Claude Bleton porque no comprendía que la versión francesa fuera más larga que la española. El

texto francés se modificará sólo para obtener una información más aceptable y evitar así rupturas con el texto original. La dificultad se encuentra cuando el traductor trata de entrar en la mente, en la intimidad del autor puesto que en esta sustitución acaba por anularlo. Recuerdo que recientemente leí un libro americano que me recordó a Jim Harrison hasta que me di cuenta de que el autor era también el traductor de Harrison. ¿He de suponer, por lo tanto, que el autor escribe como Jim Harrison o que simplemente leía al traductor?

Como sabemos, el traductor es un intermediario, aquel o aquella que nos permitirán descubrir una

cultura, una literatura, aquel o aquella que nos abrirán puertas. Si existe algo de verdad atractivo en Europa –sin contar con los ingleses, y que me disculpen, que ya pueden leer los numerosos textos americanos–, es que nos obliga a unos y a otros –y que sirva de ejemplo lo que ocurre en Cataluña–, a ponernos en contacto con los sonidos y la musicalidad de otras lenguas. Viajamos, los turistas nos visitan pero nuestra curiosidad sigue despierta. Algunas veces resulta más entretenido y más interesante viajar e informarse por un libro que nos habla de otros lugares que por aquel otro que nos remite a nuestra propia cultura.

TRADUCCIÓN, PUBLICACIÓN Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN: LA EXPERIENCIA BRITÁNICA

Boyd Tonkin

En cierta ocasión, el Ayuntamiento de Barcelona organizó una muestra sobre los últimos trabajos realizados en materia de alcantarillado, drenaje y plantas de reciclaje acompañados de citas de T. S. Eliot, en concreto de la obra *Cuatro Cuartetos*. Estoy convencido de que algo así sólo puede ocurrir en Barcelona. Sinceramente, ignoro cuáles serían los textos más apropiados para una supuesta muestra de proyectos de ingeniería de la Compañía de Agua del Támesis, en Londres, pero me cuesta creer que incluyeran pasajes de grandes poetas como Jacint Verdaguer o Joan Maragall.

Cuando escritores y periodistas británicos nos referimos a la traducción mirando desde el Canal hacia otras culturas europeas, es inevitable que pensemos que sólo se circula en una sola dirección. Efectivamente el año pasado en el Reino Unido se publicaron cerca de 104.000 títulos –una producción asombrosa y más alta, en proporción al número de población, que la de los Estados Unidos. Solamente el 3 o el 4% de estos títulos eran obras traducidas, es decir una de las cifras más bajas de Occidente. En ninguno de los periódicos ni semanarios británicos considerados serios queda reflejado el importante alcance del debate existente en cuestión de política internacional como sucede en los demás países y ello por una carente traducción de artículos. En las últimas semanas, el deseo de búsqueda de una ética que muchos pensadores europeos, desde Sollers a Enzensberger, han puesto de manifiesto en artículos sobre el conflicto en Kosovo y Serbia, apenas ha sido recogido por la prensa británica. No obstante, me satisface anunciar que mi periódico, *The Independent*, en colaboración con el Parlamento Internacional de Escritores, ya está traduciendo artículos sobre este tema. ¿Cuál es la causa de que subsista este desequilibrio cultural, esta asimetría, veintisiete años después de que el Parlamento Britá-

Traducción de Assumpta Roura

nico votase mayoritariamente a favor de colaborar con el desarrollo europeo? Respecto a este tema quisiera abordar algunas cuestiones y también desafiarse algunas de las respuestas que se dan con más frecuencia, pero antes quisiera explicar por qué en Catalunya, mucho más que en otros lugares, he podido comprobar las limitaciones que ha de afrontar la cultura británica por culpa de la escasez de obras traducidas.

Cuando trabajaba como editor literario de una revista político - cultural londinense, el *New Statesman*, uno de los apartados más populares de la revista era un concurso en el que se invitaba a los lectores a presentarse con parodias, pastiches o sátiras escritas en verso o en prosa sobre un tema diferente cada semana. Aquella página fue, y sigue siendo, refugio de extravagancias, fantasías y entrañables surrealismos en medio de fervorosos debates políticos, escritos en un inglés tan puro como el de Lewis Carroll o Monty Python, es decir de tan difícil traducción que incluso para la mayoría de lectores norteamericanos resulta incomprendible.

Se da la curiosa circunstancia de que este concurso semanal cuenta con un apasionado seguidor dentro del continente europeo, que escribe eruditas y curiosas cartas con referencia a los contenidos de los artículos publicados. No se sorprendan si les digo que este seguidor del *New Statesman* es catalán y que trabaja en un periódico local de la localidad de Sitges. Cuando hace unos años tomaba el sol felizmente tumbado en esa playa no podía ni sospechar que en aquel lugar vivía un experto en juegos de ironías propias de la lengua inglesa.

Pocos escritores o periodistas británicos encontraríamos tan profundamente interesados en las complejidades de un universo literario distinto al suyo como nuestro amigo de Sitges. No obstante, si llega a suceder, los resultados pueden ser extraordinarios.

Hace un par de años, el novelista y crítico de cine Gilbert Adair publicó su asombrosa versión de la conocida novela de Georges Perec *La Disparition*, escrita sin la letra E. La tituló *A void* y logró encontrar equivalentes en inglés para cada uno de los diabólicos juegos de verbos que Perec utilizó. Fue un extraordinario *tour de force* (usando una frase que no tiene precisamente su equivalente en inglés) que pone de manifiesto la dificultad de los británicos para aproximarse a las obras literarias escritas en otras lenguas.

No por ello deja de ser cierto que lo que conocemos como obras maestras, o algunas de las obras más ampliamente divulgadas, o las de mayor éxito, encontrarán, sin duda alguna, quien las traduzca puesto que habrá lectores interesados en ellas. Pongamos el caso de Robbe-Grillet cuando estuvo de moda, al que le siguieron Solzhenitsyn, Kundera, Eco etc. Desde siempre, los principales hombres de pensamiento europeos –en especial los franceses– han despertado el interés tanto de sus defensores como de sus detractores: desde Rousseau a Derrida, *los maîtres à penser* han ejercido una gran influencia en algunos ámbitos de la cultura británica aún en el caso de que su mensaje llegase tarde.

Este último mes se ha publicado en Londres *Facing the extreme* el riguroso estudio de Tzvetan Todorov sobre la moral en los campos de concentración. Muchos de ustedes ya sabrán que la primera edición en francés de este trabajo se publicó en 1991; pues bien, en la era del Eurotúnel, las grandes ideas suelen viajar de París a Londres a kilómetro por semana.

Ahora bien, si es cierto que acaban por llegar las obras de los grandes pensadores no ocurre lo mismo con las mejores y más destacadas novelas y ensayos que se editan en el continente, cuyo acceso tanto para los críticos como para los lectores es apenas

perceptible. No olvidemos que compartir la cultura depende mucho más de la traducción de obras de amplia divulgación que no de libros de elite. Efectivamente, en las librerías de Barcelona, Burdeos o Bolonia encontraremos buenas traducciones de novelas británicas, mientras que en las librerías británicas la mayoría de libros nos llegan de los Estados Unidos, es decir, de obras que no requieren traducción, lo que, sin lugar a dudas, reduce costes de producción que son menores si además se da la circunstancia de que quien los edita es una firma con delegación en Gran Bretaña.

No obstante, algo puede estar cambiando. Hay que recordar que en la actualidad el editor más poderoso de nuestro país no es americano sino alemán. El grupo Berstelmann es propietario de las dos editoriales londinenses más importantes: Random House –que compró el año pasado al grupo Newhouse de Nueva York–, y Transworld; la editorial Holtzbrincks, de Frankfrut, es ahora propiedad de Macmillan, la empresa familiar del que fuera primer ministro británico, Harold Macmillan, y hace unos meses Hachette Livre, de París, compró el grupo de empresas Orión. Así es que a Rupert Murdoch y a sus amigos americanos no les queda mucho tiempo para seguir liderando el sector del libro y revistas británicos, mientras que los continentales están desembarcando con mucha fuerza.

