

VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores



Invierno 2022 – número 60



VASOS COMUNICANTES es la revista de [ACE Traductores](#). Surgió en 1993 como revista en papel con el deseo de ofrecer a todos los interesados la oportunidad de exponer sus investigaciones, reflexiones y experiencias sobre la traducción, así como respaldar a ACE Traductores promoviendo las actividades e iniciativas que contribuyan a la mejora de la situación laboral y profesional de los traductores, al debate y a la reflexión sobre la traducción y al reconocimiento de la importancia cultural de la figura del traductor.

ISSN: 2174-9310

Quienes deseen publicar en la revista pueden ponerse en contacto con los directores en vasoscomunicantes@acett.org

Las normas de presentación de artículos se pueden descargar [aquí](#).

VASOS COMUNICANTES no se hace responsable de las opiniones de los colaboradores, que no representan a la revista ni a ACE Traductores.

Derechos de autor: los textos publicados en VASOS COMUNICANTES están sujetos a una licencia de Creative Commons según la cual pueden copiarse, distribuirse y comunicarse públicamente siempre que se haga referencia a la fuente y el autor.

ACE Traductores

Casa del Lector

Paseo de la Chopera, 14. 28045 Madrid

914 462 961/ 912 061 710

lamorada@acett.org

vasoscomunicantes@acett.org

ÍNDICE

EDITORIAL.....	7
«Los traductores se asoman a la cubierta», de Carmen Francí.....	7
ARTÍCULOS.....	9
«Recordación y nostalgia de Manuel Seco», de José Antonio Millán	9
«Los ojos del lector siguen vendados», de Puri Meseguer	15
«Audiolibros, traducciones y derechos de autoría», de David García Aristegui	21
«Traductores a la coberta», de Carlos Mayor.....	27
«Demasiado alto, con demasiada hermosura (algo sobre Pierre Michon), de María Teresa Gallego Urrutia.....	57
«Publicación del Informe sobre traducción y multilingüismo de la Unión Europea», de Arturo Peral	62
«Del «jabberwocky» al «escándrago»: una autocrítica de traducción literaria», de Violeta Villalba.....	64
«¿Vale la pena leer la traducción de Marchena?», de Jordi Fibla	72
«Más perlas cultivadas», de Ricardo Bada.....	77
«Yourcenar / Baldwin / Darrieussecq: de las bellas infieles al wokismo», de María José Furió	80
«El vocabulario de mi abuela», de Gabriel Hormaechea.....	91
ENTREVISTAS	94
Entrevista a Helena Cortés Gabaudan, Premio Nacional a la mejor traducción 2021.....	94
CRÍTICA.....	107
«Antonio de Nebrija o El rastro de la verdad, de José Antonio Millán» de Juan Gabriel López Guix	107
«El ajá del traductor, de Miguel Marinas», de José Luis Aja.....	111
NOVEDADES TRADUCIDAS	114
Inés Mesonero: <i>Mercedes</i> , de Daniel Cuello.....	114

Pedro Pérez Prieto: <i>Poemas sobrenaturales</i> , de Samuel Taylor Coleridge	115
María E. Rocés González y Ramón Sánchez Lizarralde: <i>La bella de la tierra y otros cuentos albaneses de la viva voz del pueblo</i> , Anónimos	117
Enrique Alda: <i>La otra historia de los Estados Unidos</i> , de Howard Zinn.....	120
Alicia Martorell: <i>Vladivostok Circus</i> , de Élisabeth Dusapin.....	122
Daniel Najmías: <i>Lo que está en juego</i> , de Philipp Blom	124
Joaquín Garrigós: <i>La casa de las ventanas de color naranja</i> , de Ion Minulescu	126
María Teresa Gallego Urrutia y Amaya García Gallego: <i>La niña duende</i> , de George Sand	127
Melina Márquez: <i>Cenizas</i> , de Grazia Deledda	129
TEXTOS TRADUCIDOS.....	131
III Premio Complutense de Traducción universitaria «Valentín García Yebra», de Alberto Gordo.....	131
NOSOTROS	138
Directores.....	138
Consejo de redacción	138
Corrección.....	139
Maquetación	139

EDITORIAL

LOS TRADUCTORES SE ASOMAN A LA CUBIERTA

En este enero de 2022 empezamos con entusiasmo el número 60 de VASOS COMUNICANTES, a tan solo un año de celebrar el treinta aniversario de la revista y los cuarenta años de ACE Traductores. Tanta historia supone un estímulo y una responsabilidad para todo el [equipo de VASOS COMUNICANTES](#), que a partir de ahora se verá ampliado con la colaboración de **Carmen Montes**, traductora del sueco y Premio Nacional a la Mejor Traducción en 2013, y la joven traductora **María Ramos**, responsable de la edición de los números de la revista en pdf (descargables, al igual que [todos los números](#) desde sus inicios).

Como es ya habitual, en este número que iniciamos publicaremos los textos galardonados con el [IV Premio Complutense](#) de Traducción Universitaria Valentín García Yebra, que la Facultad de Filología de la UCM, «con la finalidad de fomentar la traducción literaria entre los estudiantes universitarios y reconocer la labor realizada por un traductor a lo largo de su vida, convoca en colaboración con la Asociación Colegial de Escritores ([ACE Traductores](#))».

Seguiremos también publicando textos importantes de nuestra HEMEROTECA, tal como hicimos el pasado 29 de diciembre con *[De te fabula narratur: los sistemas de cómputo y el rendimiento del trabajo de traducción en el sector editorial](#)*, de Carlos Milla y Marta Pino, estudio fundamental sobre la equivalencia entre distintos tipos de tarifas, de lectura obligada para **traductores y editores**.

En la semana que ahora empieza podremos leer de nuevo en nuestra sección de HEMEROTECA las conclusiones del *[Informe del valor económico de la traducción editorial](#)*, mencionado por Vicente Fernández González, presidente de ACE Traductores, en la entrega del [XVI premio Esther Benítez](#), precisamente a raíz de un dato relevante: entre los [libros recomendados por Babelia](#), el suplemento literario del periódico *El País*, más de la mitad eran traducciones.

Continuaremos asimismo con la campaña [#Translators on the Cover](#) con más reportajes sobre los editores que incluyen el nombre del traductor en la cubierta del libro y abordaremos, entre otras, una [serie de artículos sobre la censura](#) franquista, a cargo de Puri Meseguer.

Por último, deseamos destacar que los datos de Google Analytics confirman que el número de lectores de VASOS COMUNICANTES sigue en aumento y, lo que es todavía más gratificante, son ya muchos los rincones del planeta desde los que se lee nuestra revista. Gracias, una vez más, a lectores y colaboradores por hacerla posible.

[Carmen Francí](#)

Codirectora de VASOS COMUNICANTES

ARTÍCULOS

RECORDACIÓN Y NOSTALGIA DE MANUEL SECO

José Antonio Millán

Conocí a don Manuel (nunca dejé de llamarle así) en el verano de 1988. Yo me acababa de incorporar al Grupo Timón, como director de la editorial Taurus. La sede, recién inaugurada, estaba en la madrileña calle de Juan Bravo, en su número 38, que es donde radicaba —y volvió a estar en su nueva reencarnación— la editorial Aguilar.

Nada quedaba del viejo edificio, que yo había pisado alguna vez: un arquitecto *moderno* lo había rehecho desde sus raíces. La brillante librería Crisol ocupaba la planta baja, el antiguo patio de luces era ahora un colosal vestíbulo, las plantas se elevaban entre muros de cristal y paneles translúcidos, y todo el conjunto respiraba un aire a las «oficinas de *Robocop*», como me diría una persona que trabajaba ahí. Sea como fuere, tomé posesión del despacho que me asignaron y empecé a planear mi trabajo; uno de los más satisfactorios que he tenido en mi vida, pero que casi me provoca también una úlcera... Aunque no es de eso de lo que quiero hablar.

Me presentaron, pues, a los directores de las editoriales con que compartía edificio (Altea, Alfaguara, Aguilar), conocí a los responsables administrativos y financieros del grupo, a los del departamento de producción y, poco a poco, a las distintas personas que trabajaban en mi planta. En una esquina, en una habitación cuyo interior sólo se vislumbraba cuando la puerta estaba entreabierta, había algo que me llamó inmediatamente la atención: unos ficheros de cartón, rimeros de fichas, gente trabajando. Alguna vez, uno de ellos levantó la cabeza... ¡Esa cara me sonaba!

Indagué, y en seguida me lo dijeron: era la habitación de «los del diccionario», o sea, de la gente que lo hacía, es decir, de Manuel Seco. ¡Ahí estaba Manuel Seco, nada menos! Como filólogo, como traductor, como editor, había hecho uso muchas veces de sus obras, sobre

todo del *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, conocía su tesis de 1970, *Arniches y el habla de Madrid*, sobre un tema, el de los trasvases mutuos entre habla popular y literatura, que me había interesado; había usado su rica *Gramática esencial del español*... No lo conocía personalmente pero, de pronto, ahí estaba, al alcance de mi mano. Llamé a la puerta, entré, me presenté, y Seco a su vez me presentó a sus colaboradores: Olimpia Andrés y Gabino Ramos...

El diccionario *in fieri* era parte de Aguilar. Nada más concebir el plan de su obra, en 1969, Seco lo había presentado al comité de esta editorial, y había sido aprobado. Aguilar era — como las grandes editoriales de su época, en España y fuera de ella— una auténtica potencia en diccionarios; cito solo los que tengo a mano ahora mismo: *Diccionario de la rima*, Bloise Campoy (1946); *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, 3 tomos, F. C. Sáinz de Robles (1949-1950); *Diccionario Cronológico Biográfico Universal*, Agramonte Cortijo (1952); *Diccionario ortográfico*, Martín Alonso (1963); *Diccionario español de sinónimos y antónimos*, F.C. Sáinz de Robles (1967) y el genial *Diccionario de voces naturales*, García de Diego (1968). Como se ve, un conjunto desigual, pero en el que encajaría a la perfección el futuro *Diccionario del español actual*, como desde el principio había anunciado Seco que se titularía.

Pero en 1983, y a punto de cumplir sesenta años de vida, Aguilar había quebrado, y en 1986 el grupo Timón (del mismo propietario que Santillana y *El País*) había comprado la antigua y prestigiosa editorial. Recuerdo que una de las visitas iniciáticas que llevábamos a cabo los nuevos editores del grupo era al almacén histórico de Aguilar. Siempre recordaré las pilas inacabables de volúmenes, desde los pequeños *crisolines* (hoy objeto de una bibliofilia cursi) hasta las fastuosas Obras Completas. Había también una dependencia que, por sí sola, ya hablaba de las diferencias entre las editoriales del pasado y las del momento: el *hospital*, el lugar en el que se arreglaban a mano volúmenes defectuosos (una retira sin entintar, la falta de un cuadernillo...) a base de *canibalizar* otros del mismo título con problemas diferentes. El encontrarse de pronto sin el apoyo de la entidad que financiaría el diccionario, la pérdida del lugar de trabajo, el precinto y almacenamiento de las preciosas cajas con las fichas, todo ello debió de ser un gran golpe para el equipo del *Diccionario del español actual*, y sobre todo para su director. Tras la compra por parte del nuevo grupo, en el momento en que por fin abrieron las cajas en la nueva sede, entre paredes translúcidas, aquello debió de parecerles un sueño... Cuando traspuse los umbrales del taller lexicográfico el trabajo llevaba casi

veinte años, y aún faltarían diez más para completarse. No voy a hablar de la novedad que supuso este diccionario, del hecho inconcebible de que, desde el de *Autoridades*, fuera el primero que se confeccionaba a partir de un corpus de ejemplos reales, del cuidado en la redacción de las definiciones, de la inclusión del contorno sintáctico de las palabras, de los cientos de miles de citas cuidadosamente etiquetadas que se traían a colación... Todo eso ya forma parte de la historia de la lexicografía española. Sí comentaré que la preocupación de Seco era firmar un nuevo contrato para la obra, que recogiera la nueva situación empresarial en que se encontraba y el tiempo transcurrido, mientras Gabino Ramos seguía aportando ejemplos y Olimpia Andrés y don Manuel redactaban las definiciones.

Por fin se celebró un nuevo acuerdo con el editor. La parte más importante de él era que todo el trabajo ya hecho y parte del que iba en marcha se iba a introducir en un ordenador. Lo que convenció a Seco y a su equipo para dar ese paso fue en primer lugar, yo creo, que el hecho de informatizar la obra en curso suponía automáticamente la creación de una copia de respaldo del trabajo ya realizado (las papeletas no tenían duplicado), y en segundo lugar que este hecho podía facilitar a los redactores el control de la puesta en página de la obra. Cuando uno ve el trabajo estrictamente tipográfico que supusieron otros diccionarios complejos (como el de María Moliner) entiende que la informatización, al permitir que el equipo redactor siguiera los avatares de cada entrada hasta las pruebas finales, ofrecía una apreciable tranquilidad.

Y así, con el concurso de cuatro personas más que colaboraron en la puesta en página y corrección, 1999 vio la aparición de los dos gruesos volúmenes del *Diccionario del Español Actual*.

Cinco años estuve frecuentando las oficinas de Juan Bravo, y mis contactos con Seco oscilaban entre los encuentros fortuitos en el edificio y algunos cafés que compartíamos mientras charlábamos de cosas diversas (todas, hay que decirlo, de interés lexicográfico). Por aquel entonces yo tenía una sección de tema lingüístico en el suplemento «Culturas» de *Diario 16*, que respondía al hermético nombre de *Húmeda cavidad* (en realidad, una cita de Henri Michaux), y Seco la leía, porque leía muchísimas cosas. Recuerdo que un día mi artículo versó sobre las dificultades de la etimología: don Manuel me reprochó en él ciertos sofismas (que yo reconocí), pero se alegró de que utilizara la *Enciclopedia del idioma* de Martín Alonso, otro fruto editorial de Aguilar.

He dicho que Seco leía mucho, pero su lectura, ¡ay!, y es el caso de muchos lingüistas, estaba viciada por su oficio (el adagio que oí un día a Ignacio Bosque, «La profesión va por dentro», vendría como anillo al dedo). No se limitaba a leer, sino que al tiempo (¿o sobre todo?) buscaba ejemplos de usos peculiares, acepciones nuevas, contornos llamativos. Años después, ante el diccionario ya impreso, descubrí cómo ciertos libros míos que le había regalado habían sido pasto de su afán papeletizador, y algunas de sus frases yacían en el DEA, insuflando vida a complejas acepciones.

No se quejaba don Manuel (o al menos no a mí) de la extensa tarea que le suponía el diccionario, aunque sí le recuerdo un comentario, que citaré con bastante exactitud: «El lexicógrafo tiene que ser muy listo, para llevar a cabo una tarea tan fina, pero al tiempo muy tonto, para dedicarse a esto...». Le recuerdo mostrando un gran respeto por sus colegas de oficio, pasados y presentes, mientras que veía con escepticismo la actividad de quienes hacían «metalexicografía».

Naturalmente, alguien que está haciendo un diccionario no desaprovecha ninguna ocasión para recabar información, así que no era extraño que en alguna de nuestras conversaciones me encontrara de pronto con una pregunta: «Oye: ¿tú cuándo recuerdas haber oído por primera vez la palabra xxxx?». Tal vez eran términos de jerga juvenil, cuya aparición yo podía haber presenciado, y que normalmente podía llegar a fechar con cierta precisión, o algún tecnicismo más reciente. El problema que había con ciertas palabras era la falta de testimonios escritos, en el momento de su aparición o incluso por completo, y esa fue la razón de que, muy ocasionalmente, el diccionario de Seco hiciera uso de ejemplos inventados, que llevaban su marca correspondiente (los corpus informatizados, e incluso la propia web, con su aporte inagotable de ejemplos al alcance de una tecla, eran algo que ni siquiera se contemplaba).

Naturalmente, la tarea de un lexicógrafo (y más del que se dedica al español *actual*) no se acaba nunca: apenas aparecida la primera edición, o incluso antes, ya se estaban enmendando definiciones, añadiendo entradas, acepciones y locuciones con destino a la segunda. Tengo una bonita anécdota sobre un hijo mío, que rescato de un email a Seco del año 2003:

Te quería contar que acaba de pasarse mi hijo Lucas (9 años) por el despacho, a darme las buenas noches, y se ha fijado en tu diccionario (que, pese a no ser electrónico, tengo siempre a mi vera), y me ha preguntado: «¿Ahí están todas las palabras?» «Sí», dije yo. «¡Ah! ¿Y estará entonces...?», aquí hizo una pausa recapitulatoria, para ponerme(te) en un brete, «¿estará *molô*?». «No, guapo, porque de los verbos sólo está el infinitivo» (no desaprovecho ocasión para ser didáctico), «pero podemos buscar *molar*». Cojo el volumen II, lo abro, busco... ¡Y estaba!

Le leí a Lucas la definición y los ejemplos de Umbral, Delibes..., que acogió con satisfacción y regocijo. «¿Alguna más?» pregunté. «Mmmmm: ¿está *mola mazô*?» A lo que sólo pude responder: «¡¡Vete a la cama!!».

Su respuesta me encantó:

Caro José Antonio, muy bonita la historia de Lucas y el verbo *molar*. A Olimpia también le gustó mucho. Me dijo que ya tiene documentada, de Elvira Lindo, la hermosa expresión *mola mazô*, para la 2ª ed. del diccionario no electrónico. No la pudimos incluir en la 1ª porque entonces no había progresado tanto el idioma.

Sí: don Manuel era afable y con frecuencia muy divertido. Con ocasión de redactar estas páginas he vuelto sobre los correos electrónicos que nos intercambiamos a lo largo de los años. Yo era consciente de que la relación, incluso epistolar, con él era un privilegio, y daré un ejemplo más. Seco era muy generoso, y a pesar de sus trabajos y constantes publicaciones tenía la amabilidad de sacar tiempo para dialogar sobre cuestiones lingüísticas, con aporte de bibliografía incluido. Entre los temas sobre los que intercambiamos noticias recuerdo: eufemismos, maldiciones (le gustó mucho una sefardí: «Que te coma un león con poca hambre»), o el origen del orden alfabético.

Tras tantos años de trabajo en su diccionario, no es de extrañar que tuviera una gran preocupación por las ediciones pirata: la noticia (luego no confirmada) de la existencia, al poco de aparecer la primera edición, de un CD-ROM pirata le causó gran desazón: aparte del apoyo al trabajo y de los anticipos que fue recibiendo de la editorial a lo largo del tiempo, la principal fuente de ingresos habrían de ser las ventas de su obra. Pensando, no sin razón, que una edición electrónica abriría la puerta a la copia no autorizada, siempre se negó a hacer una versión en CD-ROM de su diccionario. Lamentablemente, la facilidad de

acceso de las obras digitales ha hecho que la consulta de un diccionario en papel, y más uno en dos volúmenes, y más tan pesados, sea algo cada vez más infrecuente.

He dicho que don Manuel era muy generoso, y contaré una última anécdota: en 1994, y habiendo dejado ya la dirección de Taurus, me quedó la tarea de terminar la publicación de la *Enciclopedia del lenguaje de la universidad de Cambridge*, dirigida por David Crystal, cuya compleja edición española dirigió Juan Carlos Moreno, y en la que intervinieron M^a Victoria Escandell, Manuel Leonetti, José Portolés y Tomás del Amo. Pues bien: le di a Seco un ejemplar de la obra ya publicada, como acto de cortesía, y diciéndole algo así como que no la necesitaría, porque sabía ya todo... ¡Pero era verdad!: a las pocas semanas me devolvía el volumen todo lleno de correcciones y comentarios. Como los humanistas del XV, Seco leía con el lápiz en la mano, y sus observaciones, por supuesto, eran valiosísimas: ojalá hubiera podido revisar él el original... Luego la editorial le pidió que presentara en público la obra, y lo hizo con palabras tan cariñosas como precisas (están recogidas en parte [aquí](#)).

Dejé luego Madrid, y nuestros contactos en persona se hicieron más infrecuentes, aunque a cambio creció la correspondencia electrónica. La última vez que le vi, ya mayor y abrumado por las preocupaciones familiares, aún me confesó que leía con frecuencia a Galdós, y que se lo pasaba muy bien con sus novelas. Como yo estaba también en periodo galdosiano pudimos compartir observaciones sobre el vocabulario caló del *Delfín*.

En un momento, y según su costumbre, también me preguntó: «Oye: ¿tú cuándo recuerdas haber oído por primera vez la palabra xxxx?». Lamento mucho no recordar cuál era...

José Antonio Millán en un primer momento de su vida profesional fue editor. Luego ha escrito obras de divulgación lingüística, como: *Tengo, tengo, tengo: los ritmos de la lengua* y *Perdón imposible: guía para una puntuación más rica y consciente*. Ha atendido también a las creaciones textuales al margen del sistema (*Húmeda cavidad*, seguido de *Rosas y puerros* y *Flor de farola: los textos del margen*). Ha dirigido estudios sobre lectura y edición (los tres volúmenes colectivos sobre *La lectura en España*: 2017, 2008 y 2002). Su último libro es la biografía *Antonio de Nebrija, o el rastro de la verdad* (Galaxia Gutenberg, 2022).

LOS OJOS DEL LECTOR SIGUEN VENDADOS

Puri Meseguer

(Sub)versiones se presenta como una serie de artículos de divulgación sobre literatura, traducción y deber de memoria. Tiene como hilo conductor el rastreo de la censura franquista en novelas que siguen circulando en su versión tergiversada por la dictadura. Con este proyecto se pretende allanar el camino a la llegada de nuevas versiones, depuradas, libres de cualquier estigma de censura, con el cometido de devolver las palabras disidentes, contrarias a los valores dominantes de antaño, en definitiva, subversivas, que fueron neutralizadas por el franquismo y que, hasta ahora, habían quedado en el olvido.

(Sub)versiones I: *Los ojos de Ezequiel están abiertos*, de Raymond Abellio

Apenas acababa de dar por concluido el análisis de esta novela, que incluiría en mi tesis doctoral, cuando supe que una nueva edición estaba a punto de ver la luz. Me enteré por casualidad. Recuerdo haber recibido la noticia con cierto asombro y no poca satisfacción. Por fin podría el lector, medio siglo más tarde, disfrutar de la novela íntegra, en una versión fiel al original. Ya iba siendo hora. Escrita en la época convulsa de los años 40 del pasado siglo, ***Los ojos de Ezequiel están abiertos*, del autor francés Raymond Abellio**, es una novela nutrida de diálogos impactantes que reflejan el eterno choque entre ideologías, mecánica fatal que llevaría el mundo hacia las barbaries de la Segunda Guerra Mundial. Narra las vicisitudes por las que pasa el joven Pierre Dupastre, escritor y excombatiente de las Brigadas Internacionales, en cuyas manos caen unos documentos comprometedores que desentrañan confabulaciones entre altos cargos comunistas soviéticos y europeos. Y todo esto, con la Guerra Civil española como telón de fondo.

Pese a que la trama dejaba entrever el posible interés del régimen en publicar esta novela de Abellio —autores como él, desencantados con el comunismo y conocedores de la guerra que se libró en nuestro país, despertaban un interés especial en la España franquista[1]—, un análisis textual reveló que se trataría del caso de censura más flagrante de mi corpus: la traducción, publicada en 1955 por Escelicer, escondía más de ciento ochenta marcas de censura, que iban desde simples omisiones hasta modificaciones y reescrituras de todo tipo. También era uno de los pocos ejemplos en los que la Administración había contado con la connivencia del traductor para depurar los pasajes más problemáticos. Un verdadero

ensañamiento. Desconozco si Abellio tuvo alguna vez constancia de que su texto había quedado acribillado de esa manera. Pero una cosa era cierta: la versión publicada bajo el franquismo en nada guardaba parecido con la novela original. Lo que se había concebido como «un relato sobre el poder, la guerra, la guerrilla, el infierno y el amor, el dolor del conocimiento y el misterio del mundo» (Castañón, 2011: 7) había quedado reducido, tal y como lo puso el propio traductor de la versión franquista, a una «novela católica» (Vila Selma, 1955: 9). Nada que ver. De hecho, esta afirmación de Vila Selma parecía delatar la intención del régimen de adueñarse de este libro e instrumentalizarlo en función de sus intereses.

El caso es que para tratar de averiguar por qué esta novela había necesitado una adaptación tan exhaustiva antes de que la censura por fin diera luz verde a su publicación, tenía que poner el rumbo a Alcalá de Henares y sumergirme en el Archivo General de la Administración. El AGA recoge en su catálogo casi medio millón de expedientes de censura de libros, desde 1939 hasta 1983, un filón documental inagotable para quien quiera indagar en las turbias relaciones que literatura y ortodoxia franquista mantuvieron durante casi medio siglo. Y solo cuando por fin tuve en mis manos el expediente de censura de *Los ojos de Ezequiel están abiertos*, el 4586/55, comprendí que el proceso de publicación no debía de haber sido fácil, pues ante mí se abría un dédalo administrativo de varias semanas. El primer lector encargado de evaluar la obra había apuntado desde un primer momento a los peligros de lo que consideraba toda una arenga anarquista, protagonizada, para más inri, por unos «finos ejemplares de la Brigada Internacional». Por si fuera poco, señalaba el censor que los diálogos de la novela podían atentar contra el ambiente español desde un «punto de vista ideológico, moral y político». Así y todo, ofrecía en su valoración una propuesta muy sorprendente: aprobar su publicación. ¿Las razones? Si se suprimían determinados paisajes comprometedores, el discurso pernicioso de Abellio podría revertirse en cierto modo, dando incluso lugar a una «morableja muy positiva» para los intereses del régimen: frente al peligro rojo, la fe católica siempre salía triunfante. Unos cuantos retoques oportunos bastarían. El sistema censor era un aparato muy jerarquizado y, dependiendo de la naturaleza de la obra a analizar, se podía requerir la opinión de diferentes lectores. Eso fue lo que sucedió con la novela que nos ocupa, que fue examinada pocos días después por un segundo lector, esta vez, un asesor religioso. Su valoración venía a reforzar la de su predecesor y se centraba concretamente en cuatro pasajes de contenido religioso que debían ser eliminados «por su extrema peligrosidad». Otro lector, con criterio político esta

vez, tendría que llevar a cabo una última lectura, de la que nada más se supo, pues no hay informe en el expediente que la recoja. Por último, eso sí, algo inadvertido en el expediente, un documento cuanto menos esclarecedor, remitido desde la editorial, venía a revelar un dato sumamente interesante para mi investigación: la novela ya había sido «convenientemente modelada» por el traductor antes de llegar a las dependencias de la censura. De modo que lo que tenemos aquí es un caso curioso en el que, al parecer, todos los que intervinieron en el proceso de publicación de esta novela, el traductor, el editor, así como toda una cuadrilla de censores, conspiraron contra la integridad del texto de origen. La impresión que nos queda es, en suma, la siguiente: no solo se encuentra Ezequiel con los ojos cerrados, sino que además se levanta frente a todo un pelotón de fusilamiento.

Por lo que a mi investigación respecta, los resultados ya eran de por sí interesantes, pero pese a la riqueza del material del que disponía (un análisis contrastivo con numerosas marcas de manipulación así como un informe de censura muy revelador), me encontraba en un callejón sin salida: sabía que todos habían participado en la distorsión de esta historia, pero resultaba imposible dar un paso más y conocer quién había hecho qué. Y justo en aquel momento apareció la nueva edición; una que, según anunciaban, rescataba «pasajes censurados en sus primeras tiradas». De modo que a aquella sensación de justicia universal que sentí al conocer la noticia, se añadía la emoción y las expectativas de encontrar respuesta a las preguntas que habían quedado en el aire. Entré a la librería con una sensación que me devolvió años atrás, a mi infancia, a aquella primera vez que compré un libro con mi propio dinero, después de haber ayudado a mis tías en la tintorería. También recuerdo lo bonita que me pareció la portada de esa nueva edición, con un diseño que derrochaba creatividad y simbología: el título asomaba entre un sedoso tapiz verde y azul oscuro de ocelos de pavo real, cual miríada de ojos que se abría ante el asomo de la verdad.

Y sí, recuerdo también lo poco que me duró todo este halo de ensueño infantiloides. Qué resquemor, qué decepción más grande me llevé cuando quise saber quién iba a tener el privilegio de abrirnos los ojos también a los lectores. En los créditos figuraba el nombre del traductor encargado antaño de «modelar convenientemente» la novela. ¿Por qué hablaban entonces de una edición que rescataba pasajes censurados?

La censura interna, la que se producía antes de enviar el manuscrito a la Administración, era, según me comentaba el traductor **Manuel Serrat Crespo**, cuando le pregunté al respecto, una práctica muy extendida en aquella época:

Tuvimos que lanzarnos a especular con los límites de lo «permisible». Y en esta batalla, los editores solían mostrarse siempre —en mi recuerdo— más timoratos porque no solo se jugaban el dinero de la posible «sanción administrativa» sino también todo lo invertido en la publicación «secuestrada».

Ante esta situación de cautela editorial, es el traductor quien paga el pato: aunque no haya pruebas definitivas de su grado de responsabilidad, en los estudios de censura y traducción existe una tendencia sistemática e injusta a achacar al traductor todo el desfase que pueda existir entre un texto origen y un texto meta y que no pueda atribuirse a la censura de Estado, de asimilar la censura interna exclusivamente a la autocensura del traductor. La teoría parece distar mucho de la realidad. Es lo que pude intuir al preguntar a **María Teresa Gallego**, que ejerció su labor en la época, sobre este asunto:

Sí creo que las editoriales censurasen la traducción entregada por temor a que retirasen la edición, e incluso que se lo comentasen a veces al traductor, aunque por entonces podían no hacerlo porque el traductor no tenía propiedad intelectual y no cedía su traducción, sino que ésta pasaba a ser propiedad de la editorial que podía hacer lo que quisiera con ella. O cambiaba lo conflictivo por su cuenta o le decía al traductor lo que tenía que cambiar. Y no podemos saber en esos casos si la versión publicada y censurada era cosa del traductor o de la editorial. Pero estoy muy convencida de que era cosa de la editorial y, por lo tanto, no se puede hablar de autocensura del traductor.

Pero en esta ocasión había sido la propia Administración quien a través del expediente me animaba a tirar del hilo y desentrañar el alcance de la intervención del traductor. De modo que, en lugar de mandarla a la basura, y con no poco espíritu vengativo, decidí reconciliarme con la nueva edición y utilizarla para franquear ese muro con el que me había topado. Un nuevo análisis me llevó por fin a determinar que esta edición se correspondía con las galeradas que, en su momento, se habían enviado a examen y a identificar, ahora sí, aquellas marcas que podía atribuir a la censura interna: de las 184 marcas detectadas en un primer análisis, solo 60 se mantenían en esta edición. Este fue el manuscrito que llegó a las

dependencias de censura y sobre el que volvieron a hacerse más y más modificaciones, a cuál más elaborada e intrincada, hasta completar los datos del análisis preliminar. Motivados por consideraciones ideológicas, los censores oficiales demostrarían en esta fase de remodelación una creatividad sin límites, destinada a crear un nuevo discurso político, tal y como se desprende de algunos ejemplos, como los que siguen. En un momento de la novela, el Padre Carranza –figura alrededor de la cual se construyen las reflexiones más corrosivas de la novela– discute con Pierre Dupastre sobre el marxismo. Los censores aprovecharían este discurso para crear otro nuevo, favorable esta vez a los intereses del régimen, añadiendo elementos que no estaban presentes en el texto original. Así, después de otorgar al marxismo la cualidad de «Evangélio del Anticristo», una reflexión un tanto virulenta que no aparece en la versión original pero que resulta acertada para aprovechar las disquisiciones filosóficas e ideológicas de los personajes, la intervención del Padre Carranza «si on obtenait d’eux un petit effort supplémentaire, ils deviendraient des monstres encore plus monstrueux, dit-il. **Il faut les y aider**», queda transformada en:

Si se pudiera conseguir de ellos un pequeño esfuerzo más, se harían todavía más monstruosos. **Es necesario conseguir que hagan ese pequeño esfuerzo como la mejor táctica para colaborar a la destrucción de la persona que entraña el comunismo. Son criaturas que intentan bastarse por sí mismos.**

No parece la forma más exacta de verter el «hay que ayudarlos» del misericordioso sacerdote. Es más, cualquier oportunidad era buena para potenciar el mensaje ideológico del régimen, como en esta otra reflexión de Carranza donde la Iglesia deja de matar a los hombres para transformarlos: «les Etats ne sont arrivés qu’à tuer les hommes, mais en les dégradant. Les Eglises arrivent aussi à les **tuer**, bien entendu, mais en leur donnant l’enthousiasme, ce qui sauve tout, homme et Eglises», queda volcado en un «Los Estados sólo han conseguido matar a los hombres, degradándolos. Las iglesias los **transforman**, pero les dan un entusiasmo que es capaz de salvarlo todo, a los hombres y a la misma iglesia».

