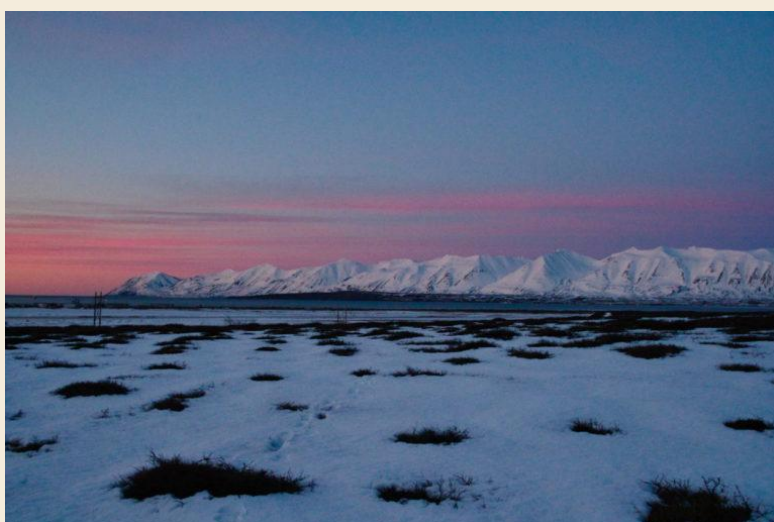


VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores



Invierno 2023 – número 64



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
«Que es un soplo la vida (y treinta años es poco)», Carmen Francí.....	7
ARTÍCULOS.....	9
«Entrega del XVII Premio de traducción Esther Benítez (I)», de Marta Sánchez-Nieves	9
«XVII Premio de traducción Esther Benítez (II)», de Joaquín Fernández-Valdés	14
«XVII Premio de traducción Esther Benítez (III)», de Idoia Moll.....	19
«Animal, a la mina: a propósito de la traducción de <i>Patos, Newburyport</i> », de Enrique Maldonado Roldán	21
«Acuerdo en Francia entre autores y editores».....	43
«La “diglosia” de mi infancia», de Gabriel Hormaechea.....	53
«Premio Antifaz a la trayectoria en traducción», de Carlos Mayor.....	56
«La literatura infantil y juvenil, campo de ensayo de maniobras censoras», de Manu López Gaseni.....	59
«La madera de Noruega», de Ricardo Bada.....	63
ENTREVISTAS	66
Del amigo el consejo: Claudia Toda	66
Del amigo el consejo: Juan Pascual Martínez Fernández	68
Del amigo el consejo: Coralía Pose.....	70
Del amigo el consejo: Teresa Lanero.....	72
Del amigo el consejo: Irene de la Torre	74
Del amigo el consejo: Chiara Giordano	77
Del amigo el consejo: Fernando Toda Iglesia	79
CRÍTICA.....	82
« <i>Translating myself and others</i> , Jhumpa Lahiri», de Almudena Otero Villena	82

« <i>In Ketten tanzen: Übersetzen als interpretierende Kunst</i> , edición de Gabriele Leupold y Katharina Raabe», de Isabel Romero.....	85
NOVEDADES TRADUCIDAS	89
Miguel Cisneros Perales: <i>La autora de la Odisea</i> , de Samuel Butler	89
Jesús Cuéllar Menezo: <i>El tránsito de Venus</i> , de Shirley Hazzard.....	92
Joaquín Garrigós: <i>La mujer de chocolate</i> , de Gib Mihaescu	94
Gloria Fortún: <i>Mi autobiografía de Carson McCullers</i> , de Jenn Shapland.....	95
TEXTOS TRADUCIDOS.....	97
Segundo premio del IV Premio de traducción universitaria «Valentín García Yebra», de Yolanda Casamayor	97
NOSOTROS	105
Directores.....	105
Consejo de redacción	105
Corrección.....	106
Maquetación	107

EDITORIAL

QUE ES UN SOPLO LA VIDA (Y TREINTA AÑOS ES POCO)

En este mes de enero de 2023 empezamos a publicar los artículos correspondientes al número 64 de VASOS COMUNICANTES. Desde que iniciamos la etapa digital en 2019 con el [número 50](#), llevamos ya catorce «sin papel» (recordamos a nuestros lectores que [todos los números](#), desde [el primero](#), publicado en 1993, están disponibles en pdf aquí mismo). Igualmente, y para mantener cierta coherencia con la etapa anterior, los artículos que vamos publicando se agrupan trimestralmente en números completos y se convierten en pdf descargables. Solo quedan fuera de ese archivo los artículos de [El Trujamán](#), que actualmente gestiona VASOS COMUNICANTES en colaboración con el Instituto Cervantes.

Así pues, esta revista digital **es, al mismo tiempo, repositorio de todo lo publicado** en ella desde que, hace ahora [treinta años](#), unos cuantos traductores decidieron crearla. Un aniversario que celebramos con tanta satisfacción como asombro: *Vasos* ha sabido sortear las paradas de burro que dicta el refranero y ha mantenido la arrancada de caballo durante tres décadas, hecho casi milagroso en una actividad que, como tantas otras de [ACE Traductores](#), se sostiene gracias al voluntariado.

Sería tarea imposible mencionar el nombre de los muchos colaboradores que han participado en VASOS COMUNICANTES; no obstante, deseamos insistir en que nuestro proyecto (que respaldó masivamente la asamblea de socios de 2019) es que la nuestra **sea una revista plural y diversa en todos los sentidos: abierta a los jóvenes principiantes, a los profesionales veteranos y a todo tipo de planteamientos** traductores.

Durante estos cuatro años, hemos intentado hacer de VASOS COMUNICANTES un instrumento de formación, así como archivo de experiencias y reflexiones sobre la profesión. Estas, **en su conjunto, suponen un valioso acervo de** [autoetnografía](#)

traductora. No obstante, tampoco hemos olvidado **la tarea de defensa de nuestra situación laboral, no solo en España sino en [toda Europa](#).**

Confiamos en que, tras estos primeros treinta años, se sucedan otros tantos (como mínimo...).

[Carmen Francí](#)

Codirectora de VASOS COMUNICANTES

ARTÍCULOS

ENTREGA DEL XVII PREMIO DE TRADUCCIÓN

ESTHER BENÍTEZ (I)

Marta Sánchez-Nieves

*El pasado martes 13 de diciembre de 2022 celebramos en la sede del Instituto Cervantes de Madrid la ceremonia de entrega del [XVII Premio de Traducción Esther Benítez](#) a Joaquín Fernández-Valdés por su traducción de *Guerra y paz*, de Lev Tolstói. Reproducimos la intervención de [Marta Sánchez-Nieves](#), presidenta de ACE Traductores.*

Directora General del libro, representantes, colegas, amigas y amigos de tantos organismos y asociaciones de la cultura, de las letras y del libro que nos acompañáis hoy, voy a ver si soy capaz de sobreponerme a los nervios y la emoción de estar aquí, en esta velada tan especial para ACE Traductores y para la profesión.

Especial porque celebramos una edición más, y ya vamos por la número diecisiete, el premio de traducción que convocamos para celebrar nuestra profesión y para recordar a Esther Benítez, fundadora y artífice de nuestra asociación, y cuyo hijo Mauro nos acompaña hoy.

Como sabéis, ACE Traductores vio la luz el 16 de noviembre de 1983, en la sede del entonces Instituto Nacional del Libro, sito en la calle Santiago Rusiñol, dirección que varios de los hoy presentes conocéis bien.

Y ahora que ya sí que sí nos acercamos al cuadragésimo aniversario de la asociación (dato que apenas he recordado a nadie en los últimos años), no puedo sino pensar en las juntas que nos han precedido, en las personas que han estado antes en la presidencia, asistiendo a reuniones o hablando en actos como este. A la mayoría de ellas no las conocí, no tanto por edad, sino por mi trayectoria laboral.

No hay palabras que vengan bien para expresar el agradecimiento que siento hacia quienes sí las conocisteis, y habéis guardado su legado y su memoria para que ahora, cuando ACE Traductores está a punto de cumplir cuarenta años y la mayoría de sus miembros puede que sí hubiéramos nacido en 1983, pero no teníamos mucho fundamento por entonces, podamos conocerlos y seguir la senda de su legado y memoria, trayéndolos al presente y teniéndolos presentes (valga la redundancia) en nuestro camino futuro.

Así que espero que me permitáis que, con la objetividad que me caracteriza, tenga un breve recuerdo para quienes han asumido la presidencia de la asociación en sus casi cuarenta años de existencia.

La propia Esther Benítez, claro, que ya en el seno de la extinta APETI vio la necesidad de luchar por la figura del traductor como autor, y en cuyo honor nos hemos reunido hoy aquí, entre otros motivos.

Miguel Martínez-Lage, cuya personalidad y presencia intuí gracias a los recuerdos de Íñigo García Ureta.

Vicente Cazcarra, traductor de ruso que no aparecía en las bibliografías que nos daban en la carrera, y cuya modestia, sonrisa y calma nos trajo de regreso Luisa Fernanda Garrido.

Ramón Sánchez Lizarralde, a quien por doquier me dicen que conocieron, y cuya huella asociativa y personal hemos recuperado gracias a María Rocés y a Julio Grande. Quedan otras huellas y archivos suyos que, si la tecnología no nos juega una mala pasada, quizá logremos recuperar gracias a José Luis, su hermano.

Mario Merlino, a quien no llegué a conocer, pero sí vi en una única ocasión, en Tarazona. Tengo uno de sus libros siempre muy a mano, uno en que nos llama ingenuos, porque aspiramos a traducir la vida solo con palabras.

Termino con Maite Gallego, con Carlos Fortea y con Vicente Fernández, a cuya vera he crecido y que me han sufrido lo suyo y para quien tengo una petición: quedaos con nosotras, con quienes no teníamos mucho fundamento en 1983. Porque no es seguro que

lo tengamos ahora, y porque los caminos que nos quedan por recorrer no queremos, ni debemos, andarlos solas.

Hablando de guardar legados, aprovecho el lugar donde nos encontramos, pared con pared con la Caja de las Letras, para recordar que en ella está el legado de Juan Eduardo Zúñiga, uno de los socios firmantes del acta fundacional de la SATL de la ACE, es decir, de la Sección autónoma de traductores de libros de la Asociación Colegial de Escritores. Además, fue su primer tesorero. Que su legado se guarde en este lugar nos habla de la importancia de la traducción en la construcción de la identidad literaria del país.

¿Sabéis lo curioso? En este bucear en la historia de la profesión que hemos venido haciendo en los últimos años de cara al aniversario, hemos encontrado documentos y reivindicaciones que, para bien y para mal, se entrelazan con documentos y reivindicaciones actuales.

Por ejemplo, entre las carpetas que se guardan en la Fundación Consuelo Berges, encontramos unas recomendaciones de la UNESCO sobre el derecho de los traductores, redactado por un comité de expertos reunido en París en 1968. No era mayo y no había adoquines. Aun así, muchas de esas propuestas todavía hoy hay a quien le parecen revolucionarias cuando pedimos que se reflejen en un contrato.

Por ejemplo, nos encontramos que ya se habla de «remuneración equitativa», de la remuneración de un anticipo sobre un tanto por ciento, de delimitar en contratos el destino de las obras traducidas y la remuneración suplementaria en caso de que «la obra rebase la prevista en los contratos».

Hay otro en concreto que, a mi parecer, enlaza con los objetivos con que se fundó la asociación y que ha sido y es la piedra angular de sus juntas: «estudiar la posibilidad de mejorar la situación económica de los traductores mediante reuniones que podrían celebrarse, en el plano nacional e internacional, entre los representantes de los diferentes intereses que están en juego».

Lo sé, pareciera que esta resolución de 1968 no hace sino evocar a tantos otros adoquines que no tenían arena de playa debajo.

Sin embargo, ya nos dice Mario Merlino que somos ingenuos, así que en época mucho más reciente nos hemos embarcado en el trabajo de otro grupo de expertos, esta vez bajo mandato de la Comisión Europea, que, de alguna manera, ha recuperado muchas de estas recomendaciones, con sus correspondientes actualizaciones al siglo XXI, en el informe *Traductores en cubierta. Multilingüismo y traducción*, presentado a principios de 2022.

Quizá porque participamos de forma activa, en ACE Traductores nos hemos tomado muy en serio algunas de sus recomendaciones, por ejemplo, la de apostar por la diversidad lingüística. Y así, entre las finalistas de este año al premio de Traducción Esther Benítez teníamos a Julia Osuna y a Belén Santana, con sendas traducciones del inglés y del alemán, dos de las lenguas con más presencia en Europa. Pero también a Vicente Fernández, que traduce del griego, y a Ana Flecha, que lo hace del noruego, dos de las lenguas que el informe denomina «minoritarias» o «menos extendidas» y cuyas literaturas considera que deben de gozar de especial difusión y traducción.

Y nos queda el ruso, ay, el ruso. La lengua y la cultura de Lev Tolstói, la lengua y la cultura de la que traduce Joaquín Fernández-Valdés, nuestro premiado este año. La lengua y la cultura que nos da tantas alegrías, aunque a veces venga acompañada de disgustos.

Cuando le comentaba a alguna colega que estaba muy nerviosa por la idea de estar hoy aquí hablando, me decía «pero, Marta, si es Joaquín, si va a ser muy fácil». Y yo pensaba: «sí, es Joaquín, pero no puedo llegar y ponerme a hablar de él, de mí, de nuestra relación de amor-odio con Rusia». El caso es que, de pronto, mientras pensaba en lo que hemos vivido desde que nos conocimos en 2014 camino de Yásnaia Poliana, de la hacienda de Lev Tolstói, precisamente, sí que me pareció que podía ser una historia de tantas que ilustra nuestra profesión, que se supone tan solitaria, y también del carácter asociativo de quienes la ejercemos.

Porque Joaquín fue miembro de la junta de APTIC y ahora está en la comisión de editorial, trabajando por la profesión. Joaquín es ese colega con el que intercambias mensajes sobre cómo solucionar las múltiples heredades, dominios, haciendas y casas señoriales de la nobleza rusa. Con el que hablas de hacer alguna vez un glosario común con los rangos del funcionariado civil de la época zarista, con el que discutes si la *kamra* equivale a las gachas o si una va al servicio o al lavabo. El colega que te apoya cuando tienes una intervención en

un congreso y al que apoyas y haces fotos cuando le toca hablar a él. Al que pasas o el que te pasa encargos cuando estamos metidos en otros que te impiden aceptarlo. Con el que intercambias ejemplares justificativos. Y, por supuesto, con el que te alegras y emocionas cuando gana un premio. Un premio como el que nos ha reunido esta tarde y que, sin más dilación, vamos a hacerle entrega.

XVII PREMIO DE TRADUCCIÓN ESTHER BENÍTEZ (II)

Joaquín Fernández-Valdés

El pasado martes 13 de diciembre de 2022 celebramos en la sede del Instituto Cervantes de Madrid la ceremonia de entrega del [XVII Premio de Traducción Esther Benítez](#) a Joaquín Fernández-Valdés por su traducción de Guerra y paz, de Lev Tolstói. Reproducimos aquí las palabras del premiado.

Mañana de septiembre de 2016. Suena el teléfono. Es Luis Magrinyà, editor de la colección de clásicos de Alba Editorial. Me pongo nervioso. Uno siempre siente un extraño cosquilleo cuando le llama un editor: ¿querrá proponerte algún libro interesante? ¿O tal vez apremiarte para que le entregues una traducción que aún no tienes lista? He colaborado en varias ocasiones con Luis, para cuya colección he traducido tres novelas de Iván Turguénev: *Nido de nobles*, *Padres e hijos* y *En vísperas*. Por lo tanto, ya sé que trabajar con Alba Editorial, dirigida por Idoia Moll, es una apuesta segura: sus ediciones son exquisitas y su catálogo tiene las mejores obras de la literatura universal.

Conocí a Luis en Moscú, en un encuentro entre editores, agentes literarios y traductores que organizó el Instituto de la Traducción. Era el invierno de 2011 y la ciudad estaba preciosa, teñida de blanco por los altos montones de nieve que la cubrían, iluminada por sus imponentes edificios. Las aceras estaban tan congeladas que, en el trajín, más de un desdichado se cayó de bruces sobre el hielo, y hubo entre los nuestros alguna que otra costilla rota. Pero esa es otra historia.

Cojo el teléfono. Después de un rápido saludo, Luis me propone, a bocajarro, si quiero traducir *Guerra y paz*. Me tengo que sentar. Mis primeros pensamientos, fugaces, casi automáticos: «¿Se ha vuelto loco? ¿Me está tomando el pelo? ¿Seguro que me quería llamar a mí?». Me cuenta, entusiasmado, el proyecto: en la editorial consideran necesaria una nueva traducción de esta obra maestra, que lleva más de cuarenta años sin traducirse desde cero al castellano. Me invade el terror. No me veo capaz, no voy a poder. Además, ¿cómo voy a traducir una obra tan compleja y de casi dos mil páginas cuando soy tan meticuloso como lento? Mi primer impulso es decirle que no, pero me muerdo la lengua y le pido que,

antes de darle una respuesta, me lo deje pensar unos días. Y con una sensación de vértigo y un torbellino de pensamientos en la cabeza me pregunto: ¿cómo he llegado hasta aquí? ¿Cómo es posible que aquel niño extrañamente fascinado con Rusia se esté planteando, varias décadas después, traducir *Guerra y paz*? Y al echar una mirada hacia atrás, intuyo que la respuesta podría estar en Yásnaia Poliana, la finca en la que Lev Tolstói nació, vivió y escribió gran parte de su obra, de la que huyó poco antes de morir y donde está enterrado.

Y es que Yásnaia Poliana ha marcado mi camino como traductor. La primera vez que viajé a la finca de Tolstói fue cuando estudiaba en la Universidad Estatal de Moscú. Recuerdo que fue también en esa época cuando, en la pequeña habitación de una residencia de estudiantes y con treinta y dos grados bajo cero al otro lado de la ventana, leí por primera vez *Guerra y paz*, cotejando algunos fragmentos del original ruso con la traducción de Laín Entralgo y Alcántara. No volví a Yásnaia Poliana hasta algunos años más tarde, cuando un buen día Selma Ancira me invitó a participar en un seminario de traductores de literatura rusa que organizaba ella en la hacienda de Tolstói. Participar en aquel seminario resultó una experiencia increíble: pasear por la finca, por sus bosques y sus prados; visitar la casa de Tolstói y su tumba; poder tocar el «Vals» de Tolstói en el piano de Tolstói, rodeado de los retratos de sus antepasados, que son personajes que encontraremos en *Guerra y paz*; escuchar las ponencias de los mejores traductores de Tolstói y poder debatir con ellos las grandes obras de la literatura rusa; discutir hasta el infinito una coma, una repetición, el matiz de una palabra, algo que, como muchos bien sabéis, a los traductores puede llegar a obsesionarnos. En definitiva, fueron unos días maravillosos con traductores de todo el mundo con los que acabamos formando una auténtica familia. Lo que no sospechaba entonces era que la inolvidable experiencia que viviría ese mes de agosto en Yásnaia Poliana se repetiría siete veranos más y que todo lo que aprendería en los paisajes donde Tolstói escribió *Guerra y paz* se convertiría en una pieza tan importante en mi camino.

Volvamos a la llamada de Luis Magrinyà. Han pasado varios días y no he dejado de dudar sobre si debo aceptar o no la traducción de *Guerra y paz*, no he dejado de poner en tela de juicio mi capacidad para llevar a buen puerto semejante tarea. Es el sempiterno síndrome del impostor; no sé si mucha gente lo padece, pero a mí me acompaña siempre. A esto se añade la preocupación por los años que tendré que dedicarle a una labor tan titánica y por si seré capaz de aguantar la presión. No soy un corredor de fondo, lo que a mí me van son las carreras cortas o de media distancia, poder volver tranquilamente sobre mis pasos,

poder repasar palabra por palabra, frase por frase, detalle por detalle, hasta el infinito, y soy consciente de que con una obra de mil setecientas páginas me va a resultar complicado. Pero, poco a poco, una nueva idea se va imponiendo a las demás: «¿Cuántas oportunidades vas a tener de traducir *Guerra y paz*? Un tren así solo pasa una vez en la vida. ¿Lo vas a dejar escapar? Salta al vacío».

Y, agarrándome con fuerza a este pensamiento, cojo el teléfono y llamo a Luis. Hablo rápido para no darme tiempo a echarme atrás:

—Luis, cuenta conmigo. Traduciré *Guerra y paz*.

Este no es el punto final de la historia, porque a partir de aquí empiezan cuatro años de trabajo agotador, de inseguridades, de dudas sobre cómo trasladar el complicado estilo de Tolstói, de lidiar con el léxico especializado, con los distintos registros lingüísticos, con la ingente cantidad de personajes que aparecen, con los numerosísimos escenarios, con las larguísimas disquisiciones históricas y filosóficas; cuatro años de jornadas interminables de traducción, cotejo, repaso, corrección y revisión; cuatro años en los que tengo la sensación de estar llegando siempre tarde, de tener que aparcar la vida para seguir con *Guerra y paz* sin parar, siempre sin parar. En definitiva, cuatro años sin ver el final.

Pero poco a poco, palabra a palabra, párrafo a párrafo, por fin llegas a la meta. Ha sido una experiencia apasionante, en la que me he enfrentado a escenas tan vivas en el imaginario ruso como cuando Natasha se pone a bailar al son de una balalaika en la humilde casa de su tío Ilaguin; o cuando asistimos al renacimiento espiritual de Pierre gracias a Platón Karatáiev; o cuando el príncipe Andréi se debate entre la vida y la muerte. Y es que Tolstói es un maestro insuperable cuando se trata de describir el terrible paso que todos vamos a tener que dar en algún momento de nuestra existencia. Es un maestro al describir ese mundo onírico que se mezcla con el real cuando sus personajes están delirando o en duermevela. Es un maestro al dotar sus obras de un plano metafísico que le dan una profundidad inigualable, como cuando el príncipe Andréi yace en el campo de batalla y ve ese cielo infinito e inconmensurable que se alza sobre él, o cuando, al ser testigo de cómo le están cortando una pierna a Anatol Kuraguin, comprende que lo único que importa en esta vida es amar al prójimo. Y es un maestro en crear una prosa que está más viva que la vida misma, unos personajes que te parecen más reales que muchas de las personas que te

rodean. Han sido unos años en los que he convivido con unos personajes de los que me ha costado mucho despedirme. Pero ha sido, al mismo, una experiencia dura, agotadora, a veces desesperante, y solo ahora puedo respirar aliviado.

Bueno, respirar aliviado solo en parte, porque no puedo olvidar el trágico momento que estamos viviendo. Al inicio de la invasión de Ucrania sentí primero incredulidad y, conforme iban pasando los meses, un desgarró emocional cada vez más profundo. Pero, en los momentos de más dolor y desengaño, me consuela recordar que, a lo largo de la historia, la cultura rusa ha sido un elemento disidente y que los escritores rusos se han erigido en la voz de la justicia y de la verdad (por lo que, desgraciadamente, han sido censurados, perseguidos, desterrados, encerrados en campos de trabajo y ejecutados).

Ahora más que nunca, los traductores tenemos que ejercer nuestro papel de puente entre culturas, tenemos que hacer llegar esas voces literarias para que suenen alto y claro.

Por todo esto, el premio Esther Benítez me parece un reconocimiento enorme a estos años de trabajo y a la figura de Tolstói, un pacifista convencido que estaría horrorizado con esta guerra y alzaría la voz contra la barbarie. Así que muchísimas gracias. Gracias, en primer lugar, a la propia Esther Benítez, que tanto me hizo disfrutar en el colegio con su traducción de *El pequeño Nicolás*. Mi hermano también se llama Nicolás, y recuerdo la gracia que me hacía otro libro de la serie, *Joaquín tiene problemas*, y me preguntaba si nuestros padres nos habrían llamado Nicolás y Joaquín por ese par de amigos entrañables.