Pero tampoco hay que echar campanas al vuelo. No todos los empresarios del sector, alemanes o franceses, van a reducir la producción en lengua inglesa y ello porque la traducción encarece el producto y además retarda la publicación. Muchos traductores me han comentado que su trabajo resulta cada vez más caro y que con mayor frecuencia se les paga en función de su rapidez, lo que nos lleva a concluir que sólo las obras más divulgadas o controvertidas entran en el mercado y en los debates lite-

rarios británicos. Dicho de otro modo, tanto nuestros editores como nuestros medios de comunicación parecen tener una propensión innata contra la normalización literaria y social en relación a otras lenguas, y seguramente, en esta falta de normalización podríamos encontrar el motivo por el que, en nuestro país, tiene preferencia de traducción cualquier obra que resulte escandalosa antes que otras que, con rigor, se acreditan como literariamente buenas.

Sin embargo, no es cuestión de buscar todos los males en la fuerza del mercado norteamericano. Este año he sido invitado a formar parte del jurado que elige el Premio Booker de ficción. Desde hace treinta años este galardón destinado a las novelas escritas en inglés –que excluye a escritores norteamericanos–, ha permitido que nuestros lectores descubrieran importantes autores de la Commonwealth. Pero, si bien es cierto que autores como Salman Rushdie, Michael Ondaatje o Ben Okri –premiados todos ellos con el Booker–, nos han aportado la increíble riqueza de la literatura de ficción producida en los países que un día pertenecieron al Imperio Británico, nos condenan al mismo tiempo a críticos y lectores a viajar, una vez más, con una sola lengua, el inglés, que no requiere del mismo esfuerzo que una obra traducida. Tanto las obras de ficción como la poesía pueden poner Asia del Sur, Australia, El Pacífico, África o el Caribe a disposición de los británicos sin tener en cuenta el arte de la traducción. Veamos además lo que ocurre en Latinoamérica. Un grupo de destacados escritores, instalados en Guyana, ha llevado a cabo la versión inglesa del realismo mágico, tan en boga entre españoles y portugueses. Entre estos escritores cabe mencionar a Wilson Harris, Pauline Melville y Oonya Kempadoo. Lo que observamos en esas dos caras de la misma moneda que es la lengua inglesa aplicada a la literatura, es

que permite a críticos y a lectores conocer ampliamente lo que se edita en su propia lengua pero les roba la oportunidad de conocer la riqueza de otras lenguas. Los escritores hispanos que también vivan esta experiencia transoceánica, comprenderán mejor lo que trato de decir.

No quisiera tampoco dibujar un paisaje extremadamente pesimista del aislamiento anglófono y sería injusto por mi parte no decir que algunos editores británicos se arriesgan a importar literatura europea asegurándose además de que reciba la atención apropiada por parte de los medios de comunicación. Merecen ser citados: Christopher MacLehose que publica una colección de obras traducidas entre las que figuran mayoritariamente firmas de autores españoles contemporáneos como Javier Marías, Bernardo Atxaga y Carmen Martín Gaité. Michael Schmidt, de Carcanet Press, ciudadano mejicano que desde su sede en Manchester publica una buena selección de libros traducidos de autores portugueses y brasileños. Peter Ayrton, de *Serpent's Tail* que nos ha hecho llegar autores de la talla de Juan Goytisolo o Manuel Vázquez Montalbán. Hemos de lamentar que este año muriese Marion Boyars que tanto aportó al debate cultural de nuestro país sobre la vanguardia francesa de posguerra.

Pero lo más importante es que la traducción sigue en inferioridad de condiciones. El periodismo literario está sometido a los intereses de producción de sus editores. Sólo el más atildado de nuestros periódicos, el *Times Literary Supplement*, se permite con regularidad, facilitarnos algunos análisis y debates traducidos de otras lenguas, pero podría dejar de hacerlo. Así es que los periodistas deben cumplir la doble función de intermediarios e informadores. Mediar ante los editores para que se interesen por todo lo significativo que se publica en otras lenguas; asegurar la rápida traducción y publicación de artí-

culos de escritores europeos y todo ello sin olvidar que están obligados a trabajar en un contexto cuyas pautas las marcan de antemano los editores. Una cultura de traducción literaria normalizada sólo es posible contando con una amplia disponibilidad de textos traducidos.

Por todo lo dicho, me alegra poder añadir en este Congreso sobre Traducción que hasta el año 1995, *The Independent* patrocinó un premio anual a la mejor traducción de novela publicada en Gran Bretaña. De este modo se consiguió despertar el interés de los lectores y de los comerciantes e incentivar a los editores para que invirtiesen en los costes extras de traducción. Es cierto que finalmente el mencionado premio fue víctima de los presupuestos editoriales, pero ahora asistimos a su renacimiento y con un poco de suerte seguirá por el buen camino a lo largo del nuevo siglo con el apoyo del Consejo de las Artes de Inglaterra.

Creo que hay que ser optimista por lo que al intercambio literario se refiere, aún cuando estemos hablando de una isla cuyo interés cultural se aferra mucho más al otro lado del Atlántico que del Canal. Me gustaría terminar con un ejemplo que nos puede ayudar a situar el futuro de la traducción en Gran Bretaña. Desde 1970, el autor alemán W. G. (Max) Sebald, imparte clases en la Universidad de Norwich al este de Anglia. Al tiempo que colabora con la dirección del centro en temas de traducción literaria, ha escrito obras extraordinarias como *The Emigrants* y *The Rings of Saturn* en su lengua materna, el alemán. Luego, su traductor, Michael Hulse, publicó la versión inglesa revisada previamente por el autor. Esta colaboración dio como resultado una obra escrita en una magnífica prosa inglesa sin perder por ello un ápice de su complejidad. Lo que queda lejos del eco apagado o la copia blanda que acaba por ser, a menudo, el trabajo de traducción.

Actualmente las obras de Sebald pueden encontrarse en las dos lenguas, alemán e inglés pero sólo contados escritores pueden obrar de igual forma. El lector inglés piensa antes en Beckett que en Nobokov mientras que a Milan Kundera ya se le considera más francés que checo. En Barcelona, sin ir más lejos, el largo y a veces difícil diálogo entre la literatura catalana y la castellana ofrece sus propios ejemplos. Esperemos que la total integración europea abra nuevos caminos a la creatividad bilingüe o trilingüe y proporcione nuevas fórmulas al verdadero sentido de la traducción.

Siempre quedará, sin embargo, la última y más importante de las traducciones: la que queda en manos del lector. «Un escritor sólo posee la mitad del libro; la otra mitad es del lector», dijo Joseph Conrad, uno de mis autores ingleses favoritos, o mejor dicho Joseph Konrad Korzeniowski conocedor del polaco, el ruso y el francés antes de dar forma a la moderna novela inglesa. Ojalá que al final de este siglo que tantas veces se ha zambullido en *El Corazón de la Tinieblas*, figuras como las de Conrad puedan poner luz en el camino que nos queda por recorrer.

DE LA TRADUCCIÓN A LA TRADICIÓN

(BREVES NOTAS SOBRE UN DEBATE EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL)

Fernando Valls

Más allá del marbete de este coloquio, aunque sin soslayarlo del todo, quisiera detenerme en la influencia de las traducciones en la narrativa española de estas últimas décadas. Pero como no es mi intención saltarme a la torera el enunciado de la convocatoria, creo que no está de más empezar haciendo una mínima constatación en los suplementos culturales y en las revistas literarias del país, tan numerosas como parece ser escasa su incidencia. La pesquisa da como resultado que sólo en estos últimos años ha empezado a constar el nombre del traductor, junto al autor, el título del libro y la editorial. La reacción del crítico ante esta atrevida novedad, ante semejante rasgo de reconocimiento de la labor del traductor, ha sido variopinta. La mayoría ha optado por lo más fácil y simple: ignorar que es un texto traducido y tratarlo como si fuera un original. Así no es infrecuente leer comentarios más o menos agudos sobre la atmósfera chejoviana, el peculiar y complejo estilo de Faulkner, el minimalismo de la prosa de Raymond Carver o «las mágicas cadencias musicales recurrentes» de Thomas Bernhard. Ni que decir tiene que olvidándose de la «modesta» pero imprescindible contribución del traductor de turno a tan a menudo ingrata tarea.