Por fin tenía respuesta a muchas de las preguntas que había ido formulándome en el transcurso de mi investigación. Pero no podía quitarme el mal sabor de boca. No entendía aún por qué la editorial no había querido rescatar esta magnífica novela y aprovechar la oportunidad para abrir los ojos sobre la manera en la que se llegó a instrumentalizar la

literatura en nuestro país. No había ninguna mención a esto en la nueva edición. Me puse en contacto con la editorial. Me atendieron con cortesía. Les expliqué que se trataba de la misma versión censurada que publicó el franquismo en el 55. Muy interesante, gracias. Nunca más se supo. El catálogo de la Biblioteca Nacional recoge dos únicas ediciones de esta novela: la publicada entonces, la publicada ahora. Ningún intento por restituir lo que a la sazón se llevó la censura.

Bibliografía

- Abellio, Raymond. 1949. *Les Yeux d'Ezéchiel sont ouverts*. París: Gallimard.
- Abellio, Raymond. 1955. *Los ojos de Ezequiel están abiertos*. Madrid: Escelicer. [Traducción de José Vila Selma]
- Abellio, Raymond. 2011. *Los ojos de Ezequiel están abiertos*. Madrid: Duomo Ediciones. [Traducción de José Vila Selma]
- Gallego Urrutia, María Teresa. 2018. Entrevista personal.
- Meseguer Cutillas, Purificación. 2015. *Sobre la traducción de libros al servicio del franquismo: sexo, política y religión*. Berna: Peter Lang.
- Serrat Crespo, Manuel. 2014. Entrevista personal.

Notas

- [1] Como George Orwell, cuya novela *1984*, un alegato contra los estados totalitarios, fue sometida a un ejercicio de censura destinado a construir un discurso anticomunista (Meseguer Cutillas, 2015).

[Puri Meseguer](#) es profesora del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Murcia. Como traductora profesional ha vertido al castellano medio centenar de obras del inglés y del francés, de autores como Hubert Haddad (Premio de los Cinco Continentes de la Francofonía en 2008 y Premio Renaudot en 2009), Atiq Rahimi (Premio Goncourt en 2008), André Breton o Julien Gracq. Ha traducido todo tipo de textos desde ensayo y narrativa hasta literatura juvenil y cómic para editoriales como Demipage, Roca Editorial, Random House Mondadori, RBA o Tusquets. Es socia de ACE Traductores y miembro cofundador del Grupo Tibónidas de Granada.

AUDIOLIBROS, TRADUCCIONES Y DERECHOS DE AUTORÍA

David García Aristegui

Pese al auge que están experimentando los audiolibros en español, las circunstancias que rodean su producción se antojan poco claras, especialmente en lo que respecta a los derechos de autoría derivados de la traducción de este nuevo formato. En el siguiente artículo, David García Aristegui trata de arrojar algo de luz sobre esta cuestión recabando la opinión de algunos expertos.

En su trabajo «El público del libro y la prensa (1808-1868)», Juan Francisco Fuentes Aragonés nos recordaba que, hasta hace no tanto, para el clero y las autoridades la lectura en voz alta de prensa, folletines o literatura era un problema político de primer orden:

los ciegos seguían voceando noticias de la Gaceta y congregando a su alrededor a multitud de curiosos (...) que llegaban a agredir a los ciegos o a quemar los periódicos si las noticias no eran de su gusto; (...) hombres de pueblo leían a voz en grito, en plena calle, los periódicos que caían en sus manos a corros de artesanos y jornaleros, y hasta las *mujeres de la plebe* [cursivas del autor], según la policía, llegaban a citar la Gaceta como fuente (...) de información de sus asuntos más candentes.[1]

Con altos niveles de analfabetismo durante el siglo XIX, se fueron dictando distintas normativas y leyes para regular, o incluso prohibir, la lectura en voz alta, primero en cafés y talleres y, posteriormente, en las primeras fábricas. Ahora, en cambio, el ruido y la furia se han desplazado de la calle a las redes sociales, lo cual ha abierto el debate sobre los límites de la libertad de expresión en estas.

Y en este contexto tecnológico y social concreto es donde surge la propuesta del audiolibro, después del libro electrónico. Una tecnología que es justo lo opuesto a la oralidad antes aludida del siglo XIX, ya que se diseña específicamente para la escucha en solitario, ofreciendo nuevas formas de acercarse a la literatura y sobre la que hay diferentes valoraciones.

En la confección de este artículo nos hemos encontrado, como ya hemos comentado, diferencias respecto al fenómeno de los audiolibros. En una entrevista que nos concedió **Javier Celaya**, socio fundador de [Dosdoce](#), pionero de los audiolibros en España con [Storytel](#) y actualmente responsable de *podcasts* y audiolibros en [Podimo](#), nos comentaba:

Lo importante es leer, independientemente del formato, sea el libro en papel, sea libro electrónico[2] o audiolibro. El papel no es más que una tecnología, que lleva con nosotros quinientos años; un visionario como Gutenberg inventó la imprenta y de ahí salió lo que conocemos como papel. (...) Cuando llegó el libro electrónico hubo una postura errónea por parte del sector —escritores, traductores...— en contra de este formato, alabando todas las bondades del libro en papel, el tacto del papel, el olor del papel. (...) Aunque hoy en día en la manera que este se produce ya ni el papel huele. (...) Yo no veo a nadie en las librerías oliendo libros. (...) Las nuevas generaciones tienen este mismo fetichismo con las pantallas táctiles. (...) Pero no somos la industria papelera. Somos la industria que cuenta historias.

Una postura radicalmente distinta mantiene **Jaume Balmes**, tipógrafo y grafista (prefiere estas denominaciones a maquettador o diseñador gráfico) en su texto para la Fundación Alternativas, titulado «[I+D+i y creatividad en la industria editorial](#)»:

El audiolibro, que no es más que una interpretación sonora del contenido de un libro o parte de él, se ha considerado un producto editorial, pese a que ninguna de las características técnicas, profesionales, de mercado ni siquiera de concepto, tienen nada que ver con el trabajo editorial. Esto choca considerablemente cuando vemos la actitud de este mismo sector con otro de los medios donde se producen otras interpretaciones de los libros, que son la televisión y el cine. A nadie se le ocurre producir una serie o película en una editorial, pero en cambio el paradigma de plataformas exige que las interpretaciones sonoras sí lo sean, en vez de licenciar o delegar esa función en empresas productoras y distribuidoras sonoras y/o radiofónicas.

Diez años después de la publicación de un trabajo pionero titulado [La oralidad tecnológico-digital. Estudio pragmático-comunicativo sobre la oralidad en el mundo del libro](#) logramos contactar con su autora, **Cecilia María Vallorani**. Preguntada por cómo valoraba el fenómeno del audiolibro después de todo este tiempo, reflexionaba:

Los audiolibros empezaron con una grabación desde el punto de vista de la voz, neutral, limitándose a la prosodia. La persona que leía (...) no se hacía «transportar» por las emociones que la obra podía transmitir. (...) Una vez que los audiolibros empezaron a ser más populares empezaron a intervenir nuevos factores como la música. (...) He tenido conversaciones muy interesantes con ciegos comentándome que para ellos es muy importante la parte de la escenografía sonora en los audiolibros. (...) Se está creando un nuevo texto dramático. La industria empezó a llamar a actores famosos (...) para que prestaran su voz a los personajes de la obra. (...) En Italia llaman a los dobladores de actores como Brad Pitt o Jack Nicholson, que no son esos actores, pero la gente los reconoce como tales... Y la gente pregunta ¿has escuchado la obra de Dante «ah, sí, léida por el señor que hace Brad Pitt»? (...) Soy partidaria de que los audiolibros completen la obra.

Pero, independientemente de la visión que se tenga del fenómeno de los audiolibros, lo que parece claro es que han llegado para quedarse. Los datos son claros al respecto sobre una tendencia ascendente y de momento imparable.

La industria en cifras

Contactamos también con [Audible](#), propiedad de Amazon, cuyos contenidos reflejan a la perfección el ecosistema de los audiolibros. Según sus propias palabras, «la plataforma distribuye y produce contenido digital de información y entretenimiento y tenemos una gran selección de audiolibros, *podcasts* y series originales». Les pedimos datos y nos los dieron:

A día de hoy, desde Audible.ES manejamos algunos datos que nos ayudan a entender, en líneas generales, el incremento en el consumo de audiolibros en nuestro país, ya que en la actualidad más de un 34 % de los españoles ya ha escuchado un audiolibro alguna vez. En este sentido, es mucho más significativo el dato que apunta a que un 5,2 % de la población española escucha audiolibros al menos una vez al mes, cifra que representa un crecimiento del 79 % respecto a antes de la pandemia. Es decir, más de dos millones de españoles ya son oyentes habituales de audiolibros y esta cifra no para de aumentar.

Gerard Altes de [Bookwire](#), un distribuidor con un catálogo de casi 86.500 títulos en ebook y unos 4.500 audiolibros, nos hizo llegar el siguiente informe sobre la [*Evolución del mercado digital \(ebooks, audiolibros y pódcast\) en España y América Latina*](#):

Las editoriales representadas por la plataforma Bookwire, más de 840 sellos editoriales entre España y América Latina, han experimentado nuevamente un crecimiento en las ventas de sus *ebooks* y audiolibros. En 2020, año de la pandemia, ha habido un antes y un después en los hábitos de consumo, y así como las ventas en 2018 alcanzaron un crecimiento interanual del 57 por ciento, y en 2019 un 35 por ciento, este pasado año 2020 ha sido un año con un crecimiento excepcional del 113 por ciento. Y según formatos, *ebooks* y audiolibros, crecen un 112 por ciento y un 137 por ciento respectivamente.

Nadie quiere quedarse fuera de la explosión de los audiolibros, Spotify (la popular plataforma de *streaming*) tampoco, por lo que [ha adquirido Findaway](#):

Una de las mayores plataformas de audiolibros del mundo, Findaway, con un catálogo de más de 325.000 títulos (...) El acuerdo, del que no han trascendido cifras y que se hará efectivo antes de que termine 2021, hará que los usuarios de Spotify puedan acceder a los audiolibros de plataformas como Amazon Audible, Apple iBooks, Google, Storytel o Scribd.

Traducciones y audiolibros

Para hablar de traducciones y su remuneración volvemos con **Javier Celaya**, que tuvo la amabilidad de proporcionarnos cifras concretas, algo que no suele ser fácil de lograr en el sector:

Cada plataforma tiene su estrategia digital. Yo he visto que en Storytel y en Podimo se apuesta mucho por contenido local, ten en cuenta que cuando aparece un formato nuevo... inicialmente tienes que ponerle mucho sabor local: autores locales, temática locales, para que la gente diga «uy, esto está aquí, voy a darle una oportunidad». Por eso Audible ha apostado por que José Coronado narre a Sherlock Holmes, o Alaska... Y una voz muy conocida narra un audiolibro, que suele ser un clásico y que está libre de derechos.

Queremos recordar que, por desgracia, ha sido un problema habitual en la publicación o reimpresión de obras en dominio público el trazar si la traducción también estaba libre de derechos. Muchas veces se reutilizan traducciones que no están en dominio público sin remunerar a la persona que realizó el trabajo. Pero aquí vamos a centrarnos en el escenario ideal en el que se remunera por primera vez una traducción, sea de una obra en dominio público o con los derechos de autoría todavía vigentes:

Cuando es una novela extranjera y que se apuesta por ella como plataforma, al titular de los derechos —que normalmente es la editorial o un agente— le compramos también los derechos de traducción (...) va de 250 a 500 euros por los derechos de traducción. ¿Qué parte luego corresponde al traductor? Depende del acuerdo de la editorial con el traductor, nosotros ahí no entramos.

Otro asunto que deberían tener en cuenta quienes se dedican a la traducción es la importancia de no firmar contratos a perpetuidad, sino por un tiempo limitado y reflejando todos los formatos posibles. Celaya nos advierte:

Se adquieren las cesiones de derechos para poder editar audiolibros por cinco años con un anticipo, y esto es un estándar, se da entre el 25 o el 30 % de los ingresos netos como *royalties*. Si se trata de una obra extranjera y se necesitan los derechos de traducción, se compran por un único pago, de 250 a 500 €. No hay *royalties* en este caso.

Reflexión final

En materia de propiedad intelectual se ha de tener en cuenta el principio de «no se puede ceder lo que no se tiene». Si una editorial o agente no cuenta con los derechos de una traducción, es evidente que no debería, bajo ninguna circunstancia, ceder esos derechos sin negociar previamente con la persona que ha realizado esa traducción. **Para evitar ese tipo de escenarios, cualquier contrato relacionado con una traducción debería especificar claramente el formato para el que se realiza el trabajo**, y, si es posible, limitar la cesión en el tiempo (algo que desafortunadamente no es lo habitual).

En este nuevo contexto tecnológico y social del audiolibro como dramatización de obras literarias, **las traducciones son igual o más importantes que las escenografías sonoras y las interpretaciones**. Somos conscientes de que una traducción realizada de manera *amateur* puede desvirtuar totalmente una obra, por mucho que un actor o actriz de moda la interprete o haya una magnífica música de fondo junto a diversos efectos sonoros.

Para ello, una buena herramienta serían **contratos claros, equitativos y que remuneren de manera justa el trabajo de traducción**.

[1] Aragonés, Juan Francisco Fuentes: «El público del libro y la prensa (1808-1868)». En: Infantes de Miguel, V. et al. (coord.): *Historia de la edición y de la lectura en España: 1475-1914*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

[2] Se entiende por libro electrónico la reproducción exacta, sin abreviaciones ni aditamento alguno ya sea visual o sonoro, del texto de la obra para ser leída secuencialmente (sin el añadido de ningún otro material externo), en la que el texto está reproducido visualmente emulando la reproducción impresa del mismo, y que puede o no incluir elementos de búsqueda y viene encriptado para descargas en lectores electrónicos (*ebook readers*), teléfonos, o en ordenadores personales, siempre para uso privado y no para su reventa. (Definición proporcionada por [Josep Mengual Català](#)).

David García Aristegui es autor de [¿Por qué Marx no habló de copyright?](#) y [SGAE: el monopolio en decadencia](#) junto a Ainara LeGardon. Profesor en el Máster de Industria Musical y Estudios Sonoros de la Universidad Carlos III. Trabaja actualmente como analista informático.

TRADUCTORS A LA COBERTA

Carlos Mayor

No es nada nuevo. La reivindicación de que el nombre del traductor aparezca en la cubierta de los libros viene de lejos. Sin embargo, desde hace unos meses se ha puesto de actualidad gracias a la campaña [#TranslatorsOnTheCover](#), lanzada el último 30 de septiembre, Día Internacional de la Traducción, por la traductora estadounidense Jennifer Croft y el escritor británico Mark Haddon.

La iniciativa ha tenido mucho éxito en el mundo literario anglosajón, en el que, quizá porque [se traduce muy poco](#), la llegada de literatura traducida adquiere una especial relevancia. Desde finales de septiembre, más de dos mil quinientas personas, entre ellas un buen número de escritores de prestigio, ya se han adherido a la iniciativa. Para ello han firmado [una carta de apoyo](#) en la que ensalzan la traducción literaria y se comprometen a solicitar que, en adelante, el nombre de los traductores de sus obras aparezca en la cubierta. Algunos agentes ya han empezado a trasladar esa idea a los editores extranjeros.

Mientras, en otros mercados distintos del anglosajón, las cosas van avanzando a diferentes velocidades. Si nos centramos en concreto en el mundo de la edición en catalán, ver al traductor en cubierta es cada vez más habitual y, de hecho, sería casi impensable que en el 2022 apareciera una nueva editorial de literatura que no lo incluyera. Los ejemplos positivos son muchos: Quaderns Crema, Edicions 62, Proa, Edicions de 1984, Males Herbes, Raig Verd, Més Llibres, Angle, L'Altra, Viena, Periscopi, Babulinka, Adesiara, Prometeu, Club Editor...

¿Por qué se han generalizado tanto esas buenas prácticas en los últimos años y por qué son tan importantes? ¿Podría influir el hecho de que quienes leen en catalán valoran más la llegada de los títulos a su lengua, mientras que los lectores en español muy a menudo la dan por sentada? Para Silvia Aymí, de [Finestres](#), una librería inaugurada el año pasado en Barcelona, se trata en gran medida de «una cuestión de autoría». De acuerdo con la librería, «muchos traductores al catalán son también escritores y el hecho de que la editorial dé relevancia a su trabajo aporta cierta credibilidad y un plus de calidad al libro; se trata de una legitimación y un reconocimiento mutuos».

Por su parte, la editora Blanca Pujals, fundadora del sello [Petits Plaers](#), considera que destacar el nombre del traductor es «sinónimo de calidad» y permite resaltar el buen trabajo de unos profesionales «sin los cuales no tendríamos acceso a muchísimas obras que son esenciales y que ayudan a construir nuestro marco cultural y social». Y añade:

Quizá no siempre sea cierto, pero cuando entro en una librería pienso que, si una editorial ha hecho el esfuerzo de poner el nombre en la cubierta, también habrá hecho el esfuerzo de buscar a un buen traductor y de pasar el texto a un buen corrector. Me da más confianza comprarme un libro con el nombre del traductor bien visible. Además, hay nombres que ya conoces y de los que te fías, y eso para mí es otra garantía de seguridad.

En eso coincide con el traductor y editor **Jordi Martín Lloret**, según el cual cada vez hay más lectores de literatura en catalán que compran los libros en función de quien los haya traducido.

Se dice que una buena traducción es aquella en la que el traductor se hace invisible ante el lector —afirma el también vicepresidente de la [Asociación de Escritores en Lengua Catalana \(AELC\)](#)—. Y precisamente por eso, y aunque parezca una paradoja, hay que poner el nombre en la cubierta: así, el lector será consciente de que detrás de esa obra literaria que puede leer en su idioma está la labor de otra persona que es la autora de la traducción. De ese modo se consigue visibilidad y la visibilidad conduce al reconocimiento; y el reconocimiento conduce a mejores condiciones y, en definitiva, a la dignificación de la profesión.

Por otro lado, se da la circunstancia de que muchos títulos se publican al mismo tiempo en traducción al catalán y al español, lo que subraya las diferencias. Los libreros los colocan uno al lado del otro en los escaparates, aparecen juntos en las presentaciones... y con frecuencia solo se ve a simple vista el nombre del traductor al catalán. «Ese factor me sorprende mucho —reconoce Pujals—, sucede incluso con editoriales de mucho prestigio. Algunos editores dicen que tanto texto ensucia la cubierta, pero sinceramente no estoy de acuerdo. Por ejemplo, nuestras cubiertas son de las más pequeñas del mercado y cabe perfectamente». En cuanto al motivo por el que en la edición en catalán sea tan habitual, opina:

Quizá se empezó a hacer para reivindicar que las traducciones eran buenas y se hacían directamente del idioma original, para combatir una fama injustificada de que las traducciones al catalán eran malas y había que leer los libros en la versión en castellano.

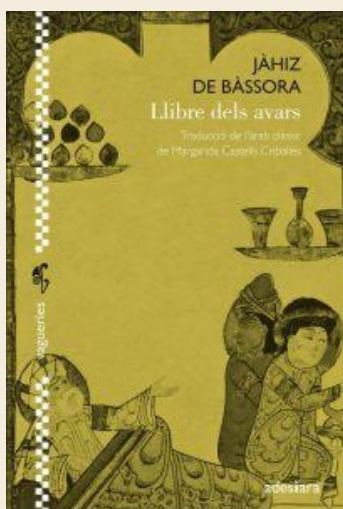
Para concluir, Martín Lloret echa la vista atrás y recuerda que la pionera de esta práctica en Cataluña fue [Quaderns Crema](#) y, al tratarse de una editorial de prestigio, marcó cierta tendencia.

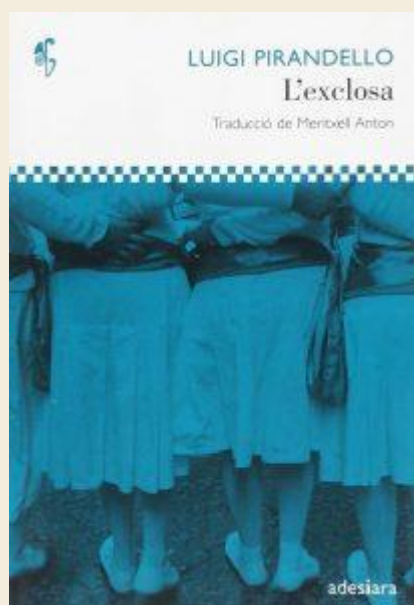
De todos modos, las asociaciones catalanas han hecho una gran labor de reivindicación — asegura—, no solo para concienciar a las editoriales, sino también para conseguir que los periodistas culturales mencionen a los traductores en las reseñas de los libros. Por ejemplo, en el 2016 AELC impulsó un manifiesto para pedir a editoriales y periodistas que se implicaran en la visibilidad de los traductores. El texto, propuesto y redactado por Jordi Cussà, recibió más de mil setecientas adhesiones.

Y sostiene que desde entonces se ha avanzado mucho, pero, aun así, «todavía queda mucho trabajo por hacer».

[ADESIARA](#)

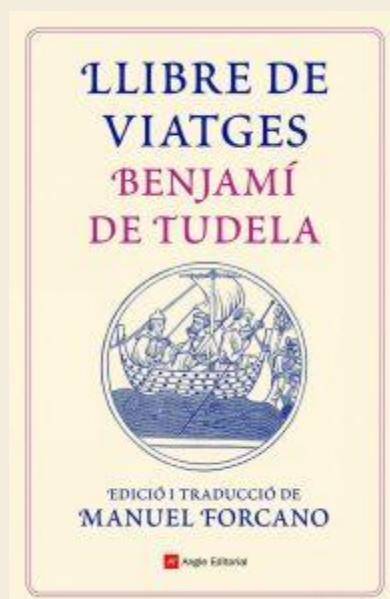
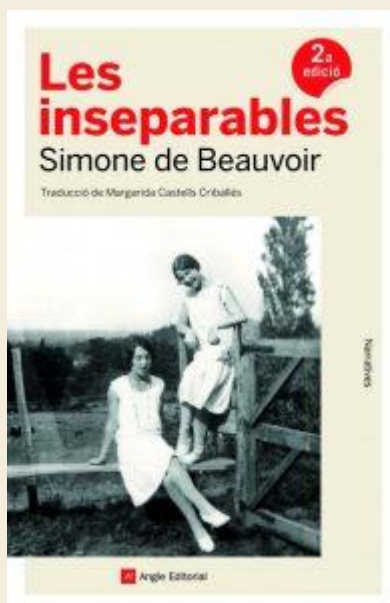
Editorial pequeña e independiente. Publica exclusivamente en catalán y «da una importancia especial a la incorporación [a la lengua catalana], mediante traducciones cuidadosas, de algunas de las obras más destacadas de la literatura universal de todos los tiempos». Su principal propósito consiste en facilitar al público lector el acceso a títulos nunca traducidos al catalán, agotados o fuera de catálogo.





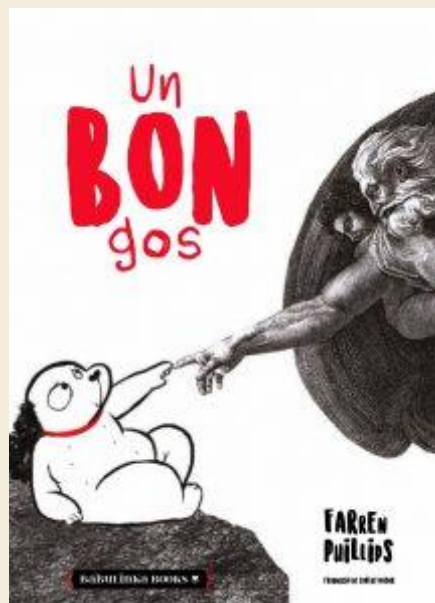
ANGLE

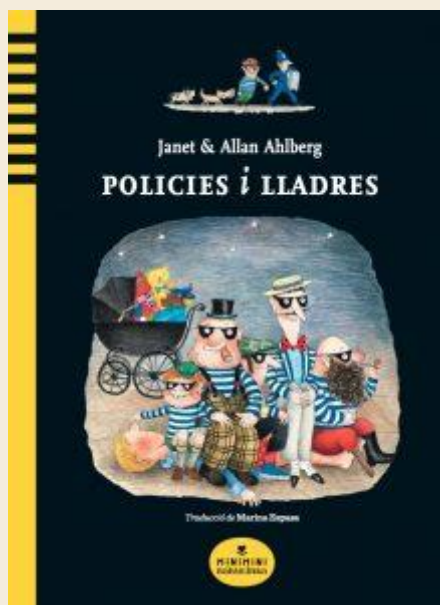
Angle Editorial, Bindi Books, Capital Books, Cossetània y Eumo Editorial se agrupan en La finestra lectora. Suman más de 3.400 títulos de narrativa, ensayo, literatura infantil, libros de viajes, cocina y más de 2.500 autores de todo el mundo y todos los tiempos.



BABULINKA

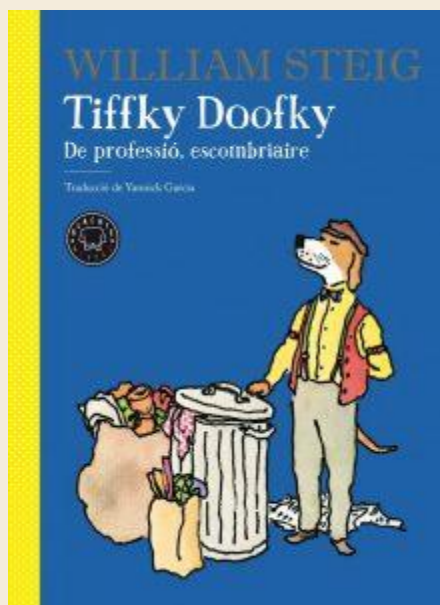
«Editorial de libros para trabajar la inteligencia emocional y el crecimiento interior. Editamos libros infantiles y juveniles, aunque nuestra intención es inspirar a todo el mundo. Babulinka significa abuela en ruso: ¡seamos Sabios lo antes posible! (y, de paso, leamos historias originales y entretenidas)».

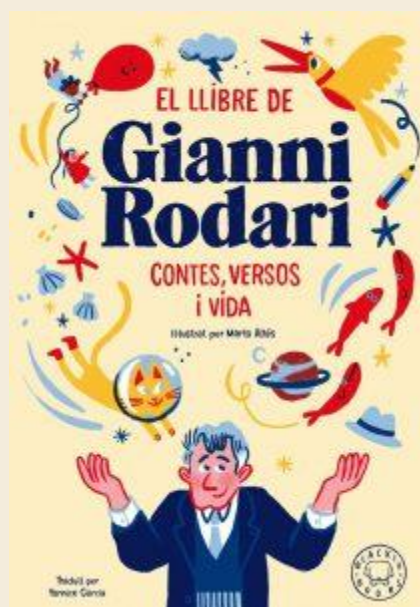
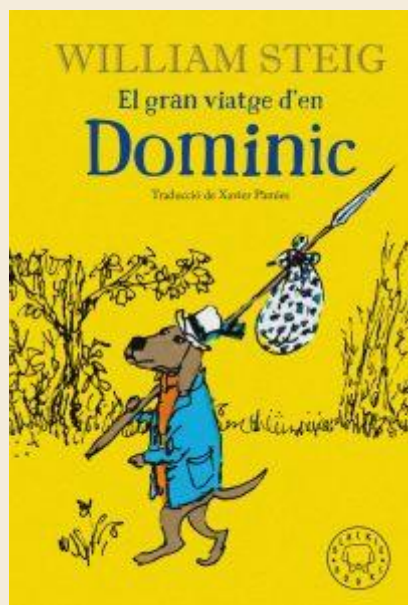




BLACKIE BOOKS

Editorial creada en Barcelona en 2009. Tiene varias colecciones con traducciones al catalán. Destaca la de Gran literatura para pequeños lectores.





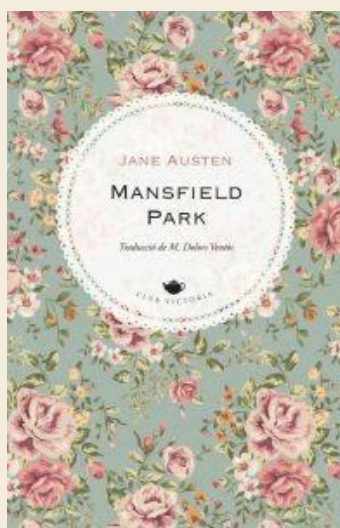
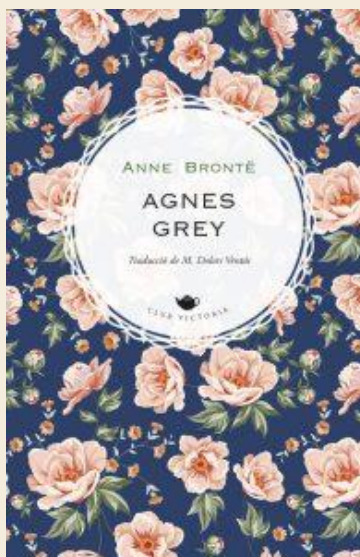
CLUB EDITOR

Edita en catalán y castellano. En su página web afirman: «La elaboración del texto con autores y traductores es la única competencia editorial que no es cuestionada por las transformaciones del sector. Hacer de esto su piedra angular fue la vocación primera de Club Editor, y los nuevos tiempos la confirman. El compromiso con los lectores: ofrecer traducciones y originales inéditos bien trabajados, no solo avalados por un nombre o por un sello editorial».



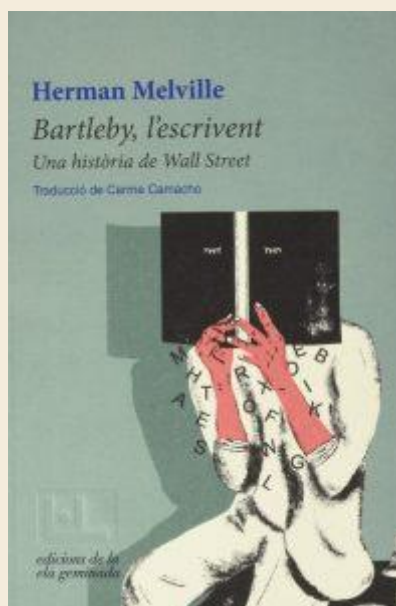
CLUB VICTÒRIA

Club Victòria reune algunas de las mejores novelas clásicas inglesas, hasta ahora inéditas o inencontrables en catalán, con excelentes traducciones y edición de lujo.



EDICIONS DE LA ELA GEMINADA

Proyecto editorial en lengua catalana nacido en Gerona en 2011. Publica libros de fondo, tanto de autores catalanes como extranjeros.