Muchas gracias a los socios de ACE Traductores por haber elegido *Guerra y paz* entre las demás candidatas, cuando la calidad del trabajo de los compañeros ha sido altísima. Gracias a Alberto Sesmero por presentar este acto, a todas las personas que lo habéis organizado con tanto cariño, a Marta Sánchez-Nieves por acompañarme en el camino desde ese primer verano que nos conocimos en Yásnaia Poliana. Gracias a Idoia Moll y a Luis Magrinyà por haber confiado en mí y por arroparme en este acto, y a todas las personas de Alba Editorial que han participado en la maravillosa edición de *Guerra y paz* (correctores, maquetadores, diseñador de la cubierta, mapista, y un largo etcétera), porque este es el resultado de un trabajo en equipo. Gracias al Instituto Cervantes, a María José Gálvez y a todos los asistentes. Gracias también a todos los amigos que habéis venido desde Barcelona y a los que vivís en Madrid; a mis compañeros de Joanic, que habéis sufrido mis subidas y bajadas

en estos cuatro años, especialmente a Marta Morros y a Asun Renau. Y gracias, por supuesto, a Endika, a mi familia y a Cari, estés donde estés.

Como digo en la introducción que escribí para esta obra, uno no se despide nunca de *Guerra y paz* puesto que, como la trama queda cerrada por tres puntos suspensivos y carece de punto final, no puede terminar. Aunque, por otro lado, como rezaba uno de los primeros títulos que Tolstói barajó para *Guerra y paz*, «bien está lo que bien acaba».

XVII PREMIO DE TRADUCCIÓN ESTHER BENÍTEZ

(III)

IDOIA MOLL

El pasado martes 13 de diciembre de 2022 celebramos en la sede del Instituto Cervantes de Madrid la ceremonia de entrega del [XVII Premio de Traducción Esther Benítez](#) a Joaquín Fernández-Valdés por su traducción de Guerra y paz, de Lev Tolstói. Reproducimos la intervención de Idoia Moll, de Alba Editorial.

En nombre del equipo de Alba quiero dar las gracias a los socios y socias de ACE por otorgar el Premio de Traducción Esther Benítez a Joaquín Fernández-Valdés, por su espléndida traducción de *Guerra y paz*, editada por Alba en 2021.

Estamos muy contentos, muy emocionados y muy agradecidos.

Alba lleva casi treinta años, desde 1995, desarrollando una labor de recuperación de clásicos universales que cuida en extremo la traducción, la edición y el diseño y que se ha convertido en sello de identidad de la editorial.

Hemos tenido la suerte de haber desarrollado este trabajo sin interrupciones ya que nuestros libros han encontrado un público fiel y numeroso que nos ha permitido continuar.

Nuestro compromiso con los clásicos queda pues reflejado en un catálogo de más de 250 títulos publicados hasta la actualidad. Estamos muy agradecidos, hasta el punto de que este compromiso también se ha convertido en una deuda. Deuda, en especial, con los traductores y traductoras que han colaborado con nosotros a lo largo de estos años y que, en una colección de clásicos universales, son tan importantes como los autores.

En esta labor de recuperación de clásicos es esencial el papel de Luis Magrinyà, que es el impulsor y el editor de las colecciones de clásicos de Alba. Su rigurosidad, buen gusto y el mimo con el que revisa y edita las traducciones, y los textos en general, contribuyen a que las ediciones de Alba sean una garantía de calidad.

Guerra y paz es probablemente el proyecto más faraónico al que nos hemos enfrentado nunca: no solo es una novela larguísima, de más 1.600 páginas, sino que necesitaba una introducción, un sinfín de notas (más de mil), un extenso índice de personajes y todo un aparato de soporte al texto que orientara al lector en ese maremágnum de episodios ficticios e históricos.

Joaquín no solo ha traducido la novela, sino que desde el principio comprendió la necesidad de esos refuerzos y ha contribuido enormemente a asegurarlos. Ha sido, además de un traductor, un investigador y un editor.

A lo largo de los cuatro años invertidos en el proyecto, la editorial ha tratado de cuidar de su trabajo y cuidarlo a él, y esperamos haberlo hecho bien.

En cuanto a la labor de traducción, me cuenta Luis, que ha sido quien ha estado al cargo de lo que podríamos llamar «la edición de la edición», que las relaciones han sido fluidas y han sido muy conscientes de la importancia de lo que tenían entre manos, pero que no han faltado las dudas y las amables discusiones.

Luis, por ejemplo, estaba un poco alterado con las continuas repeticiones de palabras (a veces en una misma frase) y la aparente dejadez del estilo de Tolstói, aspectos de los que Joaquín da cuenta en su excelente introducción, y sentía que su mano de editor de textos se le iba, queriendo arreglar y poner orden en todas esas «desviaciones».

Afortunadamente, ahí estaba Joaquín para frenar esa mano impulsiva cada vez que se pasaba... Ha habido, pues, muchas conversaciones, muchos tira y afloja, sobre lo que es el estilo, el estilo de Tolstói y el estilo en general...

En fin, todo esto confirma lo delicado y emocionante que es el trabajo de traducción y, en este caso, cuánto lo ha sido el de Joaquín. Es de veras un honor que hoy quienes lo premian —tan merecidamente— sean sus propios compañeros y compañeras de profesión.

Muchísimas gracias a todos.

ANIMAL, A LA MINA: A PROPÓSITO DE LA TRADUCCIÓN DE *PATOS, NEWBURYPORT*

ENRIQUE MALDONADO ROLDÁN

el hecho de que un tipo se estrelló el día de su boda contra el lateral de una casa y cuatro personas que había dentro resultaron heridas, el hecho de que probablemente había estado de fiesta toda la noche o algo así, ♪ y luego echadme, que a tiempo tengo que llegar ♪, la superficie beis plana de la encimera, ‘Dragón barbudo loco por los arándanos’, magdalenas de arándanos, ♪ Palomita, anda, no te lances a por mis arándanos ♪, CBEA, ONR, palomas torcaces, ginseng, reloj de pared, espumadera, escurridor, espadita, cabeza de alce, el hecho de que la tía Sophia está enterrada en el cementerio de la calle State Este con todos los demás familiares de Leo y probablemente nosotros acabaremos allí también, el hecho de que la mayoría de la gente vive y muere donde ha nacido, o se marcha de casa y vive décadas en algún otro lugar pero regresa para sus últimos días, como las aves migratorias, el hecho de que los pájaros vuelven a los mismos lugares un año tras otro, o mandan sus cenizas de vuelta a casa después de fallecer, *las personas*, quiero decir, no los pájaros,

El pasado mes de junio la editorial Automática publicó en el mercado español *Patos, Newburyport*, de Lucy Ellmann. La traducción, que diría una nota al pie, es mía. El fragmento que da inicio al presente artículo es una muestra un tanto al azar de la obra. Brevemente: después de siete años de trabajo, Lucy Ellmann, novelista estadounidense afincada en Edimburgo, publicó en 2019 *Ducks, Newburyport*, su octava novela. Rechazada por Bloomsbury, la que era hasta entonces su editorial, la obra vio finalmente la luz gracias a Galley Beggar Press, un sello independiente. La valentía de Ellmann y de sus editores sería recompensada con los premios Goldsmith y James Tait Black. *Ducks, Newburyport* fue asimismo finalista en la polémica edición de 2019 del premio Booker. Los reconocimientos celebraban un órdago: mil páginas de monólogo interior sin puntos —que no sin puntuación, como han podido comprobar— en el arrollador torrente de conciencia de una madre de cuatro hijos empeñada en sobrevivir en los Estados Unidos del siglo XXI.

Los retos que plantea una traducción de esta envergadura son múltiples. El primero y más evidente es la extensión misma del texto: el recuento final de caracteres supera los 2,6 millones. Además, la propia naturaleza de la novela, del monólogo interior, hace que sea de

lo más fragmentaria, con un personaje que salta de una idea a otra, que va y vuelve a ellas a lo largo de más de mil páginas. Todo ello aderezado con humor, infinidad de referencias culturales, juegos de palabras, aliteraciones, limitaciones en la puntuación...

El proceso de traducción se prolongó dos años (sin dedicación exclusiva). Coincidió el inicio del trabajo con el decreto de arresto domiciliario colectivo por la llegada del coronavirus. Al encierro en un pequeño apartamento se sumó el encierro dentro del cráneo de una mujer que nunca deja de hornear tartas en su cocina de Newcomerstown (Ohio). Los efectos de tal terapia de choque son a largo plazo: en los mensajes de texto del traductor se siguen colando corcheas, ¡córcholis!, ¡sapistil!, sapiencia, sapos. 🎵 *Esso es amore* 🎵.

El entumecimiento de los seres enmudecidos

El ejercicio de la traducción se produce por norma entre bambalinas. De sobra conocida es la invisibilidad de sus profesionales, que se esfuerzan por obtener el merecido reconocimiento. En un torrente de creación literaria como es el que despliega Lucy Ellmann en *Ducks, Newburyport* es imposible que el lector repare en cada uno de los juegos, en la infinidad de decisiones y engranajes que componen la maravilla final de la obra literaria concluida. En una profesión como la nuestra, en la que todavía el precio se estipula al peso, por páginas, el tiempo dedicado a elaborar un palíndromo, por ejemplo, no solo no se corresponde con la remuneración obtenida, sino que cabe la posibilidad de que tanto esfuerzo pase desapercibido: animal, a la mina.

Patos, Newburyport da voz a lo doméstico, a levantar a los niños por la mañana, a la obsesiva preocupación por la seguridad de la familia, a los tiempos para que suba la masa de los rollos de canela, a la infinita soledad de los quehaceres diarios de la maternidad, a todo aquello que no solemos considerar material de ficción. Todas esas tareas invisibles acaban dando como fruto la perpetuación de la especie. Así de sencillo. En las siguientes líneas pretendemos —no sin cierto pudor— dejar al descubierto las estrategias empleadas para verter un torrente de creatividad en un molde nuevo. Si resultaran de utilidad para futuros compañeros de fatigas, habrá merecido la pena el esfuerzo.

Yibuti, Yibuti, Yibuti

Los caminos de la mente pueden ser inescrutables. Todos en algún momento (¿del día?, ¿a cada hora?) nos sorprendemos y nos preguntamos: «¿Cómo he llegado yo a pensar esto?». La cadena de asociaciones mentales que nos conduce de la tarea que nos ocupa en ese instante a un recuerdo del pasado —con parada obligatoria en el estribillo imposible de olvidar de una canción del verano de nuestra adolescencia— es por norma azarosa y difícil de rastrear. Una de las características esenciales del monólogo interior de *Patos, Newburyport* es esa sucesión de ideas que acaba desembocando en otro lugar completamente diferente.

En algunos casos, la tarea del traductor radica sencillamente en seguir los meandros de la memoria y la imaginación de la protagonista, solo hay que dejarse llevar. Sucede así cuando las asociaciones son de tipo semántico, propias de la biografía de la protagonista o fruto de la casualidad, pero no siempre es así:

the fact that De Scott Evans did **trompe l'oeil still lifes**, before all that happened, **Trump l'oeil, Trump lies**, the fact that he did a great picture of a cat stuck in a traveling crate, De Scott Evans, not Trump,

el hecho de que De Scott Evans hacía **trampantojos de naturalezas muertas**, antes de que todo eso sucediera, **trumpantojos, antojos de Trump**, el hecho de que hizo un cuadro magnífico de un gato metido en un transportín, De Scott Evans, no Trump,

Con importantes dosis de humor y un continuo juego de palabras, una exploración de la amplitud significativa de la lengua más en línea con la poesía, Lucy Ellmann encabalga asociaciones semánticas y fonéticas.

bearing arms, baring arms, bare hands, bear paws,

a punta de pistola, a punta de pistilo, apuntador, a punto,

La continua asociación de ideas de la protagonista obliga en numerosos casos a adoptar opciones léxicas que se alejan del original:

but our **back yard** isn't right for one, **backwards, backtrack, back up, Bacchus**, the fact that I think Ronny aged me another twenty years, **flashback, hatchback, backdraft, backwash, crown dieback, blowback, puffback, background, backpack, begpacking, bug-out bag**, the fact that a lot of **background** info has turned up

pero nuestro **patio trasero** no es adecuado, **trastero, trastada, trasto, triste, Tritón**, el hecho de que creo que Ronny me ha echado otros veinte años encima, **tiritona, tiritito, trinitrotolueno, tripitir, tripulante, trepidante, tripa delante, antecedentes, anticuerpos, contracubierta**, el hecho de que han salido muchos **antecedentes**

Es evidente que los juegos meramente fonéticos solo pueden mantenerse de este modo.

the fact that we get much colder winters now, and hotter summers too, with a lot more, yeEEEEow, bugs, more bugs, the fact that, gosh darn it, that little yellow pickup truck just got me again, *ow*, **limp, gimp, shrimp, pimp**, oh no, dear me, why the, say "Djibouti" instead, the fact that I was thinking how much Jake would've liked to see that yellow glitter when I stepped on his little yellow backhoe truck,

el hecho de que tenemos inviernos mucho más fríos ahora, y veranos más calientes también, con mucho más, uuEEEEh, bichos, más bichos, el hecho de que, contra, ese pequeño camión amarillo se me ha vuelto a cruzar, *au*, **cojera, talón, carbón, cabrón**, ay no, madre mía, por qué, di mejor «Yibuti», el hecho de que estaba pensando lo que le habría gustado a Jake ver esa quitanieves amarilla cuando he pisado su pequeña retroexcavadora amarilla,

Al igual que el original, la traducción necesariamente jugará a veces con asociaciones de carácter semántico y en otros casos de carácter fonético. Sin embargo, la concatenación incluye también en muchas ocasiones elementos que forman parte de la trama del libro.

the fact that they weren't *lethal*, or fatal or anything, **fake, sheik, imam, pharaoh, Cleopatra, the Sphinx, Sphinxy**, the fact that they just made some dogs sick, the fact that a dog shouldn't *pass away* from eating a dog chew of all things, that's for darn certain, or from eating **kibble either, dog kibble, dribble, drizzle, lemon drizzle cake**,

el hecho de que no eran *letales*, ni fatales ni nada, **falsificación, momificación, imán, faraón, Cleopatra, la Esfinge, esfinter**, el hecho de que solo hicieron que algunos perros se pusieran malos, el hecho de que un perro no debería *perder la vida* por comerse una

golosina precisamente, eso está más claro que el agua, ni por comer **pienso tampoco,**
pienso para perros, golosinas para perros, azúcar glas, bizcocho de limón glaseado,

En estos casos, muy numerosos en las más de mil páginas de la novela, determinados eslabones de la cadena han de aparecer necesariamente en la traducción, ya que su presencia va más allá del mero juego lingüístico o de la asociación de ideas, dado que vertebran la trama de la novela. En estas ocasiones, además de las estrategias mixtas de combinación de asociaciones semánticas y fonéticas, fue necesario en ocasiones ampliar o reducir el número de elementos de la concatenación para llegar desde un término esencial —lo son habitualmente aquellos que inician la secuencia— hasta el siguiente, que puede ocupar la última posición, pero también pueden ser varios los que se distribuyen a lo largo de la secuencia.

¿Por qué cruzó el pollo la carretera?

El humor forma también parte fundamental de *Patos, Newburyport*, no solo en las concatenaciones léxicas señaladas, sino con multitud de juegos lingüísticos. Empecemos por lo más evidente: los chistes.

the fact that a giraffe comes into the bar and says, “The highballs are on me,” basketball, baseball, volleyball,

el hecho de que una jirafa entra en la pista y dice «Las pelotas altas son mías»,
 baloncesto, béisbol, petanca,

En algunos momentos la traducción tiene que valerse de los elementos que facilita la novela para elaborar un nuevo chiste sin alterar el contexto. En otras ocasiones, sin embargo, es necesaria toda una reelaboración, especialmente cuando otras cuestiones inherentes al texto entran en juego. Al contrario de lo que parece suponer el chiste anterior, la protagonista de *Patos, Newburyport* evita a toda costa cualquier palabra malsonante y se sorprende cuando las pronuncia.

but we all had a big crush on Mr. Tykszynsky, especially after **he got mixed up over Huck Finn one day and called him “F— Hinn,”** the fact that that *thrilled* us, the F-word, the fact that he laughed, we all did, and after that he was always jokily hesitant

whenever he had to mention Huck Finn, which was pretty often, because that's what we were studying, Chuck, Huck, F—, cuck, cock, oh, dear,

pero todos estábamos enamorados del señor Tykshzynsky, especialmente después de que un día **se confundiera con la Ruta de la Seda y la llamara «la Pu de la Seda»**, el hecho de que eso nos emocionó, la palabra pu, el hecho de que le dio la risa, a todos nos dio, y después siempre hacía la broma dudando cada vez que tenía que mencionar la Ruta de la Seda, que era bastante a menudo, porque eso era lo que estábamos estudiando, seda, gusanos, fruta, pu, Chuck, gallina, polla, ay, madre,

Sin embargo, a pesar del esfuerzo y el tiempo que requiere dar con soluciones apropiadas, es posible que el lector pase por alto el chiste que, necesariamente, es una elaboración y requirió mucha más intervención del traductor de la habitual.

the fact that sometimes the apples don't come out of the pan because I overdid the caramelization or underdid the apples during the frying stage, or I used the wrong kind of apple, or the wrong kind of sugar or butter, or had the heat too high, too low, or because I delayed the flipping too long because I forgot about the pie for some reason, **“Too tight, Toulouse?”**, as **Toulouse-Lautrec's tailor said**, fitting him for new pants, Tuscaloosa, the fact that what was that thing about Tuscaloosa, that Groucho Marx line,

el hecho de que a veces las manzanas no salen del molde porque me paso con la caramelización o me quedo corta con las manzanas al freírlas, o porque utilizo un tipo de manzana equivocado, o el tipo incorrecto de azúcar o de mantequilla, o porque el fuego está muy fuerte o muy flojo, o porque retraso demasiado el volteado porque por algún motivo se me olvida la tarta, **«¿Quema, sor Bette?»**, como le decía la cocinera a la **monja**, el hecho de que hay una foto de Bette Davis vestida de monja, pero no sé de qué película, elefante en pijama, el hecho de que cómo era eso del elefante en pijama, el chiste de Groucho Marx,

Puede suceder que el único contexto que quede en el chiste final sea lejano...

the fact that what lies on the bottom of the sea, shaking, the fact that it's a nervous wreck,

el hecho de que había un chiste, cómo era, para qué metieron ese muelle tan grande en el barco, el hecho de que es paquebote

Sam, otro orto más

El lector de *Patos, Newburyport* reparará en un trabalenguas repetido a lo largo de la obra. Evidentemente, un ama de casa estadounidense no utilizará los trabalenguas conocidos en español, a lo que se suman las limitaciones que impone el contexto en el que aparece y al que necesariamente tendrá que adaptarse.

el hecho de que tengo que intentar no embarrarme con estas ideas cuando estoy con las tartas, el hecho de que soy muy burra dándome la tabarra, y siempre acabo hecha barro, burra, y mejor me borro de burradas, trabalenguas escolares,

Ahora bien, como ya señalamos antes, es posible que el esfuerzo que supone la reelaboración de la infinidad de juegos de palabras, chistes y demás pase desapercibido. En este sentido posiblemente los palíndromos se lleven la palma, que no las palmas.

who hung around so long we all got to know her maybe too well, the fact that I even had to watch her keel over over Howard Keel, the fact that that sounds like a palindrome, keel over Keel, head over heels, except it would have to be “leek over revo Keel,” which doesn’t work at all, limericks, rose madder, **“A man, a plan, a canal: Panama!”**, canal, jigsaw, the fact that palindromes are harder than they look, look hard, hard look, **Keel was I ere I saw leek**, take a leak, oh dear, condensation, compensation, **was it a cat I saw**,

que estuvo tanto tiempo por aquí que todos llegamos a conocerla demasiado bien quizá, Howard Keel, el hecho de que incluso tuve que ir con ella a cierto concierto, el hecho de que eso suena como un palíndromo, cierto concierto, cierto por ciento, salvo porque tendría que ser «otreic noc concierto», que no funciona en absoluto, limericks, rubia roja, **«Sé verlas al revés»**, retrovisor, rompecabezas, el hecho de que los palíndromos son más difíciles de lo que parecen, parecen difíciles, difíciles parecen, **Sam, otro orto más**, madre mía, condensación, compensación, **animal, a la mina**,

En el ejemplo anterior encontramos tres palíndromos diferentes. «A man, a plan, a canal: Panama» es posiblemente el palíndromo más conocido en lengua inglesa. Para su traducción recurrimos al que para nuestro gusto es el palíndromo más redondo en español: «sé verlas al revés». Sin embargo, adoptar otros palíndromos ya conocidos en nuestra lengua afectaría a la verosimilitud del texto: poco creíble sería que una mujer estadounidense encerrada en su cocina recordara de pronto el archiconocido «Dáble arroz a la zorra el abad». Hubo pues que inventar nuevos palíndromos que se adaptaran al

contexto de la obra. En el primer caso, «Sam, otro orto más», la solución adoptada permite seguir aludiendo al cine, como el original, y mantener un término soez con el que se sorprendiera la protagonista (el traductor recomienda, no obstante, consultar la definición que la Real Academia de la Lengua Española ofrece en su diccionario de «orto»). En el segundo caso, «animal, a la mina», se mantiene la referencia a un animal y se juega con los caballos que trabajaban en las minas, que el personaje menciona en otros momentos de la obra.

the fact that the Death Penalty's a "blot," a blot on America, plot, plotz, **able was I ere I saw Elba**, an eye for an eye, ashes to ashes, lethal injections,

el hecho de que la pena de muerte es una «mancha», una mancha en Estados Unidos, tacha, dacha, **Dad, Iván, ropa por Navidad**, ojo por ojo, ojo rop ojo, polvo eres, inyecciones letales,

Un consejo podemos dar a propósito de la creación de palíndromos: papel, paciencia, placer.

Nada se es, Adán,

Patología de Posaderas de Mujer Menuda

Otra de las estrategias utilizadas por Lucy Ellmann para la composición de la novela es la introducción de numerosísimas siglas, que la autora destaca como otro elemento más definitorio de nuestro tiempo y que se suma a la confusión reinante. *Ducks, Newburyport* incluye un listado final de veinticinco páginas con siglas. Muchas de ellas aparecen en el monólogo interior, aunque no es así en la mayoría de los casos. El glosario cumple una doble función: seguir con los juegos y el humor (SHTF: [Scat] Hit The Fan; SSS: Saving Stacy Strategy) y ofrecer un listado útil para el lector, ya sea para aclarar las siglas que aparecen en el monólogo o para facilitar nombres de asociaciones y organizaciones relacionadas con los temas que abarca la novela.

