VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores



Verano 2023 – número 66

VASOS COMUNICANTES
Revista de ACE Traductores

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

«De letras y números», de Carmen Francí 7

ARTÍCULOS 9

«El desdén de Zeda», de Jordi Fibla 9

«Reflexiones (y algún intento de decálogo) sobre el vínculo entre traducción y edición de mesa», de Ana Mata Buil y Ana Camallonga 14

«A propósito de la cancelación de *Orlando*», de Itziar Hernández Rodilla 26

«Patrick Modiano: respirar por la herida», de Marta Santamaría 30

«Bilingüismo, traducción literaria e inteligencia artificial», de Ángel Ferrer 33

«Burgess y las 1985 naranjas traducidas», de Juan Pascual Martínez Fernández 35

«Crónica de la cantera de traductores, edición de 2023», de Horacio Maez 41

«Lo que dio de mí agosto», de María Alonso Seisdedos 44

«La carta de Hungría y otros equívocos», de Ricardo Bada 46

CENTÓN 49

«La traducción de dialectos» 49

CRÍTICA 72

Las cinco vidas del traductor Miranda, Fernando Parra Nogueras 72

Teaching Literature in Translation. Pedagogical Contexts and Reading Practices, edición de Brian James Baer y Michelle Wood 76

NOVEDADES TRADUCIDAS 80

Isabel Hurtado de Mendoza: *Una tumba con vistas,* de Peter Ross 80

Celia Filipetto: *La promesa*, de Damon Galgut 82

Lucas Martí Domken: *Partiendo pan*, de Bell Hooks y Cornel West 84

Rosa Pérez: *Gidget*, de Frederick Kohner 86

Pepa Linares: *La herencia de los Ferramonti*, de Gaetano Carlo Chelli 87

Rosa Pérez: *El asesinato de Lady Gregor*, de Anthony Wynne 89

Raquel Duato García: *Zastrozzi*, de Percy Bysshe Shelley 90

Melina Márquez: *El verano que nos queda*, de Giulia Baldelli 91

TEXTOS TRADUCIDOS 93

Primer premio del V Premio de traducción universitaria «Valentín García Yebra», de Susana Schoer Granado 93

NOSOTROS 101

Directores 101

Consejo de redacción 102

Corrección 103

Maquetación 103

EDITORIAL

DE LETRAS Y NÚMEROS

A lo largo de su historia, la revista VASOS COMUNICANTES ha publicado ya 65 números, varios millones de palabras, centenares de artículos en papel, decenas de reseñas y entrevistas, 773 artículos digitales y más de 100 Trujamanes en colaboración con el Instituto Cervantes. Ha contado con centenares de colaboradores: escritores, abogados, estudiantes, correctores, intérpretes o editores y, sobre todo, traductores del sector editorial. Estas cifras solo son un pálido reflejo de los 30 años de historia de la revista (véase aquí el pequeño resumen en forma de tabla que presentamos en la pasada Asamblea de ACE Traductores).

Muchas letras, pero también muchos números. Números como los que hacen los traductores para llegar a fin de mes, si tienen la ambición de vivir de este trabajo. Ambición que no parece descabellada, ya que es sabido que sobre su actividad se sustenta un alto porcentaje del negocio editorial, tal como detallaba el Informe del valor económico de la traducción editorial.

También VASOS COMUNICANTES ha tratado durante estos 30 años los aspectos materiales de la traducción y los seguirá abordando en el futuro: tarifas, sistemas de cómputo, tarifas en Europa, precariedad, informes sobre las dificultades económicas de los traductores, correcta aplicación de los contratos de traducción conformes a la Ley de Propiedad Intelectual española, para no hablar de la divulgación de los estudios de ACE Traductores sobre el sector: el Libro Blanco de 1987 y el de 2010, así como el análisis de los derechos del traductor en el ámbito digital. Análisis tan fundamentales como únicos en el sector: se diría que solo ACE Traductores parece poner en empeño en arrojar un poco de luz sobre una actividad fundamental para el sector editorial.

No son pocas las preocupaciones que tienen en este sentido quienes abordan la traducción con el rigor que se imponen como profesionales y como tales pretenden vivir de un trabajo

altamente especializado. Curiosa paradoja la del editor que exige profesionalidad en plazos y calidad, pero remunera ese trabajo como si se tratara de un mero entretenimiento para quienes tienen tiempo libre, como un magro complemento a otros salarios.

A día de hoy, la nuestra sigue siendo una profesión artesanal que exige años de estudio y formación, precisión y paciencia. No parece mucho pedir que se retribuya ese trabajo, si no en consonancia, al menos de manera que permita desarrollarla dignamente.

Carmen Francí
Codirectora de VASOS COMUNICANTES

ARTÍCULOS

EL DESDÉN DE ZEDA

Jordi Fibla

En 1959, el crítico e historiador de la literatura Jorge Campos realizó una serie de visitas a Azorín con la finalidad de componer un libro de conversaciones. En aquellos días el anciano escritor se levantaba en plena noche y leía y escribía hasta la mañana unos breves textos a los que llamaba apuntes. Publicó varios tomos de esos apuntes, entre ellos *Ejercicios de castellano*, uno de cuyos textos trata de la traducción. El apunte, titulado «Ser traducido», es un breve diálogo entre dos escritores, Equis y Zeda.

Equis quiere convencer a Zeda de las grandes ventajas que comporta ser traducido. Zeda replica que las traducciones no le han preocupado nunca y que no las ambiciona. No suele contestar a las cartas de los editores extranjeros que le solicitan autorizaciones. No cree que sus libros puedan interesar fuera de España y los países de habla castellana. Mientras Equis da mucha importancia al prestigio que procuran las traducciones tanto en el país del autor como fuera de él, Zeda se encastilla en una actitud profundamente reaccionaria. ¿En qué aumenta la traducción la esencia, el ser íntimo, la conciencia del escritor? Y sus libros son demasiado españoles. A la objeción que le pone Equis de que precisamente, por ser demasiado españoles, pueden interesar, Zeda se despacha con una verborrea lírica que hace exclamar a Equis: «Se va usted, ¡por qué andurriales!» Los matices sutiles, imponderables, de esa demasía en el ser español se evaporan al pasar a otra lengua. ¿Qué es lo español según Zeda? No tiene que ver con las costumbres ni con el color local.

[Es] un crepúsculo vespertino en un campo solitario; o un rayo de sol que entra por la ventana en una estancia encalada; o el sonido de una campana —con retiñir— en una vieja ciudad, a lo lejos; o un hombre que camina meditativo, por uno de los llamados «viejos caminos»; o un joven que escribe en una mesa y que, de pronto, se detiene y reclina la mano en la mejilla; o una bella mujer que en la declinación de su vida —en la declinación de

su hermosura— se encuentra sola, de noche, en el salón iluminado de su palacio provinciano.

¿Y qué dificultades plantea la traducción de todo esto, de lo que se puede escribir a partir de ese guion, a cualquier otra lengua? En principio no veo ninguna, como tampoco las ve Equis. Pero Zeda insiste: en los paisajes que él describe no pasa nada, en sus libros no pasa nada. Y es este estatismo, es la falta de acción lo que los hace intraducibles. A esto Equis opone que «en la *Berenice* del gran poeta tampoco pasa nada». Y así Zeda, que en modo alguno dará su brazo a torcer, llega a la conclusión: «No pasa nada; pero ¿qué es la *Berenice* traducida? ¡Ser traducido! Comer —los extranjeros— un manjar insípido. ¿Y el idioma? ¿Y las particularidades del idioma? Sbarbi ha demostrado que muchos de los pasajes del *Quijote* no se pueden traducir».

II

El libro *Conversaciones con Azorín*, de Jorge Campos, tiene 260 páginas, 103 de las cuales recogen retazos de las charlas en las que el escritor salta continuamente de un tema a otro. El resto son «apuntes» del propio Azorín, como los que componen *Ejercicios de castellano* y oros tomos similares, que Azorín le daba al entrevistador en cada uno de sus encuentros. Uno de los apuntes más largos, «Bendrix», trata de una traducción. Bendrix es el protagonista de *The End of the Affair*, de Graham Greene. Según Azorín, la versión que ha leído tiene el insulso e inexacto título *Final de relaciones*. Hoy existe una versión reciente de Eduardo Jordá con epílogo de Mario Vargas Llosa, *El final del affaire*, pero la que tuvo Azorín en sus manos debió de ser en realidad *El fin del romance*, de Ricardo Baeza. Bendrix le atrae porque es un escritor que habla de su oficio y, cree Azorín, un trasunto del mismo Greene, a quien él tiene en alta estima. Ahora bien, los métodos de trabajo de Bendrix le abruman: no pasa día sin que escriba quinientas palabras, pero ni una más hasta el día siguiente, aunque esté en medio de una escena. Él, que escribe «sin mesura, desmesurado», no lo entiende. Pero, a medida que se adentra en la lectura del libro, le va pareciendo que los métodos de Bendrix/Greene no serán tan extraños cuando con ellos «se puede lograr un trabajo tan fino».

Aunque no entra a valorar la traducción de Baeza, es evidente que si puede aquilatar la finura del trabajo de Greene es porque el traductor lo ha hecho posible en su versión al español. Él es un extranjero que no come un manjar insípido a pesar de las particularidades

de la lengua en la que la novela se escribió. Entonces. ¿por qué una madrugada, al tomar la pluma para escribir su apunte cotidiano se escindió en Equis y Zeda? Probablemente lo escribió horas después del encuentro con Jorge Campos que dio pie a esta anotación del entrevistador: «Me explica que ha recibido una carta pidiéndole los derechos para traducir una de sus obras. "No puedo contestar. Hace mucho tiempo que no recuerdo cuáles tengo concedidas y a quién, y doy lugar a confusiones y protestas». En otro libro, *Memorias inmemoriales*, se refiere a su biógrafo Ángel Cruz Rueda: «Viene a solicitar un dato, a consultar una fecha, a llevarse un ejemplar de una traducción mía que he recibido del extranjero y que él incorporará a su archivo». Hay en esta manera de referirse a las traducciones de sus obras un desapego, un distanciamiento que parecen responder a la convicción de que no solo en sus libros no pasa nada, sino que traducidos, separados de la lengua que les da sustancia, no son nada.

Creo que el desdén que manifiesta Zeda por las traducciones de sus obras, que siempre debieron de ser escasas, carentes de la necesidad de una agencia literaria que las controlase y para públicos muy minoritarios, se debe a la imposibilidad que tiene Azorín de escribir como lo hace Greene, por ejemplo, con un despliegue de imaginación y un estilo aptos para el intento de conquistar otros horizontes. Tiene razón en que la falta de acción en sus libros, el hecho de que su prosa sea un festín lingüístico para golosos del idioma, pero sin trama, sin construcciones complejas, sin tensiones psicológicas, los hace muy poco aptos para su difusión en otras lenguas. En cambio, no tiene razón al extender ese escollo insalvable a otras obras y dictaminar la nulidad de las traducciones de *Berenice*, ya se trate del poema de Catulo, que se puede leer, por ejemplo, en una excelente versión bilingüe de Juan Petit, ya de la tragedia de Racine en alejandrinos, una de las seis por cuya traducción Rosa Chacel fue seleccionada para el Premio Nacional en 1985.

III

Sin embargo, el desdén de Zeda parece un acceso de melancolía puntual. En el epílogo del mismo tomo que contiene el diálogo entre Equis y Zeda, Azorín escribe: «¿Cómo no ver que para la evaluación de una literatura necesitamos el conocimiento de otra? Las palmeras se fecundan a distancia; las literaturas se fecundan también —sin perder su raigambre, su originalidad— desde lejos». Es una observación muy atinada que estaría completa si hubiera añadido que esa fecundación se produce por medio de la traducción.