No faltan los críticos más dotados, o más atrevidos, que de todo hay, que apuntan algún breve comentario sobre el valor de la versión española. Lo que no quiere decir siempre que hayan visto el original. Una variante de éstos la forman aquellos otros que tienen como norma alabar una traducción siempre que esté hecha por un escritor. Por un escritor de ficción, se entiende. Y en dicho caso, a mayor renombre mejor traducción, y si el escritor es poeta las posibles dudas –si las hubiera– desaparecen del todo. Es como una especie de *Aristóteles dixit*, versión finales del siglo XX. En fin, tampoco en esto hemos llegado a la Ilustración.

En alguna ocasión sabemos que el escritor desconoce la lengua de la que traduce y, en otras, que no lo hace del original, sino de otra lengua... Lezama Lima tradujo en la revista *Orígenes* el que quizá sea el más célebre poema de Gerard de Nerval, «El desdichado», confundiendo el verbo *tener* con la preposición *en*, de tal manera que donde debiera decir «El príncipe de Aquitania en su torre abolida», el excelente escritor cubano lee: «El príncipe de Aquitania tiene su torre abolida». Este verso, por cierto, lo utiliza T.S. Eliot en *La tierra baldía*. De uno o de otro, no lo sé, lo toma Jaime Gil de Biedma, bien traducido en este caso, para titular uno de sus *poemas póstumos*. Si he recordado este ejemplo es porque acabo de leer un artículo en el que se justifican estos deslices, junto a otros muchos que comete el autor de *Paradiso*, al traducir a Saint-John Perse, con el siguiente argumento (¡atención!): «La actividad traductora supone una confrontación con un *padre* que concebimos como un fragmento de la tradición, o como la totalidad de la tradición en el instante preciso de la lectura. Ese padre debe ser tachado, sustituido por un hijo autosuficiente pero lleno de “errores” e “infidelidades”: el nuevo texto, el texto de la traducción». Y todo ello, como no podía ser menos, en el nombre de Derrida. En suma, la explicación nos lleva a concluir, ¡seguro que de forma tan simplista como grosera!, que cuando el traductor de a pie comete un error es un zote; en cambio, cuando un escritor vierte un texto –¡como está creando!– tiene siempre barra libre... En fin, parece que nunca acabaremos de quitarnos de encima esa idea romántica de la creación literaria.

La primera traducción de *El callejón de los milagros*, de Naguib Mahfuz, se hizo del inglés, lo que no deja de ser sorprendente en un país en el que hay tantos arabistas. No importa, si está hecha por un escritor la traducción es buena, y entrar en dibujos

es gana de ponerse puntilloso. Esto puede explicar, y sólo apunto casos memorables ahora cuestionados con argumentos más que convincentes, que hayan pasado a la historia de nuestra cultura como obras maestras las versiones que Pedro Salinas hizo de *En busca del tiempo perdido*, la que realizó Borges de *La metamorfosis*, de Kafka, o la de Cortázar de las *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar. Tengo la sensación de haber estado más cerca de las intenciones de Kafka leyendo *La transformación* (y cito a propósito el título original de la versión, luego desechado, me imagino que por razones comerciales), la traducción catalana de Jordi Llovet, que con la celebrísima del escritor argentino.

No ignoro, ni olvido, las penosas condiciones en las que se desarrolla el trabajo crítico en España. Entre las cuales, su escasa remuneración me parece el menor de los males que padece. Más grave estimo la escasa profesionalización, su vocación de jornalero (los hay que escriben una crítica semanal, e incluso más) y lo que quizá no sea del todo desatinado llamar ¿censura? No se vale ésta ya de las toscas formas del franquismo, sino de otras más sutiles y prácticas. Así, la cada vez más frecuente limitación de espacio, en aras de las prisas o la fatiga del lector, o el dejar pudrir la reseña hasta que se cure del todo, como si de una paletilla se tratara. Por no hablar de esa creciente afición de los responsables de algunas revistas y suplementos literarios, a cambiar los títulos, corregir los textos y cortar aquí y allá con un criterio más cercano al capricho particular que al deseo de mejorar los artículos¹. Tampoco favorece la libertad de trabajo del crítico la dependiente relación de los medios periodísticos con empresas editoras. Ni la acuciante necesidad de las publicaciones por obtener unos determinados ingresos por la publicidad editorial. Ni tampoco la cada vez más frecuente dedicación a la ficción de periodistas de la

casa, que suelen ser reseñados por críticos sobrerros que siempre están al quite en esas ocasiones. O la presión que ejercen las firmas de prestigio del medio correspondiente sobre las críticas que se realizan de sus libros. Un importante novelista español fallecido recientemente, por más señas Premio Cervantes y académico de la lengua, amenazó a *Diario 16*, donde entonces colaboraba como articulista, con abandonar su columna si se publicaba una crítica poco complaciente con una novela suya.

Volvamos a la traducción. Si el crítico se dedica a la literatura extranjera muchos de estos inconvenientes desaparecen, aunque sin poder evitar toparse con otros no menos graves, aunque de índole muy distinta. Así, podemos rastrear la labor de un crítico que hoy reseña un libro alemán, mañana otro norteamericano y el mes que viene, con un poco de mala suerte, puede tocarle una novela japonesa: literaturas de las que en la mayoría de los casos, el reseñador de turno, apenas conoce poco más que los habituales lugares comunes que recogen los manuales. En España, con escasas excepciones (Robert Saladrigas en *La Vanguardia*, Justo Navarro en *El País* y Darío Villanueva en *El Mundo*, por sólo citar a unos críticos a los que sigo con interés), y nunca he entendido por qué, se ocupan de la literatura extranjera, aquellos críticos a los que no dejan escribir sobre la nacional. Pero también, y éste es un fenómeno curioso y digno de estudio, aquellos escritores nacionales que hacen de voceros incondicionales de esa literatura foránea que publica su editor. Lo que no quiere decir que estos libros, a menudo, no tengan interés ni que los comentarios críticos no sean a veces excelentes.

Algunas de estas curiosas prácticas tienen que ver con eso que algunos llaman –me gustaría pensar que con ironía, pero mucho me temo que va en serio– un *estilo internacional*. En la literatura en castellano

ese empeño no es de hoy, lo vienen cultivando con una cierta fortuna internacional Carlos Fuentes y Juan Goytisolo, aunque en el caso del escritor español, el empobrecimiento de su lengua literaria y su pintoresca visión de una España más imaginada que real (en el mismo sentido en el que Eugenio Asensio se refirió a la obra de Américo Castro), le haya supuesto el casi unánime rechazo de la crítica y, lo que es más grave, el alejamiento de los lectores españoles. Si tuviera que aducir un ejemplo foráneo similar se me ocurre el nombre de Milan Kundera, aunque el checo haya gozado de un mayor aprecio del público. Un buen amigo, escritor en catalán y excelente crítico, que ya he citado antes, me decía hace unas semanas una frase que suscribo: «Cuando me hablan de Kundera, yo pienso en Hrabal». Sea como fuere, Kundera es –por cierto– el autor que quizá más ha insistido en aquello de que los traductores son los que nos permiten vivir en el espacio supranacional de la literatura mundial.

Siempre he creído que la sustancia principal de la literatura (aunque no la única, qué duda cabe) es la lengua; cuando oigo hablar de un *estilo internacional*, del *idioma común* literario europeo («una concepción de la literatura heterogénea y plural, en la que las fronteras del idioma o del estado dejarán de ser prioritarias»)², pienso en qué papel desempeñaría la lengua literaria en esa literatura global. ¿No existe el peligro de que se acabe utilizando una lengua plana? Hay autores que, por el estilo que cultivan, se prestan a ser traducidos, sin que sus obras pierdan matices o se subviertan algunos de sus componentes imprescindibles. Pienso en casos tan distintos como son los de Javier Marías y Javier Tomeo, quizá los dos narradores españoles más conocidos hoy en el resto de Europa. Pero, ¿cómo traducir a Valle-Inclán? O por aducir tres narradores actuales muy distintos, ¿se puede traducir a Cela, a

Francisco Umbral o a Luis Mateo Díez sin que pierdan una parte importante de su esencia? Quizá la solución de estos problemas esté en ese estilo internacional que algunos defienden, pero que –y no sé si se han detenido a pensarlo– empobrece la lengua, la aleja de la escritura y la acerca a la redacción. Aunque tampoco ignoro, y se podían citar varios casos, que el pintoresquismo también puede ser otra vía de reconocimiento internacional. El problema, me gustaría expresarme con claridad, no estriba en el procedimiento, sino en la falta de autenticidad que supone partir de ideas preconcebidas. Para los mal pensados diré que cuando García Márquez escribió *Cien años de soledad* no creo que pretendiera crear una historia curiosa y pintoresca para fascinar a un público internacional interesado en mundos exóticos, para ese público que lee el libro como antropología y no como literatura.