En el caso de la traducción, el glosario es de utilidad para explicar términos, al tiempo que exige traducir el particular humor de Lucy Ellmann. Encontramos ejemplos también en el propio monólogo interior.

the fact that scientists sometimes measure radiation in relation to the amount of radiation there is in a banana, like one banana's worth of radiation, two bananas' worth, the fact that it doesn't sound very precise to me, because bananas vary in size, but what do I know, *I don't know but they know*, **the fact that they call it the Banana Equivalent Dose, BED, the fact that I think it should stand for Banana Eating Danger, or Better not Eat Dat,**

el hecho de que los científicos a veces miden la radiación en comparación con la radiación presente en un plátano, algo así como la radiación equivalente a un plátano, equivalente a dos plátanos, el hecho de que no suena muy preciso, porque los plátanos tienen diferentes tamaños, pero qué sabré yo, «yo no sé, pero ellos sí», **el hecho de que lo llaman Dosis Equivalente a un Plátano, DEP, el hecho de que creo que las siglas tendrían que ser las de Desgracia Estimada del Plátano, o De Eso no Piques,**

Desarrollar las siglas en clave humorística es una estrategia que la autora repite:

the fact that I forget all the time what ppbs means but it's parts per billion, the fact that I wonder why that's always the way they measure things, ppbs, **Probably Polluted But Survivable, Pretty Perplexing Business Strategy, Poor People's Bonus Supper, Powerful Poison with a Bad Seal,** tankard, baby-cup, **Pitiful and Pernicious Baby-cup Syndrome,** ready, set, go, ready, aim, fire,

el hecho de que se me olvida todo el rato lo que significa ppm, pero son partes por mil millones, el hecho de que me pregunto por qué esa es siempre la forma en la que miden las cosas, ppm, **Probablemente Podrido Mas Mesurado, Pura Perplejidad Medida en Moles, Pobres Personas Metidas en Marrones, Poderoso Pestilente Mal Medido,** peltre, metralla, **Perniciosa y Putrefacta Metralla Mental,** preparados, listos, ya, carguen, apunten, fuego,

A punto de caramelo

Más allá del uso de las siglas, el monólogo interior de la protagonista de *Patos, Newburyport* plantea una problemática evidente relacionada con la puntuación. No es esta una tirada como la de Molly Bloom en el *Ulyses*, donde la puntuación desaparece por completo («though he looked more like a man with his beard a bit grown in the bed father was the same besides I hate bandaging and dosing when he cut his toe with the razor paring his corns»). Lucy Ellmann pretende que el texto sea legible y que no se preste a

confusión. Aunque la lectura no sea la habitual, el texto aspira a que, tras un momento de desconcierto, el lector se sume sin gran esfuerzo en la narración. Existen, no obstante, una serie de limitaciones impuestas en el estilo de la obra que es preciso tener en cuenta. En primer lugar, como ya señalamos, la ausencia de puntos. El fluir de la conciencia nunca se detiene, por lo que se prescinde por completo de este signo (salvo en casos excepcionales, como cuando la protagonista está leyendo un texto impreso).

El planteamiento que Ellmann hace de su novela es, muy *grosso modo*, el siguiente: el monólogo interior es el de una persona que piensa, no que escribe, por lo que todo «artificio» propio del papel impreso no tiene cabida, excepto cuando su exclusión pueda conllevar problemas de comprensión o cuando la protagonista reproduce citas de terceros. De este modo, la autora prescinde, por ejemplo, de los paréntesis.

Los paréntesis no suponen una problemática especial, dado que se pueden utilizar otros signos para los incisos aclaratorios. Tal vez el único caso destacable sea el empleo de los paréntesis para precisar ubicaciones geográficas, que la lengua inglesa, por otra parte, plasma con comas (uso que el español calca profusa e innecesariamente). La solución, teniendo en cuenta la relevancia del tono oral en el texto, pasa por añadir la preposición «en»:

the fact that Ben says if we aren't sure about the Tennessee idea there's **Goreville,**
Illinois, which is a bit further,

el hecho de que Ben dice que si no estamos seguros de la idea de Tennessee,
está **Goreville, en Illinois**, que está un poco más lejos,

Mucho más compleja es la supresión de los signos de interrogación.

the fact that he and his first wife liked the Boston Pops, **but what was her name,**

el hecho de que a Barry y a su primera mujer les gustaba la Boston Pops, **pero cómo se llamaba ella,**

En este primer ejemplo, la omisión de los signos de interrogación no supone especial dificultad, pues el adverbio evidencia el carácter interrogativo de la oración.

Encontramos, sin embargo, otros ejemplos cuya resolución es más compleja. Como es sabido, en la lengua inglesa el orden de la oración (con algunas excepciones en presencia de partículas interrogativas) difiere en las oraciones interrogativas con respecto a las declarativas: el verbo auxiliar se adelanta al sujeto. Así tenemos: «You have a second residence» y «Do you have a second residence?»; «It is compulsory» frente a «Is it compulsory?». De este modo, el lector en lengua inglesa, por extensa que la oración sea, repara tempranamente en que se encuentra ante una oración interrogativa, mientras que en lengua española es preciso abrir el signo de interrogación para transmitir esta misma función: «Tienes una segunda residencia» y «¿Tienes una segunda residencia?» o «Es obligatorio» frente a «¿Es obligatorio?». Es evidente que en el contexto de la traducción de *Patos, Newburyport*, la simple eliminación de los signos de interrogación se prestaría a confusión e incluso alteraría por completo el significado de las oraciones.

A continuación ofrecemos algunas de las estrategias adoptadas para abordar la ausencia de signos de interrogación.

En algunos casos el contexto aclara el carácter interrogativo:

terabyte, tetrabyte, pterodactyl, fractals, fractions, the fact that **do they start fractions in second or third grade**, I forget,

terabyte, tetrabyte, pterodáctilo, fractales, fracciones, el hecho de que **con las fracciones empiezan en segundo o en tercero**, se me ha olvidado,

Es posible asimismo —con un ojo siempre puesto en no restar naturalidad al texto por su abuso— recurrir a locuciones que encabezan habitualmente oraciones interrogativas:

the fact that **can't anybody see** my blinkers blinking

el hecho de que **es que nadie ve** mis intermitentes intermitiendo

Por otra parte, dado el carácter introspectivo del texto, la mayoría de las oraciones interrogativas podemos considerarlas interrogativas deliberativas. El uso del futuro para marcar el carácter deliberativo está asentado en español.

Laine Hanson, the fact that, boy, **is this all anybody in America does**, look for people from the same state as you, state of mind,

Laine Hanson, el hecho de que, chaval, **será esto lo que hacen todos en Estados Unidos**, buscar a gente de su mismo *estado*, estado de ánimo,

Dado el carácter conjetural de este tipo de oraciones, es posible de igual modo ir un paso más allá y plantear directamente una duda en términos afirmativos:

the fact that he broke her heart, broke her, broke her spirit, well, a bit anyway, “a bit,” **the fact that can you can have your spirit broken “a bit,”**

el hecho de que le rompió el corazón, la destrozó, le partió el alma, bueno, un poco al menos, «un poco», **el hecho de que no sé si te pueden romper el alma «un poco»,**

Soluciones similares son aplicables en el siguiente ejemplo:

the fact that I wonder where she is now, the fact that **did she marry someone nice or has life been tough**,

el hecho de que no sé dónde estará ahora, el hecho de que **lo mismo se casó con un buen hombre, o quizá la vida haya sido dura con ella,**

En otras circunstancias, por supuesto, será preciso recurrir a soluciones más complejas y distanciadas del original:

the fact that is that a black bear over there or did that tree suddenly get bigger, the fact that can't anybody see my blinkers blinking,

el hecho de que, uy, no sé si eso, eso, eso es un oso negro o se ha hecho el árbol de pronto más grande, el hecho de que es que nadie ve mis intermitentes intermitiendo,

Tal vez la ausencia de signos de interrogación suponga el principal reto en lo que a puntuación se refiere. Otros elementos de la puntuación, no obstante, tampoco tienen cabida. Así, los signos de exclamación desaparecen igualmente. Las estrategias de

traducción en este caso se orientan hacia la modulación y la repetición. Encontramos, no obstante, otro elemento que se solapa con las funciones de los signos de exclamación: la denominada cursiva enfática.

A pesar de que su uso se extiende en la literatura en español (más allá de la literatura traducida), no es un elemento tradicional en nuestra lengua ni —por lo que hemos podido comprobar— los lectores lo reconocen como tal. Por este motivo, consideramos preferible por norma su sustitución mediante otras estrategias más en consonancia con los usos de nuestra lengua.

En el caso que nos ocupa, sin embargo, nos encontramos con un texto eminentemente oral (a pesar de que el personaje no abra la boca) con una utilización muy palpable de la cursiva enfática. Ante la imposibilidad de emplear otros signos ortográficos como las admiraciones o las comillas, capaces de focalizar la atención y destacar elementos de una oración (eso cuesta ¡mucho dinero!), y frente a un texto especialmente circular y repetitivo (que desaconseja recurrir con frecuencia a soluciones del tipo: «eso cuesta mucho dinero, mucho»), decidimos mantener la cursiva enfática. Consideramos que desnudar de énfasis —de la modulación de la voz interior del personaje, a fin de cuentas— obviando el uso de la cursiva enfática era desproveer a la novela de una de sus herramientas fundamentales. Se mantuvo, por tanto, la cursiva enfática, así como la cursiva en los nombres de obras literarias o cinematográficas (para garantizar, en consonancia con el original, la distinción de las referencias culturales de este tipo). Por el contrario, considerando como se señaló anteriormente que el personaje no escribe, sino que piensa, y en sintonía con el original, no se empleó la cursiva para los extranjerismos:

Sense and Sensibility, Persuasion, Pride and Prejudice, the fact that I'm not used to having a moment to myself anymore really, uno momento, no problemo, like, just to read a *book* or something, Real-Life Revenge Stories, How Protein Helps You, ♪ *Figaro, Figaro, Figaro!* ♪, the fact that I sound like the factotum, ♪ *per carità* ♪,

Sentido y sensibilidad, Persuasión, Orgullo y prejuicio, el hecho de que no estoy acostumbrada ya a tener un momento para mí de verdad, un momento, per favore, no problemo, solo para leer un *libro* o algo, 'Historias reales de venganza', 'Cómo te protegen las proteínas', ♪ *Figaro, Figaro, Figaro!* ♪, el hecho de que sueno como el factótum, ♪ *per carità* ♪,

El ejemplo anterior muestra otra dificultad relacionada parcialmente con la puntuación: los titulares de prensa. Ellmann incluye en el monólogo interior titulares de prensa y de artículos de páginas web con los que se cruza su personaje. Siguiendo la tradición anglosajona, todas las iniciales del titular aparecen en mayúscula. El lector hispanohablante, no obstante, aunque cada vez más expuesto a este uso de la mayúscula, no tiene necesariamente que reconocer en este uso particular la presencia de un titular. Por este motivo decidimos incluir un elemento de puntuación lo más sucinto posible para destacar los titulares y hacerlos fácilmente reconocibles. Además de mantener la mayúscula en la primera palabra de la oración, se encierra el titular entre comillas simples:

the fact that some people add some German sausage at the end but Abby didn't, Diet Now Pay Later, the fact that the main thing is the dill and the vinegar and the toasted caraway seeds, Ingredients Everyone Uses But Shouldn't,

el hecho de que hay quien le añade un poco de salchicha al final, pero Abby no, 'Haz dieta hoy y benefíciate mañana', el hecho de que lo principal es el eneldo y el vinagre, y la alcaravea tostada, 'Ingredientes que todo el mundo utiliza y no debería',

Un breve apunte: todos los titulares de prensa que aparecen en *Ducks, Newburyport* son reales. En los muy limitados casos en los que ha sido posible localizarlas, nuestra traducción utiliza la versión en español de esas mismas noticias.

♪ Cuando el amor llega así, de esta manera ♪

A caballo entre la creatividad lingüística y la tradición cultural anglosajona se encuentran otros usos que han calado en el contexto hispanohablante. Para el ejercicio de la traducción estos elementos conllevan ventajas e inconvenientes, pero conviene andarse con ojo y no dar por sentado que todo lector comprende los usos, por sencillos que parezcan, de la lengua inglesa.

the fact that they found it during my ear-syringing, the fact that they all seemed delighted to find something other than ear wax in there, and the nurse even managed to unravel it, the fact that it said "I ♥ U," which they all thought was really funny and sweet, the fact that I might've thought so too if it hadn't been clogging up my *ear* for thirty-five years,

el hecho de que la encontraron cuando me dieron el jeringazo en el oído, el hecho de que todos parecían encantados por haber encontrado algo que no fuera cera ahí dentro, y la enfermera incluso consiguió desplegarla, el hecho de que decía «**Te quier♥**», que todos pensaron que era muy divertido y tierno, el hecho de que a mí me lo podría haber parecido también si no hubiera estado taponándome el *oído* treinta y cinco años,

En el ejemplo que destacamos es posible que gran parte de los lectores entiendan el original, muy popularizado, pero seguramente no todos. Ofrecer una alternativa perfectamente comprensible y con todos los elementos, gramaticales y estéticos, del original es también parte del ejercicio de la traducción.

Por otra parte, en lo relativo al contexto cultural de la obra, es preciso señalar que una de las características que definen *Patos, Newburyport* es la capacidad de Lucy Ellmann para transmitir la sensación de saturación de información tan propia de la sociedad occidental contemporánea. En este incesante aluvión de datos, nombres, hechos, citas, marcas comerciales..., algunos elementos son reconocibles en el entorno hispanohablante, pero muchos otros no lo son.

No entraremos a discutir el inagotable dilema sobre la pertinencia de las notas del traductor. Si bien somos partidarios de la utilización de notas para acercar el texto traducido a la experiencia lectora del texto original, en la novela que nos ocupa, precisamente por salvaguardar esta experiencia, decidimos prescindir por completo de notas. Flaco favor haríamos interrumpiendo el torrente de ideas de la protagonista para explicar brevemente la biografía de Guzton Borglum.

Precisamente Guzton Borglum fue el ejemplo que empleamos para valorar la decisión. Desde antes de comenzar este proyecto, traductor y autora mantienen una relación epistolar (tal vez deberíamos decir e-pistolar). Gracias a la confianza mutua, decidimos plantear la situación a través de un cuestionario: ¿cuántos de sus lectores angloparlantes estimaba Lucy Ellmann que conocían a Guzton Borglum? Entre cero y uno de cada diez fue su respuesta. Las cifras fueron similares en otros casos planteados. Siendo, pues, que una parte mayoritaria de los lectores en lengua original encontrarían muy numerosas referencias desconocidas, ¿quiénes seríamos nosotros para privar de tanto desconcierto a los lectores?[1]

En algunos otros casos era posible sembrar una ayudita sin distorsionar la lectura. Así sucedió con las marcas comerciales desconocidas fuera de Estados Unidos y que aparecían sin contexto aclaratorio: «*supermercados* Trader's Joe's» delimita un significante opaco para el lector hispanohablante. En la mayoría de los casos, no obstante, el lector queda implícitamente invitado a dejarse llevar o, si la curiosidad se impone, investigar en las procelosas aguas de internet.

Mención aparte merecen referencia culturales de lo más concreto: las innumerables citas de libros, películas y canciones. El lector con la suficiente entrega para seguir leyendo hasta la página 1265 encontrará una breve nota del traductor donde se explica cómo procedimos en cada caso. Cuando de citas literarias se trataba, se acudió a las traducciones ya publicadas, que aparecen listadas en la nota final.

the fact that at first my tartes tatin always turned out too wet, but now I'm much better at getting the right apples *and* handling the caramelization, even flipping, **Calooh! Callay!** euphoria, nap,

el hecho de que mis primeras tartas Tatin siempre quedaban demasiado acuosas, pero ahora se me da mucho mejor conseguir las manzanas adecuadas *y* manejar la caramelización, incluso darle la vuelta, «¡**Hurra, hurra, qué día ristolerto!**», euforia, siesta,

En determinadas circunstancias, como el ejemplo anterior, ampliamos la cita para que fuera reconocible y localizable por parte del lector.

Cómo se metió en el pijama es lo que no sé

El cine merece mención aparte. En primer lugar porque la traducción de *Patos, Newburyport* requirió ver más de un centenar de cintas. El primer motivo para ver una película a la que se alude en una novela es saber con exactitud a qué se refiere el texto original.

the fact that Rock's heroic right from the start in *All That Heaven Allows*, a real nurturer, a plant-nurturer, like David Attenborough, aching to give Jane Wyman what she needs, the fact that he's crazy about trees *and* Jane, the fact that when she says she likes **his broken Wedgwood jug**, he fixes it for her, and then she breaks it *again* during one of their fights about whether or not to get married,

el hecho de que Rock es heroico desde el primer momento en *Solo el cielo lo sabe*, un verdadero apoyo, apoyo de las plantas, como David Attenborough, que está deseando dar a Jane Wyman lo que necesita, el hecho de que está loco por los árboles *y por Jane*, el hecho de que cuando ella dice que le gusta **su tetera de porcelana rota**, él la arregla para ella, y luego ella *la vuelve a romper* en una de sus peleas por si deben casarse o no,

Sin embargo, en *Patos, Newburyport* también se utilizan numerosísimas citas textuales de películas (en las que, desgraciadamente, es mucho más difícil conocer la identidad de los responsables de la traducción al español, sobre todo cuando del cine más antiguo se trata; conste aquí nuestro reconocimiento). En todos los casos se acudió a la versión doblada al español para reproducir las citas tal y como aparecieron en nuestras pantallas (y se optó por el doblaje realizado en España por ser el accesible y el primer mercado de la traducción, discúlpenos la inmensa mayoría hispanohablante no española). Dado que el personaje principal de *Patos, Newburyport* no utiliza los subtítulos para ver cine, sino que en muchos casos las películas están de fondo mientras ella se dedica a otras tareas y es así como terminan haciéndose un hueco en su memoria y apareciendo más tarde en el torrente de ideas, optar por el doblaje español de las películas parecía una obligación. Puede parecer una empresa endiablada y excesiva. No podemos, no obstante, más que agradecer la oportunidad de ver más de un centenar de largometrajes, entre ellos los grandes clásicos del cine.

Sucede, eso sí, que la decisión de acudir al doblaje tiene sus limitaciones. Deslizamos antes, en estas mismas líneas, una alusión a Groucho Marx:

Tuscaloosa, the fact that what was that thing about Tuscaloosa, that Groucho Marx line, about how in Africa the elephant tusks are hard to remove but in Alabama the Tuscaloosa, Tuscarawas, Tallahassee, Anabaptists,

Quien esté familiarizado con la versión original de la cinta *Animal Crackers*, tal vez recuerde el chiste. Sin embargo, si nuestra referencia es la del doblaje al español (*El conflicto de los hermanos Marx*), no recordaremos ningún chiste parecido: el doblaje simplemente —y es comprensible, el juego Tuscaloosa y colmillos sueltos no es precisamente fácil— lo eliminó.

La solución adoptada en este caso fue mantener la referencia al elefante, pero utilizar otro chiste del mismo parlamento de Groucho Marx, este sí, doblado:

elefante en pijama, el hecho de que cómo era eso del elefante en pijama, el chiste de Groucho Marx, Tuskaloosa, Tuscarawas, Tallahassee, anabaptistas,

Más adelante, cuando el original vuelve a hacer una referencia al mismo chiste, incorporamos la línea de la versión doblada:

«Una mañana fresquita maté a un elefante en pijama»,

De este modo, a pesar de perder la genialidad del chiste de Marx, mantenemos la referencia a la película. Y si un alma perspicaz quiere una pista del original, esa letra *k* en Tuskaloosa debería bastar.

Algo similar sucede en *Con faldas y a lo loco*. En la cinta original (*Some like it hot*) el personaje interpretado por Joe E. Brown repite varias veces la exclamación «Zowie!», que podríamos traducir muy a la ligera por «¡Caramba!», «¡Toma ya!» o algo parecido, decidan ustedes. Los esforzados traductores de la versión española evitaron el término y adoptaron diversas soluciones atendiendo al contexto en el que aparece. De este modo, en *Patos, Newburyport* apostamos por una pluralidad de traducciones, atendiendo también al contexto, todas ellas tomadas del doblaje español de la película.

Like trying to smoke a cigarette with your toes, in the middle of a gale, **“Zowie!”**, perfect storm,

como intentar fumarte un cigarrillo con los dedos de los pies, en mitad de un vendaval, **«Adiós, Charlie»**, tormenta perfecta,

Rex the Walkie-Talkie Robot Man, Hollywood Spats, Spats in *Some Like It Hot*, **“Zowie!”**, **“Goodbye, Charlie,”** the fact that *The Sound of Music* has such a gloomy undercurrent,

Rex, el robot que habla y anda, los puntapiés que se dan los artistas, Botines en *Con faldas y a lo loco*, **«grupo cero»**, **«Adiós, Charlie»**, el hecho de que *Sonrisas y lágrimas* tiene un trasfondo tan sombrío,

En otros casos, como en las referencias a *Aterrizza como puedas*, ante la imposibilidad de utilizar las soluciones adaptadas en el doblaje, las referencias se pierden por completo. Confiamos en que el lector sepa disculparnos. A veces, sin corregir el original (que está en lo cierto), intentamos tender un puente con el doblaje:

the fact that some people get their chicken feed from China but ours comes from **somewhere in Ohio, maybe Sandusky**, or Gunnerville, Gunnerdownville, Gurneyville, I forget, the fact that we buy local, sometimes, Norwegian bundt cake pans, the fact that we try to buy American too, BA, air miles, **the fact that Marilyn Monroe says she comes from Sandusky, in *Some Like It Hot***, Sugar Cane, Marilyn Monroe's chin,

el hecho de que alguna gente compra su pienso para las gallinas de China, pero el nuestro viene **de algún sitio de Ohio, quizá Sandusky**, o Gunnerville, Ganadorville, Gurneyville, se me ha olvidado, el hecho de que compramos productos locales, a veces, moldes bundt noruegos, el hecho de que intentamos comprar producto nacional también, CMA, millas aéreas, **el hecho de que Marylin Monroe dice que es de Sandusky, en *Con faldas y a lo loco*, pero alguien lo cambió a *Baltimore***, Sugar Cane, la barbilla de Marilyn Monroe,

♪ y luego echadme, que a tiempo tengo que llegar ♪

My fair lady supone un caso particular.

the fact that I think I'm going crazee from the cold, **"hhhurricanes hhhhardly ever hhhappen,"** hamster, Hampstead, Highgate, Hawkley Hurst, nanoparticles,

el hecho de que creo que el frío me está volviendo loquísima, **«en Jalapa, Jamaica y Java ájanse en junio enebros y jaras»**, hámster, Hampstead, Highgate, Hawkley Hurst, nanopartículas,

El musical es de los pocos que están íntegramente doblados al español, incluidas las canciones.

the fact that a bridegroom crashed right into the side of a house, injuring four people inside, the fact that he was probably partying all night or something, ♪ **just get me to the church on time ♪**,

el hecho de que un tipo se estrelló el día de su boda contra el lateral de una casa y cuatro personas que había dentro resultaron heridas, el hecho de que probablemente había estado de fiesta toda la noche o algo así, 🎵 **y luego echadme, que a tiempo tengo que llegar** 🎵,

El hecho de que las canciones estén dobladas supone para el lector la posibilidad de reconocer o de buscar en español la canción en concreto que acaba de venir a la mente de la protagonista. En otros muchos musicales, con escasas excepciones como *Sonrisas y lágrimas*, las canciones no están traducidas. Otro caso excepcional es *El mago de Oz*, en el que las canciones no se tradujeron, pero sí la introducción a una de las que interpreta el León Cobarde.

🎵 What makes the muskrat guard his musk? Courage! 🎵

🎵 ¿Cómo consigue el elefante cargar pesos pesados con aguante? ¡Con valor! 🎵

Una de las posibilidades que se valoraron en el proceso de traducción fue la de mantener en inglés los versos de las canciones, puesto que así es como las escucha la protagonista y traducirlas prácticamente impide determinar *a posteriori* a qué canción aludía el original. La decisión en absoluto sería baladí, dado que son decenas, cuando no por encima del centenar, las alusiones a canciones que aparecen en el texto, provengan o no de musicales.