Sean cuales fueren los andurriales por los que deambula Zeda, Azorín es respetuoso, y exigente a veces, con la traducción. Durante una de sus conversaciones con Jorge Campos, mientras habla de Juan Valera, comenta: «Traducir a Longo y suprimir. Póngalo usted en latín, ya que no en griego, pero, en fin, no suprima». La facilidad con que suelta lo de que Valera no traduzca algo supuestamente escabroso de *Dafnis y Cloe* pero lo haga en latín en vez de castellano me induce a pensar que su respeto hacia la traducción es un tanto peculiar. Hay otro ejemplo de esa peculiaridad en *Memorias inmemoriales*:

> No repudiemos las traducciones; no nos escandalicemos con las traducciones. ¿Podemos leer todos la *Imitación de Cristo* en latín? ¿Y la *Odisea* en griego? Y si tenemos que leer las obras maestras, ciertas obras maestras, en traslados más o menos fieles, ¿por qué hacer esos gestos de desabrimiento ante las traducciones?

Hasta aquí, uno solo puede estar de acuerdo con el maestro de los primores de lo vulgar, como diría Ortega, pero entonces, zas, aparece la peculiaridad azoriniana: «Se dirá que lo que se pide es que las obras traducidas sean buenas. ¿Y qué importa que sean buenas o malas (…) ¿Qué más da que lo traducido sea óptimo o mediocre?»

Pero quisiera terminar este artículo con un párrafo de Azorín que, si bien no se refiere en concreto a la traducción, le va como anillo al dedo. Con solo que hubiese puesto «todos los que nos dedicamos a trabajos literarios» después de «duchemos ardientemente», se podría aplicar sin duda alguna a nuestro oficio:

Luchemos ardientemente por que nuestro esfuerzo sea retribuido con justicia; esforcémonos con perseverancia y tesón por que el esfuerzo que hacemos sea realizado en las mejores condiciones posibles ─económicas e higiénicas; pero realicemos el trabajo que hayamos de realizar escrupulosamente, con amor, con fervor. Una vez ante la tarea, olvidémoslo todo, y solo veamos la perfección en la obra que hemos de realizar.

Amén.

Alguien podría señalar que antes he reaccionado a lo que dice Zeda sobre *Berenice* pero he pasado por alto a Sbarbi. Ah, José María Sbarbi y su libro sobre la intraducibilidad del *Quijote*… Esa es una curiosidad que bien merece otro artículo.

Bibliografía

Azorín, *Ejercicios de castellano*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1960

Azorín, *Memorias inmemoriales*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1946

Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, Ediciones Taurus. Madrid, 1964

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

REFLEXIONES (Y ALGÚN INTENTO DE DECÁLOGO) SOBRE EL VÍNCULO ENTRE TRADUCCIÓN Y EDICIÓN DE MESA

Ana Mata Buil y Ana Camallonga

El 4 de mayo de 2023, dentro del ciclo «ACE Traductores presenta», tuvo lugar la mesa redonda «En la piel del lobo: pasearse entre la traducción y la edición de mesa» en la Casa Orlandai de Barcelona. Allí, las traductoras y editoras técnicas ***Ana Camallonga*** *y* ***Ana Mata Buil*** *compartieron su experiencia dentro y fuera de diferentes sellos editoriales y describieron diversas labores relacionadas con la publicación de un libro traducido (escritura, traducción, corrección, dirección editorial, edición de mesa o edición técnica…) y cómo se retroalimentan. De esa charla nacen estos dos artículos, que las dos Anas, en un juego de espejos, ofrecen a* VASOS COMUNICANTES.

¿Quién teme al lobo feroz?

Que para hacer un buen guiso hacen falta buenos ingredientes no es un misterio. Y que para hacer un buen libro hacen falta buenos profesionales, tampoco. Lo que a veces sí resulta más misterioso es cómo llegan a establecer relación esos distintos profesionales y cómo, en ocasiones, conviven incluso dentro de la misma persona de forma (más o menos) pacífica y así contribuyen a mejorar el resultado. En este artículo intentaré transmitir mi experiencia dentro del sistema editorial y contar hasta qué punto el ejercer a veces de editora de mesa,[1] otras de correctora y otras muchas de traductora, me ha permitido adquirir una visión global del proceso editorial, tener una mirada holística, como decimos ahora y, sobre todo, meterme en la piel de otros profesionales, con la ruptura de esquemas preconcebidos que eso comporta.

Hace ahora veintiún años, en junio de 2002, mientras trabajaba de lo que en el Grup 62 llamaban «redactora» de El Aleph Editores y Editorial Diagonal, la Universidad Pompeu Fabra, en la que me había licenciado un par de años antes, me pidió que participara en una mesa redonda sobre salidas profesionales para contar mi experiencia a los estudiantes. Creo que fue la primera charla profesional en la que participé. Por eso, cuando hace un par de meses ACE Traductores me pidió que hiciera algo similar y me centrara precisamente en

mis facetas de editora de mesa y traductora (aunque otras, como la de correctora, docente y aprendiz de todo un poco se colasen de forma inevitable), enseguida pensé en aquella charla de mis inicios y me pregunté hasta qué punto mi percepción del tema habría cambiado con los años.

Como la memoria no es mi fuerte, es probable que la pregunta hubiera quedado sin respuesta de no ser porque, mientras buscaba en las estanterías del estudio libros que hubiera coordinado a lo largo del tiempo para mostrarlos en la mesa redonda de la Casa Orlandai, di por casualidad con los apuntes que había tomado para aquella charla y que seguían entre las páginas de uno de los ejemplares de la colección Modernos y Clásicos de El Aleph publicados mientras trabajaba en la editorial. En dos páginas resumía las variadas tareas que llevaba a cabo, en una época en la que todavía nos entregaban algunas traducciones en disquete e impresas y la última revisión del libro se hacía en las ozálidas, unas pruebas de imprenta con un característico olor químico (algo que hará sonreír a algunas de las personas que lo vivieron y que quizá a otras les parezca digno de una película de ciencia ficción).

A grandes rasgos, me encargaba de pactar con ciertos autores las condiciones de edición (otros trataban directamente con el editor o la editora de los sellos en los que trabajaba), coordinar la traducción y la corrección de estilo y marcar pautas básicas de trabajo y fechas de entrega, participar de la elaboración del texto de contracubierta junto con el editor o la editora, coordinar la cubierta del libro con los diseñadores, valorar traducciones ya publicadas y contactar con sus traductores en caso de que la editorial decidiera recuperarlas, revisar correcciones ortotipográficas, recopilar datos para la página de créditos, ver últimas pruebas y decidir si «todo estaba bien», y por fin «cerrar» el libro, un término paradójico que se emplea cuando el libro se da por definitivo y pasa a producción y a imprenta para que, precisamente, los lectores puedan abrirlo luego.

Por supuesto, esa somera enumeración contenía implícitas muchísimas anécdotas y vivencias. Dichas experiencias, unidas al ritmo de trabajo fuerte de los dos años que pasé en plantilla en el Grup 62, convirtieron esa etapa laboral en una escuela exigente pero valiosísima para mí. Allí, por ejemplo, conocí a grandes traductoras y traductores con muchísima más trayectoria (y más paciencia, sin duda, pues aceptaban que una *jovenacha* con pocas tablas como yo revisara sus traducciones, a quienes pido perdón por los errores de

criterio que pudiera cometer…), que me inspiraban y me animaban a no perder de vista mi objetivo. Sí, quería ser traductora.

De ahí que mi valoración de lo que me habían aportado esos dos años como editora de mesa, tal como la escribí en 2002, incluyera lo siguiente:

- Posibilidad de ver la editorial y su funcionamiento. Conocer muchas tareas que empiezan cuando acaba la traducción.
- Complemento para un posterior trabajo como traductora.
- Posibilidad de leer numerosas traducciones y correcciones, y aprender de ellas: ser redactora da acceso a traducciones buenas y no tan buenas y ver cómo se han modificado durante el proceso de edición.
- Modo de aprender los ritmos y tiempos de una editorial desde dentro.

Veinte años después, todavía suscribo esas palabras. Meterme en la piel del lobo editorial, tanto en plantilla como más adelante de forma externa cuando he realizado coordinaciones para Penguin Random House, sobre todo para los sellos de no ficción Debate y Taurus, pero también para Lumen o Reservoir Books, sin duda me ha ayudado en mi carrera como traductora (que, aquí, en confianza, es mi vocación). Curiosamente, aunque el grueso de los libros que traduzco son novelas, la mayor parte de los libros que he coordinado como externa han sido ensayos. Tal vez eso me ayude a mantener las dos actividades en cubículos distintos de la mente y a no confundirme más de la cuenta. No lo sé. Lo que sí es evidente es que la coordinación de voluminosos ensayos históricos, biográficos y de divulgación científica, además de complejos libros de cocina, u obras sobre música y arte, por poner solo algunos ejemplos, me ha abierto las puertas de otro mundo y me ha dado acceso rápido y continuado a muchos fenómenos con los que no siempre me había topado en mis traducciones: traducir y revisar mapas, corregir índices alfabéticos, asegurarme de que las fotografías de un pliego están donde corresponde o las remisiones internas de un libro de cocina son correctas, así como consultar posibles transliteraciones de nombres rusos, comprobar fechas y referencias bibliográficas, cotejar correcciones de más de doscientas páginas de notas… Desde el punto de vista de la edición técnica, los ensayos son fascinantes y muy entretenidos.

Pero que no se me malinterprete: no he seguido coordinando porque no pudiera «vivir de traducir» ni mucho menos, como se piensa a veces de las personas que combinan distintas facetas laborales, sino porque soy inquieta por naturaleza y necesito moverme, cambiar. Pasearme entre varios libros de forma simultánea (cada uno en una fase, con su espacio mental y sus ratos propios) me proporciona la ilusión de habitar distintas pieles y «salir de mí misma» casi tanto como cuando entro de lleno en la traducción de un libro y me convierto en sus personajes y su voz narradora.

Volviendo a la lista de ventajas que escribí hace dos décadas, me gustaría añadir algo que no sabía entonces, pues aún no había ejercido como traductora autónoma, y que he aprendido con la perspectiva del tiempo. Trabajar como editora de mesa no solo me ha enseñado sobre las traducciones, los libros (es decir, el «producto» de ese trabajo) sino también sobre quienes traducen, corrigen, escriben, plantean catálogos editoriales, editan, maquetan (es decir, los «agentes», las personas). Quizá parezca obvio, pero en un mundo cada vez más mecanizado y aséptico, tener experiencias directas con las personas que luego, en mi carrera como traductora, me han dado trabajo o consejos, o han corregido mis traducciones, ha sido crucial. Así pues, a la lista anterior añadiría las siguientes ventajas que me ha proporcionado el tener la oportunidad de ser editora de mesa interna y externa:

- Posibilidad de conocer personalmente a distintos profesionales de la traducción que de otro modo no conocería y aprender de ellos.
- Relación más directa con quienes encargan traducciones y las revisan, lo cual favorece la confianza mutua y ayuda a distinguirse de otros colaboradores.
- Mayor capacidad de adaptación a las preferencias de cada editorial (puntualidad, normas de estilo y ortotipográficas, tipo de presentación, resolución de problemas) y, por lo tanto, entrega de una mejor traducción a ojos de quien la recibe.

Es decir, como en tantos ámbitos, conocer bien «al enemigo» me ha ayudado a constatar que no es tan enemigo, que no tiene nada contra nosotros en tanto que traductores y que, en general, comparte el objetivo principal de nuestra profesión: ofrecer un libro de calidad y en la fecha de lanzamiento prevista. ¡Casi nada!

