

VASOS COMUNICANTES



Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE
Número 4 500 pesetas

SEGUNDAS JORNADAS

EN TORNO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA

TARAZONA

VASOS COMUNICANTES



<i>Director:</i>	Ramón Sánchez Lizarralde
<i>Secretarias de Redacción:</i>	Cristina García Ohlrich Catalina Martínez Muñoz
<i>Consejo de Redacción:</i>	Carlos Alonso Otero Mariano Antolín Rato María Luisa Balseíro Fernández-Campoamor Esther Benítez Eiroa Clara Janés Nadal Miguel Martínez-Lage Miguel Sáenz Sagaseta de Ilurdoz Juan Eduardo Zúñiga Amaro

VASOS COMUNICANTES es una Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE, y ha sido confeccionada con la ayuda del Ministerio de Cultura.

C/ Sagasta, 28, 5A. 28004 Madrid
Teléfonos: 446 70 47 y 446 29 61

Diseño y maqueta: José Luis Sánchez Lizarralde

Ilustración de portada: José Luis Sánchez Lizarralde. La T utilizada para la composición de esta ilustración y para el cintillo de los textos de Tarazona es una estilización de una letra inicial del siglo XII, miniada o coloreada, de inspiración celta y origen probablemente alemán.

Las ilustraciones de las páginas 6, 9, 10, 19 y 28 son de José Luis Sánchez Lizarralde.

Las pinturas y dibujos de las Segundas jornadas en torno a la traducción de Tarazona son obra de Valeriano Bécquer.

Las iniciales de las Segundas Jornadas en torno a la traducción de Tarazona son caracteres en relieve encontrados en la Abadía de Westminster, Inglaterra, realizados aproximadamente en 1272.

La *ilustración* de la página 97 es una xilografía de Hans Holbein, realizada para el impresor de Basilea Valentín Curio, en 1522.

Filmación: Negami, S.L

Impresión: Mariar.S.A.

SUMARIO

INVIERNO DE 1994-1995

PRESENTACIÓN

7

ARTÍCULOS

10



TARAZONA

34

JUEGO DE PALABRAS: PESSOA

78

INFORMACIÓN PROFESIONAL

84

RESEÑAS

90

VASOS COMUNICANTES



<i>Presentación</i>	7-9
<i>Delirios de un reseñista sobre una traducción de Cavafis</i>	
RAMÓN IRIGOYEN.....	11-18
<i>Modalidades y tipos de traducción</i>	
AMPARO HURTADO ALBIR.....	19-27
<i>Una apuesta obligada. Esbozo de un Libro blanco de la traducción</i>	
MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE.....	29-33
Textos de las II Jornadas en torno a la traducción literaria en Tarazona	34
<i>Intervención de Francisco Úriz, director de la Casa del Traductor</i>	36-38
<i>Saludo del Alcalde de Tarazona</i>	39
<i>Intervención de la Consejera de Cultura de la Comunidad de Aragón</i>	40-42
<i>Conferencia</i>	
BERNARDO ATXAGA.....	43-52
<i>Mesa redonda</i>	53-64
<i>Taller de literatura norteamericana Chefs House, de Raymond Carver</i>	
JUAN MARI MENDIZÁBAL.....	65-66
<i>Taller de traducción en torno a A Suitable Boy</i>	
DAMIÁN ALOU.....	67-69
<i>Los Ensayos de Montaigne</i>	
JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX.....	70-74
<i>¿Que no Queneau?</i>	
MANUEL SERRAT CRESPO.....	75-76
<i>Un poema de Fernando Pessoa y cuatro traducciones</i>	78-83
<i>Reunión del CEATL en Viena, noviembre de 1994</i>	
ESTHER BENÍTEZ.....	84—85
<i>Premios Nacionales de Traducción 1994</i>	86
<i>Premio Stendhal 1994</i>	86-87
<i>Acerca de los Premios Nacionales de Traducción</i>	87-88
<i>Boletín de estudios de traducción</i>	88
<i>Congreso Internacional sobre teatro clásico en la traducción</i>	89
Utilidades	
<i>La traducción de jergas (notas sobre algunos diccionarios)</i>	90-92
Libros	
<i>El sentido de la traducción: Reflexión y crítica</i>	92-93
Revistas	
<i>Paremia</i>	93-95



EN *Bien sabido es, al menos en el poco geométrico círculo de la traducción, que a propósito de la invisibilidad se viene sosteniendo toda una polémica, nada vacua pese a la inmaterialidad de su objeto, en lo relativo a las modalidades de presencia (fantasmal, monstruosa, carnal,*

TACION

sorpresiva, activista, ominosa y otras muchas) del versátil traductor en la obra que vierte al idioma de que se trate. No vamos a terciar aquí, aunque ya habrá oportunidad para ello, en este terreno de los atributos de la obra del susodicho traductor. Mas a propósito de invisibilidad puede haber —y, de hecho, haylos— quienes aprovechen la oportunidad para continuar llevando agua a su molino, ida va como es la época del maquinismo que acabó con tan precarios procedimientos de moler el grano. Habrá que decirlo una nueva vez: vuelve a enseñar la patita en las páginas de revistas y suplementos literarios esa vieja especie —que

creíamos extinta, o al menos confinada en reconocibles reservas— de los ilustres escritores de lejanas latitudes que parecen utilizar el español o castellano, sin que se les conozcan orígenes que justifiquen la proeza, para su meritoria y doblemente admirable labor. Es decir, que a ciertas obras, el traductor, como el valor a los soldados, se les supone. El fenómeno, valga el término para suceso tan prodigioso, coincide con la impune circulación de otra especie, ésta del orden de las noticias o murmuraciones, que insiste en una peregrina y tan antigua teoría acerca de la cultura literaria que ya creíamos pasada de solera. Pretende la tal (estamos, no se olvide, en coyuntura "nacional", según ciertos editores, en lo que a producción literaria se refiere) que en lo tocante a aportaciones literarias, las únicas que merecen el título de tales, y por tanto el privilegio del estímulo y el reconocimiento, son aquellas llamadas originales, que nacen del maridaje o cópula entre el uso de la lengua escrita y el de la imaginación creativa, a

PRESEN

Habrá que decirlo una nueva vez: vuelve a enseñar la patita en las páginas de revistas y suplementos literarios esa vieja especie —que creíamos extinta, o al menos confinada en reconocibles reservas— de los ilustres escritores de lejanas latitudes que parecen utilizar el español o castellano, sin que se les co- nozcan orígenes que jus- tifican la proeza, para su meritoria y doble- mente admirable labor. ❀ ❀ ❀

condición de que ambas sean genuinamente españolas. No es que ignoremos que el provin- cianismo figura entre los ingredientes de las nue- vas tendencias de la cultura espectacular, pero nos atrevimos a creer en alguna forma de pro- greso —perd nanos, señor— y por eso llegamos a pensar que ya estaba suficientemente claro que la traducción de mensajes —literarios y no lite- rarios— de otras lenguas a la propia constituye, al menos, una contribución indispensable a la cultura universal y de cada país o nación en par- ticular. Ya que pocos son los que se atreven a re- conocer que, en realidad, se trata de uno de los elementos constitutivos y originarios de la cul- tura misma. Y eso que estamos en Europa... El hecho es que ahí está, flotando como un fan- tasma por los pasillos de empresas, periódicos e instituciones, disput ndole el territorio a la no menos fantasmal, por invisible, presencia de los traductores que, ingenuos ellos, creían indiscu- tible el usufructo de sus viejos castillos. Avisados estamos.

Pero precav monos de incurrir en la tenta- ción de la queja permanente, sobre todo cuan- do soplan vientos tan aviesos y potentes que ame- nazan con derribar edificios de probada solidez como el del Círculo de Bellas Artes.

Invisibles o no invisibles, existimos y hasta, a veces, nos reunimos, como podrá comprobar- se —juramos por todo lo sagrado que no nos lo hemos inventado— a través de los textos que re- producimos de las *Jornadas en tomo a la tra- ducción literaria* que, por segundo año, se ce- lebraron el pasado octubre en Tarazona. Incluso polemizamos, y si no que se lo pregunten a Ramón Irigoven, a quien debemos unos *Delirios de un 'rese nista' sobre una traducción de Cavafis*, que abren este número. No vamos a pronun- ciarnos, nos acogemos a nuestro propósito de servir de vehículo para cualquier polémica se- rria que tenga que ver con la traducción y los tra- ductores. Pero ojo al parche con el argumen-

TACION

to, ya repetido, de que no es elegante polemizar con las reseñas de la prensa. Atención también a la *apuesta obligada* acerca de un *Libro blanco de la traducción*, que nos propone Miguel Martínez-Lage. Dará que hablar. Nos complace continuar incluyendo aportaciones de reconocidos profesionales de la didáctica de la traducción. Esta vez se trata de *Modalidades y tipos de traducción*, que debemos agradecer a Amparo Hurtado. Por lo demás, haced lo que podáis con el resto, gozad un rato con Pessoa y no olvidéis que necesitamos vuestra colaboración.





Delirios de un 'reseñista' sobre una traducción de Cavafis

RAMÓN IRIGOYEN

Muy sensata me parece la sentencia *nunca hablar de sí* que con arete de grabador supremo acuña Baltasar Gracián en su *Oráculo manual y arte de prudencia* porque, si uno se elogia, incurre en vanidad y sus alas de pavo producen rechazo y, si se vituperara a sí mismo, produce lástima a quienes le escuchan, según este fantástico jesuita aragonés mucho más apreciado en Europa que en España, donde la crítica le fue muy adversa hasta principios del siglo XX. Pero como esta revista me encarga que hable de la experiencia de mi traducción de *Poemas*, de C.P. Cavafis, editados por Seix Barral, e incluso se me sugiere que hable aquí de cómo ha recibido la crítica el libro y de la polémica que acabo de tener con Andrés Trapiello, porque es del mayor interés que se establezcan debates, no me queda más remedio que por esta vez contradecir a Gracián.

Pero, antes de enzarzarme en los más amables dimes y diretes con Trapiello por su reseña que con el título de *Otro Cavafis, honesto y crudo* publicó en *El País* el 24 de septiembre de 1994, permítaseme un pequeño canto a la utopía, placer y durísima gimnasia de traducir (que todo esto y mucho más es este oficio), a los que me entregué con el mayor fervor durante mi estancia en Atenas a lo largo de tres años. Deseo, pues, aclarar

que la actual traducción, iniciada en diciembre de 1966, está realizada principalmente por el puro placer de traducir y, en consecuencia, sin ni siquiera mediar el afán de publicarla, pues el escaso incentivo económico que la publicación de traducción de poesía conlleva en proporción al esfuerzo que exige, ha hecho que apenas me importara el mantenerla inédita. Y, como además va en 1984 publiqué en Valencia una edición trilingüe —griego, catalán (con traducciones de Caries Riba y de Alexis E. Sola) y castellano— de una *Antología* de setenta y un poemas de Cavafis, coeditada por el Ayuntamiento de Valencia y Fernando Torres, tenía la sensación de haber cumplido ya con el Ejército, que es la institución a la que rendimos cuentas los traductores.

Para decirlo en dos líneas, aquellos tres años de Atenas, dedicados a la más intensa traducción de poesía griega, fueron el mejor taller para aprender a componer mis propios poemas, que empecé a escribir desde el momento mismo en que en diciembre de 1969 regresé a España. Por eso para mí la traducción de poesía fue literariamente muy rentable —terminé por oír mi propia voz en poesía tras reproducir en castellano los originales de unos cuatrocientos poemas de diez o doce poetas griegos de los siglos XIX y XX—

y eso influyó también decisivamente en que no sintiera en modo alguno el apremio de su publicación, aunque luego también es verdad que en diversas revistas y en un libro que publicó en 1989 Mondadori —*Ocho poetas griegos del siglo XX*— se publicaron bastantes traducciones de aquellos poemas.

Y, aunque al hablar en una revista de esta índole dirigida a especialistas, que saben muy bien lo que es este oficio, no es necesaria la siguiente aclaración, por si el lector fuera circunstancialmente profano, deseo también aclarar que, aunque me moviera primordialmente el placer de traducir, no se debe sin embargo concluir que trabajara con menor escrúpulo profesional, pues, como muy bien sabe la gente de este oficio, precisamente por estar libre de las prisas de la publicación he podido realizar el trabajo con un mimo con el que en otras circunstancias es mucho más difícil tratar los textos. Y lo del *mimo* no es cierto tanto porque lo diga yo —no me puedo olvidar ni un minuto de la sentencia de Gracián— como porque lo dijo Jaime Siles en su crítica de mi traducción publicada en *Abc*.

Poemas, de C.P. Cavafis, viene precedido de un prólogo de cuarenta páginas con los siguientes siete apartados: biografía, obras en verso y prosa; marco histórico y la *cuestión de la lengua*; su poesía; el erotismo en su poesía; traducciones castellanas, catalanas, asturianas, gallegas y vascas; y un séptimo apartado: esta edición. Recoge los 154 poemas canónicos que el propio Cavafis consideró su obra válida, aclarados con cuarenta páginas de notas —aunque de apariencia muy inteligible, su obra, por referirse a menudo a aspectos muy particulares de la historia y de la cultura griegas, es extremadamente culta, y exige aclaraciones— y también se incorpora una bibliografía de ocho páginas.

Cuando en mayo de 1994 se publicó el

libro, el helenista Carlos García Gual ya me anunció que acarrearía alguna polémica. Y, aunque no ocultaré, como suele hacerse por verdadera o falsa modestia, que yo lo deseaba vivamente, pues la mejor prueba de que un libro está vivo es que se hable, y a ser posible muy acaloradamente, sobre él, la verdad es que, conociendo bien que el gremio literario no anda con muchos ánimos como para un auténtico debate sobre poesía, me tomé la opinión de García Gual con bastante escepticismo.

Pero, si, hasta la fecha, el libro no ha originado ninguna polémica, al menos, la cómica reseña de Trapiello ha propiciado el que yo le responda en *El País* con dos cartas —una publicada el 30 de noviembre, a la que Trapiello respondió en el mismo periódico el 1 de diciembre, y una segunda carta que debe salir pronto pues apelé al derecho de rectificación otorgado por la Ley— en las que rebatía los dislates que él había emitido en su reseña y en su carta de respuesta.

Y sin, naturalmente, echar las campanas al vuelo, porque para eso uno es laico de Belmonte, también es verdad que el libro ha merecido más de treinta críticas y notas de prensa en periódicos y revistas, unánimemente muy favorables al trabajo realizado, con otra sola excepción de un reseñador que ya desde el título de su artículo me aplicaba el honroso título de *bufón* —el título completo era: "El poeta, el erudito y el bufón" y, por lo que parece, en el título tuve el blasfemo honor de suplantar al mismísimo Cavafis—. El autor de esta buena pieza era el conspicuo José Luis García Martín —para los amigos *El Conspi*—, y la publicó en *La Nueva España*, *Diario de Cádiz* y *Europa Sur (Diario Independiente del Campo de Gibraltar)*, y no sé si en algún otro periódico.

Una ley sagrada del mundo literario instaura que un autor —y en este caso, el traductor— no debe responder nunca a un crí-

tico. Y acabo de volverlo a leer en el excelente *Chandler por sí mismo*, que sobre este gran novelista publicó Debate. Yo, por supuesto, respeto mucho estas opiniones, pero de ningún modo las comparto. Tengo en tan alta estima la crítica —más aún, creo con Arnold que incluso la poesía es nada menos que esto, crítica de la vida— que nada encuentro más estimulante que dialogar con un crítico, aunque no es nada fácil encontrar a alguien que se merezca este honrosísimo título, y digo que no es fácil encontrarlo, no digo que no lo haya.

Pero, naturalmente, no es el recibir una crítica adversa que, si estuviera fundamentada, por supuesto, la agradecería porque me ayudaría a mejorar mi trabajo, lo que me lleva a escribir este artículo. La razón hay que atribuirlo a los disparates vertidos en esta reseña de Trapielio (hay dislates que no puede asimilar sin ira ni siquiera mi paciencia jobiana) y lo que, sobre todo me ha molestado más, es el que en su carta de respuesta del 1 de diciembre, para defenderse, haya recurrido, como se va a ver, a la baja del infundio.

La reseña de Trapielio es aproximadamente de unos tres folios y medio y, como un pormenorizado análisis de todas las imprecisiones y disparates allí vertidos exigiría un mínimo de cincuenta folios, me limitaré a comentar sólo los delirios más gruesos. Y comencemos por los más burdos, las contradicciones flagrantes. Al principio del artículo se lee que la "secta de los cavafianos" —y primer error, aquí habría que decir *cavafistas*— "podría convocar su propio concilio de Nicea". Y al final del artículo resulta que de Cavafis "tenemos tan pocas como confusas noticias en palabras no menos vagas". Los cavafistas somos, pues, muy burros y también zánganos: las noticias son confusas y además pocas. Segundo atentado contra la lógica. Afirma Trapielio que "dicen

que la musicalidad de la poesía de Cavafis es delicada y áspera", y luego condena mi traducción porque suena a "dodecafonismo opaco v pedernal (*sic*)". Sin entrar a discutir cómo es la música de la poesía de Cavafis, aceptemos que no ha pasado a mi traducción la delicadeza del original, pero, como es dodecafónica y *pedernalina* —es el adjetivo correspondiente al también aquí incorrecto *pedernal*—, sí ha pasado su aspereza. Hay, pues, como mínimo, un 50 por ciento de éxito. (Y nuevo atentado contra la gramática: la conjunción copulativa y une elementos de la misma naturaleza, y *opaco* es adjetivo y *pedernal* sustantivo). En su carta de réplica del 1 de diciembre, y refiriéndose a mi traducción, vuelve a insistir en la aspereza en los siguientes términos: "Yo ni siquiera cuestionaba el rigor de tal traducción, simplemente sostenía que era áspera como la piedra pómez".

Pero estas contradicciones en su caso son muy comprensibles pues para Trapielio, según sus propias palabras, la contradicción es nada menos que la esencia de la poesía. En una nota de introducción a una selección de sus propios poemas, publicada en la antología de poesía *La generación de los ochenta* —y ¡oh casualidad, una antología firmada por José Luis García Martín!—, en 1988, Trapielio escribió esta maravilla: "La poesía es algo contradictorio y lleno de vagos recursos". Y como nunca he encontrado contradicciones en los pasajes más afortunados de Virgilio, Hölderlin, Baudelaire o Cernuda, y sí las he encontrado en los momentos en que estos mismos poetas, como decía Horacio de Homero, han echado un sueñecillo, creo que se puede concluir que contradictoria es la poesía de algunos chiflados, que con muy poca formación literaria escriben versos abominables, que luego nos los quieren colar por poesía. En cuanto a eso de los "vagos recursos" sólo los marcianos ignoran

que la poesía, además de exigir una formación intelectual muy sólida, es fruto de miles de trucos literarios perfectamente estudiados y descritos por la retórica, y ya desde la misma Grecia, y que todos los grandes poetas los han tenido siempre muy en cuenta. Y *vago*, por cierto, es palabra predilecta de Trapiello: "palabras no menos vagas" —se lee también al final de la reseña— y además de la mención de los "vagos recursos", también se dirige a un "vago lector lejano" en su sesuda poética de 1988. Parece como si Trapiello se empeñara en contradecir también a Baudelaire que escribió que tenía por "el honor más alto de un poeta realizar *con exactitud* —y el subrayado es del propio Baudelaire— aquello que proyecto llevar a cabo".

Pero ya lo que dice sobre métrica es digno de ser tatuado en el escroto de una momia egipcia. Y empecemos por una menudencia aritmética sobre los metros, pero que va revela lo muy grueso que hila en el tema, y preparémonos así para poder apechugar con las aberraciones que escribe sobre el verso libre, que son de auténtico infarto. Y Trapiello, que a lo largo de toda la reseña habla desde el pulpito, declara desde la solidez que para opinar sobre métrica da el estudio de la teología que "los metros castellanos clásicos no son numerosos", y cita seis de ellos, cuando ya simplemente en el índice de la *Métrica española*, de T. Navarro Tomás, se ofrece una lista de varias docenas de metros. Y, además, escasos o numerosos, ¿respecto a qué lengua?: ¿respecto al suajili, al sánscrito, al inglés...? Y, además, no tiene el menor sentido hablar del número porque —y Trapiello no puede ni sospecharlo— por la ilimitada variedad de combinaciones posibles la potencia de los metros es radioactiva. Decir que en poesía tenemos *pocos* metros resulta tan cómico como afirmar que un ciudadano vive indefenso porque, para disparar contra los

ladrones, sólo dispone en casa de muy *pocas* bombas atómicas. Y supongo que Trapiello encontrará muchas dificultades para expresarse oralmente porque también el castellano dispone de muy *pocas* vocales.

Luego escribe que "Irigoyen, al adoptar el versolibrismo, ha llevado a Cavafis a un 'dodecafonismo opaco y pedernal (*sic*)', lo que seguramente tendrá sus partidarios". (Me recomienda adoptar los metros clásicos: octosílabo, endecasílabo, etcétera, y sus combinaciones). Y hay que releer la frase porque este disparate tan brutal sólo resulta imaginable en labios del aldeano de *La ciudad no es para mí* que interpretaba Paco Martínez Soria. ¡El adoptar para la traducción el verso libre —y no un uso torpe de él— es lo que hace que mi traducción lleve a Cavafis a un dodecafonismo opaco! (Y de paso la música dodecafónica es mencionada despectivamente). O sea, que no puede haber poemas escritos en verso libre —que es como decir el verso de toda la poesía europea y americana del siglo xx— que se libren de una música opaca, lo que revela hasta qué punto Trapiello es incurablemente sordo a la música de la poesía contemporánea. Y la alusión al aldeano de *La ciudad no es para mí* está justificada porque el verso libre es básicamente el verso de la poesía urbana.

Segunda genialidad que incluso supera a la primera: "el versolibrismo seguramente tendrá sus partidarios." *Seguramente*, en este contexto, significa *probablemente*. Pues sí, y no sólo con probabilidad sino con seguridad total, el verso libre tiene algún que otro partidario. De entrada, como mínimo, el 90 por ciento de toda la poesía más importante del siglo XX, en Europa y en América del Norte y del Sur, que casualmente está escrita en verso libre (y en América del Norte y en Francia, incluso desde el siglo XIX, con Whitman y los poetas simbolistas, respectivamente). Y aún otro partidario más

de este verso: el propio Cavafis, que básicamente escribe su obra en verso libre. A Tripiello le ocurre lo que ya les pasaba a algunos griegos de hace 50 años y que Pontani en su artículo *La métrica de Cavafis* describió en estos términos: "La peculiaridad de su métrica parece todavía más extraña a una literatura, como la griega, que respecto a las formas es conservadora, ya que incluso hoy —y habla en 1945— es mucho menos sensible que otras literaturas a los hechizos del verso libre."

Y otro chiste fantástico. Afirma que si a Caries Riba, el gran poeta y traductor catalán de Cavafis, yo "le admirase tanto como aseguro... habría hecho mi traducción algo más musical y más poética". Tripiello no se ha enterado de que la traducción de Riba está íntegramente —¡pero íntegramente!— en verso libre, que ahora resulta que sí es hollywoodiense musical. Y lo que Tripiello tampoco puede ni sospechar es que Cavafis inventó una música nueva y que en su poesía "el verso, como la lengua, cultiva los elementos prosaicos en vez de los 'poéticos' y quiere tener el peso y autoridad del realismo", según escribió Politis. Y por eso también dice Politis que la poesía de Cavafis no encontró inmediata resonancia. Y repárese también en cómo Politis subraya finalmente la palabra *poéticos*—porque precisamente la noción de poesía contemporánea obliga a ello— mientras que Tripiello pide "una traducción... algo más poética", sin subrayar *poética*, como si el concepto de poesía fuese algo monolítico. ¿No hay, por ejemplo, diferencias absolutamente esenciales entre la poesía de los cancioneros de tipo tradicional y la poesía de los surrealistas.

Su concepción de la traducción tampoco tiene desperdicio: "los grandes poetas se caracterizan porque son buenos incluso en las malas traducciones." Le recomiendo, pues, vivamente, la traducción castellana de la

poesía de Rimbaud publicada por Río Nuevo. Pero, si hasta la fecha de la reseña los grandes poetas seguían siendo buenos, aunque el traductor no dominara el idioma al que traducía —salvo que Tripiello quiera decir que, aunque la traducción sea mala, los buenos poetas siguen siendo buenos en el original—, en la carta del 1 de diciembre da un paso más en los delirios de su concepción de la traducción. Y ahora ya el traductor, si escribe bien en el idioma al que traduce, puede ignorar el idioma del que traduce e incluso traicionar el original. Veámoslo con sus propias palabras: "Fray Luis y Díez Canedo fueron buenos traductores no por conocer la lengua de la que vertían, sino, sobre todo, a la que vertieron los textos de Horacio o Jammes, a veces traicionándolos." Al margen de la aberración que supone decir esto —se puede excusar el conocimiento del idioma original— va se nota que ignora hasta qué punto conocían Fray Luis y Díez Canedo el latín y el francés. A Horacio, por ejemplo, en su día Menéndez Pelayo y recientemente Carmen Codoñer le reprochan errores en sus traducciones del latín, que Lia Schwartz acaba de demostrar que son debidos no a la ignorancia del latín por parte de Fray Luis, sino a que utilizaba las ediciones y los instrumentos de trabajo propios de su época, y de acuerdo con aquellas ediciones sus traducciones son muy correctas respecto al original. Y respecto al conocimiento del francés de Díez Canedo me ha bastado echar un vistazo a sus traducciones de *Pequeños poemas en prosa*, de Baudelaire, para comprobar que probablemente no corro demasiados riesgos si afirmo que su conocimiento de este idioma era bastante sólido.

E incluso remata la faena de la reseña con la guinda de la mala conciencia (y aquí ya ignoro las razones de sus culpas). Dice: "Confío en que el autor de esta traducción no le odie a este reseñista por las presentes

líneas." (Y otro error: la palabra correcta, según el Diccionario de la Academia Española, es *reseñador*). Y hay otros veinte disparates más que no rebato por falta de espacio. Decía Troskv sabiamente que la práctica no tolera el menor error teórico. Este texto, cuyo nivel es el de una práctica escolar *cum laude*, revela el alto vuelo intelectual de este *reseñista* audaz, pero al que, al menos, de momento la poesía de Cavafis le viene como un jersey de Marlon Brando a un niño de cuatro años.