En un país como el nuestro, en el que se traduce casi todo (casi el 30% de los libros que se editan en España son traducciones), muchos narradores españoles han vivido de espaldas a su propia tradición literaria, a la de su lengua. Una tradición guadianesca pero que –da vergüenza recordarlo– empieza nada menos que con el *Lazarillo*, Mateo Alemán y Cervantes y continúa con Galdós (siempre que leo un denuesto de su obra, lo que no es infrecuente entre nuestros narradores actuales, recuerdo los versos memorables de Cernuda en su «Díptico español»), Leopoldo Alas, Baroja, Ramón Gómez de la Serna y Gabriel Miró. Y que en las últimas décadas ha dado narradores tan importantes como Francisco Ayala, Max Aub, Miguel Delibes, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Juan Benet (al que se le atribuye esta frase: «La traducción es la creación de una obra en el idioma propio con el guión de otra obra en un idioma ajeno»), las obras de los años sesenta y setenta de Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Miguel

Espinosa, Juan Marsé... Por no citar la gran narrativa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo. Pero muchos de los novelistas españoles que han surgido en las últimas décadas se embelesan con tanta facilidad ante la última novela traducida, si es de un autor hermético y de tortuosa digestión mejor que mejor, como desprecian las de la propia. Así hemos pasado de la anorexia de la posguerra a la obesidad actual. La cuestión no parece ser sólo un asunto del día. Se cuenta que, en una ocasión, Valle-Inclán le comentó a Bergamín que «loz hermanoz Quintero eztarían muy bien zi loz traducjeren al caztellano». Y en una de sus *máximas mínimas* se preguntaba Jardiel Poncela: «¿Qué quedaría de la mayor parte de la literatura española actual si se tradujese al español?»³.

En un artículo reciente, en homenaje a Juan García Hortelano, Almudena Grandes señalaba, y es sólo un ejemplo entre los muchos similares que podría aducir, que ella formó parte de «una generación de lectores adolescentes tan esnobs y acomplejados por nuestra nacionalidad que devorábamos traducciones y obras latinoamericanas sin rechistar, y sin la menor curiosidad por lo que se estaba escribiendo en la casa de al lado»⁴. En esta última década podríamos añadir otras maneras de esnobismo no menos disparatadas, como las que cultivan aquellos escritores cuya única tradición cultural es la cinematográfica, o en los peores ejemplos –que también los hay– las series de televisión, los vídeo-clips o los cómics. Sus relatos suelen transcurrir en Pekín, Tokio o el desierto de Mojave, versión reportaje de cualquier dominical de un periódico.

Pero más allá del testimonio y de la mera anécdota, de estos ejemplos apresurados, el desconocimiento de la propia tradición literaria quizá pueda valer para explicar muchos de los globos que la industria cultural hincha y deshinchas cada dos por tres.

En estas últimas décadas, los escritores españoles han tenido a su disposición, quizá por primera vez –en versión original o en buenas traducciones (pienso, por ejemplo, en las que ha hecho Miguel Sáenz de Thomas Bernhard)– la literatura universal, pero también –y, sobre todo– los libros de su propia lengua. Creo que ahí es donde debe fajarse un escritor, donde debe templar sus armas literarias; aunque sin olvidar que sus ambiciones debieran ser de cariz universal y su opción la singularidad. El debate, por tanto, entre lo *castizo* y lo *extraterritorial* es falso, sin contenido crítico, y sólo puede entenderse como una manera de motejar para descalificar. El primer término se ha usado como arma arrojada para descalificar a escritores cuyas obras transcurren en el pasado o en ciudades de provincias y que ni estaban escritas en el estilo internacional ni se caracterizaban por su *intercostumbrismo* literario. ¿Se atrevería alguien a decir que Juan Rulfo es un escritor castizo? ¿Lo es Julio Llamazares? El único casticismo que yo observo en la narrativa española, en la de cierta entidad, es producto de una visión pseudo cosmopolita del mundo y de la mala digestión de ese estilo horizontal que comparten tantas traducciones.

Frente a esa idea de globalización que se va imponiendo, la literatura puede ser el último reducto de lo peculiar, de lo distintivo, lo que no debería impedir –por medio de las cada vez más frecuentes buenas traducciones– que hiciera de puente entre formas diversas de pensar, como una manera de que

las culturas se relacionen a través de una de sus más complejas peculiaridades.

¿*Estilo internacional, intercostumbrismo* literario, literatura *castiza, extraterritorial*? En fin, vuelvo a Luis Cernuda, que frecuentó a los clásicos españoles, que tradujo a Shakespeare, que tanto aprendió en la lírica inglesa, y que tan denostado y mal entendido fue por muchos de sus contemporáneos y por gran parte de sus compañeros de generación, vuelvo –digo– a ese poema titulado «A Larra con unas violetas», en el dejó dos versos con los que voy a concluir:

«...muere la inspiración envuelta en humo,
Cuando no va su llama libre en pos del aire».

NOTAS

- 1 Valga un ejemplo chusco: hace unas semanas un periódico de Barcelona (no me refiero a *El País*, donde suelo colaborar) me pidió un artículo, y entre otros dislates semejantes, donde yo escribía *película* ellos pusieron *filme* y donde me refería a un *libro de poemas* prefirieron con gusto más que dudoso *poemario*.
- 2 Rafael Argullol, «Habitar literariamente Europa», *El País*, 7/III/1999.
- 3 Cf. Gonzalo Penalva, *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Turner, 1985, p. 29, y *Máximas mínimas y otros aforismos*, Edhasa, Barcelona, 2000. Ed. de Fernando Valls y David Roas.
- 4 «Mucho más que un hombre adorable», *El Mundo*, 13/II/1999.

Homenaje al traductor literario

APOLOGÍA DE LA TRAICIÓN

Manuel Serrat Crespo

Quiero referirme, antes de empezar, a la esclarecedora mesa redonda a la que acabamos de asistir sobre «El tratamiento que recibe la traducción literaria en los medios de comunicación». Me ha sido posible saber, gracias a las eruditas ponencias, que el producto de multiplicar un número imaginario por sí mismo es un número natural, y conocer también las características de las fórmulas químicas como traducción. Nunca te acostarás sin saber algo nuevo, decían nuestros abuelos... Pero, salvo por la comunicación de Martine Silber –a quien le agradezco su atención–, la traducción literaria ha brillado por su ausencia. Por eso he dicho que la mesa redonda ha resultado esclarecedora: la ausencia, el silencio es –exactamente– el papel que los medios de comunicación suelen reservarnos a los traductores literarios. Pasemos, pues, a otra cosa.

Cuenta Miguel de Cervantes que cuando su infeliz héroe, el Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, llegó a esta ciudad, para la que tiene amables palabras, quiso darse un garbeo por ahí –vayan ustedes a saber si no sería el atractivo multicolor y bullanguero de las Ramblas– y topó con una puerta en la que, con letras muy grandes, podía leerse «Aquí se imprimen libros». Sigue contando Cervantes que el hidalgo sintió curiosidad –pues nunca antes había visto los artilugios y actividades que tan famoso iban a hacerle– y entrando en el local contempló los distintos trabajos y entabló conversación con un caballero «de muy buen talle y parecer y de alguna gravedad» que había traducido un libro del toscano, libro que, en aquellos instantes, estaban componiendo para «darlo a estampa». Y ya entrado en materia –cosa que no solía serle difícil al de la «triste figura»–, suelta don Quijote: «... Pero, con todo esto, me parece que al traducir de una lengua a otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el re-

vés...» ¡Los tapices flamencos por el revés... ! ¿Lo ven ustedes? ¡Ya empezamos!