Llegados a este punto, tal vez alguien piense: estupendo, pero ¿es que la traducción no te ha aportado nada aplicable a tus otras facetas laborales? Por supuesto que sí. La experiencia

práctica y dilatada en traducción editorial me ayuda a diario de forma directa e indirecta. La mirada analítica y la capacidad de trabajo y organización que tenemos quienes traducimos libros es vital en otras fases del proceso. En concreto, si tuviera que resumir qué beneficios tiene el hecho de ser traductora profesional a la hora de llevar a cabo un proyecto como coordinadora o editora de mesa, diría:

- Mayor versatilidad: ser traductora me permite solventar con más seguridad los problemas y retos que surgen durante la edición de un libro (resolución de dudas de traducción y corrección, traducción o cotejo de pies de foto que faltan…).
- Más empatía con todos los colaboradores (incluido el taller de fotocomposición): ser traductora autónoma me ayuda a comprender las circunstancias personales y laborales de otros colaboradores externos, me anima a darles *feedback*, a contestar a sus mensajes de dudas y propuestas, a intentar ofrecer plazos razonables y pedir esfuerzos extra solo cuando un libro es realmente urgente.
- Reivindicación de nuestra profesión desde dentro: me encanta sentirme una «infiltrada», añadir los nombres de quienes traducen en las referencias bibliográficas con traducción publicada si no aparecían, reclamar notas al pie con la procedencia de citas textuales traducidas y velar por esa visibilidad que merecemos y que para otros profesionales del sector no siempre es tan evidente.
- Más serenidad ante los errores propios y ajenos: el tiempo y la práctica me han enseñado a encajar los éxitos y los fracasos con mayor deportividad; experimentar en carne propia el pluriempleo y la confluencia de distintas vidas (personal, familiar, laboral), con los despistes que eso propicia, me ayuda a entender mejor los errores u omisiones en las entregas e intentar solventarlos si estoy a tiempo, en lugar de limitarme a preguntar «¿cómo es posible?».

Así que, ya veis, todo son ventajas. No, es broma. Mentiría si dijera que compaginar varias facetas laborales siempre es fácil, que no estresa nunca y que favorece la paz mental. Pero, pese al estrés adicional que puede generar en ocasiones el tener que estar pendiente de las fechas de entrega de otros colaboradores en tu faceta de coordinadora, o el tener que resolver un problema urgente surgido casi en la fase de imprenta de un libro que ya habías cerrado, cuando además debes entregar la traducción de un libro y corregir unas prácticas esa misma semana, pese a todo eso, insisto en que en mi caso la balanza se decanta sin duda hacia los aspectos positivos. Compaginar estas labores, habitar distintas pieles, como

decía al principio, me ha ayudado a establecer vínculos entre todas las partes del proceso editorial, a extrapolar lo aprendido en otros proyectos, a tener esa mirada holística, transversal, global. Y, sobre todo, me ha ayudado a no perder de vista «el libro», es decir, la literatura, la transmisión de cultura, el entretenimiento, las reflexiones y las reivindicaciones que se vehiculan a través de nuestras palabras traducidas.

En definitiva, ser traductora y editora de mesa a la vez potencia en mí la sensación de equipo y hace que esté aún más orgullosa cuando me envían los ejemplares justificativos de los libros que he traducido o cuando veo las muestras de las obras que he coordinado o corregido. Esa sensación me recuerda que, pese a ser autónoma, no soy un lobo solitario. [2] Un nombre curioso, porque en general en una editorial cada persona tiene su mesa, o al menos la tenía. Según las editoriales, esta función recibe también el nombre de «editora técnica», «editora junior», «redactora» o «ayudante de editora».

****

En este doble paseo por la traducción y la edición de mesa, el de Ana Mata y mío, yo escribo desde la visión de quien ha pasado (al menos de momento) más años como editora de mesa, y como editora en general, que como traductora y correctora autónoma, lo que hace que en ocasiones aún siga pensando más en lo que le conviene a la editorial (o, por decirlo a las claras, en lo que le convenía a mi yo del pasado) que en lo que me conviene a mí ahora, o al colectivo de colaboradores externos en general. Digamos, por reformularlo de otra forma, que mi trayectoria me ha dado una perspectiva única desde los dos lados de la barrera que me permite entender bien las necesidades de un editor y ajustarme a ellas al máximo como colaboradora, para beneficio, diría yo, de ambas partes.

¿Qué hace un editor de mesa?

Pongámonos primero en la piel del editor. La coordinación editorial es un trabajo difícil de describir en pocas palabras. Cuando me tocaba hacer una lista de las funciones del puesto —porque había una vacante, por ejemplo, y era necesario anunciarla—, siempre pensaba que la enumeración de elementos no parecía corresponderse con el trabajo cotidiano que tenía ante mí y que parecía consistir, sobre todo, en apagar fuegos.

¿Cuáles son esos fuegos? El principal para una técnica editorial, que es el puesto en el que empecé —y que podría corresponderse al de editora de mesa— es el cumplimiento del plan editorial. En mi caso, los proyectos me llegaban ya contratados y yo me ocupaba, junto con el departamento de realización —encargado de la maquetación y de externalizar las revisiones de pruebas—, de que ese texto llegara en los plazos marcados a imprenta.

Dicho así, no parece gran cosa. Pero, a efectos prácticos, eso significaba que de cada libro había que realizar una petición de contrato que reflejara las condiciones pactadas por el editor, contratar a un traductor en el caso de las traducciones y a un corrector en todos los casos, y pactar las entregas de forma que todo llegara en los plazos pautados por el calendario y con un gasto que no superara lo presupuestado. También había que gestionar los derechos de las imágenes (en caso de que el libro las llevara), revisar la corrección de estilo y la correcciones de pruebas, escribir los textos de cubierta, supervisar las pruebas de diseño de cubierta (o vivir con la infamia de que por tu culpa hubiera un error en una cubierta por los siglos de los siglos), dar la aprobación final a cubierta e interior y proporcionar a prensa y marketing todo lo necesario para la promoción del libro.

Yo coordinaba entre 30 y 40 libros al año (hay quien maneja muchos más), lo que quería decir que en un momento dado podía estar, a la vez, cerrando la cubierta de un libro a punto de ir a la imprenta, solicitando el contrato de una traducción que se publicaría al año siguiente, preparando el pliego de imágenes de un libro que saldría en medio año y revisando la corrección ortotipográfica de un libro ya en proceso avanzado de edición. Todo ello en medio de procedimientos burocráticos enrevesados y reuniones inacabables, y con un flujo de *emails* tan activo en la bandeja de entrada que el verdadero reto era no pasarse el día contestándolos.

El salto a editora júnior supuso dejar de lado algunas de las tareas más administrativas (la solicitud de contratos o la gestión de determinados programas de gestión editorial, por ejemplo) y asumir otras de más responsabilidad. Como por ejemplo la elaboración, para cada libro, de un documento interno, destinado a los departamentos de marketing, diseño y comunicación, con la sinopsis, los argumentos de venta, los referentes, las ideas para la cubierta y la disposición del autor a hacer promoción, entre otros muchos elementos. Era algo así como la biblia o el carné de identidad de cada libro y, en muchas ocasiones, dado el

volumen de trabajo, lo único que sabrían de ese proyecto muchos de los implicados en su elaboración y promoción.

De editora júnior pasé a editora sénior, que es alguien que asume ya tareas de valoración y contratación de originales, propone nuevos títulos y autores, y acompaña a los autores durante el proceso de escritura. Un editor sénior también representa a la editorial en ferias y presentaciones de libros. El siguiente paso es asumir la dirección editorial, que ocupa la persona que traza la estrategia editorial del sello y se responsabiliza a menudo de las contrataciones de más envergadura.

Hasta allí, informo, ya no llegué. Me quedé en editora sénior. Reconozco que me daba pena, a medida que avanzaba en el escalafón, ir perdiendo el contacto con el texto. Un editor sin duda toma decisiones importantes sobre el libro (si se publica o no, para empezar), pero entra quizá menos en los detalles, en el día a día, que era lo que a mí más me gustaba hacer o al menos sentía que era lo que estaba capacitada para hacer mejor. Lo que supongo que explica en parte mi salto al otro lado.

De mis años como editora de mesa, me quedo sobre todo con dos colecciones. La primera es Destino Clásicos, dedicada a rescatar esa maravilla que es el fondo de Destino, con autores como Ana María Matute, Miguel Delibes, Josep Pla, Joan Sales, George Orwell, Rafael Sánchez Ferlosio o José Luis Sampedro. Aprendí mucho con esa colección, en una época en la que yo era muy novata, porque me dejaron hacerla muy a mi aire —podía escoger las imágenes que aparecían en las guardas y escribir largos textos de solapa— y porque trabajaba con textos que admiraba desde siempre. La segunda colección es Odiseas, de Península, heredera de la mítica Altaïr, con autores como Xavier Aldekoa, Xavier Moret, Mikel Ayestaran, Nicolas Bouvier, John Dos Passos, Ramón Lobo, Bruce Chatwin, Jordi Esteva, Juan Goytisolo… En esa colección es donde me curtí buscando autores españoles que encajaran en lo que buscábamos y aprendiendo a transmitir mis impresiones sobre un texto sin herir la sensibilidad de nadie, uno de los mayores retos a los que se enfrenta un editor.

Disfruté también mucho en esa etapa de la posibilidad de contratar a traductores a los que admiraba, tótems de la traducción como María Teresa Gallego Urrutia, Celia Filipetto, Concha Cardeñoso o Rafael Carpintero Ortega. Y a otros muchos que entonces estaban

casi empezando, como Carles Andreu, Marc Jiménez Buzzi, David Paradela o Palmira Feixas, y de los que aprendí mucho.

Una propuesta de decálogo

Todo lo que he contado hasta ahora no ha sido más que un largo prolegómeno para llegar al meollo de la cuestión: ¿qué era lo que yo buscaba en los traductores y correctores cuando mi trabajo era contratarlos? O, dicho de otro modo: ¿de qué forma mi pasado como editora de mesa me ha ayudado a ser la mejor colaboradora posible, o al menos el tipo de colaboradora con la que a mí solía gustarme trabajar?

Este es el resumen de algunos de los principios que intento que rijan mi actividad como traductora y correctora. Sin olvidar el primero de todos, que es realizar un buen trabajo, claro.

- **Planteo plazos realistas**. Si propongo una fecha de entrega, la cumplo, y si no puedo cumplirla por cualquier motivo (porque a todos pueden pasarnos cosas), aviso con tiempo suficiente. Las fechas de entrega, una vez fijadas, no son orientativas, ni una primera propuesta. De la entrega de un traductor depende a menudo que un corrector pueda ponerse a corregir ese mismo día, o que alguien en el taller de fotocomposición empiece a maquetar.
- **Soy transparente**. Si creo que algo no podré hacerlo, por tiempo, porque supera mis capacidades o porque, por la razón que sea, considero que no soy la persona adecuada para ese trabajo, lo digo. Sé que, a la larga, jugará a mi favor. Mucho más que entregar un trabajo mediocre, al menos.
- **Asumo con deportividad las correcciones, e intento aprender de ellas**. Lo mismo vale para reconocer errores, en caso de haberlos cometido. Sin flagelarse, pero siendo consciente de que la perfección no existe, y de que hay elementos muy subjetivos en la corrección de estilo que hacen difícil establecer un límite entre una mala y una buena revisión.
- **Intento dar soluciones, no problemas**. Como traductora, resuelvo por mi cuenta las dudas que puedan surgirme, a menos que sea algo que crea que debe decidir la editorial. En este último caso, de las opciones posibles planteo cuál es la que yo escogería, por si quiere tenerse en cuenta mi criterio. Lo mismo vale, puede que más, en el caso de la corrección: intento resolver, no pasar la pelota. Si el editor de

mesa o el corrector de pruebas no están de acuerdo con mi solución, que la cambien.

- **Actúo de forma profesional**. Pese a que tengo la suerte de trabajar a menudo para editores que son además amigos, no los llamo a la oficina en horas de trabajo y les cuento mi vida. Y si tengo dudas insalvables relacionadas con el trabajo que tengo entre manos, las agrupo y las envío de golpe, no en forma de goteo, ni por WhatsApp a horas intempestivas.
- **Doy prioridad a los clientes que me dan trabajo de forma continuada**. Si un cliente me trata bien, pongo sus necesidades por encima de las de los demás clientes.
- **Pido lo que necesito, ya sea un plazo más amplio, una tarifa mejor o tener acceso al autor.** El editor muchas veces no se ha metido tan a fondo en el texto como yo y no sabe que quizá requiera más tiempo o una mayor intervención de la que está prevista. Si ese es el caso, hay que decirlo. No hay premios por sufrir en silencio.
- **Me adapto a las condiciones técnicas y de presentación que se me piden.** Lo veo como una manera de aprender nuevas formas de trabajar, y no como una imposición o como un intento de cambiar mis hábitos. Lo mismo vale para cualquier oportunidad de formación que se me ofrece: seguro que puede aprenderse algo nuevo.
- **No antagonizo, al menos de entrada**. La persona con la que hablo a menudo es solo una pieza del tablero, y la única que puede ponerse de tu lado. Actuar, de buenas a primeras, como si fuera el representante de Satán en la tierra no va a servir de nada. Más bien todo lo contrario.
- **Es interesante ser, como colaborador, proactivo**. Proponer libros, traducciones, autores. Sin forzarlo y ser pesado, pero sí procurar ser alguien que no se limita a reaccionar, sino que está atento a lo que pasa a su alrededor.