Quizá se me pueda acusar de responder en términos un tanto ofensivos. Pero voy a explicar la razón del tono empleado. A mi carta de réplica Trapiello ha contestado ya no con *vaguedades*, que son su especialidad, sino, como se va a ver, con un infundio. Y a los infundios hay que responder con contundencia. En su carta del 1 de diciembre escribe esta delicia: "Encuentra natural despedazar en su prólogo, de una megalomanía delirante, a *todos*—y el subravado es de Trapiello— los traductores de Cavafis que llegaron antes que él a este coto, y fueron muchos. Algunos, desde luego, son mejores que el propio Irigoyen. Que se le tosa a él, en cambio, le parece intolerable." En las páginas 20-35 de mi prólogo se critican las traducciones castellanas, catalanas, asturianas, gallegas y vascas de Cavafis. Veamos el despedazamiento de *todos* los traductores.

Califico allí literalmente de *excelentes* dos traducciones catalanas (la de Riba y la de Sola), las dos castellanas de Cañigral y de F. Rivera, la asturiana de Gago, la gallega (Cinco poemas) de Morfakidis y Pociña; son "*traducciones dignísimas*" las catalanas de J. Ferraté; la castellana de Santana tiene "*un soberbio nervio musical*"; la de E. Vidal y J. A. Valente tiene "*un castellano más que notable*". Menciono las traducciones al vasco del etarra J. Sarrionandia —hoy prófugo (se fugó de la prisión de Martutene)— pero no las juzgo porque no sé vasco. ¿Para qué seguir cuando alguien arguye demencias? Pero la frase definitiva es ésta: "Que se le tosa a él, en cambio, le parece intolerable". Y esta frase revela su concepción de la crítica. Para Trapiello la crítica no es una respetuosa sucesión de juicios bien fundamentados, sino un irracional, prepotente y difamatorio acceso de tos cargado de gérmenes, saliva y de los esputos de sus continuos atentados contra la información y contra la lógica. Y encima pretende que se lo toleremos.

Sólo deseo añadir que me he quedado contento porque he cumplido escrupulosamente la recomendación de Gracián de *no decir de sí*. Ha quedado bien claro que aquí no he dicho de mí ni oste ni moste, ni Móstoles.

He aquí el texto del artículo de Andrés Trapiello, aparecido en *Babelia (El País)*, el 24 de septiembre de 1994.

Otro cavafis, honesto y crudo

Se publica una nueva traducción de los poemas del autor griego

ANDRÉS TRAPIELLO

De este libro podrían hacerse tres clases de críticas: hablar del prólogo de Irigoyen y, por tanto, hablar de Irigoyen; hablar de su traducción, y hablar de Cavafis. Las tres son sumamente tentadoras.

El prólogo está un poco entre la locura divertida y la arrogancia, sin que vaya ello en demérito del conocimiento de la materia de la que trata. Básicamente es un recuento exhaustivo de la *cuestión cavafiana*: biografía somera, traductores, ediciones, análisis de la poesía de Cavafis, homosexualidad del poeta y criterios de ordenación del *corpus* cavafiano. Es un prólogo taxativo, de formidables y contundentes juicios de valor.

La obra de Cavafis, breve y limada con escrúpulo por su autor, se ha prestado a infinitos escolios v conjeturas. La secta de los cavafianos incluso podría, a estas alturas del siglo, convocar su propio concilio de Nicea: cuenta en su seno con ortodoxos y heterodoxos del mundo entero que no dudarían en solventar sus diferencias a cuchilladas.

Irigoyen se ocupa de unos y otros sin muchos miramientos. No obstante, tiene gracia: al poeta novísimo José María Álvarez, por ejemplo, uno de los más conocidos y nada desdeñables traductores de Cavafis lo lla-

ma Irigoyen "de la onda de Superman, porque no tiene el menor inconveniente en apachugar con una edición de las *Poesías completas sin* saber una sola palabra de griego", y así con muchos. Es decir, cuando hace su meticoloso repaso de los traductores cavafianos que han existido en España y la América hispano-hablante hasta hoy, Irigoyen los pone a desfilar a todos ellos como el Dante a los condenados del *Infierno*: con la excepción de Riba, que tradujo a Cavafis al catalán, encuentra Irigoyen en todos ellos, al mirarles el ojo, una u otra paja. Lo que en España se conoce, viene a sugerirnos Irigoyen, son diversos sucedáneos de Cavafis, pero en absoluto el genuino.

Puro y poético

Cuando se termina de leer este prólogo, uno ha llegado a cuatro conclusiones también: que nos lo hemos pasado muy bien leyéndolo; que Irigoyen cree ser más filólogo que ninguno de los poetas y más poeta que ninguno de los filólogos que han traducido a Cavafis hasta la fecha, y, en último lugar, que una cosa es predicar y otra dar trigo, pese al sin duda gran meticoloso esfuerzo de Irigoyen por darnos los 154 poemas clásicos de Cavafis en su estado más puro y en su estado más poético.

Decía Goethe a Eckermann que las buenas traducciones no tienen por qué ser inferiores al original del que proceden, y nos evitan un esfuerzo a veces infructuoso y una pérdida de tiempo.

Que Cavafis escribiera su obra en griego demótico o en el otro es algo que nos debería dar absolutamente lo mismo a quienes lo leeremos en castellano.

Fue Auden el primero en observar que había tantos Cavafis en circulación como traducciones de sus poemas. A veces se parecen muy poco entre sí, y de unas a otras hay

distancias saharianas. Eso no tiene por qué ser malo. Desde Homero hasta Tolstói, pasando por Virgilio o Shakespeare, los grandes poetas se caracterizan porque son buenos incluso en las malas traducciones.

La versión de Irigoyen tiene que ser filológicamente muy irreprochable y precisa, a juzgar por la violencia con la que arremete contra las del resto de sus colegas. Admitamos, pues, que lo es; pero si Irigoyen admirara tanto como asegura a Riba, habría hecho la suya algo más musical y algo más poética.

Dicen quienes pueden leer a Cavafis en el original que su musicalidad es delicada y áspera al mismo tiempo, pero por desgracia somos muchos los que no comprendemos esa lengua en la que se entendían los dioses y los hombres libres.

Las herramientas musicales de la poesía castellana son, aparte de la rima, el metro, y los metros castellanos clásicos no son numerosos: octosílabo, endecasílabo, heptasílabo, alejandrino. La combinación de estos metros y otros (eneasílabos, pentasílabos, etcétera) son capaces de reproducir una gran variedad de músicas, incluso las calladas. Irigoyen, al adoptar el versolibrismo, ha llevado a Cavafis a un dodecafonismo opaco y pedernal, lo que seguramente también tendrá sus partidarios.

¿Y Cavafis? En realidad es de él de quien teníamos que estar hablando va. Decir que es uno de los grandes poetas del siglo no es decir mucho. En cierto modo, ha sido para este siglo lo que Baudelaire fue para el pasado. Escribió alguno de los más hermosos poemas que puedan recordarse y, sin embargo, sus versos suenan todos a algo íntimo, menor y oscuro. Habló del paso del tiempo, de la vejez, del miedo, del amor, de la juventud, del vino y, sobre todo, de la soledad. Al igual que en Velázquez, sus dioses parecen borrachos y sus enanos y bufones tienen el alma grande. Amó la vida, viajó poco y a menudo el amor le costó unas monedas ganadas con esfuerzo y decencia.

Ese Cavafis está también en este libro (es la virtud, decíamos, de los grandes poetas), apoyado al final en oportunas notas. Confío en que el autor de esta traducción no le odie a este reseñista por las presentes líneas. Quédese con lo mejor: nadie tiene la clave de comprenderlo todo. El suyo es también otro Cavafis, honesto y crudo, que se suma a otros tantos Cavafis que andan errantes por la tierra tratando de recordar cómo fue aquel viejo poeta de Alejandría que escribía de sórdidos tugurios y de dioses antiguos, y del que en realidad tenemos tan pocas como confusas noticias en palabras no menos vagas de todas las lenguas de Babel.

Modalidades y tipos de traducción

AMPARO HURTADO ALBIR

1. La clasificación de la traducción

A lo largo de la historia, se han planteado diversas propuestas de clasificación de la traducción: unas con criterios temáticos (traducción religiosa, traducción profana, traducción técnica, traducción científica, etc.), otras con criterios metodológicos (traducción literal, traducción libre; traducción semántica, traducción comunicativa; etc.), otras por el grado de traducibilidad (traducción relativa, parcial, óptima; traducción encubierta y traducción patente, etc.)...

La cuestión es mucho más compleja de lo que a primera vista pudiera parecer, ya que hay varias categorías que se entrecruzan a la hora de la clasificación.

Desde el punto de vista teórico y metodológico no nos basta con categorías del tipo "traducción técnica". Consideremos, por ejemplo, la traducción



de un texto informático. Importará saber para su clasificación:

En primer lugar, el funcionamiento textual del original, es decir si se trata de un artículo de una revista especializada o de divulgación, o de un manual de instrucciones, o de una publicidad dirigida a especialistas o a usuarios no especialistas (y además si es un cartel publicitario o un "spot"), o de una conferencia para un congreso, o de un fragmento de una serie televisiva de documentales... Vemos, pues, que intervienen varios factores: la función textual (en relación con las funciones del lenguaje), el "modo" textual (la variación de la lengua según el medio), el "tono" textual (la variación lingüística según la relación entre emisor y receptor), etc.

En segundo lugar, el "modo" en que se efectúa la traducción de dicho texto infor-

mático: si se efectúa por escrito, o de modo oral (y de qué tipo: traducción a la vista, simultánea, consecutiva), o bien, si el original es cinematográfico, con qué modo se traduce (doblaje, subtitulación, interpretación simultánea cinematográfica). Es decir, que al modo del texto original se añade lo que yo llamo el "modo traductor".

Pero para tener una visión completa de la traducción de ese texto habría que considerar también la finalidad de la traducción, es decir si la traducción es un fin en sí mismo (la traducción profesional, en su función comunicativa) o si es una utilización pedagógica; y también si se trata de un caso de traducción directa (hacia la lengua materna del traductor) o de traducción inversa (hacia una lengua extranjera); y además la manera en que se traduce, es decir el método seguido

Así pues, los elementos que, a mi juicio, han de intervenir en la categorización de la traducción humana interlingüística son:

1) La consideración del funcionamiento textual del original: función, modo, registro, tema, etc.

2) El "modo de la traducción", que a veces coincide con el del original, pero no siempre. Este primer elemento es lo que me hace proponer una distinción fundamental, las Modalidades de traducción, distintas en cuanto al "modo traductor": la traducción escrita, la traducción a la vista, la interpretación simultánea, la interpretación de enlace, el doblaje, la subtitulación, la traducción musical, etc.

3) La naturaleza de la función de la traducción, o sea si es o no un fin en sí misma (traducción profesional, traducción pedagógica)

4) La dirección del proceso traductor, es decir si se traduce hacia la lengua materna o hacia la lengua extranjera (traducción directa, traducción inversa)

5) El método empleado para traducir (interpretativo- comunicativo, literal, libre)

De todas estas variables, el "modo traductor", la naturaleza de la función de la traducción y la dirección del proceso traductor, son las variables propias que introduce la traducción con respecto al texto original. Hay que señalar la imbricación de todas estas categorías: todas se entrecruzan. Esta consideración es fundamental para saber qué características tiene la traducción que efectuamos o que analizamos.

En este artículo, sin embargo, nos vamos a referir únicamente a las dos primeras variables, las que configuran el funcionamiento del original (el tipo de traducción) y el modo de la traducción (las modalidades de traducción).

2. Los "tipos" de traducción: categorías dinámicas y relacionables

La variable de tipo textual configura lo que yo llamo "tipos de traducción".

2.1. Caracterización del debate

La cuestión de las tipologías textuales ha sido ampliamente debatida en Traductología, siendo la pionera K. Reiss, quien en sucesivos trabajos (1971, 1976, 1981) ha planteado cómo los diferentes funcionamientos textuales condicionan el trabajo del traductor. La cuestión fundamental radica en saber en qué criterios nos podemos basar para clasificar los textos, teniendo en cuenta la insuficiencia de las clasificaciones temáticas (textos científicos, técnicos, etc.) o monofuncionales (argumentación, información, instrucción).

La cuestión es compleja y merece por sí sola un tratamiento detallado y exhaustivo. Para no extenderme demasiado me limitaré a señalar el estado actual del debate. Tres

puntos son esenciales, a mi modo de ver, para caracterizar los tipos textuales en traducción. En primer lugar, en contra de la rigidez clasificatoria en tipos monofuncionales, la consideración de la "multifuncionalidad" de los textos, señalada por autores como Hatim & Mason (1990), Rabadán (1991), Reiss (1981)...; dentro de esta multifuncionalidad, existe una jerarquía de funciones, dentro de las cuales habrá que buscar la función prioritaria en cada caso. En segundo lugar, la reivindicación de "prototipos textuales", más bien que "tipos", como hacen Neubert (1985), Snell-Hornby (1988). En tercer lugar, la necesidad de establecer categorías de análisis, más que clasificaciones rígidas y estáticas, considerando, además, estas categorías como categorías dinámicas y relacionables (a manejar según los casos), de modo que puedan ser utilizadas para trazar, como decía House (1981), el "perfil textual" de un texto.

2.2. *Categorías de análisis*

De los diferentes modelos de tipologías textuales que se han planteado dentro de la Traductología, me parece que el más completo es el propuesto por Hatim & Mason (1990). Hatim & Mason parten de la consideración de los textos como un entramado de imbricaciones y señalan su naturaleza híbrida, su multifuncionalidad; por lo tanto más que buscar tipos textuales señalan que hay que buscar categorías que permitan desentrañar esas redes de imbricaciones. Hatim & Mason se plantean así analizar el conjunto de procedimientos comunicativos, pragmáticos y semióticos que posee un texto con su contexto. El contexto, según ellos, está formado por tres dimensiones, que configuran el texto y que nos dan las claves para analizar el sentido de un texto: la dimensión comunicativa (que configura la variación lin-

güística), la dimensión pragmática (que configura la intencionalidad del discurso) y la dimensión semiótica (es decir, la referencia al sistema de valores de una determinada cultura).

a) La dimensión comunicativa conforma la trama del proceso comunicativo y explica la variación lingüística, relacionada con el uso de la lengua y el usuario en cuestión.

Las diferencias de uso (los registros) son las variedades funcionales asociadas a un contexto de uso determinado, e integra las categorías de campo, modo y tono (tenor). El campo se refiere a la variación lingüística según la actividad profesional o función social: campo científico, técnico, legal... El modo es la variación de la lengua según el medio material, es decir escrito o hablado con todas las subdivisiones posibles: textos escritos para ser leídos en público, textos escritos para ser leídos como si se escucharan, textos orales espontáneos, etc. El tono expresa la variación según la relación entre el emisor y el receptor, ocupando la escala de categorías que van del discurso formal al informal (cortés, íntimo, coloquial, etc.) y que según ellos debe verse como un continuum y no como compartimentos estancos.

Las diferencias de usuario (dialectos) son las variedades que tienen que ver con la persona que utiliza la lengua. Hatim & Mason distinguen: el dialecto geográfico (variación geográfica), el dialecto social (variación según los estratos sociales), el dialecto temporal (variación según el tiempo), el dialecto estándar (variación según si se usa el estándar o no), el idiolecto (rasgos característicos de la variación lingüística propios de un usuario). Hatim & Mason distinguen así el idiolecto (variedad individual que nos informa de la manera idiosincrática de usar la lengua cada persona) del estilo, variación en el uso de la lengua que resulta de una serie de elecciones motivadas (en cuanto a la

fonología, la gramática, el léxico) para producir un efecto determinado.

b) La dimensión pragmática configura la intencionalidad del discurso y está relacionada con los actos de habla. Intervienen aquí las nociones de implicación v presuposición, así como el conjunto de reglas para que la comunicación funcione (las máximas conversacionales de Grice: cooperación, cantidad, calidad, relación y manera). Es también el lugar donde pueden ser explicados mecanismos como la ironía. Hatim & Mason proponen una noción, importante, a mi juicio, para dilucidar las tipologías textuales; se trata de la noción de "acción textual dominante", relacionada con el acto de habla prioritario de un texto (cf. infra "La dimensión semiótica").

c) La dimensión semiótica trata los textos como signos dentro del sistema de valores de una determinada cultura. Hatim & Mason plantean las categorías semióticas de género, discurso v texto; variables de diferentes vehículos de transmisión de mensajes a los que cada cultura impone sus reglas internas en cuanto a la configuración y las restricciones propias. Los géneros son las formas convencionales de los textos que posee cada cultura para los diferentes tipos de acontecimientos sociales: el soneto, las recetas de cocina, la novela policiaca, las reseñas de libros... Los discursos son la expresión de actitudes determinadas, se trata de modos de hablar y pensar (que, como los géneros, pueden llegar a estereotiparse): discurso machista, feminista, racista, de la iglesia...

Los textos son las unidades básicas, que estos autores definen como una serie de funciones comunicativas estructuradas para conseguir un objetivo retórico. Los géneros y discursos reflejan acontecimientos sociales; los textos plantean divisiones dentro de los discursos con un objetivo retórico. Interviene aquí la noción, ya mencionada anteriormente

de "acción textual dominante" (cf. supra "La dimensión pragmática"), es decir el "foco pragmático" dominante que va a ser la base de los tipos textuales. Hatim & Mason señalan tres focos tipológicos: argumentación, exposición e instrucción. En la argumentación el foco contextual es la evaluación entre conceptos; puede ser a favor y en contra. En la exposición el foco contextual es el análisis de los elementos constituyentes de los conceptos o la síntesis de esos elementos; puede ser conceptual, narrativa y descriptiva. En la instrucción el foco pragmático es la formación de un comportamiento; puede ser con opción (la publicidad) y sin opción (los contratos).

La cuestión de las tipologías textuales hay que considerarla, pues, a mi modo de ver, en relación a estas tres dimensiones. Las tres se complementan entre sí y configuran el entramado de relaciones textuales: un problema se puede inscribir de manera prototípica en uno de ellos pero su solución depende de un enfoque global; un texto marcado por el campo (técnico, por ejemplo) tiene siempre una intencionalidad pragmática, y además sólo podemos entenderlo si lo insertamos en la dimensión semiótica. Hemos visto también cómo la multifuncionalidad propia a los textos induce a considerar los "focos tipológicos" en el sentido de focos pragmáticos dominantes (pero no monofuncionales).

Se trata, pues, de considerar los diferentes funcionamientos textuales (siguiendo ese entramado de relaciones), los diferentes problemas de traducción que se plantean según los casos, y las diferentes estrategias que se han de aplicar, teniendo en cuenta, además, que cada lengua tiene su propio entramado de relaciones.

De este modo, las categorías de análisis serían, básicamente:

1. Los diferentes focos pragmáticos.

Los problemas que plantean:

- La traducción de textos narrativos
- La traducción de textos descriptivos
- La traducción de textos conceptuales
- La traducción de textos argumentativos
- La traducción de textos operativos

2. Las diferencias semióticas. Los problemas derivados de:

- La traducción de los géneros
- La traducción de los discursos
- La transferencia cultural

3. Las diferencias de uso de la lengua. Los problemas derivados de:

- La traducción del "tono" textual
- La traducción del modo textual
- La traducción del campo textual; la traducción de textos especializados
- La traducción del estilo

4. Las diferencias del usuario de la lengua. Los problemas derivados de:

- La traducción de los dialectos sociales
- La traducción de los dialectos geográficos
- La traducción de los dialectos temporales
- La traducción del idiolecto

3. Las modalidades de traducción

Voy a proponer ahora un modelo clasificador de la traducción atendiendo a una variable (a mi entender la fundamental), el "modo traductor", que genera lo que yo denomino Modalidades de traducción.

Por "modo traductor" me refiero no al del original sino al que introduce el proceso traductor. El modo traductor puede ser:

1. Simple, si se mantiene el del original
2. Complejo, si hay un cambio de modo con respecto al original
3. Subordinado, cuando se produce, ya en el original, una mezcla de medios (lo cual genera una serie de condicionamientos en

la traducción; de ahí el término "subordinado"); el modo traductor subordinado puede ser simple, si se mantiene el del original, y complejo, si cambia con respecto al del original.

Los cuadros presentados al final recogen una clasificación de las Modalidades de traducción, señalando sus particularidades en función de una serie de parámetros: 1., el medio del original; 2., el modo del original; 3., el modo traductor (el parámetro determinante); 4., la situación de uso; 5., las destrezas comunicativas que exige del traductor; 6., los condicionamientos específicos.

El objetivo de estos cuadros, además de la clasificación y de la explicación sucinta del funcionamiento de cada Modalidad de traducción, es poner de relieve que algunas modalidades que generalmente se han considerado de modo simple no lo son. La clasificación queda, pues, como sigue:

1. Modo traductor simple: la traducción escrita, la interpretación simultánea, la interpretación de enlace, el "cuchicheo".

2. Modo traductor complejo: la traducción a la vista, la interpretación consecutiva.

3. Modo traductor subordinado simple: la traducción teatral para escena, el doblaje, la traducción de cómics, de carteles publicitarios, de jeroglíficos y crucigramas, la traducción musical.

4. Modo traductor subordinado complejo: la subtitulación, la supratitulación.

Evidentemente, se pueden producir "cruzamientos" de estas modalidades. Por ejemplo, el intérprete de simultánea pasa a efectuar traducción a la vista si el orador lee el discurso o conferencia (por lo tanto, oral no espontáneo) y el intérprete posee el original por escrito; otro caso es cuando en la traducción de películas (o también en teatro) se efectúa interpretación simultánea (espontánea o preparada); o también la subtitulación de canciones en películas...

A veces los "cruzamientos" se producen por cambios de la función traductora. Me refiero a la traducción teatral para ser leída (donde el cliente es una editorial y el destinatario un público lector, produciendo por ejemplo una "traducción filológica"); o también, a la traducción de guiones o de canciones para ser leídos (por ejemplo, para ser publicados por una editorial)...

Otra variante serían los "intertítulos traducidos" que se efectuaban en el cine mudo; sistema utilizado también en EEUU en los inicios del cine sonoro para las películas extranjeras (una especie de consecutiva, cada 15 ó 20 minutos).

Quisiera insistir antes de acabar en que el tipo y modalidad de traducción se imbrican para caracterizar y clasificar la traducción, y que por lo tanto son categorías

dinámicas que se entrecruzan. Consideremos, por ejemplo, la traducción de un texto "literario" como *Cyrano de Bergerac*: las soluciones de traducción serán diferentes si se trata de traducirlo con la modalidad de traducción escrita, o de doblaje, o de subtitulación... A su vez la "traducción cinematográfica" no es una unidad estática: se traducen (en la modalidad de doblaje o subtitulación) clásicos de la literatura, culebrones, *spots* publicitarios, dibujos animados, documentales...

Quisiera insistir también en el hecho de que el "modo traductor", y la consiguiente clasificación en *modalidades de traducción*, es a mi juicio una categoría dominante para considerar y clasificar la traducción, y, que sin embargo, ha sido poco tenida en cuenta.