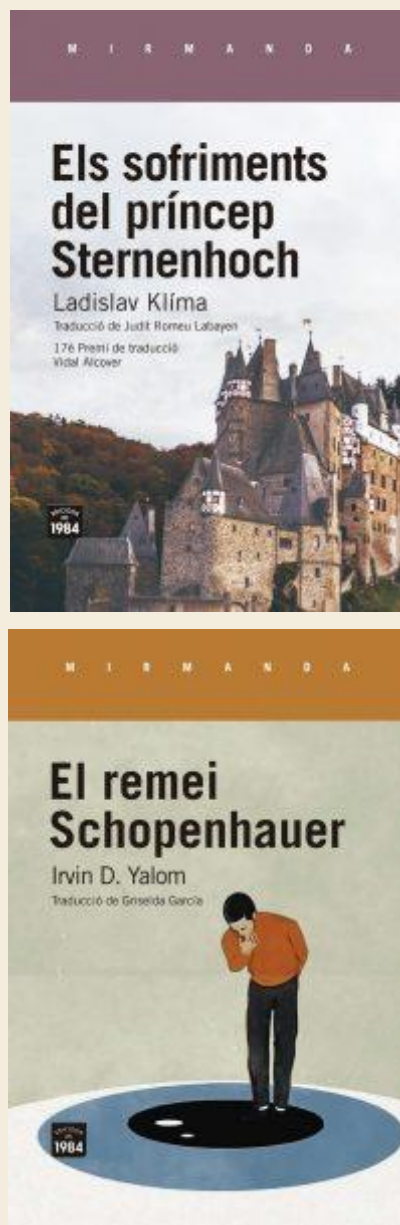




EDICIONS DE 1984

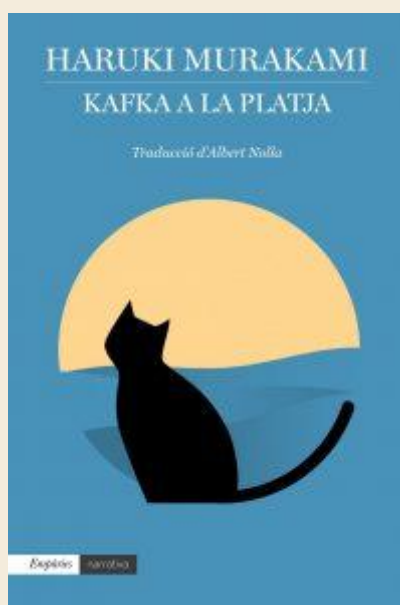
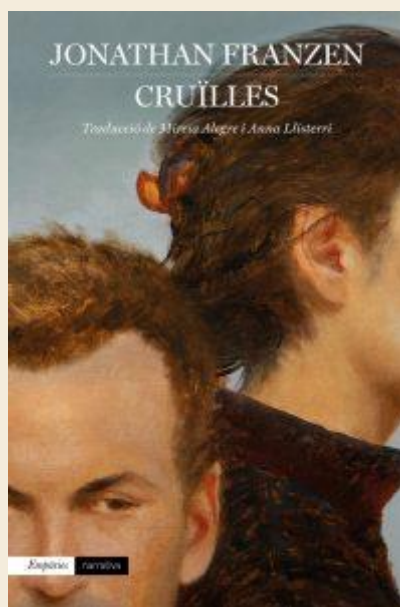
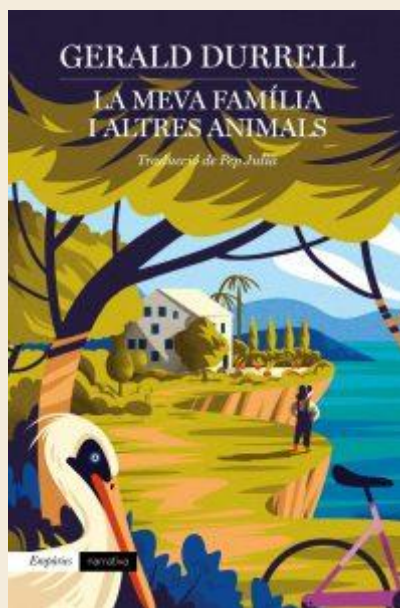
Editorial catalana independent nacida en 1984; adoptó ese nombre en homenaje a la obra de George Orwell. Su fondo está integrado por autores catalanes y traducciones de otras lenguas.





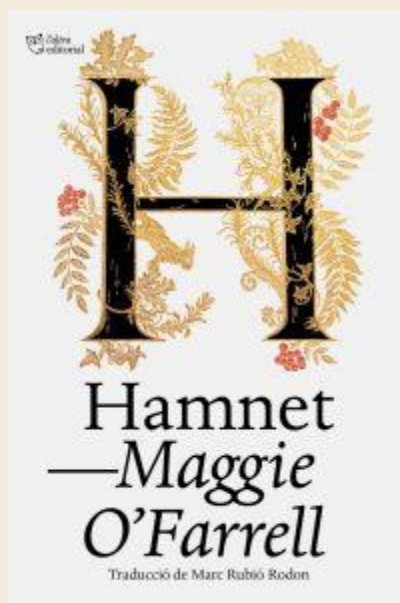
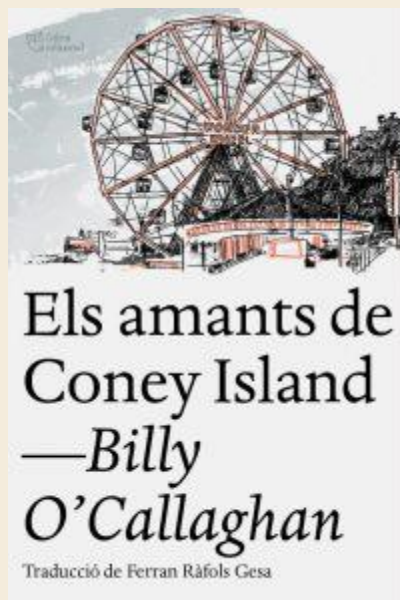
EMPURIES

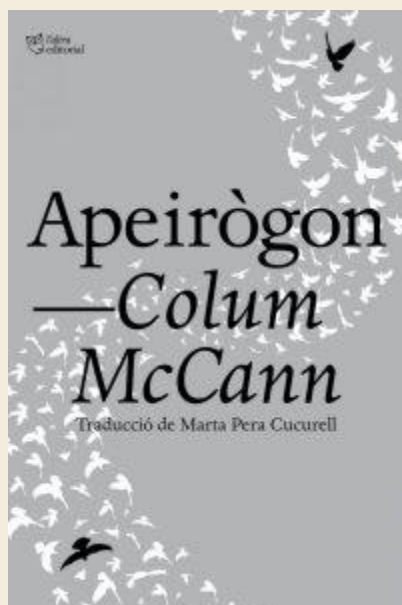
Editorial del Grup 62. Nació en 1983 con el objetivo de poner al alcance del lector en catalán a los autores más emblemáticos de las literaturas extranjeras contemporáneas. Ha construido una personalidad propia «gracias a la calidad de sus traducciones».



L'ALTRA EDITORIAL

Editorial catalana, literaria e independent. Huye de la solemnidad y del elitismo y se propone acercar los libros al mayor número de lectores posible con intención de poner de moda la literatura que les gusta.

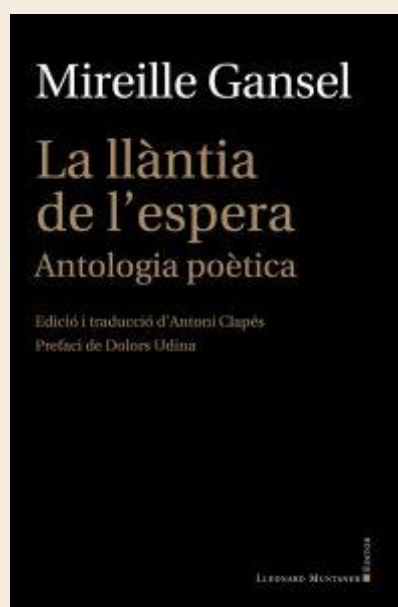
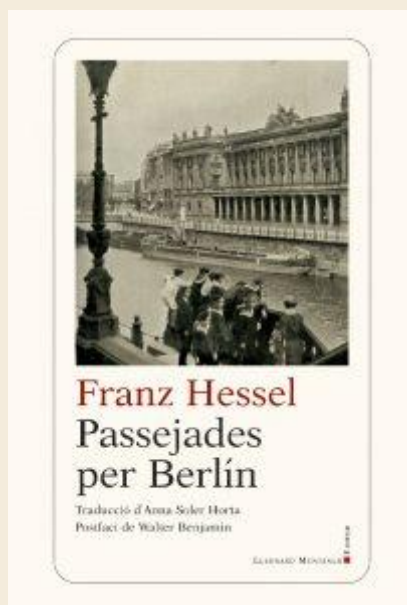




LLEONARD MUNTANER

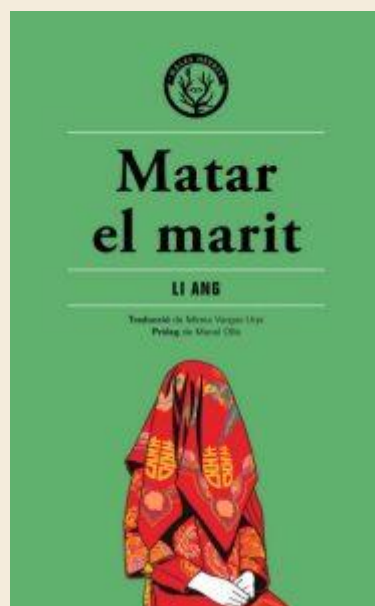
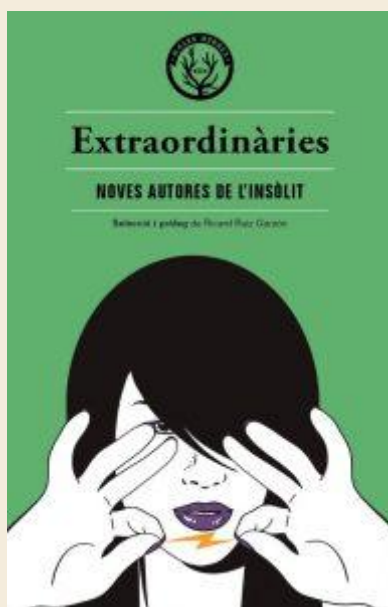
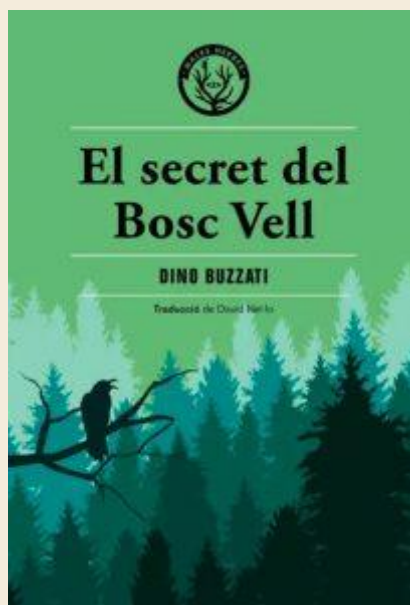
Fundada en 1994 en Mallorca. A partir del año 2000 la editorial reforzó las colecciones de ciencias sociales e inició varias colecciones destinadas a las traducciones al catalán de obras de grandes pensadores y literatos de todo el mundo.





[MALES HERBES](#)

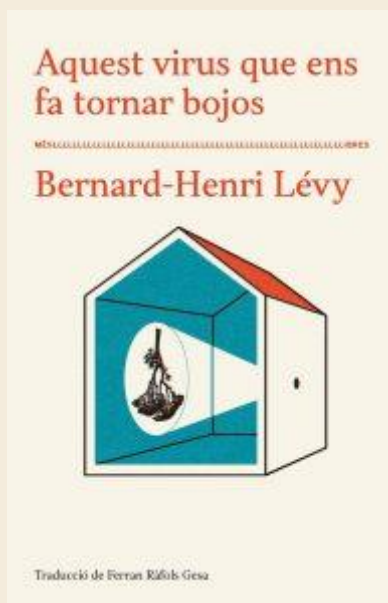
Nacida en el año 2012 como continuación natural de la revista *Les Males Herbes* con intención de apostar por obras que escapen del canon realista predominante en la literatura catalana. La primera colección, llamada *Distorsions*, tiene entre otros objetivos el de la edición de obras de culto extranjeras.



MÉS LLIBRES

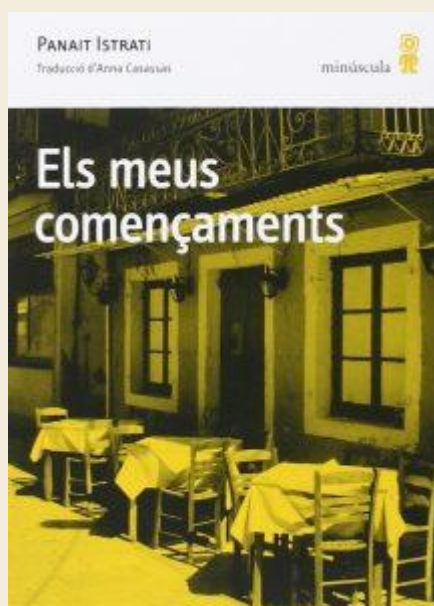
Més Llibres nació con el propósito de ampliar la oferta de propuestas interesantes en lengua catalana. «Porque sabemos que una lengua sin oferta de buena literatura es una lengua pobre, sin alma ni ambición de evolucionar. Y, por descontado, cuando escribo literatura me refiero no solo a la producción nacional sino también a la extranjera traducida, que acaba siendo literatura del país», afirma Jordi Martín Lloret.

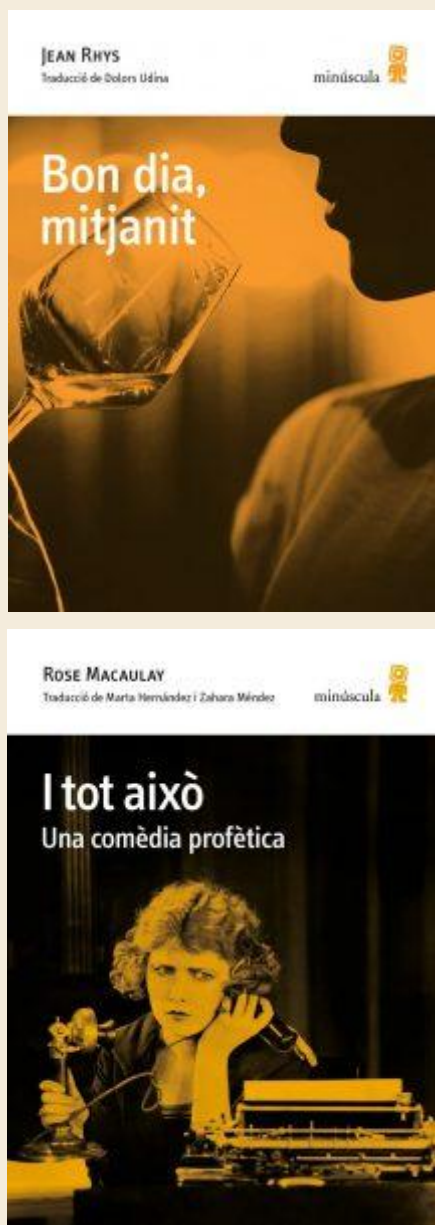




MINÚSCULA

Editorial creada en el año 2000. Publica en castellano y en catalán. Su catálogo «refleja un marcado interés por la cultura europea».





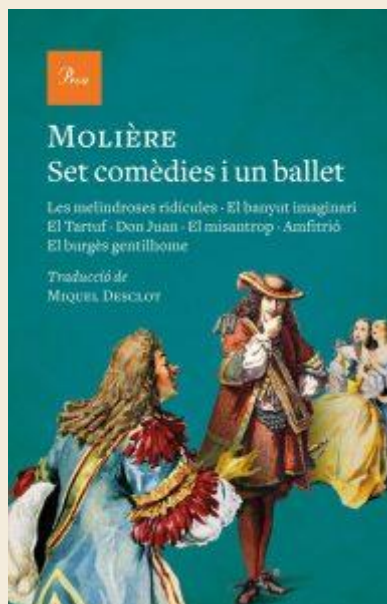
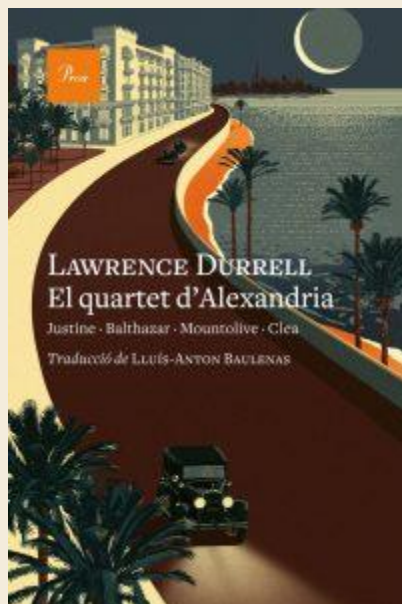
PERISCOPI

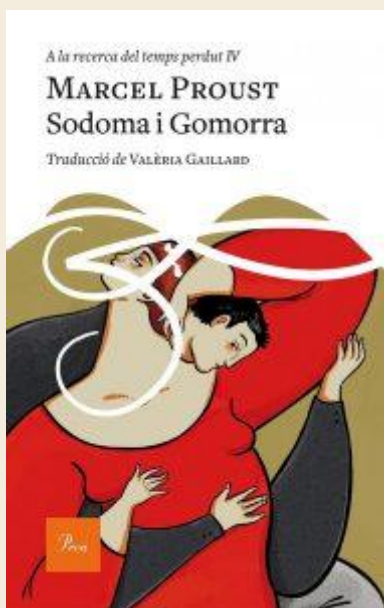
Editorial independiente nacida en 2012. Publica en catalán con el objetivo de aportar experiencias lectoras gratificantes y plenas con un catálogo coherente, cuidadoso y necesario.



PROA

Edicions Proa es actualmente una editorial del Grup 62. Nació en 1928 con la colección A Tot Vent, que publicaba grandes novelistas de todos los tiempos. Destacaron las traducciones de Dostoievski, Tolstoi, Stendhal y Dickens. En 1939, Proa tuvo que exiliarse a Perpiñán, donde fue rescatada en 1964 por el mecenas Joan B. Cendrós, fundador de Òmnium Cultural y creador del premio Sant Jordi.

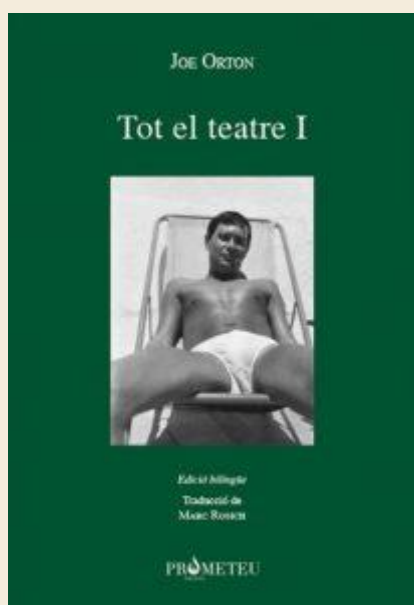




PROMETEU EDICIONS

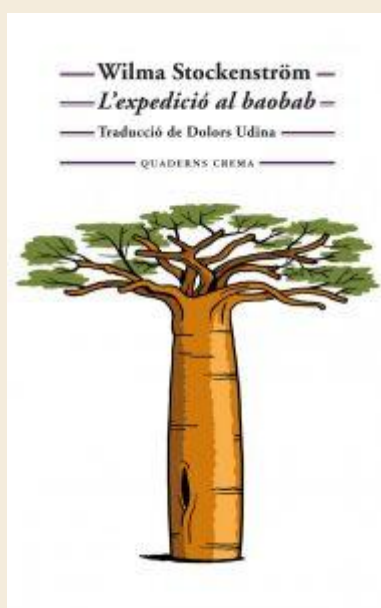
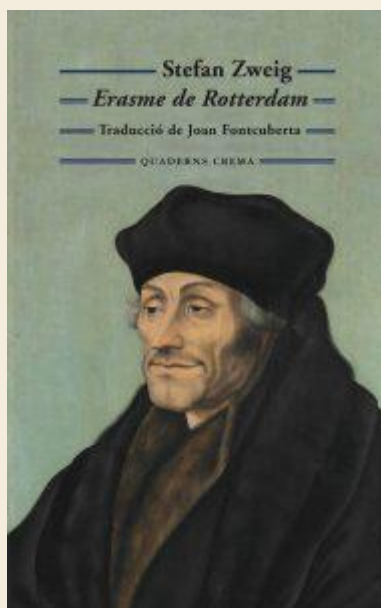
Editorial que nace con la voluntad de traducir textos de alto valor literario de otros países y culturas que no se hayan traducido nunca al catalán dentro de géneros minoritarios como la poesía, el ensayo o el teatro. La colección Pandora tiene entre sus objetivos la divulgación y la calidad. Para ello, «cuenta con traductores de primer nivel», según declara en su página web.





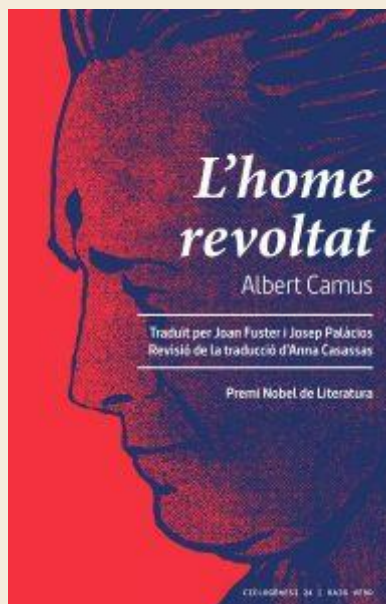
QUADERNS CREMA

Editorial independiente fundada en 1979 por Jaume Vallcorba. Tiene entre sus objetivos ofrecer traducciones de calidad de obras fundamentales del patrimonio universal. Premio a la Mejor Labor Editorial 2002 del Ministerio de Cultura.



RAIG VERD

Editorial en catalán y castellano. Su colección Rayos Globulares contiene obras de literatura contemporánea traducida y original en lengua catalana. En su web afirman: «Buscamos la calidad —de las obras, de las traducciones, de los materiales— como herramientas para atraer lectores. Intentamos crear un catálogo atractivo donde encontrar algo más que entretenimiento».

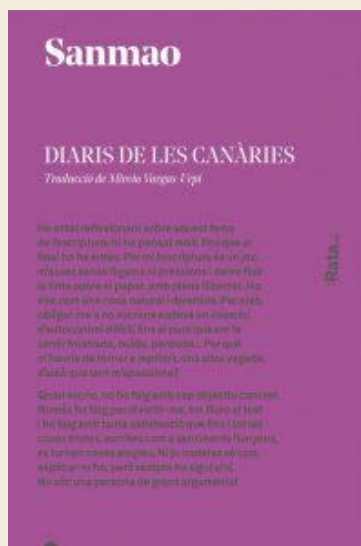




RATA

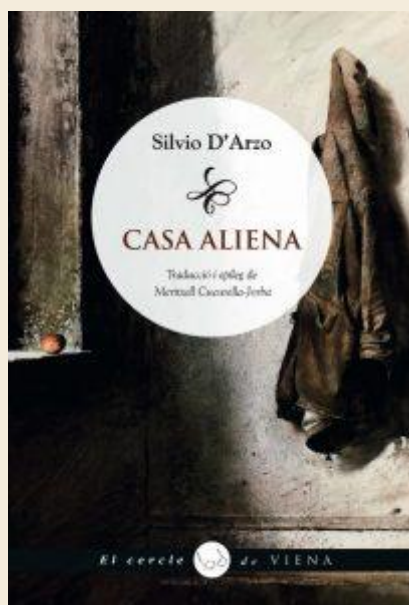
Pertenece al Grup Enciclopèdia; publica en catalán y en castellano.

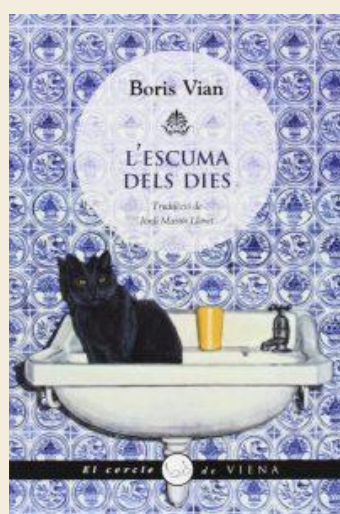
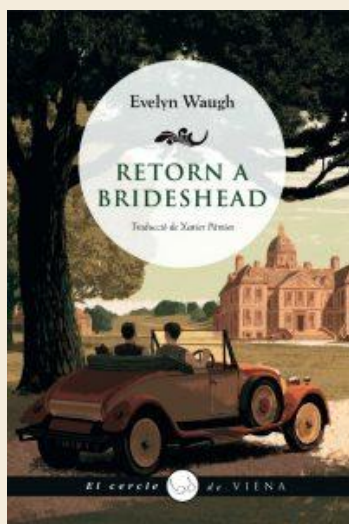




VIENA EDICIONS

Editorial independiente fundada en 1991 dedicada a la edición en catalán de ficción y no ficción. Su catálogo reúne más de 1900 obras.





[Carlos Mayor](#) es traductor, periodista y profesor. Traduce narrativa, novela gráfica, catálogos de exposición y libros ilustrados y ha publicado más de 300 títulos, entre ellos clásicos de Rudyard Kipling, Carlo Collodi, Oscar Wilde, Vita Sackville-West, Saki, Emilio Salgari o John Steinbeck y obras de autores contemporáneos como Andrea Camilleri, Doris Lessing, Alan Moore, Gianni Rodari, Tom Wolfe o Toni Morrison, con cuya novela *La noche de los niños* ganó el XII Premio Esther Benítez.

Escribe sobre traducción e imparte charlas y talleres sobre distintos aspectos de la profesión. Desde el 2012 da clases en el Máster de Traducción Literaria y Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra. Es también miembro del colectivo de traductores [Barcelona Kontext](#), especializado en proyectos expositivos y libros de arte. Es socio de [ACE Traductores](#) y en la actualidad forma parte de la junta de [APTIC](#).

www.carlosmayor.com

DEMASIADO ALTO, CON DEMASIADA HERMOSURA (ALGO SOBRE PIERRE MICHON)

María Teresa Gallego Urrutia

«Su enemigo era quizá la alondra, que va demasiado alto y con demasiada hermosura», dice Michon refiriéndose al protagonista de una de sus *Vidas minúsculas*, un joven campesino que intuye que hay, en alguna parte, algo que es precisamente lo que él quiere por encima de todo, pero no es capaz ni siquiera de concebir. Ahí está, en una breve frase, lo que, para mí, es esencial en Michon: esa capacidad (ese talento, esa genialidad) para clavarnos en el alma la cuchillada de esa gran, irremediable, trágica frustración en que consiste la vida de todo hombre y es componente básico de la condición humana. Son los libros de Michon —los que he leído, los que he traducido, y los he leído todos y los he traducido casi todos— de una punzante melancolía, de un doloroso compungimiento por lo que fue y ya no podrá volver a ser, y por lo que —peor aún— ni tan siquiera fue. Y hay, sobre todo, en sus personajes, una atormentada añoranza de algo que no saben qué es, pero que saben que existe, que está en alguna parte y otros poseen. Mas nunca será suyo. Algo vislumbrado confusamente, a ráfagas; algo que justificaría el hecho de estar vivo, pero que no estará nunca a su alcance, tanto más cuanto que ni saben en qué consiste. Basta con sentir una vez en la vida el palpito de ese algo y la certidumbre de que se nos hurtará siempre y para siempre... y ya nunca habrá consuelo.

Esa alondra que vuela demasiado alto y con demasiada hermosura es, en *El rey del bosque*, una muchacha vestida de azul y de encajes blancos a la que mira un pastorcillo oculto tras un talud. Y a la que querría volver a mirar, pero «desde el otro lado», no «escondido debajo de unos árboles». Y el desasosiego que le deja no es el de una sensualidad insatisfecha —«aún era muy niño»—, sino el de la súbita revelación de que existen «otra carne, otra raza», «la extremosa carne de los príncipes», que les permite aprehender el mundo y la vida de otra forma, que los coloca en una atalaya desde la que se desvelan paisajes que el pastor no verá nunca. Y se hace pintor para «ser príncipe». Pero nos dice Michon que no lo consiguió. Sino que estuvo al servicio de un *príncipe*, de Claudio de Lorena, y que nunca pasó «al otro lado».

Esa alondra es, para el Watteau de *Señores y sirvientes*, el «intolerable escándalo de que no fueran tuyas todas las mujeres». Y fracasa en la revancha que de ello toma a través de los pinceles; y ve arder, moribundo, desde su ventana, los cuadros con que había ido edificando el simulacro de mundo en que sí las poseía. Se asombra quien los quema, por orden suya —el simple, el sencillo párroco de Nogent que le ha servido de modelo para el personaje más pasmado e indefenso de toda su obra— de que haya quien dedique la vida a «fingir las cosas y no conseguirlo del todo»; y piensa, sensato, que «cuando se consigue, solo se añade fugacidad a la fugacidad, lo que no se puede tener a lo que no se tiene»; y que es «agotador ese engañoso juego de luminarias y sombras». Pero también él tiene su alondra, esa Citerea intuida e imposible a la que se encaminan los cortejos de los cuadros de Watteau, mientras que él, el Gille[1], a pie firme en medio del sendero, les da la espalda y se queda atrás. Porque, para poder llegar al final del camino de Citerea, hay que tener también, probablemente, una «extremosa carne». Y la suya es tal que, por su «extremada vulgaridad», porque tiene «el porte de un simple», lo solicitó el pintor como modelo. Y él cae entonces en la cuenta de que, durante unos segundos, había tenido la esperanza «de que, por una vez, [lo] pintasen con la apariencia de un prelado, de un profeta quizá». E incluso se «habría conformado con un papel de comparsa en una fábrica sacra, un levita detrás de Joad, o un oscuro testigo de la Pasión». Pero tampoco él pudo contemplar nunca el mundo «desde el otro lado» y nos mira ya para siempre con los ojos y la expresión y el porte de un payaso que se ha quedado a la orilla del camino.

«Desde el otro lado» querrían poder mirar el Goya y el Lorentino de *Señores y sirvientes*. Desde el lado de Velázquez, desde el lado de Piero de la Francesca. Miraba Goya «lo que no podía pintar», lo que había pintado el sevillano que «parecía comprenderlo todo y no mentir nunca». Y no sabía que Velázquez también tuvo su alondra, que por ir en pos de ella, en pos de «Ticiano, cuyos rayos son de oro puro», o de «Tintoretto, que los hizo de ajenjo», se privó «de toda palabra que no fuera cortesana», que ello lo hizo «comer en la palma de la mano del rey y aceptar esos cargos mercenarios, ayudante de cámara, llavero mayor, aposentador mayor de Palacio, caballero de Santiago». Pero tal alondra no existía, porque «unos ancestros pintan el mundo, se desalientan, saben que el mundo no es como ellos lo ven, y menos aún como ellos lo pintan; pero llegan unos nietos que, de repente, ven el mundo como lo vieron los abuelos, y también, empero, como creen verlo ellos». Y en esa disyuntiva pintan y también se desalientan. «Y así van las cosas, de padres a hijos, de enanos vivos que intentan equipararse a gigantes muertos, del muerto al vivo, el juego de los

enanos gigantes», todo, en última instancia, agotador y engañoso «juego de luminarias y sombras». Lorentino, el discípulo, vuelve a encontrarse un día con Piero, el maestro; y Piero de la Francesca está ciego.

Y el factor Roulin quiso ir tras la alondra de una República de barricadas, banderas rojas y utopía, en la que:

Las palabras y los dientes no fuesen para morder; en que el valor del dinero no fuera lo único aparente, como si hubiera otros valores aparentes, como si ni tan siquiera fuesen valores; en que el pan se partiese a diario en todos los lugares de la tierra en una eucaristía perpetua en la que todos fuesen mesías, y todos fuesen apóstoles, y no hubiese ningún Judas; en que los últimos fuesen los primeros, y la gorra de Correos una corona entre tantas otras.

Porque sólo en un mundo así podría dar a luz al Roulin que llevaba dentro: «un príncipe Roulin de perfumada barba y eternamente joven, que lucía un dormán azul celeste con alamares y esa sencilla gorra de oficial de marina con que, por modestia o desenfado, se tocan los príncipes». Y, al ver que esa alondra no podría nunca levantar el vuelo, se puso en sus propias alas el plomo de la absenta, y se quedó en *mujik* de Van Gogh, ese *barine* desnortado, desbocado, desesperado, que tampoco alcanzó nunca la suya.

¿Y a quién mejor que a Rimbaud le cuadra la frase que, al principio, citábamos: «Su enemigo era quizá la alondra, que va demasiado alto y con demasiada hermosura»?