Un camino válido

Ser traductora y correctora por cuenta propia no había sido nunca un objetivo para mí (sobre todo porque con veinte años no tenía otro que conseguir un trabajo, cualquier trabajo, e independizarme), pero, ahora que me veo en ello, tengo cada vez más claro que empezar trabajando en una editorial puede ser un buen camino para conseguirlo, y uno, además, bastante transitado.

El trabajo editorial no solo te enseña de primera mano cuál es el proceso de elaboración del libro y cuáles son las tareas externas más demandadas (hubiera dado mi reino por un buen redactor en más de una ocasión, la verdad), sino que te proporciona contactos, ese bien tan preciado cuando se empieza, te permite hacer tus pinitos —siempre hay algún material de prensa o texto de contra que traducir— y te hace, en general, un callo en la vida la mar de útil para, a la hora de pasar al otro lado, ver con una mayor perspectiva las ventajas y los inconvenientes de ese salto. Que de todo hay.

Notas

[1] Un nombre curioso, porque en general en una editorial cada persona tiene su mesa, o al menos la tenía. Según las editoriales, esta función recibe también el nombre de «editora técnica», «editora junior», «redactora» o «ayudante de editora»

Ana Mata Buil es traductora de novela, ensayo y poesía, correctora y coordinadora editorial externa desde hace dos décadas, una trayectoria que emprendió tras trabajar dos años como editora de mesa de El Aleph Editores (Grup 62). Tiene un Máster en Literatura Comparada y Traducción Literaria (2011) y un Doctorado en Traducción Literaria (2016). Dedicó su tesis doctoral al estudio de las antologías poéticas traducidas y, en concreto, a la obra de la poeta modernista Edna St. Vincent Millay.

Desde 2011 compagina la labor como autónoma con la docencia en el grado de Traducción y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Durante diez años fue codirectora académica del Máster de Traducción Literaria y Audiovisual de la BSM-UPF junto con Olivia de Miguel y Patrick Zabalbeascoa, hasta la desaparición del programa en 2022. Asimismo, da clases en el Posgrado de Corrección de la URV (Tarragona) y en la Escuela Cursiva de PRHGE.

Es colaboradora habitual del grupo Penguin Random House, aunque también trabaja para otras editoriales. Ha traducido, entre otros, a Jane Austen, George Orwell, Edna St. Vincent Millay, Virginia Woolf, Patti Smith, Anne Tyler, Lauren Groff, Robert Graves, Barbara Pym, John Boyne, Tomi Adeyemi y Casey McQuiston. Asimismo, entre las obras

que ha coordinado para Debate y Taurus hay ensayos de Ibram Y. Kendi, Kristina Spohr, Niall Ferguson, M. F. K. Fisher, Julia Child y Niki Segnit. Ha coordinado algunas novelas y recopilaciones de relatos para Lumen, Plaza & Janés y Ediciones B, así como obras en colaboración con el Instituto Cervantes.

Ana Camallonga (Barcelona, 1979) estudió Filología Hispánica en la Universidad de Barcelona y el segundo ciclo de Periodismo en la Universidad Pompeu Fabra. Trabajó como periodista durante un tiempo en Europa Press y en otros medios, tras lo que entró en el Grupo Planeta como miembro del equipo de prensa de Seix Barral. De allí pasó a técnica editorial y luego editora júnior en Destino y, varios años después, a editora sénior en Península, siempre dentro del mismo grupo. En 2019, cursó el posgrado en traducción literaria de la Barcelona School of Management, se hizo autónoma y desde entonces es traductora y correctora por cuenta propia. El último de la docena de libros (todos ellos de no ficción) que ha traducido es *La consultora*, de Walt Bogdanich y Michael Forsythe.

A PROPÓSITO DE LA CANCELACIÓN DE *ORLANDO*

Itziar Hernández Rodilla

Orlando
Nacemos desnudos, todo lo demás es disfraz

Escrita por Virginia Woolf en 1928, *Orlando* es una obra difícil de adaptar al teatro porque, aunque pasan cosas, no tiene un argumento propiamente dicho. Durante el reinado de Isabel I, su protagonista, un joven noble aspirante a poeta, se enamora y conquista a varias damas y no tan damas y, en el reino de Jacobo I, durante la Gran Helada, le rompe el corazón una princesa rusa; se retira a su casa en la campiña, intenta que el poeta Nick Greene, amigo de Shakespeare y Marlowe, le enseñe sobre poesía, pero se siente traicionado por Greene; el rey Carlos II lo nombra embajador en Constantinopla. Mientras está allí, Orlando cae en un sueño del que despierta tras siete días… convertido en mujer. Vuelve a Inglaterra a comienzos del siglo XVIII; allí lucha por adaptarse a su nuevo estatus legal y social como mujer, entra en la «sociedad» de los salones culturales y se aventura en las noches vestida de hombre para disfrutar de la compañía de su propio sexo. El victoriano siglo XIX limita aún más sus movimientos como miembro del sexo débil, pero encuentra el amor correspondido y pleno de Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, un romántico aventurero. Cuando el siglo XIX se convierte en el XX y se acerca a la actualidad de la autora, 1928, Orlando encuentra la libertad en la escritura y el manejo de un automóvil, publica la obra que lleva escribiendo desde el siglo XVI y encuentra una vez más a Nick Greene, convertido ahora en un respetable hombre de letras.

Y, entre medias, hay drama, mucha comedia, espíritu crítico, reflexiones sobre la literatura, el género, la identidad, la vida, el amor, la belleza, las convenciones sociales, el matrimonio, los hijos y la moda. Una joya de la literatura, dicen, una aventura a través de la historia y la cultura de Europa, «una oda a la belleza y la imaginación, a la vida, un viaje que invita a escribir nuestra historia desde la alegría y el asombro», según Vanessa Martínez, la adaptadora y directora de la obra cancelada por la concejala de [in]cultura de Valdemorillo. Después de traducir *Orlando* de Virginia Woolf (para la editorial Akal), la obra es un poquito mía también. Podría decir, como representante de Woolf viva hoy, que sus

personajes son un poco hijitos míos. Así que disfruto y sufro lo que se les hace, me río y lloro como si hubiesen salido de mí, y puedo criticar y perdonarles que digan «muffins» de forma, entre otras cosas, muy anacrónica, cuando lo que come Orlando en su estudio son, en realidad, «molletes». No de Antequera, pero molletes. «Bolos lêvedos» dicen en las Azores. Y, no, no son madalenas.

Así que, cuando la cancelan, me siento, sí, un poquito cancelada. Y no dejo de preguntarme cómo se sentiría, qué diría esa Virginia Woolf inteligente, intelectual, crítica, ácida, puede que incluso cínica, capaz de reírse de sí misma, de su esnobismo, y de amenazar a algún reseñista diciendo «agarraré mi pluma y se la clavaré hasta matarlo». Seguramente, agarraría su pluma y… escribiría una carta demostrando su superioridad ante alguien tan corto de miras como para escandalizarse por una obra que no deja de ser un relato de proto ciencia ficción, admirado por Borges, alguien a quien no creo que nadie se vea tentado de tachar de progresista. Un relato que es, además, una biografía. La de una persona real, para más señas, a la que está dedicada la novela: «A V. Sackville-West», una pista sobre el carácter personal de la novela y algunas de sus fuentes.

La carta de amor más larga y encantadora jamás escrita

Casi al descuido, al final de una larga carta fechada el 9 de octubre de 1927, Virginia Woolf escribió a Vita Sackville-West –a la que había conocido en diciembre de 1922 durante una cena en casa de su cuñado, y con la que mantenía para entonces una amistad íntima y una relación platónica cuando menos– que había decidido escribir un libro sobre ella:

> Ayer por la mañana estaba desesperada… No conseguía sacar de mí ni una palabra; y al final hundí la cabeza en las manos: mojé la pluma en el tintero, y escribí, casi como una autómata, en una página en blanco, las palabras: Orlando. Una biografía. Apenas lo había hecho, sentí el cuerpo inundado de entusiasmo y el cerebro de ideas. Escribí con avidez hasta mediodía… Pero escucha; suponiendo que Orlando se convierta en Vita, y que todo el libro gire en torno a ti y a las concupiscencias de tu carne y a la fascinación de tu espíritu […] ¿tendrías alguna objeción? Dime sí, o no…

Vita, entusiasmada, contestaría dos días más tarde:

> Bendito sea Dios, Virginia, nunca he estado tan contenta y aterrorizada como con la idea de verme reflejada en la forma de Orlando. Qué divertido para ti. Qué divertido para mí.

Eso es lo que fue *Orlando* desde un principio: una especie de *jeu d'esprit*, un juego fácil para Virginia, que llegó a describir la obra como «unas vacaciones de la escritora». El 13 de octubre anunciaba a Vita su intención de que fuese «un librito corto, con ilustraciones y un mapa o dos». Trabajaba en él metida en la cama de noche o mientras paseaba, siempre intentando imaginarse a Vita en diversas situaciones, con el deseo de poder observarla en persona para refinar con ello el retrato de Orlando en sus páginas.

Y Vita, la mujer indomable que se hacía cargo de la vida de otros e intentaba determinar su destino, la mujer cuya arrogancia aplanaba los obstáculos y cuya vanidad hacía caso omiso de la miseria; esa mujer exaltada que recorría su finca al sol y vivía en castillos, que decía lo que quería decir sin la más mínima vacilación; la madre protectora que trabajaba como una esclava y jugaba como una princesa, que consideraba todo en el mundo un desafío personal; la mujer sensual y apasionada, voluptuosa aristócrata, que combinaba intensidad erótica y ambigüedad sexual, de piernas hermosas y una simplicidad casi viril, tan distinta de la propia Virginia –y quizá todo lo que a ella como mujer le habría gustado ser–, era, por supuesto, un buen personaje para ese *jeu d'esprit* de la autora.

Orlando es, por tanto, además de la biografía de Vita, un adelanto de los temas que tratará al año siguiente en *Un cuarto propio* (2022, p. 118):

> Para hablar en plata, el fútbol y el deporte son «importantes»; rendir culto a la moda, comprar ropa, «trivial». Y estos valores se transfieren inevitablemente de la vida a la ficción. Este libro es importante, supone el crítico, porque habla de la guerra. Este libro es insignificante porque habla de los sentimientos de unas mujeres en un saloncito. Una escena en un campo de batalla es más importante que una escena en una tienda…

Asuntos todos que Woolf convierte en algo significativo para la historia de Orlando. Esta es quizá la alegre representación del género en *Orlando*, con la implicación feminista de que el sexo anatómico no determina el destino de una persona. Es esto, al parecer, lo que tanto molesta a la doña Victoria Gil Movellán, que ha sabido, muy en consonancia con los temas realmente «importantes», sustituir el *Orlando* con un combate de boxeo. Seguro que esto había hecho correr ríos de sarcástica tinta de la pluma de Woolf. De eso no me cabe duda.

Itziar Hernández Rodilla es licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad de Salamanca y doctora en Traducción por la misma universidad con una tesis-traducción de una obra del autor-traductor Erich Fried. Comenzó a traducir profesionalmente al terminar la carrera en 2001 y lleva haciéndolo desde entonces. A ACE Traductores pertenece desde que era estudiante. Traduce al español desde el inglés, el alemán y el italiano. Ganó el Premio de Traducción Andreu Febrer de la Universidad de Vic en 2000, en 2012 una traducción suya de *Los dos gemelos venecianos* (Goldoni) fue finalista del Premio Max Revelación y en 2016 fue finalista del Premio de Traducción Esther Benítez con la traducción de *Los novios* (Manzoni). Akal publicó su traducción de *Orlando* en octubre de 2018 y le encargó a continuación la de *Al Faro*, que saldrá muy pronto.