BIBLIOGRAFÍA

- HATIM, B; I.MASON(1990): *Discourse and the translator*, Londres, Longman
- HOUSE, J. (1981): *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen, Gunter Narr
- NEUBERT, A. (1968): *Pragmatische Aspekte der Übersetzung*, Fremdsprachen 2, 21 -33
- NEUBERT, A. (1985): *Text and Translation*, Leipzig, Verlag Enzykiopädie
- NEWMARK, P, (1988): *A textbook of Translation*, Londres, Prentice Hall (*Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1987; trad. de Virgilio Moya).
- RABADAN, R. (1991): *Equivalencia y traducción*, Universidad de León
- REISS, K. (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, Munich, Hueber
- REISS, K. (1976): *Textyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, Kronberg, Scriptor
- REISS, K. (1981): *Der Übersetzungsvergleich. Forme-Funktionen-Anwendbarkeit*, in W.Kühlwein, G.Thome, W.Wilss (eds.) *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*, Munich, Fink
- SNELL-HORNBY, M. (1988): *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamins
- TITFORD, C.H. (1982): *Sub-titling -Constrained Translation*, Lebende Sprachen 3, 113-116

<i>Modalidad</i>	<i>Medio (del original)</i>	<i>Modo (del original)</i>	<i>Modo traductor</i>	<i>Situación de uso</i>	<i>Destrezas comunicativas</i>	<i>Condicionamientos</i>
<i>Traducción escrita</i>	Escrito	<i>Simple (y complejo)</i> Escrito para ser leído (y/o hablado)	<i>Simple</i> escrito – escrito	<ul style="list-style-type: none"> • Todos los casos de comunicación escrita (para ser leída y/o “hablada”) • Todos los tipos textuales 	Comprensión lectora – expresión escrita	Los propios de la comunicación escrita (código escrito, “envejecimiento”, etc.).
<i>Traducción a la vista</i>	Escrito	<i>Simple y complejo</i> Escrito para ser leído y/o hablado	<i>Complejo</i> escrito – oral	a) Función comunicativa b) Función utilitaria; utilización didáctica, “pretraducción” Usos: Textos escritos (para ser “hablados” y para ser leídos); todos los tipos textuales	Comprensión lectora – expresión oral	En su función comunicativa: los propios de la expresión oral (código oral, inmediatez, etc.)
<i>Interpretación simultánea</i>	Oral	<i>Simple (y complejo)</i> Oral espontáneo (y no espontáneo)	<i>Simple</i> Oral – oral	<ul style="list-style-type: none"> • Conferencias, discursos. • Debates con pocos y múltiples interlocutores 	Comprensión oral – expresión oral	<ul style="list-style-type: none"> • Los propios de la comunicación oral (comprensión y expresión): No remanencia, rapidez • La “simultaneidad”
<i>Interpretación consecutiva</i>	Oral	<i>Simple y complejo</i> Oral espontáneo y no espontáneo	<i>Complejo</i> oral – escrito (toma de notas) – oral	<ul style="list-style-type: none"> • Conferencias, discursos • Debates con pocos interlocutores 	Comprensión oral – síntesis gráfica – expresión oral	<ul style="list-style-type: none"> • Los propios de la comprensión oral • Síntesis de las notas • La posteridad

<i>Modalidad</i>	<i>Medio (del original)</i>	<i>Modo (del original)</i>	<i>Modo traductor</i>	<i>Situación de uso</i>	<i>Destrezas comunicativas</i>	<i>Condicionamientos</i>
<i>Interpretación de enlace (bilateral)</i>	Oral	<i>Simple</i> Oral espontáneo	<i>Simple</i> oral – oral	Conversaciones (políticas, de negocios, etc.)	Comprensión oral – expresión oral	Los propios de la comunicación oral <ul style="list-style-type: none"> • Los mecanismos conversacionales de cada lengua (excepto en su variedad en 3ª persona: estilo indirecto)
<i>“Chuchotage” (Cuchicheo)</i>	Oral	<i>Simple y complejo</i> Oral espontáneo y no espontáneo	<i>Simple</i> oral – oral	<ul style="list-style-type: none"> • Conferencias, discursos • Debates con muchos y pocos interlocutores 	Comprensión oral – expresión oral	<ul style="list-style-type: none"> • Los propios de la comunicación oral • Fragmentación y voz baja (síntesis)
<i>Traducción teatral para escena</i>	Escrito (oral)	<i>Complejo</i> Escrito para ser representado	<i>Simple subordinado</i> Escrito para ser representado	Representación escénica	Comprensión dramaturgica – expresión dramaturgica	Condicionamientos dramaturgicos: elementos prosódicos, recepción inmediata, etc.
<i>Doblaje</i>	Audiovisual	<i>Complejo</i> <ul style="list-style-type: none"> • Oral • Visual 	<i>Simple subord.</i> audiovisual – oral subordinado (audiovisual)	Ajuste	Comprensión oral (audiovisual) – expresión oral (audiovisual)	<ul style="list-style-type: none"> • Sincronía y ajuste con los movimientos articulatorios • Diferencias de tiempo de cada lengua
<i>Subtitulación</i>	Audiovisual	<i>Complejo</i> <ul style="list-style-type: none"> • Oral • Visual 	<i>Simple subord.</i> audiovisual – escrito subordinado	Sincronización	Comprensión oral (audiovisual) – expresión escrita (audiovisual)	<ul style="list-style-type: none"> • Sincronía con la banda sonora • Limitación del número de caracteres gráficos • Limitación del cambio de código

<i>Modalidad</i>	<i>Medio (del original)</i>	<i>Modo (del original)</i>	<i>Modo traductor</i>	<i>Situación de uso</i>	<i>Destrezas comunicativas</i>	<i>Condicionamientos</i>
<i>Traducción de cómics</i>	Icónico-gráfico	Complejo • Imagen • Escrito	Simple subordinado Escrito/imagen-escrito subordinado a imagen	Traducción de cómics para su difusión	Comprensión lectora (imagen) – expresión escrita (imagen)	<ul style="list-style-type: none"> • Limitaciones de espacio (bocadillo) • Limitaciones de la imagen • Los propios del lenguaje de los cómics
<i>Traducción de carteles publicitarios</i>	Icónico-gráfico	Complejo • Imagen • Escrito	Simple subordinado Escrito/imagen-escrito subordinado a imagen	Traducción de carteles publicitarios para su difusión	Comprensión lectora (imagen) – expresión escrita (imagen)	<ul style="list-style-type: none"> • Simbiosis entre imagen y mensaje lingüístico • Los propios de los mensajes publicitarios (creatividad, juegos de palabras)
<i>Traducción de jeroglíficos, crucigramas</i>	Icónico-gráfico	Complejo Imagen + Escrito	Simple subordinado imagen+escrito- imagen+escrito	<ul style="list-style-type: none"> • Aisladamente (raro) • Insertado en otro texto 	Comprensión visual (lectura) – Expresión visual (escrita)	Subordinación de la escritura a la imagen
<i>Traducción musical</i>	• Música • Oral	Complejo • Música • Oral	Simple subordinado audiomusical – audiomusical	Para ser cantada	Comprensión audiomusical – expresión audiomusical	La adecuación entre compases musicales y grupos tonales
<i>Supratitulación musical</i>	• Música • Oral	Complejo • Música • Oral	Simple subordinado audiomusical – escrito	Para ser leída sincronizadamente a la canción	Comprensión audiomusical – expresión escrita	<ul style="list-style-type: none"> • Sincronía con la canción • Limitación del número de caracteres gráficos



Una apuesta obligada

Esbozo de un Libro blanco de la traducción

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE

Casi nunca conviene empezar por el final. Excepción a esta sensata norma puede ser, mejor que ninguna otra, el gesto que no se produce aislado de todos los que lo han precedido, máxime si al mismo tiempo da pie a otros con los que se engarza en una concatenación de causas y efectos que, lejos del derrumbe paulatino de las fichas de un dominó, semeja un continuum indivisible en el espacio y en el tiempo. Tal vez sea un espejismo, pero ésta es la sensación que se tiene cuando uno dedica buena parte de sus esfuerzos a una actividad como ésta, que sencillamente consiste en aunar un empeño personal a los desvelos y afanes de otros compañeros seguramente mejor pertrechados y dispuestos, a sabiendas de que desligado de todos ellos su valor sería ínfimo. Por eso me veo en la tesitura de recordar cómo terminaba la anterior entrega de este baile con la más fea del local, que a la sazón tiene en ésta —no sé si por el cambio de iluminación de la sala, si por el atractivo de la melodía que inicia la orquesta o, tal vez, porque los asistentes parecen haber entrado en calor y uno ya no pone esos reparos tan manidos como inanes en estas circunstancias— un aire espero que más llevadero, por no confesar que puede incluso resultar francamente apete-

cible, siquiera sea haciendo de tripas corazón.

Me remitiré antes que nada a la declaración de Amsterdam que reproducía el número 3 de VASOS COMUNICANTES, en la cual se recogían los principios generales que los traductores pertenecientes a distintas asociaciones de otros tantos países europeos, avalados por funcionarios de diversos organismos estatales y supraestatales, recomendábamos como *desiderata* que un buen día es de esperar veamos plasmada en la práctica cotidiana. Cierto es que no constituye novedad alguna dicha declaración de principios, pero no lo es menos que ciertas verdades haya que repetir las hasta la saciedad y mediante esa figura retórica llamada *uariatio*, y no por suponer que la letra con sangre entra, sino porque sencillamente lo son, y además como puños. Asimismo, no sin cierta desazón, que era fruto sobre todo del pragmatismo y la cordura, señalaba la inoperancia de la Comisión de Seguimiento de la LPI que ha de convocar la Dirección General del Libro, con el concurso de los representantes de los titulares de derechos de propiedad intelectual, a saber, autores —en su doble vertiente de escritores y traductores, que unas veces se encarnan en una misma persona física y otras no— y editores.

Al hilo de los comentarios suscitados por la existencia y función de esta Comisión fantasmal o pretérita, por no decir periclitada (es sabido que en los últimos dos años no ha tenido lugar una sola reunión de la misma), con la canción anterior de este mismo baile dibujé a grandes rasgos un paisaje que quizá con menos optimismo y con más objetividad cabría calificar de poco halagüeño, ateniéndonos simplemente a la realidad más cruda e inexcusable de los hechos, léase, a la abundancia de situaciones olvidadizas de lo que la ley predica, por no hablar de aquellas otras que incurren en manifiesta contravención de la misma y le dan la espalda con la connivencia de todos o de una parte considerable de los encausados.

En el terreno de la práctica contractual corriente entre un editor cualquiera y cualquier traductor, aunque existan numerosas v honradísimas excepciones, lo cierto es que son legión los casos en que va de palabra, ya de obra u omisión, el documento resultante —el contrato de marras—, tanto si existe fehacientemente como —ay— si no, es lisa y llanamente motivo de descontento, tal como se respira ahora mismo en el colectivo de los traductores, v que pide de forma connatural, aunque a gritos, que tomemos cartas en el asunto, que ideemos los argumentos y las estrategias más conducentes a una sustancial corrección de las prácticas habituales tanto en lo que se refiere a la confección de los contratos como en lo tocante a esos otros dos asuntos que se desprenden de los mismos, es decir, el control de tirada y la certificación anual de las liquidaciones. No estará de más recordar que descontento no tiene por qué ser sinónimo de desánimo. Creo que no hace al caso entrar ahora en detalles, pero que una traductora tenga conocimiento de que una traducción suya está siendo objeto de una reimpresión para edición "club", lo cual presupone la

existencia de una impresión previa en ese mismo formato comercial, gracias a que un conocido de una amistad cuya retentiva parece envidiable trabaja en una gran empresa periférica del sector de artes gráficas, es tan sólo un grano de arena más en la montaña de que estamos hablando; cualitativamente a mí al menos me parece perfectamente comparable a ese otro caso en el que, supongamos, la misma traductora tiene noticia de ese mismo hecho, por medios no menos inverosímiles, sólo que, para más inri, repasa el contrato que en su día logró que le fuera enviado tras mucho insistir, haciéndose pasar por una obsesiva poco recomendable a ojos del responsable de derechos de autor de la editorial de que se trate, y descubre, pasmada, que el susodicho contrato no contempla la percepción de cantidad alguna por la explotación secundaria de su trabajo, sobre el cual, a pesar de los pesares, sí posee el debido *copyright*. El cúmulo de irregularidades que median en esta práctica, no tan infrecuente como cabría suponer, da juego incluso para un jugoso crucigrama en cuya definición y solución no me detendré a entrar.

En resumidas cuentas, si se trata de intervenir en la medida de nuestras posibilidades, que no son pocas, ¿qué menos que procurar obtener primero una pintura ajustada v meridiana del paisaje de lo real? He hablado hace un instante del descontento más o menos generalizado que parece nublarse todo ese panorama, pero no he dejado de señalar la existencia esporádica de ciertas excepciones. Obvio es que cada cual cuenta la feria según le va en ella, máxime cuando adquiere las trazas de una feria u hoguera de las vanidades, y entonces salen a relucir figuras vistas y soñadas; a veces se cuenta esa estancia pasajera o esa residencia permanente en el tráfago de las relaciones con los editores, el caldo vital de muchos de nosotros,

que no sopa boba, con arreglo a parámetros a menudo incomprensibles. Y es que donde antes mencionaba la connivencia, también podría añadirse el desconocimiento de la ley que cunde entre nosotros. Por otra parte, del dicho al hecho ya se sabe que median trechos variables e incluso escalables, según quién y cómo lo diga, según qué y dónde y con quién se haga. Hablando de hechos, no parece oportuno olvidar otro refrán que estará en mente de todos al abordar este asunto, v es que hecha la lev, sucedánea la trampa. Y, así, las reacciones que se producen en el contexto de cada contrato van desde la conformidad silente —quien calla, otorga— hasta las reclamaciones y protestas por muy diversos conceptos, que no siempre pueden llegar a buen fin, pasando por los flagrantes supuestos de incumplimiento, los indicios de comportamiento delictivo por parte de un editor determinado, las aspiraciones a interponer denuncia por la vía judicial y, *last but not least*, evidentemente, la plena satisfacción en el acuerdo pactado, sin olvidar aquel otro supuesto en que el traductor ha de firmar, por fas o por nefas, el contrato que el editor le presenta, a sabiendas de la desmesura que entraña, porque no le queda otro remedio. Respecto de las reclamaciones que parecen exigir una demanda judicial, baste decir que antes de que llegue la sangre al río existen muchos otros medios no va de resolver los contenciosos planteados, sino, sobre todo, de evitar el surgimiento de los mismos, *quod erat*—si se quiere— *ad demonstrandum*.

La casuística, entendida como variable espectro de modalidades concretas que puede presentar una situación dada —tomando por situación la existencia de un contrato de traducción—, es evidentemente amplísima, si no inabarcable. También en este terreno es aplicable el título de Gregory Rabassa: seguramente no hay dos copos de nieve igua-

les', y si bien pueden ser parecidos, desde luego no es lo mismo. De todos modos, en esa vastedad de casos por fuerza serán detectables, y no a simple vista, ni menos por ciencia infusa, una serie de constantes y otra serie de tendencias más o menos persistentes, que permitan delinear el panorama con un grado satisfactorio de precisión. Esa es, nada más v nada menos, la primera mano, la baza inicial en esta partida de naipes: por medio de un cuestionario todavía por confeccionar, que habría de ser remitido a la totalidad de los traductores de cuya existencia en ejercicio se tiene conocimiento, nuestra aspiración es entablar un diálogo que nos permita conocer con detalle minucioso la realidad de la profesión en lo que se refiere a la aplicación de la LPI y a los avatares del contrato tipo según se materializa en cada tipo de contrato. Para ello, lógicamente sería preciso vencer reticencias muy diversas y hacer acopio de un considerable volumen de datos que ha de provenir en primerísima instancia de los propios interesados, para proceder en una segunda fase al cotejo y la tabulación de los mismos v, a renglón seguido, extraer las conclusiones de todo este ingente material.

La tarea en sí resulta sin duda tan ambiciosa como necesaria; al mismo tiempo, es de recibo señalar que no constituye ninguna novedad, ya que al fin y al cabo recoge el testigo de aquellas encuestas que hace algunos años se enviaban a los asociados de la Sección Autónoma de Traductores, con resultados no del todo provechosos. Ahora bien, es en la difusión de los resultados y las conclusiones, en la presentación "en sociedad" que demos al "Libro blanco" una vez confeccionado, y en el uso oportuno de las conclusiones, sacándolas a relucir bajo la luz más adecuada una vez dicho documento haya tenido la debida repercusión, es ahí donde creo que puede hablarse de una au-

téntica novedad. En vez de limitarnos a intercambiar datos y análisis con la Federación de Gremios de editores, es nuestra intención, y hablo en plural de nuevo en nombre de un equipo tan cualificado como entregado a esta causa, inculcar las líneas maestras que permitan corregir los defectos más comunes en los responsables de que dichos defectos se cometan. El informe no sólo será distribuido a todos los traductores de libros, miembros o no de la SATL, sino que también se pondría en manos de los responsables de los departamentos de derechos de autor de un buen número de editoriales, a los que cabría incluso impartir un cursillo acelerado sobre los factores de corrección que la práctica contractual diaria está pidiendo a gritos; asimismo, la administración central y las correspondientes administraciones autonómicas tendrían conocimiento del "Libro blanco", va que no sólo están llamadas a velar por la propiedad en la aplicación de la Ley, sino que también son parte implicada en la misma, toda vez que constituyen un número notable de editoras diversas. En este sentido, más de uno habrá tenido sus más —y sus menos— con tal o cual organismo público que le encarga una determinada traducción como si comisionase cualquier otro trabajo, sin comprender —por mera ignorancia— su obligación de cumplir a rajatabla una Ley tan necesaria en su momento como desconocida a la hora de la verdad, es decir, casi a diario. Y si te he visto, no me acuerdo.

Puede que peque de empecinamiento, y, puestos a elegir, lo prefiero antes que pecar por desidia o por otras actitudes acomodaticias, pero me resisto a creer que aquellos mismos editores que en una reunión de la Comisión de Seguimiento propusieron la creación de una subcomisión que velase por el control de calidad de las traducciones, y que pusieron el grito en el cielo, no sin cier-

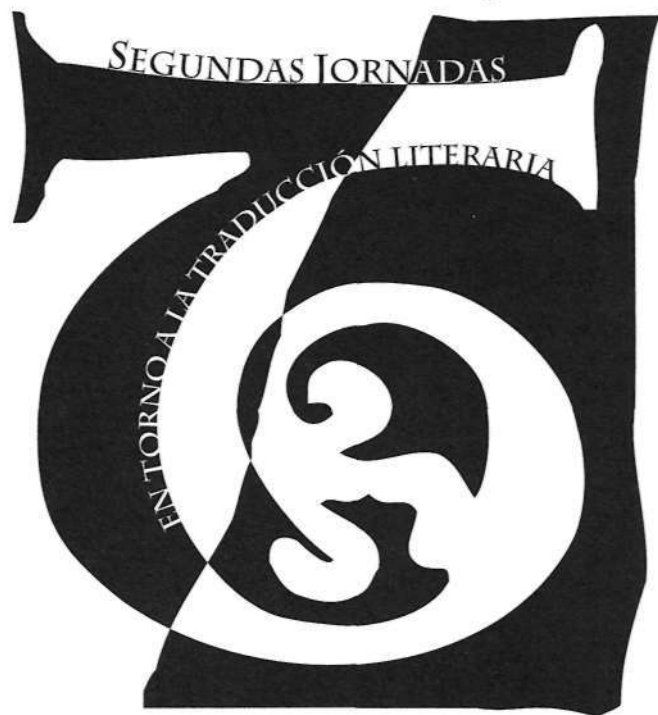
to fariseísmo, por los incumplimientos que también se cometen por parte de los traductores —referidos más que nada a los retrasos en la fecha prevista de entrega del trabajo listo para la imprenta—, carezcan de la amplitud de miras y les falten las entendederas necesaria para comprender que el correcto cumplimiento de la LPI, que en primera instancia sólo de ellos depende, es precisamente garantía más que sobrada de que la traducción posea una calidad irrefutable, porque saben que la calidad asegurada es un valor no añadido, sino intrínseco, del producto que comercializan; en este sentido, no me duelen prendas al considerar el libro no desde el punto de vista de la cultura, sino desde la particular óptica de la industria. Desde este prisma, también saben —cosa que en cambio la administración parece obcecada en no ver— que la literatura, en el sentido más amplio del término, traducida a las lenguas peninsulares desde sus originales extranjeros, forma parte consustancial y en modo alguno despreciable, hablando sólo de niveles cuantitativos, del sector del libro y de esa entelequia llamada "el libro español", a caballo entre la cultura y la industria. Puede parecer una extravagancia, pero son muchos los editores que habrán recibido carta de algún lector indignado que exige le sea devuelto el importe de su compra —uno, dos libros, quién sabe si más—, por considerar que la traducción del mismo, no ya el original en sí, en el supuesto de que haya podido juzgarlo, es "infumable", por limitarme a un adjetivo sobradamente corriente en estos casos.

Por otra parte, que es la que más nos toca, el colectivo de los traductores está en constante contacto con las empresas editoriales más relevantes —por no decir punteras— del mercado, pequeñas o medianas y grandes grupos por igual, y la tendencia correctora que pueda aportar con una iniciativa como

ésta, en la práctica cotidiana de la edición, redundará en beneficio de todos los autores de libros. Ellos sí lo saben. A ojos de la ley —siempre y cuando no la pinten ciega—, escritores v traductores nos diferenciamos sobre todo por una cuestión de frecuencia, y es que allí donde un escritor prolífico tal vez tenga que firmar tres contratos al año, raro es el traductor que no firma seis o siete como mínimo. Por ello, una apuesta como el "Libro blanco" bien podría funcionar como punta de lanza de las reclamaciones y exigencias, de las elementales reivindicaciones si se quiere, que deben hacerse por los cauces más propicios, con el sano, inexcusable objeto de paliar las deficiencias iba a decir de todos conocidas, aunque en realidad estén aún por conocer con todo detalle, pero que sin duda son moneda corriente en la aplicación de la Ley. Si llegamos a fraguar

entre todos este "Libro blanco", y me permito adelantar que estamos esperando ya toda clase de sugerencias, seguro que todos tendremos sobrados motivos para felicitarnos, porque con seguridad surtirá efecto muy positivo en ese proceso de reeducación o de formación continua de los editores, y de los propios autores, que a mi juicio parece ser tal vez la única vía razonable para enderezar una práctica viciada. Con una tipología precisa de las desviaciones a que se ve sometida la norma, expuesta con la debida claridad y sin andarse por las ramas, con el contacto con cada uno de los editores encausados, una vez se conozca la causa en cuestión, las recomendaciones v presiones tendentes a lograr que lo que a unos les parece obvio, a otros les entre por los ojos, tendrán el órgano de expresión y los oídos de los destinatarios tan atentos como se merecen.

TARAZONA



ZONA

DEL 28 AL 30 DE OCTUBRE DE 1994,

por segundo año consecutivo, se celebraron en la ciudad de Tarazona las Jornadas en torno a la Traducción Literaria. Como en su edición anterior, las Jornadas fueron organizadas por la Sección Autónoma de Traductores de la ACE y la Casa del Traductor de aquella ciudad.

El Ministerio de Cultura, a través del Centro de las Letras Españolas, y el Centro Español de Derechos Reprográficos hicieron posible, con su financiación, la realización material del encuentro, que cuenta también, desde que la idea comenzara a fructificar, con la cooperación del Ayuntamiento de Tarazona.

Baltasar Gracián, muerto en una casa tarazonense en 1658, sería el tema de la conferencia inaugural, titulada *Traducir a Gracián: vitalidad de los clásicos*, a cargo ésta de Benito Pelegrín, profesor especialista en el barroco español, autor de la versión francesa de la obra del aragonés. Ello fue después de que el alcalde de

Tarazona, la Consejera de Cultura de la Comunidad Autónoma de Aragón y el Director de la Casa del Traductor, saludaron con sendos parlamentos a los asistentes a las Jornadas. A continuación, Ileana Scipione presentó su comunicación sobre la obra de Gracián en Rumania, tras lo cual se cerró la jornada inicial; no sin antes degustar un vino por gentileza del Ayuntamiento y una nada despreciable cena en el hotel Las Brujas.

Por la mañana del sábado 29, Bernardo Atxaga y dos de sus traductores, Arantxa Sabán y André Gabastou, conversaron en torno a las traducciones al castellano y al francés de algunas obras del primero, tras lo cual se produjo un bien animado coloquio con los asistentes. Siguió un tema estrictamente profesional: el de la sociedad de gestión Centro Español de Derechos Reprográficos, cuya constitución y puesta en marcha tanto afecta a los autores en general y a los traductores en particular, exposición que corrió a cargo de Miguel Martínez-Lage, presidente de la SATL de la ACE, y tras la que se produjo un jugoso debate.

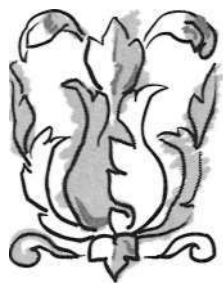
La jornada vespertina de ese mismo día comenzó con la conferencia de Bernardo Atxaga *Literatura y traducción*, que reproducimos íntegramente, previa revisión por el autor mismo. A las naturales prendas de Atxaga, junto con su interés por los problemas lingüísticos, se suma, para nuestro beneficio, el hecho de que se trata de uno de esos autores que toma parte bastante activa en la traducción de sus textos, en su caso, particularmente, los que se vierten al español. A continuación tuvo lugar la primera sesión dedicada a talleres de traducción literaria: A cargo de Juan A. Mendizábal, literatura norteamericana (*Chefs House*, de Raymond Carver), y Manuel Serrat Crespo, literatura francesa (Raymond Queneau).

El domingo, día 30, y último de las Jornadas, comenzó con una nueva sesión

de talleres impartidos por Juan Gabriel López Guix (literatura francesa): los *Ensayos* de Montaigne; Damián Alou (literatura en lengua inglesa): *A Suitable Boy*, de Vikram Seth, y Benito Pelegrin, acerca de su trabajo de traslado de los textos gracianianos al francés.

Por fin, como cierre de las Jornadas, tuvo lugar una mesa redonda sobre la situación del traductor literario, en la que tomaron parte Miguel Martínez-Lage en representación de la Sección Autónoma de Traductores de la ACE, Nuria Lago por la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña, ACEC, y Julia Escobar en nombre de la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes, APETI.

VASOS COMUNICANTES, como hiciera ya con las inaugurales Jornadas de Tarazona de 1993, fiel a su compromiso y segura de proporcionar así una información de particular interés a sus lectores, reproduce, transcritos en las páginas que siguen, los textos de mayor relevancia entre los allí expuestos. Los dos parlamentos pronunciados por Bernardo Atxaga, han



sido revisados por su autor. En cuanto a los artículos que recogen el contenido de los talleres de traducción, son obra de los mismos que los dirigieron. El resto del trabajo, tanto de selección como de recogida, transcripción, corrección y demás actividades imprescindibles para verter sobre el papel discursos orales, es responsabilidad de la redacción. Hemos preferido no incluir las mesas redondas y debates, por abundar, por una parte, en temas ya tratados en esta revista, y por otra, en lo que se refiere a las discusiones y coloquios, por ser de muy problemática reconstrucción, dados los precarios medios técnicos de que hasta ahora hemos dispuesto para recoger lo que allí, el conservatorio de música de la ciudad, se dijo.

Buen provecho.

Intervención de Francisco Úriz

Director de la Casa del Traductor



GRACIAS a todos en nombre de la Asociación Colegial de Escritores y de la Casa del Traductor, que coordinamos y coorganizamos estas jornadas. El año pasado, cuando iniciamos estas Jornadas de la traducción, yo no me atreví a llamarlas primeras jornadas porque pensamos que a lo mejor no se

iban a celebrar más; este año son las segundas. Contamos ya con la ayuda inestimable de CEDRO y posiblemente estas jornadas se podrán convertir a partir de ahora en una costumbre otoñal de los traductores, que vendrán a Tarazona a compartir y a discutir sus problemas.