Claro que la referencia a «las reinas de las lenguas» absuelve de lo que seguirá a Valentín García Yebra (que no puede estar hoy aquí, pero con cuya adhesión contamos), premio nacional del presente año por toda una trayectoria profesional. Y permítanme decir que pocas veces un premio ha sido más merecido, hasta el punto que sorprende que el autor de la *Teoría y práctica de la traducción*, libro de cabecera de algunas generaciones de traductores, haya tenido que aguardar hasta 1999 para que le fuese concedido. Don Valentín traduce –también– de las «reinas de las lenguas» y, por lo tanto, la cosa no va con él. Ni tampoco, es de suponer, con Jordi Parramon, que ha recibido el más reciente premio de la Institució de les Lletres por su traducción al catalán de las *Metamorfosis* de Ovidio y que nos honra con su presencia. Enhorabuena... por esos galardones y, naturalmente, por el asunto de «las reinas de las lenguas» que les deja al margen del posterior juicio quijotesco...

Porque, prosigue el hidalgo: «El traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por eso quiero inferir que no sea loable ese ejercicio de traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen...».

Y les confesaré que, llegado a este punto, no puedo evitar que una mosca se pose en mi nariz, ni tampoco hacerme algunas preguntas... Sólo en la escuela traduje –y de modo deficiente, ¡ay!, si atendemos a las calificaciones– lo que el hidalgo denomina «reinas de las lenguas» y mis constantes escaramuzas profesionales con el francés y el catalán no «infieren –queda muy claro– ingenio ni elocución». ¿Pero cuáles serán las lenguas fáciles? Tal vez ese

checo o ese ruso en los que tanto ha destacado Monika Zgustová, sin cuyo trabajo la literatura checa nos sería aún casi desconocida y que ha sido reconocida con el premio de la Institució de les Lletres Catalanes, una traductora que se ha enfrentado con autores como Havel o la Akhmatova e, incluso, con Kundera, ese ogro mítico de los traductores, por más memeces que suelte cuando se decide a hablar de traducción.

Por lo demás, hay otra faceta del comentario quijotesco que me gustaría traer a colación aquí, antes de adentrarme por otros parajes menos económicos, menos crematísticos. No cabe duda de que el hombre de «muy buen talle», traductor del toscano y fugaz interlocutor del hidalgo podría haberse ocupado en «peores cosas» aunque más discutible sea que –por peores que fueran– «menos provecho le trujesen», puesto que el pobre –como sabremos más adelante– imprime el libro por su propia cuenta pues del librero sólo le cabe esperar tres maravedís... No estoy muy versado en monedas ni cotizaciones de antaño, pero no me parece difícil imaginar que dichos maravedís sean el equivalente a las mil pesetas y poco pico que recibe, hoy, en España, por una página de dos mil cien pulsaciones, el traductor literario. Y aun sin ser éste lugar ni momento para reivindicaciones profesionales, me resulta impensable –me parecería obsceno– hablar de traducción literaria sin mencionar la magra paga, el mísero estipendio y el rosario de entuertos que soportan –soportamos– hoy, contrato tras contrato, los traductores literarios. Hecho éste que me hace dudar –¡y mucho!– de que el trasunto de don Alonso Quijano acierte en lo de «menos provecho le trujesen...». Hecho éste, además, que fuerza a muchos de nosotros a hacer hervir el puchero con variopintas ocupaciones y a afirmar, algunas veces, como le oí recientemente a Carlos Manzano –casi un clásico de

la traducción literaria española y ganador del premio que lleva el nombre de otro destacado poeta, traductor y maestro recientemente fallecido –Ángel Crespo– a afirmar, decía, que a un traductor literario –para realizar correctamente su trabajo– le es imprescindible ganarse la vida de otro modo. Algo que –dicho sea de paso– me incapacitaría para ganarme la vida o para traducir correctamente. Y dada mi trayectoria profesional, éste es un cruel dilema.

Pero dejémonos de inútiles lágrimas, advirtamos tan sólo que –pese a su hermosa sonoridad– lo de «menos provecho le trujesen» es más que discutible y celebremos, por pura venganza, que poco tiempo después de pronunciar su frase las correrías de don Quijote terminaran, pues lo demás fue mero y adolorado regreso, muy cerca de aquí –según se baja por las Ramblas a la izquierda, antes de llegar al mar; o eso afirma, al menos, Martí de Riquer– a manos, o a lanza, del de la Blanca Luna.

En fin, que el menosprecio por el traductor literario –salvas sean las reinas de las lenguas– viene de antiguo...; pero no se detiene, ni mucho menos: Hace unos pocos años, Robert Frost, el poeta norteamericano, afirmaba que si fuera posible reunir en un cesto lo que un texto pierde con la traducción, tendríamos la poesía. Y en verdad que me gustaría acercarme al serón que contuviese toda la poesía perdida por las narraciones extraordinarias de Edgard Allan Poe en la traducción de Charles Baudelaire, por ejemplo... O en la de Julio Cortázar.

Extraña espuerta ésa, y extraño contenido, capaz de recoger toda la poesía perdida por los versos de los poetas catalanes cuando se acercó a ellos, para cambiarles la piel de las palabras, ese traductor tierno y huraño que emprendió, hace muy poco, su vuelo prostrero. Me refiero a José Agustín Goytisolo.

...Ya me parece escuchar las avanzadas voces: Baudelaire, Cortázar, Goytisolo son excepciones,

creadores que pusieron su inmensa sensibilidad al servicio de unas obras que –por una razón u otra– les interesaban. No es lo mismo, dirán, no es lo mismo... Aunque no quepa duda, al parecer –pues el inglés me resulta, en gran parte, ajeno– de que la traducción baudelairiana sea una «traición» al bronco estilo de Poe, en ese caso –levantándose sobre el pedestal de un nombre mítico (¡a toro pasado!)– la traición es aceptada, elogiada incluso, y ya nadie se atreve a agitar, con puritano ardor, el espantajo de la «transparencia» o la «invisibilidad» del traductor. Porque, en resumidas cuentas, de eso se trata.

Como recordarán, sin duda ustedes, hace algún tiempo –aunque no demasiado, todavía hoy asoma la nariz de vez en cuando– se puso de moda entre ciertos traductólogos (¡qué palabreja!) la teoría de la «transparencia» según la que el texto original debía pasar por las manos y las palabras de quien lo vertiera a la lengua de llegada como cierto sagrado infante pasó –al decir de las crónicas– por el vientre de una virgen; es decir, sin romperlo y, sobre todo (¡sobre todo!), sin mancharlo. Singular teoría ésa, difícilmente defendible por quien haya traducido un poco, aunque sean sólo unas líneas, y que –como no podía ser de otro modo– rechaza de plano otro extraordinario traductor, Miguel Sáenz, que no ha podido aceptar nuestra invitación pero que recibió el pasado noviembre, en Estocolmo, el premio de Aristeion –el más importante que concede la Europa unida a los creadores literarios– por su traducción de *Es cuento largo* de Günter Grass. Un galardón que se añade –todo hay que decirlo– a otros muchos honores y a su ya lejana afición al jazz que tal vez fuese lo que le llevara a elaborar la metáfora que publicó, hace unos meses, *El País*; para Sáenz, la labor del traductor literario es como la de un intérprete musical que debe –no faltaría más– someterse, ceñirse a la partitura, pero que –al mismo tiempo– la alimenta

con su propia sensibilidad, la hace sonar son su propio modo de entender, y de vivir, la música, los tempos, los ritmos. Y eso es ya otra cosa, y nadie en sus cabales podría exigir para su partitura un intérprete «inaudible».

Sin embargo así ha sido, así sigue siendo a veces, hasta el punto de que muchos traductores literarios han llegado a interiorizar esta absurda exigencia y se empeñan en negar, en ignorar, lo que su primera lectura y su posterior traducción aportan al texto. Miren, no me resisto a contarles una anécdota estrechamente vinculada a las jornadas que hoy clausuramos: hace unos meses, en Lisboa, cuando en la asamblea general del Consejo Europeo dábamos los últimos toques a la organización, se debatió ampliamente la forma que debía tener el folleto en el que se han traducido, por fin, a varias lenguas los textos de dos escritoras barcelonesas. La idea inicial, la idea que aportamos al Consejo, era la de llevar a cabo una doble traducción en cadena que, partiendo del texto en castellano y pasando sucesivamente, por todas las demás lenguas, llegara al catalán; y viceversa. No nos cabía duda –claro está– de que, tras diez o doce traducciones sucesivas, el texto de partida y el de llegada presentarían considerables diferencias; aun sobre la base –que dábamos por sentada– de una traducción impecable en cuanto al sentido, las distintas sensibilidades, las distintas lecturas, al acumularse, acabarían por construir un edificio «otro». Y esa otredad no sería lo que el texto habría perdido, sino lo que habría ganado, lectura tras lectura, emoción tras emoción. Esa otredad sería el resultado de una suma de sensibilidades lanzadas en la misma dirección. Precisamente para evitar este efecto distorsionador, este progresivo alejamiento del texto original, el *code d'usages* pactado entre los traductores y los editores franceses prohíbe, explícitamente, traducir una obra utilizando como lengua de

partida una lengua distinta de la original. Traducir una traducción, vamos, algo que en España se hace todavía de vez en cuando, algo que nosotros proponíamos como simple experiencia, como un juego que podía resultar aleccionador.