Se optó, no obstante, por ofrecer una traducción, dado que las canciones acuden a la mente de la protagonista del mismo modo que el resto de ideas, a través de asociaciones fonéticas, semánticas, personales o por mero azar. De no traducir la letra, el lector (aquel sin suficientes conocimientos de inglés, claro está) quedaría sin capacidad para entender la ruta que siguió la protagonista para llegar a la canción.

the fact that Leo's not usually back in time for a pre-dinner drink with me, so I usually skip it, 🎵 *And I'll not ask for wine* 🎵, the fact that Mommy and Daddy always used to sing "Drink to Me Only with Thine Eyes" to us as a bedtime song, "p. chops," the fact that now people would probably freak out and say it's not right to mention drinking in front of kids, even though the song's really about pledging to do *without* it,

el hecho de que Leo normalmente no vuelve a casa a tiempo para tomarse una copa precena conmigo, así que me la evito casi siempre, ♪ *y no pediré vino* ♪, el hecho de que papá y mamá solían cantarnos *Drink to Me Only with Thine Eyes* a la hora de dormir, ♪ *Brinda conmigo solo con los ojos* ♪, «chuletas de c.», el hecho de que ahora la gente posiblemente perdería la cabeza y diría que no está bien mencionar el alcohol delante de los niños, aunque la canción en realidad va de comprometerse a *no* beber,

De igual modo, muchas de ellas se repiten a lo largo del texto, imbricándose en la red de ideas, recuerdos, acontecimientos y pesares que conforma la biografía de la protagonista: un texto en inglés sería, en la experiencia lectora, indistinguible de cualquier otro y el lector no reconocería su repetición.

the fact that Bella or Wella or whatever she was called made me be an urchin in Scrooge's gang, sea urchins, I mean *Fagin's* gang, ♪ *Whe-e- -e-ere is love?* ♪, and I had to sit on the grass playing solitaire,

el hecho de que Bella o Wella o como sea que se llamara me hizo ser un pilluelo de la banda de Scrooge, polluelos, quiero decir de la banda de *Fagin*, ♪ *¿Dooónde está el amor?* ♪, y me tenía que sentar en la hierba a jugar al solitario,

the fact that maybe that's why I had so many flying dreams as a child, because of *my bird costume*, imprinted, Fiesole, Frascati, Tiepolo ceilings, the fact that my kids don't seem to have *any*, any flying dreams, not Tiepolo ceilings, ♪ *Whe-e-e-e-ere is love?* ♪,

el hecho de que quizá por eso es por lo que tuve tantos sueños en los que volaba de niña, por *mi disfraz de pájaro*, estampado, Fiesoli, Frascati, techos de Tiepolo, el hecho de que mis hijos no parecen tener *ninguno*, ningún sueño en el que vuelan, no techos de Tiepolo, ♪ *¿Doooooónde está el amor?* ♪,

Evidentemente, la traducción impide reconocer las canciones originales. No obstante, la mayoría no son conocidas —y mucho menos reconocibles con un único verso— en el contexto hispanohablante. También puede ser divertido encontrar cuál es la canción de The Beatles que tararea la protagonista...

Mucho más de la cuenta se ha prolongado ya esta reflexión sobre nuestro trabajo con la magnífica obra de Lucy Ellmann, a la que agradecemos desde estas líneas su valentía, su

apoyo y su cercanía, pero, por encima de todo, el valor de su obra. Confiamos en que *Patos, Newburyport* sea una traducción merecedora de tal nombre y que consiga trasladar el complejo y brillante aparato literario que es *Ducks, Newburyport*. Esa fue siempre nuestra intención.

Lo hemos dicho ya en otra parte, pero lo repetiremos: «Si han percibido un uso excesivo del plural mayestático en estas líneas que, por fin, alcanzan su conclusión, no se lleven a engaño, no se trata de falsa modestia. La traducción es, pese a que un solo nombre firme estas líneas, un ejercicio colectivo. Alguien descubrió el texto, alguien apostó por él, alguien lo tradujo, alguien lo corrigió, alguien transmitió cariñoso sus opiniones y sus dudas —y si somos justos: alguien lo maquetó, alguien lo imprimió, alguien lo ilustró y, con suerte, alguien lo vendió—. Conste aquí el agradecimiento por tanta valentía».

Notas

[1] Ni que decir tiene que la idea de un segundo volumen de mil páginas con un análisis detallado de la traducción de *Ducks, Newburyport* ha sido por el momento rechazada por la editorial. (N. del T.).

Enrique Maldonado Roldán se licenció en Traducción e Interpretación y Filología Hispánica en la Universidad de Granada. Después de un largo periplo por China, concentra en exclusiva su actividad desde hace más de una década en la traducción literaria. En estos años ha traducido, entre otros, la particular lengua de los primeros antillanos en llegar a Inglaterra en *Solos en Londres* (Automática), los usos del hampa de Chicago en *Pimp* (Capitán Swing), la creatividad desbordada de Keri Hulme en *El mar alrededor* (Automática) o la ironía y el humor del Washington Irving más joven en *Una historia de Nueva York* (Nórdica). Desde hace unos años imparte también clases de traducción literaria para profesionales en la escuela de escritura Billar de Letras. Una de sus últimas traducciones —sin duda el proyecto más ambicioso hasta el momento— son las más de 1200 páginas de *fluir de conciencia* de *Patos, Newburyport*, la monumental novela de Lucy Ellmann, publicada en español por la editorial Automática en 2021.

ACUERDO EN FRANCIA ENTRE AUTORES Y EDITORES

El día 20 de diciembre de 2022, después de dieciocho meses de negociación, el Consejo Permanente de Escritores (CPE), la Liga de Autores Profesionales (LAP) y el Sindicato Nacional de Edición (SNE) firmaron el acuerdo interprofesional que ofrecemos a los lectores de VASOS COMUNICANTES en español a continuación. EL texto original y los discursos pronunciados en el acto de la firma en el Ministerio de Cultura de Francia se pueden consultar en este [enlace](#).

Acuerdo interprofesional del 20 de diciembre de 2022

Preámbulo

El presente documento –en adelante, el Acuerdo– expresa la voluntad común de autores y editores de modificar determinados aspectos del contrato de edición relativo a una obra literaria.

Lo firman, por una parte, el [Consejo Permanente de Escritores \(CPE\)](#) [1] –representado en la negociación por la [Asociación de Traductores Literarios de Francia \(ATLF\)](#), la [Sociedad Civil de Autores Multimedia \(SCAM\)](#), la [Sociedad de Personas dedicadas a las Letras \(SGDL\)](#) y el [Sindicato Nacional de Autores y Compositores \(SNAC\)](#)– y la [Liga de Autores Profesionales \(LAP\)](#) y, por otra parte, el [Sindicato Nacional de Edición \(SNE\)](#).

El presente Acuerdo es el fruto de conversaciones entre las organizaciones representantes de autores y editores bajo la autoridad del Ministerio de Cultura francés. Las propuestas de nuevas soluciones recogidas en él son el resultado de la labor de mediación encomendada al profesor Pierre Sirinelli y a su ayudante, doña Sarah Dormont, con el apoyo de los servicios del Ministerio de Cultura.

Las conversaciones, iniciadas a raíz de un primer encargo de la ministra doña Roselyne Bachelot con fecha del 18 de mayo de 2021 (adjunto en el apéndice), tuvieron lugar como continuación de la labor que el profesor Sirinelli ya desempeñó previamente en el mismo contexto y que culminó en la reforma del contrato de edición del 12 de noviembre de 2014 y la firma de un acuerdo interprofesional del 1 de diciembre de 2014.

Dado que las conversaciones no concluyeron con éxito al término del primer plazo a mediados de febrero de 2022, se asignó un nuevo encargo fechado el 10 de abril de 2022 (adjunto en el apéndice) para ultimar el Acuerdo en curso y continuar las conversaciones acerca de los elementos previstos en una hoja de ruta redactada en julio de 2021 «y relativos en particular a la remuneración».

Algunas de las siguientes disposiciones pueden requerir una intervención legislativa o normativa, especialmente con vistas a posibilitar la generalización de las disposiciones recogidas en el Acuerdo.

Ambas partes han llegado a un acuerdo en lo tocante a los seis puntos que figuran a continuación:

1. Implantación de una presentación de liquidaciones semestral;
2. nuevo régimen de presentación de liquidaciones para contribuciones no significativas;
3. establecimiento de la obligación a cargo del editor de informar siempre que efectúe una subcesión de la obra, de una parte de esta o de los derechos sobre la obra;
4. derecho de rescisión del contrato de traducción en caso de extinción del contrato de cesión de la obra traducida;
5. mejora de los aspectos técnicos durante el periodo posterior a la finalización del contrato que vincula al autor y al editor, independientemente de las razones de dicha finalización;
6. modificación de las condiciones de la provisión por devoluciones (apartado 1 del acuerdo del 29 de junio de 2017).

Este documento, firmado en presencia de la ministra de cultura, doña Rima Abdul-Malak, determina el fondo de esos seis puntos con (I) la propuesta de aplicación progresiva de dichas nuevas normas y (II) el desglose entre lo que debe regirse por la legislación y lo que debería incluirse en un acuerdo para las nuevas disposiciones.

I. Fondo del Acuerdo y aplicación progresiva de las nuevas disposiciones

1. Implantación de una presentación de liquidaciones semestral

Fondo de la disposición. Los autores y los editores han llegado a un consenso para implantar una presentación de liquidaciones semestral conforme a los siguientes principios:

- La presentación de liquidaciones semestral se fundamenta en una obligación jurídica y global y afecta a todos los sectores sin excepción;
- todos los editores deben implantarla en un plazo máximo de cinco años tras la firma del Acuerdo;
- cada presentación de liquidaciones debe ir acompañada del pago correspondiente.

Pasados dos años tras la firma del Acuerdo, se prevé elaborar un informe de la situación para hacer balance de los progresos en la implantación entre los editores.

Aplicación progresiva. En el futuro, la nueva obligación se aplicará a todos los contratos en curso, incluso aquellos anteriores a la entrada en vigor de la legislación, en los plazos de implantación previstos (cinco años a partir de la firma).

2. Presentación de liquidaciones para contribuciones no significativas

Fondo de la disposición. Los autores y los editores han llegado a un consenso para definir y establecer un régimen de presentación de liquidaciones para contribuciones no significativas.

- *Definición:* Las contribuciones no significativas se definen en referencia al artículo L. 131-4, 4.º de la ley francesa de propiedad intelectual (CPI).
- *Régimen:*
 - La presentación de liquidaciones en caso de contribución no significativa solo es obligatoria si la solicita el autor en cuestión;
 - El autor de una contribución no significativa únicamente puede solicitar una presentación de liquidaciones para dicha contribución como máximo una vez al año;
 - La presentación de liquidaciones en caso de contribución no significativa se fundamenta en un principio de presentación simplificada en la que deben aparecer los siguientes elementos:
 - o datos de identidad;
 - o fecha de publicación;
 - o tirada acumulada desde la primera edición;
 - o número de ejemplares vendidos desde la primera edición (diferenciando entre ediciones digitales y en papel) –*la idea es proporcionar indicaciones sobre las ventas acumuladas*–;
 - o la lista de cesionarios (derechos cedidos y cesionarios).

- *Por ejemplo, no figuran otros elementos, como los referidos a movimientos de existencias o a datos económicos (precio de venta, base imponible, porcentajes).*

Tabla resumen de los elementos que figurarán en la presentación de liquidaciones simplificada:

Nombre		
Apellido		
Título de la obra		
Contribución del autor		
ISBN/EAN		
Fecha de publicación		
Tiradas acumuladas desde la primera edición		
Periodo de referencia		
Número de ejemplares vendidos desde la primera edición (Incluido el periodo de referencia)	Digital	Impreso
Lista de cesiones de derechos a terceros	Derechos cedidos	Cesionario

Aplicación progresiva. La nueva obligación se aplica, a efectos futuros, a todos los contratos en curso, incluidos los suscritos previos a la entrada en vigor de la legislación.

3. Obligación de información por parte del editor en caso de subcesión

Fondo de la disposición. Los autores y los editores acuerdan la implantación de una nueva obligación para el editor de informar al autor conforme a los siguientes principios:

i. Creación de una obligación jurídica para el editor en beneficio del autor a partir del momento en el que se firme un contrato de subcesión de la obra:

«Cuando se firma un contrato de subcesión de la obra, el editor informa al respecto al autor lo antes posible, a más tardar en un plazo de tres meses».

ii. Alcance de la obligación de información:

Las partes acuerdan definir el alcance de la siguiente manera:

«La obligación del editor de informar al autor de la firma de un acuerdo de subcesión afecta a todas las subcesiones de cualquier tipo, salvo cuando dicha información constituye una carga burocrática».

desproporcionada para el editor, sobre todo por la magnitud de la operación y por su importancia para la obra en cuestión».

iii. El editor informa al autor acerca de la cesión remitiéndole una ficha resumen en la que figuran todos los siguientes elementos:

- Nombre del cesionario;
- derechos cedidos, ámbito de la cesión;
- país;
- idiomas;
- duración y modalidades de la duración (con mención a una renovación tácita);
- número de ejemplares en la primera tirada si se menciona en el contrato;
- fecha de liquidación si se menciona en el contrato;
- importe de la cesión: cuando proceda, la ficha resumen podrá mencionar una frase del tipo: *«Los importes se calcularán en función de lo que figure en el contrato».*
-

iv. Presentación de contratos de subcesión:

- a. Exclusivamente a petición del autor;
- b. esta presentación afecta únicamente a los contratos para las explotaciones de la obra «fuera de Francia o en un idioma distinto del de la primera edición» y se excluye cualquier otra forma de subcesión.

Aplicación progresiva de la legislación. La nueva obligación se aplica a todos los contratos de edición en curso, incluidos los suscritos previos a la entrada en vigor de la legislación, pero solamente se aplica a los contratos de subcesión suscritos posteriores a la entrada en vigor de la legislación.

4. Rescisión del contrato de traducción en caso de extinción del contrato de cesión de la obra original

Fondo de la disposición. Con el objetivo de tener en cuenta las especificidades de la traducción como obra derivada de una obra en lengua extranjera (lo que se denomina obra original) sobre la que el editor francés puede perder los derechos, las partes acuerdan las siguientes condiciones:

«I. El editor tiene la obligación de informar al traductor del cese de la explotación de su obra a raíz de la pérdida de los derechos sobre la obra original a más tardar en un plazo de tres meses una vez que se interrumpa cualquier comercialización de la obra. En este caso, el contrato de traducción puede rescindirse en cualquier momento a petición del traductor y dicha rescisión deberá notificarse al editor por carta certificada con solicitud de acuse de recibo. La información comunicada por el editor sobre la interrupción de la comercialización debe mencionar expresamente el derecho de rescisión del contrato de traducción o bien debe contener referencias claras a las presentes disposiciones para asegurar que el traductor quede informado sobre ese derecho.

II. Si, en las condiciones de información previstas en el epígrafe I, el editor no demuestra que posee los derechos sobre la obra original ni, por consiguiente, que continúa con la explotación comercial de la obra traducida, el contrato de traducción se considerará vencido. Dicho vencimiento no tiene efectos retroactivos».

Se ha decidido crear la obligación de información en el caso de que las obras de traducción ya no se estén comercializando en la fecha de entrada en vigor del presente dispositivo jurídico. En esta circunstancia, se podrá exigir la información y será responsabilidad del traductor enviarle la solicitud al editor conforme a los siguientes métodos:

«III. En las obras de traducción que ya no se estén comercializando en la fecha de entrada en vigor del presente dispositivo jurídico, el editor comunica la información prevista en el epígrafe I a petición del traductor. El editor tiene la obligación de contestar a la solicitud de información en un plazo de dos meses. A falta de respuesta, se da por hecho que el editor ha interrumpido la explotación de la obra como consecuencia de la pérdida de los derechos sobre la obra original y el contrato de traducción se rescinde de pleno derecho.

La solicitud de información por parte del traductor debe efectuarse por carta certificada con acuse de recibo y mencionar que la falta de respuesta en el plazo establecido conlleva la rescisión del contrato de traducción. El traductor podrá solicitar la rescisión del contrato de traducción en cualquier momento cuando el editor le haya informado en el plazo establecido de que se ha interrumpido la comercialización de la traducción como consecuencia de la pérdida de los derechos sobre la obra original, y la rescisión se notificará al editor por carta certificada con solicitud de acuse de recibo».

Aplicación progresiva. Aplicación a todos los contratos de edición en curso, incluidos los suscritos previos a la entrada en vigor de la legislación.

5. Trámites tras la finalización del contrato

Fondo de la disposición. Las partes acuerdan las siguientes condiciones:

«A partir de la finalización del contrato que lo vincula con el autor, el editor tiene las obligaciones que se detallan a continuación:

- 1. Proceder a la interrupción de la comercialización a más tardar en un plazo de un mes desde la fecha de la finalización del contrato, a través de las principales bases de datos interprofesionales que recopilan las obras disponibles comercialmente.*
- 2. Destruir las existencias editoriales restantes después de ofrecérselas al autor, que podrá adquirir todo o parte según corresponda.*
- 3. Remitir al autor una presentación de liquidaciones elaborada a partir del cierre de cuentas que incluye los movimientos contables resultantes de la interrupción de la comercialización, en concreto, las devoluciones, acompañada de una carta para el autor en la que se mencione explícitamente la fecha de extinción del contrato y el número de ejemplares destruidos».*

Aplicación progresiva. Aplicación inmediata a los contratos en curso (incluidos los suscritos previos al Acuerdo) para los que los derechos aún no hayan vencido.

6. Métodos de provisión por devoluciones

Cuando las partes acuerden el principio de una provisión por devoluciones, tal circunstancia quedará recogida en el contrato de edición. En este caso, el contrato de edición determina el porcentaje y la base imponible de la provisión o, en su defecto, el principio de cálculo del importe de la provisión futura.

La provisión por devoluciones refleja la vida comercial de una obra, de la que el editor hace una provisión basándose en su sector editorial, su catálogo o su mercado de referencia.

El importe de la provisión por devoluciones, deducible de los derechos del libro, y la manera en que se calcule se indicarán claramente en el estado de cuentas remitido al autor.

La provisión establecida de ese modo se hará efectiva sobre los derechos del libro en el momento de la siguiente presentación de liquidaciones. Según corresponda, se establece una nueva provisión.

En función de las obligaciones jurídicas en vigor en materia de presentación de liquidaciones, no puede establecerse ninguna provisión por devoluciones más allá de las dos primeras presentaciones de liquidaciones anuales o de las cuatro primeras presentaciones de liquidaciones semestrales tras la publicación.

No obstante, puede establecerse una nueva provisión por devoluciones de un año por iniciativa del editor en caso de que tenga lugar una devolución considerable. Esta nueva provisión únicamente afectará a los ejemplares objeto de dicha devolución. Su importe y sus métodos de cálculo se indicarán claramente en el estado de cuentas.

II. Desglose entre la legislación y el Acuerdo

El desglose propuesto responde al objetivo de dotar de una posible capacidad de evolución a las normas, al mismo tiempo que confiere al conjunto la fuerza normativa de la legislación.

Los principios se encuentran en la legislación y algunos de los métodos de aplicación, en el Acuerdo profesional.

1. Implantación de una presentación de liquidaciones semestral

– En la legislación:

- i. Principio de una presentación de liquidaciones *semestral*.
- ii. Obligación de acompañar cada presentación de liquidaciones del pago correspondiente.

– En el Acuerdo:

- i. Principio de una implantación por parte de todos los editores en un plazo máximo de cinco años tras la firma del Acuerdo.
- ii. Principio de elaborar un informe de la situación pasados dos años a partir de la firma del Acuerdo para hacer balance de la implantación.

2. Presentación de liquidaciones para contribuciones no significativas

– En la legislación:

- i. Definición de contribución no significativa.
- ii. Régimen: mención a la falta de obligatoriedad de presentación de liquidaciones por contribución no significativa, excepto si el autor lo solicita y únicamente una vez al año.
- iii. Referencia al Acuerdo para la lista de datos que pueden obtenerse.

– En el Acuerdo:

Lista de elementos que deben figurar en la presentación de liquidaciones si así la solicita el autor + tabla resumen de elementos que deben remitirse al autor

3. Obligación de información que afecta al editor en caso de subcesión

– En la legislación:

- i. Principio de la obligación de información.
- ii. Ámbito de la obligación de información.
- iii. Aviso de referencia al Acuerdo para la lista de datos que pueden obtenerse.
- iv. Si el autor ha cursado la solicitud, existe la obligación de presentar el contrato relativo a las explotaciones de la obra «fuera de Francia o en un idioma distinto del de la primera edición».

– En el Acuerdo:

- i. Precisión sobre el ámbito de la obligación de información y, concretamente, lo que se entiende por «subcesión», conservando un enfoque más amplio del concepto; no se trata únicamente de una transferencia de propiedad de la obra, sino que también alude a toda transmisión de derechos a terceros para el uso de esta. Por ello, la obligación existe de manera generalizada, salvo cuando la información constituye una carga burocrática desproporcionada para el editor, sobre todo por la magnitud de la operación y por su importancia para la obra en cuestión, al igual que las contribuciones no significativas integradas en la obra que es objeto de una subcesión.
- ii. Contenido de la ficha resumen.

4. Rescisión del contrato de traducción en caso de extinción del contrato de cesión de la obra original

– En la legislación:

- i. Principio de obligación a cargo del editor de informar al traductor / de información exigible en los casos enumerados y los plazos que correspondan.
- ii. Derecho del autor de rescindir el contrato en cualquier momento como consecuencia de dicha información.
- iii. Supuesto de vencimiento.
- iv. + referencia al Acuerdo sobre el contenido de la carta.

– En el Acuerdo:

- i. Punto de partida del plazo (interrupción de la comercialización / solicitud al editor según sea el caso).
- ii. Contenido de la carta de solicitud de información al autor.

5. Trámites tras la finalización del contrato

La legislación deberá establecer una obligación y remitir al Acuerdo para que este pueda ampliarse.

6. Métodos de provisión por devoluciones

Las nuevas disposiciones figurarán en el Acuerdo.

Firmantes del acuerdo:

El presidente del Sindicato Nacional de la Edición: Vincent Montagne

El secretario general de la Liga de Autores Profesionales: Frédéric Maupomé

El presidente del Consejo Permanente de Escritores: Christophe Hardy

La presidenta del Consejo Permanente de Escritores: Séverine Weiss

Traducción de [Julia C. Gómez Sáez](#).

Notas:

[1] En la fecha de la firma del presente, el CPE está compuesto por las dieciséis asociaciones siguientes: ADAGP, ATLF, Cose Calcre, EAT, Maison de Poésie, Pen Club, SACEM, SAIF, SAJ, SCAM, SELF, SGDL, SNAC, UNPI, UPP, Union des poètes et Cie.

LA «DIGLOSIA» DE MI INFANCIA

Gabriel Hormaechea

Cuando, a los 20 años, salí del País Vasco, fui un día a observar pájaros con un grupo de ornitólogos. Aquel día descubrí que yo, que no sé una palabra de vasco, usaba vocabulario vasco. Dije: mirad, una «chirta» (v. *txirta*), y todos se volvieron a una y preguntaron: «¿Una qué?». Pues bien, para mi asombro, allí descubrí que aquel pájaro en castellano se llama «bisbita». Luego apareció una para mí «eperdiquera» (*ipurdikara*), pero ellos la llamaban «lavandera» y, pensando, caí en la cuenta de que «eperdiquera», en vasco, quiere decir algo así como «culindrina», denominación muy cercana al *wagtail* con que la llaman los ingleses. Y lo mismo ocurrió con «chonta» (*txonta*) cuyo nombre castellano aprendí allí: «pinzón». Como aprendí que el pajarito que yo siempre había llamado «chimbo» (*txinbo*) se llama «mosquitero». Y me di cuenta de que el nombre que daba a la escopeta de aire comprimido, «chimbera», también era vasco. Allí tomé conciencia de que empleaba palabras vascas sin ser consciente de que lo eran. A partir de aquel día fui descubriendo que, en mi infancia y adolescencia en Bilbao, empleaba, como todos allí, palabras vascas creyendo que eran puro castellano: a los cangrejos de mar los llamaba «carramarros», a los ratones «saguchus» (*sagutxu*), a las terneras «chalias» (*txala*), a los bigaros «magurios» y a los renacuajos «zapaburus». Al coleóptero llamado «mariquita» lo llamábamos «solitaña» (según Arriaga, del vasco *zoritagin*) y los niños cantábamos una canción que decía «Soli, solitaña: / Vete a la montaña. / Dile al pastor / que salga el sol / para hoy y pa mañana / pa toda la semana». Miguel de Unamuno titula así uno de sus cuentos, «Solitaña», en el que el protagonista, Don Roque, es apodado «por mal nombre» *Solitaña*. Al final del cuento Don Roque muere y Unamuno escribe: «...el alma de *Solitaña* voló a la montaña eterna, a pedir al Pastor, él, que siempre había vivido a la sombra, que nos traiga buen sol para hoy, para mañana y para siempre».