El año pasado se recogieron las Jornadas en VASOS COMUNICANTES, que es la revis-



ta de la Sección autónoma de traductores de ACE, y allí se decía que había habido una reunión para solucionar unos problemas de la vacilante vida de la Casa del Traductor. Ahora les podemos decir que se ha firmado la constitución de un consorcio que garantiza en lo posible la existencia de la Casa del Traductor. Se trata de un consorcio en el que están incluidos la Diputación General de Aragón, la Diputación Provincial de Zaragoza, el Ayuntamiento de Tarazona y la Asociación de amigos de la Casa del Traductor. Yo quiero darles las gracias a todas las autoridades que han apoyado estas medidas desde el principio y también a las asociaciones de traductores, tanto APETI como ACE, que son miembros del patronato de este consorcio. Miembros que van a marcar más o menos las líneas de actuación de la Casa del Traductor. Para nosotros, creo que es importante señalar que es una autonomía modesta, una autonomía pequeña como Aragón, la que ha asumido el tratar de contribuir con una pequeña ayuda a lo que puede ser la difusión de la literatura española en el mundo, acogiendo a traductores de todos los países. Es ésta una institución que pone al día a los traductores y al mismo tiempo, tal vez, les paga, en lo que se puede, la labor extraordinaria que han hecho de difusión de la literatura española en el mundo. En esta casa, en estos años, se ha traducido literatura de América Latina, de España; se ha traducido una novela del vasco al albanés. Se han traducido cosas muy diversas, que han difundido, como hemos

dicho, la literatura española por el mundo. Hoy nos ha llegado un librito, una antología de poesía española publicada en rumano, que está realizada por la señora Ileana Scipione aquí en Tarazona; nos la ha traído y al mismo tiempo se ha prestado a comunicarnos cual fue la presencia de Gracián en Rumania, evidentemente a través de una traducción.

Hoy, en la inauguración de las Jornadas, vamos a tener una conferencia. El año pasado, no sé si recordarán, vino un autor traducido. En esta ocasión, vamos a contar con un autor traductor junto a un traductor autor. Él es un catedrático de la Universidad de Aix-en-Provence, Benito Pelegrin, traductor de Gracián al francés. Prácticamente ha terminado la traducción de las obras completas de Gracián al francés, que es una tarea que probablemente necesitará un reconocimiento público de España; y no sólo de España, sino también de Francia. El señor Pelegrin ha venido para darnos una conferencia sobre Gracián, sobre lo que ha significado la traducción de Gracián en Francia. Partíamos del proyecto de contar alguna vez con un escritor español traducido, y este año hemos recurrido a un autor muerto presentado por su traductor. La idea surgió de un artículo aparecido en *El País*, en el que se presentaba a Gracián como un best-seller en Estados Unidos, y nosotros creíamos que incluso se habían vendido más ejemplares en Francia que en Estados Unidos. Pensamos, bueno, vamos a ver, Gracián tiene una relación con Aragón, y al mismo tiempo tiene



una relación, aunque sea trágica, con Tarazona, de modo que vamos a utilizar todo esto para organizar una conferencia sobre esta institución concreta de la literatura y de las traducciones, del impacto que han tenido las traducciones en otros países, en este caso, concretamente, Francia.

Creo que el señor Pelegrin contará después algunas anécdotas sobre la enorme repercusión que ha tenido Gracián incluso en sitios verdaderamente inimitables y asombrosos.

En el programa estaba anunciada la presencia de la directora del Centro de las Letras Españolas, que ha excusado su ausencia; lo mismo que el Director General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, dos ministerios que ayudan a la Casa del Traductor. También hemos recibido una comunicación de la Fundación

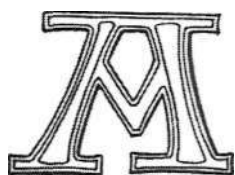
Consuelo Berges, en la que nos desean éxito en nuestras Jornadas. Creo que esto es todo lo que tengo que decirles. Añadiré que, después de todo lo que han leído ustedes en los programas, el señor Pelegrin nos ha dicho que, si hay algunas personas interesadas, mañana a las cinco de la tarde, paralelamente con los dos talleres que van a realizarse de inglés y de francés, él estaría dispuesto a sentarse con su traducción de *El Criticón* y ver lo que ha sido traducir algunos textos de Gracián al francés. Creo que ya cuenta con cuatro o cinco asistentes... Si hay más personas interesadas, se celebrará aquí, al tiempo que los otros talleres.

Hoy, a las nueve, tomaremos un vino en el Hotel Las Brujas. Seguiremos mañana a las diez de la mañana.

A continuación tiene la palabra el Alcalde de Tarazona.



Saludo del Alcalde de Tarazona



MIGOS, algunos va conocidos, todos bienvenidos a Tarazona. Bienvenidos en nombre de la ciudad de Tarazona. Es un placer para mí daros esta bienvenida. El año pasado, cuando algunas caras que ya veo se acercaban a aquellas primeras jornadas, tampoco teníamos muy claro si iba a haber unas segundas, pero sí asumimos el compromiso en una reunión de trabajo celebrada ese mismo día, de crear este consorcio que hoy ha dado con su firma, y con el apoyo de las instituciones, un apoyo definitivo a esta Casa de Traductores. Si bien es verdad, como decía Paco, que es tamaña la aventura desde una población pequeña, desde una comunidad autónoma pequeña, que seamos desde acá los que tengamos que intentar difundir a través de la traducción la lengua española... Creo que hay ausencias importantes, creo que se debe reclamar esa presencia del Ministerio de Cultura en la misma porque



es una tarea de todos y es algo que nosotros vamos a seguir reclamando permanentemente. También el año pasado tuve la oportunidad de asistir a esas primeras jornadas, de ver un poco su desarrollo y comprobar cómo efectivamente resultaban un éxito; espero el mismo éxito para este año. Y en especial, en nombre de la ciudad, os deseo que la estancia entre nosotros resulte agradable. Decía también el año pasado que hay muchas cosas para traducir, que tenéis frente a los pasos de Gracián en esta ciudad, con su trágica muerte en Tarazona y su estancia entre nosotros. En los pasos de Gracián tenéis muchos rincones, muchos rincones para traducir. Y también decía que hay muchas personas a las que podéis traducir. Que aprovechéis el tiempo entre el trabajo, seguro exhaustivo, de las jornadas y que intentéis también traducir los rincones, las casas, las personas, pues éste será el mejor homenaje que podáis hacer a la ciudad de Tarazona. Por mi parte, que tengáis una buena estancia y nada más.



Intervención de la Consejera de Cultura de la Comunidad de Aragón

ME CORRESPONDE, en nombre del Gobierno de Aragón, que es parte del consorcio que acabamos de firmar hace poco rato en el Ayuntamiento, el contribuir a este primer saludo que Tarazona os otorga a los asistentes a estas segundas Jornadas. Aragón es un sitio que es cruce de culturas, que es cruce de caminos, que es tierra abierta al paso de la historia, al paso de razas, religiones, peregrinos, caminantes, profesores, comerciantes, artistas. Aragón es una tierra abierta porque está situada en un lugar que le obliga a ello, pero no sólo por eso, sino también porque el determinismo en el que algunos creemos relativamente ha configurado su ser y su esencia en esta pretensión de considerarse a sí misma como una tierra donde pueden coincidir sin sentirse ajenas gentes de las más variadas condiciones y de los más variados horizontes. En contra de lo que pueda parecer, y a pesar de que como decía Paco Úriz podemos parecer una comunidad pequeña, somos una enorme comunidad territorialmente hablando. En relación con las otras comunidades españolas, nuestras tres provincias ocupan un territo-

rio que a veces se nos antoja desmesurado para el millón doscientos mil habitantes que lo poblamos. Desde las montañas del Pirineo en la raya de Francia, hasta la última tierra de Teruel, que se asoma casi a las aguas del Mediterráneo, lo que queda de este viejo reino —que fue un reino, como sabéis, con vocación mediterránea—, es la esencia de aquello que fue. Y de cualquier manera el acogimiento de cualquier idea que venga a reforzar estas nuestras peculiaridades. En este sentido, en el Gobierno de Aragón desarrollamos —concretamente en el Departamento de Cultura, Educación, Deporte y Juventud— una tarea bastante heterogénea. En ese sentido, nos hemos planteado este verano pasado unos festivales en Aragón, en los cuales ha participado también Tarazona. Unos festivales temáticos en relación con lo que estoy diciendo. Es decir, unos festivales que de una manera u otra venían a hacer coincidir esta heterogeneidad de los horizontes a la que me he referido. Ya casi en Valencia, en unos pueblitos monumentales como Tarazona, Rubielos de Mora y Mora de Rubielos, hacíamos unos festivales que se llamaban *la Puerta del Mediterráneo*, recordando nuestra vocación mediterránea. Teniendo en cuenta que Aragón fue Aragón,



Cataluña, Valencia, Baleares, Sicilia y Nápoles, y que muchos decidieron nada menos que embarcarse para ir a la defensa de Bizancio calzados con un calzado especial, que eran pieles de animales más o menos duras, atadas con correas en torno a sus pies, sobre las cuales había cosidos unos cascabels. Esos eran nuestros aragoneses que se llamaron los almogávares, como bien sabéis, a los que todavía recuerdan en Atenas, es decir, que allí dejaron su impronta aquellos catalanes y aragoneses en aquella loca expedición a Oriente. Es decir, esta tierra da mucho de sí; somos muy chocantes, un poco surrealistas, como bien demuestra nuestra propia historia (todo el mundo conoce a Goya, todo el mundo conoce a Buñuel, todo el mundo conoce a Antonio Saura), y es esa tradición nuestra un código propio bastante poco explícito, muy tácito, en el que nos entendemos todos en una especie de mecanismo especial que es una lengua pero no lo es, y por eso somos gente como procedemos de la (...) de lo tácito, de lo aceptado de este clima que nos rodea de tierra sugerida y abierta, nada vuelta sobre sí misma, nada terruñera, en contra de lo que se diga, gente que acoge con verdadero fervor, con verdadero calor esta historia, esta parte de nuestra historia, que hace posible aunque con cierta precariedad, lo reconozco como responsable institucional, que empiece a andar con un cierto respaldo esta Casa de Traductores de Tarazona. No podía ser de otra manera, porque Aragón es así. Es curioso que hoy el tema de la conferencia que

trae el profesor Pelegrin, sea Gracián. Gracián también era un aragonés especial. El otro día veníamos del pueblo natal de Miguel Servet, que es otro aragonés, y es una lista de poderosos tan grande, que en el Ministerio no sabemos donde puede parar esa lista. Bien, toda esta heterodoxia nuestra que nos define acoge con singular placer, de verdad, esta idea. Yo creo que, a pesar de la precariedad de los medios, esto se va a desarrollar razonablemente bien. Quiero decir con esto que vamos a abordar un primer plan de adecuación de los locales que hoy ocupa esta Casa del Traductor para darnos tiempo desde las instituciones y también desde el Ministerio de Cultura, con el que vamos a volver a hablar para abordar la remodelación del gran edificio de la Casa de los Capitanes, donde en su día tendrá asiento razonable esta institución que hoy nace de la mano, de la idea de otro aragonés también peregrino como es Paco Úriz, que forma parte de una generación a la que hoy veía reflejada en el libro de nuestra traductora en rumano. Toda esa generación, los Labordeta, los Pinillos, los Paco Úriz, algún otro más joven que ha sido alumno mío, toda esa gente forma parte de esa riada de aragoneses que nos dedicamos a tareas extravagantes. Yo creo que Gracián nunca pensó que se dedicaba a una tarea extravagante, seguramente todo lo contrario, pero el fue un poco extravagante, lo fue y eso hay que aceptarlo tal cual. Él era un poco extravagante, como lo era Servet. Entonces, decir que me satisface particularmente, en mi condición



de responsable del Gobierno de Aragón, de la Consejería de Cultura y Educación, en mi condición de aragonesa, en mi condición de buena conocedora de aquella generación, la generación de Paco Úriz, la mía misma, que hizo posible, en aquellos tiempos difíciles para España, me estoy refiriendo a hace treinta años, cuando no era nada fácil escribir aquí poesía y ya teníamos a los grandes poetas que hoy se recogen en el volumen desde aquí traducido al rumano. Por todo esto, que cuento un poco deshilvanadamente, mezclando lo institucional, lo económico, lo personal, lo profesional, porque yo misma soy profesora de literatura, quiero deciros que no me cabe la menor duda de que en Aragón y en Tarazona, con el extremo de las consideraciones que sobre Gracián traiga el

profesor Pelegrin, iniciáis una tarea que seguro se va a revelar en estas jornadas sumamente atractiva para vosotros, sumamente útil, sumamente placentera y que en Tarazona vais a encontrar el mejor acogimiento que ciudad aragonesa alguna os pueda dar, porque lo reúne todo, como bien veréis los que no la conocáis. En ese sentido pues, deseamos un buen trabajo y prometeros formalmente a vosotros, que a lo mejor no seréis los traductores que la utilizaréis, ni yo lo veré a lo mejor, porque los políticos pasamos y los edificios permanecen, ni yo veré aquella Casa del Traductor que será en su día la Casa de los Capitanes. Buen trabajo. Enhorabuena. Bienvenidos. Alcalde, Director, buen trabajo y muchas gracias.

Conferencia de Bernardo Atxaga

A

L HABLAR de literatura, de traducción, de traductores, de escritores, lo primero que se me ocurre es que, así como en la naturaleza no hay ningún elemento en estado puro, en la cultura todavía menos. De ahí que no exista un escrito en estado puro, un escritor en estado puro. Lo sé por mi propia experiencia y por la experiencia de otros

traductores. La mayoría de los escritores alguna vez hemos traducido algo, la mayoría de los traductores, estoy casi seguro, habéis escrito algo. Así que la mayoría de las cuestiones que voy a plantear sirven tanto para un oficio como para el otro. Yo voy a hablar en general de tres niveles, tres capas, tres territorios que necesariamente hay que atravesar para que la obra llegue a su fin. El primer territorio es el puramente lingüístico, y se refiere a todo lo relacionado con el ma-





terial que uno está empleando en el momento de escribir, a la hora de hacer un texto. Más o menos de la misma manera que un cocinero para preparar un plato se encuentra con muchos materiales sobre la mesa y debe combinarlos. Naturalmente en el caso de la escritura el material es muy amplio, el cocinero tiene que manejar más especias, más sustancias y por lo tanto las combinaciones son complicadas. Naturalmente hay una ventaja sobre los cocineros y es que muchos platos ya están hechos, muchas salsas ya están ligadas. Para decirlo más brevemente, la tradición existe, y uno se apunta a esa tradición y la sigue, va renovándola y construyendo textos que antes no existían. Bien, siguiendo con el símil, así como puede el cocinero combinar de vez en cuando sustancias o especias que no convengan, que no vavan bien, sustancias que actúan en sentidos opuestos, a veces me parece que tanto los escritores como los traductores nos encontramos con que el material nos juega malas pasadas. Por ejemplo, para poner un caso, yo titulé en lengua vasca ese libro juvenil del que hablamos hoy también a la mañana y que ahora vuelvo a citar, las *Memorias de una vaca*. Este libro originalmente se llamaba *Behi euskaldun baten memoriak*, es decir, directamente traducido, *Memorias de una vaca vasca*. Pero claro, a mí me parecía que eso de *vaca vasca* era una cacofonía o al menos a mi oído no le sentaba bien. Así que, pensé entonces, había que prescindir del adjetivo y dejarlo en *Memorias de una vaca*. Es un caso muy sencillo. Otro caso similar que

os voy a leer directamente es el caso con que se ha encontrado el traductor griego de *El hombre solo*, que ayer mismo me escribió una carta en la que también habla de cómo el material a veces, sin querer —porque yo creo que el material quiere ayudarnos—, provoca problemas. Entonces dice Estratos, que así se llama el traductor, dice Estratos que teniendo él enfrente los dos nombres de los personajes, Jon y Jone, que él sabe que en el país vasco son nombres corrientes v molientes, dice sin embargo que Jone, que se pronuncia *Xone*, es una palabra homófona, que suena en la lengua griega como la segunda persona del singular del imperativo de un verbo, que significa meter o zampar. Entonces considera inadecuado transcribirlo tal cual es porque resultaría bastante ridículo, vulgar, raro, hasta con ciertas connotaciones sexuales. Para resolverlo ha pensado en dos alternativas. La primera sería llamar a la chica Joan, o sea como si tuviera un nombre inglés, y de este modo la pareja se llamaría Jon y Joan. La segunda sería Jona, es decir, Jon y Jona. Dice Estratos que la primera posibilidad suena a película americana, en tanto que la segunda resulta más exótica. Todavía no sé por cuál optar. Es decir, que el material —yo creo que sobre todo al traductor, más que al autor, por algo que luego diré y que tiene que ver con la libertad del autor para hacer desvíos y con la poca libertad, a veces, del traductor para hacer esos mismos desvíos—, a veces, digo, el material provoca por su propia naturaleza este tipo de problemas, que son bastante más



importantes de lo que pueda parecer. Por ejemplo, yo a Estratos le voy a escribir inmediatamente diciendo que no ponga los nombres de Joan y Jona porque no quiero que el libro se vaya a los terrenos de *película americana*. Le diré: "Bueno pues, llámales Antonio y Antonia o Pepe y Pepa". En realidad me da igual cómo se llamen; pero no quiero que se produzca derrote hacia lo exótico o ese derrote hacia el mundo de las películas americanas.

Bien, generalizando sobre este territorio lingüístico —y ahora ya hablo por mi propia y dura experiencia, que es experiencia de escritor y no experiencia de hombre que, por ejemplo, haya estudiado lingüística—, tengo la impresión de que las lenguas tienen zonas fuertes y zonas débiles, es decir que la lengua equis, tal o cual lengua, de repente soluciona muy bien un tipo de zona, por ejemplo la zona verbal del pasado; en tanto que otra zona, y ahora voy a referirme a lo que esta mañana ha citado Arantxa, la zona de las subordinadas y de las frases indirectas, pues no la soluciona bien: es una zona débil. Para empezar por el español, yo desde mi bilingüismo y comparando las dos lenguas, el vasco y el español, veo que lo no conjugado, en español, hablando en términos literarios, es una zona débil, es una zona que yo procuro no frecuentar. Por poner un caso, los gerundios son extremadamente débiles, es decir el gerundio en español, si no estoy equivocado, todos son con el famoso *-ndo*. Uno dice *llorando, cantando, moviendo*. Y lo mismo pasa con los par-

ticipios; primero que hay pocas formas de hacer el participio, en comparación a las que tiene la lengua vasca, y segundo que son muy repetitivos y muy sonoros. Es lo que me ocurría concretamente en el poema que he comentado de la *Nana a un pequeño manzano*, que al estar lleno de gerundios el texto original, gerundios en *iz, ez, ten, larik*, es decir, con terminaciones diferentes y fonéticamente muy suaves, el problema al pasar al castellano —todos en *-ndo*—resultaba casi insuperable: el poema se convertía en algo monótono y repetitivo. Así pues, esa zona me parecía débil en el español.

En el vasco la zona débil es curiosamente una zona verbal muy interesante para la narración, porque si os dais cuenta, en un montón de narraciones se funciona con una máquina verbal muy simple y muy eficaz a la vez, que es por ejemplo el comienzo de *El marino que perdió la gracia del mar*. Es el ejemplo que comentábamos ayer durante el viaje. En ese relato, en la traducción castellana se empieza con "El marino entró en la tienda de la viuda tal. Había recorrido durante dos meses el mar en un barco de mercancías", etc., etc. Entonces, cuando uno lee una narración en lengua castellana, enseguida empieza a ver los *había* que abren como paréntesis en el pasado, por donde uno entra como con un punzón, entra con el indefinido y va marcando las acciones. En vasco existe una posibilidad real de hacer esto. No hace falta que lo especifique; pero tiene un matiz un poco diferente de acto totalmente terminado. En fin, no abre



el paréntesis tan clara y abiertamente como el *había*. De ahí que para traducir ese tipo de libro, uno inmediatamente se encuentra trabajando en la zona débil de la lengua. Juan de Valdés decía: "Hay cosas que en una lengua se dicen bien, que en otra no se dicen así de bien". Yo creo que se refiere a las zonas fuertes y a las zonas débiles de cada lengua. Y a eso se debe de referir también el poeta inglés Auden cuando dice: "Un mal traductor es aquel que es literal donde debe parafrasear y que parafrasea ahí donde debe ser literal". Yo entiendo que es malo aquel que traduciendo al euskera, intenta ser literal en los pluscuamperfectos, etc., sin irse a la zona fuerte de los verbos no conjugados; en tanto que el mal traductor español sería aquel que se empeña, por ejemplo, en traducir los gerundios fonéticamente suaves del vasco al gerundio rimbombante que tiene el castellano. Si, por poner un ejemplo, uno compara las dos traducciones al español de los poemas de Emily Dickinson, la "literal", hecha por no me acuerdo quién, con la de Mariá Manent, ésta última es abierta, parafrasea bastante, incluso llega a juntar poemas diferentes que en el original aparecen como separados pero que a él le parece que pertenecen al mismo motivo, etc. Y esa traducción de Mariá Manent ha creado muchos dickinsonianos en todo el país, en tanto que con la traducción literal, que se publica luego, junto a otros muchos poemas, uno tiene la sensación de que Emily Dickinson hablaba como los indios. Y es porque el traductor no ha

calibrado, me parece a mí, ese territorio lingüístico que atraviesa; por no haber reflexionado sobre lo que es fuerte en su lengua y sobre lo que es débil.

De todas formas el escritor también se encuentra muchas veces en ese primer territorio. Es decir, a veces uno quiere meter, le parece que debe meter la palabra, pongamos, *movilidad*, y se da cuenta de que no hay forma de meter esa palabra porque en ese mismo texto hay otras ocho palabras que acaban en *idad*. Entonces la cambia a *movimiento* y luego se da cuenta de que hay diez palabras que acaban en *miento*. Pues bien, ni *idad* ni *miento*. Bueno, qué sé yo, pues ahora voy a poner *movidez*. Y se da cuenta de que hay otras diez palabras que acaban en *dez*. Y entonces lo que hace es irse a tomar un café, que es la única solución práctica una vez que se llega a este punto de colapso.

Me parece que este problema del primer territorio no es un problema muy grave, al menos para el traductor, porque, a mi modo de ver, y según mis lecturas, el lenguaje literario es común para todos. Estov convencido de que los polacos escriben como los finlandeses; los catalanes y los gallegos igual que los de Sevilla; y todo el mundo escribe más o menos siguiendo el mismo lenguaje literario común, porque todos estamos dentro de la misma tradición. Porque, claro, eso que se llama tradición no es algo ultraterreno. Tradición sólo quiere decir que sabes lo que es un capítulo, que sabes lo que es hacer un juego de palabras, que sabes lo



que es hacer una cita. En fin, saber que la tierra es redonda, eso es tradición. Decir que uno está dentro de ella es decir que uno es actual, que vive aquí y no en la selva amazónica, y por lo tanto está siempre más o menos en un universo de referencias logradas a partir sobre todo de las lecturas. Entonces, si analizamos la historia del lenguaje literario, cosa que yo no he hecho, pero que ha hecho un inglés muy bien y yo se lo he copiado, vemos que hasta las primeras traducciones de la *Biblia* del latín —sobre todo Cicerón que parece haber tenido una enorme influencia en las formas retóricas posteriores—, todos los textos ingleses previos sólo utilizan como conexión dentro de las frases el *and* y el *but*, y y *pero*. Entonces llegan las traducciones latinas, de un latín que ya había servido no sólo para la literatura, cosa que no ha sido nunca muy importante, sino para ganar juicios, que sí ha sido muy importante, y aparecen todas esas formas retóricas que son mucho más interesantes [que si bien dice Cayo que la casa es suya, también es verdad sin embargo... etc.]. Esto se ha producido en todas las lenguas. Os doy un ejemplo de ello, con una lengua tan marginal desde el punto de vista de las corrientes culturales como es la lengua vasca, que en los siglos XVI y XVII introduce elementos directamente tomados de la retórica latina, por ejemplo para arreglar los problemas de las partículas causales. Lo voy a contar rápidamente. Las causales se hacen en vasco con una partícula al final del verbo (que es *-lako*); sin aviso previo,

quiero decir, sin esos *porque*, *parce que*, *because*, que en otras lenguas avisan del comienzo de una causal. En lenguaje hablado esto no tiene ningún problema, pero ¿qué le ocurriría por ejemplo a un traductor en euskera, pongamos, de *La Muerte de Virgilio*, donde cada frase tiene veinte líneas como mínimo, si esa frase fuera causal? Pues que llegaría hasta el final de la frase, del verbo, y de pronto vería el *-lako* y se daría cuenta de que acababa de leer una frase causal, algo que era la razón o la causa de lo dicho anteriormente. Y tendría que volver a leer la frase. Esto, que también se ha producido en el alemán y ha causado según me cuenta un amigo alemán ciertas perturbaciones en el lenguaje, no le ocurría a un inglés, a un francés o a un español, por esos *porque*, *parce que*, *because* que le avisan de que lo que viene después es la causa de algo.

Los clásicos vascos se dijeron: ¿qué puede ser el equivalente del latín *perquem?*, ese *perquem* que ha dado lugar al *porque*. Bueno, pues lo que podemos hacer es colocar al principio el *zeren* y luego lo cerramos con otra partícula *-baitv* así sabemos cuando empezamos una causal y cuando acabamos. Bien, esto —que es tradición, transmisión de recursos— se ha producido a lo largo y ancho de todas las culturas y por eso creo que la traducción no tiene en este territorio —territorio lingüístico— demasiadas dificultades. Esto ha hecho que hayamos podido disponer de tantas traducciones, y que uno haya podido leer a Dürrenmatt o a Faulkner en euskera con la impresión de que



es Faulkner el que esta detrás. Que sigue ahí, detrás de ese texto.

El segundo territorio, que tiene a mi modo de ver un mayor grado de dificultad, es que de todas formas la traducción no es una operación puramente lingüística, sino una operación complejamente cultural. Claro, va nos metemos en lo que llaman, creo, *lo connotativo*, nos metemos en la resonancia, en la historia de cada palabra, en el azar de una circunstancia cualquiera que pueda hacer que durante ocho meses una palabra sea famosísima en una ciudad o que tenga contenidos raros. Ha ocurrido muchas veces que de repente, durante ocho meses, una palabra resulta chistosa por un suceso que ha tenido lugar en esa ciudad, y que esa palabra ya no se puede usar seriamente en esa ciudad. Creo que este es para mí el territorio más difícil, y además tiene que ser el territorio donde se debe mover el traductor; v el territorio en el que es imprescindible, ya que debe realizar un trasvase. Siempre debe hacer un trasvase de una cultura a otra, lo cual quiere decir que puede ser de un país a otro, o también, cosa fundamental, de un tiempo a otro. Es decir, que si traduce un texto del XIX al XX, pues ya son dos provincias bastante diferentes, el lenguaje en ese siglo ha tenido que trabajar muchísimo, y hay palabras que ya están totalmente cansadas, hay palabras que han sido destruidas, hay palabras que han nacido en ese intervalo..., entonces este trasvase cultural, desde mi punto de vista es más problemático cuando lo que nos separa es el tiempo que cuan-

do lo que nos separa es el espacio. Ahí es donde está la gran labor del traductor.