Pues bien, la propuesta fue desechada por la mayoría de los representantes porque podría justificar –decían– la inveterada desconfianza hacia el traductor, esa falaz convicción que los italianos resumieron en una frase que se ha hecho tristemente célebre: *Traduttore, traditore*. Una frase que, precisamente por eso, he elegido para encabezar las palabras que ahora les estoy dirigiendo. Y puesto que de traición se trata, hablemos de ello.

He dicho ya en alguna parte que todo es traducir, que cuando el creador literario va plasmando en el papel sus ideas, sus historias, sus emociones, no hace más que trasladar a un sistema de signos las obsesiones que –de un modo absolutamente distinto– le habitan. Cualquier creación literaria es, de este modo, una primera traducción. Y tan traidora –a mi entender– como las que van a seguirla. La idea no es mía, la leí –creo– de Octavio Paz, en sus *Hijos del limo*, y me parece recordar que también García Yebra –a quien hoy homenajeamos, entre otros traductores– la recoge en las primeras páginas de su ya citada *Teoría y práctica de la traducción*. En el proceso de escribir, a mi entender, parte de aquello que se agitaba para salir a la luz se queda –siempre, siempre– en el tintero; pero, al mismo tiempo, ese mismo proceso de escritura introduce en el texto que apunta un ritmo, unas súbitas apariciones de palabras o frases no buscadas, unas aliteraciones y, tal vez, entre otras cosas, unas metáforas que estaban muy lejos de la intención primera del autor. Los surrealistas exploraron a fondo esta faceta de la creación literaria entregándose a lo que llamaron la «escritura automática» y, ciertamente, los psicoanalistas po-

drían dar sobre ello sesudas conferencias. No importa. Eso no viene ahora a cuento. Lo cierto es que, cuando el libro aparece, de un modo u otro se ha perpetrado una traición inicial sobre la que el lector va a inclinarse para hacerla suya, para interpretarla y asumirla, para abrir en ella unos caminos, unas sugerencias, unas incitaciones que nunca fueron las del autor. ¿Será eso una nueva traición? Digamos, simplemente, que el lector lee desde su particular, desde su peculiar circunstancia, una circunstancia distinta –es evidente– a la del autor, y que en las «confusas palabras» de las correspondencias baudelairianas «los perfumes, los colores, los sonos» son, para él, distintos.

Nunca entenderé como Rimbaud pudo ver la vocal A de color negro cuando es, basta con mirarla, basta con escucharla, de un rojo vivo: la lectura es un placer íntimo, un vicio solitario y también el lector traduce el texto que tiene delante, aunque esté leyéndolo en su propia lengua.

Como vivencia personal –y entre paréntesis– mi lectura de la *Iliada*, por ejemplo, cambió notablemente tras unos años pasados en el África subsahariana; no me pregunten por qué, no sabría responderles, pero las tantas veces traicionadas palabras homéricas y los héroes, aqueos o troyanos, tienen ahora un olor distinto, el polvo y la sangre tienen otro matiz, el texto suena de otro modo. Sin duda alguna, si estuviera en condiciones de traducir «de las reinas de las lenguas» mi traducción sería, también, distinta.

Joaquim Mallafre, que también nos acompaña, autor de una elogiadísima y premiada traducción del *Ulises* de Joyce al catalán y de una interesante reflexión sobre la lengua catalana: *Llengua de polis, llengua de tribu*, hablando sobre la traducción y efectuando un juego de palabras que podría justificar la manida nota a pie de página, se refiere al

«*trair*» y al «*triar*», es decir a «traicionar» y a «elegir». Y tiene razón, ahí está el meollo:

Quando el traductor literario, tras su lectura inevitablemente subjetiva, inevitablemente traidora pues, comienza a verter el texto a la lengua de llegada, se ve siempre confrontado a la «*tria*», a la elección de soluciones, de estructuras sintácticas, de sinónimos, y sus decisiones –subjetivas, subjetivas... – son el resultado de su mundo personal tanto –al menos– como del texto de partida en su, no lo olvidemos, particular lectura. El traductor –se ha dicho hasta la saciedad– es el lector más atento, más profundo, el que más se invierte pues, personalmente, en la lectura, y por más que se empeñe en un inútil deseo de invisibilidad, de transparencia, vierte en cada una de las palabras de la traducción –en cada una de sus palabras, pues se apodera de la obra de un modo irreversible, definitivo– el caudal de su propia sensibilidad que modifica, traiciona irremediablemente el texto. Marguerite Duras era consciente de ello cuando escribía, en 1987, que «Una lengua nunca puede yuxtaponerse a otra lengua», y que: «Siempre he creído y hoy lo creo más todavía que un texto traducido a una lengua dada se convierte en un texto perteneciente, perteneciente –y el subrayado es mío–, a esa lengua».

Algunos autores, sin embargo, y no pocos traductólogos parecen olvidar que en cuanto «el libro se da a la estampa», en la hermosa frase cervantina, es decir en cuanto está en la imprenta, en cuanto entra en máquinas, ¿verdad?... ¡pero no es lo mismo!..., en cuanto «el libro se da a la estampa» pues, emprende el vuelo lejos del regazo de su autor, que será incapaz –por más que se empeñe– de controlar la fidelidad de las sucesivas lecturas; ni siquiera las de sus futuros traductores. Y los traductólogos carecen de poder sobre los sueños, los deseos o los fantasmas (y entiéndase como galicismo) que obsesionan a ese

lector en profundidad que inicia, poco a poco, palabra a palabra, el proceso de su fascinante, creadora traición.

Y en nuestra cultura literaria es fundamental el lugar que ocupan esas traiciones. Sin ellas, nuestro mundo sería otro, más arduo todavía, más estrecho, más encerrado y dividido. ¿Qué importa, en definitiva, que los expertos discutan sobre la idoneidad de las múltiples versiones del *Cantar de los cantares*? ¿Qué importan las traiciones que sus distintos traductores puedan haber perpetrado en el *Mahabharata*? Su poesía está ahí, abriendo la puerta al estremecimiento, y por sus frases españolas o francesas, alemanas o griegas corren –aunadas– diversas sensibilidades, a la espera de que recorramos sus páginas y añadamos la nuestra al torrente. La traducción literaria es, evidentemente, un puente para la diversidad, pero también un crisol en el que se funden, por lo menos, dos culturas... Y se me ocurre ahora una nueva sugerencia llena de posibilidades: la traducción como alquimia, tanto más valiosa, tanto más creativa cuanto alejado esté –en el tiempo o en el espacio– el paradigma cultural que traduce:

Restalla el rayo
en un cielo sereno:
¡esas palabras!

Eso dicen que escribió Maruyme en el lejano Japón del siglo XVII. Pero esas palabras –precisamente esas palabras– son las de su anónimo traductor y sin él, entre nosotros, Maruyme no existiría, salvo para algunos, escasos, yamatólogos.

Como no existiría, tampoco, cierto Shakespeare sin la *Tempestad* que desató hace muy poco, con su saber claro está, con su sólida ciencia de estudioso y veterano traductor, pero también con su delicadeza literaria, con retazos de su propia vida, Ángel Luis

Pujante, y cuya calidad le ha valido el más reciente premio nacional de traducción que concede –a una sola obra– el Ministerio de Cultura español.