Pero el vocabulario vascuence que todos empleábamos en Bilbao no se reduce a nombres de animales, es mucho más extenso. Un buen ejemplo de esa mezcla de lenguas es la bilbainada: «Ené qué risas hisimos / al pasar por el Sendeja, / chalos y todo nos hiso / desde el balcón una vieja. / Mocordo le contestemos / y nos fuimos para el pueblo». La canción empieza por la exclamación «ené», palabra que reconocíamos como eusquérica y

que oíamos, pero que sólo empleaba gente venida de los pueblos. Porque había muchas palabras que corrían incrustadas en el castellano de Bilbao que reconocíamos como vascas, por ejemplo: «neska» para decir «chica», «txakurra» para decir «perro» o «eperdi», deformación del *ipurdi* vasco para decir «culo».

Había, sin embargo, muchas otras palabras vascas que empleábamos con normalidad creyendo que eran castellanas. Un buen ejemplo de ello es el «chalos» de la canción: *txalo* en vasco significa «aplausos», «palmada», lo mismo que ocurre con el «mocordo» (*mokordo*) para decir zurullo de excremento. Así, para decir que uno estaba agotado o sin sentido podíamos decir que estaba «neque» (*neke*), o llamábamos «colco» (*kolko*) al espacio entre la camisa y el pecho en frases como «llevar algo en el colco». En el campo de los adjetivos aplicados a personas, de alguien gracioso decíamos que era «chirene» (*txirene*), a una buena persona algo incauta podíamos llamarla «chocholo» (*txotxolo*), un solterón era un «birrocho» (*birrotxo*), y una persona pequeña y de poca monta era un «cacanarro» (*kakanarro*), pero si era grandota y fortachona, era un «morrosco» (*morrosko*). Cuando no te encontrabas bien podías decir que estabas «quilicolo» (*kili-kolo*), y para decir que alguien era bizco decíamos que tenía un ojo «biriquí».

Lo mismo ocurría en muchos otros campos semánticos. Por ejemplo, entre niños, cuando nos tirábamos al agua en la piscina o en la playa, nos dábamos un «chombo» (*txonbo*), que no chapuzón. Y cuando jugábamos con las chapas de las botellas, jugábamos a «iturris». *Iturri* en vasco quiere decir fuente, pero no éramos conscientes de eso, ni de que «Iturri» era una marca de gaseosas que llevaba su nombre en la chapa de la botella. Y jugábamos a bajar cuestras con una especie de patinetes de madera, con rodamientos recuperados, de fabricación casera, a los que llamábamos «goitiberas» (*goitibehera*, arriba-abajo en vasco). Nunca he sabido qué nombre tiene ese juguete en castellano.

En fin, empleábamos muchas otras palabras vascas: a la viruta de madera la llamábamos «chirlora» (*txirlora*) que es algo así como la flor de la madera que sale haciendo chir, chir. A un copete de pelo en el peinado de una niña «chori» (*txori*), cuando un niño era muy mono y agradable decíamos que era «pocholo» (*potxolo*), y a la diarrea la llamábamos «pirriler» (*pirrila*).

Estas dos últimas palabras son buenos ejemplos de palabras vascas castellanizadas, porque para para decir que algo era muy bonito podíamos decir que era una «pocholada» añadiendo la terminación castellana «-ada», como se añadía la terminación «-era» a la *pirrila*. De formación parecida son palabras como «pistojo» que viene del vasco *pista* (legaña) para decir «legañoso», o «motrollón» formada por la raíz vasca *motrollo* (basto, informe) y el aumentativo castellano «-on», que usábamos para significar «a montones», «sin orden ni concierto», lo que hoy muchos expresan diciendo «a mogollón».

Entre las que hemos citado, algunas están aceptadas por la Real Academia, tales como chimbo, pocho o carramarro, aunque esta última, según el DRAE, viene de «cámbaro» mientras que según Arriaga viene del vasco *karramarro*. También acepta «moscorra» (*moskorra*) como coloquial del País Vasco significando «borrachera».

Lo curioso es que, en el Bilbao de la época, prácticamente nadie hablaba vasco. Aquellas palabras funcionaban en el castellano de Bilbao con toda naturalidad, sin que hubiese una situación diglósica.

Gabriel Hormaechea ha traducido, entre otros autores, 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.

PREMIO ANTIFAZ A LA TRAYECTORIA EN TRADUCCIÓN

Carlos Mayor

*El [Salón del Cómic de Valencia](#) y la [Cátedra de Estudios del Cómic](#) han concedido el **premio Antifaz a la Trayectoria Profesional en la Traducción de Cómic** a **Carlos Mayor**.*

Qué emoción. Quiero dar las gracias al jurado de este Premio Antifaz a la Trayectoria en Traducción; es decir, al grupo de traductores de tebeos Tradurietas, donde hay muchísimos profesionales a los que admiro. Veo aquí a algunos de ellos, como **Núria Molines o André Höchemer**, que tanto trabaja por el reconocimiento de la profesión. Me gustaría acordarme también de mis admirados **Celia Filipetto y Sergio España**, que han sido los finalistas de esta edición. Y por supuesto quiero agradecer su reconocimiento y su apoyo al **Salón del Cómic de Valencia y a la Cátedra de Estudios del Cómic – Fundación SM de la Universidad de Valencia**. Gracias, **Álvaro Pons, Daniel Tomás y Noelia Ibarra**. ¡Gracias por haber creado este premio, que nace este año y que espero que tenga una larga vida! ¡Gracias por acordaros de los traductores!

En realidad, si se me permite, olvidarse de los traductores parece difícil. El ochenta por ciento de los tebeos publicados en España son traducciones. ¡El ochenta por ciento! Estamos por todas partes, en todas las casas. Ocho de cada diez cómics llevan dentro el trabajo de una traductora o un traductor, que es quien ha escrito el texto en castellano, catalán, valenciano, gallego o euskera que leemos, quien ha escrito en nuestra lengua esos chistes, esos juegos de palabras, esos diálogos tan naturales que luego admiramos, tuiteamos y recordamos. Ocho de cada diez.

Cada vez hay más editores que reconocen esa labor y que cuidan y pagan dignamente a los traductores. Cada vez hay más editores que, por ejemplo, destacan el nombre de la traductora en la cubierta, como **Nórdica, Comanegra o Babulinka**. Sin embargo, también sigue habiendo muchas editoriales que no hacen las cosas bien, incluidas algunas de las más conocidas. Son editoriales que venden mucho y ganan premios importantes. Son editoriales que se saltan la ley a la torera, que no mandan liquidaciones, que no firman

contratos de cesión de las traducciones, algo obligatorio según la Ley de Propiedad Intelectual. Son editoriales que, en pocas palabras, no respetan los derechos de sus autores, no respetan a sus lectores y publican libros ilegales. Y no son pocas.

Todos los autores (guionistas, dibujantes, traductores), de la mano de las asociaciones, tenemos que seguir trabajando para informar, para educar, para convencer a los editores de que hagan las cosas bien. En beneficio de todos.

En ese sentido, me gustaría recordar el trabajo del grupo **Vértice Cómic, integrado en la Red Vértice** de asociaciones de traductores e intérpretes de España, que representa a más de seis mil profesionales. Unidos somos más fuertes. Unidos podemos cambiar las cosas.

Y acabo ya, antes de que empiece a sonar la orquesta. Acabo con optimismo, recordando las cosas buenas, que son muchas.

Acabo recordando a todos los correctores estupendos que han pasado por mi vida, que me han enseñado, que me han acompañado y me han ayudado a seguir aprendiendo y creciendo. ¡Gracias!

También recuerdo agradecido a todas las personas a las que recurro constantemente para documentarme y para plantear consultas, con mi señor marido, Antoine Leonetti, a la cabeza.

Y recuerdo a todos los editores que me han dado oportunidades a lo largo de todos estos años. De no haber sido por esas oportunidades, no tendría este premio en las manos. No me cabe duda. Por desgracia, los premios los reciben siempre los traductores de autores estupendos, de autores conocidos, cuando traducir libros flojuchos, libros que ni fu ni fa o libros directamente malos de necesidad es igual de difícil o incluso más. En fin, ese es otro melón que podemos abrir algún día.

Esos editores buenos que se han cruzado en mi camino, esos editores ejemplares a los que estoy tan agradecido, son gente como **Octavi Botana, de Saprísti; como Jaume Bonfill, de Reservoir Books; Catalina Mejía, de Salamandra Graphic; Anna Prieto**, a la que debo lo que no está escrito; **Montserrat Terrones**, que trabaja incansablemente por el

cómic en catalán con **Finestres**, o mi admirada **Carmen Carrión**, que tanto me ha apoyado cuando traducía *Persépolis* y los demás tebeos de **Marjane Satrapi**, cuando traducía a **Joe Sacco**, a **Zerocalcare** o a **Jodorowsky** y a **Moebius**.

Gracias a todos ellos. Pero sobre todo gracias a quien me dio mi primera oportunidad en 1989, en el lejano siglo XX: **Sergio Gras (alias Sergio Pradera) de Ediciones Zinco**. Sergio me fichó en la Universidad Autónoma de Barcelona cuando era un pipiolo, cuando aún estaba estudiando la carrera, y me propuso traducir *V de Vendetta* de **Alan Moore** y **David Lloyd**. Yo llevaba toda una vida leyendo tebeos y de repente me proponían traducirlos. ¡Menudo sueño! ¡Y qué cosa tan difícil! Muchas gracias, Sergio, porque treinta y cuatro años después sigo viviendo ese sueño con la misma ilusión del primer día.

¡Vivan los tebeos!

[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](#).

LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL, CAMPO DE ENSAYO DE MANIOBRAS CENSORAS

Manu López Gaseni

El gran revuelo generado por la decisión de los herederos de Roald Dahl, con la complicidad de sus editores, de maquillar diversos pasajes de las obras del autor galés para hacerlas aceptables dentro de los estándares de lo políticamente correcto pone en evidencia la hipocresía y la desmemoria de buena parte de la sociedad en general y de los agentes culturales en particular.

No pocos asistimos perplejos al espectáculo de la dictadura de lo políticamente correcto, que nos impone una determinada manera de hablar, de escribir y de actuar, y censura todo aquello que transgrede unas normas que, lejos de estar fijadas, se modifican arbitrariamente en una loca *mise en abyme* que solo puede conducir al silencio. Sin embargo, muchos de los custodios de la corrección política, desde el primer ministro del Reino Unido hasta el último vociferador de las redes asociales, se llevan las manos a la cabeza cuando los procedimientos censores se aplican en una obra literaria, ya por definición intocable, en este caso perteneciente, por si fuera poco, a uno de los llamados «clásicos modernos». En el caso que nos ocupa, hay que recordar, y creo que ya se ha hecho, que el propio Dahl accedió en vida, de mejor o peor gana, a modificar ciertos detalles de algunas de sus obras más famosas. Pero, sobre todo, hay que recordar que nos hallamos en el territorio de la literatura infantil y juvenil, donde literalmente todo es posible.

De hecho, como señalan autores como Deborah Stevenson, a diferencia de lo que ocurre con las obras clásicas de la literatura universal, los clásicos de la literatura infantil y juvenil son los textos que más han sufrido todo tipo de [manipulaciones](#) textuales, tanto intralingüísticas como extralingüísticas. La autora se refiere a clásicos juveniles pertenecientes a la literatura que algunos estudiosos de la LIJ han llamado «literatura ganada» que, desde la perspectiva de los estudios polisistémicos, es aquella que, a medida que iba perdiendo su estatus de canonicidad, pasaba a convertirse en lectura para jóvenes, no sin antes ser sometida a una serie de transformaciones, y que de hecho creemos haber leído en nuestra infancia: *Mujercitas*, *Moby Dick*, *La isla del tesoro*, *Robinson Crusoe*, *Las aventuras*

de *Tom Sawyer*, *Los tres mosqueteros*, *Guillermo Tell*, *El último mohicano*, *Ivanhoe*, *Oliver Twist* y otros muchos.

A la luz de la exhaustiva clasificación de las prácticas hipertextuales propuesta por Gérard Genette, en el marco de las correspondencias entre los regímenes serio, lúdico y satírico, y las relaciones de transformación e imitación, toda modificación textual posible, incluida la traducción, forma parte de uno de estos procedimientos: la parodia y el pastiche, el travestimiento y la imitación satírica, la transposición y la imitación seria.

Por su parte, el estudioso sueco Göte Klingberg, de manera más simple —en la literatura infantil todo es más simple— propone la siguiente clasificación de las «manipulaciones», que él encontró en la literatura infantil y juvenil traducida del inglés al sueco y viceversa: adaptaciones culturales, modernización (sobre todo de cuestiones estilísticas en desuso), purificación (adaptaciones de acuerdo con los valores morales de los lectores potenciales, censura directa) y reducciones textuales.

La adaptación de obras literarias a los intereses y capacidades de diversos tipos de lectores se inició en el siglo XVI por medio de los llamados *chapbooks*, ediciones baratas de baja calidad en las que, con una extensión de entre cuatro y veinticuatro páginas, se resumían obras populares de todo tipo, desde narraciones históricas y obras religiosas hasta fábulas y cuentos tradicionales, y alcanzó producciones masivas a partir del siglo XVIII. John Newbery, considerado el primer editor moderno de LIJ, empleó diversas características de los *chapbooks*, como las ilustraciones o el precio asequible, y llegó a vender decenas de miles de obras destinadas a la infancia a lo largo del siglo XVIII, bajo la premisa de John Locke de proporcionar una correcta formación moral a los niños por medio de obras a la vez instructivas y atrayentes.

El siglo XIX es testigo de multitud de adaptaciones de *Robinson Crusoe* (1719), reescrituras («imitaciones serias») de todo tipo que la mayoría de las veces lo único que comparten con el original es el nombre, como *La familia Robinson suiza* (1812), *Escuela de robinsones* (1882), *El Robinson italiano* (1896), y otras, en las que, de un modo u otro, pervive el modelo roussoniano del buen salvaje.

La preservación de la función educativa de la LIJ ha estado presente en mayor o menor medida hasta nuestros días. En el Reino Unido, la principal vía de censura fue la escrupulosa selección de los libros infantiles de los que debían dotarse las bibliotecas públicas, y entre las obras descartadas por no cumplir los distintos cánones de corrección educativa del siglo XX se encuentran títulos tan conocidos como *Pippi Calzaslargas*, de Astrid Lindgren, así como un buen número de obras de Enid Blyton y de Roald Dahl. Esta censura resultó contraproducente, ya que, ausentes de las bibliotecas, dichas obras se vendían en las librerías como rosquillas.

Las expurgaciones perpetradas en las obras de Dahl llevan implícito, además, un evidente menosprecio de la capacidad crítica de los lectores jóvenes, que sin duda son capaces de discernir entre lo que está bien y lo que está mal, como evidencia la sonrisita que esbozan al leer cualquiera de las muchas transgresiones de las obras del galés. Como anécdota ilustrativa de esta subestimación, en una de las obras de Dahl, traducida al castellano como *La maravillosa medicina de Jorge*, el niño protagonista quiere vengarse de su abuela haciéndole tomar un bebedizo casero, motivo que ya hace unos años puso en alerta al sistema escolar inglés y obligó a la inclusión de una advertencia a los lectores sobre los riesgos de reproducir dicha medicina por su cuenta.

De hecho, la mayoría de las obras de Dahl giran en torno a un solo tema, que puede resumirse como las historias de niños rodeados de adultos negligentes y autoritarios, que deciden rebelarse y transgredir las normas sociales transitando mundos llenos de gigantes, brujas, pociones mágicas, territorios fantásticos, emociones y aventuras, de los que no siempre logran salir indemnes.

De ello se sigue que la torpeza de la nueva moralidad de reescribir las imaginativas obras de Dahl para hacer desaparecer determinados sesgos no elimina la carga subversiva, heterodoxa y plena de humor de su literatura, lo mismo que esquilmar cientos de páginas de la literatura de aventuras del siglo XIX no eliminó sus sesgos racistas y colonialistas. Pero la LIJ siempre fue un campo propicio para experimentaciones de todo tipo, y esta no ha sido sino otra vuelta más de una larguísima tuerca.

Manu López Gaseni es traductor y autor de ficción. Como docente e investigador, ha sido profesor titular de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) durante más de 30 años. Sus áreas de investigación son la literatura vasca, la literatura infantil y juvenil y la traducción literaria, temas sobre los que versó su tesis doctoral. En la actualidad preside la asociación de traductores vascos, EIZIE.

LA MADERA DE NORUEGA

RICARDO BADA

Cuando escribimos o hablamos de errores de traducción, lo normal es que lo hagamos a partir de un soporte escrito, ya sea en una publicación en papel o virtual, o bien en un libro. Para mi gran sorpresa, un día descubrí que también podía haber errores de traducción en el paso de la forma cantada a la forma instrumental, en una canción. Y conste que lo digo muy en serio.

Quiero suponer que todos los que me leen ya la conocen o han oído hablar de la canción de The Beatles que se titula *Norwegian Wood*, acerca de la cual John Lennon comentó que era cien por cien suya y admitió que trataba de una aventura extramatrimonial que estaba teniendo. Lennon ocultaba las referencias sexuales en los textos de sus canciones porque no quería que Cynthia, su mujer, se enterase. Pero quizá lo más extraño de todo es que no recordaba de qué chica se trataba en este caso.

Yendo al mismo, refresquemos en nuestra memoria el texto de *Norwegian Wood*, que aproximo al castellano como sigue, creo que de manera fidedigna:

Una vez tuve una chica, ¿o debería decir que una vez ella me tuvo? Me mostró su habitación: «¿Verdad que es buena la madera noruega?» Me pidió que me quedara y me sentase en cualquier sitio. Entonces miré a mi alrededor y noté que no había ninguna silla. Me senté en una alfombra esperando mi momento, bebiendo su vino. Hablamos hasta las dos y luego ella dijo: «Es hora de ir a la cama». Me dijo que trabajaba por la mañana y se echó a reír. Le dije que yo no y me arrastré a dormir en el baño. Y cuando desperté estaba solo, aquel pájaro había volado. Así es que prendí un fuego. ¡Verdad que es buena la madera de Noruega!

Conocido el texto, es muy evidente que el final resulta bastante explícito: el protagonista de la narración, despechado, le prende fuego a la habitación de la chica, la cual (la habitación), como era moda por aquellos tiempos, al menos en Europa, se encontraba poblada con muebles *made in Scandinavia*.

Lo cierto es que esa canción, *Norwegian Wood*, hizo furor, quizás por lo bien tramado que estaba su texto, a diferencia de otros textos de los Beatles, que podían ser bastante simplistas cuando no simplones. Y un buen día, la canción llegó al Perú, como el resto de la obra de los muchachos de Liverpool, y un conjunto de música andina, Yawar («jaguar» en quechua, según sé), grabó un disco con varias canciones de los Beatles, entre ellas la de marras.

Norwegian Wood es una de mis canciones favoritas entre las del repertorio beatle, de manera que me sentí muy sorprendido al oírla por primera vez en versión puramente instrumental y con instrumentos andinos. Pero mi sorpresa no se debió a ello sino al hecho de que en fondo a la quena y el resto de los instrumentos, Jawar había mezclado un hilo sonoro de pájaros trinando a todo trinar. Me eché a reír, aunque luego, al escucharla por segunda vez, aprecié la belleza apacible y amable de semejante cambalache.

La verdad es que no sé hasta qué punto saben o sabían inglés los integrantes de Jawar, pero es evidente que mentalmente no tradujeron *Norwegian Wood* como «Madera noruega» sino como «Bosque noruego»... aunque me quedo con la duda de si la línea «ese pájaro había volado» no fue lo que les indujo a la confusión, y la confusión al error de traducción reflejado en la partitura de su versión.

[Lamento no encontrar esa grabación de Yawar en los extensos dominios de la variopinta y casi universal memoria de Miss Hortensia Google, por lo que no puedo insertar aquí un enlace con ella. Pero quizá mi infructuosa búsqueda se deba a mi impericia en materia cibernética. Si por casualidad alguno de los lectores de esta columna lo encuentra, favor de hacérmelo saber a través de un comentario al pie de la misma. Vayan acá mis gracias anticipadas*].

Todo lo que reseño antes del párrafo encorchetado me recuerda lo que le sucedió una vez en Nueva York, a mediados del pasado siglo, al novelista estadounidense Upton Sinclair, y así lo relata en sus memorias, *American Outpost*. Sinclair tenía en la Universidad un profesor de Música, Edward MacDowell, quien era muy querido por sus estudiantes. No es raro, pues, que con motivo de su cumpleaños le enviaran un ramo de flores al que acompañaba una tarjeta con un ruego expresado en un verso de *El oro del Rhin*, la ópera de Wagner. Es un verso que comienza diciendo: *O singe fort!* (que significa «¡Oh, sigue cantando!»). Lo

malo, ¡ay!, es que MacDowell no esperaba una cita en alemán, y sí en francés, y lo que comenzó a leer decía también *O singe fort!*... sólo que en francés se pronuncia de otra manera... y además significa «¡Oh tú, mono ruidoso!». Imaginen su reacción.

*** Nota de VASOS COMUNICANTES:** véase [aquí](#) la versión de Yawar.

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*).

ENTREVISTAS

DEL AMIGO EL CONSEJO: CLAUDIA TODA

Continuamos en esta serie de entrevistas breves originada en el número [43 de VASOS COMUNICANTES](#), en esta ocasión con **Claudia Toda Castán**, Licenciada en Traducción e Interpretación y en Filología Alemana, y Doctora en Traducción por la Universidad de Salamanca. Compagina la docencia universitaria y la investigación académica con la traducción editorial. Traduce sobre todo del alemán, lengua de la que ha vertido obras de autores tan variados como Stefan Zweig, Marlen Haushofer, Daniel Glattauer o Charlotte Link.

Un libro sobre traducción

Tengo especial cariño a *La traducción de a A a la Z*, compilado por Vicente Fernández González (Berenice, 2008). Como él mismo indica en la introducción, se trata de un *collage* de extractos de lo más variados sobre traducción, desde textos traductológicos hasta fragmentos de novelas, pasando por artículos de prensa o textos históricos. Los extractos se organizan bajo el epígrafe de las distintas letras del alfabeto. Así, por ejemplo, bajo «J de jarabe (de pato)» se reúne a Julio Cortázar, Roberto Mayoral Asensio, Vicente Fernández González, George Steiner o Salvador Peña Martín. Lo que me gusta del libro es su carácter lúdico y las relaciones que se establecen entre textos tan distintos. Por otro lado, es una fuente de hilos de los que tirar para continuar leyendo y aprendiendo.

También me ha acompañado muchos años *Western Translation Theory, from Herodotus to Nietzsche*, compilado por Douglas Robinson (St. Jerome, 2012). Para la investigación académica leo muchos textos teóricos más o menos actuales, y lo que me encanta de este libro es bucear en las ideas sobre traducción que se manejaban antes de que la Traductología se asentara como disciplina. Resulta muy iluminador observar que algunas cuestiones que a veces se presentan como muy modernas las había pensado ya alguien hace cientos o miles de años. [En esta línea no me resisto a colar aquí *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*, editado por Daniel Weissbort y Astradur Eysteinnsson (Oxford University Press, 2006).]