Esta mañana hemos contado cómo uno hace un proverbio y lo hace con la falsilla de una canción popular. Esto empieza a tener resonancias, que son casi imposibles de buscar a no ser que haya un chivatazo: "Oye, eso pertenece a una canción vasca de tal". Lo cierto es que incluso en la elección del léxico, sobre todo en la poesía, debemos hacer una especie de columna —la columna de las connotaciones— por cada palabra. Recuerdo un ejercicio que hicimos en uno de estos talleres que se organizan en el País Vasco y consistía en traducir un poema de Bertold Brecht sobre si cuando lloró Felipe II no lloró nadie más, aquel poema en el que se habla de "la fabulosa Atlántida". Claro, si un alumno ignora lo que es *Atlántida*, no puede saber de qué va exactamente. Lo de *fabulosa* les sonaba a *super*, y traducían como *maravillosa*. También hay que tener incluso por cada palabra un cierto sentido. Tiene que estar uno en esa cultura. También recuerdo que tú, Garikano, tuviste que consultar un diccionario muy especial para saber por ejemplo que ese nombre tan extraño (*Las alegres viudas*) que aparecía en muchas páginas de Faulkner era el nombre de un preservativo. Por cultura no me refiero solamente a que hay que conocer la etimología o la fábula del misterio de la Atlántida, me refiero a que en tal sitio unos preservativos se llamaban de tal manera, por ejemplo.

La limitación del traductor puede ser a



veces total, disuasoria. Yo ahora tengo una limitación que intentaré contaros rápidamente. Yo imaginé una historia que se llamaba *Una piedra especial* y que empezaba diciendo: "Si en este mundo no hubiera avaricia, si no hubiera ambición, etc. y si el aduanero (...) no hubiera estado leyendo *The moon stone* —la famosa novela *Piedra lunar*, de Collins— esta historia no habría sido posible". Entonces un día le traen en una caja una piedra extrañísima, con agujeros y signos. Toda la historia se basa en esta descripción extraña, indirecta, del peso, de las oquedades, de los signos. La piedra pasa por la universidad, es analizada por especialistas, etc. y llega a ser expuesta en una vitrina, en una urna, en la exposición anual de Camberra; y se decide que esta piedra es una piedra de sacrificio azteca del período de transición, porque lleva una cruz. Esta historia entronca con la de un típico matrimonio, en el que ella, que es australiana, quiere que su marido, que es vasco emigrado, asista a exposiciones y él no quiere. Al final van a ver esta exposición y entonces se descubre el pastel: la dichosa piedra es como las que utilizaba Urtain en sus apuestas y exhibiciones, es la típica piedra del deporte rural vasco, no una "piedra de sacrificio azteca". Este podía ser un cuentito, divertido por la complicidad de ese lector que va adivinando el misterio de la piedra (y viendo la pedantería de diversos personajes del cuento). Ahí está la gracia del tema. Bueno, pues yo he pensado a ver qué objeto puedo elegir para que ese cuento pueda ser leído por

un niño sevillano y le pase lo mismo; y no lo encuentro. Es imposible, porque el niño sevillano no está familiarizado con esa situación, con esas piedras. Habrá que esperar veinte años hasta que Perurena dé cursos en la universidad sobre piedras y entonces este cuento será traducible, porque se habrá solucionado esa coordenada cultural vasca.

Quisiera decir dos cosas más sobre este trasvase cultural. Hay algo de lo que no he hablado hasta ahora y que, al final, es lo único importante: la ideología del traductor o del escritor. Si un traductor, por ejemplo, esta anclado en el modelo romántico, y tiene un concepto del autor hipertrofiado y lo endiosa y hace caso de los autores que se creen dioses —que hay como siete u ocho en España—, cuando trate de hacer el trasvase siempre lo pasará mal. En el caso contrario, en el del traductor que piensa que lo importante es la sociedad de llegada —es decir, sus lectores; que piensa que tiene una responsabilidad para con sus lectores, y no tanto, o no sólo, con el autor—, corta por aquí, añade por allá, retoca un poco esta frase, esta otra, y de este modo el texto se adapta a la sociedad de llegada. Si se eligen textos que pasen, digamos, de una época a otra, si el trasvase es poco fuerte, si por ejemplo se traduce ahora algo que surgió en el mundo romántico del siglo XIX, a mí me parece muy difícil traducir con cierta garantía para la sociedad actual, para la sociedad de llegada y no como documento que quede ahí de forma literalmente (...). Tomo un caso del que soy completamente responsable. Se



trata de un poema de Chesterton, aprovechando que Chesterton no está por aquí. Pensé que el poema era precioso en sus dos primeras estrofas, pero la tercera estrofa era realmente terrible; es decir, que las dos primeras estrofas eran humorísticas y la tercera adecuada únicamente para beatos y beatas. Así que agarré las tijeras y corté esta tercera estrofa. Porque lo que me importa a mí es la sociedad de llegada. Lo que yo quiero es que la gente disfrute. ¿Traicionando a Chesterton? Efectivamente, pero todavía no me ha venido ningún "chester-toniano" a protestar, y el pobre Chesterton supongo que me pedirá cuentas luego, en la otra vida. Pero mientras tanto el poema funciona con ese corte que yo le he dado. Bien, le he dado el corte; eso quiere decir que he actuado con un grado de libertad grande y eso quiere decir —y aquí paso al tercer territorio— que no he tenido presión social.

Bien, si el segundo territorio era difícil, este es muy delicado. Voy a hablar un poco de presión social, muy brevemente, y luego explico lo de los grados de libertad.

La presión social sobre lo creativo es bastante más importante de lo que se acostumbra a decir, porque siempre se habla desde el modelo romántico. Para poner un ejemplo, un ejemplo que recoge un sociólogo marxista alemán de mediados del siglo XIX, Suskind. En Inglaterra, hacia mil ochocientos y pico, la sociedad de bibliotecas públicas dijo que nunca más iba a aceptar una novela escrita en tres tomos; cuando hasta entonces el 80 por ciento o el 75

por ciento, no recuerdo bien, de las novelas eran novelas de tres tomos. Bien, al año siguiente hubo un bajón de novelas en tres tomos, a los dos años sólo hubo tres; a los tres años, ninguna novela de tres tomos. Los escritores, avisados de que si publicaban en tres tomos no iban a vender un sólo libro, y no iban a ser leídos, decidieron ser prácticos, porque es algo que casi todos los escritores somos, en contra de lo que dice la leyenda. Bien, esto de la presión social, claro, no es solamente lo que esta anécdota da a entender. Pero yo creo, y esto sí es una afirmación quizás exagerada, que el género literario es una manifestación de la presión social, ni más ni menos. Yo creo que si existen los cuentos como existen, o las novelas como existen, o el teatro como existe, cada género con su forma, es porque la presión social, igual que la presión atmosférica, conforma ese género, le da las líneas, los puntos, los límites. Es evidente, digo así cosas muy generales, que ahora tienes que ser muy rico o muy famoso o ser vamos, el dueño de los estudios de Hollywood, para poder hacer una película de tres horas y media. Pero si eres un director de cine normal, en el 99 por ciento de los casos procurarás que tu película no exceda mucho de los cien minutos y también procurarás que aparezca una chica y un chico, esa es la verdad. Porque eso es lo que, por muchas razones, pide la gente. Y lo que pasa en el cine, de forma más lejana quizás, diferente, difusa, también ocurre en los libros.

Os puede parecer raro, pero yo pienso



que aquí pasa lo mismo que con el sueño; es decir, que si nos dejan dormir a nuestro aire no dormimos ocho horas y luego estamos despiertos el resto, sino que, al parecer, según un informe que he leído, dormiríamos como los animales: unas seis horas por la noche, una hora antes de comer, otra después de comer y una hora después de la cena, algo así, más o menos. Si a uno le dejan solo, y a uno le gusta escribir, yo creo que efectivamente puede ocurrir que, por excepción, por juego, pudiera hacer sonetos por ejemplo. Pero no es normal; lo más probable es que hiciera cuadernos de notas, que es lo que hacen todos los escritores cansados; cuadernos de notas, textos sueltos, pero pasarte siendo Robinson en una isla desierta, pasarte dos meses corrigiendo un texto eso yo no me lo creo. Es decir, tiene que ser un sujeto extraño; uno entre un millón lo haría, pero el resto no lo haría. Las correcciones de *El hombre solo*, las correcciones puras, mondas y lirondas, correcciones sintácticas, o alguna corrección de estilo, nos han llevado a tres personas casi dos meses. Entonces, si uno está en una isla desierta y sabe que no va a haber ningún picajoso que le diga: "Ove, que aquí hay un leísmo", como eso no se lo dicen los gorilas, pues no, no corrige. Y si uno no corrige el texto acaba siendo peor, claro que es peor; y uno acaba dejando de escribir según las normas del género. Otra cosa: el género del cuento ¿por qué tiene esa extensión? Esto es algo que se debió a su comercialización en los periódicos. Digo de paso, por si acaso, que esta pre-

sión social es muy favorable para la creación, a mi modo de ver, que ha sido muy buena a lo largo de la historia de la literatura. Ha ayudado muchísimo a la calidad de los textos literarios. Pongo rápidamente un ejemplo: los diálogos. Según me ha explicado un estudioso del tema, ahora los diálogos son mucho mejores, más ligeros en la literatura, a partir, dice él, del folletín. Porque hasta el folletín los diálogos eran pesadísimo. Creo que me hablaba de Zola, que escribía unas respuestas y unas preguntas larguísimo, aunque no estoy muy seguro. No recuerdo exactamente qué escritor me puso como ejemplo. Pero dice que a partir del folletín, cuando el folletinista cobraba a página y entonces si decía por ejemplo: "¿Vienes?". Y el otro decía: "¿Adónde?". Y el primero contestaba: "Pues no sé. Pues tu dirás, etc." Entonces, claro, llenaba más páginas y cobraba más pesetas. Bien, esta actitud que parece tan ramplona, hace que los escritores que vienen luego comprendan que esta agilidad no viene nada mal, que no actúa para nada en contra de la calidad literaria. Y podría poner más ejemplos.

Bien, ¿qué pasa ahora en este otro territorio de la presión social entre escritores y traductores? Pues pasa que la presión social es mucho mayor sobre los traductores que sobre los escritores, entre otras cosas porque el escritor muchas veces está vivo, y además es muy vigilante. Entonces él te presiona y quiere que salga su texto, y si cortas dos páginas, pues, naturalmente no está de acuerdo. Otra de las formas de la presión so-

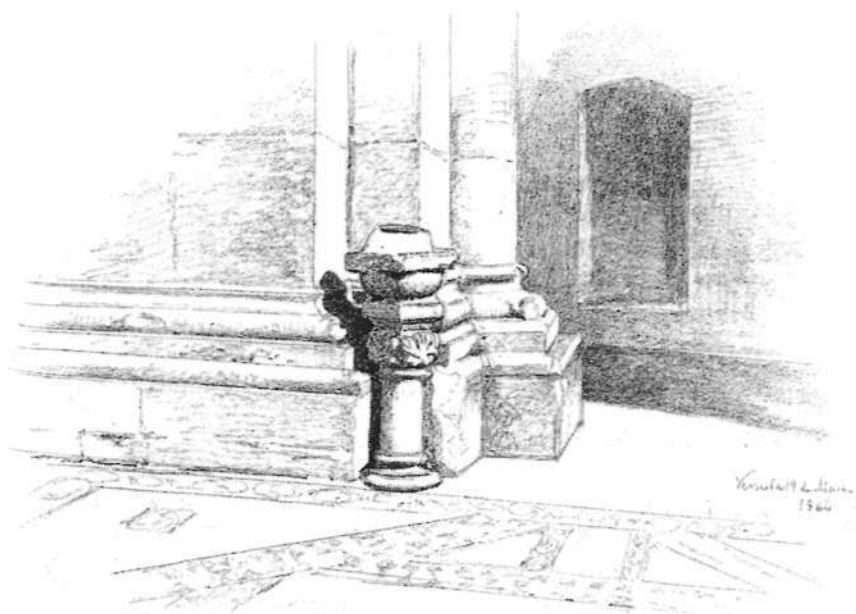


cial son las editoriales que te ponen un plazo mínimo. Tú tienes que comer, tienes que traducir mucho para comer y entonces vas con la tijera y cortas todo lo que sea descripción. Es decir, que por mil motivos, pero sobre todo por la presencia del autor y también, creo yo, por la ideología que rodea todo lo que es literario, el traductor actúa muy presionado. La importancia que tiene el autor, a pesar de ciertas críticas, hace que el grado de libertad del traductor sea mínimo. En cambio, claro, el escritor que se autotraduce, por ejemplo, tiene un grado de libertad enorme. Es decir, que yo no tengo ningún problema en romper un texto o en quitar una página o añadirle otra, porque sé que nadie me va a decir nada. Porque no tengo presión social, porque mi grado de libertad en ese sentido es máximo. Claro, aho-

ra se explica lo que hice con Chesterton. Si Chesterton estuviera viviendo en mi ciudad, Vitoria, no lo habría podido hacer, no habría podido cercenar su poema. Naturalmente, creo que hice bien, o más, que le hice un favor a Chesterton, porque con el corte he devuelto la vida a un poema que en los últimos cien años nadie había leído. Yo creo que ahí está un poco esa posición delicada del traductor. Me parece evidente que a mayor grado de libertad mayor espacio para la propia creatividad. De paso diré que hay traductores que tienen muchísima libertad, el traductor de Gallimard que tradujo a Goytisolo creo que le quitó 60 páginas. Y como a Goytisolo no lo conocía nadie, aún era joven, le dijo: "O tragas o no publicas". Pero, en fin, creo que está claro. Lo mejor será que pasemos al diálogo.

Mesa redonda

Bernardo Atxaga y sus traductores: Arantxa Saban y André Gabastou



BERNARDO ATXAGA.— Como son tan tempranas estas horas y como habrá que ir entrando poco a poco en materia, yo que me considero un hombre eminentemente práctico, he pensado en leeros un texto de un libro que se publicó hace muy poco tiempo pero que recoge textos ya con mu-

chos años encima. Ese texto que voy a leeros se llama *La botica de la escuela de traductores*. No os diré de quién es. Os lo voy a leer, porque como dice la canción, la salud es lo más importante.

"Como es sabido a finales del siglo XII y principios del siglo XIII, se erigió en la ilustre ciudad de Toledo una escuela de traductores tan célebre como la que hubo en



Sicilia en los días de Federico II. A la vez que la ciencia pública, sabido es que los maestros traductores tenían otra secreta en la cual seguían en gran parte a Micaelus Escotista, el famoso alquimista y brujo al que Dante encuentra en el infierno (20-115) (que me perdonen mi pronunciación del italiano) *...che altro che chianco cosi poco, Miquele Escoto fu, che veramente de le mace fiore sepe il giuoco...* Escoto estaba en 1217 en Toledo traduciendo del árabe los diecisiete libros de la *Historia animalium* de Aristóteles, morirá en la corte siciliana de Federico en 1235, con la fama de mago que le hará huésped de los pozos infernales. Pues bien, este Escoto fue el que le dio a Toledo su nombre secreto, que preservará la ciudad de la peste, y quien fundó la botica de los traductores, cuyos boticarios fueron, y por este orden, Gerardo de Cremona, Propacius Tudeus y Samuel Safir, secretario de cartas árabes de Alfonso X. Los traductores de Toledo tenían varias enfermedades nacidas de su trabajo, siendo una de ellas el llamado ojo loco u ojo de ida, nacida de la lectura de derecha a izquierda cuando andaban con textos árabes, lectura a la que no estaban acostumbrados al haber estado educados a la latina, de izquierda a derecha. Cuando llevaban varias horas de texto árabe, les era imposible pasar a texto latino porque el ojo quería seguir leyendo de derecha a izquierda y en vez de *per omnia secula seculorum*, leían *muroluces aluces ainmo rep*. Roberto de Chester y Germán el Dálmata padecieron esta dolencia de la que

fueron curados con una pestaña de oro que se colocaba en la final derecha del párpado superior, y la dicha pestaña de oro se deslizaba por un hilo ensedado tirando por otro con si Riese juego de cortina, y así se llevaba la mirada donde se quería. La carencia de diccionarios y glosarios indujo al cultivo de plantas filológicas, las cuales tomadas en infusión avivaban la memoria ante palabras arábicas y hebreas del traductor, quien las tenía prestas en la mente y en la boca. Se aseguró que estas plantas procedían del estudio de los interpretes de Alejandro de Macedonia; quien las clasificó por lenguas fue Germán Alemán, el cual murió en 1272, siendo obispo de Astorga. Más tarde se hicieron en la botica de los traductores pildoras de lenguas, utilizando cenizas de las hojas y tallos de las plantas citadas. Cierta año apareció en el jardín de la botica un mosquito verde, el cual atacó a las plantas de lengua caldea y hebrea, y las devoró en un santiamén. Pero la cosa fue a más, estando un traductor de la familia de los Ibin Tibón, llamado David, trabajando en los *Dalalat* de Maimónides, se le metieron dos mosquitos de estos por las orejas y le vaciaron el cerebro de lengua hebrea. Engordados de hebraico allá adentro no podían salir por donde habían entrado y zumbaban irritados e incansables en la cabeza del pobre David ben Jacob ben Tibón, quien murió de ellos y del dolor de haber perdido la memoria de la lengua de sus antepasados. En el período alfonsí propio, los traductores robustecían su memoria léxica comiendo almendras en las



que se pintaba con un pincelito varias palabras abreviadas, pero siendo las almendras duras y estando los más de los traductores con escasos y tambaleantes dientes, se hicieron almendras blandas con harina y miel endulzada y se pintaron las palabras. Por imitación de estas almendras, un siglo después nacerían en Nápoles y Sicilia las sopas de letras que llegaron hasta nuestros días. Otra de las dolencias de los traductores era la llamada *almagésica*, por haber sido diagnosticada por vez primera en los que tradujeron el *Almagesto* de Ptolomeo. Y consistía en que leyendo o traduciendo del movimiento de algún planeta o estrella, al momento levitaban y circulaban por la escuela con el mismo movimiento del planeta o estrella según Ptolomeo. Uno de los traductores, tratando de cometas, fue llevado, como si uno de ellos fuese, a través de una ventana a estrellarse frente mismo a Toledo, junto a la Iglesia de San Serrando. Siguiendo la ciencia de Miguel Scott se calculó la proporción del peso del hombre en cada planeta, el cual peso se metía en plomo en una bolsa que colgaba del cinturón del estudioso del *Almagesto*. En la botica de los traductores ya estaba preparada en bolsas de cuero la porción específica, y el propio Alfonso, rey, se cargaba con una llamada serenitas cuando escuchaba leer el libro de Abin Rael *Del juicio cumplido de las estrellas*. Las bolsas estaban hechas con cuero de un animal procedente del antiguo Egipto que no ha sido visto modernamente. El cuero se vendía en Palermo y el tal animal egipcio era o es como

un gato que sólo sabía andar hacia atrás. Los boticarios de los traductores estudiaban los simples *Pordioscórides* y preparaban baños de cebada con citrón para las nalgas de los políglotas a quienes, de tanto estar sentados en duro banco, se les formaban callos. Cuando uno de la citada familia de los Ben Tibón fue a Montpellier a traducir *A Hipocratis Loboterinari* para que le creyesen que ya había hecho once traducciones en Toledo, bajó los pantalones y mostró a todos los profesores y gremio de la universidad los duros callos con nalgario. Cuando en Provenza las bellas damas de los amores cortesés y de los trovadores se lavan con agua de salvado y limón, ignoran que usan la medicina toledana contra los callos de las posaderas de los ilustres traductores. Y para terminar, un judaizante en ningún proceso del siglo XVI confesó que el nombre secreto de Toledo era Fax, la tea, la antorcha, al conocerse la palabra dejó de surtir efecto tanto para librar (...) a la ciudad como para encontrar tesoros ocultos. "

Bueno, es un libro que acaba de publicarse, yo lo he comprado hace cinco días y me encontré que como tantas veces el azar, o los dioses, me ayudaban para hacer esta introducción. Es un libro de Junqueiro, que es un autor, a mi modo de ver, muy injustamente olvidado o semiolvidado. Pues bien, ya que hemos empezado por lo práctico voy a hacer una breve introducción de lo que es el caso de un escritor vasco, y para ello os contaré mi propio caso concreto. Yo empecé a escribir y a publicar prácticamente a



los... Publiqué en el 72 mi primer texto (es decir, que tenía diecinueve años), y empecé en unas circunstancias no muy favorables, no muy propicias; entre otras cosas porque no había seguridad ninguna, ni siquiera como autor, porque era joven y porque el lenguaje que utilizaba todavía era muy poco normalizado; además, escribir en lengua vasca no tenía prestigio, era un dominio que casi todo el mundo o despreciaba o no tomaba en cuenta; y la situación política tampoco ayudaba mucho, puesto que, por ejemplo, escribir en lengua vasca en uno de los periodicuchos que se publicaban en Bilbao conllevaba casi generalmente... en fin, una cierta problemática de timbrazos y demás. Fue por eso que, dicho sea de paso, elegí un seudónimo para escribir, el de Bernardo Atxaga. Bien, empecé a esa edad y no escribí mucho, ni creo que escribiera muy bien. Tampoco sé si ahora escribo bien, pero al menos mi impresión es que escribo mejor que en aquella época, porque creo que hay una relación directa entre circunstancias y escritura, y en aquellas circunstancias no muy favorables era difícil, por ejemplo, escribir todo lo que uno quería, o sea, que uno escribía de vez en cuando porque entre tanto tenía cientos de cosas que hacer, desde ir a una reunión sobre la normativización de la lengua, hasta perder ochocientas tardes intentando traducir *Robinson Crusoe*, por ejemplo. Y escribí poco, pero bueno, en quince años escribí algunos textos que se podían haber traducido ya entonces al castellano. Sin embargo —esto es algo en lo que

insistiré quizás esta tarde—, el mundo nuestro y el mundo, o dominio, del español, de la literatura española, o, más en concreto, el mundo de Madrid, de Barcelona, Sevilla o Valencia, eran dos mundos sin apenas relación, entre los que los que existía un desconocimiento absoluto. Y además, me parece, una indiferencia que hacía que ese aislamiento fuera cada vez mayor. De modo que yo he escrito desde los 19 prácticamente hasta los 39, he dicho quince pero ahora resultan ser veinte años. Escribí en vasco, fui leído en vasco, fui leído lo suficiente como para convertirme en un escritor casi profesional, que no hacía otra cosa, que no daba clases, que no trabajaba en el banco, que es lo que me correspondía como economista; y a los 32 ya era, digamos, un hombre libre para hacer un poco lo que quisiera, y sobrevivía. Pero como las circunstancias influían en la escritura, sobrevivía haciendo de todo, y eso ha hecho que luego fuera un escritor como "una tienda de ultramarinos", que tengo prácticamente de todo. Porque claro, un día era una canción, otro día era un guión para la radio, al otro era una traducción para un catálogo de pintura o un catálogo de pintura, luego eran las conferencias, luego... es decir, tenía que hacer cientos de cosas para poder ir tirando y para poder salir adelante. Y de eso han quedado en mi oficio muestras palpables; por ejemplo, siempre he pensado que mi afición al diálogo, que es una afición nueva, viene de ahí. Es decir, cuando empecé a escribir, yo estaba muy influido por las tesis vanguardistas, en fin, des-



preciaba el diálogo; y en cambio, cuando tuve que trabajar en la radio, claro, qué remedio, tenía que dialogar a troche y moche, y a fuerza de escribir diálogos fui aprendiendo la técnica y empecé a utilizarla en mis libros. Hablando más en concreto del asunto de la traducción, me ocurrió que, hacia el año 88, una lectora y crítica que se llama Mercedes Monmany vio un cuento que yo había publicado en una revista de Pamplona, que en aquella época dirigía Sánchez Ostiz. Y entonces empezó, muy poco a poco, el proceso de la traducción. A partir de ese cuento y a partir de la traducción de otro cuento infantil, supongo que empezó a correrse la voz, al menos en dos o tres editoriales, de que las cosas que hacía podían tener cierto interés. Fue entonces cuando me llega la proposición de traducir *Obabakoak*. Era tan, era tan in..., insólito este hecho, que yo no lo tomé en cuenta, sinceramente. Es decir, cuando me hablaron de traducir yo pensé que muy bien, que era una posibilidad entre mil, que era como lanzar una botella al mar; sobre todo, insisto, debido a esa separación absoluta del mundo vasco, no solamente con respecto a lo que he dicho antes —Valencia, Sevilla, Madrid, Barcelona—, sino incluso al mismo mundo de Bilbao. Voy a abrir un paréntesis y contar una anécdota posterior a la publicación de *Obabakoak*, posterior a las traducciones y prácticamente también a *Memorias de una vaca*. Estando yo en Madrid con otro escritor, Vilá Matas, él acudió con una entrevistadora de *Cambio 16* que era de Bilbao.