PATRICK MODIANO: RESPIRAR POR LA HERIDA

Marta Santamaría

El martes 16 de mayo a las 19.00 h, en la Biblioteca Pública Municipal Eugenio Trías, tuvo lugar la última conferencia del ciclo **«El traductor, primer lector»,** organizado por el Institut Français. El ciclo, que ha gozado de una gran acogida, culminó con la obra del escritor francés Patrick Modiano y, para ello, se contó con la presencia de la traductora **María Teresa Gallego Urrutia y de la artista y autora Nuria Barrios.**

Patrick Modiano (Boulogne-Billancourt, 1945) es, sin duda, una de las figuras claves de la literatura francesa contemporánea: Gran Premio de Novela de la Academia Francesa (1972), Premio Goncourt (1978), Premio Nobel de Literatura (2014). Considerado como «el Proust de nuestro tiempo», los especialistas destacan su arte de evocar el tiempo pasado, en concreto el París de la Ocupación y de la postguerra. Acceder a la figura literaria de Modiano implica, no obstante, adentrarse en un universo peculiar, único, sacudido con frecuencia por la tragedia.

Su madre, de origen belga, y más concretamente flamenca, era actriz y trabajó en la compañía Continental en París durante la Ocupación. Su padre, de origen judío, andaba siempre en negocios al margen de la ley y solía utilizar otros nombres para ocultar su identidad. Cada cual, a su manera, colaboraba con el régimen nazi por razones económicas. Todos estos elementos forman parte del universo de Modiano: el París ocupado, los personajes judíos, la clandestinidad. De hecho, a pesar de haber nacido tras la liberación, la Ocupación es un tema central en su obra, como, por ejemplo, en la *Trilogía de la Ocupación: El lugar de la estrella, La ronda nocturna, Los paseos de circunvalación* (Anagrama, 2012).

La infancia y adolescencia de Modiano estuvieron marcadas por las ausencias prolongadas de sus padres, las estancias en casas de familiares o amigos, los internados. A los once años, un suceso golpeará duramente la vida del autor: la muerte repentina de su hermano Rudy con diez años. Todas esas circunstancias (el abandono, el vacío, la pérdida, la nostalgia) forjaron un trauma y es, desde ese trauma, desde donde se destila la escritura de Modiano: es el «respirar por la herida», como reza el verso de Leopoldo de Luis.

El estilo de Modiano es sobrio, referencial, sin artificios. Los detalles solo sugieren, la fuerza narrativa reside en lo «no dicho». Una gran parte de su obra se desarrolla en París, con referencias concretas a negocios, edificios, calles. Los personajes, a menudo esquivos y ambiguos, se describen parcialmente con datos precisos, con testimonios fragmentados e inconexos. Y, a medida que avanza esa escritura concisa y despojada, se fragua un peligro inminente, el presagio de que algo terrible va a suceder. Las comunicaciones clandestinas no faltan. Tampoco el resplandor de la ventana encendida, esa ventana con luz a la que debe regresar el personaje y que representa un mundo en el que Modiano podría haber sido feliz.

A través de las novelas, Modiano se aventura en una especie de introspección fragmentada, en la búsqueda de un pasado que nunca se fue del todo, en la lucha por resolver los misterios encriptados, por encajar las piezas rocambolescas de la memoria; en resumidas cuentas, en la lucha por comprender su origen, su «pedigrí».

Traducir el estilo modianesco

María Teresa Gallego Urrutia ha traducido veinticinco libros de Modiano, lo que la convierte en una especialista del llamado «estilo modianesco». La primera obra de Modiano que tradujo fue, precisamente, *Un pedigrí* (Anagrama, 2007), un texto autobiográfico en el que el autor narra su infancia y juventud. Una de las principales dificultades, cuando se traduce a Modiano, reside en mantener ese estilo sobrio y conciso que le caracteriza, en transmitir lo «no dicho» con la misma fuerza narrativa que en el original, lo que requiere una contención y una mesura, aparte de una vigilancia constante.

Otro reto para el traductor consiste en saber armonizar el París real con el París imaginario. La escritura de Modiano es muy referencial: los negocios, los edificios y las calles que se mencionan existen o han existido, por lo que constituyen imágenes vívidas que residen en la mente del autor. En ese sentido, Google Maps es una herramienta de gran ayuda que permite conocer mejor los escenarios en los que se desarrolla la trama.

A veces, la dificultad puede surgir en el título de un libro, como fue en el caso de *Vestiaire de l'enfance*. Tras una consulta por carta al autor, que ya no se acordaba exactamente de por qué había elegido ese nombre, la duda terminó resolviéndose y el libro se tituló *Ropero de la*

infancia (Anagrama, 2015), en alusión a la ropa de la beneficencia, esa misma ropa que persiste al paso del tiempo.

Como acertadamente apunta María Teresa Gallego Urrutia, el traductor está al servicio del escritor y del lector. Es más, una vez traducido el estilo de un libro, lo ideal sería mantenerlo a lo largo de toda la obra del mismo autor. En ese sentido, sí que podemos disfrutar de una homogeneidad en español del estilo modianesco. De hecho, en junio, saldrá a la venta la última novela de Modiano: *Chevreuse* (Anagrama, 2023). Aquí va un adelanto: el personaje protagonista, de unos 80 años, vuelve a una casa en la que vivió de niño. En esa misma casa, también vivió un estraperlista que desapareció sin dejar rastro. Parece ser que, en algún lugar de la casa, hay un escondrijo secreto que puede albergar un tesoro escondido. Se desarrolla entonces una trama en la que se entremezclan los recuerdos, las búsquedas, las sospechas, la codicia.

Desde un punto de vista formal, existe en *Chevreuse* una fluctuación continua entre el pasado y el presente, lo que se refleja en la narración con un baile de tiempos verbales que provoca rareza en el lector. Esa rareza también la sentirán los lectores españoles. Llegamos al último aliento de este respirar de la herida. Las palabras de María Teresa Gallego Urrutia nos han guiado sabiamente en el peculiar universo de Modiano, a la vez que nos han revelado los desafíos más importantes a los que se ha enfrentado como traductora. Ha sido fascinante vislumbrar, aunque sea de lejos, ese «peldaño del tiempo» en el que se encuentran los dos.

Marta Santamaría Domínguez realiza estudios superiores de Violín y, posteriormente, se gradúa en Traducción e Interpretación en la Universidad de Vigo. Ha sido galardonada con varios premios: accésit de Traducción Literaria de la Universidad de Vigo (2014), Primer Premio de Traducción Literaria de la Universidad de Vigo (2015), XI Premio de Traducción Francisco Ayala (2016). En 2022, participa en la cuarta edición del programa de mentorías de ACE Traductores (con Elia Maqueda López como mentora) y en el taller ViceVersa. Ha traducido, entre otros autores, a Yves Bonnefoy y a Paul-Jean Toulet.

BILINGÜISMO, TRADUCCIÓN LITERARIA E INTELIGENCIA ARTIFICIAL

Ángel Ferrer

Hace poco me di cuenta de una cosa aprovechando una conversación con un amigo irlandés bilingüe afincado en Málaga desde los ocho años. Resulta que me pasó una canción suya escrita en inglés perfecto (es músico). Pero me dijo: «Tradúcela tú, que lo harás mejor, yo cuando escribo en inglés pienso en inglés y cuando escribo en español pienso en español y no sé traducir…» Esto me pareció revelador. Y me ha hecho ver que cuando se traduce un texto, se piensa en la lengua de destino, no en la lengua original. Ahí está la diferencia básica. El acto de traducir es totalmente distinto al de escribir en una sola lengua. Hay que saber hacerlo, a pesar de dominar las dos lenguas (este chico es también escritor en español y de los buenos).

Por esto son necesarios ciertos conocimientos sobre traducción, unas herramientas y sobre todo el dominio perfecto de la lengua a la que se quiere traducir a nivel emocional. Más aún si queremos traducir literatura. Debido a esto también se nos considera autores, porque conocemos los intríngulis emocionales del idioma al que queremos traducir.

Traducir es caminar sobre un campo de minas, cualquier palabra puede significar otra cosa. Pero no nos equivoquemos: es un proceso mental distinto al de hablar la lengua original. O distinto al de hablar la lengua de destino. Por esta sencilla razón una IA nunca podrá igualar la traducción humana. Porque de la misma manera que el espíritu está contenido en la carne, ese espíritu se interpone entre las dos lenguas trabajadas. Algo que una máquina nunca podrá hacer, porque estamos hablando de procesos del corazón, no del intelecto humano.

La psicología estudiaba antaño el paralelismo cerebro/ordenador. El ordenador de von Neumann. Una teoría que hacía extrapolable el funcionamiento de los procesos mentales a los de un ordenador. Tenemos que tener claro que la IA pretende imitar al intelecto humano. Pero los sentimientos, que son la materia de la que está hecha la literatura, se

procesan con el corazón, que también tiene neuronas. Algo que nunca podrá imitar una máquina.

Cualquier avatar de la vida, ya sea emocionalmente positivo o negativo, se procesa con el corazón. Esa vivencia, esa experiencia no se procesa con el intelecto. La máquina intenta imitar el intelecto humano, aunque no lo consigue del todo. Una de las últimas teorías en psiquiatría establece que existen dos cerebros interconectados químicamente en nuestro cuerpo. El físico, que es el hardware; el que todos conocemos, y el inmaterial, que sería el software. En este último, se encuentra la cogitativa, en sustantivo. Un elemento que nos permite discernir la realidad que observamos a nuestro alrededor para dilucidar si nos conviene incorporarla a nuestra vida o la desechamos y poder ser de esta manera objetivos para tender así al sentido común.

Pero no hablamos en literatura de lógica. Por esto nos duele el alma, o el corazón, porque son procesos distintos, de distinto lugar, de distinto órgano, a pesar de estar ambos conectados neuronalmente. Como decía Hölderlin, «Dejad que la divina naturaleza quiebre el vaso, y lo divino se convierta en cosa humana».

Si la mente se quiebra, entra la luz. Pero si un ordenador se quiebra, se apaga, irremediablemente.

Ángel Ferrer se inició en la escritura poética en el año 2013 publicando el libro de poemas *Aequilibrium*, con la editorial Lecturas Hispánicas. A partir de ahí nació en él la necesidad de traducir textos poéticos, del inglés y francés al español, habiendo publicado el poema de Edgar Allan Poe «El Cuervo» en el año 2019, con la editorial Tregolam. También ha participado en la traducción del libro «Un Sonido Atronador» de Ray Bradbury con la editorial Nórdica en el año 2020 y publicó el audiolibro Poemas de Edgar Allan Poe, con la editorial Bubok en 2021. Es miembro de ACE y CEDRO, socio y Community Manager de ASATI y presocio de ACE Traductores.

BURGESS Y LAS 1985 NARANJAS TRADUCIDAS

Juan Pascual Martínez Fernández

—Hola, Juan.

—Hola, V.

—Tenemos una traducción para ti. Conoces a Anthony Burgess y su obra ¿verdad?

—¡CLARO!

—Verás, hay un libro que (contiene la respiración) no sé si conocerás: *1985*. Fue un encargo que le hicieron como una especie de respuesta a *1984*.

—Ahm… no.

—¿Lo quieres traducir?

—Claro. ES BURGESS.

Así fue mi primer contacto con cualquier cosa de Burgess que no fuera la Naranja. Y luego lo he agradecido mucho, porque me dio ocasión de constatar lo genio que era para luego empezar a blasfemar en su nombre y contra su nombre por las dificultades que me encontré a la hora de traducirlo…

Porque, a ver, Burgess no solo era novelista, también era ensayista, crítico, compositor, guionista, y, por último, pero no menos importante, lingüista. No solo inventó el *nadsat*, también creó la jerga de los jóvenes rebeldes que aparecen en *1985*, y donde también se inventa la gramática obrera que supuestamente las buenas gentes británicas iban a utilizar ese mismo año (su equivalente de la neolengua). Otro ejemplo es el Ulam, el idioma de los homínidos de la película *En busca del fuego*, y que consiste en más de 160 palabras sacadas de sus investigaciones sobre las distintas ramas del indoeuropeo.