Una traducción favorita

Siempre me ha fascinado la traducción de *El rodaballo* de Günter Grass realizada por Miguel Sáenz (Alfaguara). El ejercicio de creatividad y a la vez de rigor es maravilloso. Sigo con mucho interés las traducciones del alemán que va haciendo Isabel García Adán, que me parecen realmente brillantes. Consigue una fluidez y una naturalidad que me asombran en cada ocasión. Su traducción de *Los Buddenbrook* (Edhasa) es una de mis preferidas.

Un diccionario

El [Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache](#), lo uso continuamente. Se trata de un diccionario monolingüe con una interfaz que me resulta comodísima a la vista y que ofrece definiciones fácilmente comprensibles, muchos ejemplos de uso, expresiones hechas e incluso el origen etimológico de las palabras. Aunque es un diccionario de uso general, incluye una cantidad considerable de términos técnicos. Se ha convertido para mí en un imprescindible.

La búsqueda más rara que he hecho en mi vida

Me consta que a lo largo de estos años he hecho búsquedas rarísimas y, según con qué textos, alguien que no sepa a qué me dedico podría albergar muchas sospechas si tuviera acceso a mi historial. La obra que sin duda se lleva la palma es *Momentos estelares de la Humanidad*, de Stefan Zweig, que publicará próximamente la editorial Alma. Zweig se documentaba exhaustivamente para escribir cada miniatura y, para estar segura de algunas decisiones de traducción, también yo he realizado una documentación tremenda. He revisado los diarios de un telegrafista que viajaba a bordo del barco que tendió el primer cable telegráfico trasatlántico; he leído descripciones de batallas náuticas medievales en busca de determinadas armas; he preguntado a expertos en qué dirección avanzarían las sombras en el Polo Sur; he mirado en Google Maps cómo era el tejado de la casa que habitó Lenin en Zúrich, y un larguísimo etcétera.

DEL AMIGO EL CONSEJO: JUAN PASCUAL MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Continuamos en esta serie de entrevistas breves originada en el número [43 de VASOS COMUNICANTES](#), en esta ocasión con Juan Pascual Martínez Fernández, traductor editorial en lengua inglesa, además de, quién lo iba a decir, profesor asociado de traducción en la Universidad de Málaga. Ha traducido, entre otra gente, a Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin, George Orwell, Anthony Burgess, Ian Watson, Philip J. Farmer, Robert A. Heinlein, Neil Bartlett, Jack Ketchum, Dan Abnett, Katherine Addison o Dean Koontz.

Un libro sobre traducción

Dos, me temo. Soy muy poco dado a la teoría, por carencias propias, pero hay dos obras a las que les tengo un especial aprecio.

La primera es una recomendación que me llegó cuando hacía los estudios de doctorado (en el siglo pasado), *Teoría y crítica de la traducción: antología*, una selección de Julio-César Santoyo de textos con todos los niveles de erudición sobre el arte y la práctica de la traducción, y que me abrió mucho los ojos ante lo que se me venía encima.

La segunda es *La enseñanza de la traducción*, una selección de textos (más académicos) elegidos por Amparo Hurtado Albir, muy útil, y a la que le tengo especial cariño porque me la dio en/de propia mano Emilio Ortega, gran traductor y mejor persona.

Una traducción favorita

Maemía. ¿Puedo coger el comodín del público? ¿Y el de la llamada? Bueno. Pues otras dos, una antigua y otra reciente.

La primera, allá a finales de los ochenta, o principios de los noventa, en la que realmente me di cuenta de la dificultad de la traducción: *Bosque Mitago*, de Robert Holdstock, con la traducción de Cristina Macía y Francisco Pérez Navarro. La traslación del vocabulario, los distintos términos arcaicos y similares tuvo que ser para beber y no parar.

De las más recientes, *Gideon la Novena*, de Tamsyn Muir, con la traducción de David Tejera. Ya cuando tienes que traducir «palabros» inventados y que encajen con el resto de la obra, ese nivel.

Un diccionario

Aunque hoy, por suerte, tenemos «las internetes», sigo enganchado al *Diccionario de usos y dudas del español actual* de Martínez de Sousa.

La búsqueda más rara que he hecho en mi vida

Como dice mucha gente compañera traductora, si las fuerzas de seguridad nos hicieran un repaso del historial de internet...

Creo que la más peculiar fue en la traducción de una obra erótico-festiva donde aparecía el término «kinky cottage», una casita de campo equipada con cadenas, postes y todo lo necesario para disfrutar de tu fin de semana sadomaso. Nadie entre la gente traductora sabía de qué iba aquello (o no me lo confesaron), así que en la búsqueda virtual tuve que escribirle a un «amo del calabozo» (literal) que encontré para que me ilustrara. No, no volví a utilizar esa cuenta de correo.

DEL AMIGO EL CONSEJO: CORALIA POSE

Continuamos en esta serie de entrevistas breves originada en el número [43 de VASOS COMUNICANTES](#), en esta ocasión con Coralia Pose, Licenciada en Traducción e Interpretación y con un Doctorado sobre la Recepción Europea de Yorgos Seferis. Traduce (menos de lo que le gustaría) del inglés, italiano y griego moderno. En los últimos años, ha estado más volcada en la docencia que en la traducción, sin desvincularse por completo de esta, y tratando de transmitir su pasión por las humanidades en las aulas.

Un libro sobre traducción

Me gusta mucho leer manuales o ensayos sobre Traducción o sobre Lengua, en general. Aunque, por desgracia, no tengo mucho tiempo, ahora, para dedicar a este vicio confeso. Siempre he pensado que el marco teórico, aunque puede resultar tedioso en un principio o en determinadas situaciones, sirve para poder construir una buena práctica, estructura la opinión, vertebrar el pensamiento...

Un libro que me gustó mucho y me cautivó, casi como una novela de aventuras, fue *La República Mundial de las Letras* de Pascale Casanova que, si bien no se trata de un manual de traducción, me ayudó a comprender los procesos que van conformando la historia de la literatura, el espacio literario de cada cultura y me hizo reflexionar sobre los mecanismos que favorecen la recepción de autores o literaturas extranjeras en una determinada cultura, dependiendo del capital cultural que esta haya acumulado previamente. Es decir, que, sin hablar propiamente de traducción, en realidad es uno de sus temas principales.

Una traducción favorita

Es difícil citar sólo una, sobre todo cuando no siempre se puede cotejar con el original por desconocer el idioma. Pero, citaré un poema que está siempre presente en mis lecturas recurrentes: *Ítaca* de C. P. Cavafis en traducción de Vicente Fernández González e ilustrado por Federico Delicado. Una delicia de libro publicado por *Nórdica* que siempre que tengo la ocasión procuro regalar. Traducciones a nuestra lengua de este poema se cuentan en decenas, pero, sin desmerecer las anteriores, esta es delicada, cercana, sencilla y preciosa. Es de esas traducciones que muchos quisiéramos haber firmado... Y, de una novela: *Hijos de la*

medianoche de Salman Rushdie en traducción de Miguel Saenz, porque se adivina la complejidad del texto y, sin embargo, su lectura es ágil, repleta de humor y magia.

Un diccionario

Cada idioma tiene sus grandes diccionarios que son casi una brújula sine qua non para los traductores. Pero, si tengo de decantarme por uno al que suelo acudir a diario, ya sea para traducir o para solventar dudas de la vida diaria es el *Diccionario de uso del español* de María Moliner. A pesar de la cantidad de herramientas que existen hoy en día en la red, foros, bases terminológicas, etc. y que resultan tan útiles para nuestra profesión, este diccionario siempre me sorprende recogiendo un uso que desconocía o un matiz que se me escapaba.

La búsqueda más rara que he hecho en mi vida

No recuerdo una en concreto. Pero, sí que hubo una época en que compaginaba la traducción especializada y la jurada y los temas eran de lo más variopintos. Lo mismo estaba una semana investigando sobre una parte de unos hornos altos de una acería (que además ningún trabajador de la fábrica para la que traducía llamaba por su nombre técnico sino por su parecido a una parte del cuerpo de un animal...), que sobre los diferentes vientos del Mediterráneo, tipos de explosivos, prótesis dentales o nombres de hematomas según la intensidad y la zona corporal para poder dilucidar un accidente mortal... Tenía a las cookies totalmente desorientadas a la hora de ofrecerme publicidad.

DEL AMIGO EL CONSEJO: TERESA LANERO

Continuamos en esta serie de entrevistas breves originada en el número [43 de VASOS COMUNICANTES](#), en esta ocasión con Teresa Lanero (Málaga, 1977) cursó el Máster en Traducción para el Mundo Editorial de la UMA en 2012 y desde entonces traduce libros del inglés, el francés y el italiano al español. En 2020 recibió el premio Esther Benítez por la traducción de *El clamor de los bosques*, de Richard Powers (AdN), y el premio internacional de traducción de poesía en italiano M'illumino d'immenso.

Un libro sobre traducción

El que tengo más reciente es *Se vive y se traduce*, de Laura Wittner, una pequeña maravilla que recoge anécdotas, aforismos e historias breves con los que es imposible no sentirse identificada. «Traducir es ir pegada a la espalda de alguien», dice. Y más adelante: «Traducir es aprender a esquivar».

Una traducción favorita

No puedo elegir una traducción favorita, hay muchas y muy buenas, tanto de traductores consagrados como de colegas jóvenes, tanto de obras célebres como de libros que pasan por el panorama literario casi de puntillas. Recuerdo que, hace años, me impresionó mucho la traducción de *Alta fidelidad* de Miguel Martínez-Lage, porque tiene un tono macarra que me encanta y que considero muy difícil de reproducir sin que suene forzado. Más recientemente, cuando leí uno de los libros de Richard Powers que tradujo hace años Jordi Fibla, *El eco de la memoria*, sentí una fascinación parecida, tal vez porque me tocaba a mí verter las palabras de ese autor. Así a bote pronto, me parecen admirables el trabajo de Claudia Toda en *La pared*, el de Eugenia Vázquez-Nacarino con sus traducciones de Lucia Berlin, el *Mumbo Jumbo* de Inga Pellisa...

Un diccionario

Me encantan los diccionarios y compro muchos. En las librerías de segunda mano a veces se encuentran joyas a un precio estupendo y cuando algún colega recomienda un diccionario, me lo apunto y trato de hacerme con él, es casi enfermizo. El que más uso quizá sea el *Diccionario combinatorio práctico* de Ignacio Bosque, supongo que en esto no soy muy original. Mis descubrimientos más recientes han sido dos diccionarios monolingües en inglés. En primer lugar, el *Slang Dictionary* de Jonathon Green, que detalla los distintos

significados del argot a lo largo de las décadas, lo cual me ha venido de perlas en una de mis últimas traducciones, una novela estadounidense bastante gamberra escrita en los años setenta. El segundo hallazgo reciente ha sido *American Regionalisms*, de Robert Hendrickson, que reúne expresiones regionales de las diferentes zonas de Estados Unidos, en ocasiones de uso muy autóctono y difícilísimas de encontrar.

La búsqueda más rara que he hecho en mi vida

No creo que mis búsquedas hayan sido especialmente raras. Acudir a foros de póker, a profesores de conservatorio, a una amiga farmacéutica para que investigue acerca de compuesto químico... Hace poco me pasó algo muy curioso. Buscaba una frase muy ambigua de uno de mis personajes, una expresión que no tenía ni pies ni cabeza y que me tuvo loca durante varios días. De pronto, di con la frase en una página rusa, pero yo no sé ruso, así que recurrí al traductor de Google, a sabiendas de todas sus limitaciones, para ver si por ahí encontraba un poco de luz. La página resultó ser un foro de traducción y el traductor del libro al ruso, varios años antes, planteaba la misma duda que yo tenía y ofrecía las mismas soluciones que yo barajaba. En ese momento, sentí que algo que trascendía el tiempo, el espacio y el idioma me unía a esa persona, ya que conocía exactamente el proceso mental que le había llevado hasta allí. Después llegué a la conclusión de que, como casi siempre, la respuesta no era tan compleja: el personaje simplemente desvariaba de vez en cuando.

DEL AMIGO EL CONSEJO: IRENE DE LA TORRE

Continuamos esta serie de entrevistas breves originada en el número [43 de VASOS COMUNICANTES](#), en esta ocasión con **Irene de la Torre Perelló** (Madrid, 1988), licenciada en Economía y en Traducción e Interpretación. Desde 2014 es traductora autónoma a tiempo completo, combinando la traducción literaria y editorial con la de todo tipo de documentos del neerlandés, inglés, francés y catalán al castellano. En 2017-2019 fue seleccionada para participar en el proyecto europeo *Connecting Emerging Literary Artists* como traductora de neerlandés a castellano, donde tradujo obras de tres autores holandeses. Ha publicado traducciones en las editoriales Turner, Lengua de Trapo y Geoplaneta, y también es lectora editorial para Navona. Además, ha realizado varios cursos de relato en la escuela de escritura Hotel Kafka con Eloy Tizón y ha publicado en revistas de literatura, como *La Gran Belleza*, y en fanzines, tanto con sus traducciones como con su propia obra. Actualmente prepara su primera colección de relatos.

Un libro sobre traducción

Un manual de traducción que me apasiona y que me ha ayudado muchísimo en la forma de enfocar mis traducciones es «*Schrijven als een ander. Over het vertalen van literatuur*» de Maarten Steenmeijer [Escribir como si fueras otro. Sobre la traducción de literatura]. Este manual solo está disponible en neerlandés, pero hace una reflexión nada ortodoxa de lo que sería una buena traducción con ejemplos concretos de traducciones del castellano al neerlandés.

Para mí ha supuesto mucho y lo tengo de referencia para mis traducciones.

Algo que también me gusta mucho son los manuales de escritura. No concibo una buena traducción si de base no se sabe escribir bien. Solo si entiendes cómo está formado un texto, qué es lo que hace que sea atractivo, que enganche o qué cosas debes evitar; en definitiva, solo cuando conoces realmente el escenario al que se ha tenido que enfrentar el escritor o la escritora, puedes crear un texto, una traducción, tú misma. Siempre he pensado que traducir es escribir con un guion. Dicho esto, me gustaría mencionar un manual de escritura que me parece estupendo, que me ha ayudado muchísimo y que tengo como referencia: *Escribir cuento. Manual para cuentistas*, VV. AA., editorial Páginas de Espuma. Lo consulto muchísimo y lo releo siempre que puedo.

También me gustaría citar dos libros relacionados con la traducción que están disponibles en castellano. Hace unos años leí *La tarea del traductor* de Walter Benjamin, editorial Sequitur, y le tengo el ojo puesto a un libro de reciente publicación, *La impostora*, de Nuria Barrios también en la editorial Páginas de Espuma.

Mi sensación es que la traducción es más práctica que teoría, por eso también me gusta mucho traducir pequeños fragmentos de textos que ya se han publicado y comparar mi traducción con la ya publicada. Es como dialogar con mis compañeros sin que estos estén presentes y sin hablar directamente con ellos. De esta forma me enseñan muchísimo, sin ellos saberlo.

Y, para terminar, me parece importante mencionar que la lectura es la mejor maestra. Si no se lee, no se puede escribir bien, ni, por tanto, traducir bien. La lectura es el mejor manual de traducción (y de escritura) para mí.

Una traducción favorita

Voy a decir dos traducciones favoritas:

Cuentos, John Cheever. Literatura Random House. Traducción de José Luis López Muñoz.

Todos los cuentos, Clarice Lispector. Alba editorial. Traducción de Elena Losada Soler.

Y en este caso no es porque haya comparado las traducciones, sino porque he gozado de su lectura como si estuvieran escritos originalmente en castellano, y eso es la mejor prueba de la buena calidad de una traducción.

Un diccionario

Soy traductora del neerlandés y le tengo un cariño especial al *Grote Woordenboek der Nederlandse Taal*, Van Dale, 1976. Es un diccionario que recogí literalmente de la calle en Bélgica, en mis años de estudiante Erasmus. Lo habían abandonado al final de la jornada de un mercadillo de antigüedades, dándolo por perdido, y yo estoy muy contenta de haber pasado por allí en ese momento. Se trata de dos tomos muy antiguos y es un diccionario de definiciones en neerlandés. Lo guardo como si fuera un tesoro, ha sobrevivido a varias mudanzas, a pesar de su gran volumen. Aunque no esté actualizado, me sirve mucho si, por

ejemplo, tengo que hacer una traducción del año en el que está publicado el diccionario, ya que en él he encontrado palabras que no he podido encontrar en Internet.

Por otro lado, los diccionarios de definiciones en la lengua origen me suelen gustar mucho más que los diccionarios bilingües. Solo si entiendes bien el significado en la lengua de origen puedes encontrar la palabra adecuada en tu idioma. A mí me habría encantado ser lexicógrafa, pero eso ya es otro tema...

La búsqueda más rara que he hecho en mi vida

No sé si búsqueda, pero lo más raro que he tenido que traducir, o al menos que recuerde ahora, fue en la traducción que hice del libro *Cómo crear un ser humano*, de Philip Ball, Editorial Turner. En un capítulo habla de los «bebés diseño». Recuerdo que me quedé entre fascinada y horrorizada con el concepto, y todavía tengo pesadillas con él... Copio y pego el párrafo en cuestión:

Cuando la tecnología despegaba a finales de la década de 1960, el escritor médico de *Time*, David Rorvik, describió el futuro según el biólogo reproductivo E. S. E. Hafez.

[Él] prevé el día, tal vez dentro de tan solo diez o quince años, en el que una mujer pueda pasear por un supermercado especializado y seleccionar a su bebé de entre una amplia selección de embriones congelados del día anterior, con la garantía de que estén ausentes todos los defectos genéticos y con el sexo, el color de los ojos y su probable cociente intelectual detallados en la etiqueta. También podría incluirse en el exterior del paquete una imagen en color del producto en edad adulta.

DEL AMIGO EL CONSEJO: CHIARA GIORDANO

Continuamos esta serie de entrevistas breves originada en el número [43 de VASOS COMUNICANTES](#), en esta ocasión con **Chiara Giordano**, traductora, profesora de italiano y doctora en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid. Junto con Javier Echalecu, ha vertido al castellano a autores como Alda Merini, Salvatore Satta, Umberto Saba, Cesare Pavese, Carlo Petrini y Ernesto Ferrero. Además, colabora con distintas librerías de Madrid, con el Istituto Italiano di Cultura y con el Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción de la UCM en la organización de actividades académicas y clubes de lectura. Es una firme defensora del asociacionismo y desde marzo de 2022 forma parte de la junta de ACE Traductores.

Un libro sobre traducción

Hace unos años me regalaron un ensayo autobiográfico de [Jhumpa Lahiri](#) —*In altre parole*, vertido al castellano por Marilena De Chiara para la editorial Salamandra— en el que la escritora indobritánica habla de su relación visceral (y algo obsesiva) con la lengua italiana, y el «hijo» de ese amor, por así decirlo, es justamente ese mismo libro: el primero de la autora escrito directamente en italiano. No es un ensayo sobre traducción, pero, releído ahora, a la luz de mi experiencia como cotraductora (¡bendito sea ese «co»!) de mi idioma materno a otro, encuentro numerosas anécdotas que creo podrían divertir a cualquiera que se dedique a esta profesión. Y otro que se me ocurre (este lo tengo más reciente, a pesar de ser casi un clásico) es [Dieciocho conferencias nada magistrales y dos discursos de circunstancias](#) de Miguel Sáenz, una recopilación de artículos y conferencias publicada en 2013 por la Universidad de Salamanca.

Una traducción favorita

Esto es casi como preguntar por un libro favorito: ¡qué difícil contestar en pocas líneas! En casa nos gusta comparar las distintas traducciones que tenemos del mismo libro. Claro, al juntar una biblioteca traída de Italia con una nacida aquí, de repente se encontraron en la misma estantería, bien juntitos, el Proust de Natalia Ginzburg y el Proust de Consuelo Berges, Pedro Salinas y José María Quiroga Plá; el *Moby Dick* de Pavese y el de Enrique Pezzoni; unos cuantos Joyce y muchos —demasiados, si tenemos en cuenta el tamaño de los pisos de Madrid— «Dantes». Entre las traducciones recién llegadas, hay dos que me han gustado especialmente y, además, se las debemos a dos admirados compañeros de la

asociación: *El libro de los errores* de Carlos Mayor (y Gianni Rodari, claro) (Editorial Juventud, 2020), con las preciosas ilustraciones de Chiara Armellini, y *Niña, mujer, otras* de [Julia Osuna](#) (y Bernardine Evaristo) (AdN, 2020).

Un diccionario

El diccionario al que más cariño le tengo es mi primer «Devoto-Oli» (*Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier): un volumen bastante compacto y manejable, color verde aceituna, que está todavía repleto de las chuletas que consultaba a escondidas durante los exámenes de lengua y literatura (estoy hablando de los años del Instituto, naturalmente, luego me convertí en una alumna aplicada y honesta). Cuando traduzco al castellano, suelo consultar el *Diccionario de uso del español* de María Moliner (Gredos), el *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española* de Manuel Seco (Espasa) y, entre los bilingües, *Il grande dizionario di spagnolo* de Rossend Arqués y Adriana Padoan (Zanichelli).

La búsqueda más rara que he hecho en mi vida

No sé si la calificaría de «rara», pero una de las más divertidas ha sido cuando tuve (tuvimos) que traducir un famoso monólogo de Roberto Benigni en el que el cómico toscano se lanza a enumerar, ante una atónita y divertida Raffaella Carrà, todas las posibles formas de llamar los genitales masculinos y femeninos, con regionalismos procedentes de toda Italia y metáforas eufemísticas que pescan de los campos semánticos más dispares.

DEL AMIGO EL CONSEJO: FERNANDO TODA IGLESIA

Continuamos esta serie de entrevistas breves originada en el número [43 de VASOS COMUNICANTES](#), en esta ocasión con **Fernando Toda Iglesia**, que ha traducido a autores como Walter Scott, James Joyce, Anthony Burgess, Edith Wharton, Charles Dickens, Robert Browning y William Wordsworth. Fue profesor de historia de la lengua inglesa en la Universidad de Sevilla, y de traducción de inglés en la Facultad de Traducción y Documentación de la de Salamanca. Con una ayuda del Ministerio de Cultura, tradujo *La gesta de Roberto de Bruce*, de John Barbour (1376), y está terminando la traducción del otro poema épico sobre las guerras de independencia de Escocia, *The Wallace* (1478), del autor conocido como Hary.

Un libro sobre traducción

Dos, ambos sobre enseñanza de la traducción. Fui de los profesores que pasaron de dar clase en Filología a darla en Traducción e Interpretación a primeros de la década de 1990 y, aunque había traducido algunos libros, no tenía experiencia en enseñar a traducir. Me ayudó mucho un librito de Wilhelm K. Weber, director del Monterey Institute of International Studies de California, *Training Translators and Conference Interpreters*, de 1984. El otro que me resultó muy útil para esas clases de traducción de inglés a español era en realidad un manual para la enseñanza de traducción inversa, alemán-inglés. Se llama *In other words... Arbeitsbuch Übersetzung*, es de 1989, y está escrito en inglés. Las autoras son Veronica Smith y Christine Klein-Braley. Es una aplicación de la *skopostheorie* o teoría del escopo, con modelos de análisis del texto, ejercicios muy razonables y una serie de «consejos prácticos» muy sensatos.