Vilá Matas me presentó a esta mujer y le dijo que yo escribía en lengua vasca. Y ella, que era de Bilbao, me miró como las vacas al tren y me dijo: "¿Pero tú escribes en vasco? Pero, pero, ¿todo seguido?" Y claro, supongo que ella sólo sabía decir *agur* y *lehendakari*. O sea, que eran mundos absolutamente estancos, no existía ninguna relación entre ellos. Y además, así como desde el mundo vasco podía existir una suspicacia que ha sido, digamos, más publicitada —una suspicacia acerca o en contra del mundo castellano, es decir, lo que generalmente se publicita como una actitud nacionalista, que en mi opinión existía en cierto modo—, también existía la suspicacia en dirección contraria. Así, por ejemplo, estoy convencido de que bajo la palabra *aldeano* o bajo la palabra *jebo* ha existido una actitud racista tan fuerte, tan intensa como la que pudo existir bajo la palabra *maqueto*. Es decir, que la historia desgraciadamente siempre reparte bienes y maldades, y en todos los grupos y partes hay actitudes muy reprochables. Una y otra vez se ha dicho que los vascos utilizan la palabra *maqueto* y que esto indica una actitud racista, pero jamás se ha dicho que a nosotros, los que hablábamos vasco, tanto los señoritos de San Sebastián como la gente de la Universidad, durante toda esa época, cuando no nos llamaban *aldeanos* (podíamos ser perfectamente hijos del chupatintas del pueblo), nos llamaban *caseros*, etcétera. Es decir, había un mal ambiente entre los dos mundos y aquella periodista de Bilbao, años más tarde, me demostraba que, efectiva-



mente, consideraba prácticamente imposible el hecho de que yo escribiera en vasco. Bien, vuelvo ahora a tomar el hilo para acabar. Con esa pequeña fuga, con ese pequeño corredor a través del cuento que publiqué traducido en la revista de Sánchez Ostiz, y la lectura de Mercedes Monmany, llega esa propuesta para traducir mi libro, que yo no tomo en serio hasta que ocho meses más tarde vuelven a llamarme, vuelven a citarme y me hacen una propuesta. Entonces traduzco algunas cosas, casi seguro de que voy a enviar los cuentos y me los van a devolver diciendo: "Es muy interesante lo que usted escribe, pero no cabe en nuestra colección", que es lo que suelen decir en las editoriales. No ocurrió así. Luego, quiso el azar que ese mismo año el miembro de la Academia Vasca que fue al jurado del Premio Nacional fuese Ibon Sarasola. Sarasola es un académico de la lengua moderno, un hombre moderno, y defendió muy bien, creo yo, mi candidatura, la candidatura de mi libro. Ahí empieza la segunda parte de la historia: *Obabakoak* se tradujo del vasco al castellano y del castellano al catalán o al francés o al alemán. Este es el camino que ha seguido mi libro. Casi todo lo que yo he traducido se ha hecho en un ambiente en general de amistad. Arantxa Saban nos explicará un poco cómo se hace este proceso, y luego André nos dirá cómo él recoge lo que hacemos Arantxa y yo y pasa el libro al francés. Luego, como todos sois del oficio, podremos charlar, o podréis charlar y nosotros responder. Cada uno de nosotros tendrá su

caso concreto. Desde nuestro caso concreto tal vez sea posible aportar algo. Muy bien, A'antxa Saban, te cedo veinte años más tarde la palabra que dejaste en no sé qué mesa redonda. Ahora la vuelves a tomar. Me decía Arantxa que hace veinte años no había tomado la palabra en una mesa redonda y ya era hora ¿no?.

ARANTXA SABAN.— Bueno, yo tengo la tentación de hacer una confesión de modestia y una petición de benevolencia, y voy a pasar al asunto directamente. De todas formas, sería uno de los tópicos más sentidos y más sinceros que hayáis oído en vuestra vida; me refiero a mi confesión de modestia y a la petición de benevolencia. Digo todo esto porque soy traductora ocasional y nunca había visto a más de dos traductores juntos. Estoy un poco intimidada. Soy una traductora ocasional y de un solo autor, y además por amistad. Todo empezó como un favor que recibí cuando mi euskera era bastante precario. Ahora he mejorado un poco mi euskera, las dificultades son menores. Luego, parece que se ha ido convirtiendo en una costumbre y los últimos textos de Bernardo los he traducido yo al castellano. Ya habéis visto, y podéis imaginarlo así explícitamente, que Bernardo ha pasado la mitad de su vida explicando y dando las razones de por qué sabiendo hablar perfectamente castellano escribe en euskera. Aquí la pregunta pertinente es la contraria: escribe en euskera, muy bien, pero ¿por qué no se traduce él mismo al castellano? Ya que sabe, podía traducirse él. Voy a aprovechar, ya que



estamos en público, para ver si consigo que me lo explique. Que me dé una justificación de qué pinto yo en esta transmisión de los textos. Él nunca me lo ha explicado claramente, aunque sí me prestó una imagen que es muy clara, muy expresiva, acerca de mi función. Mi impresión es que al autor que ha concebido una obra en una lengua, y ha escuchado hablar a sus personajes en una lengua, le resulta tremendamente extraño, de repente, oírles hablar en otra; aunque él conozca esa otra lengua perfectamente. Y ya os explicaré cómo trabajamos, pero veréis que cuando él coge mi traducción castellana, al principio le cuesta mucho asimilarla. Las primeras páginas, las primeras revisiones, son muy costosas; luego va coge velocidad, entra en la lengua y se acaba todo más ágilmente. Yo creo que debe de ser eso, porque al traductor, claro está, como antes no imaginaba la novela de ninguna manera, no le cuesta nada trasladar los personajes a su lengua. Bueno, luego nos los explicará un poco mejor. Y la imagen que me prestó, que es muy expresiva, es la de la falsilla. La falsilla, más o menos sabemos lo que quiere decir. Según el *Diccionario de la Real Academia* es una hoja de papel con líneas muy señaladas que se pone debajo de otra en la que se ha de escribir para que aquellas se transparenten y sirvan de guía. Y mi trabajo es ése, la falsilla, es decir esa hoja con unas líneas muy señaladas con la que luego Bernardo escribe su propio texto. Ahí se podría hacer una pregunta a Bernardo: si la traducción al castellano ya está hecha, ¿por qué

vuelve a intervenir?, es decir, ni traduce ni deja traducir. Hay que tener en cuenta que el castellano, en la mayoría de las traducciones a otros idiomas, ha sido la base de la que se ha partido para traducir al francés, al inglés, a la mayoría de las lenguas. Entonces, es importante la versión al castellano y es lógico que quiera que su texto sea su texto castellano.

En cuanto a la manera de trabajar, en cada texto ha sido diferente, ha tenido diferentes grados de emoción. En el caso del primer texto, era una novela corta o un cuento largo, *Bi letter*, se me entregó el libro ya publicado en euskera; lo traduje y se lo pasé, sin falsilla y todo eso. Con *Memorias de una vaca*, va fue todo un poco más precario, porque no se había publicado el libro en euskera. Bernardo me dio una redacción en euskera más o menos definitiva y luego se fue; y yo seguí sus pasos. *El hombre solo* fue ya el colmo del suspense porque, si habéis leído la novela, sabréis que tiene mucho suspense. Pues yo la leí como una novela por entregas, a medida que él la iba escribiendo; es decir, cada dos semanas más o menos me enviaba, también desde el extranjero, no sé de dónde, diez, quince, veinte páginas, diferentes redacciones que yo leía inmediatamente en cuanto las recogía en el buzón. Bueno, ni traducía ni nada; estaba esperando que llegara el siguiente capítulo para verlo que pasaba...

Está bien, vamos a hablar de las dificultades, de las dificultades lingüísticas, que es lo más interesante. El plato fuerte llegará por



la tarde, que es cuando Bernardo va a hablar del euskera y el castellano, del léxico y otros problemas concretos.

ANDRÉ GABASTOU.— (...) Yo he vivido en mi infancia en un ambiente muy vasco, he aprendido el castellano en Bilbao, por eso lo hablo mal... pero conozco un poco a los vascos. Además, mi familia es vasca también en parte y para mí no se trata sólo de una obra de traducción, es también un viaje a mi pasado... Y para hablar más precisamente de mis traducciones de Atxaga, creo que cada vez es la primera vez, cada obra tiene su coherencia secreta que se descubre secretamente. Después hay que esperar lo que va a decir la gente: es bueno, es malo, no se puede saber de antemano...

B.A.- Bueno, yo, si digo todo lo que tengo que decir esta mañana, luego a la tarde no sabré qué contaros. A medida que pasa el tiempo más convencido estoy de la importancia de lo que yo llamo la *coordinada social*. La coordinada social es fundamental y hace que un traductor no sea traductor hasta que socialmente es traductor. Me explico. Para definir a un traductor, a mi modo de ver hay que decir como mínimo, como al hablar de barcos, dos cosas: su nombre y luego su situación, su latitud y longitud. Por ejemplo, yo puedo decir "André Gabastou, aproximadamente cuarenta años"; y luego tengo que decir "París, kilómetro y medio de la casa Bourgois, ochocientos metros de la casa Gallimard". Esto es fundamental, es decir, un traductor, para lo que sea, tiene que estar en lo que podrá-

amos llamar la red de las editoriales. Tiene que estar en ese mundo de libros, muy cerca de la red para que exista realmente. Puede ser un traductor y traducir libros, y no tener una gran difusión, pero siempre habrá cerca de ese traductor que traduce una casa editorial, sea pequeña, sea grande. Existe una traducción de *Obabakoak* al inglés hecha por Elizabeth Watson directamente del vasco. Esta mujer vivía en Madrid y escribía cartas a Londres diciendo: "tengo una traducción y les envío unas pruebas". Entonces, en Londres ni siquiera acusaban recibo de su carta. ¿Por qué? Porque no la conocían de nada... Incluso después de que *Obabakoak* estuviera en Glasgow en la final europea y demás, y saliera en los periódicos ingleses, volvió a enviar el texto. Unos editores habían decidido ya publicar el libro y dijeron: "pero ¿quién es Elizabeth Watson, qué ha traducido? No la conocemos de nada. En cambio aquí está Margaret Jull, a treinta kilómetros de nuestra editorial, esta mujer ha traducido para nosotros Pessoa, por ejemplo, traduce bien del portugués y bueno, por si acaso, vamos a dárselo a Margaret..."

El único caso real de traducción directa, del vasco a otra lengua, es al catalán.

Luego escribí unas cartas a unas universidades americanas que tienen departamento de vasco, preguntando si querían otra versión, pero dio la casualidad de que una editorial de Estados Unidos llamada Pantheon decidió publicar el libro en su versión inglesa... Con lo cual fue realmente un proceso, para mí, y supongo que todavía más



para ella, un poco desesperante y, sinceramente lo digo, yo no me atrevo ni a llamarla ni a escribirla. Pero, claro, es algo ajeno a la voluntad del autor, que, dicho sea de paso, en esto puede bastante poco. Puede mucho más el traductor, que es, además, el que vive cerca de la editorial. Es por ese motivo que es muy difícil traducir del vasco a otras lenguas.

— Cuando te dan un premio nacional, evidentemente, había un miembro del jurado, el vasco, que podía hablar maravillas, pero el resto ¿cómo lo hizo? Supongo que encargaron una traducción de urgencia, o estaba ya medio preparada la traducción...

B.A.— Estaban traducidos lo que yo creo que eran los mejores cuentos de *Obabakoak*. Además, ellos me pidieron que tradujera a toda velocidad el libro. Se hizo efectivamente una traducción de urgencia, con cuatro traductores y yo. Al final, si el libro va era bastante variado, después de pasar por este colectivo traductor parecía aún más variado. Yo, con cierta prudencia, cada vez que recibía las traducciones elegía lo que me parecía que mejor estaba. Creo que antes del premio el jurado tuvo en su mano del orden de trescientas o trescientas cincuenta páginas. Yo siempre, como los vendedores de naranjas, ponía encima los cuentos que me parecían mejores...

— O sea, que lo que te llegó después de la editorial —Ediciones B— fue una cosa muy remanejada...

B.A.— Sí, sí... Fue a través de lo infantil. Allí había un chico que se llama Jesús

Ballaz que conocía algunas cosas que yo había escrito para niños. Fue a través de él como la editora se interesó. Las editoriales andan a la caza y captura de jóvenes valores autóctonos y se ve que, en Madrid, Alfaguara copa mucho, o Tusquets, o (...) o en otro sitio Seix Barral. Hay otras editoriales que va están buscando por Asturias, Galicia, por los montes guipuzcoanos, están venga a buscar autores; ahí entré yo.

— Yo quisiera saber cuál es tu parte en la versión castellana y en qué medida tienes la sensación de que has vuelto a escribir tu novela. Es como si vuelves a escribir la misma historia, pero en otro idioma...

B.A.— Bueno, no del todo. Hay un tema previo que es la ideología literaria de cada traductor. No simpatizo mucho con los escritores que reúnen a sus traductores y les dan instrucciones, como si el autor hiera una suerte de dios que está sobre su texto. Yo, la verdad, no soy de esta ideología literaria, creo mucho en lo colectivo, aunque los derechos de autor no están repartidos de forma colectiva... Aparte de la falsilla que ha dicho Arantxa, hay falsillas de muchos autores y yo creo que mi libro en francés es un libro de André y mío, mi libro en español es un libro de ella y mío. Sufro cada vez menos, incomparablemente menos que cuando traduje *Obabakoak*, y tuve que organizar aquellos diferentes tonos. Ahí lo pasé fatal, sinceramente. Trabajé del orden de tres meses en una pensión de Barcelona, y puedo contar que había una persona, un opositor probablemente, que era muy feliz porque,



aunque tenía que estudiar mucho, cuando se iba a la cama miraba la ciudad y se decía: nadie está despierto, sólo yo. Pero cuando llegué yo, el hombre se asomaba a su ventana a las cinco y media, miraba y claro, siempre había una luz encendida, que era la mía. Yo creo que lo deprimí muchísimo, no sé si aprobó, pero se rendía mucho antes... Yo trabajé del orden de dieciséis o diecisiete horas diarias en la traducción de *Obabakoak*. La tensión arterial me subió dos puntos. En fin, no quiero saber otras consecuencias que todavía no he notado, pero que llegarán.

— ¿Y cual es tu aporte a la traducción?

B. A.— Sí, a eso iba. Claro, uno encuentra en un texto que es suyo una palabra que nunca utilizaría. Te lo diré en términos de tiempo. En el último texto que hemos traducido, que es de unas veinte páginas, he dedicado a la parte castellana como el diez por ciento del tiempo que le he dedicado a la vasca. A partir de la traducción de Arantxa, he arreglado lo que a mí me parecía que había que arreglar. Una cosa última quiero decir. Incluso si lo que me pasara Arantxa hiera en euskera, también lo cambiaría. Yo creo que el texto es un objeto por definición inestable, completamente inestable, lo tocas y cambia. El texto original que tengo yo en euskera, cuando hago una nueva copia, cambia, y cuando lo toca un traductor, vuelve a cambiar.

(...) Forma parte de mi ideología literaria. Claro, otro lo explicará de otra manera o desde otro punto de vista. Para mí, o hay

textos obvios o hay textos pintureros. Sé que a mucha gente le gusta el texto pinturero, el texto léxicamente rico, pero yo no lo aguanto y siempre tiendo a lo neutro. Encontrar de repente una palabra ligeramente marcada, fonéticamente o de otro modo, a lo mejor es debido a que el castellano es para mí una lengua a la que siempre he accedido como en segundas. Lo sabe perfectamente Arantxa, mis mayores problemas son con palabras que a ella le parecen perfectamente normales y a mí me parecen un poco subidas de tono. Yo adoro la neutralidad. .. Un texto puede ser léxicamente rico, pero me parece que preocuparse mucho por el léxico y todo eso, no estoy muy seguro de que sea literariamente demasiado correcto. Es como esas películas que la gente dice: "¡Qué fotografía más buena!" Es que la fotografía tiene que ser invisible, ;nor

— No has hablado de la poesía, de los problemas de traducción del vasco al castellano.

B.A.— La mayoría de mis traducciones son quirúrgicas, se hacen con tijeras, claro. Cambio el poema, hago una versión tan diferente como lo pueda ser una versión a piano de una versión a trompeta...

Te puedo poner un caso que es para mí terrible, una traducción de un poema que no tenía que haber publicado. Y otro ejemplo de un texto que está en castellano y que no se puede poner en vasco. El primero es *Nana para un pequeño manzano*, una canción de cuna, una nana para un árbol. Esta era un poco la idea. Los sonidos en vasco



eran: *mara-mara, tipi, bombolo*, y empecé a traducirlo y no me salía ni una palabra, porque de todos los registros el que me es más desconocido en castellano es el infantil. No sé cómo se habla a los niños en castellano. Entonces lo hice todo con esdrújulas, *dormilón, trombón, trompón, dimbón, pom pom*. Y quedaba...

— Eso son agudas.

B.A.— Sí, eso, agudas, agudas a montones. Era tremendo. Muy diferente. El caso contrario es también una canción, que hice con un amigo músico viajando en tren. Había en el tren una musiquita que era muy tontuela, y entonces hice lo de: *¿Me moriré? dubidubi. /¿Me moriré? dubiduba. /Es posible, dubidubi. /Casi seguro, dibiduba...* Una vez hecha esa canción, no se puede mover, no hay forma de traducirla al vasco.

Por eso digo que los textos son objetos muy inestables. Cuando traduzco mis poemas han pasado a lo mejor quince años, y un poema que antes escribí en tono super dramático, por ejemplo, *La crónica de los setenta* —era la época en que llorábamos por todas las habitaciones, bien al estilo Swift, bien al estilo Dubois—: *¿Qué hago ahír* Quince años más tarde, meto un humor, una ironía que no había en el texto original, mucho más dramático. Todo esto influye; el tiempo que ha pasado. Creo que una de las características del texto literario es su inestabilidad; se mueve. Uno querría copiar tal cual este texto a máquina, pero seguro que cambiaría.

(...) Pienso que hay que tener siempre

un amigo poco entusiasta para todo, un amigo desganado que no le guste casi nada; después de dárselo a nueve amigos entusiastas hay que dárselo a ése no entusiasta. Uno de esos es mi hermano pequeño. Cuando dice que algo está bastante bien, si ha pasado el listón de mi hermano pequeño, es que está bien. Hay veces que se lo paso a mi familia y después de diez días sé por mi madre que sí, que mi hermano lo ha leído, pero que ni fú ni fá. A veces, en la traducción, te das cuenta de que has metido una *morcilla*; de repente, al cambiar la lengua se hace evidente tu retórica, por ejemplo, en una parte del texto. En el último texto que hemos traducido, *Cielos*, en la versión en vasco utilizaba una expresión *arratsaren seinale*, o algo así. Al traducirlo me di cuenta de que no tenía sentido, y lo quité, claro. La traducción ayuda muchísimo; la pena es que la única traducción que puedo contrastar y valorar es la castellana. Hay algo inefable en las lenguas... Cuando veo *la vaca bella*, hago un gesto como para atrás... En vasco no se distinguen el género ni en los nombres ni en los adjetivos, y yo nunca en la vida había pensado que *vaca* era femenino. O en francés *¿qué es mignon?* No sé qué humor, qué tono hay detrás de esa palabra.

(...) *Memorias de una vaca* es una obra agro-filosófica, y de vez en cuando la vaca protagonista lanza una sentencia. Por ejemplo en vasco: *¿Qué te creías que era vivir? ¿tumbarte completamente y creértelo todo?* En castellano: *¿Qué creías que era vivir, creérselo todo y echarse a dormir?* Sí, se ha cam-



biado. En francés: *¿Qu'este-ce d'après toi agir, dire oui a tout et s'endormir?* Se ha cambiado *vivre por agir...* Claro, hay una falsilla y la traducción es un trabajo colectivo. Detrás de esto hay una falsilla, una canción tradicional vasca {¿*Qué creías que era enamorarse, sentarte en una silla y tocar la guitarra?*}.

Otro caso, que cambia poco (...) la vaca está deprimida porque es vaca: *...la oveja y la vaca, una tonta o torpe, y la otra holgazana o indolente...* Esto se convierte (en castellano) en *la vaca y la oveja, una tonta y la otra floja*; en francés *la vache et la brebis, l'une trainasse et l'autre s'avachie*.

Esta cambia muchísimo. Es un proverbio vasco: *Orhiko txoriak Orhira nahi, el pájaro que es del monte Ori, quiere ir al monte Ori*; cada cual quiere volver a su tierra natal. Como *Ori* no sonaba a nada en castellano, pues se convierte en...

— Se convierte en *El mirlo de Estambul siempre vuela a Estambul*.

— En francés, igual: *Le merle d'Istamboul, vole toujours vers Istamboul*.

B.A.— Esta es curiosa. Lo que hay de-

trás son simples falsillas de canciones; el traductor, cuando puede, debe tener en cuenta esas otras falsillas apuntadas. Por ejemplo, digo: *Herrialde guztietan helar onak badira, baina bihotzak dio zoaz euskal herrira. En todo el mundo hay hierba buenísima, pero el corazón te dice: vete a Balanzategui que es tu casa natal...* Es una canción de Iparragirre: En todo el mundo hay tierras hermosas pero el corazón te dice vete al País Vasco.

— Esto se queda en castellano: *Cuando salía de Balanzategui, cuando salí de aquel caserón, allí dejé enterrado mi corazón...*, que es *Cuando salí de Cuba...*

— En francés: *Quand j'ai quitté Balanzategui, quand j'ai quitté cette battise, c'est là que j'ai laissé mon coeur enfuis...*

B.A.— ¿Traicionan? Aquí no hay traición. No es como en texto canónico, un libro sagrado: donde pone *Taveh* no me pongáis *Mustafá*, que es otra cosa... Yo no lo veo así. El texto tiene que ir cambiando. Si este texto en finlandés cambia y se parece un poco a mi libro, perfecto.





Taller de Literatura norteamericana

'Chef's House', de Raymond Carver

Juan Mari Mendizábal

AL TALLER comenzó con una introducción al estilo general de Raymond Carver —como exponente del llamado *dirty realism*—, y al de este relato corto en particular. También mencioné el hecho de haber traducido el libro (*Cathedral*) a lengua vasca, lo que me había ayudado a conocer con más profundidad el texto de salida, aunque por otra parte me exponía a ser objeto de interferencias al traducirlo al español.

La palabra clave aquí es: sobriedad.

El planteamiento del taller se hizo partiendo de dos referencias:

a) por un lado, un recorrido lineal del texto, a lo largo del cual planeaba de manera clara la necesidad de, dentro del eje de actuación *sobriedad del autor/libertad del traductor* a lo largo del cual nos movemos, y puesto que R. Carver escribe con una gran (y peligrosa) sencillez, dotar a la traducción de una exactitud casi literal, con las excepciones (pocas) propias de la diferencia cultural entre Estados Unidos y España.

b) por otro, como asunto a analizar de manera específica y consecuente, el tratamiento que se debía dar a los constantes *he*

said /I said—única forma de introducción de diálogo (en estilo directo con un par de excepciones, pero sin las clásicas comillas como marcas de puntuación)— que aparecen en el texto de referencia. Mi planteamiento en relación con esta cuestión era que, dada la concisión de las frases y del estilo en general, aquello debía considerarse una especie de diálogo entre vecinas que están tendiendo la ropa y aprovechan para contarse sus cosas (y le dije, ".....", y me dijo,

Estando el texto aparentemente desprovisto de dificultades, éstas no tardaron en aflorar. Dando un somero repaso a las dos horas en las que trabajamos un par de páginas de texto, los problemas que surgieron se podrían sintetizar así:

- Existencia de zonas relativamente débiles en las lenguas de salida y llegada, que hacen precisas pequeñas modificaciones. Este fue un tema que posteriormente fue tratado con más detalle por Bernardo Atxaga en su conferencia, por tanto no voy a entrar en detalles.

- En cuanto a la sintaxis, peligro de la traducción automática, que se pone aún más de relieve en un texto tan "sencillo". En este apartado podríamos poner el caso de la



traducción del gerundio inglés (zona "débil" del español, que nos remite al apartado anterior).

En cuanto al tratamiento lexical surgió, por ejemplo, la cuestión de la traducción automática de *farm* por *granja*, que uno de los asistentes mencionó como asunto analizado en presentaciones de tipo más teórico. Por otra parte, parecía que la alternativa casa de campo ofrecía algunas dificultades por los matices de sus acepciones (*explotación agropecuaria/segunda casa residencial*), matices que, aunque también existentes en relación con la voz *granja*, quizás no sean tan acentuados.

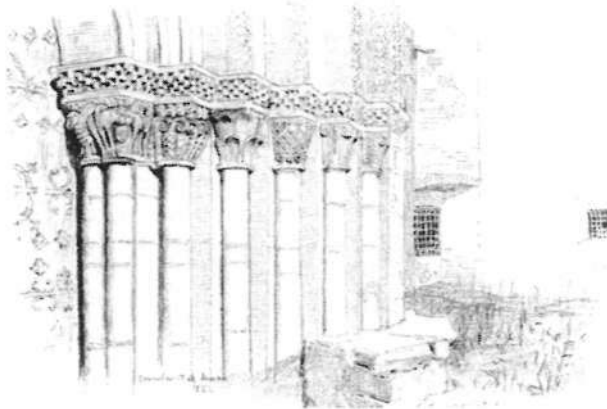
• Las diferencias dialectales, que también se daban en relación con *granja/casa de campo*, se pusieron nuevamente de manifiesto con la palabra *embotar*, sugerida por el ponente como traducción para *put up jars*, v que evocaba entre los participantes desde *meter en bota* hasta

enlatar y llenar tarros de cristal, lo que pone de relieve la "elasticidad" del español cuando es lengua de llegada para traductores bilingües. Hay que decir que entre los presentes había catalán-valenciano-baleares, castellanos, aragoneses, gallegos, riojanos y vascos.

• Otro problema que se estudió fue el de los modismos insuficientemente tratados o mal resueltos en los diccionarios corrientes inglés-español (*Iknew better, Name it...*).

Como conclusión del taller, se podía apuntar que cuanto más aparentemente fácil (gramaticalmente) es un texto, tanto más nos podemos meter en interioridades semánticas a la hora de traducir, mientras que con textos más difíciles a nivel semántico, juegos de palabras, etc., ya tenemos bastante con inventar artilugios y compensaciones que nos ayuden a equilibrar las desviaciones

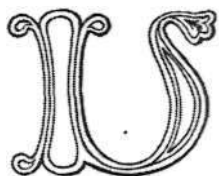
que nos vemos obligados a hacer del texto original.