Burgess, por esas fechas, estaba deprimido porque, según sus propias palabras, «quería escribir una obra maestra y no tenía el coraje para hacerlo». Sin que él lo supiera, su esposa, Liana, escribió a la editorial estadounidense Little, Brown and Company y los convenció de que le encargaran un libro sobre Orwell. Burgess admiraba profundamente a Orwell, a quien se preciaba de haber conocido. La novela de Burgess no pretende ser una secuela de *1984* ni nos relata cómo es la vida de Winston un año después. En *1985*, creó su propio concepto de distopía.

La obra consta de tres partes. La primera, titulada «1984», son una serie de artículos de crítica literaria sobre Orwell, todo escrito de manera informal, pero muy inteligente: su biografía, el contexto histórico en el que escribió *1984* y algunas reflexiones sobre los temas que Orwell plantea en esa novela, como la naturaleza de la libertad, el libre albedrío y el gobierno, y también sobre *La naranja mecánica*. La segunda es la propia novela, y la tercera incluye una entrevista ficticia y una nota breve, aunque infernal, sobre la gramática del inglés de los trabajadores que Burgess se inventó.

La novela tiene una trama sencilla, pero está repleta de variedades del inglés hablado y escrito, y casi todas reflejan la idea de Burgess de que la sociedad se estaba embruteciendo, a excepción de las bandas *kumina*, jóvenes que se rebelan contra el sistema… pero lo hacen estudiando, y que tienen su propia jerga, basada en el árabe. Burgess utilizó a menudo el dialecto y el acento como un método breve de destacar a cada personaje de su ficción, y un ejemplo es el escocés dudosamente exagerado que habla el compañero de prisión de Bev en el tren a Sussex: «Sae, ye dullyeart horse-punckin, ye'd hae it that the Laird's worrrd is kilted in a tippit?». Hala, a disfrutar con la tarea traductora… ¿qué quiere decir? Y si me llego a enterar… ¿cómo lo traduzco? ¿Qué jerga, qué acento?

Al desarrollar la jerga de las bandas en *1985*, Burgess utiliza el latín y el griego para subrayar sutilmente los intentos de rebeldía que adoptan las bandas para separarse del gobierno y de su aburrido sistema educativo. Queda claro cuando se encuentra con varios miembros de una banda.

> Siempre eran peligrosos, los más peligrosos, porque eran inteligentes, más que inteligentes, con buenos estudios, algunos de ellos. Ese era el problema: cuando el estado no fomentaba los estudios, estudiar se convertía en algo antisocial. (…)
> —Si no les importa, caballeros, vivo aquí —les dijo Bev. Estaba en el segundo escalón de la escalera de piedra, no le dejaban subir. Y añadió—: Tengo un poco de prisa.
> —*Festina lente* —le respondió un joven.

Más tarde llega a conocer la contracultura representada por los jóvenes matones a los que temía y despreciaba en la primera página, al enterarse de que esos matones son en realidad adolescentes que quieren aprender lo que su Estado, cada vez más imbécil, se niega a enseñarles:

> —Vamos a la escuela (…), hasta los dieciséis. Esa es la ley. Bien, vamos y no prestamos atención a la basura que ellos llaman sociología e inglés de los trabajadores. Nos sentamos en la parte de atrás y leemos latín.
> —¿Quién os enseña latín?
> —Están por ahí todos esos profesores antiestatales (…). Está bien, hay estos expulsados de las escuelas por no querer enseñar la mierda que se supone que deben enseñar, ¿verdad? Ellos vagan, como tú estabas vagando. Entonces les damos algún que otro fajo, como estamos contigo. Luego nos dan un poco de educación a cambio. Educación real, no basura de la escuela estatal.

Esta versión de la distopía de Orwell presenta una revisión de Alex y su pandilla de drugos. En este Londres futuro, los pandilleros son agentes positivos del cambio subversivo en lugar de los violentos agentes del caos que conocemos de *La naranja mecánica*. Organizan clases clandestinas de latín para mantener viva la cultura y la educación mientras la civilización decae. Burgess los llama bandas *kumina*, y «kumi na» es el equivalente suajili del sufijo inglés –*teen*, al igual que *nadsat* lo es en ruso. Estas bandas clandestinas, familiarizadas con el latín y el griego antiguo, hablan en una antilengua entre ellos, utilizando una mezcla macarrónica de inglés y árabe. No fue un problema importante de traducción, pero sí que me sirvió para ir preparándome para el *nadsat*.

El auténtico desafío de traducción de *1985*, y que luego me sirvió, no solo para *La naranja mecánica*, sino también para *1984,* fueron las escasas seis páginas de *Una nota sobre el inglés de los trabajadores*. Pocas, pero matonas. La traslación de las modificaciones de la gramática inglesa de un modo que fuera comprensible y asequible a quien leyera el libro fue lo «peor» a lo que me había enfrentado profesionalmente hasta ese momento. Menos mal que conté con doble ayuda, que para eso la compaña traductora es de las mejores: Rocío S. Rudilla (Azote Ortográfico) y otra compañera que prefiere mantenerse en el anonimato, que me echaron una mano (me salvaron) puliendo y repuliendo las locuras que se me iban viniendo a la cabeza para trasladar el genio de Burgess a algo que fuera razonablemente comprensible.

El origen de esta gramática en 1985 se debe a que los opresores son los sindicatos y no un gobierno totalitario. Burgess utilizó esta gramática para expresar su idea sobre las tendencias hacia la ofuscación en los círculos socialistas y sindicales, sobre todo la

introducción de un lenguaje que evitara a toda costa toda posibilidad de ofender, especialmente en términos de política de identidad. Incluso en 1978, estas tendencias eran identificables; de hecho, Burgess las menciona en *1985*, donde condena lo que él consideraba una forma de lenguaje cada vez más censora impuesta por el Estado que invadía la verdadera libertad de expresión.

Para ello, creó un lenguaje satírico basado en la clase social. En sus propias palabras, el «inglés de los trabajadores» (*Worker's English*, WE) «representa la racionalización de un modelo general de lenguaje proletario», «que fue declarado obligatorio como asignatura y como medio de instrucción en las escuelas estatales», y que se basaba en «el habla de los trabajadores urbanos de los condados del centro y el este de Inglaterra, con algunos añadidos de las Midlands industriales y del noroeste». Todo esto incluye la simplificación de los elementos de inflexión, como algunas partes de los verbos, la declinación de los pronombres y las irregularidades de pluralización en los sustantivos, con el consiguiente infierno para la tarea traductora, con perlas como:

> That a considerable economy has been effected in verb conjugation may be seen chiefly in the invariable negative form ain't, which serves to negate the present tense of both to be and to have:
>
> He ain't there = He isn't there.
> He ain't been there = He hasn't been there. (página 202)

También es contraria a cualquier sesgo intelectual, no menos que la neolengua de Orwell: la gramática obrera de Burgess es la formalización de un modo de hablar inglés degradado, con tendencias a las afirmaciones de lo obvio y carente por completo de facilidad para expresar el pensamiento abstracto. Por supuesto, se evita en todo lo posible lo que él llama el «inglés burgués» y se da preferencia a elementos y coletillas del habla popular, como es el caso del verbo *get*:

> The verb *get* — not always considered elegant in bourgeois education, so that *rise* has been preferred to *get up* and *enter* to *get in* — is regarded as a useful form in WE and its increased use in verbal phrases may, it is hoped, enable a vast number of verbs to be eliminated from the language. Indeed, it is believed that, with the exception of such verbs as to be and to have, practically all existing verbs

> can be replaced by a get-phrase. Thus:
> drink = get some drink down
> eat = get grub in your guts
> live = get some living done
> eliminate = get rid (shot) of
> sleep = get your head (swede, loaf) down
> read = get some reading done; get your head into a book; get a bit of bookwork into your fat lazy swede, etc.
> Admittedly, it may be necessary to employ a verbal noun or gerund in a get phrase, but the indicative mood of the great majority of verbs can, in time, be rendered supererogatory. (página 203).

Como último ejemplo de todo lo anterior, y de las capacidades expresivas de este inglés obrero, esta es una versión de la apertura de un discurso muy conocido en el *Hamlet* de Shakespeare:

> To get on with bloody life or not to, that's what it's all about really. Is it more good to get pains in your fuckin loaf worryin about it or to get stuck into what's getting you worried and get it out of the way and seen off? To snuff it is only like getting your head down, and then you get rid of the lot, anyway that's how we'd like to have it… (página 205-206).

Y he aquí esta mi versión:

> Seguir adelante con la puñetera vida o no, de eso va todo en realidad. ¿Es más bueno tener dolores en tu puñetero tarro preocupándote por eso o quedarte atrapado en lo que te preocupa y quitártelo de en medio y largarlo? Palmarla es como pillar pabajo la cabeza y luego pillar pafuera todo, de todas maneras, así es como nos gustaría que fuera…

Espero que, de algún modo, todo lo anterior expliqué el elevado número de cervezas que necesité para resolver (en lo que buenamente pude) las invenciones lingüísticas de un escritor de la talla de Burgess.

> —Hola, Juan.
> —Hola, N.
> —Tenemos otra traducción de Burgess que a lo mejor te interesa.
> —¡CLARO! (cruza todavía más fuertecito los dedos).

—Verás, queremos sacar una nueva edición de *La naranja me*…

—SÍ, QUIERO.

Pero eso ya será otra historia…

Juan Pascual Martínez Fernández se licenció en Filología Inglesa por la Universidad de Málaga en 1996. Actualmente imparte docencia como profesor asociado del Departamento de Traducción e Interpretación y sufre una tesis sobre Philip K. Dick y su traducción. Es traductor autónomo desde 1996, especializado en el campo de la traducción editorial, con más de ciento cuarenta obras traducidas en géneros tan diversos como la ciencia ficción, la fantasía, la novela romántica, de terror o policíaca.
Entre esas obras destacan títulos como La Exégesis, de Philip K. Dick, Lo irreal y lo real, de Ursula K. Le Guin, El emperador goblin, de Katherine Addison, La naranja mecánica, de Anthony Burgess, 1984, de George Orwell, Al acecho, de Jack Ketchum, o La red oscura, de Dean Koontz.

CRÓNICA DE LA CANTERA DE TRADUCTORES, EDICIÓN DE 2023

Horacio Maez

La Cantera de Traductores de ***alitral*** *(Alianza Iberoamericana para la Promoción de la Traducción Literaria) regresó después de dos años de cancelaciones y lo hizo en* ***Alcalá de Henares (Madrid)*** *del 31 de mayo al 7 de junio, coincidiendo con la Feria del Libro de Madrid.*

Llegar a España, más precisamente a Alcalá de Henares, para realizar una residencia de traducción es en primer lugar una felicidad, estar en una especie de burbuja que tiene como centro de gravedad temas que a diario pensamos y vivimos con pasión, y, en segundo lugar, un pequeño desfasaje de sentido. La lengua pluricéntrica que habitamos por unos días va a tener un arraigo geográfico y, por lo tanto, de uso que nos va a ocasionar curiosidad y cansancio según la hora del día.

Por la mañana, mientras hacemos nuestras prácticas de traducción en el marco del taller, en mi caso francés-español —aunque en Buenos Aires, de donde vengo, traducimos al español pero escribimos en castellano—, todo será reflexión e intento de sopesar cuánto de las variantes que no manejamos puede hacer que el texto traducido se diga de forma más completa. Que exprese por uso, sonido o algún otro aspecto mejor lo interpretado del texto fuente.

Y todo esto en el marco del trabajo específico de la traducción, pero luego está la vida y sus pequeños y grandes placeres o momentos. Y ahí la lectura comienza un nuevo sendero. Entender, localizar, lo que palabra a palabra leemos, pero en la sucesión de la línea no nos dice nada específico. La primera prueba puede ser el menú del restaurante. «Bolillos de…» a muchos de nosotros —mexicanos, colombianos, argentinos— no nos dice gran cosa y ante nuestras preguntas las respuestas de los españoles están más cerca de la polisemia que de saber qué es lo que verdaderamente vamos a comer. Ahora, con la bebida y sus cantidades es otro cantar.