Con hermosura —nunca demasiada— nos refiere Michon esas vidas. Las rescata «desde el otro lado», desde un lado que sólo él puede darles, el de la lengua, la Lengua Noble (esa lengua que lleva hasta el África colonial a André Dufourneau, en el primer capítulo de las *Vidas minúsculas*, porque a «quienes nacieron más cerca de la tierra la Lengua Noble no les proporciona la grandeza, sino nostalgia y deseo de grandeza», pero «en aquellos lugares, un labriego se convertía en un hombre blanco, y por más que fuese el último de los hijos malnacidos, contrahechos y repudiados de la lengua madre, estaba más cerca de su halda que un *penul* o un *baulé*; la hablaría en voz bien alta y, en él, ella se reconocería, y con él se desposaría»). En una bellísima prosa que tiene mucho que ver con la poesía, por más que el escritor reivindique la condición de prosista y afirme que «es poeta todo el que cree que es poeta; por lo tanto, no soy poeta». Con ella ennoblece las vidas minúsculas y las rescata.

¿Las rescata o las reconstruye? Ambas cosas. Hay un compás continuo en sus relatos de: «quizá», «imagino», «gusto de creer», «dicen». Trenza lo que fue, lo que quizá fue, lo que debería haber sido para contar vidas reales que podrían ser también, que son también en cierto modo, vidas imaginarias, aunque no por ello menos reales. Es este un aspecto que lo vincula a otro novelista francés actual, de quien dice sentirse próximo: Pascal Quignard. Ambos son rastreadores, rescatadores de vidas perdidas, de vidas olvidadas, de vidas silenciadas. Y de vidas fracasadas, sobre todo en lo que a Michon se refiere. Poco importa de quién nos hable, del labriego desconocido que cruzó por su infancia o de Van Gogh, de Goya, de Watteau, de Rimbaud: cualquier vida que nos narre Michon será una vida fracasada, porque no hay sino vidas fracasadas, porque vivir es una empresa imposible y abocada al fracaso. Todas sus vidas son minúsculas, porque ninguna alcanzó la grandeza ansiada: «enanos vivos que intentan equipararse a gigantes muertos», que tampoco fueron gigantes, que también se sintieron enanos en vida.

Pero todas, no obstante, son esenciales: quizá minúsculas en sí (incluso las que nos pueden parecer más grandes), pero también teselas de otras vidas, las piezas de un puzle que no puede prescindir de ellas, los hilos de un tejido que es, a la postre, la vida, el arte, la historia, el pasado, el porvenir, el mundo. Van Gogh no habría sido Van Gogh sin Roulin... Rimbaud no habría sido Rimbaud sin Izambard, sin Banville... Michon no sería Michon sin todos los protagonistas de esas vidas minúsculas de su primer libro. Y en esa necesidad, en esa imprescindible importancia, hallan todas las vidas, cualquier vida, sin buscarlo, sin saberlo siquiera, la grandeza que por otro lado se les negó.

Y sus fantasmas no vagan por la cueva virgen de *El origen del mundo*, pero todas sus manos pintaron la cueva de Lascaux.

Libros de Pierre Michon citados:

Rimbaud el hijo (*Rimbaud le fils*, 1991) Anagrama, 2001. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia.

Vidas minúsculas (*Vies minuscules*, 1984) Anagrama, 2002. Traducción de Flora Botton-Burlá.

Señores y sirvientes (*Maîtres et serviteurs*, 1990) Anagrama, 2003. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia. El tomo de Anagrama incluye además *El rey del bosque* (*Le roi du bois*, 1996) y *Vida de Joseph Roulin* (*Vie de Joseph Roulin*, 1988).

El origen del mundo (*La grande Beune*, 1996) Anagrama, 2012. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia.

Los fragmentos de las obras de Pierre Michon citadas en el artículo son todos ellos traducción de María Teresa Gallego Urrutia.

Notas

[1] Antiguo personaje de las comedias burlescas y, por extensión, hombre simple y un tanto ridículo.

Desde pequeña, [María Teresa Gallego Urrutia](#) supo que de mayor iba a traducir libros franceses. El primer encargo se lo hizo a los 18 años el director de Seix Barral, Joan Petit (y no se llegó a publicar el libro porque lo prohibió la censura de la década de 1960). Sesenta años después, más de 100 autores después, cerca de 300 libros después, sabe que acertó de pequeña.

PUBLICACIÓN DEL INFORME SOBRE TRADUCCIÓN Y MULTILINGÜISMO DE LA UNIÓN EUROPEA

Arturo Peral

El jueves 3 de febrero de 2022 se publicó en la web de la Unión Europea un informe titulado *Translators on the Cover*. Este informe es el resultado de un método abierto de coordinación que empezó en verano de 2021 en el seno del [Plan de Trabajo para la Cultura 2019-2022](#) en el que han colaborado veintiséis expertos de veintidós países europeos. Como representantes de España han participado Begoña Cerro Prada y Almudena Hernández de la Torre, de la [Dirección General del Libro y Fomento de la Lectura](#), así como Arturo Peral Santamaría, de ACE Traductores.

Un [método abierto de coordinación](#) es, según terminología de la Unión Europea, un «marco de cooperación entre los Estados miembros establecido en el contexto de la Estrategia de Lisboa, con objeto de lograr la convergencia entre las políticas nacionales para realizar algunos objetivos comunes». Con el fin de lograr dicha convergencia en el mercado editorial, el grupo de expertos se propuso analizar la situación de la traducción en el sector creativo (sobre todo en la traducción de libros, pero sin perder de vista la traducción audiovisual y teatral) para proponer una serie de recomendaciones que mejoren la situación precaria que sufren los profesionales de este sector y fomentar así la circulación de obras creativas entre los distintos países de la Unión.

El propio título del informe, *Translators on the Cover*, resulta muy revelador, pues hace un guiño a la [reciente campaña](#) de la [Society of Authors](#) que reivindica la presencia del traductor en la cubierta de los libros como primer paso hacia el mayor reconocimiento social, cultural y económico de los traductores de libros. VASOS COMUNICANTES ya se ha hecho eco de esta campaña el [28 de octubre de 2021](#) y en el artículo de Carlos Mayor del [21 de enero de 2022](#).

El informe está dividido en dos capítulos. El primero de ellos se propone encontrar formas de reforzar el sector de la traducción, tanto desde una perspectiva formativa como

profesional. Por su parte, el segundo se centra en la financiación pública y la circulación de obras traducidas.

Incluye también varios anexos que, aunque no recogen datos exhaustivos, ofrecen información muy valiosa para comparar por países las oportunidades de aprendizaje del oficio del traductor, las bases de datos de traductores, los premios de traducción, las cifras del mercado de la traducción y las becas disponibles para traductores. También incluye una lista de las diversas iniciativas de cooperación presentes en territorio europeo.

Aunque se trata de un texto muy extenso (188 páginas, 108 sin contar los anexos), contiene recomendaciones valiosísimas que van en línea con las reivindicaciones de ACE

Traductores. Entre ellas, cabría destacar las siguientes:

- La [transposición de la Directiva europea en materia de propiedad intelectual](#) (2019/790) debe realizarse de tal forma que garantice una remuneración justa a autores y una mayor transparencia en la relación editor-autor.
- Las organizaciones europeas y nacionales que ofrezcan ayudas a la creación deben promover buenas prácticas en materia de remuneración y contratos.
- Se ha de permitir, o más bien fomentar, la negociación colectiva en el sector de la traducción literaria.
- Las asociaciones de traducción en Europa deben recibir mayor apoyo económico e institucional.
- Las ayudas a la traducción deben servir para que los editores ofrezcan una remuneración justa y han de ser más transparentes.
- Se debe fomentar la recolección de datos sobre la circulación del libro a nivel europeo.

El informe completo en inglés se puede descargar desde la [web de publicaciones de la Unión Europea](#). Próximamente se publicará en las demás lenguas oficiales de la Unión.

DEL «JABBERWOCKY» AL «ESCÁNDRAGO»: UNA AUTOCRÍTICA DE TRADUCCIÓN LITERARIA

Violeta Villalba

El presente artículo se deriva de mi traducción al español de la novela de Lewis Carroll *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (*A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*), que se publicó en el año 2021 en Colombia. Se centra en el trabajo que realicé para traducir el poema «Jabberwocky», con base en el artículo [«Doce versiones del “Jabberwocky” de Lewis Carroll: una propuesta de valoración poética»](#), escrito por Juan Gabriel López Guix y publicado en la revista *Estudios de Traducción de la Universidad Complutense* de Madrid en 2017.

En 2020 traduje la novela de Lewis Carroll *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (*A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*), publicada en Inglaterra en 1871, seis años después de *Alice's Adventures in Wonderland* (*Las aventuras de Alicia en el País de las maravillas*). En este proyecto me divertí como nunca, y a la vez surgieron frente a mí todos los retos que una traductora pueda imaginar. Ya que este era uno de los primeros encargos al español en Colombia, suponía para mí una gran responsabilidad: sentía que debía estar a la altura de colegas que habían asumido esta tarea en países como Argentina, España y México desde mediados del siglo XX. Entre otras cuestiones, me inquietaba cómo abordaría los poemas y canciones que Carroll había inventado de una forma tan única. Sobre todo, me espantaba el «Jabberwocky», esa criatura sinsentido que aparecía ya en las primeras páginas.

Al atravesar el espejo, Alicia intenta leer este poema que encuentra en un libro, solo que al ser un libro del espejo, es ilegible para ella. Luego de unos instantes, se le ocurre algo genial: ponerlo frente al espejo para que las palabras se vean al derecho. Y comienza a leer. Le parece bello, pero no alcanza a comprenderlo del todo; en sus palabras: «Siento como si me llenara la cabeza de ideas, ¡solo que no logro precisar cuáles son! Aunque sé que alguien mató algo, eso está claro, al menos...» (Carroll, 1871/2021). En mi caso, la experiencia que tuve al leer y releer el poema —al derecho y al revés— definitivamente se equipara con la de Alicia.

En este y muchos otros momentos redescubría la magnitud de mi oficio, de la capacidad investigativa y creadora que conlleva. Además, estos puntos críticos me mostraban sin piedad mis límites como traductora. Era evidente que necesitaba otras herramientas más allá del conocimiento de la lengua extranjera, la afinidad por la poesía y la escritura, los diccionarios, los tesauros y el sentido común. De hecho, aprendí en el camino a dejarme llevar por el sentido poco común.

Me dispuse entonces a investigar cómo otros traductores habían resuelto los problemas que contenía este poema. Y cuanto más indagaba, mayor era mi admiración por aquellos colegas que a inicios del siglo pasado habían creado sus versiones sin toda esa cantidad de información que hay disponible en la actualidad. Los imaginé días y noches enteras en las bibliotecas de sus ciudades; o en sus escritorios, rodeados de enormes tomos y diccionarios... En contraste, y para mi fortuna, hoy en día existen incontables textos sobre el poema del sinsentido (*nonsense*) más famoso de la literatura inglesa. Y no solo eso: tenemos un sinnúmero de biografías de Lewis Carroll, análisis y, por supuesto, traducciones de las dos *Alicias*.

Durante mi investigación, hallé el artículo [«Doce versiones del “Jabberwocky” de Lewis Carroll: una propuesta de valoración poética»](#), escrito por Juan Gabriel López Guix y publicado en la revista *Estudios de Traducción* de la Universidad Complutense de Madrid en 2017. Me pareció notable cómo un traductor y académico había emprendido la faena de buscar, leer y comparar bajo una serie de criterios de forma y contenido doce propuestas en español de este poema tan complejo. De hecho, en 2019 él mismo coordinó un taller de traducción literaria en torno a este poema, organizado por el Centro Internacional Antonio Machado (CIAM), cuya [reseña](#) se puede leer en esta misma revista.

Uno de los criterios de contenido se refiere a la coherencia y naturalidad con la que los distintos traductores resolvieron las dificultades relacionadas con veintiocho palabras «oscuras», que López Guix (2017) clasifica en cuatro tipos: «1) existentes en época de Carroll; 2) creadas por derivación a partir de una raíz real o ficticia; 3) creadas por combinación, las llamadas palabras-maleta; y 4) creadas de modo arbitrario» (p. 51). Así pues, procuré, en la medida de lo posible, basarme en esta clasificación para inventar o usar términos equivalentes en mi lengua materna, que resultaran imaginativos y cómicos, de la mano de un patrón de rima. Con todo, debo decir que en algunos casos no logré hallar la

solución léxica o semántica más óptima y que actualmente replantearía algunas de las decisiones que tomé en aquel entonces.

Con respecto a la forma, conservé las siete estrofas (con el mismo número de versos) del «Jabberwocky». Allí el primer verso rima con el tercero y el segundo con el cuarto en las estrofas 1, 2, 4 y 7. En mi propuesta, resolví utilizar este esquema de rima en todas las estrofas (menos en la sexta para mantener la rima interna). En las estrofas 3, 5 y 6 del texto fuente solo riman el segundo y el cuarto (rasgo que igualé), y el tercer verso tiene rima interna (logré conservar este rasgo en las estrofas 5 y 6). Decidí modificar el número de sílabas por verso, ya que nuestras palabras en español son más largas, así que usé entre diez y quince sílabas; en el poema en inglés los versos tienen entre seis y ocho sílabas. Por otro lado, como lo menciona López Guix (2017), «los tres primeros versos de cada cuarteto son tetrametros y el último es un trimetro. Todos siguen un patrón yámbico» (p. 50); y pese a que no tuve en cuenta estos parámetros de la métrica clásica y el patrón silábico que elegí no es lo suficientemente regular, le di un valor fundamental a la naturalidad para solucionar los distintos retos de traducción. Además, el ritmo marcado por mi subjetividad y sensibilidad relacionada con la escritura de poesía fue un elemento esencial a la hora de compensar mis puntos menos fuertes. Me empeñé en que el «Escándrago» replicara el tono juguetón y chispeante del «Jabberwocky». Quise recrear este y los demás poemas, canciones y juegos de palabras de la novela teniendo siempre en mente a los pequeños lectores (y a los grandes con alma de niño).

A continuación, incluyo ambos poemas y luego de estos encontrarán un *Diccionario sinsentido*, que reúne, en orden de aparición en el poema, las palabras que creé o utilicé según la tipología de López Guix, donde presenta una exégesis de cada vocablo en inglés; algunos de estos fueron explicados por el mismo Carroll en vida; otros los aclara Humpty Dumpty (quien, dicho sea de paso, no siempre coincide con Carroll) en el capítulo 6 de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*; y otros fueron interpretados por el lexicógrafo inglés Eric Partridge (1894 – 1979), un estudioso de Carroll. En las acepciones del diccionario menciono de forma breve cómo llegué a cada término. Finalmente, expongo una conclusión con respecto a esta crítica y análisis en retrospectiva de mi versión del «Jabberwocky».

Jabberwocky

‘Twas brillig, and the slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe;
 All mimsy were the borogoves,
 And the mome raths outgrabe.
 ‘Beware the Jabberwock, my son!
 The jaws that bite, the claws that catch!
 Beware the Jubjub bird, and shun
 The frumious Bandersnatch!’
 He took his vorpal sword in hand:
 Long time the manxome foe he sought—
 So rested he by the Tumtum tree,
 And stood awhile in thought.
 And as in uffish thought he stood,
 The Jabberwock, with eyes of flame,
 Came whiffing through the tulgey wood,
 And burbled as it came!
 One, two! One, two! And through and through
 The vorpal blade went snicker-snack!
 He left it dead, and with its head
 He went galumphing back.
 ‘And hast thou slain the Jabberwock?
 Come to my arms, my beamish boy!
 O frabjous day! Callooh! Callay!’
 He chortled in his joy.
 ‘Twas brillig, and the slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe;
 All mimsy were the borogoves
 And the mome raths outgrabe.

Escándrago

Fogonaba la tarde y los trompones ligerosos
 por la Vhacia iban escarifando, rotarando;
 los papatorros se veían tan azurosos
 y los tartos andaban solúfugos griflando.
 Cuídate del Escándrago, ¡hijo mío!
 ¡Te atacará a dentelladas y te agarrará!
 Huye del pájaro Trip Trip y evita todo lío
 ¡con el bulloso y frumioso Tarascán!
 Empuñó entonces su espada puntífera
 y por largo tiempo buscó a su oponente;
 bajo el árbol Tum Tum, y su rama somnífera,
 hizo una pausa para aclarar su mente.
 Al sumirse en pensamientos gruñibundos,
 el Escándrago, con la mirada en llamas,
 cruzó zumbando aquel bosque umbrifundo
 ¡y sin dejar de farfullar se aproximaba!
 Un, dos, un, dos, ¡por todos los costados!
 Tristrás, tristrás, ¡la espada aguijonante!
 Así cayó el engendro... y el hijo, sereno,
 a casa volvió, cabeza en mano, galofante.
 ¿Y el Escándrago? ¿Lo has derrotado?
 ¡Ven a mis brazos, niño tan lúcido!
 ¡Oh, frabuloso día! ¡Viva, viva!
 Festejaba el hijo con risoplidos de júbilo.
 Fogonaba la tarde y los trompones ligerosos
 por la Vhacia iban escarifando, rotarando;
 los papatorros se veían tan azurosos
 y los tartos andaban solúfugos griflando.

Diccionario sinsentido

Escándrago: aunque según la tipología, *Jabberwocky* es un sustantivo por derivación, yo opté por crear uno a partir de una combinación: *escándalo* + *dragón*. Consideré un verbo cercano a *jabber* (farfullar, parlotear), la naturaleza monstruosa de la criatura y su aspecto físico.

Fogonear: por derivación de *fogón*. Poner la comida al fuego; se relaciona también con la apariencia del cielo al atardecer, según las explicaciones de Carroll y Humpty Dumpty.

Trompones: palabra ficticia; tienen una cara semejante a un trombón; también tomé en cuenta que, según Humpty Dumpty, son un poco como tejones y lagartos.

Ligerosos: por combinación: *ligero* + *pegajoso* o *resbaloso*, según las explicaciones de Carroll y Humpty Dumpty.

Vhacia: palabra ficticia; según Humpty Dumpty y Alicia, se trata de un área de césped que va hacia delante y hacia atrás, y hacia cada lado.

Escarifar: por derivación del latín *scarifare*, que significa rascar o escarbar; para Carroll, es escarbar como un perro.

Rotarar: por derivación del latín *rotare*, que significa dar vueltas; según Humpty Dumpty, dar vueltas como un giroscopio.

Papatorros: palabra ficticia; se asemejan a los papagayos o las cotorras y parece que siempre tienen catarro. Me basé en el aspecto físico descrito por Carroll y Humpty Dumpty.

Azuerosos: por combinación: *azul* + *pesaroso*; me apoyé en las explicaciones de Carroll y Humpty Dumpty.

Tartos: palabra ficticia; se parecen algo a las tortugas, a los cerdos y caminan de rodillas pero con la cabeza en alto, según Carroll y Humpty Dumpty.

Solúfugos: por combinación: *solos* + *prófugos*; según mi versión de la explicación de Humpty Dumpty.

Griflar: palabra ficticia también derivada del latín *flare* (soplar, hinchar); según la explicación de Humpty Dumpty, sonar como una «mezcla entre un bramido y un silbido, con una clase de estornudo en medio».

Trip Trip: palabra ficticia que semeja el sonido de este pájaro; la creé a partir del criterio de Partridge.

Frumioso: por combinación: *furioso* + *humoso* o *vaporoso*; la inventé a partir de la explicación de Carroll.

Tarascán: palabra ficticia que se refiere a un ser que da terribles tarascazos; me basé en un comentario de Carroll.

Puntífera: por combinación: *puntiaguda* + *mortífera*; creada a partir del criterio de Partridge. Vuelve a aparecer en la quinta estrofa del poema en inglés; allí creé *aguijonante*, un sinónimo ficticio para cumplir con la rima.

Oponente: en el poema aparece *manxsome*, una palabra ficticia. Sin embargo, en mi versión, elegí *oponente* para cumplir con la rima.

Tum Tum: existente en la época; conservé este vocablo por su transparencia, pero como una onomatopeya repetida, no una sola palabra.

Gruñibundo: por combinación: *gruñón* + *furibundo*. En palabras de Carroll, este vocablo alude a «un estado de ánimo que combinaba voz bronca, modales bruscos y mal genio».

Zumbar: en el poema aparece *whiffling*, una palabra existente en la época. Pese a que resolví usar también un término existente en nuestro tiempo, podría haber utilizado un verbo ficticio más preciso como *rafagar*.

Umbrifundo: si bien el vocablo en inglés es ficticio, decidí crearlo por combinación: *umbrío* + *profundo*, a partir del comentario de Partridge.

Farfullar: en el poema aparece *burble*, una palabra existente en la época. Usé solo una de sus acepciones.

Tristrás: si bien el vocablo en inglés es por derivación, decidí crearlo a partir de la onomatopeya *tras* y la expresión *en un tris tras*.

Galofante: por combinación: galopar + triunfante, tal como se usó en el poema en inglés.

Lúcido: en el poema aparece *beamish* (radiante, luciente), una palabra existente en la época. Opté por un sinónimo de *luciente*.

Frabuloso: por combinación: fragante + fabuloso; a partir del comentario de Partridge y el *Oxford English Dictionary*.

Viva, viva: si bien en el poema aparece una expresión por derivación, utilicé una frase actual que consideré que tenía el mismo sentido de celebración y júbilo.

Risoplidos: por combinación: risa + resoplido; aunque en el poema la palabra es un verbo, resolví crearla como sustantivo.

Mientras traducía el «Jabberwocky» guardé registro de los laberintos y nudos que emergían; prácticamente me explicaba a mí misma, en una especie de soliloquio, las salidas que tomaba. Sabía que luego me agradecería por las migajas de pan que había dejado para desandar el camino; un desandar que se convirtió en este ejercicio de autocrítica, del cual me llegan varias conclusiones. Para empezar, creo que es esencial volver sobre el propio trabajo para reflexionar acerca de las decisiones tomadas y aprender de ellas, sean acertadas o no. El traductor no se puede separar de la persona vital, y por tanto evoluciona. Como lo mencioné antes, hay ciertos desafíos que hoy en día habría resuelto de otra manera, y darme cuenta de esto, más allá de avergonzarme, me llena de alegría: si no lo hubiera notado, significaría que sigo en el mismo lugar como traductora.

Otro punto es que al leer las doce versiones en español que analizó López Guix, me sorprendió la manera en que cada traductor en su momento, con los recursos que tenía disponibles, resolvió los diversos retos del poema. Según el análisis, unas son más fuertes en la forma, métrica, ritmo y patrón silábico; otras en el uso de las figuras literarias, la literalidad y la recursividad y audacia en la traducción de los vocablos oscuros; otras tienen mayor equilibrio entre los diferentes parámetros que estableció. Dejando a un lado aciertos y desaciertos, considero muy valiosos los aportes que cada uno —me incluyo— ha hecho en pro de una comprensión más profunda del poema y de la genialidad de Lewis Carroll. Cada versión guarda su riqueza y originalidad; precisamente la diversidad de perspectivas y habilidades hace que nuestro campo continúe avanzando.

Y esto se conecta con mi tercera conclusión. Es vital seguir traduciendo clásicos. Si el mismo traductor evoluciona, y por ende, el campo, imaginemos cómo se transforman las lenguas, cómo cada generación construye y a la vez derriba conceptos y formas de hacer las cosas. Cómo se crean palabras o caen en desuso; traspasan las fronteras y riñen entre ellas. Cómo la tecnología nos tiende la mano para ir con ella hacia el porvenir —e indudablemente seguiremos ingeniándolas para que nos asista y no nos reemplace—. Necesitamos seguir creando versiones nuevas porque cada traductor lo hace desde su rincón del mundo, unos ven lo que otros no, unos despliegan su libertad creadora, mientras que otros toman caminos más conservadores; sea como sea, celebro la diferencia, la pluralidad y sobre todo, el valor de las creaciones de colegas, críticos, académicos y lectores a través del tiempo, desde distintas regiones, como fuente de un aprendizaje que nunca acaba.

Bibliografía

Carroll L. (2021). *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (Violeta Villalba, trad.). Bogotá: Panamericana Editorial. (Obra original publicada en 1871).

[Diccionario Etimológico Castellano en Línea.](#)

López Guix, J. G. (1). Doce versiones del «Jabberwocky» de Lewis Carroll: una propuesta de valoración poética. [Estudios De Traducción](#), 7, 49-75.

Nací en Bogotá, Colombia. Soy traductora, poeta y editora. Entre mis traducciones más queridas está *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, la primera versión colombiana de este clásico de Lewis Carroll, que se publicó en 2021. Ese año también quedé en segundo lugar en el concurso de traducción literaria que realiza el Instituto Distrital de las Artes en Bogotá. He publicado dos poemarios: *Fragmentaria* (La Jaula Publicaciones, 2016) y *Prisión voluntaria* (Buenos Aires Poetry, 2018). Algunos de mis poemas y traducciones aparecen en revistas literarias digitales como *Raíz Invertida*, *Literariedad*, *Sombralarga*, *Otro Páramo*, *Águilas y moscas*, *Poesía*, *Taller Igitur*, *Oculto Lit* y *Buenos Aires Poetry*.

¿VALE LA PENA LEER LA TRADUCCIÓN DE MARCHENA?

Jordi Fibla

Al comienzo de la novela *Bewilderment* (2021), de Richard Powers, figura esta cita:

Therefore, for a similar reason, we must admit that the Earth,
the sun, the moon, the ocean and other things are not
unique, but number in numbers beyond numbers.

Lucretius, *De rerum natura*

Es lo bastante simple para traducirla sin recurrir al original latino, pero lo más probable es que los traductores a las versiones castellana y catalana de la novela prefieran utilizar alguna de las traducciones directas existentes en sus lenguas de trabajo respectivas: en castellano, la de Eduard Valentí Fiol, la de Agustín García Calvo o la de Miguel Castillo Bejarano; en catalán, la de Joaquim Balcells o la de Miquel Dolç. Es de suponer que el traductor al castellano dejará de lado las versiones realizadas en los siglos XVIII y XIX.

Veamos en primer lugar el original:

Quampropter caelum simile ratione fatendust
terramque et solem lunam mare, cetera quae sunt,
non esse unica, sed numero magis innumerali.

Eduard Valentí, el traductor al que yo habría elegido por una razón sentimental (fue el autor de los textos de morfología y sintaxis latinas que estudié en mi infancia y que todavía hoy, a pesar de que dispongo de magníficos libros como *Lingua latina per se illustrata*, así como los vídeos del extraordinario *youtuber* [Luke Ranieri](#), también conocido como Scorpio Martianus, reviso a menudo para procurar que no me abandone el latín básico que aprendí en aquella época remota), traduce:

Por tanto, y de acuerdo con el mismo principio,
debe admitirse que la tierra y el sol, la luna, el

mar y los demás seres no son únicos, sino
que existen en número infinito.

Joaquim Balcells lo hace así:

Per una raó semblant cal reconèixer
que el cel i la terra i el sol,
la lluna, el mar i quant existeix,
no són únics, ans, al contrari, en
nombre innombrable.

Aunque he dispuesto ambos fragmentos como si pertenecieran a un poema, en realidad las dos versiones están escritas en prosa. Sus autores no han creído necesario trasladar los hexámetros latinos a alguna forma métrica de nuestras lenguas romances. La traducción de *sed numero magis innumerali* me parece más cercana al original en la versión inglesa, *but number in numbers beyond numbers*, aunque no iguala la sobriedad del verso de Lucrecio, acercamiento que sí detecto en la versión catalana, que traduce exactamente el *numero innumerali* y no descarta el *magis*. Si alguno de nuestros excelentes latinistas lee este artículo y no está de acuerdo con esta apreciación de un párvulo en latín, ya me corregirá y le estaré muy agradecido.

Veamos otra versión castellana de fines del XVIII, debida a José Marchena, más conocido como el abate Marchena. Este ha creído oportuno buscar una equivalencia poética al hexámetro de Lucrecio y ha optado por el endecasílabo blanco:

Por lo menos diremos precisados
que el cielo, tierra, mar, el sol y luna,
y todo cuanto existe no son cuerpos
e individuos únicos y aislados;
antes llegan a ser innumerables.

El sobrenombre de abate se debe a que, en su primera juventud, Marchena recibió órdenes menores, que nunca ejerció. Estuvo totalmente en desacuerdo con la España de su tiempo, refractaria a la Ilustración, donde el poder de la Iglesia era inmenso. Fue un volteriano acérrimo que hubo de huir a Francia, donde se afilió al grupo de los girondinos tras haberse

desengañado de los jacobinos, en la época de la Revolución. Pero hizo cosas para mí más interesantes que meterse de hoz y de coz en el fregado revolucionario francés, como inventarse un fragmento desconocido del *Satiricón* de Petronio que dio el pego, aunque no sucedió lo mismo con unos versos falsos de Catulo en los que, a pesar de su gran dominio del latín, en seguida se le vio el plumero. Con estos antecedentes resulta muy apropiado que también tradujera a Ossian, el legendario poeta irlandés cuya obra descubrió James MacPherson, aunque este nunca mostró los manuscritos ni se hallaron después de su muerte. Ossian fue supuestamente un poeta gaélico del siglo III d. de C. y no existen manuscritos en gaélico anteriores al siglo X, por lo que la controversia estuvo servida.

Marcelino Menéndez Pelayo incluyó a Marchena en su *Historia de los heterodoxos españoles*, pero no se quedó satisfecho con su breve semblanza de un autor (poeta y panfletario, además de traductor) que estaba en el polo opuesto de su ideología profundamente conservadora y católica. Aquel inquieto e inquietante personaje que se proclamaba ateo y conspiraba en Francia contra la monarquía española, mientras que era un consumado latinista y tenía como libro de cabecera la *Guía de pecadores* de Fray Luis de Granada, le fascinaba hasta tal punto que, cuando se puso a escribir una introducción a las obras completas de Marchena (una recopilación de sus textos dispersos), se extendió tanto que acabó por obtener lo más aproximado a una biografía junto con una valoración crítica de aquel literato revolucionario a caballo de los siglos XVIII y XIX.

Como he dicho al comienzo, yo no usaría la versión de Marchena para la cita de Lucrecio en la novela de Powers, pero ¿vale la pena leerla? Uno de los aspectos más interesantes del libro que sobre el abate publicó Menéndez Pelayo es la ecuanimidad con que señala los fallos y aciertos de la traducción. Sí, contiene errores que claman al cielo, pero también logros que rozan lo sublime. Marchena hace suya la filosofía epicúrea de Lucrecio, se mete en su piel, por así decirlo, y, en 1791, traduce *De rerum natura* en unos versos que se me antojan más modernos que buena parte de lo que se escribía bien entrado el siglo XIX. He aquí un ejemplo extraído del libro III:

La muerte nada es, ni nos importa,
puesto que es de mortal naturaleza:
y a la manera que en el tiempo antiguo
no sentimos nosotros el conflicto
cuando el cartaginés con grandes fuerzas

llegó por todas partes a embestirnos;
cuando tembló todo el romano imperio
con trépido tumulto, sacudido
de horrible guerra en los profundos aires;
cuando el género humano en mar y tierra
suspense estuvo sobre cuál de entrambos
vendría a subyugarle: pues lo mismo,
luego que no existamos, y la muerte
hubiere separado cuerpo y alma,
los que forman unidos nuestra esencia,
nada podrá sin duda acaecernos
y darnos sentimiento, no existiendo:
aunque el mar se revuelva con la tierra
y aunque se junte el mar con las estrellas.

Según Menéndez Pelayo, Marchena «inundó literalmente a España de engendros volterianos (...) algunas de estas versiones estaban escritas con tal primor y arte y en tan pura lengua castellana, que hacían mucho más terrible y peligroso el veneno. Otras eran atropelladas y *de pane lucrando*, hechas por el abate para salir del día, con rapidez de menesteroso y sin intención literaria». Y al leer esto, yo, que estoy lejísimo de ser un carca redomado como don Marcelino, pero tampoco tengo ni una pizca de revolucionario, me siento plenamente identificado con el traductor Marchena. ¡Cuánto he bregado durante años en el nada gratificante mundo del *pro pane lucrando*! Por otro lado, a pesar de la postura reaccionaria del ultraconservador filólogo y crítico literario ante el genial Voltaire, entre muchos otros ilustrados, resulta muy instructivo leer su libro sobre el abate, entre otros motivos por sus opiniones sobre la traducción, en una época en que no se hacía mucho caso de la fidelidad al original ni caer en un servilismo empobrecedor de la lengua de llegada, como tampoco se tenía en cuenta que la traducción es un arte. Para Menéndez Pelayo «traducir no es ceñirse a poner en una lengua los pensamientos o los afectos de un autor que los ha expresado en otra. Débense convertir también en la lengua en que se vierte el estilo, las figuras; débesele dar el claro oscuro del autor original». Y también: «Añadiremos que ninguno es buen traductor sin ser excelente autor, y que todavía es dable ser escritor consumado y menos que mediano intérprete».