Taller de traducción en torno a 'A Suitable Boy'⁷

Damián Alou



NO DE LOS MUCHOS —y difícilmente salvables— problemas que plantea la traducción es lo que podríamos denominar "el salto cultural":

es decir, la falta de términos en la lengua de llegada con que poder expresar lo que leemos en el original. En el caso de la novela que nos ocupó en dicho taller, el problema era doble, pues nos encontrábamos con una novela situada en la India de los años cincuenta, con lo que aparecía un doble "salto cultural": el de la cultura india y el de la inglesa. Uno de los ejemplos que se plantearon fue un breve texto en el que se narra una escena de críquet. Aparecen varias más en la novela, y se trata de un deporte que, por lo general, muy poco dice al lector español, quien, a lo más, puede estar familiarizado con algunos términos de béisbol más o menos equivalentes, y que, con toda probabilidad, apenas comprende los manejos que se llevan dichos jugadores. En dicha escena, asistimos a los últimos minutos de un partido, por lo que reina cierta tensión; para que el lector participara de dicha tensión era inevitable *explicarle* lo que estaba

ocurriendo, aun cuando para ello hubiera que "sacarle" del texto y llevarle al pie de página. Se puso como ejemplo esa escena porque es la primera del libro en que nos vemos obligados a saber algo de las reglas para tener alguna noción de lo que ocurre; aunque tampoco son sólo las reglas. Si hablamos de *bateador* y *lanzador*, es probable que todo el mundo entienda lo que estamos diciendo, pero si mencionamos al *wicket-keeper* o al *fielder*, posiblemente ya nadie sepa quiénes son ni de qué juegan; y, peor aún, no existen términos en español para lo que hacen. En el críquet, mientras los protagonistas de la contienda —lanzador y bateador— dirimen sus diferencias, hay otros once jugadores de campo por equipo, cada uno situado en un lugar concreto y con un nombre específico. Afortunadamente, el autor de *A Suitable Boy* se centró en los imprescindibles; aún con todo, hubo que recurrir a explicaciones exteriores para que el lector "participara" mínimamente de lo que el texto quería comunicarle.

Otro de los temas ejemplificados en dicho taller fue la traición al original; y ocurría en los dos campos donde ésta suele ser inevitable: el del crucigrama y el del juego



de palabras. Bien es sabido que los autores de crucigramas suelen retorcerse el ingenio para exprimir la mente de quienes rellenan los cuadritos de letras. En este caso teníamos, en el original, algo sumamente curioso: ni más ni menos que un "*Musician who sounds rapacious*", que, según la solución, resultaba ser un *luter*, es decir, un intérprete de laúd —y, curiosamente, tampoco hay palabra española para dicho músico—. Era muy difícil concebir cómo alguien que toca el laúd podía *sonar rapaz*, pero la explicación venía dos líneas más tarde, al mencionarse la semejanza fonética entre *luter* y *loot* (*botín*). Obviamente, la única cuchara que podía meter ahí el traductor era para sacar esas palabras y sustituirlas por otras que pudieran originar dicha confusión en su misma lengua, teniendo en cuenta, además, que el personaje que adivinaba que ese músico era un *luter* lo hacía por pura chiripa; sería más lógico pensar que fuera un *lutist*, tal como apunta su interlocutor. La solución que se expuso en el taller fue enunciar en el crucigrama: "Músico que despierta a la tropa". La solución apuntada era *clarinero*, que así se llama el que toca el clarín, en contra de otras opciones más esperadas, como *clarinista*. Naturalmente, nada tenía que ver con que *sonara rapaz*, pero al menos el personaje que antes había dicho *luter* sin pensar ahora decía *clarinero*, y su acierto le sorprendía tanto a él como a nosotros.

Otro ejemplo de traición inevitable al original —o de adaptación, si se quiere— venía a continuación en un procaz diálogo en

el que se jugaba con las palabras *fetlock* —*menudillo del caballo*—, *forelock* —*copete* (tanto referido a las personas como a los caballos)— y *foreskin* —*prepucio*—. Dada la escasa semejanza fonética entre los términos españoles, la solución adoptada consistió en reescribir una parte del diálogo para que éste conservara su tono picante. Como botón de muestra, por ejemplo, una parte del diálogo rezaba en el original:

Meenakshi: Four o'clock. Four o'clock. Perhaps you were thinking of forelock when you said fetlock.

Billy: Perhaps I was.

Meenakshi: Or foreskin.

Billy: I wouldn't grab a horse by that.

La solución propuesta a dicho problema fue la siguiente:

Meenakshi: A las cuatro. A las cuatro. Espero no tenerte que agarrar por la crin para que montes.

Billy: Supongo que podrías agarrarme de un sitio peor.

Meenakshi: Una vez me contaron que a un caballo que no quería correr lo sacaron a la pista tirándole del prepucio.

Billy: ¡Meenakshi, por favor!

Y siguiendo con el tema de las libertades que debe, puede y es lícito que se tome el traductor a la hora de conseguir que el texto —sobre todo si es literario— no sólo transmita información, sino que preserve el grado de comunicación del original —lo que determina, al fin y al cabo, el afecto que el



lector podrá experimentar por ese texto—, se pasó a comentar los problemas de traducción de los numerosos pareados, poemas, canciones que aparecen en el libro.

Había que tener en cuenta dos cosas: primero que el autor de *A Suitable Boy* había iniciado su carrera literaria como poeta—campo en el que goza de cierto prestigio— y, segundo, que gran parte del efecto de los poemas que aparecen en el libro (su grado de comunicación) se basa en la rima y en la música de dichos versos. Dos de los ejemplos propuestos eran particularmente curiosos. El primero se refería al índice de la novela, completamente rimado. En él, el autor describe cada parte del libro —hay diecinueve— mediante un pareado que describe —obviamente de modo sucinto— lo que en ella se narra. Ahí, por tanto, no cabía traición al texto, aunque sí, puesto que el traductor conocía el contenido de cada parte, cierta adaptación.

En el segundo se abordó la traducción de dos acrósticos con los que uno de los personajes —el poeta Amit— se declara a Lata, la protagonista, y en los que se proponían dos soluciones distintas. En el primero de dichos acrósticos, Amit le dedica a Lata cuatro cuartetos cuyas primeras letras forman la palabra LATA. En este caso, y ante la imposibilidad de mantener el acróstico, se optó por preservar la rima y explicar la existencia de dicho acróstico en una nota al pie. En el segundo caso, dada la existencia de sólo dos cuartetos, se optó por mantener el acró-

stico y prescindir de la rima. Transcribo este último caso y la traducción propuesta:

A MODEST PROPOSAL

*As you've asked for black and white,
May I send these lines to ton
In the tacit hope they might
Take my type at least as true.*

*Let this distance disappear
And our hearts approach from far
Till we come to be as near
As acrostically we are.*

UNA MODESTA PROPOSICION

Al pedirme algo en letras de molde,
Me permitirás que te envíe estas líneas
Imbuido por la esperanza de que puedas
Tomarte en serio lo que escrito queda.

La lejanía olvidemos
Al permitir la cercanía de nuestros corazones
Tanto que queden tan cerca como
Acróticamente en este poema estamos.

Como vemos, las primeras letras de los dos primeros cuartetos forman la palabra AMIT, y las del segundo la palabra LATA.

Dicho taller no consistió exclusivamente en una explicación de algunas de las dificultades surgidas en la traducción de *A Suitable Boy*, sino que cada punto y solución apuntada por el traductor fue comentada por los participantes, que anidaron a afinar en algunos puntos conflictivos y enmendaron algunos aspectos del texto que habían quedado poco claros.



Los 'Ensayos' de Montaigne

por Juan Gabriel López Guix

El taller celebrado en el marco de las Segundas Jornadas en torno a la traducción literaria se basó en la experiencia de traducción de una antología de los *Ensayos* de Montaigne realizada por Gide y publicada por la editorial Tusquets en 1993 con el título de *Páginas Inmortales*.

El taller estuvo estructurado en tres partes. En la primera, se comentó el problema presentado por la divergencia de que la edición utilizada por Gide con respecto a la versión de los *Ensayos* establecida por la crítica. La segunda, la más extensa, se centró en las dificultades lingüísticas y estilísticas planteadas por esta obra, así como en la comparación de algunas traducciones existentes. Y, la tercera, que la falta de tiempo sólo permitió esbozar, al problema teórico general de la lengua a la que verter los clásicos.

I

La escritura de Montaigne (1535-1592) ha sido calificada de *cinética*¹ por el movimiento constante que imprimió a sus *Ensayos*. Montaigne, releyó constantemente su obra y, constantemente, añadió, tachó, corrigió, volvió a añadir. Tradicionalmente, se han identificado tres estados del texto: el primero

(1580) incluía sólo los dos primeros libros; el segundo (1588) incluía unos seiscientos añadidos y todo el tercer libro; y el tercero (1595) es una edición póstuma publicada a partir de un ejemplar de la edición de 1588 en el que el propio Montaigne introdujo unos mil añadidos, pero que contiene modificaciones realizadas por sus albaceas. A principios de nuestro siglo, se publicó una nueva versión, establecida directamente a partir de ese ejemplar anotado por Montaigne: es la llamada *edición municipal*, por haberse encontrado el ejemplar en la Biblioteca de Burdeos. Las ediciones modernas siguen este último texto y se remiten a la edición de 1595 en los casos de duda.

El cotejo de las diferencias entre la versión de Gide y los diferentes estados del texto puso de manifiesto que el original utilizado no era la edición municipal, sino la de 1595. Gide —cuyas preferencias por el último Montaigne son obvias: las citas del tercer libro, el más personal, ocupan el sesenta por ciento de la antología— omite de modo sistemático las citas en latín que salpican todo el texto y, en ocasiones, no tiene en cuenta algunos añadidos presentes en su versión y transcribe el fragmento tal como aparecía en alguna edición anterior. Gide



justifica sus cambios en función del objetivo divulgativo de su obra; el caso es que su selección no tiene en cuenta el juego de matizaciones y añadidos, algo fundamental para comprender la evolución intelectual de Montaigne y, también, para entender un pensamiento que no se presenta nunca como acabado.

Ante la multitud de divergencias, optamos, junto con la editorial, por remitirnos a la edición publicada por Gallimard en la *Bibliothèque de la Pléiade*. Mantuvimos la elisión de las citas latinas, pero señalamos las demás omisiones y actualizamos la numeración de los capítulos, que también presentaba alguna divergencia. En cuanto a la puntuación, las ediciones francesas han considerado conveniente, en aras de la claridad, modificar la original, que el editor municipal describe como "curiosa y significativa, pero alejada de nuestro uso"². Es el criterio seguido por los editores de *La Pléiade*, a quienes nosotros a su vez seguimos.

II

Un clásico siempre se nos resiste. A las dificultades de enfrentarse con un autor de talla, deben añadirse las dificultades de una lengua y un tiempo que no son los nuestros. Gérard Génette habla de problemas horizontales (sincrónicos) y verticales (diacrónicos)³. George Steiner también menciona el problema: "La hermenéutica de la importación no sólo se ubica en la frontera lin-

güística y espacial; también exige un desplazamiento en el tiempo"⁴.

El francés del Renacimiento —como el castellano— es una lengua en movimiento expansivo, creadora de palabras y dada a las transformaciones. Nada más normal, en un texto de esta época, que nos encontremos con palabras que han llegado hasta nosotros con el aspecto exterior sin modificar pero cuyo significado original ha experimentado a lo largo del tiempo una importante muda hasta llegarnos la acepción principal como acepción secundaria o incluso desaparecer por completo. Las versiones existentes en castellano no parecen solucionar de un modo totalmente convincente el problema de estas "amistades peligrosas". Así, en el siglo XVI, el significado de *fantaisies*, por ejemplo, podía corresponder al nuestro de *ideas*; *police*, a *gobierno*; *conversation*, a *frecuentación*, *trato social*.

Nos encontramos, por otro lado, con los problemas particulares derivados del estilo de Montaigne y de esa voluntad de sinceridad que le hace caer a veces en el anacolutos en el intento de seguir el hilo de su pensamiento. Esta tendencia se ve agravada por la interpolación de añadidos, lo cual enlaza con su voluntad de crear una obra interminable, en constante proceso de revisión, en ese esfuerzo por atrapar un tema fugaz e inabarcable: su propio yo.

Otro elemento estilístico importante es la influencia del latín, que aprendió como primera lengua, puesto que su padre lo puso al cuidado de un preceptor alemán que



sólo le hablaba en esa lengua, y a los seis años aún no sabía una palabra de francés. Esta influencia se deja sentir, por ejemplo, en el orden sintáctico, la concordancia verbal con el último sujeto o el uso de ciertos tiempos verbales.

En el taller se compararon fragmentos de tres traducciones: la de Juan G. de Luances para Iberia, la edición crítica de Dolores Picazo v Almudena Montojo para Cátedra v la mía para Tusquets.

Se vio que la versión de Iberia introduce sistemáticamente conjunciones, presenta una fuerte tendencia a la explicación, la adición v la atenuación. Asimismo, contiene problemas con las palabras que han experimentado un cambio semántico, se toma demasiadas libertades con el estilo y tiende, ante una duda, no a resolverla, sino a disolverla. La versión de Cátedra cae demasiado en la explicación, la atenuación de agramaticalidad, y también presenta problemas de cambios semánticos, literalidad e incluso de francés. Se echan en falta las indicaciones (a, b, c) de los diferentes estados del texto, y el resultado final se habría beneficiado enormemente de una consulta más asidua al diccionario y al glosario de la edición crítica de La Pléiade. En la versión de Tusquets hay un intento de huir de los *falsos amigos* diacrónicos y una voluntad explícita de respetar el estilo desordenado de Montaigne, aunque con algunas concesiones al temor editorial de que el resultado final resultase en ocasiones demasiado agramatical. En el taller se realizaron sugerencias interesantes;

entre otros, por parte de Iñigo Sánchez Paños, Esther Benítez y Mario Merlino. La opinión general fue que la versión crítica y canónica de los *Ensayos* está todavía por escribir.

III

A la hora de traducir una obra de otra época, se han dado tradicionalmente dos actitudes traductológicas básicas: utilizar todos los recursos posibles para hacer patente la distancia que separa al lector de la obra original o bien intentar difuminarla. En el primer caso, lo que se persigue ante todo es un efecto de extrañamiento que haga que el lector tenga en todo momento conciencia de estar en suelo extranjero, va sea utilizando una forma de la lengua de llegada coetánea de la original o, también, utilizando arbitrariamente alguna de sus variantes históricas. Una actitud menos extrema consiste en salpicar simplemente el texto de palabras, giros y estructuras para transmitir al lector cierto sabor de la distancia. Sin embargo, las opciones de este tipo siempre corren el grave riesgo de caer en el arcaísmo artificial y en el pastiche. La segunda actitud fundamental sacrifica la historicidad lingüística con el fin de conseguir que el lector moderno se sienta en casa con la obra que tiene en sus manos. Pero, si esta constatación sirve para pretender colocar al lector moderno en la misma posición en que halló el lector contemporáneo de la obra original, la argumentación empieza a deslizarse



se hacia un terreno pantanoso: ¿cómo descubrir el efecto original?; en los casos de marcada diferencia cultural, ¿tiene sentido hacerlo?

La solución por la que opté contiene elementos de los dos extremos. Debía producirse un efecto de defamiliarización pero no con respecto a la lengua, sino con respecto a un autor, es decir, a un estilo y un pensamiento. Tenía que ser una traducción que dejara ver, como aconseja Ortega⁵, "los modos de hablar propios al autor traducido", forzando la sintaxis e incurriendo cuando fuera necesario en incorrecciones sintácticas; sin embargo, al mismo tiempo, tenía que ser una traducción en la que el plano de la lengua no supusiera una dificultad añadida para el lector de hoy, como no lo fue para los lectores de Montaigne.

En el fondo, quizá haya que reconocer que cuando traducimos, cuando interpretamos —los problemas de la traducción están ligados a los de la lectura; no sólo están ligados sino que son los mismos: "La tarea de reproducción propia del traductor no se distingue cualitativamente, sino sólo gradualmente de la tarea hermenéutica general que plantea cualquier texto"⁶—, lo que hacemos es utilizar la obra original para determinados fines, y ello de forma explícita o implícita, consciente o inconsciente. Dos traductores, como dos lectores o dos épocas, no han visto nunca lo mismo en un mis-

mo texto. Toda traducción es el resultado de un proceso de toma de decisiones en el que, a las intenciones del autor, el texto o el lector, se superpone la intención del traductor. A pesar de la *cortesía* de que el traductor haga gala en su aproximación al texto, siempre se produce una *agresión*, para emplear dos términos steinerianos. Esto ha hecho que se definiera la traducción como "un escamoteo, un truco de ilusionista, un engaño tanto mayor cuanto más destreza se ponga en ejecutarlo"⁷.

En todo caso, en tanto traductores debemos ser conscientes de que el proceso de traducción puede suponer una importante redirección de la obra y debemos explicitar nuestro propósito siempre que sea posible. En la traducción de *Páginas inmortales*, mi intención como traductor coincidió con la intención de Gide como antólogo: Montaigne es moderno para nosotros. Y es que una traducción sólo puede juzgarse en relación con los fines que se propone. De modo que pueden (y deben) coexistir versiones naturalizadoras, didácticas, críticas, etcétera, de una misma obra. Es decir, traducciones diferentes para fines diferentes. Las necesidades de los lectores no sólo cambian de época en época, sino que también son diferentes en un mismo momento histórico. Por esto los clásicos se han traducido constantemente y por esto cada uno de ellos es hoy una biblioteca.

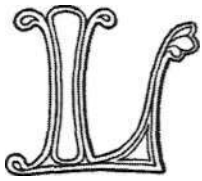


NOTAS

1. M. JEANNERET; *Perpetuum mobile*, *Magazine Littéraire*, 303, París, octubre de 1992, pp. 18-23
2. MONTAIGNE, M. DE; *Ouvres completes*, Gallimard, París, 1962.
3. GENETTE, G.; *Palimpsestes*, Seuil, París, 1982, págs. 293-299.
4. STEINER, G.; Después de *Babel*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1980, pág. 382.
5. ORTEGA Y GASSET J.; *Miseria y esplendor de la traducción*, en *Obras completas*, vol. 5, Alianza, Madrid, 1983, pág. 452.
6. GADAMER, H.G.; *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1991, págs. 456-6.
7. AYALA, F.; *Breve teoría de la traducción*, en *La estructura narrativa*, Crítica, Barcelona, 1984, pág. 68.

¿Que no Queneau?

por Manuel Serrat Crespo



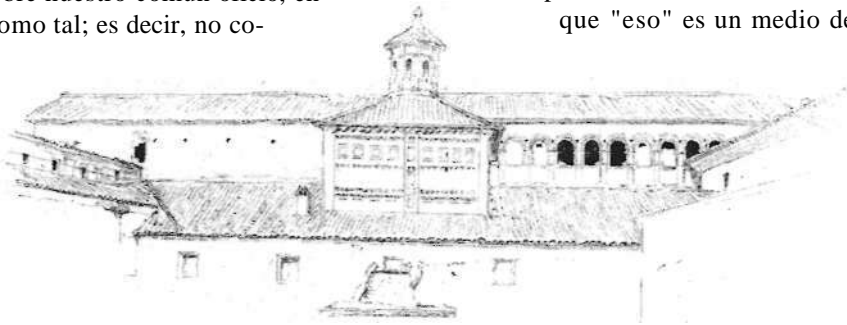
AS CIEN primeras líneas de *Les fleurs bleues*. Una ínfima parte de un ejercicio desternillante donde el retruécano, la alusión y la elusión, el juego de palabras, se erigen en indiscutibles protagonistas.

Las cien primeras líneas de *Les fleurs bleues* eran —son— para mí, para el traductor, la más descarada invitación a salpicar el texto de notas, a lavarse las manos, a interrogarse sobre los límites y las posibilidades de la traducción.

Las cien primeras páginas de *Les fleurs bleues* fueron en su tiempo un motivo de reflexión sobre nuestro común oficio, entendido como tal; es decir, no co-

mo actividad erudita para profesores en busca de curriculum o aficionados a la literatura, sino como el modo de llenar cotidiana y dignamente el necesario caldero.

Raymond Queneau, mi aproximación profesional a su novela, me puso antaño de manifiesto el filo de la navaja en el que nos movemos y seguiremos moviéndonos quienes nos dedicamos a la traducción literaria y me planteó una retahila de problemas en los que se anudaban dos de las vertientes de nuestra profesión: Por un lado la dificultad del texto, el reto que supone siempre verter a otro idioma una narración cuyo autor apuesta decididamente por el ingenio, la jargarreta verbal, la sugerencia fónica y fonética; por el otro, el inevitable hecho de que "eso" es un medio de ganar-





se la vida y que, por lo tanto, debe resultar "rentable".

Por eso elegí *Les fleurs bleues* —sus cien primeras páginas— para conversar con algunos colegas; por eso, tras aquellos *Cinq Ossètes* que oscilaban entre un pueblo del Cáucaso central y una reunión mundana, tras un verbo *battre* que obligaba a acuñar esposas o pegar monedas (entre otras actividades), pudimos debatir sobre la conveniencia o inconveniencia de las notas del traductor (del malhadado *juego de palabras intrad...*) y se pusieron —otra vez— de re-

lieve las múltiples aproximaciones que un texto puede admitir, los distintos presupuestos que, a la hora de iniciar su trabajo, separan al traductor "profesional" del traductor "universitario".

Fuera caía la noche, el Moncayo otoñal exigía un *Basho* capaz de verter su belleza en diecisiete sílabas y las piedras doradas del monasterio de Veruela seguían albergando el fantasma de Gustavo Adolfo Bécquer. Fuera aguardaba, también Bernardo Atxaga y sus sorprendentes teorías sobre la traducción poética.



NO EXISTEN dos traducciones iguales de un mismo texto, eso decíamos hace no mucho tiempo, y con muy firme convicción. Aunque, va se sabe, cuando se trata de palabras, toda pretensión de exactitud resulta insensata. El caso es, como bien puede demostrarse, que, en determinadas circunstancias, versiones distintas pueden llegar a ser desconcertantemente semejantes. Y no estamos hablando, no sería este el lugar propicio, de



Juegos de palabras



plagio o explotación de textos de otro. Puede concurrir la casualidad, incluso alguna suerte de impenetrable afinidad mental o literaria entre esos hipotéticos autores de la traducción de un mismo fragmento escrito. Aunque, según veremos, lo más probable es que la semejanza se produzca como resultado de la comunicación entre lenguas de parecida constitución...

Como quiera que sea, realmente constituye una sor-

presa encontrarse con el caso del poema que sigue, la proximidad de cuyas versiones españolas haría pensar, si no fuera por ciertos términos, por algunos giros delatores, en la existencia de alguna comunicación entre los cuatro traductores, con cuyo trabajo os proponemos jugar en esta ocasión, a costa de un fragmento de poema del portugués Fernando Pessoa, el titulado Tabacaria, debido a su heterónimo Alvaro de Campos.

TABACARIA

NÃO SOU NADA.

Nunca serei nada.

Nao posso querer ser nada.

A parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Janelas do meu quarto,

*do meu quarto de um dos milhoes do mundo que ninguém sabe quem é
(e se soubessem quem é, o que saberiam?)*

dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,

para una rua inacessível a todos os pensamentos,

real, impossivelmente real, certa, desconhoidamente certa,

com o misterio das coisas por baixo das pedras e dos seres,

com a morte a pôr hurnidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,

com o Destino a conduzir a carraca de tudo pela estrada de nada.

TABAQUERÍA

NO SOY NADA.

Nunca seré nada.

No puedo querer ser nada.

Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.

Ventanas de mi cuarto.

cuarto de uno de los millones en el mundo que nadie sabe quiénes son
(y si lo supieran, ¿qué sabrían?),

ventanas que dan al misterio de una calle cruzada constantemente por la

gente,

calle inaccesible a todos los pensamientos,

real, imposiblemente real, cierta, desconocidamente cierta,

con el misterio de las cosas bajo las piedras y los seres,

con el de la muerte que traza manchas húmedas en las paredes y vuelve

blanco el pelo de los hombres,

con el del destino que conduce el carro de todo por la calle de nada.



Segunda versión

ESTANCO

NO SOY NADA.

Nunca seré nada.

No puedo querer ser nada.

Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.

Ventanas de mi cuarto.

del cuarto de uno de los millones del mundo que nadie sabe quién es
(y de saberse quién es, ¿qué se sabría?),

dais al misterio de una calle cruzada constantemente por gente,

a una calle inaccesible a todos los pensamientos,

real, imposible real, verdadera, desconocidamente verdadera,

con el misterio de las cosas debajo de las piedras y de los seres,

con la muerte poniendo humedad en las paredes y cabellos blancos a los

hombres,

con el Destino conduciendo el carro de todo por la carretera de nada.



Tercera versión

ESTANCO

NO SOY NADA.

Nunca seré nada.

No puedo querer ser nada.

Dejando a un lado esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.

Ventanas de mi cuarto.

del cuarto de uno de los millones del mundo a quien nadie conoce

(y si lo supieran, ¿qué conocerían?),

dais al misterio de una calle constantemente cruzada por gente,

a una calle inaccesible a todos los pensamientos,

real, imposiblemente real, cierta, desconocidamente cierta,

con el misterio de las cosas debajo de las piedras y los seres,

con la muerte poniendo humedad en las paredes y cabellos blancos en

los hombres,

con el Destino conduciendo la carroza de todo por la carretera de nada.



Cuarta versión

TABAQUERÍA

NO SOY NADA.

Nunca seré nada.

No puedo querer ser nada.

Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.

Ventanas de mi cuarto.

de mi cuarto de uno de los millones de gente que nadie sabe quién es
(y si supiesen quién es, ¿qué sabrían?),

dais al misterio de una calle constantemente cruzada por gente,

a una calle inaccesible a todos los pensamientos,

real, imposiblemente real, evidente, desconocidamente evidente,

con el misterio de las cosas por bajo de las piedras y los seres,

con la muerte poniendo humedad en las paredes y cabellos blancos en

los hombres,

con el Destino conduciendo el carro de todo por la carretera de nada.