Dice Agnès, mi compañera, mi esposa –cuyos ojos, tras tantos años, siguen siendo un laberinto y que, de vez en cuando, se permite traducir de lenguas tan «fáciles», para mí igualmente laberínticas, como el gun, el yoruba o el baulé– dice Agnès, pues, que todos los traductores literarios tenemos un gen de soslayo, que nos acercamos al orate, ¡que estamos medio loco, vamos! Y sin duda le dan la razón ciertas noches interminables de palabras y bebedizos, sin duda le dan la razón –también– retos como los aceptados por Ramón Lladó, nuestro reciente premio Ciudad de Barcelona de traducción literaria, que cargó sobre sus hombros, durante varios años, *La vie, mode d'emploi* de Georges Perec, hasta convertirlo en su *La vida, manual d'ús*; o el no menos reciente premio Stendhal, una labor de equipo llevada a cabo por Héctor Salceda, Regina Rodríguez Vega y otros colegas, que pusieron en pie y en lengua castellana otra novela de Perec, *La Disparition*, escrita, en el original, sin emplear una sola vez la vocal E, la más frecuente en la lengua francesa. Una absoluta locura de los talleres del Ulipo, una locura cuya traducción realizaron prescindiendo de la vocal A, la más frecuente en la lengua española, y convirtiendo *La Desaparición* en un *Secuestro*. ¡Ah, traidores, malditos traidores!

Sería injusto y faltaría a un deber de amistad si no mencionara hoy, aquí, a colegas que no han podido participar en nuestras jornadas porque su cuerpo –fatigado tal vez por tanta traición– les ha jugado una mala pasada y se están viendo las caras con la enfermedad, me refiero a Juan José del Solar o a Mauricio Wacquez. El oficio de las letras, en España, está casi siempre vinculado a la estrechez; escribir es llorar, decía Larra (¡no me vengan, ahora, con excepciones!)

y el traductor literario es, somos, el furgón de cola de la industria editorial (ustedes perdonen). Por eso es de justicia cuando, a pesar de leyes y contratos, los derechos de autor siguen pisoteándose y las tarifas harían desternillarse de risa a la peor pagada de las empleadas del hogar, rendir homenaje a Esther Benítez, que fue presidenta durante unos años del Consejo Europeo, que acumula también numerosos premios – entre ellos el Nacional– y que ha dedicado y sigue dedicando buena parte de sus esfuerzos a mejorar el estatuto social y profesional de sus colegas españoles.

Quienes, como yo, comienzan ya a sentir el peso de los años y tuvieron el triste privilegio de vivir los oscuros tiempos de la dictadura franquista recordarán las ácidas páginas de una revista humorística que, semana tras semana, nos llenaba la boca de chirriantes sonrisas. *La Codorniz* se llamaba, y había

dedicado uno de sus espacios fijos a una *Comisaría de papel* en la que sus redactores solían encerrar las publicaciones que, con sus erratas de imprenta, con sus errores, daban a la luz insólitos textos, chuscos en su mayoría. Pues bien, recuerdo que cierta semana, encerrada tras los barrotes de la dicha «comisaría», encontré una verdadera perla, la crónica de un banquete entre jerifaltes a cuyo término Nikita Krushchev, poniéndose en pie, había pronunciado un brindis mientras «levantaba su cosa».

Permítanme que cierre estas palabras imitando al viejo mandamás de un imperio ya desaparecido y que, levantando también mi «cosa», cualquiera que sea, brinde por todos ustedes, para que puedan gozar de sus premios los homenajeados de hoy, para que podamos –los demás– seguir entregándonos a nuestra cotidiana traición, a nuestra locura. Sean moderadamente felices.

PALABRAS DE CONTESTACIÓN (A «APOLOGÍA DE LA TRAICIÓN»)

Ángel Luis Pujante

Puestos a citar a don Quijote y su relación con Barcelona, recordarán ustedes los elogios que el hidalgo manchego dedica a esta ciudad hacia el final de la novela, para, en un tono más personal, añadir: «... y, aunque los sucesos que en ella me han sucedido no son de mucho gusto, sino de mucha pesadumbre, los llevo sin ella, sólo por haberla visto». Como los sucesos que a mí me han sucedido en Barcelona no son de ninguna pesadumbre, sino de mucho gusto, venir a esta ciudad es siempre muy grato para mí, y más en un caso como éste en que te invitan para hacerte el honor de un homenaje. Desearía, pues, empezar agradeciendo muy sinceramente a los organizadores la atención que ha tenido con los galardonados, pero también felicitándolos por la organización de este excelente coloquio. Igualmente, quisiera agradecer a Manuel Serrat las cariñosas palabras que nos ha dirigido a los premiados.

Intervenir aquí ante ustedes en nombre de otros galardonados es para mí un honor y una responsabilidad. Intentaré estar a la altura de uno y de otra, y lo intentaré empezando por felicitar a todos por sus merecidísimos premios, aunque también me uno a Serrat en su extrañeza de que un García Yebra haya tenido que hacerse octogenario para que le haya sido concedida esta distinción. Mi enhorabuena, pues, a Valentín García Yebra, y a todos los premiados en otras convocatorias, tanto recientes como pasadas, cuyos méritos acaban de ser justamente destacados: a Miguel Sáenz, Ramón Lladó, Carlos Manzano, al equipo formado por Hermes Salceda, Regina Rodríguez Vega, Marisol Arbués, Mercè Burrel y Marc Paraire, y también a Jordi Parramon y Monika Zgustová, así como a Joaquim Mallafré. Perdonen ustedes este efecto de guía telefónica, pero me parecía justo no omitir nombres (por lo mismo, me disculpo por mis posibles omisiones). Además, apoyando el gesto de Serrat, junto a esta

felicitación vaya mi solidaridad con los traductores que no han podido asistir al coloquio por razones de salud.

Se ha premiado a unas personas que han dedicado o están dedicando una parte importante de su vida a una labor que suele calificarse de humilde, callada o invisible, pero que siempre ha tenido consecuencias decisivas. No quisiera ponerme solemne, pero si la Europa moderna se levanta sobre los cimientos de la Biblia, Grecia y Roma, tiene razón Louis G. Kelly cuando afirma que Europa debe su civilización a los traductores. Si nos ceñimos al efecto transmisor de la traducción en la literatura, todos hemos aprendido que tal escritor extranjero influyó en tal escritor e incluso en el nacimiento de tal literatura. Lo que no suele decirse es que esta influencia se ejerció casi siempre a partir de traducciones, no de originales. No voy a extenderme con ejemplos y consideraciones bien conocidos de todos ustedes y que confirman lo que todos sabemos: no sólo que la traducción es importante y necesaria, sino que constituye un fenómeno cultural fascinante.

Sin embargo a alguien se le ocurrió un día un ingenioso juego de palabras y, desde entonces se nos viene restregando lo de *traduttore traditore* como si la nuestra fuese una ocupación innoble o como si no hubiese más traición que en la traducción. Manuel Serrat nos ha recordado no sólo lo injusto sino también lo que hay de erróneo de la célebre frasecita. Si se persiste en el error, desde luego nos uniremos a la apología y diremos, «Pues, entonces, ¡viva la traición!».

Sin embargo, puestos a jugar con las palabras, podemos intentar otros juegos. ¿Qué tal el de *musicante, massacrante*? Si hace fortuna, ya se pueden ir preparando los músicos. Precisamente, para uno de los premiados (me refiero a Miguel Sáenz), traducir literatura es como interpretar una partitura. Aunque

también podría verse como transcribir la partitura para otro instrumento, la metáfora de Sáenz es sugerente por cuanto permite relacionar la traducción con la ejecución musical. Lo que, a su vez, me recuerda un chiste que tal vez ustedes conozcan. En un examen público de violín un alumno toca cierta pieza musical de un modo infame. Uno de los presentes pregunta a otro: «¿Qué tal la ejecución?» y éste responde: «Hombre, no hay para tanto. Bastaría con un suspenso». Pues bien, de un modo análogo creo que ante determinadas traducciones tendríamos que exigir al menos un buen suspenso público, porque tanto la incompetencia como la irresponsabilidad o el aprovechamiento de los que las perpetran nos salpican a los demás y al prestigio de nuestra propia actividad. Al público que tengo delante no necesito precisarle a qué traducciones o traductores me refiero, pero sí quisiera recordarle que la traducción no se ejerce solamente en el ámbito del libro, sino también en el del cine y el teatro.