En definitiva, a la pregunta de si vale la pena leer la traducción del poema de Lucrecio que hizo José Marchena en su juventud, respondo que sí, y lo mismo digo de la obra que Menéndez Pelayo, en sus antípodas ideológicas, escribió sobre él.

Tito Lucrecio Caro, *De la naturaleza de las cosas*, traducido por José Marchena («El abate Marchena»), Colección Austral, Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1969.

Marcelino Menéndez Pelayo, *El Abate Marchena*, Colección Austral, Espasa Calpe Argentina, S.A., Buenos Aires, 1946.

[Jordi Fibla Feito](#) nació en Barcelona en 1946. Ha acumulado una obra abundante y muy diversa que él ha calificado alguna vez como «varios archipiélagos de excelencia en un mar de mediocridad». En 2015 le concedieron el Premio Nacional de Traducción por toda su obra.

MÁS PERLAS CULTIVADAS

Ricardo Bada

Estuve viendo *Piroschka* por segunda vez en mi vida, y la primera en alemán. Recuerdo su estreno en Sevilla, cuando estudiaba Derecho en su alma mater, y también que me encantó la protagonista, Liselotte Pulver, pero lo que más me gustó de todo fue: a) la inspiradísima música, que tanto le debe a Brahms y a sus danzas húngaras; y b) que no tuviese el convencional *happy end* de las pelis de Hollywood. Luego, en Alemania, aunque he tenido muchas ocasiones de verla en TV, porque es un film «de repertorio», nunca quise hacerlo, para no cotejarla con el recuerdo que tenía de ella. Pero hace un par de noches decidí volverla a ver y para nada estoy arrepentido: es una peli menor, e incluso algo *kitsch*, pero *Piroschka* te roba el corazón.

Por cierto que buscando un enlace para un hipervínculo en la publicación de esa entrada de mi diario en Fronterad.com, encontré en Wikipedia una nota donde se dice que «la pólvora juega vivaz y divertida» en vez de «la Pulver actúa vivaz y divertida»... Y bueno, qué culpa tiene el traductor automático de que el apellido de Liselotte signifique «pólvora» en alemán, y el verbo «spielen» signifique «jugar» además de «actuar»: su dizque inteligencia es sólo artificial, pobre tipo, como diría Cortázar.

La frase «Con la iglesia hemos topado, amigo Sancho» es un error interpretativo de lectura por el cual el primero que lo hizo, seguro que con toda intención, le atribuyó a Cervantes una intención que Cervantes nunca tuvo... posiblemente (hago la salvedad, porque nunca se sabe).

Pero lo cierto es que el error quedó como expresión proverbial en el acervo del idioma. Algo de lo mismo sucede en el alemán con la traducción del título de la novela de Dostoiewski que en castellano conocemos como *Crimen y castigo*.

El caso es que un día, a pocas semanas de haber llegado a Alemania, y husmeando libros en Bouvier, una de las mayores librerías del país, en Bonn, cuando era su capital, descubrí el nombre de Dostoievski en el lomo de un libro que se titulaba *Schuld und Sühne*, y lo abrí y

apenas vi los nombres Raskolnikov, Alona, Dunia, Sonia, Porfirio Petróvich... inocente de mí pensé que «crimen» en alemán era «Schuld» y «castigo» era «Sühne». Algún tiempo después, cuando ya me manejaba con más soltura en el idioma de Heine, supe que la versión literal del título original ruso en alemán sería en verdad *Mord und Strafe*, literalmente *Crimen y castigo*.

Pero no, cuando la novela se tradujo por primera vez a este idioma, en 1882, el traductor o la editorial la titularon *Schuld und Sühne*, es decir, *Culpa y expiación*, y ese emparejamiento, «Schuld und Sühne», ha quedado para siempre grabada en el repertorio de la lengua alemana, como cuando decimos en español «El que la hace, la paga».

Leyendo el segundo caso de la saga policial noruega de los comisarios Gunnarstranda y Frølich (*Mannen i vinduet*, de Kjell Ola Dahl) descubro este diálogo:

—La obra será de todos modos espantosamente aburrida...

—¿*Borkman*? Yo creía que Ibsen te parecía formidable —murmuró él.

—No en neonoruego —dijo ella—. Traducir Ibsen al neonoruego es algo que concita en sí todo lo que encuentro idiota en la escena cultural de este país.

Gracias a ello continúo desasnándome, porque una frase como esta me mueve a consultar las enciclopedias y me entero de que en Noruega se hablan y se escriben dos idiomas, el Bokmål (o lengua de los libros) y el Landmål (o lengua del país, hoy llamada también Nynorsk, o sea, neonoruego), y si bien existe una comisión lingüística oficial encargada de unificarlas, hasta ahora no se ha conseguido; tan sólo una quinta parte de los alumnos del país reciben enseñanza en neonoruego, aunque se trate de la lengua hablada más difundida. Pero Tove, la pareja de Gunnarstranda, tiene razón: oír a Ibsen en neonoruego, en Noruega, sería como oír a Shakespeare en cockney, en Inglaterra.

Uno de mis pocos poemas en alemán (a decir verdad más bien un epigrama) dice lo siguiente:

Wenn man Deutschland ins All schicken würde
sollte man es mit der Aufschrift versehen:
SPERRGUT.

Su tercer verso es imposible de traducir a ningún idioma. En español sonaría así:

Si al espacio Alemania se enviase
debería pegársele esta etiqueta:
GRAN TAMAÑO.

O tal vez GRAN BULTO. Pero en cualquier caso, esta traducción «postal» o «volumétrica» de *SPERRGUT* no recoge el matiz negativo del prefijo *Sperr* que aparecería en la traducción de casi todas las demás palabras donde interviene: *Sperrfeder*, «muelle de bloqueo»; *Sperrfeuer*, «fuego de barrera»; *Sperrgebiet*, «zona prohibida»; *Sperrgesetz*, «ley prohibitiva»; *Sperrgürtel*, «cordón sanitario»; *Sperrguthaben*, «saldo bloqueado»; *Sperrriegel*, «cerrojo de seguridad»; *Sperrkette*, «cadena de seguridad»; *Sperrmauer*, «muro de contención»; *Sperrstunde*, «hora de cierre» (de las tiendas, de las tabernas); *Sperrung*, «obstrucción»; *Sperrzoll*, «arancel prohibitivo», etc.

Y aquí entra en juego justamente el mecanismo que funciona cuando un extranjero escribe en otro idioma. Una persona de habla alemana lee *SPERRGUT* y sólo piensa en mercancías o en bultos de gran tamaño, o voluminosos, para su expedición, postal o no. El extranjero se detiene en *Sperr* y hace su apuesta a un juego de palabras, a una vuelta de tuerca en el sentido del prefijo *Sperr*. Así las cosas, la traducción correcta de mi epigrama podría ser entonces, de acuerdo con mi intención irónica:

Si al espacio Alemania se enviase
deberían pegarle esta etiqueta:
BULTO OBSTRUCTIVO.

Ricardo Bada (Huelva, España, 1939), escritor residente en Alemania desde 1963. Coeditor allí de dos antologías de literatura española contemporánea, y en solitario, de la obra periodística de García Márquez y los libros de viaje de Camilo José Cela. Editor en España de la poeta costarricense Ana Istarú, y en Bolivia de la única antología integral en castellano de Heinrich Böll (*Don Enrique*).

YOURCENAR / BALDWIN / DARRIEUSSECQ: DE LAS BELLAS INFIELES AL WOKISMO

María José Furió

Creo no equivocarme al decir que la imagen de Marguerite Yourcenar que la mayoría tenemos es la de una escritora de temas históricos, muy erudita, de estilo denso y elevado, que sus muchos detractores llaman *pompier*. Estaba leyendo de forma desordenada el segundo volumen de entrevistas recopiladas por *The Paris Review* publicadas en español por Acantilado (traducción de Gonzalo Fernández Gómez) y, al descubrir que los escritores que decían cosas más interesantes no eran necesariamente los que más me gustaban, me zambullí audazmente en la [entrevista](#), publicada en primavera de 1988, que Susha Guppy le hizo a Yourcenar y que la autora de *Memorias de Adriano* no llegó a revisar ni a ver publicada pues murió en 1987.

Hacia el final, Guppy le pregunta por su más reciente incursión en la traducción, la versión francesa de la obra teatral *The Amen Corner* —o *El rincón de los Amén*— del hoy muy reconocido James Baldwin.

Acaba de traducir al francés *The Amen Corner*, de James Baldwin, y me consta que no solo lo admira como autor, sino que además tiene una buena amistad con él.
¿Qué opina de su trabajo actual?

Yourcenar responde de un modo que hoy parece muy desenvuelto respecto a los problemas de su buen amigo.

Baldwin ha escrito algunas páginas admirables, pero le falta coraje para llevar sus conclusiones hasta las últimas consecuencias. Tendría que haberse atrevido a golpear más fuerte. Ha tenido una vida muy dura. Fue uno de los nueve hijos de una familia pobre de Harlem. A los quince años era predicador; a los dieciocho, fugitivo. Trabajó en lo que pudo, primero en el Ejército, durante la guerra, luego en la calle, ganando lo justo para sobrevivir. De alguna forma se las arregló para ir a París, donde fue a parar a la cárcel por el crimen de no tener residencia fija ni profesión. Ahora tiene problemas con la bebida, pero muchos escritores estadounidenses han sido alcohólicos, tal vez a causa del puritanismo

que domina el alma estadounidense desde hace tanto tiempo. Sin embargo, cuando un estadounidense es generoso, cordial e inteligente, supera a los europeos. Yo conozco por lo menos a cinco o seis que responden a esa descripción.

De esta indiscreta parrafada me interesó la frase «le falta coraje para llevar sus conclusiones hasta sus últimas consecuencias. Tendría que haberse atrevido a golpear más fuerte». La información recabada me dice que *The Amen Corner* fue la primera obra teatral de Baldwin, escrita en 1954 durante su primera estancia en Francia, entre 1948 y 1957, y que aborda asuntos que definieron su carrera: la pobreza, el racismo y el papel de la iglesia en la vida de los negros americanos. La intriga gira en torno a la guerra que libran sor Margaret Alexander, pastor de una iglesia negra «de esquina» en Harlem, y su exmarido Luke, músico de jazz, por el alma de su hijo David. Yourcenar la tradujo en la década de los 80, tres décadas después de su estreno, por lo que es difícil saber si el coraje y las conclusiones más arriesgadas que echa de menos eran de tipo ideológico o expresivo.

¿Qué pudo haber llevado a esta aristócrata belga, que en 1982, cuando termina la traducción de Baldwin, ya es solvente y celeberrima en su nueva condición de única mujer aceptada en la *Académie*, a traducir una pieza teatral en tres actos que aborda temas tan alejados de los suyos?

Antes de referirme a la respuesta que encontré, redactada por los miembros de una compañía teatral francesa que montaban la pieza en 2007 en el Théâtre L'Épée de Bois de París, quiero llamar la atención sobre la cantidad nada desdeñable de artículos y hasta tesis dedicados a la faceta de traductora del griego, del inglés y del japonés de Yourcenar.

Traductora del griego: muy bellas, muy infieles versiones

Que tradujera del griego o del japonés, idioma prestigioso uno y exquisito y exótico el otro, no sorprende en relación al perfil de Yourcenar. Sin embargo, su forma de entender y de abordar la traducción dio desde el principio, y continúa dando, lugar a críticas, a reservas, a puntualizaciones que nos alertan de que tanta bibliografía sobre tan poca obra traducida encierra información de interés para la traductología.

Precisamente al saber que estaba preparando este artículo, un amigo francés que traduce del griego me comentó que las traducciones del idioma heleno de Yourcenar son conocidas

por no respetar el original en verso y limitarse a trasladar el sentido. Josyane Savigneau, biógrafa de la escritora, quien llegado el caso no se corta en calificar de mala o pésima o banal, etc., sus creaciones, escribe: «Constantino Dimaras, que tradujo los poemas de Kavafis con Marguerite Yourcenar, data su colaboración de aquel verano», de 1936. Savigneau otorga el título de traductor genuino a Dimaras, que por su parte empieza desmintiendo la cronología que figura en la Pléiade, que fecha en 1939 su traducción.

Aunque la experiencia dejó un grato recuerdo a Dimaras, el estilo de trabajo de la entonces joven escritora le pareció algo libre respecto a lo que un traductor riguroso entiende como resultado fiel al original.

Nuestra colaboración no siempre fue fácil. Creo que todo el mundo sabe hoy que M.Y. era bastante autoritaria. Y obstinada. Yo, por mi parte, tenía unas ideas muy precisas sobre lo que debe ser una traducción, ideas que ella no compartía. Mi visión de la traducción no era nada laxista. No me gusta la idea de las «bellas infieles». En cambio, Marguerite se preocupaba únicamente de que estuviera bien en francés. Más adelante demostró que no «traducía» cuando publicó *La Couronne et la Lyre*. En este libro encontramos algunos poemas franceses adaptados de poemas griegos, pero en ningún caso traducidos.

Traducían a Kavafis a partir de la versión literal que daba Dimaras y que ella «arreglab». A veces discutían por defender sus respectivas posiciones. Yourcenar era ya reconocida, al margen de su obra, por su «hermoso» francés y muy probablemente era ese «estilo perfecto en francés» lo que entendía como la mejor traducción posible. Pese a las discrepancias, Dimaras consideraba que el resultado tenía más valor literario que otras versiones publicadas más cercanas al original. Salvo que...

esta traducción de MY no reproduce verdaderamente el clima particular que posee la poesía de Kavafis. A mi entender, es más bien la obra de una gran estilista francesa que la obra de un poeta griego.

Abunda en la misma idea una tesis presentada en la Universidad de Barcelona: *Marguerite Yourcenar traductora de Konstantino Kavafis*. Su autora, Montserrat Guallart (Facultad de Filología, 2011) expone su intención de analizar en detalle la versión de la autora belga del corpus de 154 poemas porque... (traduzco del catalán, p. 4):

lo específico se encuentra en el hecho de haber traducido los poemas en prosa, haber realizado una versión en otro género, una versión cuyo contenido, aunque reconociéndosele una cierta categoría literaria, para todos los griegos que reivindican a Kavafis y para los que sin ser griegos también lo reivindicamos— es comparable a un crimen.

Tras esta sentencia casi esperamos leer «Y no tengo nada más que añadir, Señoría». Sin embargo, siguen 300 páginas de análisis de la versión de Yourcenar, de comparaciones con versiones de otros traductores, además de reflexiones de la doctoranda sobre los méritos y errores de la propuesta franco-griega, que no dejan en muy buen lugar a la autora de *Qué? La eternidad* y contradicen su repetida afirmación de que escribir y traducir era «un gesto idéntico». Gesto y método son conceptos diferentes.

A qué llamamos *traducción*

Acerca de sus incursiones en el japonés, Yourcenar explicaba a *The Paris Review*: «Hace cuatro años [es decir, a principios de los 80] empecé a estudiar japonés y he traducido al francés *Cinco piezas de teatro nob moderno* con ayuda de un nativo. Son fabulosas».

A estas alturas creo que todos sospechamos que el enfoque de Yourcenar de la traducción era romántico, típico de algunos escritores que persiguen un acabado sublime, error que por lo menos en sus inicios se conjugaba con la sobrevaloración de sus competencias.

Sospecha que esta declaración apoya:

Traducir es también dar al autor elegido unos oyentes (lectores) que quizá no haya tenido o no tenga aún en su país. Ese fue el caso de Constantin Cavafy y Hortense Flexner. En referencia a los autores antiguos, es el deseo de conservar algo muy bello, el mismo deseo que nos lleva a intentar descifrar una inscripción antigua, volverla de nuevo legible para las generaciones futuras.

Volviendo a Baldwin, y dejando para otra ocasión las famosas y también criticadas versiones de Virginia Woolf y de Henry James que publicó la autora de *Opus Nigrum*, se dice que sus traducciones de literatura afroamericana emprendidas en los años 80, es decir *Le Coin des Amen* y la antología de poesía negra *Blues et Gospels*, comparten un mismo punto de vista ingenuo sobre la religión y «la expresión algo patética de la miseria» que ya estaban presentes en los espirituales negros, y reflejan además la obsesión de la autora por las minorías. La antología de espirituales negros que publicó Gallimard en 1964 con el título *Fleuve profond*,

sombre rivière, coincidió con la lucha por los derechos civiles que entonces galvanizaban al país americano, mientras que la obra teatral y la antología de blues y gospels salieron durante la arrogante década de Reagan-Thatcher, marcada por la culpabilización de las víctimas de la pobreza. Yourcenar, recién nombrada en la Academia Francesa, seguramente era consciente de que esas traducciones no encontrarían la misma acogida que las anteriores pero contaba con que su nueva celebridad mundial podía dar repercusión a su interés en mantener activa la problemática de los afroamericanos.

Esto no quiere decir que ni el autor ni su traductora dejaran de tener un público. Así, en 2007 el programa del montaje *Le coin des Amen*, representado en Le théâtre de l'Épée de bois de París, encarecía la reunión de sus dos nombres para llevar público a la sala con el tipo de hipérbole a la que nos han acostumbrado los publicistas norteamericanos, para quienes un calificativo por debajo de «genio» o de «más magnífico» equivale a puro *loser*.

Con *Le coin des Amen* tenemos el fruto de una colaboración única entre dos de las más magníficas inteligencias del siglo XX (James Baldwin y Marguerite Yourcenar) –ambos igualmente concernidos por el futuro del mundo y que han trabajado de común acuerdo en la traducción francesa de un clásico del teatro mundial testimonio de la vivacidad de una cultura (afro-americana).

Recuerdan, además, que la primera visita que hizo Yourcenar después de la ceremonia de su nombramiento como académica fue a James Baldwin, quien llevaba diez años instalado en Saint Paul de Vence, Costa Azul. La compañía teatral evocaba la amistad de los dos autores en términos más líricos que Yourcenar al recordar que «en homenaje a este encuentro ejemplar se plantó un árbol en el jardín de la casa de Jimmy». Obsérvese ese «Jimmy» porque explica otros aspectos de la relación del público, de cierto público, con la renovada fama de Baldwin. El folleto termina recordando que ambos fallecieron en 1987 con pocas semanas de diferencia, «cada uno en el país del otro».

La traducción de los espirituales negros y el orgullo negro

No todas las traducciones que emprendió Yourcenar fueron el resultado de su interés por dar a conocer a los francófonos tal o cual autor sino de la mera necesidad económica, ya que, instalada en Estados Unidos en plena segunda guerra mundial, la traducción del inglés le ofrecía la posibilidad de obtener ingresos, que «tuvo que» combinar con dar clases. De esa obligación salieron las traducciones de *Les vagues*, de Virginia Woolf, y *Ce qui savait*

Maisie, de Henry James. Ambas, especialmente la de Woolf, han sido, como sus versiones de Kavafis, objeto de artículos críticos, algunos muy sesudos, que dejaré para otro momento no sin señalar que suscitan la cuestión de qué tipo de crítica reclamamos los traductores cuando nos lamentamos de que no se hace crítica de la traducción.

Josyane Savignau, su biógrafa, le preguntaba en una entrevista para *Le Monde des livres* de 1984 si el álbum *Blues et Gospels* era una manera de relacionar poesía e historia actual.

Yourcenar respondió:

—El álbum nació simplemente de mi familiaridad con los negros. Me interesa mucho la expresión poética popular, que la literatura en Francia siempre ha descuidado. Contiene combinaciones de ritmos y de sonidos que la poesía literaria nunca se ha atrevido a probar. Es una lástima. Produce auténtica dicha utilizar estas formas poco gramaticales, esos atajos poco ensayados que son los ritmos propios del canto popular.

—Pero, al margen del texto en sí, ¿es esta su manera de participar en la lucha del lado de las minorías?

—Es un testimonio. Por eso mismo he incluido una carta de un padre a su hija que no es estrictamente un texto poético, pero que muestra la atmósfera en que viven los blancos y los negros.

—En 1968 dijo usted en una entrevista: «las minorías no tienen representación política y están contenidas en un país muy extenso. ¿Triunfarán algún día o se fatigarán, serán absorbidas y se desanimarán? No lo sé». ¿En qué punto está el asunto dieciséis años más tarde?

—En ninguno. Incluso ha habido un retroceso. En 1968 por lo menos hubo una oleada de interés por las minorías negras, que han esperado mucho y no han obtenido nada. En su mayor parte, los negros solo pedían integrarse en la comunidad blanca, destruyendo su propia negritud, si tal cosa era posible. Muy pocos han desarrollado el sentimiento de una identidad negra. Los más audaces la reivindican, pero con cierta amargura y una especie de arrogancia deliberada. La escuela mixta no ha ayudado a los negros ya que continúan en minoría, no son verdaderamente acogidos, simplemente se convierten en blancos de segunda fila. Tiempo atrás solían ser una minoría más consciente, si no beligerante por lo menos segura de sus instintos, de sus deseos, de su fe. El que hoy el negro rechace —cosa

que comprendo muy bien— el «espiritual» porque evoca los años de esclavitud es un indicio de que no se asume por entero.

La perspectiva woke aplicada a la traducción

Desde que en 2016 se estrenó *I'm Not Your Negro*, excelente película documental dirigida por Raoul Peck, basada en un texto inacabado de 1979, *Remember This House*, donde Baldwin habla del racismo en Estados Unidos y marca sus distancias respecto a otros célebres activistas, partidarios de respuestas violentas, el autor de *La próxima vez el fuego* pasó a ser una figura muy valorada por las nuevas generaciones y su reputación se incrementó, probablemente de modo más significativo entre los blancos con estudios. Y en este mundo woke, donde se ha hecho habitual asociar el propio nombre al de una figura que por su trayectoria y activismo, a menudo con riesgo de su vida, representa unos valores aplaudidos en un momento concreto de la historia, no puede extrañar un «Veo a Baldwin como una camarada» pronunciado por una escritora francesa, blanca, rubia y de ojos azules, Marie Darrieusseq, que en España ha tenido un único gran éxito comercial, con su primera novela, *Marranadas*, y que en Francia se ha visto envuelta en polémicas típicas precisamente no de las nuevas sensibilidades sino de las nuevas hipersensibilidades sobre clase, raza, género y autoficción.

Darrieusseq publicaba en 2019 una nueva traducción de la colección de ensayos, *Notes of a Native Son*, que escribió Baldwin aún veinteañero.

Aunque, como en su momento Miles Davis, Baldwin es considerado desde hace mucho un icono semifrancés, el nuevo estatus glamouroso posterior a *I'm not your negro* queda de relieve en la entrevista que la revista mensual *Vanity Fair* galo le hizo a Marie Darrieusseq. *Vanity Fair* es propiedad de la marca norteamericana Condé Nast y la edición de cada país se adapta a la particular sensibilidad elitista del territorio.

Vanity Fair pone a Darrieusseq al mismo nivel que Charles Baudelaire, Marguerite Yourcenar y Mathias Enard, todos ellos exquisitos escritores y traductores. Darrieusseq plantea una perspectiva moderna de la traducción, aquella en que un escritor consolidado no teme perder nada de su identidad literaria al «borrarse» para tratar de recuperar la voz del escritor traducido. Su versión del original de Baldwin *Notes of a Native Son* se

titula *Chronique d'un enfant du pays* y la publicó Gallimard, la misma que en 1973 publicaba *Chroniques d'un pays natal*, del traductor J.A. Tournaire.

La escritora francesa se sitúa entre los contrarios al *gesto* Yourcenar cuando observa que «al retraducir *A Room of One's Own* en 2016 constaté que algunas traducciones un poco caducas tienden a adornar el texto, transformando a los autores al hermosear su francés». Tradujo en el siglo XXI el célebre ensayo *Una habitación propia* como *Un lieu à soi* con la intención declarada de conformarlo a sus reivindicaciones feministas, aunque renunciando a utilizar el lenguaje inclusivo, según explicaba en 2020 en la revista digital *Des mots de minuit* con motivo de la edición de bolsillo. Tanto Baldwin como Woolf son reivindicados como escritores «militantes, comprometidos», lo cual implica una aspereza del lenguaje o de contenido que no hay que maquillar. En cualquier caso, antes de la polémica Amanda Gorman, Marie Darrieusseq estaba respondiendo a la pregunta ¿quién puede traducir qué?

En ACE Traductores, como en otros grupos de traductores, se ha tratado a menudo de la retraducción de clásicos como una forma de actualizar el lenguaje del texto, y acaso su vigencia. En el mismo sentido, aunque puede provocar un debate si no controversia, Darrieusseq recoge las armas de las teorías de género, *queer* y de raza en un gesto diría que de nuevo opuesto al de Yourcenar. Especialmente cuando declara —y que lo haga para *Vanity Fair* demuestra en qué medida un escritor o una tendencia asimilados como fetiches de moda pierde su carácter corrosivo— que Baldwin fue un pionero que luchaba por explicar la identidad, la raza y el género careciendo de los conceptos hoy a nuestro alcance gracias a, por ejemplo, Judith Butler o Beauvoir. En otro alarde de wokismo y recitado de nombres-fetiché que han adquirido una cotización similar a un bolso de Hermès o un traje de Prada, Darrieusseq explica que Baldwin carecía del «concepto performativo» —en realidad, de lo que carecía era del término—, que explicado por Butler significa que cuando uno describe de cierta manera a alguien en realidad se le estaría impartiendo órdenes para encajar en el perfil que traza esa descripción.

Si leemos con atención, descubrimos que Baldwin, *Jimmy* para algunos, no consigue escapar del trato condescendiente reservado a los inferiores, a las minorías, a los negros. Para Yourcenar y Darrieusseq se quedó corto...

Nos encontramos frente a un hombre que nos cuenta lo que le ocurre y nos explica qué supone vivir esos estereotipos. Es a la vez autobiográfico y político. Él desbroza una zona que será uno de los primeros en explorar, sin las herramientas que se nos proporcionaron más adelante.

... aunque su obra les sea útil a ambas para situarse cómodamente en el lugar adecuado de la Historia.

Obras traducidas por Marguerite Yourcenar

- Virginia Woolf, *The Waves* / *Les vagues* – Stock 1937. [Las olas]
- Henry James, *What Maisie Knew* / *Ce qui savait Maisie* – Laffont, 1947. [Lo que Maisie sabía]
- *Présentation critique de Constantin Cavafy suivie d'une traduction intégrale des Poèmes* par M. Yourcenar et C. Dimaras – Gallimard, 1958. [Presentación crítica de Konstantin Kavafis seguida de una traducción íntegra de los Poemas, por M. Yourcenar y Konstantinos Dimaras]
- *Fleuve profond, sombre rivière, « Negro spirituals », commentaires et traductions* – Gallimard, 1964. [Río profundo, oscuro río, espirituales negros; comentarios y traducciones]
- *Présentation critique d'Hortense Flexner suivie d'un choix de Poèmes* – Gallimard, 1979. [Presentación crítica de Hortense Flexner seguida de una selección de Poemas].
- *La Couronne et la lyre, présentation critique et traduction d'un choix de poètes grecs* – Gallimard, 1979. [La corona y la lira. Presentación crítica y traducción de una selección de poetas griegos]
- James Baldwin, *Le coin des « Amen »* – Gallimard, 1983. [El rincón de los Amén, pieza de teatro]
- Yukio Mishima, *Cinq Nô modernes* – Gallimard, 1984. [Cinco Nô modernos]
- *Blues et Gospels, textes traduits et présentés par Marguerite Yourcenar, images réunies par Jerry Wilson* – Gallimard, 1984. [Blues y góspels. Textos traducidos y presentados por Marguerite Yourcenar, imágenes reunidas por Jerry Wilson].
- *La Voix des choses, textes recueillis par Marguerite Yourcenar, photographies de Jerry Wilson* – Gallimard, 1987. [La voz de las cosas, textos seleccionados por MY, fotografías de Jerry Wilson]

Bibliografía

–Entrevista de Sussha Guppy en *The Paris Review*, II volumen, trad. de Gonzalo Fernández, editorial Acantilado, Barcelona, pp. 1605-6. (La misma entrevista puede leerse en francés en: *Marguerite Yourcenar, Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987), Textes réunis, présentes et annotés par Maurice Delcroix*, Les Cahiers de la nrf, Gallimard, París, 2002.)

–Biografía de *Marguerite Yourcenar. La invención de una vida*, de Josyane Savigneau; trad. de Emma Calatayud, Alfaguara, Madrid, 1991.

–Entrevista de J. Savigneau para *Le Monde des livres* recogida en *Portrait d'une voix : Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, Gallimard, París, 2002, les Cahiers de la nrf.

–*Marguerite Yourcenar traductora de Konstantino Kavafis*, de Montserrat Gallart, Facultad de Filología, Univ. Barcelona, 2011 (tesis en red).

–Jean-Pierre Corteggiani pregunta en «Marguerite Yourcenar interviewée», en *Portrait d'une voix*.... pp. 400 y ss.

–*Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens (1952-1987)*, Gallimard, París, 2002, les Cahiers de la nrf

[–Sobre la historia del primer montaje de *The Amen Corner* en Nueva York.](#)

–Entrevista a Marie Darrieusseq de Clémentine Goldszal, *Vanity Fair*, 4 abril 2019.

–Sobre la traducción francesa de Virginia Woolf de Marie Darrieusseq, véase el siguiente [enlace](#).

María José Furió es traductora de francés, italiano, catalán e inglés al español, colabora además con editoriales y empresas españolas y extranjeras como lectora de textos ya publicados o de manuscritos para su posible traducción al castellano y en la revisión y *editing* de textos. Especializada en no ficción, entre los libros traducidos se cuentan: *Smash!, la explosión del punk californiano en los '90*, de Ian Winwod (Ediciones Cúpula), *Los cuentos de una mañana y El último sueño de Edmond About*, de Jean Giraudoux (Lom Ediciones), *La travesía del libro*, de J.J. Pauvert (Trama) y *Las ambiciones de la historia*, de

F. Braudel (Crítica). Publica regularmente crítica literaria y reportajes sobre fotografía y cine en diferentes revistas españolas y extranjeras.

EL VOCABULARIO DE MI ABUELA

Gabriel Hormaechea

Y no permitas, señor, que olvide
el lenguaje oral que oía de niño, recuérdame
que esa y no otra es mi mejor escuela literaria,
que allí mejor que en ningún libro está la música
de la lengua, sus inagotables melodías, sus
múltiples ritmos y registros, su verdadero genio.

Luis Landero, *El buerto de Emerson*

Un personaje de mi infancia que usaba un vocabulario sabrosísimo era mi abuela. Pasaba el día en su butaca, con su *Año cristiano* y su novela de Agatha Christie. Como ella misma diría, estaba allí tan pánfila, con un ojo en su libro y otro supervisando a los nietos que correteábamos por allí haciendo trastadas. Era una persona pacífica, no le gustaba que le viniesen con monsergas ni con pamplinas, enseguida decía que todo aquello eran patrañas de un coplero o de un fante que le venía con paparruchas y pamemas. Si me vienen con esas, yo les suelto dos frescas y me quedo más ancha que larga, decía. Y se quedaba tan pancha.

Si los niños montábamos algún tiberio y la molestábamos, pronto nos despachaba con un «hospa, botarates» y nos decía que no hiciéramos barrabasadas, que no organizáramos trifulcas. Si cogíamos un berrenchín, nos organizaba un trepe, nos llamaba gusarapos o renacuajos, nos limpiaba las candelas y nos decía que merecíamos un soplamocos.

Y cuando crecimos un poco, desplegaba una riquísima paleta de adjetivos con que calificarnos: si intentábamos alguna engañifa éramos trapaceros o perillanes; si procurábamos zafarnos de algo, remolones; si decíamos o hacíamos alguna sandez, sinsorgos; si mentíamos, embusteros. Si íbamos desaliñados éramos astrosos, fachudos o desastrados; si nos mostrábamos osados, barbianes o tarambanas; si hacíamos el vago, haraganes u holgazanes; si comíamos con avidez, zampabollos, zampatortas, tragaldabas o heliogábalos.