Información

Reunión del CEATL en Viena Noviembre de 1994

ESTHER BENÍTEZ

El Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios celebró su asamblea anual en Viena del 5 al 8 de noviembre, invitado por la asociación austriaca. La participación de este año fue nutrida; asistieron todos los países miembros (Alemania, Austria, Bélgica, Dinamarca, Eslovaquia, Eslovenia, España [4], Finlandia, Francia, Grecia, Irlanda, Italia [2], Noruega, Países Bajos, Portugal, Reino Unido, República Checa, Suecia y Suiza, con un total de 23 delegados, más un delegado croata en tanto que observador, pues su país había solicitado la admisión.

Además de las cuestiones de rutina —aprobación de actas y de cuentas— este año se renovó el Consejo de Administración: fueron reelegidas Françoise Wuilmart (Bélgica) y Françoise Cartano (Francia), y elegidos Peter Bergsma (Holanda) y Uta Szyskowitz (Austria). Reunido el Consejo, se anunciaron los nuevos cargos: Presidenta: Françoise Cartano, Vicepresidentes: Uta Szyskowitz y Peter Bergsma, y Secretaria General: Françoise Wuilmart.

Los representantes del CEATL en la Asamblea del European Writers Congress presentaron un informe, lo más señalado del cual fue la propuesta de presentar de forma tripartita (EWC, CEATL y PEN CLUB) una recomendación a la Unión Europea sobre el dominio público de pago. Se aprobó una redacción propuesta por el Reino Unido, aunque acordando eliminar de los beneficiarios a las bibliotecas públicas —que en muchos países se oponen al “derecho de préstamo”— y facultar a nuestros representantes para negociar.

Brigitte Kapp, responsable de la base de datos que trabajó sobre los cuestionarios de la situación socioprofesional de los traductores literarios de los países miembros del CEATL nos hizo una demostración sobre el ordenador de los resultados obtenidos hasta ahora. De momento éstos no parecen muy fiables, pues algunas preguntas no estaban bien formuladas y las respuestas oscilaron en demasía, por lo que se hará



Profesional

un segundo envío del cuestionario, para afinar las respuestas v tener así más fiabilidad.

Examinada la nueva candidatura de Croacia, se admite por mayoría, a reserva de enviar sus estatutos íntegros (habían mandado extractos).

Como de ordinario, de la reunión salió una serie de mandatos para el Consejo de Administración; destacamos los principales:

a) respaldar el dominio público de pago: que las obras de dominio público paguen derechos con destino colectivo y fines asistenciales (acción conjunta con EWC y PEN). Si éstos no aprueban tal recomendación, hacerla circular nosotros solos.

b) enviar a las instancias internacionales, con el respaldo del CEATL, los diez puntos de la Conferencia de Amsterdam (con un añadido en el punto 5, sobre la necesidad de evitar las traducciones por etapas [traduction-relais]).

c) Contrato-tipo. Se confía un mandato al comité para estudiar conjuntamente los contratos holandés y británico y hacer una propuesta de armonización.

d) perfeccionar la base de datos para dar respuesta a cualquier solicitud de información sobre el estatus socioprofesional.

Por último, se decidieron lugar y fecha de la próxima asamblea: Barcelona, 20-22 de octubre de 1995, organizada conjuntamente por ACEC y AELC.



Reunión "Literature Right Across Europe"

A continuación de la asamblea del CEATL, durante día v medio, asistimos a los debates de esta otra reunión, en la que participaban fundamentalmente los países del Este, que cuentan en Viena, en la misma Literaturhaus donde se celebra nuestra reunión, con una red de información y ayuda (becas y subvenciones, orientadas sobre todo a Centroeuropa): el Infolit Databank.





Premios Nacionales de Traducción 1994

El 10 de octubre se fallaron los premios nacionales de traducción en su edición de 1994. El galardón concedido al conjunto de una obra y una trayectoria profesional recayó en Feliu Formosa. El correspondiente a la mejor traducción del año correspondió a Pedro Bádenas de la Peña, por su traducción del griego *Barlaam y Josafat*, obra anónima bizantina.

El jurado estuvo compuesto por Francisco Bobillo, Consuelo Sánchez Naranjo, Ángel Crespo, Ramón Sánchez Lizarralde, María Luisa Balseiro, Gregorio Salvador, Andrés Torres Queiruga, Josu Zabaleta Kortaberria, Eustaquio Barjau, Miguel Martínez-Lage, José María Marco, Javier Alfaya, Jesús Pardo, Genoveva Dieterich, Ignacio Rodríguez Alfageme.

Fueron finalistas, además del mencionado: Helena S. Kriukova v Vicente Cazcarra con *Amor inmortal*, de Liudmila Petrushevskaja, del ruso al castellano; Feliu Formosa con *Dramaturgia de Hamburgo*, de G.E. Lessing, del alemán al castellano; José Luis Pardo con *Entre nosotros*, de E. Levinas, del francés al castellano; Juan José del Solar con *Máximas y reflexiones*, de J. W. Goethe, del alemán al castellano; Koldo Izaguirre con *Poemak*, de V. Maiakovski, del ruso al vasco; y Manuel Olasagasti con *Verdad y método II*, de Hans G. Gadamer, del alemán al castellano.



Premio Stendhal 1994

El 9 de enero de este año el jurado del Premio Stendhal 1994, instituido por la Fundación Consuelo Berges, concedió el citado premio a Carlos Manzano de Frutos, por su traducción de la obra *La caída en el tiempo*, de E. M. Cioran. El jurado estuvo compuesto por María Pilar Blanco García, Malika Embarek López, José María Marco Tobarra, Julia Sevilla Muñoz y Francisco Díez del Corral.

El día 23 de enero de 1995, a las 19 horas, tuvo lugar el acto de entrega del premio en la Sala de Conferencias del Instituto Francés, bajo la presidencia de Julia Escobar, Presidenta de la Fundación, Mercedes Saorí, su Secretaria, y Andrés Sorel,

Secretario General de la ACE. Andrés Sorel se refirió en su intervención a la obra de Cioran, así como al logrado trabajo del galardonado, quien seguidamente, en su propio parlamento, expuso algunas heterodoxas reflexiones acerca de los premios literarios, el estado, la lengua y los autores.



Acerca de la convocatoria de los Premios Nacionales de Traducción

El retraso sufrido en 1994 por la convocatoria de la totalidad de los premios nacionales, así como diversos cambios debidos a los relevos operados en el Ministerio de Cultura y varios de sus departamentos, condujeron a que se produjeran algunas irregularidades formales y de procedimiento en el caso de los premios de traducción. A causa de todo ello, y después de la primera reunión del jurado, el presidente de la Sección Autónoma de Traductores de la ACE, miembro del mismo, envió a Francisco Bobillo, Director General del Libro y Bibliotecas, una carta —algunos otros integrantes del jurado también lo hicieron—, protestando por las irregularidades observadas, reclamando su enmienda y expresando, en nombre de nuestra asociación, su opinión acerca de las bases del citado Premio Nacional.

Aunque, en su última reunión, el jurado encontró los medios para resolver, de acuerdo con su criterio, los problemas que todo ello le planteaba en el ejercicio de su responsabilidad, es preciso añadir que la Dirección del Libro no ha dado la menor respuesta hasta el momento a la mencionada carta —tampoco a otra posterior también del Presidente, insistiendo en parecidos términos—. Todo lo anterior, unido al cúmulo de comentarios semifociales y rumores varios acerca de posibles y próximos cambios en las bases que rigen los premios que convoca anualmente el Ministerio de Cultura, hace que los profesionales de la traducción literaria estemos moderadamente preocupados por la suerte de dichos premios, pues no puede descartarse que todos o parte de los problemas aparecidos en la última edición, junto con otros posibles, puedan reproducirse en futuras ocasiones si la Administración de Cultura no acude, como debe, a consultar a las asociaciones que representan los intereses de los afectados.

Dicho todo lo cual, es preciso añadir, para que quede meridianamente claro, que lo sucedido no empaña en lo más mínimo los méritos de nuestros colegas premia-



dos en 1994. El jurado encontró el modo de remontar las dificultades surgidas y resolvió con plena soberanía adjudicar los premios a colegas que sin la menor duda lo merecían.

Se trata precisamente de que los futuros jurados cuenten con el tiempo, los medios y los instrumentos de toda índole necesarios para que este premio, el único instituido por el estado en toda España destinado a reconocer la traducción literaria en lengua española, se adjudique con la necesaria imparcialidad y justicia.



Boletín de estudios de traducción

Continúan las iniciativas en torno a la traducción. La inclusión de su enseñanza en diversas facultades y centros de enseñanza, así como las expectativas que para el ejercicio de la interpretación y la traducción técnica, en sus diversas variantes, se abren con el proceso de integración en la Comunidad Europea, estimulan y multiplican cursos, seminarios, encuentros y publicaciones.

Es el caso de este Boletín de Estudios de Traducción que, editado por Rosa Rabadán Álvarez, de la Universidad de León, y Raquel Merino Álvarez, de la del País Vasco, pretende como objetivos "... fomentar la comunicación y los contactos profesionales entre todas aquellas personas que trabajan en el campo de los Estudios de Traducción y utilizan el español como lengua de trabajo", con especial dedicación, a juzgar por su primer número, de octubre del 94, al mundo académico. Contiene abundante información sobre cursos, seminarios, "masters" y congresos diversos. Bienvenido al mundo.



Congreso Internacional sobre teatro clásico en la traducción

Objetivos mucho más específicos persigue este encuentro, que tendrá lugar en la Universidad de Murcia, del 9 al 11 de noviembre de 1995, coordinado por Ángel Luis Pujante. "Este Congreso tiene por objeto el estudio del teatro clásico griego, latino, inglés y francés en España, y el del teatro clásico español en Francia y el Reino Unido, en sus aspectos de texto traducido, representación y recepción...", según especifica la circular emitida para darlo a conocer.

Los interesados pueden dirigirse a: Universidad de Murcia. Facultad de Letras. C/Santo Cristo, 1. 30071 Murcia (España). Tel.: 968/36 31 91; Fax: 968/36 31 85, antes del 30 de abril de 1995.



La solución a los Juegos de palabras

He aquí los nombres de los traductores (en primer lugar) y las ediciones a las que pertenecen las versiones de la primera estrofa de *Fabacaria*, de Fernando Pessoa.

Primera: Octavio Paz. *Versiones y diversiones*. Joaquín Mortiz. México, 1974, p. 142.

Segunda: José Antonio Llardent. *Antología de Alvaro de Campos*. Editora Nacional. Madrid, 1978, p. 227.

Tercera: José Luis García Martín. *Fernando Pessoa*. Ediciones Júcar. Madrid-Gijón, 1982, p. 283.

Cuarta: Ángel Crespo. *Fernando Pessoa. El poeta es un fingidor (Antología poética)*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982, p. 279.

Agradecemos a Juan Eduardo Zúñiga su colaboración en la elección del poema, así como en la búsqueda y selección de las versiones que ofrecemos.

UTILIDADES

La traducción de jergas

Notas sobre algunos diccionarios

No son buenos los diccionarios españoles, ya se sabe. Tampoco los escasos que hay sobre jergas y argot —término éste de *argot* que, nos dice el de María Moliner, es un galicismo no incluido en el DRAE—. Y en lo que se refiere a los bilingües español-inglés sobre vulgarismos, neologismos, germanías y coloquialismos, prácticamente inexistentes. En consecuencia, a la hora de verter voces jergales británicas o norteamericanas —pues de la traducción del inglés se trata aquí—, debe recurrirse a diccionarios específicos que las recojan en el idioma original.

Existen, sin embargo, al menos dos intentos que resultan más bien glosarios. Frustrantes por lo general,

ya que en ocasiones incluyen equivalencias muy bien traídas, y otras veces, inexplicablemente, ignoran algunas voces o expresiones bastante habituales. Se trata del *Diccionario del inglés americano*, de Torrens dels Prats (Ed. Juventud, 1983), y de *Modismos americanos*, de S. Wiener (Regents Publishing, 1958). Pueden pasarse por alto. Su mención responde sólo a un intento de ser exhaustivo, tal vez de un modo mal entendido. Puede que se hayan publicado más y la ignorancia de ellos sea culpable.

En cualquier caso, los diccionarios españoles de jergas son incompletos, a veces gratuitos *v*, desde luego, nunca datados. Cuando uno se enfrenta a un texto en inglés en el que esos términos abundan —*v* me ocurre con frecuencia—, se necesitan consultas verbales, una buena memoria *v*, en general, todos los recursos habituales propios de un traductor. En ninguno se indica

—como ocurre, por ejemplo, en el excelente *American Slang*, de R.L. Chapman—, la época y el medio ambiente concreto en que se utilizaron. Y dado el carácter semisecreto y siempre parasitario dentro de otra lengua, las voces jergales tienen una fecha de caducidad bastante precisa.

Probablemente el preferible a todos sea *Diccionario de argot español*, de Víctor León. Adolece de los defectos apuntados, aunque muchas veces indica en qué medio concreto se dan los términos. Por otra parte, recoge las aportaciones de unos cuantos autores, y de ese modo se puede evitar la tarea de consultar los diccionarios anteriores referidos al asunto. De momento, creo que sigue siendo la fuente más fiable y gracias a él no es preciso recurrir, por ejemplo, a publicaciones como *Vocabulario del caló jergal*, unos apuntes de la Escuela de Inspectores de Policía de Madrid, que he utilizado alguna vez; con reservas evidentes, por supuesto. También es de utilidad relativa, dado el campo en que se centra —lo indica su propio título—, la *Enciclopedia del erotismo*, de Cela.

Hay trabajos más breves y específicos sobre las jergas de regiones, ciudades, profesiones y ambientes, de Carlos Clavería, Figueroa Lorza,

Rafael Lapesa, Lázaro Carreter, Manuel Seco, Francisco Yndurain y Zamora Vicente, entre otros de difícil consulta, puesto que aparecieron en publicaciones especializadas.

Hace un par de años se publicó un libro de título imposible: *El tocho cheli*. Su autor es Ramón Martínez Márquez, más conocido por Ramoncín. Me parece que constituye lo más completo en materia de voces jergales que se ha editado hasta el momento, aparte de que permite la búsqueda tanto del término concreto como de su equivalencia en castellano estándar. Tampoco indica la fecha de utilización de las voces y algunas ya están en desuso.

No es, pues, mucho lo que hay al respecto. Y encima, como las jergas son, por su mismo carácter, de uso muy restringido, espacial y temporalmente, arriesgarse a verterlas implica aceptar una limitación evidente. Esto es, que su equivalencia se da en un ámbito muy determinado, por lo que suele ocurrir que los hablantes y lectores de otro ambiente geográfico no las entiendan. Lo que, en definitiva, tal vez sea lo que pretenden quienes las usan. Algo que no justifica, con todo, la elección de un término de uso frecuente en ciertos medios de Madrid frente al que se

emplea habitualmente, por ejemplo, en México D.F. La mejor solución, o la menos mala, compete al traductor, que necesariamente debe utilizar criterios eclécticos.

LIBROS MENCIONADOS

VÍCTOR LEÓN: *Diccionario de argot español*. Alianza. Madrid, 1980 (reeditado varias veces).

CAMILO JOSÉ CELA: *Enciclopedia del erotismo*. Sedmay. Barcelona, 1976 (hay ediciones posteriores en otras editoriales).

ROBERT L. CHAPMAN: *American Slang*. Harper & Row. Nueva York, 1987.

RAMONCÍN: *El tocho cheli*. Temas de hoy. Madrid, 1993

Mariano Antolín Rato

LIBROS

El sentido de la traducción. Reflexión y crítica

TEODORO SÁEZ HERMOSILLA

Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994. 110 páginas.

Pocas veces se ha visto en el medio académico de nuestro país un esfuerzo como éste, por lo que tiene de aglutinador entre dos campos relativamente próximos, pero hasta ahora aislados por un tierra baldía e incógnita, como son la teoría de la

traducción *sensu stricto* y la teoría de los actos de habla, heredera de las investigaciones de Charles Peirce y renovada por distintos autores de renombre, de manera que entronca con las teorías de la retórica clásica y de los preceptos lingüísticos. En un volumen tan conciso como profundo, sin andarse por las ramas, Sáez Hermosilla consigue interesar a quienes nos movemos en el terreno de la traducción práctica, teniendo en cuenta que las preocupaciones de índole teórica que más pueden aproximárenos son las relativas a las técnicas de traducción, moviéndose por un terreno a primera vista árido y

que, sin embargo, posiblemente resulte muy fructífero una vez sea regado y abonado como corresponde. En este empeño, su *Reflexión y crítica* merece ocupar un lugar señero.

Tras entrar en materia con diversas consideraciones relativas a las diferencias entre traducción oral y traducción escrita, y no sin antes dedicar unas atinadas páginas a conceptos tales como la intraducibilidad, los modos de traducir y la fidelidad, con todo lo que esta noción entraña, Sáez Herмосilla desbroza la teoría del sentido de forma sumamente ilustrativa, en buena parte porque logra dar a tan sesuda indagación el aire de una *work in progress* en la que el autor avanza casi al mismo tiempo que el lector, sin adelantarse a sus pasos. Y esto sin duda se agradece. Asimismo,

dedica sendos capítulos a la "La traducción artística" y a "Lo subconsciente, lo rítmico, lo implícito, lo ritual", ilustrando de forma cabal, con ejemplos de claridad meridiana, una disquisición teórica notoriamente más afín a la realidad del traductor de a pie que otras investigaciones al uso. El único *pero* que podría ponerse a su obra radica en el uso de las fórmulas matemáticas para condensar reflexiones que encuentran una manifestación infinitamente más útil en su formulación verbal, puesto que la variedad de propuestas que siembra a lo largo de sus páginas seguramente tendrán ulterior desarrollo en aportaciones posteriores.

M.M.-L.

REVISTAS

Paremia

Asociación Cultural Independiente. Madrid, 1994.

Paremia, la primera revista española dedicada a los refranes y términos afines (máximas, adagios, aforismos, etc.) prosigue su corta pero firme andadura sacando a la luz el n° 3.

Dirigida por Julia Sevilla Muñoz, esta publicación periódica concede bastante importancia a los artículos sobre la traducción de paremias; de ahí que muchos de sus colaboradores estén vinculados con la traducción.

Estamos ante un número de miscelánea que recoge un variado abanico de trabajos elaborados tanto por prestigiosos paremiólogos, como por

jóvenes investigadores y usuarios de los enunciados sentenciosos, lo que se aprecia en su estructura, a saber:

ENTREVISTA de Julia Sevilla al hispanista francés Louis Combet, Catedrático de la Universidad Lumière-Lyon 2 (Francia) que tuvo la ocasión de estudiar el manuscrito original del *Vocabulario de refranes* (1627) de Gonzalo Correas, supuestamente perdido desde principios del siglo XIX. Este refranero constituirá el núcleo de su Tesis Doctoral (*Recherches sur le "Refranero" Castillan*), que se ha convertido en un manual imprescindible para muchos paremiólogos españoles.

ARTÍCULOS

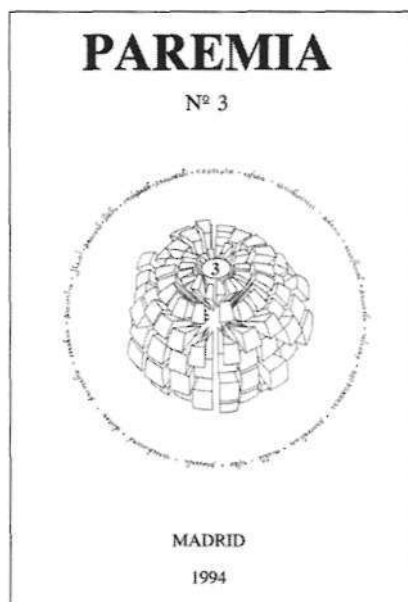
Consideraciones generales acerca de la naturaleza del proverbio, por Wolfgang Mieder, es el Director de *Proverbium*, la primera revista del mundo dedicada a las paremias y editada por la Universidad de Vermont (Burlington, Estados Unidos), en la que es docente.

Il proverbio e la Scuola Geoparemiologica Italiana, por Temistocle Franceschi, el decano y maestro de los paremiólogos italianos, es el Director del Centro Geoparemiológico Italiano, adscrito a la Universidad de Florencia, en la que es Catedrático de Italianística.

Concepto de espacio proverbial en español, por Julia Nikoláeva, de la Universidad Pedagógica Herzen de San Petersburgo (Rusia).

Máxima y relato, por Caries Besa Camprubí, de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

Filosofía sobre el amor en el refranero español, por Jesús Cantera Ortiz



de Urbina, Profesor Emérito de la UCM (Universidad Complutense de Madrid), ha escrito interesantes artículos y obras sobre Paremiología Comparada que sirven de guía a no pocos investigadores.

Refranero supersticioso, por Francisco J. Álvarez Curiel, Asesoría Lingüística de la Embajada de España en Marruecos.

El santoral y la liturgia en la Paremiología campesina alemana, por Miguel Ángel Vega Cernuda, de la UCM.

El sentido de algunas paremias en haussa, por Marta Melero, de la UCM.

El urbanismo en las paremias y expresiones idiomáticas inglesas, por María Purificación Vila, de la Universidad Politécnica de Madrid.

La gerontología en los refraneros español y francés, por Teresa Quevedo Aparicio, de la UCM.

Tavola, cibi, vini. Traducción o adaptación sociocultural de estructuras paremiológicas italianas y españolas, por Mari Carmen Barrado Belmar, de la UCM.

La traducción al español de paremias en The Pickwick Papers: refranes y proverbios, por María Bquera Matarredona, de la Universidad de Valencia.

Los refranes flamencos de Pieter Bruegel, por Ingrid Cáceres Würsig y Rafael Martín-Gaitero, de la UCM.

A vaca como metáfora en galero, por Xesús Ferro Ruibal y Pedro Benavente Jareño, del Centro de Investigaciones Lingüística e Literarias "Ramón Piñeiro" (Santiago de Compostela).

La vaca en las paremias gaélicas, por Patrick de Staic y Ana María Marques, del Windsor School de Sevilla.

Deti sardi su equini e bovini, por Luisa Melis, del Centro Interuniversitario di Geoparemiología de la Universidad de Florencia (Italia).

El mundo equino en las paremias inglesas y sus correspondencias espa-

ñolas e italianas, por Luis Francisco Márquez, de la UCM.

Proverbi italiani relativi a bovini, por Claudia Cervini, del Centro Interuniversitario di Geoparemiología de la Universidad de Florencia (Italia).

EL REFRANERO HOY

(Sección basada en la labor de campo cuya finalidad es recopilar los refranes y otras paremias empleadas en la actualidad o inventadas a imitación de la estructura del refrán).

TESIS DOCTORALES Y TESINAS

(Sección elaborada por Mercedes Burrel y Paloma Chico, de la UCM).

NOTICIAS Y RESEÑAS

Ilustran este número los dibujos de Tanja Tripolszky (Berlín), Guillermo Montes (Madrid) y Manuel Márquez Bulnes (Madrid).

Quienes deseen recabar más información sobre *Paremia*, pueden escribir a Paremia. C/ Vandergoten, 8-2º F. 28014 Madrid.



AVISO: Todas las entidades, organismos, facultades, escuelas, universidades o cualquier tipo de institución cuyas actividades tengan que ver con la traducción literaria y deseen que sus convocatorias o crónicas aparezcan en esta revista, deberán enviar su información con la debida anticipación a: VASOS COMUNICANTES.

SATL de la ACE • C/Sagasta, 28,

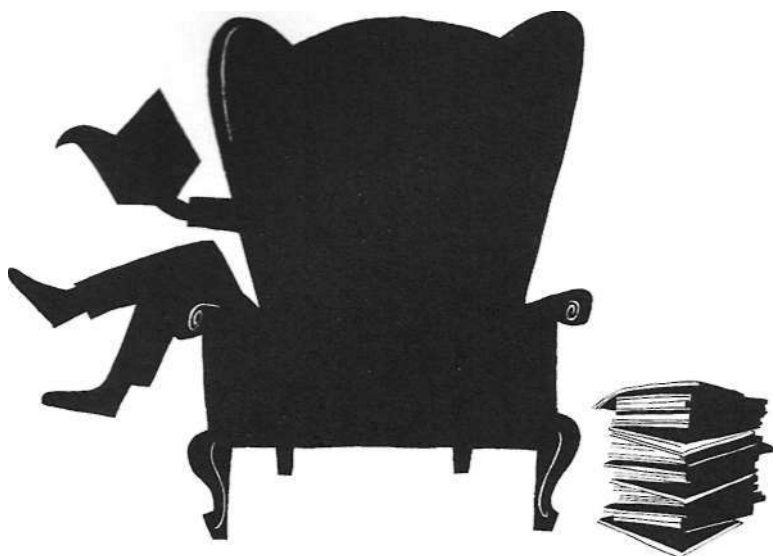
5º • 28004 Madrid • España

Teléfono 91 / 446 70 47

Fax 91 / 446 29 64



La cultura pasa por aquí



A&V	La Caña	Documentos A	Letra	RevistAtlántica
Abaco	CD Compact	Ecología Política	Internacional	Scherzo
ADE	El Ciervo	ER	Leviatán	Síntesis
Afers	Cinevídeo 20	El Europeo	Lletra de Canvi	Sistema
Internacionals	Claridad	Fotovideo	Nuestra Bandera	El Socialismo del Futuro
Ajoblanco	Claves de Razón	Gaia	Nueva Revista	Suplementos
Album	Práctica	Grial	La Página	Anthropos
Alfoz	CLIJ	Guadalimar	El Paseante	A Trabe de Ouro
Anthropos	Creación	El Guía	Primer Acto	Turia
Archipiélago	El Croquis	Hora de Poesía	Quaderns d'Arquitectura	El Urogallo
Arquitectura Viva	Cuadernos de Jazz	Insula	Quimera	El Viejo Topo
L'Avenç	Debats	Jakin	Raíces	Viridiana
La Balsa de la Medusa	Delibros	Lápiz	Reseña	Zona Abierta
Bitzoc	Dirigido por...	Leer	Revista de Occidente	



Asociación de Revistas
Culturales de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67