Una traducción favorita

La marcha Radetzky de Joseph Roth, traducida por Isabel García Adánez en Alianza en 2020. Unos años antes, por recomendación de un amigo, había empezado a leer una traducción anterior. Pese a lo bien elaborada que está la historia, a través de tres generaciones, se me hizo difícil de leer, y no la terminé. La versión nueva me pareció más viva y la leí rápido y más a gusto. No sé alemán, así que en este caso soy un «usuario puro», y en esta traducción encuentro detalles, incluido el uso de los diminutivos, que me hacen disfrutar del texto.

En cuanto a poesía, me gustó mucho la versión de *El paraíso perdido* de Milton que hizo Manuel Álvarez de Toledo y que publicó la Universidad de Cádiz en 1988. Es una traducción en endecasílabos que suena muy bien. Pero podría decir lo mismo de la de Esteban Pujals, también en endecasílabos, publicada por Cátedra en 1986. Es una de las cosas fascinantes de la traducción: dos versiones del mismo texto, las dos buenas y las dos notablemente distintas.

Un diccionario

Recomiendo, y no solo para estudiantes, el *Collins Cobuild English Dictionary*. Ahí hay que acudir a menudo antes de ir al bilingüe, y su manera de definir, sobre todo para los verbos, es de una claridad que se echa de menos al usar el DRAE. Por las excelentes indicaciones sobre uso, también es utilísimo para traducir al inglés.

Como llevo un par de años con la traducción del poema épico *The Wallace*, tengo que nombrar el sitio web de los *Dictionaries of the Scots Language / Dictionars o the Scots Leid*, donde consulto el *Dictionary of the Older Scottish Tongue*. Es estupendo disponer de él online; cuando estaba traduciendo el *Bruce*, en la década de 1990, tuve que ir a Edimburgo una temporada para buscar palabras en ese diccionario histórico, del que aún faltaba por publicar al menos un tomo. Las cosas han cambiado mucho desde entonces, en este caso sin duda para bien.

Sigo encontrando útil el *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares. De vez en cuando la parte ideológica me ayuda a encontrar esa palabra que resulta más adecuada que la que se me ha ocurrido o me ofrece el bilingüe.

La búsqueda más rara que he hecho en mi vida

Hablaré de cómo el autor me ahorró complicarme y emplear tiempo en una búsqueda que yo me había planteado mal. En la novela *Mailman*, del estadounidense J. Robert Lennon, el narrador menciona una pegatina en el parachoques de un coche, y sale así: «I ♠ MY CAT». Me empeñé en interpretar el símbolo como un ideograma, influido por el dibujo de un corazón para indicar, por ejemplo, «I love New York». Aunque sabía que el símbolo de la pica se llama *spade*, que es una pala, y que así se suele aludir a la del enterrador, y averigüé que en cartomancia representa la muerte, encontraba poco probable que la pegatina proclamara que alguien había matado o sepultado a su gato. Debo confesar que no conocía el verbo *to spay*, que es quitar los ovarios a un animal, de manera que el sonido /speid/ no

me ayudaba nada en ese sentido. El autor me explicó que había que entenderlo fonéticamente como «I spayed my cat», y en mi traducción (*Cartero*, Tropismos, 2005), opté por «Yo **KP** a mi gato» para buscar un efecto parecido; el animal cambió de sexo, pero siguió vivo, y creo mantuve la función de la pegatina.

CRÍTICA

***TRANSLATING MYSELF AND OTHERS*, JHUMPA LAHIRI**

Translating myself and others, Jhumpa Lahiri, Princeton, University Press, 2022, 198 páginas.

Almudena Otero Villena

He disfrutado mucho leyendo este libro, lúcido e inspirador, pero no me resulta fácil escribir sobre él. Quizás porque no es un texto lineal, con una clara y definible línea argumentativa, sino más bien fragmentario: reúne diez ensayos escritos entre los años 2015 y 2021, entre Italia y Estados Unidos, y presentados en orden cronológico; capítulos independientes pero a la vez estrechamente relacionados entre sí a través de numerosos ecos y resonancias, que nos trasladan en una especie de movimiento en espiral a través de diferentes aspectos de la traducción. El mismo título, *Translating myself and others*, nos indica ya que no se trata de un manual técnico sobre traducción (aunque no eluda ciertas explicaciones técnicas: por qué en una traducción opté por este término y no por el otro), sino de un libro en gran medida autobiográfico, de un recorrido personal en el que las reflexiones sobre la traducción y la literatura de [Jumpha Lahiri](#) se entremezclan con las alusiones a la propia trayectoria vital: a su infancia entre dos lenguas y culturas, su labor de escritora (tanto en inglés como en italiano) y de traductora y profesora, su estancia en Italia, sus lecturas de otros autores y lo que han significado en su vida, la experiencia de traducirse a sí misma, la epidemia de COVID y el confinamiento, la muerte de su madre.

En este sentido, el libro conecta directamente con otro anterior de Jhumpa Lahiri, *In altre parole* (*En otras palabras*, traducción de Marilena di Chiarana. Barcelona: Salamandra 2019) una obra en la que declara su amor por las lenguas (y en particular por el italiano) y comparte su experiencia de adentrarse y asumir como propio un idioma en principio ajeno, en lo que es al mismo tiempo una exploración de sí misma y de sus límites: el tratar de expresarse en otras palabras; el esfuerzo que implica y el descubrimiento y transformación

que trae consigo. Una transformación que es equiparable —empleando una imagen que Lahiri cita en su nueva obra— a una metamorfosis corporal.

Translating myself and others se podría leer, en este sentido, como una continuación de *In altre parole*, con la diferencia de que aquí el foco se desplaza ligeramente introduciendo un nuevo elemento que aún no estaba presente en el anterior (como tampoco en la propia vida de Lahiri en ese momento): la [traducción](#). El libro se podría definir así como una reflexión sobre la esencia del oficio de traducir y sobre cómo este se entreteje con la misma experiencia de la vida. Porque, al fin y al cabo, ese proceso de trasladar un texto de un idioma a otro no es solo una técnica, sino también una vivencia profundamente íntima y personal, que nos conecta, como el hecho de escribir en una lengua aprendida ya tardíamente, con nuestra vulnerabilidad. Y, así, si *En otras palabras* Lahiri afirmaba: «Escribo en los márgenes, tal como he vivido desde siempre, en los márgenes de los países y las culturas. Una zona periférica donde no es posible que me sienta enraizada, pero donde ya me encuentro cómoda: la única zona a la que creo pertenecer de alguna forma» (p. 69), en *Translating myself and others* declara, citando a Calvino, que es la misma literatura la que habita en los márgenes: «La verdadera literatura opera en los márgenes intraducibles de cada lengua» (p. 143). Ya desde el principio; como alguien que ha crecido entre diversas lenguas y culturas, Lahiri es consciente de que la traducción forma parte de su misma naturaleza o estar en el mundo: «Traduzco, luego existo» (p. 2).

Al mismo tiempo, la labor de traducción y la de escritura están para ella estrechamente relacionadas; ambas son parte y expresión de la misma búsqueda vital y creativa: «Puede que haya empezado escribiendo mis propios libros, pero nací con un talante de traductora, ya que mi gran deseo era conectar mundos dispares» (p. 54-55). Si en la traducción damos voz a las palabras de otra persona, al escribir una obra literaria no podemos tampoco olvidar nunca que «no hay palabras que sean ‘mis palabras’ —simplemente las ordeno y uso de una forma determinada» (p. 53). En varios momentos del libro la escritura y la traducción se revelan ambas como actos intertextuales y dialógicos que nacen de la apropiación, que habitan en la intersección y la referencia.

De hecho, en el caso de Jhumpa Lahiri fue la traducción la que nació de la escritura: comenzó a escribir en italiano para luego traducir del italiano. Pero, al mismo tiempo, nos recuerda que su actividad como escritora ha quedado indeleblemente marcada por su

trabajo traductor. Porque, al fin y al cabo y como ya se ha repetido numerosas veces, no hay lectura más profunda que la de un traductor, y es al traducir una obra literaria cuando esta muestra, de una forma más clara que a través de la mera lectura, sus engranajes. La traducción nos ofrece otra mirada sobre la literatura: «El escritor o la escritora que nunca traduce tiene la desventaja de estar encerrado, como Narciso, para bien o para mal, en un permanente estado de autorreflexión» (pp. 58-59).

Hacia el final el discurso regresa de nuevo, de una forma quizás más manifiesta, al tema de la lengua y la identidad. El italiano, idioma que Jhumpa Lahiri ha adoptado también como modo de expresión literaria, no es ya la lengua de los otros, sino que es mi lengua, una de mis lenguas (afirma). Ante los que vinculan una lengua con una identidad nacional que se define frente a los otros, Lahiri recuerda que las lenguas tienen también, como las personas, una identidad híbrida y migratoria. Y la misma existencia de la traducción es la negación más clara y definitiva de esa actitud narcisista que caracteriza a una cultura «in love with itself»: un recuerdo de que todo en este mundo está, finalmente, sujeto al cambio y a las metamorfosis.

Almudena Otero Villena estudió Periodismo y Filología Alemana, y se doctoró con una tesis sobre novela artúrica, que realizó entre la Universidad de Santiago y la Freie Universität Berlin (*Zeitauffassung und Figurenidentität im Daniel von dem blühenden Tal und Gauriel von Muntabel*, Göttingen: V&R unipress 2007). Dos becas posdoctorales, en las universidades de Colonia y Princeton, le permitieron investigar sobre mística femenina medieval. Ha traducido, entre otros autores, a Mechthild von Magdeburg, Ludwig Tieck, Martin Heidegger, Carl Schmitt, p.m. (Hans Widmer), a la etnóloga Heike Behrend y a la teóloga Hildegund Keul. Es además autora del ensayo *'ayn. O ollo e a fonte* (Rianxo: Axóuxere 2017) y del poemario *Diario dos mapas. Un ensaio de topografía norteafricana* (Pontevedra/ Bragança Paulista: Urutau 2020).

***IN KETTEN TANZEN: ÜBERSETZEN ALS
INTERPRETIERENDE KUNST*, EDICIÓN DE
GABRIELE LEUPOLD Y KATHARINA RAABE**

In Ketten tanzen: Übersetzen als interpretierende Kunst, edición de Gabriele Leupold y Katharina Raabe, Wallstein Verlag, 2008. 294 páginas.

Isabel Romero

En septiembre de 2006, el Literarisches Colloquium de Berlín acogía el encuentro entre un nutrido grupo de músicos, actores, traductores, filósofos, así como algunos especialistas en humanidades, con objeto de iluminar posibles espacios de intersección y explorar hasta dónde podía conducir la idea de la traducción literaria como interpretación o representación. El experimento resultó tan fructífero que dos años más tarde la esclavista Gabriele Leupold y la editora Katharina Raabe reunían una serie de contribuciones en torno a este planteamiento en un libro que no ha perdido ni un ápice de lustre desde su publicación y que aporta interesantes enfoques sobre los paralelismos que se muestran cuando se buscan procesos de traducción en el trabajo de músicos, actores, historiadores o críticos literarios. En el título, la frase inicial de un aforismo que Nietzsche escribió en *Humano demasiado humano* —evocando a su admirado Voltaire— para referirse a los grilletes de las fórmulas heredadas y de la métrica que los poetas griegos se imponían en sus creaciones: «Bailar con cadenas. Hacérselo difícil y luego extender por encima la ilusión de la facilidad, esa es la pieza artística que quieren mostrar». Una imagen que nos recuerda a lo que estamos atados. Pero ¿qué sucede durante el largo camino que va desde el desciframiento del texto hasta que este adquiere la forma de una traducción, de una interpretación musical o de una representación escénica? ¿Qué ve, oye, siente y piensa quien lo recorre mientras no se vislumbra el final? ¿Qué hacemos cuando no entendemos una frase y por tanto ignoramos cómo traducirla, tocarla con un instrumento o interpretarla en el escenario? Todas estas preguntas y otras muchas relacionadas con la transmisión de una obra original y con un abordaje pertinente por parte de sus respectivos mediadores encuentran aquí respuestas que se reflejan entre sí, creando un juego de espejos entre las artes de lo transitorio.

En primer lugar, la traductora Olga Radetzkaja alude a los legados teóricos del checo Jiří Levý y del ruso Efim Étkind –ambos centrados en la reflexión de la traducción teatral y su crítica–, al tiempo que analiza la actividad traductiva, traslativa como arte reproductivo. Seguidamente, a partir de los ejemplos de Salieri con su «traducción» de Mozart, del músico experimental John Cage e incluso del vanguardista Frank Zappa, la compositora Dörte Schmidt aborda el concepto de desplazamiento de sustancia –acuñado por Eco– en el contexto musical. Por su parte, Gabriele Leupold revisa la brillante *Petersburgo* de Andréi Biely, novela a la que atribuye una estructura sinfónica con motivos wagnerianos, antes de aproximarse a su traducción de *Los relatos de Kolymá* de Varlam Shalámov desde la perspectiva del intérprete musical que se apoya en la técnica –el autocontrol y la exactitud aquí– para identificar estructuras que el lector es capaz de reconocer y que actúan además como un desencadenante de emociones. En su contribución, el pianista Stefan Litwin indaga luego en la necesidad de «sumergirse en el tiempo» cuando se trata de sustentar la interpretación de una pieza en concordancia con los parámetros de una época determinada y, por otro lado, llama la atención sobre los huecos creativos que brindan algunos términos: la ligereza de un *giocoso* no está determinada en el pentagrama. El traductor Klaus Reichert se refiere después al tono y al ritmo en el *Ulises* de Joyce, a la métrica del verso en Shakespeare y detalla de qué manera Mendelssohn logra moldear rítmicamente los dos primeros versículos del «Salmo 38» en su composición con el fin de mostrar qué significa saber leer con el oído. A su vez, el escritor y también traductor Reinhart Kaiser recupera el «método» del maestro de actores Lee Strasberg, quien recomendaba bucear en la propia memoria sensorial y ejercitarse en la concentración que conduce a la precisión y la concreción. Relacionada con esta, se presenta la aportación del dramaturgo Döevad Karahasan, quien anima a movilizar las energías performativas (recordemos cómo tocaba el violonchelo la inolvidable Jacqueline du Près) para encarar las «zonas de inseguridad» en un texto que va a ser representado, interpretado musicalmente o vertido a una lengua meta. A renglón seguido, el artículo del germanista Reinhart Meyer-Kalkus –quien se adentra en el arte de recitar y en los aspectos fundamentales de la voz– supone un nexo de unión entre la representación escénica, la interpretación musical y la traducción literaria de la que resulta además un análisis sobre las *poscreaciones* como productos que requieren ser actualizados continuamente. En la novena aportación, el pianista Reinhard Kapp profundiza en la partitura, observada como texto dotado de sentido, y cuestiona también el papel que tradicionalmente han desarrollado categorías como el sentimiento, el gusto o el temperamento en la tarea del intérprete para reproducir de forma genuina el potencial de la

notación musical. Más adelante, el profesor Matthias Vogel esboza un modelo de comprensión que apuntaría a explorar las relaciones conceptuales entre la actividad traslativa y la presentación musical, siendo apreciada la primera como la interpretación concreta de una pieza en un momento dado. Por último, el teólogo Markus Barth plantea que la Biblia va de interpretaciones y se centra en su lectura existencial: cuando una manera determinada de entender, de traducir o de interpretar supone un riesgo para la vida.

Entre las conclusiones de este trabajo multidisciplinar, destacaríamos que, como sucede en la traducción literaria, tanto en música como en dramaturgia los procesos de traslación nunca están cerrados para siempre, ni tampoco pueden ser replicaciones exactas del original porque de algún modo se cuela subrepticamente en cada ocasión la mirada peculiar de los mediadores durante el traspaso. En este aspecto, mirar implica una forma de entablar contacto con el mundo, de reconocerlo. Sería imposible leer, tocar un instrumento o hacer una representación escénica sin el conocimiento al que acceden nuestros sentidos; con ellos experimentamos, sentimos, presentimos, percibimos la realidad e incluso podemos trascenderla. La escritora y traductora Nuria Barrios termina el capítulo «Oficio» de su espléndido ensayo *La impostora* así: «Traducir es mirar a través de la ventana cómo el sol ilumina la copa de los olmos del jardín». Y no le falta razón; es más, nos lleva de la mano directamente a esta otra cita extraída de *La fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty: «La mirada es ese genio perceptivo por debajo del sujeto pensante que sabe dar a las cosas la respuesta justa que esperan para existir ante nosotros».

Aunque para esta reseña hemos utilizado la edición Kindle (la única disponible por el momento), merece la pena señalar que el libro físico va acompañado de un CD de audio con frases de la sonata para piano G-Dur D 894 de Schubert y una amplia recopilación de grabaciones de los poemas «Prometeo» y «El rey de los alisos» de Goethe, donde se aprecian los cambios experimentados por el arte de la declamación, así como los avances de la fonografía a lo largo del siglo XX.

Isabel Romero traduce del francés y del alemán. Entre los autores que ha vertido al castellano se encuentran Henri Raczymow, Jean-Christophe Rufin, Stephanie Kremser, Michael Hampe, Hugo von Hofmannsthal, Peter Freund y L. G. Tippenhauer. En el año 2006 recibió el Premio de traducción de la Fundación Goethe en la categoría de literatura juvenil. Actualmente imparte asimismo talleres de traducción en el Instituto Cervantes de Berlín.

NOVEDADES TRADUCIDAS

MIGUEL CISNEROS PERALES: *LA AUTORA DE LA ODISEA*, SAMUEL BUTLER

[Miguel Cisneros Perales](#) ha traducido del inglés la obra de Samuel Butler, *La autora de la Odisea*, [Athenaica](#), noviembre de 2022

Sinopsis

Contemporáneo de Schliemann, Burne-Jones y la reina Victoria, Samuel Butler participó en algunas de las más notorias controversias de una época y un país particularmente fecundos en polémicas intelectuales y descubrimientos decisivos. Con curiosidad y entusiasmo de *amateur*, aunque amparado por una infatigable dedicación al estudio, Butler ejerció de escritor, pintor, naturalista, compositor y filólogo. Celebradas por Borges, sus versiones de los poemas de Homero han sido leídas durante generaciones, pero el traductor fue más allá para defender que el segundo de ellos, la *Odisea*, era obra de una mujer, la Autora, una princesa siciliana —de Trapani, en la costa occidental de la isla— que habría elaborado bajo el signo de su predecesor el espléndido poema del regreso de Ulises, deslizándose algo de su circunstancia en los rasgos del personaje de Nausícaa. Altamente especulativa, la sorprendente inquisición de Butler no dejó de producir una obra deliciosa y llena de encanto, con la que el osado intérprete se propuso discernir, aplicando un *common sense* que en la mejor tradición británica declaraba una guerra abierta al academicismo, «dónde y cuándo» escribió la muchacha —porque a su juicio era una joven, «cabezota y soltera»— semejante prodigio, «quién fue, cómo se sirvió de la *Ilíada* y cómo el poema creció entre sus manos». Se trate de una broma erudita, de una tesis peregrina en la interminable *querelle* conocida como «cuestión homérica» o de una visión avanzada y hasta cierto punto precursora, el ensayo de Butler, desconocido hasta ahora para el lector en lengua española, refleja su fino ingenio literario y puede seguir siendo leído —y disfrutado— como una audaz, imaginativa y bienhumorada indagación en la más alta poesía de Occidente.

(Extraída de la web de la editorial).

Comentario sobre la traducción

Este ensayo, que a la luz contemporánea del «anónimo era mujer» de Woolf puede leerse con perspectiva feminista, no deja de ser una provocación. Y ahí reside una de las principales dificultades que he tenido que abordar al traducirlo: cuando Butler decía que la *Odisea* la había escrito una mujer ¿lo decía en serio o parodiando los argumentos y polémicas academicistas de su época (y de ahora también, por qué no decirlo)? Entre la ironía, la frase imposible y las referencias culturales ignotas, por victorianas y por griegas, es imposible saber si Butler argumenta a favor de la autoría femenina de la *Odisea* por llevar la contraria a sus contemporáneos o por convicción. Hay argumentos nada científicos y otros muy hermosos: como la profusión de jardines en el poema épico, lo ridículo de los héroes masculinos y la preponderancia de los personajes femeninos. Si tengo que destacar uno a favor de la teoría de Butler, no obstante, me quedo con el episodio de la bajada de Ulises al Hades, en el que el clímax emotivo para Butler se encuentra no en el terror del inframundo, sino en la aparición (las apariciones) de las mujeres y madres de los héroes griegos, con quienes Ulises y los lectores lloran y se emocionan.

Este libro, además de muchas citas de otros autores, incluye un resumen de la traducción de la *Odisea* que hizo el propio Butler, reflejo de su peculiar interpretación del poema (para Borges la versión butleriana convertía el poema en una deliciosa novela burguesa). En esos pasajes tuve que traducir al español una traducción al inglés de un poema escrito en griego clásico y respetar en español las decisiones traductológicas de Butler, como la de llamar Ulises a Odiseo y a los dioses griegos por sus nombres latinos (Minerva, Mercurio, Venus, etc.). Muchas de estas decisiones el autor las fundamenta en justificaciones etimológicas cuestionables, pero que he tenido que respetar, por mucho que supusieran un quebradero de cabeza, principalmente por la diferencia entre los sistemas de transcripción. Aún tengo pesadillas con el laberinto terminológico que arma Butler para diferenciar entre focidios, focos, focios y focenses. Me enorgullece confesar que la ayuda y los consejos de los editores, Alberto Marina e Ignacio F. Garmendia, fueron, en este y otros aspectos, cruciales.

Por último, en el ensayo original y en el prólogo de Alberto Marina, abundan las disquisiciones sobre qué es traducir, algunas aún polémicas, como cuando Butler dice que «Si deseas conservar el espíritu de un autor muerto, no has de desollarlo, disecarlo y guardarlo en una caja. Debes comértelo, digerirlo y dejarlo vivir dentro de ti, con la vida

que lleves, para bien o para mal» y, por tanto, acepta que su traducción no puede ser perfecta porque es «hombre, practicante y anciano, y el rastro del sexo, la edad y la experiencia seguramente pesará sobre mi traducción. Si el poema llega a ser bien traducido alguna vez, debería serlo por una chica inglesa rebosante de vida que se haya criado en Atenas y que, por lo tanto, no haya quedado exhausta por el estudio de la lengua en la universidad». Que los lectores juzguen.

[Enlace](#) a las primeras páginas.

JESÚS CUÉLLAR MENEZO: *EL TRÁNSITO DE VENUS*, DE SHIRLEY HAZZARD

[Jesús Cuéllar Menezo](#) ha traducido del inglés la novela de Shirley Hazzard, [El tránsito de Venus](#), Alba, 2022.

Sinopsis

Como una comedia americana de los años 30 o 40 en la que unas pobretonas Katherine Hepburn o Barbara Stanwyck se casaran con un hombre rico, *El tránsito de Venus* es una especie de cuento de hadas, en el fondo tan perverso y amargo como todos. Caroline Bell, la «Venus» que transita por el mundo posterior a la Segunda Guerra Mundial, enfrentándose a todos los obstáculos inherentes a su sexo, su clase social y su nacionalidad (australiana), acaba encontrando realmente el amor allá donde no lo pudo o no lo quiso ver desde un principio.

A pesar de la complejidad argumental y literaria de su obra y de los numerosos premios recibidos en Estados Unidos y el Reino Unido, Shirley Hazzard (1931-2016) ha sido poco traducida al español. De sus cinco novelas, y varios volúmenes de cuentos y ensayos, hasta ahora sólo se habían vertido a nuestro idioma *The Great Fire* (*El gran fuego*) y *Greene in Capri* (*Greene en Capri: memorias de una amistad*).