Cuando alguno de nosotros se ponía respondón le decía que a ver qué era aquel descoco, cómo un mequetrefe, un chiquilicuatro, un monicaco como él, que no levantaba tres palmos del suelo, se permitía ser tan boquirroto, cómo tenía la desfachatez de ponerse tan farruco.

Releo lo que acabo de escribir y me parece estar dando la impresión de que mi abuela era una persona desabrida, atrabiliaria. Nada más alejado de la realidad. Era todo lo contrario, una persona afectuosa que nos envolvía en cariño. Lo que ocurre es que todo ese vocabulario despectivo, peyorativo en su primera acepción, se utilizaba con afecto. Nunca nos habría llamado idiotas o imbéciles, demasiado descalificatorios, prefería las más matizadas atolondrado, mentecato, ganso, sandio, tarugo o cualquiera de los muchos apelativos despectivos, en el fondo cargados de cariño. Miro en el DRAE «monicaco» y encuentro: «Coloq. *Persona de poco valor. Aplicase a niños, u.t. en sentido afectivo*». Y esa misma coletilla podría ponerse a todos los apelativos que mi abuela nos aplicaba. Y es que todos esos calificativos y otros muchos, como badulaque, tunante, baldragas, mostrenco, pícaro o bribón eran en el fondo manifestaciones de afecto. Un ejemplo claro de esa tendencia a no reprendernos sin dejar patente que lo hacía con cariño es el hecho de que cuando yo hacía una gorda, algún estropicio, algún desaguisado, me podía llamar «canallita», usando el diminutivo para dulcificar el reproche.

Me pregunto cómo es que todo ese vocabulario ha desaparecido prácticamente. ¿Qué ha ocurrido en nuestra sociedad para que el vocabulario afectivo se haya encogido de manera tan notoria? Porque el vocabulario no afectivo, el que nombra cosas materiales o acciones cotidianas, por ejemplo, ha cambiado mucho menos, y ha aumentado en cantidad. Si busco en el vocabulario de mi abuela en ese campo, aparte de las palabras que nombran instrumentos de trabajo de profesiones que desaparecen, las bajas son mucho menores, la lista no sería muy larga: botica, onza, cuartillo, escusado, sinapismo, alguacil, potingue, antiparras, andurrial, bigudí, perra gorda...

Gabriel Hormaechea Arenaza nació en Bilbao el 4 de julio de 1945. Licenciado en Filosofía y Letras (Filología Francesa) por la Universidad de Deusto. Dos años de especialización en Sociología de la Literatura en el seminario de Henry Zalamansky de la Université de Talence (Francia). Dos años en el De Bange Duivel, grupo de investigación en Sociología de la Literatura y el Arte, Leiden, (Holanda). Catedrático de Enseñanza

Secundaria (Francés) en ejercicio hasta 1995. Desde septiembre de 1995 hasta 2012, profesor a tiempo completo en comisión de servicios y profesor conferenciante en la facultad de Traducción e interpretación de la Universidad Pompeu Fabra. Actualmente profesor del IDEC de la Universidad Pompeu Fabra: imparte docencia en el Máster en Traducción Literaria y Audiovisual. Tiene los siguientes premios de traducción: VII Premio Esther Benítez, XV Premio Ángel Crespo, V Premio Mots Passants.

Entre otros autores, ha traducido a Elisabeth Van Gogh, Fernande Olivier, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, François Olivier Rousseau, Mireille Calmel, Jean-Paul Sartre, Anatole France, Colette, Flora Tristán, Anne Gédéon Lafitte, Édith Piaf, François Rabelais, Patrick Modiano. Ha sido durante años, vicepresidente de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña ACEC.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A HELENA CORTÉS GABAUDAN, PREMIO NACIONAL A LA MEJOR TRADUCCIÓN 2021

Belén Santana

El pasado 13 de octubre, Helena Cortés Gabaudan obtuvo el Premio Nacional a la mejor Traducción por *El Diván de Oriente y Occidente*, de Johann Wolfgang von Goethe. En esta conversación con [Belén Santana](#), la traductora nos habla de la obra premiada y de los retos que implica la traducción de clásicos.

Ante todo, enhorabuena por este merecidísimo premio. ¿Cómo te sientes ahora que han pasado unos meses desde que te dieron la buena noticia y qué significa este premio para ti?

Por suerte ya se va calmando el revuelo de las primeras semanas con tantas entrevistas y llamadas de periódicos y emisoras; la parte mediática no es la que más me gusta, pero la contrapartida es un premio muy ilusionante que viene a gratificar un trabajo muy solitario e intenso de muchos años. Es algo que nunca te esperas, somos muchos traductores y obras, pero visto en retrospectiva, ahora se me ocurre pensar en algunos trabajos anteriores, por ejemplo mi versión de *Fausto*, junto con la del *Archipiélago* de Hölderlin, que tal vez sean las dos traducciones de las que me siento más orgullosa, y entonces me gusta entender el premio como un reconocimiento que no solo atañe a la obra concreta elegida, aunque también haya sido un trabajo muy complejo, sino como un espaldarazo a un recorrido vital, y eso me gratifica mucho, pues significa que no me he equivocado eligiendo ese camino, que de entrada no era el más obvio de los que pude escoger dentro del mundo de la investigación universitaria.

Hablemos de la obra premiada. *El diván de Oriente y Occidente*, publicado originalmente en 1819, es un poemario de Goethe que la Unesco ha nombrado «patrimonio mundial de la humanidad», lo cual demuestra que nos

encontramos ante todo un monumento cultural y literario. ¿En qué consiste su singularidad y cuáles son, a grandes rasgos, los principales retos que plantea su traducción?

La obra es una muestra tangible y real de que es posible el diálogo intercultural y civilizatorio más allá de la palabrería política al respecto; en el caso de Goethe lo es porque él abre su mente a lo ajeno con sincera admiración e incluso fascinación, y sin prejuicio alguno, ni cultural ni religioso. A partir de ahí, quiere mostrar a los alemanes de su tiempo que la poesía de unos autores orientales de la Edad Media, por entonces casi desconocidos en Occidente, es indistinguible de su propia poesía, tan alabada y considerada una cumbre de la cultura europea, les demuestra que ambas están como mínimo al mismo nivel. Para ello, se inspira en poemas de Hafiz, un poeta persa, y otros cuantos autores orientales, como Saadi, Rumi, Jami y otros, y elabora unos poemas que son, unas veces casi calcos de los modelos orientales, otras veces versiones libres en las que mete temas occidentales y otras veces poemas completamente suyos, solo inspirados en el tono y los ritmos de la poesía oriental. Y construye esa singular fusión oriental-occidental sin revelar las autorías, ha tenido que venir después una paciente crítica literaria para desentrañar qué es de Goethe, qué de Hafiz o de los otros y qué una singular mezcla de ambos. Por cierto, que también hay poemas que son de Marianne von Willemer, la mujer amada por Goethe por aquel entonces y que supuso un enorme estímulo creativo para la obra, la cual en el fondo no es parcialmente sino un juego de secreto intercambio de mensajes amorosos entre los dos.

La obra es por lo tanto un singular experimento cultural, muy moderna en ese sentido, y que además funciona. Por otro lado, el estilo elegido, que imita los gazales, ghazales o gacelas orientales, produce un tipo de poesía de apariencia popular, breve y sencilla, casi ingenua, con mucha rima y ritmo para ser apta a la canción, y muy ligera. Eso la hace fresca, muy fácil de leer. A mayores, Goethe añade a los doce libros de poemas en que divide la obra un largo apéndice en prosa con anotaciones y tratados sobre aspectos muy diversos de la cultura oriental, desde los poetas persas, a los viajeros europeos por Oriente, o el lenguaje de las flores, que es una parte mucho más amena de lo que se podría pensar, pese a su carácter erudito, ya que es muy variada y toca muchos palos. En la época esta obra tan variada abría una ventana nueva al mundo oriental y le daba un reconocimiento del máximo nivel. Y aunque hoy existe mucho mayor conocimiento de ese mundo y esa

literatura en el ámbito especializado, no se puede decir que hayamos mejorado mucho en ese aspecto a nivel general, así que el *Diván* de Goethe puede seguir abriendo puertas hoy día.

El mayor reto de esta traducción, al margen de la obvia dificultad para hallar tantas rimas para tantos poemas sin perder la fidelidad al texto —y en esta obra es inexcusable trabajar a fondo el ritmo para dar a los poemas su estilo de canción popular— es encontrar el mismo tono del original, esa falsa apariencia de poesía fácil, sencilla, ingenua, que es luego tan difícil de reproducir. Naturalmente, hay que leer primero los modelos orientales en los que se inspira para encontrar ese estilo. A mayores, hay graves problemas con la transcripción al español de los nombres orientales, algo consabido para todo el que penetra en la traducción de obras orientales, pero que dista de estar resuelto. Y, para acabar, los doce libros de poemas se distribuyen a su vez en bloques temáticos con su propio estilo: además de los consabidos poemas ligeros sobre amor y vino, los más apegados al modelo oriental, hay también poesía sapiencial, poesía de tema religioso y hasta libros con pequeños poemas muy breves, casi aforismos, de tipo más satírico, o mini estrofas que casi parecen haikus, aunque con un verso más, en los que hay que ser capaz de reproducir la levedad y la gracia de la imagen condensada en cuatro versos sin perder las rimas, cosas como: «¿Es posible, amada, que te estreche/y escuche tu divina voz?/La rosa imposible parece,/inconcebible el ruiñeñor». Esto significa que hay que andar cambiando de registro todo el tiempo, pues no todo el libro tiene la misma intención ni el mismo tono.

¿Nos puedes hablar brevemente de la (no) recepción de esta obra en lengua española? ¿Qué va a encontrar el lector familiarizado con *El diván de Oriente y Occidente* en esta traducción y por qué es interesante para quienes no lo conocen todavía?

La obra fue traducida en su día por el inevitable Cansinos Assens, al que, no se me entienda mal, admiro mucho, pues tenía muy buena pluma en castellano y una capacidad asombrosa, pero nadie ha sabido nunca de qué idiomas traducía en realidad sus obras y, por lo tanto, en el caso de idiomas que probablemente no manejaba bien, como el alemán, da lugar a traducciones que más bien hay que considerar versiones que no se ajustan a lo que hoy se espera de una traducción rigurosa. Ni siquiera lo digo porque haya más o menos errores y ausencias, sino porque se aleja tanto del estilo original que hace la obra irreconocible. En el

caso del *Diván* se pierde toda la ligereza y frescura del original y el lenguaje resulta pedante y pesado, justo lo que no debe ser en esta obra, que está muy alejada de un producto intelectual, que busca la naturalidad y popularidad, sin ninguno de los artificios formales de las obras clasicistas de Goethe. Además, Cansinos tampoco contaba por aquel entonces con las actuales y excelentes ediciones críticas alemanas, que han completado la obra con nuevos poemas antes desconocidos y que desvelan muchas incógnitas que ayudan a entender mejor cada uno de los poemas para traducirlos y anotarlos bien.

Pese a la traducción de Cansinos —o si se me permite ser un poco malvada, puede que debido a ella— la obra no ha gozado de ninguna popularidad en España, pero, bromas aparte, la verdad es que tampoco ha sido el caso en Alemania. Aunque se la considera un monumento cultural de enorme trascendencia simbólica y ahora es costumbre que el presidente alemán y el presidente iraní vayan juntos a rendir homenaje al monumento al *Diván* que existe en Weimar —dos enormes sillones de piedra vacíos enfrentados, que se miran en mudo diálogo, con unos versos de Hafiz y Goethe en sus zócalos—, la verdad es que muy poca gente la lee, me temo que el diálogo entre civilizaciones no es tan fácil y que hay poca gente como Goethe dispuesta a sumergirse sin prejuicios en la poesía oriental medieval. Hoy hasta puede que cause cierto rechazo su alabanza del islam, su mirada desprejuiciada sobre Mahoma y los musulmanes, si bien hay que decir que el islam que rescata en su obra es uno mucho más abierto que el que hoy sale en los medios, no olvidemos que Hafiz le canta sin prejuicios al amor tanto a hombres como a mujeres, así como a los placeres del vino y la amistad, y que es todo un vitalista —como Goethe— alejado de cualquier sospecha de fanatismo. Justamente por todos estos motivos, porque el libro reúne lo mejor de las dos culturas y aboga por su mutuo entendimiento, algo que hoy vuelve a revelarse tan complicado, deberíamos leerlo más, y justamente por eso he querido devolver el interés por esta obra en una versión que espero suene mucho más fresca y amena que la de Cansinos y permita conocerla mejor.

Entrando ya en el taller del traductor, quisiera comenzar preguntándote por la gestación del encargo y el abordaje de la traducción. El proyecto ¿parte de un encargo o es una propuesta propia? Y ¿cómo te enfrentas a una traducción de estas características, en especial a la hora de manejar una ingente literatura secundaria? Imagino que el hecho de haberte especializado como investigadora en el periodo clásico-romántico de la literatura alemana habrá sido de gran ayuda.

La obra es una idea propia, aunque para hacer honor a la verdad, debo decir que Cecilia Dreytmüller me hizo volver a pensar seriamente en ello cuando en 2019 se celebró en Alemania la efemérides del doscientos aniversario de la publicación de la obra y me preguntó si no había pensado en traducirla para esa ocasión; al final mi traducción salió un año después de las celebraciones, aunque creo que en España eso da igual, de hecho, salvo una buena [reseña de Jaime Siles](#) en el ABC Cultural, nadie se hizo eco de la traducción hasta que fue premiada ahora y, pese a todas las entrevistas, sigue sin escribirse apenas nada sobre la obra en sí en los medios más conocidos.

Por supuesto, para atreverse a traducir este tipo de obra tan culta y alejada de lo actual, es imprescindible mucha investigación y conocimientos previos sobre autor, época, etc., pero como yo llevo toda la vida dedicada al estudio del periodo de la llamada *Goethezeit*, la época de Goethe, he podido abordar el trabajo sin necesidad de otra investigación añadida que la que atañe a la obra misma en concreto. Como ya he dicho, ahora contamos con el apoyo de esas ediciones críticas alemanas que son verdaderos monumentos, pues contienen información exhaustiva sobre casi todo, y no digamos en el caso de Goethe; lo que sí me ha hecho falta es mucho tiempo para leer todo eso. Así que, lo que he tenido que añadir yo por mi cuenta, ha sido fundamentalmente la lectura de los poetas orientales, naturalmente en traducciones al español o francés, que son mis dos lenguas de familia, y algunas al inglés, ya que yo no manejo las lenguas originales, pero que pese a todo me han servido de mucho para introducirme en ese mundo y en ese tono poético.

Al mismo tiempo, toda traducción es siempre una relectura. Me pregunto qué te ha aportado la traducción de una obra de esta magnitud. ¿Dirías que lees *El diván de Oriente y Occidente* de otra forma después de haberlo traducido? ¿Podrías poner algún ejemplo?

Confieso que antes de realizar esta traducción había leído la obra muy de pasada, aunque claro está que conocía algunos poemas muy emblemáticos en la cultura alemana como el del Ginkgo o los famosos pasajes sobre la traducción o sobre los géneros literarios de la parte en prosa. Yo siempre digo que nadie conoce mejor las obras que los que las traducen, en cierto modo hasta las conocen mejor que el autor, pues tienen que luchar con cada frase o verso, analizar palabra a palabra y luego reinventarla. Y también soy de la teoría de que los traductores padecemos un fuerte síndrome de Estocolmo que nos hace amar a nuestros

torturadores, yo conozco a pocos traductores que no se hayan enamorado de las obras que traducen, al menos cuando no se trata de puras traducciones profesionales de encargo para ganar dinero para vivir. Incluso dejando a un lado la broma del síndrome, podríamos hacer una analogía con el más natural amor de madre o padre, porque el traductor crea realmente una obra nueva, se sumerge en un proceso enormemente creativo, y ¿a qué padre o madre le parecen sus hijos feos? De modo que yo ahora veo el *Diván* con otros ojos y lo disfruto y comprendo como no lo hacía antes; por ejemplo, ahora entiendo que debe ser leído como un conjunto, como esas perlas que se van ensartando para formar un collar —tal como se supone que funcionan los versos de los gazales persas— y no a base de poemas sueltos, pues es en la lectura unitaria del todo en la que se va generando un ambiente y un tono especiales, el aroma de un mundo poético integral que te acaba envolviendo con su belleza ligera y sutil, al margen de que haya unos versos más o menos bellos o más o menos sugerentes que otros.

Para terminar con el proceso, casi toda traducción puede ir acompañada de una banda sonora y una serie de lecturas paralelas. En cuanto a lo primero, ¿qué música recomendarías a los lectores para complementar la lectura? En cuanto a lo segundo, ¿a qué tipo de obras o autores has recurrido para inspirarte, no solo en lo que respecta al lenguaje o al tono del siglo XIX, sino también al metro y a la rima que emplea Goethe?

De la música no diré mucho, pues es un mundo que conozco mal, aunque hay actualmente muchas grabaciones de música tradicional persa y árabe tocada con instrumentos folklóricos antiguos que no creo que difiera demasiado de la música que todavía sonaba en los tiempos de Hafiz de Shiraz. A mí más bien se me ha ido la cabeza a la moda europea de las ‘turquerías’, muy en boga a partir del contacto con el imperio otomano en los siglos XVI y XVII, así que más bien he recordado cosas como la «Marcha para la ceremonia de los turcos» de Jean-Baptiste Lully o el «Rapto del Serrallo» de Mozart, es decir, los pastiches europeos orientalizantes. En cuanto a las obras literarias, al margen de los poetas orientales que están en la base de la propia obra o de la *Biblia* y el *Corán*, a los que se cita tantas veces en la obra y que he tenido siempre al lado, he releído bastante literatura oriental clásica que ya conocía, pero que ahora he contemplado con otros ojos: por ejemplo *El libro de los Reyes* de Firdusi, los cuentos del *Panchatantra* hindú o las *Rubayatas* de Omar Jayam, un poeta que no menciona Goethe, pese a ser de la misma época que Hafiz y los otros, pero que

estaba muy de moda en mi juventud y cuya irreverencia y cantos al amor y el vino son comparables a los del propio Hafiz, si bien desde una perspectiva nihilista y negativa muy diferente al vitalismo luminoso de Hafiz, en eso mucho más cercano al modo de ser de Goethe. Además, las menciones de Goethe a los viajeros europeos por Oriente me abrieron también el apetito de esas lecturas tan evocadoras y amenas, desde los preciosos viajes de Marco Polo, que ya conocía, al *Voyage en Perse* de Jean Chardin (s. XVII) y otros menos conocidos (el retrato que hace Goethe del viajero italiano Pietro della Valle, del XV-XVI, y de sus aventuras, es, por ejemplo, impagable y despierta el deseo de leerlo). La verdad es que desde nuestra arrogancia eurocentrista lo seguimos ignorando casi todo de la cultura oriental y es una pena, pues es de una riqueza inagotable en todas las facetas artísticas.

Si hablamos de aspectos concretos, en *El diván de Oriente y Occidente* se encuentran referencias a poemas del mundo oriental pasados por el filtro alemán de Goethe. En realidad, ya el original es todo un ejercicio de fusión cultural, o de traducción en sentido amplio, que hoy se antoja de lo más moderno. Imagino que durante la labor de documentación has tenido que recurrir a obras de la literatura oriental ya vertidas al español y conseguir que estas resuenen en la traducción. ¿Cómo ha sido ese trabajo?

En efecto, como ya he dicho, Goethe elabora de modo consciente un pastiche entre la base oriental que le inspira y los elementos occidentales que él aporta. Algunas personas me han dicho que era una pena que no hubiera podido leer las fuentes orientales de Goethe en el idioma original para imitar su resonancia, y es verdad, pero lo cierto es que Goethe tampoco las leyó nunca en el idioma original, sino en traducciones al alemán, en concreto las de Joseph von Hammer, un contemporáneo suyo, y por tanto he operado exactamente como él, y posiblemente con algo de ventaja, porque ahora tenemos una verdadera panoplia de traducciones bastante fiables de los clásicos orientales, sobre todo francesas e inglesas, que incluso se pueden encontrar en las ediciones de bolsillo más comunes. También he manejado algunas versiones españolas, aunque hay menos abundancia. Por cierto, que en alemán existió una traducción muy notable de los poemas de Hafiz, Saadi y otros, inspirada justamente por el *Diván* Goethe, del erudito y poeta Friedrich Rückert, otro de los padres de la orientalística alemana (aunque hoy famoso por sus conmovedores *Kindertotenlieder* musicalizados por Mahler) que aprendió persa con el mismo

Joseph von Hammer, pero sus excelentes versiones en *Östliche Rosen* son ya de 1822, así que Goethe las conoció tarde.

Traducir los poemas alemanes de Goethe inspirados en los poemas orientales leídos por él en lengua alemana, ayudándome de las resonancias de la poesía oriental leída por mí en traducciones a varios idiomas europeos en el trasfondo, puede parecer un método algo retorcido y singular de conseguir un resultado fiable, pero en una obra que funciona desde el inicio como un pastiche cultural, este método de traducción también a base de un pastiche de lenguas e influencias varias puede no ser tan descaminado. Lo que yo traduzco, al fin y al cabo, no es la poesía oriental, eso hay que tenerlo muy claro, sino la alemana de Goethe, que es ya una versión muy libre y personal del elemento oriental y no una traducción más o menos fiel de la misma, como la que intenta Rückert.

En lo que respecta a los pasajes en prosa, desde un punto de vista más técnico, a la hora de traducir términos escritos en alfabetos no latinos, como pueden ser el persa o el árabe, a veces ocurre que no todas las lenguas transcriben de la misma manera, no lo hacen de forma consistente o bien los criterios varían con el tiempo. ¿Cómo has lidiado con esta dificultad?

Eso ha sido un problema casi insoluble, un verdadero dolor de cabeza, ya que en la obra se manejan cientos de nombres, persas, árabes, turcos y de otras lenguas con las transcripciones al alemán más variopintas. Y es que no solo cada idioma moderno tiene sus usos propios de transcripción, sino que han ido variando con el tiempo y las modas. Ahora en España se tiende a una transcripción supuestamente más fiel a la fonética de los idiomas originales, y se dice Hafez o Hafes, en lugar de Hafiz, o Ferdousí en lugar de Firdusi, como estaba ya acuñado en la tradición, por ejemplo. Pero no hay coherencia ninguna y se lee de todo e influye mucho el modo de transcribir antes de los franceses y ahora de los ingleses.

En medio de esa jungla, en la que a veces para un mismo nombre se encuentran hasta cinco o seis transcripciones distintas, es difícil acertar y ser coherente, aún menos no siendo especialista en lenguas orientales y careciendo por tanto de criterios personales bien fundados al respecto. En el caso de la obra de Goethe, a veces me ha costado mucho tiempo adivinar de quién estaba él hablando, por culpa de las enormes divergencias en las transcripciones, que él también tomó muchas veces de otros idiomas, como el inglés o

francés, pero en las formas antiguas de transcribir. Mi consuelo es que él mismo alude a ese problema al final de su obra. En general, he tratado de usar las transcripciones que actualmente se consideran más fiables, pero me he permitido seguir usando las formas de transcripción tradicionales en nombres ya muy acuñados en la tradición bibliográfica española, como el propio Hafiz o Firdusi. El problema es que en la Wikipedia y otras fuentes populares de consulta, ya no se usan estas transcripciones antiguas, pero en los libros y estudios sobre esos autores, sí; así que, cuando he podido, he indicado en las notas las distintas transcripciones más comunes que existen de los nombres más citados en la obra.

Una de las cuestiones recurrentes en la traducción de obras clásicas es la conveniencia o no de actualizar el lenguaje pensando en un público de hoy, de buscar un equilibrio entre la fidelidad y la naturalidad. ¿Cuál es tu postura a este respecto?

Como siempre, no conviene ser extremista; en mi opinión, no tendría mucho sentido poner barreras y arcaizar adrede el lenguaje cuando traduces para el público de tu época, que debe leer la obra con la misma naturalidad con la que la leyeron los contemporáneos del autor, no como si fuera arqueología literaria, pero lo que tampoco se debe hacer es introducir actualizaciones chocantes en las que destaque la parte más anacrónica, por excesivamente moderna y actual, de dicho lenguaje de hoy, así que hay que buscar un registro neutro, ya sea culto o popular, según sea el texto base, pero sin hacer chirriar el texto. Nuestro idioma es suficientemente rico en vocabulario y registros como para no tener que usar justamente, en traducciones clásicas, términos que solo son posibles en el siglo XXI y por tanto anacrónicos para textos antiguos. Eso dejémoslo para hacer parodias, pero no para tratar de reproducir fielmente un texto.

Tu carrera profesional y académica está centrada en la traducción de autores clásicos, a menudo acompañada de un minucioso trabajo de edición y aparato crítico. [La Oficina de Arte y Ediciones](#) no es una editorial académica en sentido estricto, pero sí admite elementos propios de una edición digamos más filológica, como son los estudios introductorios y las notas. ¿Qué criterios sigues a la hora de decidir cuánto anotar o cuánto explicar? ¿Tienes en mente algún tipo de lector concreto?

Supongo que pienso en mí misma; yo adoro las notas a pie de página y con frecuencia lo que más me gusta de un texto es una buena introducción. Siempre pienso que el que no tenga ese mismo gusto e interés, bien puede saltarse todo eso y leer solo el texto, pero que ahí queda todo ese aparato informativo para el que guste de hacer una lectura más informada. Tampoco hablo en mi caso de verdaderas ediciones críticas ni de las ediciones pedagógicas al uso para estudiantes, sino de un término medio. Yo pienso en un lector que no es un especialista, puesto que lee la obra en traducción, pero que es culto y quiere conocer también el trasfondo de lo que está leyendo. La verdad es que me parece que leer según qué obras, muy alejadas de nosotros por la distancia temporal o por la procedencia de otro mundo cultural, sin tener un poco de apoyo, es difícil o al menos no permite profundizar en la obra.

No deja de ser sorprendente que una obra de la importancia de *El diván de Oriente y Occidente* haya sido casi ignorada en España hasta la fecha. ¿Cuál es, a tu juicio, el estado de salud de la literatura clásica en lengua alemana en lo que respecta a su traducción al español? ¿Queda mucho por hacer?

Queda todo por hacer; no tanto por lo que aún no está traducido —aunque aún quedan bastantes cosas— sino por todo lo que habría que volver a traducir de nuevo con criterios mucho más rigurosos y un lenguaje más actual —aunque como ya se ha dicho, sin actualizaciones anacrónicas— para que no se le caiga el libro de las manos a los lectores. Yo creo que cada generación necesita una nueva traducción de los clásicos, aunque por supuesto también hay algunas cumbres de la traducción que mantienen su vigencia muchísimo tiempo porque se convierten a su vez en clásicos.

Si hablamos de acercar a los clásicos a los lectores más jóvenes, ¿qué opinas de la actual tendencia de publicar cómics, novelas gráficas o libros ilustrados inspirados en obras clásicas? ¿Crees que Goethe resistiría esta prueba o acabaría sentado en el diván?

A mí me parece que todas las formas artísticas, mientras tengan calidad, son válidas para acercarse a un clásico, así que bienvenidas sean las películas, las novelas gráficas, incluso las parodias y lo que sea, todo puede servir como vía de entrada, pero lo que no pueden hacer estas formas alternativas es sustituir la lectura del propio clásico, deben ser un

complemento y un incentivo para acercarse a la obra original, que siempre va a aportar otras cosas. Y ese segundo paso es el que me temo que a veces no se da, aunque supongo que hasta ese conocimiento indirecto de la obra es mejor que ningún conocimiento. En algunos casos esas reinterpretaciones del clásico son magistrales y pueden enriquecer mucho la lectura de la obra original, pienso en la *Muerte en Venecia* de Visconti, por ejemplo, que estéticamente no tiene nada que envidiarle a la novela, siendo otra obra bien distinta. Y a veces es una simple cuestión de edad. A mí me sirvió de niña la lectura de clásicos adaptados, tipo *La Odisea* o *La Iliada*, o también las Biblias juveniles, y supongo que si hubiera habido novelas gráficas de esas obras también las habría leído con gusto, y fue un buen paso para leer luego las obras completas como si fueran viejas conocidas; creo que esas adaptaciones a veces pueden servir de estímulo inicial en edades en las que aún no es fácil abordar lecturas complejas.

Tu labor como traductora también ha sido reconocida fuera de España. En 2018 fuiste nombrada miembro numerario de la Academia alemana de la Lengua y la Literatura, lo cual es un motivo de orgullo para todos los que traducimos del alemán. ¿Cómo interpretas el hecho de que la academia alemana incluya a traductores extranjeros en sus filas y que, junto con Miguel Sáenz y Adan Kovacsics, seáis ya tres los traductores al español que formáis parte de la institución?

A mí me parece algo muy loable por parte de la Academia alemana, porque es un reconocimiento inmenso a la labor de difusión de la literatura alemana que hacemos los traductores y ellos saben que, sin buenos traductores, su literatura no traspasaría las fronteras o lo haría con muy mala calidad. El presidente de la Academia me ha comentado que, además, los traductores somos por lo general unos miembros especialmente fieles e interesados, los que nunca nos saltamos ni un día de las largas asambleas generales de otoño y verano que duran casi una semana, porque precisamente, por vivir fuera, esas reuniones nos suponen una forma privilegiada de estar en contacto directo con el país y con la lengua y de conocer de cerca a sus más eximios representantes, escritores, lingüistas y otros especialistas. A ellos les parece esencial tenernos allí y valoran mucho nuestra mirada desde fuera a su literatura.

En la misma línea, además de compaginar tu faceta académica con tu labor traductora, has sido directora de los Institutos Cervantes de Bremen y Hamburgo. ¿Qué crees que aporta la mirada de un traductor a un puesto de estas características?

No creo que el hecho de ser traductor sea en sí mismo esencial para dicho puesto, pero lo que sí es muy relevante es el hecho de conocer bien la lengua y la cultura del país en el que se desempeña ese puesto, cosa que sí tenemos los traductores, y no siempre se da el caso, porque hay muchas lenguas y países distintos y no siempre se tiene a mano a alguien que reúna esos requisitos. Yo pude darme cuenta del prestigio que me daba el hecho de conocer a fondo la cultura alemana, de poder hablar con soltura de los clásicos y otros temas con los representantes de la cultura alemana con los que trataba. Y, sí, que hubiera traducido el *Fausto* era una distinción. Son esos intangibles que te abren puertas y hacen que te reciban de otro modo y cuando tienes un puesto de ‘embajador’ cultural eso es importante.

Ya para finalizar, uno de tus últimos trabajos ha sido la traducción en edición bilingüe para la editorial [Tresmolins](#) de [Hoja al viento](#), una selección de la obra de Mascha Kaléko (1907-1975), poeta judía de origen polaco imprescindible para entender el Berlín de principios de los años treinta del siglo pasado. ¿Cómo te ha sentado el cambio de siglo, traductorilmente hablando? ¿Tienes previsto seguir en él en tus próximos proyectos o te apetece volver a los clásicos?

Seguro que vuelvo a los clásicos, porque es mi mundo. Pero ha sido todo un descanso y un chorro de aire fresco salir de 1800 y meterme en poesía del siglo XX. Y, la verdad sea dicha, después de traducir poesía de Goethe y no digamos de Hölderlin, de complejidad extrema, buscar rimas ligeras y graciosas para las poesías sencillas y breves —aunque nada superficiales— de Mascha Kaléko, a mí me ha supuesto un entretenimiento. En traducción literaria no hay nada fácil, y esto tampoco lo ha sido, pero sí hay cosas más o menos divertidas: yo con esto me he divertido.

Helena Cortés Gabaudan (Salamanca, 1962), es profesora titular de Lengua y Literatura alemanas en la Universidad de Vigo. Durante diez años dirigió los Institutos Cervantes de Bremen y Hamburgo. Su labor de investigación se centra en el periodo clásico-romántico

de la literatura alemana, especialmente Hölderlin. Sus traducciones y ediciones comentadas de obras alemanas le han valido ser nombrada en 2018 como miembro numerario de la Academia alemana de la Lengua y la Literatura (Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung). Asimismo, en 2020 le ha sido concedida la Medalla de Oro de Goethe que otorga la Internationale Goethe-Gesellschaft, por su traducción del *Fausto* de Goethe (que le será entregada en Weimar en 2023).