En todo caso, si vamos a jugar con las palabras, sería preferible darle al juego un sentido positivo. Joaquim Mallafrè, otro galardonado, acierta sin duda cuando a la tan manoseada noción de *trair* yuxtapone la de *triar*. La mera inversión vocálica de un infinitivo catalán sitúa la actividad traductora en un marco infinitamente complejo. Como han estudiado Levy y otros, la traducción consiste en elegir, en decidir. En función de unos fines predeterminados, las decisiones en que se basa nuestra tarea empiezan ya con la elección de autor y obra, y llegan hasta el más ínfimo detalle lingüístico. Tanto esta formulación como el juego de palabras de Mallafrè parecen muy sencillos, pero si se piensa por un momento en todo lo que entrañan se verá que no es como para despacharlo alegremente. Ortega y Gasset, con todas las reservas que puedan suscitar algunas de sus opiniones al respecto, señala que, a poco que nos

fijemos, veremos que el fenómeno de la traducción nos lleva a ese gran arcano que es el lenguaje. Tal vez por haber reparado en su complejidad llegó a decir Ortega. «Es preciso renovar el prestigio de esta labor y encarecerla como un trabajo intelectual de primer orden.»

Me gustaría terminar con otro juego de palabras de sentido positivo. No suelo dar consejos ni soy quién para darlos, pero hoy quisiera hacer una excepción: cuando les vengan con eso de «traduc-

tor, traidor», digan que alguien no leyó u oyó bien el juegucito, y que la frase correcta es «traductor, traedor», de «traer». Porque eso es lo que hace el traductor: traer información, traer ciencia, traer civilización, y muy especialmente, traer cultura. Si es así, me atrevo a dedicar nuestro premio y todos nuestros premios a todos los «traedores» ausentes y presentes y a animarles a seguir con la «tracción». Vaya mi dedicatoria a ellos, a ustedes y a todos.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Gareth Walters, durante muchos años ocupó la cátedra Stevenson de Estudios Hispánicos en la Universidad de Glasgow, antes de trasladarse, este año, a la Universidad de Exeter, donde ocupa la cátedra de Estudios Hispánicos. Es autor de gran número de trabajos sobre todos los aspectos de la literatura española y la traducción, destacándose sus estudios de poesía en lengua castellana, en particular sobre Aldana, Quevedo y Lorca. En el campo de las letras catalanas es un reconocido especialista en Ausiàs March y Salvador Espriu. En la actualidad tiene preparados dos libros, uno sobre Lorca y una antología de poesía española.

Olivia de Miguel Crespo, (Logroño, 1948) Licenciada en Filología Inglesa y Doctora en Teoría de la Traducción por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es profesora titular de la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra. Entre otros ha traducido a: Marianne Moore, Henry James, Hanna Barry, George Orwell. Es autora del libro *Una propuesta metodológica para el discurso modernista norteamericano*, de próxima aparición.

Paola Capriolo, (Milán, 1961). Novelista y traductora. Es una de las escritoras italianas jóvenes más traducidas al español, entre sus obras traducidas destacan: *La gran Eulalia*, libro de relatos. *El barquero de las ánimas* y *Con mis mil ojos*.

Daniel Pennac, (Casablanca, 1944). Escritor y profesor de literatura. De entre sus obras traducidas al español destacan: *Como una novela*, *Señores niños*, y la saga de la tribu Malaussène con *La felicidad de los ogros*, *El hada Carabina*, *La pequeña vendedora de prosa* y *El señor Malaussène*

José Antonio Marina, (Toledo, 1939). Ensayista y profesor de Filosofía, es una de las figuras más destacadas del pensamiento español. En su obra supera el conflicto modernidad-posmodernidad con lo que se llama ultramodernidad. De su obra, publicada íntegramente por la editorial Anagrama, destacan títulos como *Ética para náufragos*, *El laberinto sentimental* y *La selva del lenguaje*.

Beth Yahp, (Johor Bahru, Malasia, 1964). Inmigrante en Australia, reside en París y escribe en inglés. Es conocida en España por su novela *La furia del cocodrilo*, galardonada con el Victorian Premier's Prize y el New South Wales Ethninc Affaris Commission Award.

Frans Oosterholt. Traductor al holandés de Quim Monzó.

Edmond Raillard, (Lión, 1951). Estudió el bachillerato francés en el Liceo Francés de Barcelona. Licenciado en Filología Hispánica por la Sorbona. Doctor por la Universidad de Grenoble. Es profesor de Filología Española y Catalana en la Universidad de Grenoble III. Entre otros ha traducido al francés a autores como Antonio Saura, Raúl Núñez, Sergi Pàmies y Quim Monzó.

Elisabeth Helms, (1946) Es traductora del español, inglés y danés al sueco. Entre otros escritores españoles ha traducido a: Luis Goytisolo, Álvaro Pombo, Alejandro Gándara y Eduardo Mendoza.

Kary Kemény, (Budapest, 1950). Licenciada en Filología Española y Francesa. Ha traducido al noruego a Eduardo Mendoza y Javier Marías.

Znědek Petr Koutný, (Ústí nad Labem, República Checa, 1943). Licenciado en Filología Francesa y Española por la Universidad Carolina de Praga. Ha traducido al checo a varios autores latinoamericanos y españoles, entre otros: Eduardo Mendoza, Francisco García Pavón y Jesús Fernández Santos.

Francine Mendelaar. Ha traducido al holandés entre otros autores a Eduardo Mendoza, Carmen Martín Gaité, Laura Esquivel, Manuel Vázquez Montalbán y Carlos Fuentes.

Riccardo Campa. Es catedrático de Historia del Pensamiento Político, vicerrector y decano de la Facultad de Lengua y Cultura Italiana de la Universidad para Extranjeros de Siena y vicepresidente de la Sociedad Dante Alighieri. Filósofo y ensayista, entre sus publicaciones más recientes destacan *La escritura y la etimología del mundo*, *Le daimon de la persuasion* y *Les consonances de la mémoration*.

Ingeborg Harms, (Lüneburg, Alemania, 1956). Es profesora de literatura alemana en la Universidad de Bonn, después de haber ejercido como docente en Estados Unidos. Tiene publicados libros de análisis de la obra de Heinrich von Kleist y varios estudios sobre literatura y medios de comunicación. Actualmente forma parte de la

plantilla del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, diario en el que ejerce como crítica literaria.

Martine Silber. Periodista y crítica literaria francesa. Está especializada en literatura anglosajona y española. Forma parte de la plantilla del diario *Le Monde* desde 1989. A partir del año 1994 ejerce la crítica literaria en *Le Monde des Livres*; tiene a su cargo la dirección del suplemento mensual de dicha publicación consagrado a los libros editados en formato de bolsillo.

Boyd Tonkin, (Londres, 1955). Licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de Cambridge, ejerció varios años la docencia antes de dedicarse al periodismo. Actualmente, es el director de la sección literaria del diario londinense *The Independent*, desde 1996, donde también escribe sobre asuntos de interés cultural. Desde 1999 forma parte del jurado del Brooker Prize for Fiction, el premio de novela más prestigioso del Reino Unido.

Fernando Valls, (Almería, 1954). Es profesor de Literatura Española Contemporánea en la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha publicado las antologías *Son cuentos*, *Antología del relato breve español 1875-1933* y en colaboración con Juan Antonio Masoliver *Los cuentos que cuentan*. Asimismo ha publicado el libro *La enseñanza de la literatura en el franquismo*, y ediciones de textos de Joan Perucho, Luis Goytisolo, Juan Luis Panero y Enrique Jardiel Poncela, entre otros. Es colaborador habitual del diario *El País* y la revista literaria *De libros*.

Manuel Serrat Crespo, (Barcelona, 1942). Es traductor y escritor, entre sus obras de creación destacan entre otras *Anna o la venganza (Ensayo general)*, *El caníbal (ceremonia antropofágica)* y *Abidjan, itinerario iniciático*. Ha traducido a autores como Jean Cocteau, Henry-Bernard Levy, Drieu La Rochelle, Honoré de Balzac, J.M. Le Clézio y Daniel Pennac.

Ángel Luis Pujante. Catedrático de Literatura Inglesa de la Universidad de Murcia. Premio Nacional de Traducción, por el Ministerio de Cultura Español. Entre otros ha traducido a Karl Pleger, Thomas Middleton y William Shakespeare