Hasta ahí nada que un turista no haya experimentado o sepa de antemano. Pero claro que en una mesa de traductora.e.s nada se detiene en encontrar las diferencias, sino en largos pedidos de explicación, constatación y especulaciones sobre las diferentes maneras de nombrar. Pero claro, estamos en el bar y no hay necesidad ni de grandes teorías ni de apelar a la norma o el uso de cada lugar. Todo es o fue razón de variantes de la risa, el asombro y la ironía. Porque cierto grado de tensión controlada es vital, cierto grado de tensión es ético si nos encontramos en un bar y las tapas se suceden. Porque a esta altura ya aprendimos que tapa es una palabra que designa una gran variedad que puede ir del asombro a la decepción, de llenar el estómago a engañarlo. Es cuestión de saber leer y empezar a conocer los rincones mágicos.

Y en el tiempo que existe entre el almuerzo y las tardes de tapas, nos juntamos para compartir las distintas situaciones de las asociaciones a las que pertenecemos. Las características de cada una de ellas, cuáles son las actividades importantes y cuáles las urgentes que se están desempeñando, el intento de hacer cada vez más visible la profesión, compartir nuestras inquietudes y constatar que hay algo en común, un grado de precarización que, si bien es diferente según el país, existe.

Otras tardes se programaron visitas a la Biblioteca Nacional de España, la Regional de Madrid, la Feria del Libro, algunas librerías. Siempre alrededor de ese entorno del libro que nos fascina. En mi caso, me siento más cómodo en una pequeña y cuidada librería independiente que en un gran edificio un tanto «señorial»; también me sentí muy a gusto en el edificio de la antigua cervecería reciclado y que se transformó en la Biblioteca Regional de Madrid. Salas de un tamaño agradable, con luz y materiales cálidos.

El día comienza y la vuelta al taller nos configura, vamos sumando variantes, opciones que enriquecen nuestras posibilidades. Incorporadas de formas muy distintas a cuando se suman en cuanto que lectores. Estas variantes empiezan a habitarnos y nos brindan lo que quizás sea el tesoro más valioso de salir de la soledad de nuestro espacio de trabajo. Esa riqueza es la posibilidad de hacer más compleja nuestra lectura y nuestra propuesta de traducción. Que las aristas se multipliquen, claro que siempre es un horizonte, pero aprender a pararse en la frontera de esos caminos es interminable por su carácter cultural y, por lo tanto, histórico. Vivir ese espacio de complejidad como el más rico de los tesoros; y entonces sí volver al bar y pedir una caña y saber que si es poco pediremos otra hasta que la

necesidad se transforme en espera, consulta, escritura y duda. Duda que buscará eco en las horas compartidas en el taller, en los intercambios que tuvimos para hacer crecer y afirmar una manera de ir hacia el texto, de problematizarlo, de leerlo, con la intención de reponer toda su particularidad. En la forma, en el contenido, en la forma.

Horacio Maez (Buenos Aires, 1969) realizó estudios de filosofía de la Universidad de Buenos Aires y realizó cursos de lector editorial, corrector y editor de mesa. Publicó tres libros de poesía: *Salix* (Ediciones Modi, 2015), *En obra, diarios del oficio* (El ojo del mármol, 2017) y *Pequeños rastros que se alejan* (Kintsugi, 2021). Como traductor colaboró en la traducción de *Tener lo que se tiene* al francés de la poeta Diana Bellessi y tradujo hacia el español a Valérie Rouzeau (*No verte más*, Barba de abejas, 2019) y Nathalie Leger (*Sobre Barbara Loden*, Chai editora, 2021). Colabora en la revista digital de literatura El diletante. www.aviceversa.com

LO QUE DIO DE MÍ AGOSTO

María Alonso Seisdedos

Me había propuesto no trabajar en lo que me da de comer en agosto y, aun así, me lo prometía muy feliz. Feliz dentro de lo infeliz que me veo abocada a ser, siempre remando contra la corriente, en lo íntimo y en lo externo, intentando que la marea no se me lleve ni se lo lleve por delante todo (todo es el planeta, pues que el universo me viene grande). Me lo prometía felicísimo leyendo, leyendo, leyendo, sentada en una terraza con vistas alternadas al río y al libro, un libro no cualquiera, varios libros incluso, y de espaldas a la destrucción implacable que perpetran por estos pagos y por tantos otros los codiciosos. La propuesta enseguida se vio que no era realista, que no se me iba a permitir tal sosiego y un día surgió un no te importaría, (que rima con mi nombre, que iba detrás, y ya saben que una por una rima…) y al otro un ahí van estas revisiones y a ver si las pudieras (me ablandan no poco la poca firmeza los buenos modales) y que si unos informes de lectura para esto y lo otro, siendo que lo otro eran proyectos de futuro que quizá, ojalá, den algún día flor y luego fruto sin bicho dentro. El no trabajar en lo que me da de comer se me fue en un trepar montes por O Courel y desayunar queso de vaca de O Cebreiro y en un llanear campos castellanos y merendar queso de cabra y oveja, mis dos tierras, mis dos identidades, mis quesos, en dar la espalda a la destrucción implacable de los codiciosos y sus plásticos y sus plaguicidas. También me terminé, eso sí, sin terrazas, que las terrazas en agosto están llenas de gritos y el río de rugidos de motores, olor a gasolina y exhibiciones de impotencia mental, sino en casa, con una infusión de rooibos y frutos del bosque que no han visto un bosque en su vida a la izquierda y el lápiz de poner signos de admiración a la derecha, el primer volumen que es un dos por uno del más célebre y extenso relato de Proust, justo, ese donde se come la magdalena, arrastrada por sus oraciones casi infinitas en una era literaria esta de frases cortadas como exabruptos con cuchillos romos y mellados, paladeando entre coma y coma la maestría con que ha bordado la traducción el dueto que componen Maite Gallego Urrutia y Amaya García Gallego para Alba Editorial (2022) y de la que entresaco, por qué no, este fragmento, a modo quizá de señuelo que os incite a buscar el tiempo que nunca será perdido sino mil por mil y una veces ganado en la inmortalidad de vivir tantas vidas ajenas en sus cerca de mil páginas: «como los alumnos que captan de forma más completa el sentido de una frase cuando se los obliga, con la

traducción directa e inversa del latín, a desnudarla de las formas a las que están acostumbrados», conteniendo el aliento y la concentración, maravillada de la capacidad humana también para crear belleza en un triple salto en el aire del lenguaje mientras fuera pájaros, perros y moscas dormitaban. Gracias, traductoras.

María Alonso Seisdedos (1961) es traductora y correctora a partes iguales y con la misma pasión. Se licenció en Filosofía y Letras (División de Filología, Sección Filología Hispánica) por la UAB (1984) y en Filología (Sección Filología Gallego-Portuguesa) por la USC (1988). En 1986 se inició en los misterios de la traducción de audiovisuales para doblaje y subtitulación, labor que compaginó con la corrección ortotipográfica y de estilo para diversas editoriales. El sueño de acceder a la traducción literaria se le cumplió en 2009, con *O museo da inocencia (Masumiyet müzesi)*, de Orhan Pamuk, en colaboración con Bartuk Aykan, que fue reconocida con el premio de la Asociación de Escritores en Lingua Galega a la Mejor Traducción de ese año. Desde entonces se ha enfrentado a diversas obras de literatura para adultos y de infantil y juvenil. Por la versión gallega de *Ulises* de James Joyce, recibió, junto a sus colegas Eva Almazán, Antón Vialle y Xavier Queipo, los premios a la Mejor Traducción de 2013 de Fervenzas Literarias, el Lois Tobío de Traducción de la Asociación Galega de Editores, el Irmandade do Libro de la Federación de Librerías de Galicia, y el de la AELG a la Mejor Traducción de 2013, además del Premio Nacional a Mejor Traducción 2014 que otorga el Ministerio de Cultura, Educación y Deporte. En 2018 recibió el premio Xela Arias que otorga la AGPTI por su trayectoria profesional. Traduce de alemán, catalán, francés, inglés, italiano y portugués a gallego y castellano. Y de mayor quiere ser bióloga.

LA CARTA DE HUNGRÍA Y OTROS EQUÍVOCOS

Ricardo Bada

Los equívocos suelen ser una fuente de regocijo que mana casi constantemente. Siempre me he preguntado, por ejemplo, por qué los cineastas argentinos presentan sus películas a concurso en el Festival de San Sebastián, sabiendo de antemano que si ganan les van a premiar con una Concha de Oro. Y, en fin, la duodécima acepción de ese sustantivo nos dice bien a las claras que «concha» es, con un alto grado de probabilidad, la palabra más malsonante en el Río de la Plata y muchos otros lugares de la geografía americana, consulten EL diccionario: *12. f. malson. Arg., Bol., Chile, Guat., Par., Perú y Ur. Coño (‖ vulva y vagina).*

(Del tiempo que viví en Buenos Aires recuerdo el sentido del humor de un librero en la Avenida de Mayo, la calle más madrileña de la ciudad, el cual había ubicado en el escaparate de su negocio una novela de doña Concha Espina al lado de otra del italiano Giovanni Verga. Lamenté mil y una veces no cargar mi cámara fotográfica para poder documentar ese *non plus ultra* del emparejamiento).

Pero el equívoco que quiero mencionar aquí, y también está relacionado con el Río de la Plata, tiene como protagonista a Alfredo di Stéfano, el capitán del glorioso Real Madrid ganador de cinco Copas de Europa consecutivas. Di Stéfano era un jugador sumamente limpio, de la estirpe de los Gary Linecker y Miroslav Klose. Solo una vez lo expulsaron del terreno de juego jugando para el Real y fue por un equívoco. En un encuentro contra Las Palmas, en Gran Canaria, el primero de enero de 1956, sucedió lo que cito de Wikipedia:

> El Real Madrid ganó aquel partido (1-3) y llegó a sumar 14 temporadas sin perder en el Insular. Se adelantó con dos goles antes del descanso (Olsen y Gento, antes del minuto 20) en jugadas de contraataque, liderado por la velocidad de Di Stéfano y del propio Gento. En la segunda parte, acortó distancias Torres, a los 8 minutos, y un rato después llegó la jugada de la expulsión, en la que existe algo de leyenda, pero en la que seguramente Di Stéfano respondió a una agresión de Beneyto. ¡Di Stéfano era expulsado en el Insular por el árbitro Mosquera! Algunas crónicas cuentan que Beneyto fue quien cometió la agresión sobre el delantero madridista, pero el caso es que ambos jugadores «vieron tarjeta roja». El delegado

> de campo y la policía tuvieron que intervenir para que el astro abandonase el campo. Más de cinco minutos estuvo el juego detenido por los incidentes. Di Stéfano se negaba a irse y el defensa dijo: «Hasta que no se vaya él, yo tampoco». Se formó una gran tangana donde participaron todos los jugadores, con agresiones mutuas. Al final tuvo que intervenir la fuerza pública para que el astro madridista se fuera del césped entre una gran bronca.

(Solo una precisión: en 1956 no existían todavía las tarjetas amarilla y roja, invento del árbitro inglés Kenneth George Aston, inspirado por las luces de un semáforo y que se «estrenó» en el Mundial 1970, en México, aunque allí no se mostró ninguna roja. La primera roja en la historia de los Mundiales de la FIFA se la mostró el árbitro turco Doğan Babacan —asimismo, el primer árbitro turco en esa historia— al jugador chileno Carlos Caszely, el 14 de junio de 1974 en el Estadio Olímpico de Berlín).

Parte de la leyenda es que Di Stéfano no fue expulsado por repeler la agresión de Beneyto sino porque al decretar Mosquera la expulsión de ambos, «la saeta rubia» le preguntó: «¿Qué cobraste?», y el árbitro lo entendió en el sentido de que le habían pagado. Tengo la no demostrable convicción de que ese incidente provocó que ingresara en EL diccionario la décima acepción, americana, del verbo «cobrar»: *tr.Am. En el fútbol y otros deportes, dicho de un árbitro: Sancionar las faltas cometidas en el juego. «El árbitro cobró una falta dudosa».*

Pero eso no es nada comparado con lo que le pasó a José Feliciano en los Países Bajos, allá por finales de los años sesenta. Al terminar el primer concierto de su gira quiso agradecer al público con un juego de palabras : «Thank you, very Dutch!» en vez de «very much!». Los neerlandeses, que saben más inglés que los norteamericanos, lo cual ni siquiera es una hazaña, sacaron a relucir al día siguiente, en las reseñas del concierto, todas las connotaciones negativas de *Dutch* en el idioma de Faulkner y Hemingway. Y eran aproximadamente una veintena. Botón de muestra: un *Dutch party* es una fiesta a la que cada invitado debe llevar lo que desea beber. El adjetivo *Dutch*, al menos en los USA, tiene una connotación negativa. José Feliciano tuvo que disculparse. Y es que ya se sabe que el infierno está empedrado de buenas intenciones.