CRÍTICA

***ANTONIO DE NEBRIJA O EL RASTRO DE LA VERDAD,* DE JOSÉ ANTONIO MILLÁN**

Antonio de Nebrija o el rastro de la verdad, José Antonio Millán, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2022, 208 páginas.

JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX

A lo largo del año 2022, se cumplirán dos quintos centenarios notables. El 6 de septiembre, el de la llegada a Sanlúcar de Barrameda de la nao *Victoria* con Juan Sebastián Elcano y otros diecisiete supervivientes de la expedición que había partido tres años antes de ese mismo puerto y que logró la primera circunnavegación de la Tierra. Elcano escribió al emperador Carlos V que habían «descubierto y redondeado toda la redondeza del mundo»; se trató de una hazaña con la que Elcano y sus hombres ciñeron el planeta y lo encuadraron en sus límites reales.

Dos meses antes, el 2 de julio, se habrá conmemorado aniversario de la muerte de Elio Antonio de Nebrija, quien había publicado en 1492 una *Gramática sobre la lengua castellana*. Dedicada a la reina Isabel de Castilla, la abuela del futuro emperador, Nebrija explicita en su prólogo que el primer propósito al componer la obra había sido «reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano», es decir, ceñir la lengua a la razón, sujetarla mediante la ciencia. Casi contemporáneas exactas, podríamos considerar que ambas empresas están emparentadas por un carácter «topográfico», ambas cartografiaron unos límites: del orbe, una, y de la lengua castellana, la otra.

Antonio de Nebrija o el rastro de la verdad, la biografía encargada a José Antonio Millán por la Comisión del Quinto Centenario de Antonio de Nebrija traza, con voluntad divulgativa la biografía intelectual del autor de la primera gramática escrita sobre una lengua vulgar y la primera también en ser imprimida. Y es que, como recuerda Millán, Nebrija (1444-1522) fue uno de los primeros autores en escribir directamente para la imprenta, introducida en

España apenas un par de décadas antes. La *Gramática*, innovadora en la medida en que trataba una lengua vernácula como si fuera una clásica, no tuvo un gran éxito de ventas en su tiempo, al contrario de lo que ocurrió con otras obras nebrijenses, como los diccionarios latino-español y español-latino (1492 y 1494-1495) o las *Introductiones latinae* (1481), utilizadas como libro de texto en la Universidad de Salamanca, donde se imprimieron, hasta principios del siglo XX; sin embargo, sí que influyó de modo notable en las gramáticas posteriores, tanto del castellano como de otras lenguas vulgares europeas (italiano, francés, alemán, portugués, neerlandés, inglés).

Millán divide su biografía en cuatro partes y un interludio. La primera parte repasa los primeros años y la formación en Salamanca y luego en Bolonia, donde además de profundizar en los estudios latinos tuvo su primer contacto con el griego y el hebreo: la tríada de lenguas bíblicas.

La segunda parte contiene la vuelta a España en 1470 al servicio del arzobispo de Sevilla Alonso de Fonseca y luego la vida universitaria como profesor en Salamanca. En esa etapa publica su primera edición de las *Introductiones*, que no dejará de ampliar a lo largo de su vida.

El interludio trata de los intereses científicos de Nebrija, sus conocimientos de aritmética, cosmografía, astrología o metrología. Esos intereses se reflejan, por ejemplo, en la obra *Isagogicon cosmografiæ* (1487-1490), que es casi contemporánea de la «pintura cósmica» encargada para el techo de la biblioteca de la Universidad de Salamanca inaugurada en 1479 que hoy recibe el nombre de «Cielo de Salamanca» y puede visitarse restaurada en el patio de las Escuelas Menores.

La tercera parte cubre, a partir de 1487, las casi dos décadas transcurridas en Extremadura al servicio de Juan de Zúñiga. Publica entonces la versión bilingüe de las *Introductiones* y nuevas versiones revisadas y ampliadas de esa obra, llevado siempre por la convicción de que el conocimiento de la lengua latina era la base de la sociedad y el fundamento de una vida plena: sin él «todos los libros en que están escritas las artes dignas de todo hombre libre yacen en tinieblas sepultadas». También entonces publica sus dos diccionarios latino-español y español-latino y la *Gramática*. Nebrija amplía el alfabeto latino con las letras para los nuevos fonemas del castellano *ç, j, v, ñ*, e incluye en la secuencia alfabética los

dígrafos *ch* y *ll* que perdurarán como letras del abecedario hasta su exclusión cinco siglos más tarde por María Moliner en 1966 y las Academias de la Lengua Española en 1994.

La cuarta parte, dedicada al período final de su vida a partir de 1505 en que volvió a dedicarse a la enseñanza universitaria en Salamanca y Alcalá de Henares, está centrada en torno a la relación de Nebrija con las Escrituras, su fugaz participación en el proyecto de la *Biblia políglota complutense* y los conflictos con la Inquisición, motivados por su férrea voluntad de seguir el «rastros de la verdad», y la verdad era para él la verdad filológica: estaba convencido de que el saber gramático dotaba de una autoridad superior a la que proporcionaban dogmas, cánones y ortodoxias.

Por desgracia, el siglo XVI hispano estuvo marcado en el terreno de los estudios y la traducción de la Biblia por el conflicto entre humanistas y teólogos, una pugna en la que los segundos emprendieron contra los primeros una campaña sin cuartel para erradicar (físicamente incluso) cualquier atisbo de heterodoxia. El clima intelectual no dejaría de empeorar con el paso de los años: Lutero daría a conocer sus tesis a finales de 1517, sería excomulgado por el papa y declarado prófugo por Carlos V en 1521; la década de 1520 vio en la península los procesos contra los alumbrados; la siguiente, la persecución de los «erasmistas»; el concilio de Trento se inició en 1545 y marcó el inicio de la reacción oficial contra las nuevas ideas religiosas.... En los primeros años del siglo, incluso en un clima intelectual todavía relativamente benigno, Nebrija sólo se libró de tener graves problemas con la Inquisición gracias a la protección del cardenal Cisneros.

De hecho, su salida del equipo que se empezó a formar a principios de siglo en Alcalá de Henares para la *Biblia políglota complutense* (una monumental edición de la Biblia en hebreo, arameo, griego y latín promovida por el cardenal) se debió a que no consiguió convencer a Cisneros de la necesidad de corregir las incongruencias del texto latino que resultaban evidentes a su mirada de filólogo. Sin embargo, ni siquiera Cisneros se atrevió a enmendar la traducción latina de Jerónimo (que sería declarada versión «auténtica» cuatro décadas más tarde en el concilio de Trento). Que el texto de la *Vulgata* pudiera contener corrupciones era tan impensable para la ortodoxia religiosa como que el Sol, un cuerpo perfecto y regular según la cosmología heredada de Aristóteles, pudiera contener impurezas e imperfecciones (como las manchas que vería Galileo a principios del siguiente siglo). Armado con su arsenal de herramientas filológicas, el humanista Nebrija osó poner en duda la sacralidad de

lo fijado por la tradición. Fue el primero de los grandes humanistas del siglo en tener roces con la Inquisición: el gran inquisidor Diego de Deza le incautó en 1505 todos sus papeles, que sólo le fueron devueltos gracias a la intervención de Cisneros. De haber vivido en la segunda mitad de siglo, quizás habría corrido la misma suerte que fray Luis de León y los hebraístas salmantinos encarcelados al mismo tiempo que él (algunos de los cuales murieron en prisión a la espera de juicio).

Escrito en un estilo ameno y ágil, *Antonio de Nebrija o el rastro de la verdad* está salpicado de detalles sobre la vida universitaria o el mundo de la edición de la época, con mención especial al impresor Arnao Guillen Brocar, que además de ocuparse de las obras de Nebrija sería fundamental en la impresión de la *Biblia políglota complutense* (para cuyo *Nuevo Testamento* fundió unos tipos griegos -los primeros que se vieron en la península- de los que se ha dicho que son los más elegantes jamás fundidos). También abundan los comentarios etimológicos sobre expresiones que proceden del tiempo de Nebrija y que todavía son de uso corriente. Da la impresión de que José Antonio Millán no ha podido resistirse a un impulso didáctico que lo lleva a abismarnos, en medio de una frase o un párrafo, en el corazón de nuestras palabras; un impulso que, en cierto modo, podría considerarse como un guiño al filólogo Nebrija y a una tradición lexicográfica que se remonta a las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla.

Juan Gabriel López Guix es traductor del inglés y del francés. Se dedica sobre todo a la traducción de narrativa, ensayo y divulgación científica, así como a la traducción para prensa. Entre otros autores, ha traducido libros de Saki, Julian Barnes, Joseph Brodsky, Douglas Coupland, David Leavitt, Lewis Carroll, Michel de Montaigne, George Saunders, Vikram Seth, George Steiner y Tom Wolfe. Es profesor en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Fue miembro de la junta rectora y vicepresidente de ACE Traductores entre 1997 y 2000.

EL AJÁ DEL TRADUCTOR, DE MIGUEL MARINAS

El ajá del traductor. Experiencias y versiones, Miguel Marinas, Libros de la Resistencia, Colección Paralajes 29, 1ª edición, mayo de 2021.

José Luis Aja

El pasado mes de enero falleció [Miguel Marinas](#), catedrático emérito de Ética y Filosofía Política de la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en la traducción de Lacan, su interés por nuestro oficio no se limitó al estudio de los textos, sino que además demostró un firme compromiso con la profesión como autor del estudio sociológico que dio pie al [Libro blanco de la traducción editorial en España](#), publicado en 2010 por ACE Traductores. En VASOS COMUNICANTES queremos rendirle un sentido homenaje mediante la publicación de una reseña de su último libro, cuyo título habla por sí solo: [El ajá del traductor](#).

El ajá del traductor. Entre semblante, semblanza y simulacro

Pocos libros como *El ajá del traductor* relacionan de forma tan brillante la praxis de la traducción con la reflexión teórica sobre la disciplina. La lengua de Europa es la lengua de la traducción, como se deduce de la dedicatoria y de lo dicho por Umberto Eco en numerosas ocasiones. Esa lengua de la traducción se define por una mixtura, por una experiencia de fusión que Miguel Marinas asocia con la lectura de textos fundacionales de las lenguas occidentales como los *indovinelli* —adivinanzas— en Italia o las jarchas en España. Quienes transcribieron estos textos vivieron una experiencia similar a la del traductor, pues los fonemas que oían no se correspondían con una grafía existente; un símil que reproduce el conflicto entre lengua y habla, entre sentido en lengua de partida y sentido en lengua de llegada, argumento esencial de este libro que sirve para fundamentar una idea muy extendida: el traductor se mueve en tierra de nadie.

Para Miguel Marinas, el traductor es un hombre de acción. Traducir es hacer, no contar. De aquí parte la necesidad de una gramática de la recepción que facilite esta *poiesis* del traductor, articulada en torno a conceptos como corteza —o textura—, sentido y segmentación. Para definirlos, Marinas se remonta al Renacimiento, un periodo de consolidación lingüística en el que Fray Luis de León traduce el Cantar de los Cantares prestando especial atención a lo que llama la corteza del texto. El autor recoge, asimismo,

las ideas de Fray Luis sobre el matiz desarrolladas en *De los nombres de Cristo*, donde el poeta afirma que nombrar no es solo recibir sentidos dados, sino elaborar sentidos latentes, un conflicto del que Marinas se ocupa en los siguientes capítulos del libro. Para Sem Tob de Carrión las palabras solo se explican por los silencios que las delimitan, por lo que el traductor tiene que valorar los huecos y las cesuras, lo no dicho, como elementos que sirven para segmentar el discurso.

A partir del capítulo 6 —«Barthes, gran reserva»—, Marinas reflexiona sobre el texto y su interpretación desde la perspectiva de la filosofía contemporánea. Describe la experiencia del signo abierto y la pluralidad del texto, que nos libera de los fascismos del lenguaje y nos empuja a luchar contra la cerrazón interpretativa de un esquema estático autor-lector. Sigue, para ello, los dictados de Roland Barthes, autor que tradujo en varias ocasiones y que fue objeto de su tesis doctoral. A lo expuesto añade la lección de Lévi-Strauss, según la cual la comunicación es una forma de distorsión donde el lector —y por tanto el traductor— hace frente, mediante el ejercicio de la lectura, a un haz de interpretaciones posibles de un mismo texto. Buena prueba del desafío que ello implica es el meticuloso ejercicio analítico que Marinas desarrolla en el capítulo 8 en torno a las traducciones de Jacques Lacan. La complejidad contextual del término *semblant* hace que se convierta en «semblante», «semblanza», «simulacro» u otros en función de la lectura e interpretación de cada traductor.

Concluiremos esta reseña de *El ajá del traductor* con un elemento transversal que aparece a lo largo de todo el libro: la relación entre música y texto. Ya decía Fray Luis que la corteza del texto era su música. Esta afirmación se matiza y se reinterpreta en varias ocasiones a lo largo del libro, ya que para Proust el estilo es música, para Deleuze se rige por ella y, para Barthes, hay que escribir como quien ataca un movimiento musical. No es de extrañar que en el último capítulo encontremos un análisis traslativo en el que la música es la protagonista. En la primera parte, Pablo Marinas analiza su traducción del poema «Tenebrae» (Paul Celan) en comparación con otras cuatro versiones al español. Y, por último, se obsequia al lector con unas traducciones de Georges Brassens en las que se reproduce la rima, el ritmo y el cómputo silábico del original. Es difícil imaginar mejor cierre para un libro sobre traducción.

José Luis Aja es traductor y profesor universitario. Licenciado en Filología Italiana, se doctoró en la Universidad Pontificia Comillas con la tesis titulada *Los Racconti Romani de Alberto Moravia y el tratamiento del discurso oral en las traducciones españolas y francesas de la obra*. Ha traducido ensayos de filosofía, cine, teoría de género y lingüística aplicada. En el campo de la narrativa, ha traducido novela contemporánea, así como literatura infantil y juvenil. Entre sus traducciones destacaremos *El Corsario Negro*, de Emilio Salgari (El País, 2004), *Nemo. El gigante de piedra*, de Davide Morosinotto (Anaya, 2017) y *El corazón en braille*, de Pascal Ruter (Anaya, 2018).

NOVEDADES TRADUCIDAS

INÉS MESONERO: *MERCEDES*, DE DANIEL CUELLO

[Inés Mesonero](#) ha traducido del italiano la obra de [Daniel Cuello](#) *Mercedes*, [Nuevo Nueve](#), junio 2021.

Sinopsis

Mercedes es una de las mujeres más poderosas del mundo. O al menos lo era hasta que empezó su busca y captura: sus negocios sucios y sus triquiñuelas abusivas maquilladas de beneficencia han hecho estallar la puerta del sótano y ahora tiene que huir. ¿Entregarse? ¡No! No Mercedes la diosa, no.

Así que se coge sus crímenes, sus 14 maletas, llenas de incontables frascos de somníferos, abrigos de piel, sequías, pandemias, olas migratorias y culpabilidad, y a sus asistentes, en un viaje hacia la frontera. Cuanto más pesada se hace la carrera hacia el norte, más maletas tiene que ir abandonando, desvelándonos sus mayores secretos...

Mercedes es una novela gráfica humorística, ácida como un limón que hace cosquillas en la lengua. Los volúmenes de la ilustración, el dinamismo de las viñetas y los chistes enraizados en nuestra cultura nos presentan un posible futuro distópico cercano, muy bien traído para este año pandémico.

Comentario sobre la traducción

Esta es una traducción que el autor deseó que se domesticase: nombres, referencias culturales, estilo... He reimaginado el mundo de Mercedes con el beneplácito del autor sobre mis decisiones. Esta libertad me ha sido muy grata, pues he echado mano del árbol genealógico de mi familia y de unas cuantas otras para crear un rico abanico de personajes ibéricos y sabrosos como el jamón.

Un cómic la mar de expresivo, a pesar de sus áridos paisajes y secas respuestas. La relectura me ha descubierto cada vez más detalles que han completado la versión castellana de esta obra.

PEDRO PÉREZ PRIETO: *POEMAS SOBRENATURALES*, DE SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

[Pedro Pérez Prieto](#) ha traducido del inglés la obra de Samuel Taylor Coleridge *Poemas sobrenaturales*, [Sial/Contrapunto](#), abril 2021.

El texto original de estos poemas corresponde a la edición de 1829, el último que fue supervisado personalmente por Samuel Taylor Coleridge.

Como dice Manuel Neila en la introducción, «The Rime of the Ancient Mariner», «Christabel» y «Kubla Khan» es el grupo de poemas por el que su autor ha pasado a la historia de la literatura. Alguien ha dicho de ellos —y Borges lo suscribe— que forman una especie de *Divina Comedia*, en la que «Christabel» correspondería al infierno; «La balada del viejo marinero», al purgatorio; y «Kubla Khan», al paraíso. El carácter inacabado, fragmentario de los mismos ha permitido a Harold Bloom considerar la poesía de Coleridge como un «testamento de la derrota»; ahora bien, «uno de los testamentos más emocionantes y perennes que la literatura nos ha legado».

En *Baladas líricas* (1798) William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge se plantearon dos formas de concebir la escritura poética. La de Wordsworth, en relación al mundo natural. La de Coleridge, una experiencia más oscura. La trascendencia va a estar en lo oculto y misterioso del plano sobrenatural. La contribución de Coleridge al movimiento romántico y, por ende, a la modernidad, es esa reivindicación de lo mágico y lo maravilloso, tras el empirismo y el racionalismo ilustrado.

Comentario sobre la traducción

El enfoque del traductor es la clave y, por ello, trato de que sea holístico, en el sentido de exigencia integradora y globalizante, que no permita excluir ningún elemento del conjunto. He intentado que cada poema tenga el tono y el brío del original, tratando de comprender esos significados perceptibles que resultan de la constante interacción de los diferentes planos lingüísticos para, luego, trasladarlos a la lengua de llegada conservando esa unión indestructible de forma y contenido, que es lo que constituye en definitiva el idiolecto estético del poema.

He tratado de trasladar ese ambiente subjetivo que no ven los ojos, pero que, debido a la forma en que se presenta lo sobrenatural, tiene un efecto duradero en nuestras mentes. Todo es oscuro y vago. El poeta excita la curiosidad, pero no la satisface. Se vuelve difícil deslindar si algo es una experiencia particular o pura alucinación pues lo sobrenatural aparece de una manera natural y convincente. Consecuentemente, he tratado de mantener esa atmósfera en la que la suspensión de la incredulidad es posible y presentar así las cosas naturales de una manera sobrenatural y misteriosa, con esa sensación de misterio y efecto psicológico tal como lo percibo en el texto original. De eso se trata.

[Enlace](#) a las primeras páginas.

**MARÍA E. ROCES GONZÁLEZ Y RAMÓN SÁNCHEZ
LIZARRALDE: *LA BELLA DE LA TIERRA Y OTROS
CUENTOS ALBANESES DE LA VIVA VOZ DEL PUEBLO,*
ANÓNIMOS**

[María E. Rocés González](#) y [Ramón Sánchez Lizarralde](#) han traducido del albanés la colección *La Bella de la Tierra y otros cuentos albaneses de la viva voz del pueblo* (anónimos) para la editorial [Libros de las Malas Compañías](#), primera edición octubre de 2021; publicación efectiva en enero de 2022.

Sinopsis

Los 106 cuentos de esta antología son rigurosamente inéditos en castellano —salvo los diez que Ramon Sánchez Lizarralde publicara en 2004 en la editorial vasca Alberdania bajo el título *El agradecimiento del muerto*—; están tomados de publicaciones albanesas dignas de todo crédito y se rigen, en su selección, por las distintas colecciones autóctonas de divulgación de la prosa popular albanesa.

La relación entre cuento maravilloso y mito, entre cuento y épica legendaria albanesa, es absolutamente perceptible en esta antología, habitada por seres de factura mítica tanto universal como nacional, que viven sobre la tierra pero, con la misma desenvoltura, también en mundos subterráneos y cósmicos. Son a veces criaturas gigantescas, ciclópeas y aterradoras o hidras de entre siete y doce cabezas, en otros casos diligentes seres diminutos, en ocasiones criaturas invisibles o con capacidad de metamorfosearse o metamorfosear a los personajes o al héroe. Pueden ser criaturas destructivas, pero también constructivas como los auxiliares del o de la protagonista. La presencia y funciones de la miríada de seres míticos que pueblan los cuentos albaneses: La Bella de la Tierra, la *kuçedra*, las *zëna*, las *ora*, las y los *perri*, la *lubia*, la *llamja*, el *dragua*, el *divi*, el *katallani*, el *arapi*, la *vitorja*, la sirena, los diablos, los genios, las brujas, el siete palmos de barba y tres de talla ... dan testimonio de la opulencia mítica albanesa, pero también de la persistencia de un milenario sustrato animista, totémico y pagano, si bien los seres míticos, al integrarse en el cuento, quedan sometidos a las reglas del género y pierden, por ello, la independencia mitológica de que gozaban y, hasta en ocasiones, su primitivo significado.

Son también estos cuentos un testimonio vivo de la huella de antiguos usos y costumbres específicamente albaneses, de modo que, al comparar los cuentos en *gegë* de las montañas del norte con los cuentos en *toskë* del sur, aparece la diferencia entre el mundo más primitivo, mítico y épico de aquellos y el más cercano de los segundos: un mundo de artesanos, jornaleros, pastores, mercaderes, viajeros... Mas, pese a esas diferencias, los cuentos albaneses conservan, siquiera en segundo plano, una hechura común que también los distingue por su forma, figuras, motivos y contenido de otros cuentos balcánicos y/o mediterráneos.

La Bella de la Tierra va acompañada de una introducción que relata lo tardía que fue (respecto de las colecciones de los pueblos vecinos) la recopilación de estos cuentos y sus vicisitudes; del correspondiente glosario que desentraña los significados mitológicos o mágicos de los personajes, e igualmente de las fuentes de procedencia de cada cuento, incluyendo, en ocasiones, el nombre, apellido, aldea o ciudad natal de la narradora o narrador.

La idea de publicar una vasta antología del cuento popular albanés parte de una «necesidad» de Ramón Sánchez Lizarralde (fallecido en julio de 2011), inmediatamente compartida con la escritora, cuentista y ahora editora Ana Cristina Herreros, que pronto se haría extensiva a otro de los yacimientos deslumbrantes de la cultura oral albanesa: la épica legendaria (los cantos de paladines y las baladas). En 2018, con el propósito de documentarse e intentar materializar ambas «necesidades», María Rocés se pasó tres meses investigando y hurgando en las bibliotecas Nacional y especializadas de Albania en pos de los llamados *Visaret e kombit* (Los tesoros de la nación).

Comentario sobre la traducción

Los ciento seis cuentos, recogidos directamente de boca de los informantes, están narrados en las múltiples variantes dialectales y hablas específicas de aldeas y comarcas, pues como señala Donat Kurti en su introducción a *Prralla Kombëtare* (Cuentos nacionales, Shkodra, 1940): «Cada comarca tiene sus propios cuentos con su propia fraseología y sus propias costumbres». De modo que a las variantes del *gegë* del norte y Kosova y a las del *toskë* de la Albania del sur, se vienen a sumar el *arvanitiki* de los *arberësh* asentados en Grecia (siglos XII-XV) y las hablas de los *arberësh* aposentados en Italia (siglos XV y XVI) tras huir, a la muerte de Scanderbeg, de la ocupación otomana. Y, como no podía ser de

otro modo, fruto de la prolongada convivencia y consiguiente influencia de los pueblos vecinos sobre los enclaves albaneses de las penínsulas de los Balcanes e Itálica, las variantes del *gegë* y *toskë* están repletas de arcaísmos: turquismos, grecismos, eslavismos, italianismos... que resulta absolutamente infructuoso tratar de hallar en el diccionario albanés de 1980 de la Academia de Ciencias y sus derivados.

De modo que, si bien ello ha hecho más endiablada, compleja y ardua la labor de búsqueda e investigación, no es menos cierto que el trabajo de *pionero a la fuerza* de Lizarralde (Miraguano, 1994, *Cuentos populares albaneses* y Alberdania, 2004) contribuyó a facilitar la ascensión del reto, al tiempo que allanaron, en apreciable medida, la tarea las «transcripciones» que de los cuentos existen hoy en el albanés estándar, el mismo que no se impuso oficialmente hasta el Congreso de Ortografía de 1972, si bien se utiliza desde que el Ministerio de Información y Propaganda se inclinara por el *toskë* en 1946.

Como establecer en castellano las hablas y dialectos de los informantes era propósito de todo punto imposible, el criterio seguido ha sido, pues, pasar al castellano el texto con la máxima fidelidad posible, tratando de respetar el registro estilístico en que los cuentos fueron narrados y evitando, con ello, cualquier apariencia de tono literario del que carecen. Fue así como María Rocés llegó a la misma conclusión que Lizarralde, la de que «debía inmiscuirse lo menos posible en las intenciones, sensibilidad, mentalidad y recursos narrativos de quienes, con tanto esfuerzo y al cabo de tanto tiempo, habían relatado los cuentos de viva voz».

[Enlace a las primeras páginas](#) (PDF con los primeros seis cuentos y el glosario de *La Bella de la Tierra*).

ENRIQUE ALDA: *LA OTRA HISTORIA DE LOS ESTADOS UNIDOS*, DE HOWARD ZINN

Enrique Alda ha traducido del inglés *La otra historia de los Estados Unidos* de [Howard Zinn](#), editada por [Pepitas de Calabaza](#), diciembre 2021.

Tiempo después de que venciera el plazo de entrega estipulado en el contrato, en un año pandémico de muertes cercanas, entregué las mil ciento treinta y seis páginas que había traducido de esta historia de los Estados Unidos. Una historia diferente e iconoclasta, contada desde el punto de vista del pueblo, de los perdedores, de los indios, los negros, las mujeres, los obreros, los descreídos y los que no se han dejado engañar por ese enorme país del oropel en el que el uno por ciento de la población posee un tercio de la riqueza, ni por sus políticos.

El libro abarca prácticamente toda la historia de esa gran potencia y acaba en las infames elecciones de 2000, en las que resultó elegido como presidente George W. Bush, los sucesos del 11 de septiembre de 2001, la guerra contra el terrorismo, el bombardeo de Afganistán y la Ley Patriótica, y demuestra la manifiesta inutilidad de responder con violencia a la violencia.

A lo largo de ese periodo de la historia, Howard Zinn opta por no mentir sobre el pasado, no omitir atrocidades, no dejar de mostrar los conflictos de intereses encarnizados entre conquistadores y conquistados, amos y esclavos, capitalistas y trabajadores, y dominadores y dominados en raza y sexo. En ese mundo en conflicto de víctimas y verdugos prefiere poner en práctica hasta sus últimas consecuencias la labor de los intelectuales que, tal como sugirió Albert Camus, es no estar en el lado de los verdugos.

Es una historia irrespetuosa con los gobiernos y respetuosa con los movimientos de resistencia del pueblo, lo que la convierte en un relato sesgado, que se inclina en una dirección.

Un historiador se ve obligado a elegir entre un número infinito de datos y esa decisión refleja inevitablemente, de forma consciente o no, sus intereses.

Por ello, en esa obligación ineludible de tomar partido, implícita en la selección y enfoque de los hechos históricos, prefiere «intentar contar la historia del descubrimiento de América desde el punto de vista de los arahuacos; la de la Constitución, desde la perspectiva de los esclavos; la de Andrew Jackson, tal como la vieron los cheroquis; la de la guerra de Secesión, como la vivieron los irlandeses de Nueva York; la de la guerra de México, como la sufrieron los desertores del ejército de Scott; la del ascenso del capitalismo, como la soportaron las jóvenes de las fábricas textiles de Lowell; la de la guerra hispano-estadounidense, desde la óptica de los cubanos; la de la conquista de Filipinas, como la padecieron los soldados negros de Luzón; la de la Edad de Oro, desde la visión de los granjeros sureños; la de la Primera Guerra Mundial, tal como la sobrellevaron los socialistas; la de la Segunda Guerra Mundial, a través de la mirada de los pacifistas; la del New Deal, como la percibieron los negros de Harlem; y la del Imperio estadounidense de posguerra, a través de los ojos de los peones de Latinoamérica».

Comentario sobre la traducción

La principal dificultad de esta traducción fue la ingente tarea de documentación que tuve que realizar, tanto en castellano como en inglés, para cotejar y ahondar en los datos que aparecen en el libro. Encontrar los nombres de todos los sindicatos, asociaciones, federaciones, gremios, organismos, comités, hermandades, sectas, cofradías, corporaciones y coaliciones que menciona Zinn fue otra labor desmedida.

[Enlace](#) a las primeras páginas.

[Nota](#) de prensa.

ALICIA MARTORELL: *VLADIVOSTOK CIRCUS*, DE ÉLISA SHUA DUSAPIN

[Alicia Martorell](#) ha traducido del francés la obra de Élisabeth Shua Dusapin *Vladivostok Circus* para [Alianza Editorial](#), septiembre de 2021.

Sinopsis

En el circo Vladivostok, hace años que desaparecieron los animales de escena, aunque su olor acre y fantasmal permanece en la pista. Al acabar el verano cierra sus puertas, pero Anna, Nino y Anton se quedarán en el recinto desierto hasta la siguiente temporada mientras preparan un número para la competición internacional de Ulán-Udé, con el objetivo de realizar cuatro triples saltos mortales sin bajarse de la barra rusa. Si Anna no consigue confiar en sus portadores al saltar, corre el riesgo de caer y no volver a levantarse jamás. La suya es una pasión no exenta de peligro.

Nacida en Corrèze en 1992, de padre francés y madre surcoreana, Élisabeth Shua Dusapin se cría entre París, Seúl y Porrentruy. Su primera novela, *Un invierno en Sokcho*, ganó numerosos premios, entre ellos el Robert Walser, el Alpha y el Régine Desforges, así como el Revelación de la SGDL, y fue traducida a seis idiomas. En esta tercera novela, Élisabeth Shua Dusapin invoca su arte del silencio, la tensión y la dulzura con imágenes que nos hacen más visible el mundo sin traicionar su secreto.

Comentario sobre la traducción

Es el segundo libro que traduzco de Shua Dusapin. Como el anterior (*Un invierno en Sokcho*), está escrito con un estilo duro, afilado, seco, tenso, aunque muy emotivo, solo que la emotividad no es en absoluto explícita. Casi no tiene comas, la autora escribe frases cortas unidas por puntos que hay que pintar con música que está debajo, pero que no se percibe a simple vista. Fue otra traducción de mapas, pues las descripciones de Vladivostok son totalmente realistas y exhaustivas. Esta vez recurrí a Google Earth porque me permitía reconstruir perspectivas, como la vista desde una ventana determinada, y afinar mucho más en los detalles de edificios, parques y calles. Una de las dificultades principales fue la reconstrucción del ambiente circense, en especial de una disciplina poco conocida y poco documentada (nada documentada en español), como es la barra rusa. En el libro aparecen

técnicas de entrenamiento, construcción y reparación de aparatos, materiales, vestuario, maquillaje, así como descripciones del interior del circo que pude reconstruir gracias a vídeos, fotografías, folletos y manuales, muchos de ellos en ruso, que me permitió localizar y comprender la ayuda inestimable de generosos compañeros de ese idioma.

[Enlace](#) a las primeras páginas.

DANIEL NAJMÍAS: *LO QUE ESTÁ EN JUEGO*, DE PHILIPP BLOM

Daniel Najmías ha traducido del alemán al castellano el libro de Philipp Blom *Lo que está en juego*, editado por [Anagrama](#) en la colección Argumentos, mayo 2021.

Después de *El motín de la naturaleza. Historia de la Pequeña Edad de Hielo*, Philipp Blom, historiador y filósofo alemán residente en Viena, envía este ensayo a manera de recordatorio. Son muchas, y muy serias, las cosas en juego en este momento de la historia de la humanidad: la creciente desigualdad que genera la sociedad de consumo; la lenta pero innegable dilución de las clases medias; el auge de los robots y de la inteligencia artificial, una clara amenaza para la existencia de tantos puestos de trabajo, y, en el ámbito político, el avance de los partidarios de un capitalismo imparable que salen en defensa de sus privilegios a la vez que emergen populismos de corte autoritario mientras la verdadera democracia pasa a un muy segundo plano.