Comentario sobre la traducción

La principales dificultades que ha presentado esta traducción derivan de la sutilidad y enorme precisión lingüística que caracterizan el relato, así como de las múltiples referencias literarias que esconde. La novela está repleta de citas y alusiones a la Biblia, grandes poetas ingleses y textos devocionales protestantes, que el lector (incluso el anglosajón culto, al que va dirigida la obra) puede no detectar fácilmente, pero que la autora coloca siempre con una intención clara. Por último, hay que añadir algo que, aunque no sea absolutamente esencial para la trama de la novela, sí será de interés para los lectores de VASOS COMUNICANTES: en cierto momento de su vida, la protagonista de *El tránsito de Venus* trabaja como traductora.

[Conversación](#) entre Shirley Hazzard y Richard Ford.

[Entrevista](#) con Shirley Hazzard.

JOAQUÍN GARRIGÓS: *LA MUJER DE CHOCOLATE*, DE GIB MIHAESCU

[Joaquín Garrigós](#) ha traducido del rumano la obra de Gib Mihaescu *La mujer de chocolate*, editada por [Báltica Editorial](#), noviembre de 2022.

Sinopsis

Negrisor, el protagonista de esta novela, está locamente enamorado de Eleonora, una mujer que despierta su deseo por el color chocolate de su cuerpo. Pero en su lucha por conquistarla, tiene que enfrentarse a un rival que provoca en él celos insufribles y lo empuja a actuar de forma alocada, incoherente y hasta cómica. Incapaz de conquistar a la mujer, Negrisor se refugia en un mundo de fantasía y visiones, sospechas y recelos, que lo alejan cada vez más de su idolatrada Eleonora.

Comentario sobre la traducción

La traducción no fue nada fácil. Es una novela escrita en 1933, con el estilo del lenguaje propio de la época, lleno de metáforas y distorsiones propias del autor. El protagonista se mueve mucho entre la realidad y la ficción y a veces el propio autor no deja muy claro cuando estamos en una o en otra. Todo ello hizo que la traducción fuese muy laboriosa.

[Enlace](#) a una crítica.

GLORIA FORTÚN: *MI AUTOBIOGRAFÍA DE CARSON MCCULLERS*, DE JENN SHAPLAND

[Gloria Fortún](#) ha traducido del inglés la obra de [Jenn Shapland](#), *Mi autobiografía de Carson McCullers* (*My Autobiography of Carson McCullers*), editorial [Dos Bigotes](#), septiembre 2022.

Sinopsis

¿Cómo cuentas la **historia real** de alguien olvidado —un auténtico icono, un ídolo— junto a la tuya? *Mi autobiografía de Carson McCullers* de Jenn Shapland es a la vez **una exploración inmersiva y sorprendente** en la vida y obra de una de las escritoras más queridas y respetadas de Estados Unidos y un análisis de la identidad más allá de las normas de género, la memoria y el amor.

Siendo una estudiante de posgrado, Shapland descubre **una serie de cartas** escritas por una mujer llamada Annemarie a Carson McCullers. Aunque Shapland se reconoce a sí misma en las cartas, que son íntimas y desvergonzadas en sus sentimientos, no ve a McCullers tal y como la ha retratado la historia de la literatura. Su curiosidad inicial da paso a una **progresiva obsesión** no solo por ese aspecto recién descubierto de la vida de McCullers, sino también por la forma en la que contamos las historias de amor en los márgenes.

¿Por qué —se pregunta Shapland— las **historias de mujeres** están erigidas a partir de las narrativas de otros? ¿Por qué las mujeres *queer* que intentan autorrealizarse en espacios heterosexuales requieren una revisión constante? ¿Y qué podría revelar a Shapland sobre sí misma su indagación en la vida de McCullers, en su historia, sus secretos y su legado? Con **una prosa inteligente y esclarecedora**, la autora de *Mi autobiografía de Carson McCullers*, que fue finalista al **National Book Award** en la categoría de no ficción, entreteje su propia historia con la de McCullers para crear un retrato vital de uno de los mayores tesoros de la literatura universal, mostrándonos cómo los escritores que amamos y las historias que contamos sobre nosotros mismos nos convierten en quienes somos.

Comentario sobre la traducción

Este libro es un híbrido entre las memorias de la autora, una archivera que descubre los amores secretos de Carson McCullers, y un tratado sobre la forma en que contamos nuestras vidas y las vidas de otras personas, qué incluimos y qué silenciemos. Ha sido una traducción conmovedora que me ha transformado.

TEXTOS TRADUCIDOS

SEGUNDO PREMIO DEL IV PREMIO DE TRADUCCIÓN UNIVERSITARIA «VALENTÍN GARCÍA YEBRA»

Yolanda Casamayor

En la tercera convocatoria del III Premio Complutense de Traducción universitaria «Valentín García Yebra» se presentaron veintidós candidaturas en inglés, alemán, francés, italiano, ruso, chino, sueco y coreano.

El jurado, compuesto por José Manuel Lucía Megías, Antonio Martínez Pleguezuelos, Mercedes Rodríguez Fierro, María Enguix Tercero, Carlos Fortea Gil e Isabel García Adánez, después de constatar la calidad de las traducciones presentadas y de analizarlas, así como los informes que las acompañan, decidió por unanimidad otorgar los tres premios a las siguientes traducciones:

- *Primer premio: Ramon Soler Sambartolomé con el texto Mizora: Una profecía, de Mary E. Bradley Lane.*
- *Segundo premio: Yolanda Casamayor, con fragmentos de Kenneth Grahame.*
- *Tercer premio: Marta Bernal con un fragmento de Emma, de Jane Austen.*

Fragmentos de Kenneth Grahame, traducción de Yolanda Casamayor

[\(Texto original\)](#)

La verdugo

Capítulo I

Era una mañana soleada y agradable de un mayo medieval, un mayo a la antigua usanza de lo más típico, y el consejo del pueblecito de Sainte Radegonde se había reunido, tal como acostumbraba a esa hora, en la pintoresca sala superior del ayuntamiento para despachar los asuntos habituales del municipio. Aunque corrían los albores del siglo XVI, los miembros del consistorio guardaban un notable parecido con aquellos que constituyeron asambleas similares en los siglos XVII, XVIII e incluso XIX, en cuanto a la ausencia general de cualquier tipo de característica, a menos que una desalentadora futilidad preponderante

podiera considerarse como tal. En realidad, todo el carácter de la estancia parecía concentrarse en la joven que se encontraba de pie ante la mesa, erguida, pero con actitud serena, frente a los miembros en general y al señor alcalde en particular; una muchacha hermosa y delicada que rondaba las dieciocho primaveras, cuya grácil y espigada figura se veía realzada con gran acierto por la discreta elegancia del luto que la cubría.

—Bueno, caballeros —decía en aquel momento el alcalde—, creo que este asunto está... hummm... en perfecto orden y solo restaría... hummm... repasar los hechos. Como saben, el pueblo ha sufrido recientemente la desgracia de perder a su verdugo, un caballero que, si me permiten decirlo, llevó a cabo las tareas del oficio con esmero y presteza, y procuró la más plena satisfacción a todos aquellos con los que... hummm... se relacionó. No obstante, el consejo ya ha expresado, mediante el pésame oficial, su opinión respecto a las... hummm... sorprendentes virtudes del difunto. Sin duda, también conocen el carácter hereditario del cargo, que está vinculado a una determinada familia del municipio, siempre y cuando alguno de sus integrantes esté dispuesto a aceptarlo. Tengo el acta delante y, según parece... hummm... todo está en orden. Es cierto que quizás en esta ocasión el consejo ha creído oportuno reunirse para valorar y examinar los derechos de solicitud, dado que el infortunado ejecutor ha dejado solamente una hija, esta que ahora se encuentra ante ustedes; sin embargo, me complace informarles de que Jeanne, la joven en cuestión, haciendo gala de una generosidad que solo puedo calificar como extraordinaria, nos ha ahorrado cualquier tipo de problema a este respecto al reclamar formalmente el puesto familiar, con todas sus... hummm... obligaciones, privilegios y honorarios; y su petición parece estar... hummm... del todo en orden. Por tanto, no cabe más que, dadas las circunstancias, declarar a la candidata en cuestión elegida con todas las de la ley. Ahora bien, antes de... hummm... tomar asiento, me gustaría dejarle bien claro a la... hummm... legítima demandante que, si el encomiable deseo de evitarle problemas al consejo en este asunto la ha llevado a sacar una... hummm... conclusión precipitada, tiene todo el derecho a reconsiderar su postura. En el caso de que determinara no presentar solicitud alguna, la sucesión del puesto recaería al parecer sobre su primo Enguerrand, al que todos conocen de sobra por su trabajo como abogado en los juzgados del pueblo. Si bien debo admitir que hasta ahora el joven no ha cosechado demasiados éxitos en la profesión que ha escogido, no hay ninguna razón por la cual un mal letrado no pueda convertirse en un magnífico verdugo y, en vista de la estrecha amistad (¿podría hablarse incluso de relación?) que existe entre los primos, cabe la posibilidad de que esta joven, llegado el momento, disfrute en la

práctica de la sustancial remuneración derivada del cargo sin necesidad de cumplir con unas obligaciones que, para algunas muchachas, podrían resultar desagradables. Y, de este modo, aunque no sería la rosa en sí... hummm... ¡podría estar cerca de ella!

Entonces alcalde volvió a sentarse, riéndose entre dientes de la pequeña galantería, que los más instruidos del consejo procedieron a explicar en detalle a los más obtusos.

—En primer lugar, señor alcalde —dijo la joven con tranquilidad—, permítame agradecerle lo que a todas luces ha sido fruto de una impresión gentil pero mal planteada por su parte; y dispense también que le corrija acerca de los motivos que me han llevado a solicitar el puesto sobre el que, tal como ha reconocido, poseo derecho hereditario. Con respecto a mi primo, sus conjeturas relativas a los sentimientos que nos unen son enormemente exageradas y me atrevo a añadir que, conociendo el temperamento del susodicho, no se encuentra capacitado para embellecer ni dignificar un cargo de tal envergadura. Un hombre con un éxito tan mediocre en una profesión trivial y de menor exigencia difícilmente brillará en un oficio que requiere puntualidad, concentración, juicio... En definitiva, todos los atributos que conforman a un buen hombre de negocios. Pero esa no es la cuestión. El motivo por el cual reclamo lo que me corresponde, caballeros, es sencillo y confío en que razonable, de modo que espero que no se malinterprete. No quiero depender de nadie. Estoy dispuesta a trabajar y tengo capacidad para hacerlo; tan solo reivindico un derecho común a toda la humanidad: el acceso al mercado laboral. ¡Cuántas mujeres pobres y trabajadoras sin duda aprovecharían esta oportunidad que la fortuna, por azar de nacimiento, despliega ante mí! ¿Acaso debería, con una falsa deferencia hacia ese parecer tradicional que proclama lo que es adecuado y lo que no, rechazar un oficio artesanal que promete tanto satisfacción artística como una habilidad? No, caballeros; tan solo pido un salario justo por una jornada laboral justa. Pero no puedo aceptar menos ni consentir que se me prive de mis derechos... ¡ni siquiera por los restos hipotéticos de un posible favor entre primos!

Se apreciaba cierto tono de desdén en su hermosa voz de contralto mientras terminaba de hablar; el propio alcalde le lanzó una mirada de aprobación. No era un hombre adinerado y tenía una numerosa familia de hijas, de modo que los sentimientos de Jeanne le parecían del todo apropiados y loables.

—De acuerdo, caballeros —comenzó a decir con energía—, entonces lo único que hay que hacer es...

—Disculpe, señor alcalde —le interrumpió maese Robinet, el curtidor, que había permanecido sentado con una expresión pétrea al estilo de la lagartija Bill durante toda la disertación—, pero ¿se puede saber cómo va a ser la joven aquí presente el verdugo oficial de este, nuestro pueblo?

—Oiga, vecino Robinet —contestó el alcalde un tanto malhumorado—, supongo que usted tiene orejas como los demás; también conoce el contenido del acta y ya le he asegurado que está... hummm... en perfecto orden. Además, es casi la hora de comer...

—¡Es que es inaudito! —protestó el sincero Robinet—. ¡Nunca se ha hecho algo así, al menos que haya llegado a mis oídos!

—¡Vaya! —dijo el alcalde—. Supongo que para todo hay una primera vez. Los tiempos han cambiado, ¿sabe? Ahora se habla del progreso del intelecto y... hummm... de ese tipo de cosas. Hay que adaptarse a los tiempos, ¿no se da cuenta, Robinet?, ¡adaptarse!

—Bueno, yo... —comenzó a decir el curtidor.

Pero esta vez nadie escuchó su opinión acerca de la condición física o espiritual de la joven, pues el nítido contralto interrumpió sus objeciones.

—Si no hay nada más que decir, señor alcalde —observó la muchacha—, no quiero continuar abusando de su valioso tiempo. Propongo empezar a ocuparme de las tareas propias del cargo mañana por la mañana, a la hora habitual. Asumo que los honorarios se calcularán a partir de esa misma fecha y, por mi parte, efectuaré la solicitud trimestral de rigor correspondiente a las retribuciones adicionales que se acumulen durante el periodo. Como verá, estoy familiarizada con la rutina. ¡Buenos días, caballeros!

Y mientras salía de la cámara del consejo, con la pequeña cabeza bien erguida, incluso el curtidor sintió que con ella se iba gran parte del sol de mayo que aquella mañana se dignaba a cubrir de dorado sus deliberaciones.

[...]

El veintiuno de octubre

En términos de cultura general y talento, todos los niños nos encontrábamos más o menos al mismo nivel. Es verdad que siempre elegían a uno en cualquier momento, de forma inesperada y sin tener en cuenta sus preferencias, para que batallase contra las flexiones de algún estúpido idioma que había muerto merecidamente tiempo atrás; mientras que a otro, basándose en alguna supuesta tendencia artística sin ningún fundamento, podían mandarlo de buenas a primeras a practicar escalas y ejercicios y a rociar las absurdas teclas con lágrimas de cansancio o de rebelión. Sin embargo, en las disciplinas comunes a ambos sexos, consideradas necesarias incluso para aquellos cuya mayor ambición era chasquear un látigo en una pista de circo (como geografía, por ejemplo, aritmética o las agotadoras actividades de los reyes y las reinas), ninguno de nosotros se hubiese dignado a sobresalir. En realidad, independientemente de cuales fueran nuestros talentos individuales, era la obstinada determinación general de gandulear y escurrir el bulto la que en cierto modo nos mantenía a todos a un nivel tan uniforme: el de la ignorancia atenuada por la insubordinación.

Por suerte existía una amplia variedad de materias, de carácter más saludable que las mencionadas, que podíamos escoger libremente y que nos habríamos negado a considerar educación. Con ellas cada uno podía seguir su propio rumbo, alcanzando a menudo tal cantidad de conocimientos especializados que a nuestros ignorantes mayores les parecía simplemente extraordinario. Para Edward, los uniformes, pertrechos, colores y consignas de los regimientos que formaban el Ejército británico poseían un encanto especial. En cuanto a las divisas, las conocía a la perfección; estaba familiarizado con los galones, las insignias, las medallas y las estrellas; se sabía hasta los nombres de la mayoría de los coroneles al mando y podía desperdiciar horas y horas de sol tendido boca abajo en el césped, haciendo caso omiso de pájaros y bestias, escudriñando una lista del ejército hecha trizas. Mis dotes eran de una naturaleza distinta: abarcaban, a mi parecer, un espectro más amplio y flexible. Bien podían los dragones alardear con su verde Lincoln o los fusileros colocarse una faltriquera sobre los pantalones de tartán, que no iban a cosechar ningún interés o comentario por mi parte. En cambio, si buscabas información detallada acerca de la fauna del continente americano, yo era la persona indicada. Dónde se revolcaban los bisontes y con qué propósito, cómo se atrapaba a los castores y se acechaba a los pavos

salvajes, el manejo del oso gris y las formas harto opresivas de la boa constrictora (en definitiva, las guaridas y las costumbres de todo cuanto escarbaba, se pavoneaba, rugía o serpenteaba entre el Atlántico y el Pacífico); estos fueron algunos de los conocimientos que adquirí en mi campo. Los demás reconocían por completo mis aptitudes. Supongamos que alguien traía a casa un libro sobre una cacería de osos y la emoción electrificaba el ambiente. Antes de nada yo tenía que decidir si el rastro se había descrito y seguido correctamente, de modo que la obra pudiera recibir plena aprobación. Podía ocurrir que un escritor se hubiese labrado un nombre en el mundo civilizado gracias a sus tramperos y al realismo de sus bosques y no le sirviese para nada. Si la composición del pemmican no era la adecuada, yo condenaba su logro y no se volvía a saber de él.

Harold apenas contaba con una edad suficiente como para poseer su propia materia especial. Tenía cierto instinto, desde luego, y aplicado a la anidación de las aves era lo más parecido a una profecía. Mientras los demás solo sospechábamos, suponíamos o insinuábamos con poca convicción en qué lugares del vecindario podía haber huevos, Harold se iba derecho al arbusto, a la rama o al agujero exacto como si llevara consigo una varilla de zahorí. Pero esa facultad se circunscribía en la categoría de los meros dones y no debía equipararse ni a la sabiduría de Edward sobre las divisas ni a la mía sobre las costumbres de los perritos de las praderas, ambas adquiridas mediante el arduo estudio y los dilatados viajes a nuestros lugares de ensueño: la Lista del ejército y las obras de Ballantyne.

[...]

Dies Iræ

Esos días inolvidables que desfilan en procesión, con la cabeza asomando entre la neblina de años muertos hace ya mucho tiempo, tienen en su mayoría los ojos bien abiertos, como el diente de león que desde el amanecer hasta el ocaso se ha bañado en la luz del sol. Sin embargo, aquí y allá entre sus filas marcha un desamparado que está ciego, al modo del cristal enturbiado de una ventana donde las gotas de lluvias torrenciales se han mezclado y escurrido, ocultando el sol y los pájaros que vuelan en círculos, los campos serenos y el histórico jardín; ciego por la salpicadura de una desgracia que no se ha comprendido ni se ha analizado, sentida solo como algo corpóreo en los efectos de sus sacudidas.

Martha fue la precursora y, aun así, en realidad no tuvo la culpa. De hecho, ahí radicaba parte del problema: no había nadie responsable a la vista a quien poder culpar y redimir. Solo una circunstancia desdichada e impalpable con la que lidiar. Habíamos acabado de desayunar, el sol nos reclamaba, imperioso como el clamor del heraldo con su trompeta; corrí hacia ella escaleras arriba con un cordón roto en la mano y allí estaba, llorando en una esquina, con la cabeza reclinada sobre el delantal. No se le pudo sonsacar nada, excepto una sucesión de afligidos sollozos que no iban a ser suficientes, que golpeaban y herían como una paliza física. Mientras tanto, el sol se impacientaba y yo quería mi cordón. Las pesquisas en el piso de abajo revelaron la causa. Al parecer, el hermano de Martha había muerto —su hermano Billy, el marinero—; se había ahogado en uno de esos mares lejanos y desconocidos que soñábamos navegar algún día. Habíamos conocido bien a Billy y le teníamos aprecio. Si se anunciaba una próxima visita de Billy a su hermana, contábamos los días hasta la llegada. Cuando por fin se oía su alegre voz en la cocina y bajábamos entre gritos, primero le hacíamos mostrar los brazos tatuados, siempre objeto de regocijo, envidia y asombro renovados; después le pedíamos que hiciera trucos, malabares y curiosos a la par que temerarios ejercicios de gimnasia y, por último, venían las historias, que contaba una tras otra y tras otra hasta la hora de irse a dormir. Nunca hubo nadie como Billy entre los de su entorno y ahora se había ahogado, por lo que decían, y Martha estaba abatida y... y yo no conseguía otro cordón. Me dijeron que Billy ya no volvería nunca más; miré a través de la ventana en dirección al sol, que, sin falta, volvía todos los días y sus noticias no significaron nada en absoluto para mí. El dolor de Martha me afectó un poco, pero solo porque el hecho de verlo y oírlo producía en mi interior un dolor sordo y profundo imposible de localizar. Además, todavía quería mi cordón.

[...]

Una odisea de los mares

Sucedió que un día nos visitaron unas señoras que no eran en modo alguno del tipo al que estaba acostumbrado. Hasta donde pude enterarme, sufrían un agravio y consideraban al Hombre responsable de sus lamentos; a los Hombres en general y al Hombre en particular. (Aunque las palabras solo se enunciaron por vía oral, pude apreciar claramente la *H* mayúscula en la avinagrada pronunciación).

Por supuesto, yo no estaba presente de forma oficial, por así decirlo. Más abajo, en el submundo de las patas de las sillas, las alfombras y los enveses de los sofás, me centraba en

resolver mis propios problemas de suelo mientras ellas charlaban muy por encima de mi cabeza mostrándome la misma consideración que a la pata de una silla o incluso a algo de una jerarquía inferior. Sin embargo, yo escuchaba atentamente todo el rato, con esa deferencia respetuosa que se les concede a las apreciaciones de los adultos hasta que uno adquiere cierta experiencia.

Parecía una acusación bastante grave, tal y como la planteaban. En cuestiones de delicadeza, amabilidad y adecuado reconocimiento, así como de gusto y sensibilidad estética, éramos un completo fracaso, creaciones con barba y pantalón mal ejecutadas por una naturaleza inexperta; por lo que comencé a sentir que me hundía en la alfombra de pura anemia espiritual. Pero cuando una de ellas, con un movimiento de la falda, abatió a todo un regimiento de mis valientes soldaditos de plomo y ni se disculpó ni tan siquiera se ofreció a ayudarme a revivir la línea de combate, no pude evitar pensar que su delicadeza y amabilidad hacia los demás todavía dejaban mucho que desear. Y eso mismo le dije, en un tono bastante franco.

Ese fue mi fin, desde el punto de vista social. Comportarse de forma grosera con los invitados era un pecado imperdonable y en dos segundos ya me habían ordenado que me fuera y me dirigía malhumorado a la isla de Santa Elena del cuarto de juegos.

[...]

Yolanda Casamayor (Santa Coloma de Gramenet, 1981) es licenciada en Traducción e Interpretación por la Universitat Autònoma de Barcelona. Completó sus estudios con un máster en Traducción Científico-Técnica y, más recientemente, con un posgrado en Traducción Literaria, ambos cursados en la Universitat Pompeu Fabra. Se dedica en exclusiva a la traducción desde 2007 y, aunque su trabajo ha estado vinculado sobre todo a la rama científico-técnica, por sus teclas han pasado todo tipo de textos y material audiovisual, que traduce de inglés y portugués a castellano y catalán. En el ámbito de la traducción literaria, ha traducido y corregido profesionalmente obras teatrales y dedicó su trabajo de posgrado al análisis y la traducción de dos relatos de Ursula K. Le Guin. Su intención es abrirse camino en el mundo de la traducción editorial.

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 de 2009 a 2022 ha enseñado 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. Ha sido miembro de varias juntas rectoras de ACE Traductores en calidad de vocal, tesorero, vicesecretario y vicepresidente.

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.

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).

Chiara Giordano es traductora, profesora de italiano y doctora en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid. Junto con Javier Echalecu, ha vertido al castellano a autores como Alda Merini, Salvatore Satta, Umberto Saba, Cesare Pavese, Carlo Petrini y Ernesto Ferrero. Además, colabora con distintas librerías de Madrid, con el Istituto Italiano di Cultura y con el Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción de la UCM en la organización de actividades académicas y clubes de lectura. Es una firme defensora del asociacionismo y desde marzo de 2022 forma parte de la junta de ACE Traductores.

Alberto Sesmero González (Ávila, 1991) estudió el grado en Traducción e Interpretación en la Universidad de Salamanca, el grado en Estudios Ingleses en la Universidad Nacional de Educación a Distancia y el máster en Traducción Literaria de la Universidad Complutense de Madrid, donde actualmente participa también en el

programa de doctorado en Estudios Literarios. Después de varios años en el ámbito de la comunicación corporativa, se dedica en exclusiva a la traducción desde 2019.

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.