«No hay planeta B», advierte el autor. «Sería maravilloso tener un segundo planeta, un punto de observación ideal para la Tierra...» ¿Sobrevivirán los humanos? ¿Cuáles serán las consecuencias del cada vez mayor alcance tecnológico de sus ambiciones? «Sería emocionante observarlo desde otro planeta», pero ese lugar todavía no se ha descubierto.

Muy poco antes de la pandemia de coronavirus, el autor ya hablaba de las trampas de la «normalidad», de la opacidad de un presente con tintes cada vez más reaccionarios en el que ya son legión los que sobreviven rebuscando en la basura y donde las elites se niegan a imaginar un futuro habitable. Houellebecq, Lars von Trier, Cormac McCarthy, los juegos de ordenador... Es tanto lo que hoy se basa en distopías (que ya están aquí, cabría añadir). Sin embargo, sería catastrófico confundir el presente al que hemos llegado con una «verdad objetiva y necesaria».

Comentario sobre la traducción

Este es el sexto libro que traduzco de P. Blom y, una vez más, los mismos «retos». Los vastos intereses del autor (históricos, literarios, artísticos, filosóficos, la Ilustración) hacen necesario recurrir constantemente a la enciclopedia, y recordemos tanto su

imprescindible *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales* como las incontables referencias histórico-culturales. De este nuevo ensayo cabe destacar la presencia de terminología de rabiosa actualidad, que es necesario dominar, de los ámbitos de la robotización, la digitalización y el cambio climático, entre otros.

[Reseñas](#) en la web de Editorial Anagrama.

[Entrevista en TV3](#)

JOAQUÍN GARRIGÓS: *LA CASA DE LAS VENTANAS DE COLOR NARANJA*, DE ION MINULESCU

[Joaquín Garrigós](#) ha traducido del rumano la obra de Ion Minulescu [La casa de las ventanas de color naranja](#), editada por la editorial Báltica, Madrid, enero de 2022.

Sinopsis

Se trata de siete relatos de un autor clásico rumano del primer tercio del siglo XX. Son relatos de tipo fantástico, misterioso y sensacionalista de uno de los mejores autores rumanos. Nos sumergen en una atmósfera onírica, fantástica y enigmática que recuerda a Poe y a Mircea Eliade (diría que este se inspiró de alguna forma en Minulescu para sus relatos fantásticos). Es una literatura surrealista y simbolista, con toques del género negro, narrativa gótica y un humorismo sutil que a mi juicio atrapa al lector.

Comentario sobre la traducción

La traducción ha sido muy laboriosa. Por un lado, este autor es un notable poeta y eso hace que muchas de las páginas del libro sean auténticos poemas en prosa. Por otro lado, usa, como los escritores de su época, un lenguaje brillantísimo, lleno de metáforas, que el traductor tiene necesariamente que plasmar en la traducción, explorando a fondo todos los recursos del idioma, a fin de que el lector español tenga la misma impresión que el lector rumano. Fue todo un reto.

[Enlace](#) a las primeras páginas.

[Enlace](#) a alguna crítica o reseña.

MARÍA TERESA GALLEGO URRUTIA Y AMAYA GARCÍA GALLEGO: *LA NIÑA DUENDE*, DE GEORGE SAND

[María Teresa Gallego Urrutia](#) y [Amaya García Gallego](#) han traducido *La niña duende*, de George Sand para Alba Editorial, marzo de 2021

Sinopsis

El señor Barbeau, próspero agricultor y concejal del pueblo de La Coisse, decide ceder a uno de sus hijos, Landry, a un vecino para que trabaje en sus tierras. Sylvinet, su hermano gemelo, no soporta la separación y un buen día, triste y airado, huye de casa. Al partir a buscarlo, Landry se encuentra con Fadette, apodada por los niños del pueblo «el Cricrí» porque dicen que es más fea que un grillo. La muchacha, con fama de bruja, se ofrece a ayudarlo a encontrar al hermano perdido si le promete que obedecerá cualquier orden que le imponga después. Landry acepta, Sylvinet aparece, y Fadette exige el cumplimiento del pacto. La atmósfera y el lenguaje del cuento de hadas son muy reconocibles en *La niña duende* (1849), la más famosa del ciclo de «novelas campestres» de George Sand, pero no impiden el desarrollo de la observación realista y del espíritu desmitificador: la bruja bien puede ser al final una científica, una psicóloga o una profesora. Por su parte, los dos hermanos Barbeau dan pie a un delicado y emocionante estudio del paso de la infancia a la edad adulta, una época de descubrimientos, celos, vergüenzas y melancolías. La novela busca reconciliar la pasión con la naturaleza, dirigida por «ese espíritu que observa, que compara, que se fija, que prueba».

Comentario sobre la traducción

Desde el título, con su doble sentido, hasta la lengua de la obra, todo eran dificultades con las que hubo que enfrentarse por el procedimiento, hablando en lenguaje cotidiano, de liarse la manta a la cabeza.

La Petite Fadette es una de las cuatro novelas «bucólicas» o «campesinas» que escribió George Sand en el habla local y arcaica de la provincia de Berry, de donde era oriunda su familia paterna y en donde pasó la infancia en la mansión que su abuela tenía en Nohant, que heredó más adelante y en la que llegó a afincarse de forma definitiva con el paso de los años.

El texto original abunda, pues, en palabras y expresiones por una parte rotundamente locales y de marcadísimo sabor rural y por otra (o por la misma, bien pensado) arcaicas. Había que dar a la novela en castellano el mismo tono rural y arcaico que tiene en *berrichon*, pero evitando que «sonase» a algún habla local española concreta. Es decir, no podía ser una lengua neutra, pero tenía que ser una lengua neutra. Era un reto, llevó muchas horas y muchas consultas, podía haber quedado fatal, pero no estamos descontentas del resultado. En cuanto al título, en una carta de 1848 le comenta la autora al editor Pierre-Jules Hetzel que su primera intención había sido titular la novela *Les Deux bessons* (Los dos mielgos), pero que luego decidió dar preferencia al personaje femenino; e insiste en el doble sentido del título: Fadette es el apellido feminizado de la protagonista (era costumbre de la zona poner una desinencia femenina a los apellidos para nombrar a las mujeres —Fadette es la hija y la nieta de un tal Fadet—), pero es también el femenino de *fadet*, otra forma de nombrar a los duendes y el apodo que recibe desde niña por ser nieta de una curandera con fama de bruja. Al no poder conservar el doble sentido del título en francés, nos decantamos por el segundo para el castellano. Lo cual permitía además explicitar el diminutivo, tercer aspecto del apelativo de la protagonista, una niña al empezar la novela, que en francés se expresa con el adjetivo *petit* antepuesto, como ocurre con la mayoría de los diminutivos franceses.

MELINA MÁRQUEZ: *CENIZAS*, DE GRAZIA DELEDDA

[Melina Márquez](#) ha traducido del italiano la obra de Grazia Deledda [Cenizas](#), [Ménades Editorial](#), diciembre de 2021.

Sinopsis

Cenizas narra la historia de una mujer que, tras ser madre fuera del matrimonio, es rechazada por su propia familia, por lo que decide abandonar al niño de siete años frente a la casa paterna. El padre está casado con otra mujer y su esposa no le puede «dar hijos», de manera que ella acoge y cría al pequeño bastardo como suyo aceptando tácitamente la traición de su marido.

El personaje de la madre deshonrada, Olì, es la verdadera protagonista de la historia. Sin embargo, será un personaje ausente durante toda la novela. Su hijo Anania, el niño abandonado, la buscará durante toda su vida, pero el peso social de la sociedad rural sarda hará que su instinto filial se convierta en rechazo y odio visceral hacia la mujer que lo ha condenado a ser el hijo de una mujer perdida.

Comentario sobre la traducción

La novela de Grazia Deledda es un cuadro cultural y lingüístico de la sociedad sarda de principios del siglo XX. La escritora escribió y publicó siempre sus novelas en italiano, pero la alusión directa o indirecta a la lengua sarda es constante en su obra y eso supone un reto a la hora de traducirla. Durante el proceso de traducción, una de mis prioridades fue mantener ese olor a Cerdeña que su narración y su estilo literarios emanan constantemente. Mis decisiones han sido siempre las de respetar la obra original a la vez que acercaba la novela y la Cerdeña de aquella época a un nuevo público de la novela traducida. Para acompañar al lector, a lo largo de la novela he añadido notas explicativas no solo a expresiones sardas que he querido mantener como tal, puesto que el lector italiano no sardo tampoco tendría acceso a ellas sin el conocimiento lingüístico de esa otra lengua que usa la autora. Por lo tanto, el efecto de la traducción debía ser similar. Además, ciertas alusiones a leyendas y, en general, al folklore sardo, por otro lado, muy presente a lo largo de toda la novela, también han sido objeto de notas explicativas.

A todo ello se añade la introducción y la nota a la traducción que Ménades Editorial me ha solicitado y ha incluido para acompañar al lector en esta nueva traducción de la novela *Cenizas* de Grazia Deledda.

TEXTOS TRADUCIDOS

III PREMIO COMPLUTENSE DE TRADUCCIÓN UNIVERSITARIA «VALENTÍN GARCÍA YEBRA»

Alberto Gordo

En la tercera convocatoria del III Premio Complutense de Traducción universitaria «Valentín García Yebra» se presentaron dieciocho traducciones y quedaron seis finalistas: Francisco Javier Carpes Salar (inglés), Ángela del Castillo Petidier (francés), Aitziber Elejalde (euskera), Alberto Gordo (alemán), Natalia Morozova (ruso), Joan Marco Perales (sueco).

El jurado, compuesto por José Manuel Lucía Megías, Carlos Fortea Gil, Carmen Gómez García, Helena Aguilà Ruzola, Juan David González Iglesias, Itziar Hernández Rodilla e Isabel Vaquero García de Yébenes, después de constatar la calidad de las traducciones presentadas y de analizar las mismas y los informes que los acompañan, decidió por unanimidad otorgar los tres premios a las siguientes traducciones:

- *Primer premio: Alberto Gordo (alemán): Der Anderede, Arthur Schnitzler*
- *Segundo premio: Ángela del Castillo Petidier (francés): Esquisses morales: pensées, réflexions et maximes, de Daniel Stern*
- *Tercer premio: Aitziber Elejalde (euskera): Malko bedeinkatuak, de Karmelo Etxegarai*

*Reproducimos aquí la traducción de **Alberto Gordo Moral**, galardonada con el primer premio (véase aquí el [texto original](#)).*

El otro – Del diario de un deudo (1889), Arthur Schnitzler

¡Solo! Completamente solo...

Me siento en mi escritorio; los candelabros están encendidos... la puerta del que antaño fue su cuarto está abierta de par en par, y tan pronto levanto la vista, se hunde en el espacio oscuro. Los centelleantes reflejos de luz de las casas de enfrente juegan contra mi ventana... Qué nuevo, qué brutal es esto... Ella siempre dejaba echadas las cortinas de mi

estudio al caer la tarde, ningún ruido de la calle, ninguna luz del vecino de enfrente podía entrar y alcanzarnos.

Las horas corrían. Paseaba de un lado a otro de mi cuarto; también del suyo. Me tendía en su diván, me quedaba un rato allí tumbado, mirando fijamente el mundo trivial al otro lado de las ventanas... me colocaba frente a su escritorio, en las manos los portaplumas que aún conservaban el aroma de las yemas de sus dedos... Y frente a la chimenea, con el fuego ya consumido, me quedaba de pie, revolvía las cenizas con las tenazas de la lumbre... y eso hacía cuchichear y crepitar el papel convertido en polvo y los trozos de carbón.

Cada mañana hago una excursión al cementerio... Este otoño tardío ha venido acompañado de un sol frío e insolente, así que cuando a lo lejos veo el muro blanco, me arden los ojos. Camino después por entre las filas de tumbas y observo a la gente que viene a rezar y a llorar. Empiezo a conocer a algunos... Es extraño, pero de estos personajes me conmueve lo típico, lo recurrente... La niña que solloza agachada ante esa cruz próxima a la capilla, siempre con los mismos sollozos, siempre con el mismo ramito de violetas que deposita sobre la tierra húmeda; cuando después se levanta, lleva siempre la misma expresión fija en el rostro, siempre la misma partida veloz... Lloro a un joven; murió en su vigésimo cuarto año de vida; ella es, seguro, su prometida... Siempre se apodera de mí la misma idea: ¿Cómo puede volver a levantarse, de dónde saca esa mirada de consuelo con la que emprende su marcha?... Me gustaría seguirla: ¡No hay consuelo que valga, necia!... Y yo, que estoy allí cada día, ¿qué busco en realidad?... Me irrita a veces esa gente con el crespón en el sombrero, con los guantes oscuros... Pero es que puede que también me parezca a ellos, pálido, lloroso... Ah, ya sé... tengo celos del dolor de los demás, esto que me ocurre ahora ya me ha pasado antes, con cosas más sublimes y encantadoras. Nunca he podido soportar la expresión de entusiasmo en los rasgos de los otros, cuando algo más grande me había subyugado... Miraba con envidia a mi vecino, al que parecía recorrer el mismo escalofrío que a mí... Algo en mi interior se rebelaba contra el hecho de que todos anduvieran errando por entre las tumbas con el mismo dolor indescriptible, eterno... Ay, es lamentable. Todos ellos sienten lo mismo, y así van sucediéndose los días... con pensamientos nuevos, con esperanzas frescas... al final llega también, engañosa y suave, la primavera y le florece a uno impertinentemente en la cara... Soplan los vientos, y las flores despiden sus aromas, y las mujeres ríen, y nosotros volvemos a ser los tontos, engañados en nuestro inmenso y eterno dolor...

Me detengo por lo general a pocos pasos de la mancha de tierra bajo la cual descansa ella... en cuanto erijan el sepulcro de piedra, me podré apoyar en sus fríos escalones, agacharé la cabeza, me arrodillaré; pero sobre la tierra desnuda no me atrevo a postrarme. Me da escalofríos la idea de que, a mis pies, se desmoronen las partículas de polvo, de que oiga cómo chocan contra el ataúd... Pero aún así, a veces me invade un deseo puramente indomable de tirarme al suelo, de escarbar con las manos en la tierra... Mi dolor no tiene nada de leve... estoy furioso, rechino los dientes, odio todo y a todos... Sobre todo a aquellos que sufren conmigo... Todos esos hombres, mujeres y niños entre los cuales vago, todos me repugnan, me gustaría ahuyentarlos... En concreto me enfurece hasta lo increíble la idea de que alguien estuviese ayer aquí por última vez. Ese alguien padeció su dolor hasta el final... Sintió que poco a poco se iba mitigando... día a día, cada vez más liberado, se fue yendo de aquí. Una mañana se levantó y pudo sonreír de nuevo... Cómo odio a la gente que puede sonreír de nuevo... ¡Pero una mañana yo también podré sonreír de nuevo! ¡También yo me olvidaré! Surgen hoy en mí recuerdos de juventud... cómo iba yo caminando por el bosque junto a ella, mi dulce amada, la más querida, y cómo podía haber sido infinitamente feliz... también lo fui, claro. Hay momentos que lo engullen todo, el pasado, el futuro, que son incluso la eternidad en sí mismos... Pero nunca he sido de esos que exploran tranquilamente los márgenes del camino, que se extravían aquí y allá por las praderas y los bosques y se tumban en el verde, bebiéndose felizmente la mañana. Yo me subía a los árboles y miraba a la lejanía, allá donde los caminos desaparecen en el crepúsculo y la primavera comienza a morir... Y aquí... en esta habitación de aquí, en la ventana, fue donde mi mujer, en una ocasión, besó con ternura mis mejillas y a mí me atravesó un escalofrío helado... Los minutos, las horas, los días, los años se fueron a toda prisa, nuestro tiempo se acabó... viejos los dos, ¡el final!, ¡el final!... Profané mi amor porque pensé que se desvanecería... ¡Y ahora profano mi dolor pensando que volveré a sonreír!...

¿Quién es ese hombre de cabellos rubios y ojos lastimeros? ¿A quién está llorando? La tumba que visita cada día está a pocos pasos de la sepultura de mi mujer... El hombre ha llamado mi atención porque no soy capaz de odiarle como a los otros. Está ahí cuando llego y se queda cuando me alejo... quizás no hubiera reparado en él de no haber sentido que posaba en mí sus ojos con tal brillo de compasión que casi me hizo temblar. Lo miré fijamente; se giró despacio y caminó a lo largo del muro del cementerio... He de conocerle, por cierto... de antes... ¿Pero de qué?... ¿Nos habremos encontrado en un viaje?... ¿Lo

habré visto alguna vez en el teatro?... ¿O simplemente en la calle?... Debe sospechar de mi suerte y haber vivido algo semejante; solo así me explico esa mirada que nunca olvidaré... Es hermoso y joven.

Ahora... ahora que vuelvo a estar sentado en mi escritorio y tengo ante mí, enmarcado en flores marchitas, el retrato de mi amada, de la que era mi mujer, mi todo, mi felicidad, mi mundo... recobro lentamente la razón. Días como los últimos vividos roban, en efecto, la posibilidad de emitir un juicio claro... hoy tengo planeadas grandes cosas... por primera vez desde hace un mes abriré la estantería de los libros, quiero hacer el intento de volver a leer, a organizar, a pensar...

No he hecho nada de eso. Tuve que volver a ir... tarde en la noche... El cementerio solitario. Nadie por ningún lado... Hoy ha sido la primera vez que me he agachado y he besado la tierra bajo la que descansa ella. Y después he llorado, sí, llorado... estaba todo tan en silencio... el aire frío y tranquilo. Después me he levantado y he ido, a través de las filas de tumbas, hacia la puerta del camposanto. Todo seguía en completa soledad; era tal la intensidad con que la luna iluminaba las cruces y los panteones que era capaz de distinguirlos todos y cada uno. He visto también a una mujer alejarse, con el velo negro y ondulante y el pañuelo... las conozco ya muy bien, a estas mujeres. Y la calle ancha que conduce a la ciudad, que se extiende blanca bajo la luz de la luna. Oía sin cesar mis pasos; detrás no venía nadie; durante mucho rato seguí solo, hasta que aparecieron las primeras casas de la periferia y las primeras tabernas. De pronto había de nuevo voces humanas y pasos y ruido. Esto me vino muy bien y ahora que, tras mi excursión nocturna, he llegado a casa, he sentido un deseo extraño, que no había albergado desde hace tiempo, de abrir mi ventana, de volver a oír voces humanas y ruidos de la calle. Pero la noche ha seguido avanzando, y ahí abajo está todo en silencio... tengo además, mientras escribo esto, los dedos congelados, porque ha empezado a hacer frío; y la luz tiembla a pesar del aire inmóvil.

Allí estaba, pegado al muro del cementerio, y el alto sauce me ocultaba su visión. Llegué temprano por la mañana: el primero de todos. En la casita del enterrador aún quedaba incluso una luz encendida. Después de mí, aparecieron otras personas, mujeres en su mayoría... Por fin él... Tranquilamente caminó hasta el lugar donde solía pasar el rato... Con los mismos ojos grandes, quejicosos, de siempre... Y se arrodilló... Lo miré, lo miré

fijamente... Se arrodilló junto a la tumba de mi esposa... permanecí allí quieto, sin respiración, con los dedos entre las ramas del sauce. Esto duró unos minutos... Estaba de rodillas, no rezaba... Tampoco lloraba... Entonces se volvió a levantar... recorrió, como acostumbraba a hacer, los senderos de un lado a otro. Pasado algún tiempo, se volvió a acercar a mí... Yo me había aproximado a la tumba de mi mujer y estaba allí, apoyado en el enrejado de un sepulcro vecino... Pasó por delante de mí, me miró distraído... Quise llamarle, no lo hice... Vi cómo se acercaba a la salida del camposanto, pero yo me quedé donde estaba... No sé cómo me sentía... Tampoco sé cómo me siento ahora... Pero llegará el día, mañana... ya mañana, en que lo volveré a ver, en que le interrogaré, en que terminaré por saberlo todo...

¡Menuda noche! ¡No puedo dormir!... Apenas son las doce pasadas... Pero ya me quiero ir... qué hago aquí, en mi casa... Solo algunas horas, y esta locura quedará atrás de nuevo... Qué claro se verá todo entonces... ¡Pero hasta entonces!... Bueno, son solo unas horas...

¡Sí, sí! ¡Junto a la tumba de mi mujer! Otra vez lo he visto allí arrodillado; yo estaba solo a diez pasos... ¿Por qué no me he abalanzado sobre él de inmediato? Por qué no le habré levantado, por qué no me habré dejado llevar un poco sin más. ¿Cómo? ¿Es que no tengo derecho a preguntarle quién es?... ¿A quién puedo preguntar si no a él?... Ha oído mis pasos tras los suyos cuando caminaba hacia el portón... Y no me equivoco si digo que ha acelerado el paso. Pero lo he seguido... y lo ha notado... En cuanto ha salido por el portón, ha desaparecido de mi vista, por supuesto, unos segundos... Pero yo lo he seguido... Entonces un coche ha marchado a toda velocidad... el único coche de los alrededores... Y yo, detrás del coche... No he podido alcanzarlo... Lo he visto aún durante unos minutos, pues la calle es larga y recta; al final, se ha esfumado de mi vista... Y ahí me he quedado... del mismo modo en que estoy sentado ahora delante de este trozo de papel... próximo a la locura... ¿Quién es ese hombre que se atreve a arrodillarse junto a la tumba de mi esposa?... ¿Qué significaba él para ella?... ¿Cómo enterarme?... ¿Dónde lo puedo encontrar?... De pronto se viene abajo todo mi pasado... ¿Estoy perdiendo el juicio?... ¿Es que no me quería?... ¿Es que no se colocó ella cientos de veces detrás de mi sillón y apretó los labios contra mi cabeza y me abrazó con sus manos?... ¿No éramos felices? ¿Pero quién es este hombre tan rubio, tan joven, tan hermoso?... ¿Por qué me suena tanto su cara?... ¿No me parece ahora como si, estando con ella en el teatro, o en un

concierto, lo hubiera visto ya en repetidas ocasiones, sin quitarle los ojos de encima a mi mujer? ¿No era él quien una vez, habiendo salido yo de paseo con ella, se quedó mirando un buen rato nuestro coche?... ¿Quién era? ¿Quién? ¿Quién? Un admirador, quizás, que ella no llegó a conocer... a quien nunca se dignó siquiera a mirar... Yo también debería haberlo conocido... se habría intentado acercar a nosotros en algún evento social... No... A mí quizás me ha estado evitando... Conoció a mi mujer sin conocerme a mí... La siguió por la calle... Se atrevió a dirigirse a ella... ¡No! ¡Me lo habría contado!... ¡Sí, contado!... ¿Y si lo amaba?... Por favor, a quien amaba era a mí... ¿A mí?... ¿De dónde me saco yo eso? ¿Lo sé acaso porque me lo dijo?... ¿No dicen eso todos, y los embusteros más a menudo que los honestos?... lo encontraré... lo encontraré... y le preguntaré... Pero él... incluso si su amor era correspondido por ella, ¿qué responderá?... Me encaminaba a diario a su tumba porque la amaba... pero ella jamás se enteró... ¿Puedo acaso sacarle la verdad?... Sí... ¿Qué debería hacer entonces?... ¿Seguir viviendo?... ¿Seguir viviendo así? No le he visto desde hace tres días. He estado allí fuera todo este tiempo, pero él no ha aparecido. Los sepulcros no saben quién es... Los próximos días quiero correr calle arriba y abajo, tengo que encontrarle... Quizás se ha ido de viaje... Pero algún día ha de volver... ¿Algún día ha de volver? ¿Y si se ha muerto...? ¿Y si no puede vivir sin ella? ¡Sería tan gracioso! Otro que no puede vivir sin ella... Tendría yo entonces como un deseo apremiante de decirle... ¡Amigo mío! No se ponga usted tan triste. De todas formas, a mí también me quería... Sí, me gustaría ponerle celoso... He arrojado su retrato fuera de mi escritorio y ahora está ahí, en medio del cuarto... Y ahí, en medio del cuarto, también están sus cartas, las cartas que conservaba en sus armarios y escritorios... Pues he abierto todo y he husmeado... ¿Y qué he encontrado? Cartas mías, flores mías, cintas, lazos... una flor que quizás es del otro... ¿pero cómo se puede ver eso en una flor?... ¿Qué es lo quería encontrar? ¿Es que una mujer conservaría algo que pudiese delatarla? También he buscado en los vestidos que siguen ahí colgados... es fácil olvidarse de una cartita, de una nota que alguien te pone en la mano... Ella, sin embargo, no se olvidó de nada...

No he vuelto a ir al cementerio. Me estremece volver a ver la tumba... Vienen momentos más tranquilos... Pasados ya los primeros días sin volverme loco, he de resignarme a no poder saber nunca la verdad... ¡Cómo envidio a esos traicionados que se enteran de cuál fue su desgracia! Cómo envidio, incluso, el destino de aquellos a quienes tortura la sospecha, pero pueden seguir vigilando, espionando, a la espera del felicísimo momento en que el infiel, a través de una mirada, de una palabra, se delata... Yo, sin embargo, estoy

condenado eternamente; pues la tumba no da respuestas... Y a veces, en medio de la noche, me despierto sobresaltado de sueños caóticos, atormentado por la idea de que quizás estoy profanando el recuerdo de una inocente... Cómo me gustaría seguir amándola, a la mujer que me hizo tan dichoso... Cómo me gustaría poder odiarla, a la miserable que me engañó, que me insultó, que me... Delante de mí, sobre el escritorio, vuelve a estar su retrato, pues lo he recogido del suelo y lo he dejado en su sitio. ¡Si pudiera adorarte, desplomarme ante este retrato como si fuera el de un santo y llorar! ¡Si pudiera despreciarte, destrozar este retrato a pisotones!...

Durante tardes, noches enteras, miro absorto en esos ojos mudos, sonrientes, enigmáticos...

Alberto Gordo (León, 1988) es traductor, periodista cultural y lector editorial. Licenciado en Periodismo por la Universidad San Pablo CEU y Máster en Traducción Literaria en la especialidad de alemán por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido redactor en la sección de libros en El Cultural de *El Mundo* y ha traducido del alemán, entre otros, a autores como Joseph Roth, Ludwig Winder y Eugen Ruge. Como lector colabora con Literatura Random House, Acantilado, Errata Naturae, Periférica y el sello alemán Hoffmann und Campe.

NOSOTROS

VASOS COMUNICANTES es la revista de ACE Traductores, y surge con la voluntad de ofrecer a los traductores literarios y de libros en general la posibilidad de reflexionar en público a propósito de su trabajo: una revista de los traductores y la traducción hecha por los traductores mismos. Las condiciones de publicación en VASOS COMUNICANTES se pueden consultar [aquí](#).

Además del equipo de VASOS COMUNICANTES, la revista cuenta con el apoyo de la [junta de ACE Traductores](#) en calidad de consejo asesor.

El equipo de Vasos Comunicantes está integrado por los siguientes socios de ACE Traductores:

DIRECTORES

Carmen Francí se dedica a la traducción de todo tipo de textos del inglés y catalán al castellano desde 1985. Ha traducido, entre otros, a Charles Dickens, George Eliot, Oscar Wilde, Dorothy Parker, Toni Morrison, J.M. Coetzee y Nadine Gordimer. Es licenciada en Geografía e Historia por la UB y diplomada por la EUTI de la UA Barcelona. Es socia de ACE Traductores desde 1990 y ha formado parte de diversas juntas rectoras y del equipo de redacción de VASOS COMUNICANTES. Imparte las asignaturas de Traducción Literaria y Documentación aplicada a la Traducción en la Universidad Pontificia Comillas.

Arturo Peral se licenció en Traducción e Interpretación en 2006 y se doctoró en la Universidad Pontificia Comillas en 2016 con una investigación sobre la recepción de Ossian en España. Es traductor editorial desde 2008, y desde 2009 enseña en el grado de Traducción e Interpretación de la Universidad Pontificia Comillas. Sus lenguas de trabajo son el inglés y el francés, y ha traducido a autores como Alafair Burke, Tara Isabella Burton, William Joyce, Norman Lewis, Walter Scott e Irvine Welsh. Es vocal de la junta rectora de ACE Traductores y ha sido miembro de juntas anteriores entre 2009 y 2015 en calidad de tesorero y vicesecretario.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Carlos Gumpert, filólogo de formación, fue lector de español durante varios años en la Universidad de Pisa, profesor de secundaria en Madrid, y trabaja desde hace años como editor, actualmente de materiales escolares digitales. Como traductor literario del italiano, su especialidad es la literatura contemporánea, pero ha traducido también ensayo, libros de arte, literatura infantil y juvenil y novela gráfica. Es autor de más de ciento treinta traducciones, de autores como Antonio Tabucchi, Giorgio Manganelli, Erri di Luca, Ugo Riccarelli, Goffredo Parise, Alessandro Baricco, Simonetta Agnello Hornby, Italo Calvino, Umberto Eco, Primo Levi, Dario Fo, Massimo Recalcati, entre otros, para distintas editoriales (Anagrama, Siruela, Tusquets,

Alfaguara, Seix Barral, Ariel, etc.). Traduce también artículos de opinión para el diario EL PAÍS y tradujo entre 2004 y 2010 artículos para la edición española de la revista FMR.

Belén Santana estudió Traducción e Interpretación en Madrid y se doctoró en la Universidad Humboldt de Berlín con una tesis sobre la traducción del humor. Es traductora profesional de alemán y Profesora Titular en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca, donde trabaja desde 2003. Sus líneas de investigación comprenden la traducción del humor, la traducción literaria y su didáctica, así como los vínculos entre la traducción y la documentación. En su faceta profesional ha traducido a diversos autores en lengua alemana, tanto de ficción como de no ficción (Sebastian Haffner, Ingo Schulze, Julia Franck, Alfred Döblin, Siegfried Lenz y Yoko Tawada entre otros). Fue miembro de la junta de ACE Traductores. Cree firmemente en los puentes entre teoría y práctica, entre academia y profesión.

Carmen Montes es licenciada en Filología Clásica por la Universidad de Granada y profesora de Sueco como Lengua Extranjera por la Universidad de Estocolmo y se dedica a la traducción de literatura sueca desde 2002. Ha traducido unos cien títulos de muy diversos géneros y autores, desde clásicos como Ingmar Bergman, Harry Martinson, Fredrika Bremer, Sara Stridsberg o Karin Boye hasta éxitos de ventas como Henning Mankell, Leif G. W. Persson, Camilla Läckberg y Fredrik Backman. Es profesora de lengua y cultura suecas en el Centro de Lenguas Modernas de la Universidad de Granada, examinadora oficial de Swedex, el examen internacional de sueco organizado por Folkuniversitetet y reconocido por Svenska Institutet, y colaboradora de redacción del diccionario sueco-español/español-sueco de Norstedts ordböcker-Nationalencyklopedin. En 2013 ganó el Premio Nacional a la Mejor Traducción por su traducción de la novela *Kallocaína*, que la autora sueca Karin Boye (1900-1941) publicó en 1940.

CORRECCIÓN

Juan Arranz es licenciado en Filología Hispánica, tiene un Máster en Investigación Literaria (UNED) y otro Máster en Traducción Literaria (UCM). Ha sido profesor de lengua y cultura españolas en el Lycée International Georges Duby (Aix-en-Provence, Francia), lector de español en la Université de Maroua (Camerún) y editor de francés para Oxford University Press. Se dedica a la traducción del francés y del inglés, la localización de productos informáticos y la corrección editorial. ¡Y un entusiasta grupo de socios de ACE Traductores que nos avisa en cuanto ve una errata!

MAQUETACIÓN

María Ramos Salgado (Irun, 1998) estudió Traducción e Interpretación en la Universidad Pontificia de Comillas, donde obtuvo el Premio Extraordinario de su promoción. Comenzó su andadura en el mundo literario traduciendo *Cumbres Borrascosas*, de Emily Brontë, y en la actualidad sigue a la búsqueda de proyectos de traducción al tiempo que colabora con VASOS COMUNICANTES.