Más: hace un par de meses estuve viendo *David y Betsabé*, ya vista en mis hoy tan lejanos días de Huelva, y desde luego la bella Susan Hayward y el apuesto Gregory Peck forman una pareja insuperable. Pero por lo que respecta al tema de esta columna, lo cierto es que la peli me hizo recordar las muy mal llamadas «sevillanas bíblicas», porque en realidad son

seguidillas de Alosno, donde hubo en el tiempo de los Reyes Católicos un alto porcentaje de judíos conversos.

Carlos Saura las integró en su película dedicada a las sevillanas, y en 1994, cuando vino a Colonia para participar en una Semana del Cine Español, hice amistad con él, me regaló un vídeo de *Sevillanas*, y, riéndose, me comentó que Paco Toronjo convirtió «la carta de Urías» en «la carta de Hungría» en la que, según él, hubo un misterio. A Carlos le divertía mucho. Lo que no parece haber notado nadie, tampoco Carlos, es que a aquel fenomenal cantaor no se le oye decir «Betsabé», lo que canta es un híbrido de Betsabé e Isabel, y si uno afina el oído, en otra de esas bíblicas, llama a Dalila «La Lila».

Para mi gran sorpresa, una amiga mía alemana no conocía ese episodio de David *versus* Urías en la Biblia, así es que se lo conté, y también le divirtió el cambalache cometido por el gran Paco Toronjo. Le prometí mandarle dos enlaces respectivos, uno con el vídeo correspondiente de *Sevillanas*: (oír al llegar a 1'14" y 2'34"). Y al segundo enlace le añadí una explicación, para que se divirtiese más: «Te mando la versión divulgada por la TV neerlandesa, porque parece que allí tampoco conocen la Biblia; si te fijas en los subtítulos, aun sin saber neerlandés, verás que tradujeron «la carta de Hungría» de una manera literal: «De brief uit Hongarije was geheimzinnig»: (oír y leer en el metraje 1'18").

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*).

CENTÓN

LA TRADUCCIÓN DE DIALECTOS

Hace unos meses, los socios de ACE Traductores respondieron en la lista de distribución de la asociación a la siguiente pregunta: **¿Cómo abordáis la traducción de los usos dialectales o alejados de la lengua estándar?** *Con el debate que se suscitó, VASOS COMUNICANTES ha elaborado el siguiente CENTÓN.*

Carmen Francí: Me gustaría plantear esta cuestión porque suele darnos muchos dolores de cabeza. Para empezar, supongo que muchos estaremos de acuerdo con lo que dijo **Miguel Sáenz** en un Trujamán titulado «Dialectos dilectos»: «Traducir el dialecto no es un problema sin solución, sino algo peor: un problema con muchas soluciones, todas ellas insatisfactorias».

Más claro parece tenerlo **Nuria Barrios** cuando en *La impostora* defiende la estrategia que aplicó en su traducción de *Órdenes sagradas*, de Benjamin Black. Dice que, para traducir a los *tinkers* o nómadas irlandeses, empleó términos procedentes del caló y «funcionó muy bien. A nadie le extrañó que unos personajes irlandeses hablaran en caló» (p. 96). Muy aventurado me parece eso de que a nadie le extrañara. Porque, como mínimo, extraño sí parece, pero es cierto que lo justifica razonablemente en el capítulo titulado «Una cuestión de confianza», donde dice lo siguiente:

> En una de las novelas de Benjamin Black, *Órdenes sagradas*, aparece un asentamiento de *tinkers*, comunidad cuyos miembros son conocidos como *Irish Travellers* o «nómadas irlandeses» y que tienen su propia lengua, el *shelta* o *cant*. Cuando empecé a traducirla, me plantée qué debía hacer: ¿mantener los términos en *cant* o traducirlos al español? La primera opción añadía al texto una extrañeza que no tenía el original; la segunda suprimía la distancia que Black había buscado al utilizar las voces en *cant*. Al investigar el modo de vida y las costumbres de los *tinkers*, descubrí que presentaban gran similitud con las de los mercheros españoles, así que decidí utilizar el habla de estos últimos. El *cant* dio paso con naturalidad a algunos términos castellanos antiguos, a otros de la germanía y, sobre todo, a numerosas voces tomadas del caló. Funcionó muy bien. A nadie le extrañó que unos personajes irlandeses hablaran en caló.

> Esa confianza de quien lee, generada por la mera existencia del libro como objeto, es automática. Forma parte de la suspensión de la incredulidad que nos permite entrar en libros escritos por personas que no conocemos, en lenguas que no hablamos, sobre sitios donde nunca hemos estado, con personajes que nada tienen que ver con nosotros, y participar en aventuras que nunca hemos vivido ni viviremos. Al leer nos entregamos a la ficción como quien sube a un columpio y se balancea sin pensar en nada más que el placer del movimiento.
>
> La confianza, con su mezcla de esperanza y seguridad, es un sentimiento optimista, mas su naturaleza es frágil y puede tornarse en cualquier momento en negro recelo.

En definitiva, es un tema muy complicado, para el que no hay recetas, y que, por lo general, suele dejar insatisfechos a los traductores. Y aprovecho para adjuntar un enlace a un diccionario basado en el *English Dialect Dictionary, 1898-1905* de Joseph Wright que me ha resultado utilísimo en fechas recientes.

María Teresa Gallego: A mí esta estrategia me parece rotundamente descartable (salvo cuando lo usa con mucho tiento Joaquin Garrigós en algunos casos al traducir del rumano).

Joaquín Garrigós: Yo los uso en boca de gitanos o de rumanos que usan ellos mismos en el original esos términos. Dada la abundancia de población gitana allí, muchos de sus términos y frases hechas son de uso corriente, la mayoría de las veces malsonante, claro está. Incluso algunos de ellos tienen su equivalente en el caló español.
Desde luego, nunca los podría en boca de irlandeses.

Enrique Alda: Creo que Nuria Barrios se equivoca, los *tinkers* y los *travellers* son comunidades distintas. Los *tinkers* son lo que en castellano se denomina como quincalleros (de donde proviene la palabra quinqui) u hojalateros, y tienen mucha más relación con los mercheros que con los gitanos. En tiempos, su principal ocupación era fabricar objetos con *tin* (estaño/hojalata).

Son *travellers* en el sentido de que son comunidades nómadas, pero no todos los *travellers* son *tinkers*. En España había, o hay, diferencia entre las comunidades mercheras y gitanas, y seguramente comparten muchas palabras y se entienden entre ellos, pero los

mercheros, que yo sepa, no hablan caló. De igual forma, los *travellers* y los *tinkers* seguramente comparten palabras, pero no hablan la misma lengua.
Laura Osorio: Quizás me aleje del tema, porque no se trata de un dialecto, pero en un libro que traduje había un personaje que era marinero que hablaba mal y con jerga, el cual en una parte escribe una carta en la que usa este lenguaje y, además, comete faltas de ortografía.

Yo quería que esto se notara y propuse al editor traducir ese texto también con faltas de ortografía o saltarme al menos alguna letra al final (estilo «estoy cansao») pero no estuvo de acuerdo.

¿Qué harían/hubieran hecho ustedes en este caso?

En general, soy de la opinión de que hay que intentar emular el lenguaje, estilo y tono del escrito original, aún cuando y, tal vez, con mayor razón, cuando se aleja de lo normativo o estándar.

Carmen Francí: Eso plantea la cuestión fundamental: trabajamos para un mercado, no en el vacío.

Nuestras traducciones no son ejercicios intelectuales sino, en última instancia, lo que quiere quien nos contrata. Ese es un detalle que suelen olvidar quienes teorizan sobre la traducción.

María Alonso Seisdedos: ¡Bravo!

Virginia Maza: Sí, Carmen. Gran apunte. Traduje una novela del alemán, de 1934. En la novela se recalca el origen social de la protagonista, una familia de clase alta aristocrática, porque eso pesa en la educación que recibe. Las personas que trabajan en la casa familiar (cocinera, cochero) utilizan formas dialectales y un registro coloquial, incluso vulgar. Es una diferencia muy marcada, con mucha intención para el contenido de la novela. En ese momento, la traducción tiene ya unos años, opté por reproducir el registro en sintaxis, vocabulario, etc. y, además, incluir palabras, marcas o expresiones mezcla de diferentes

idiomas de España, como el gallego o el aragonés. De manera que fuera reconocible la intención pero el resultado no identificable con ninguno en concreto.

No me pareció una mala solución en ese momento. Hoy no sé cómo lo resolvería.

Iris Lobo Muniz: Uno de los libros que con más cariño recuerdo haber leído en la infancia era una traducción de *El jardín secreto* de F. H. Burnett, ambientado en Yorkshire. Para el dialecto de Yorkshire usaban una especie de astur-leonés que le daba mucho encanto. Es un libro que nunca he vuelto a ver y que la verdad me gustaría encontrar en librerías de viejo, porque sin tener el libro no estoy segura de no haberlo soñado.

Otro caso más reciente que siempre he oído mencionar cuando se habla de traducción de dialectos es la traducción de la saga de Geralt de Rivia, en la que se intenta reproducir ciertos rasgos dialectales del original polaco con correspondencias españolas que no recuerdo pero que también dan bastante sabor al texto.

Otro tema que se discute a veces es cómo establecer las equivalencias, y si al hacerlo los traductores/editores no caen en reducciones al absurdo o desprecio hacia determinadas formas de hablar (dialectos más o menos prestigiosos). La solución de inventarse algún dialecto como compromiso políticamente correcto (que me suena que hay algún caso) tampoco parece la mejor, al final acabamos haciendo ciencia ficción lingüística. Es como algo que discutí hace tiempo con otra traductora sobre hacer arqueología lingüística (imitar el estilo/modismos literarios de una época) cuando se traduce un texto antiguo, son cosas que ya se consideran pasadas de moda (también me gusta, pero entiendo la crítica).

Personalmente estoy muy a favor de introducir variedades en el idioma meta, sobre todo cuando son un rasgo fundamental del texto fuente. El problema, hasta donde yo sé por algo de teoría que leí en algún momento (no tengo la referencia ahora), es que las editoriales no están por la labor. Y las españolas en concreto, en los últimos años, han querido reforzar un estándar a veces un poco forzado (¿translatianese?) donde en las revisiones se liman todos los rasgos no estándares del lenguaje (del peninsular central).

Marta Sánchez-Nieves: ¿De verdad hacen eso las editoriales españolas, lo de reforzar una lengua estándar y, además, del peninsular central? ¿Y en qué se basaba esa teoría que

comentas? Porque estoy patidifusa: hay multitud de editoriales afincadas precisamente en regiones que no son el centro peninsular, me parece que hacían una afirmación o muy arriesgada o muy centrada en alguna editorial en concreto que desconozco. Alguna vez, en la corrección (normalmente hecha por un editor metido a corrector) me han sugerido cambios para «facilitar» el texto, pero nunca con la excusa de usar una lengua estándar, sino por facilitar la lectura. Y, en otros casos, me han pedido que intente evitar determinadas palabras (tipo el verbo coger), porque distribuían en la Argentina. Pero poco más. Cuando me han salido casos como el que ha comentado Laura, lo he explicado y no me han puesto pegas. Creo que como autores de obra derivada que somos tenemos la última palabra en la forma final del texto.

Carmen Francí: Creo que sobre el asunto podríamos decir varias cosas:

Cuando un editor nos encarga una traducción está haciendo eso, un encargo. Y este debe cumplir con las expectativas de quien paga: ya se ocupan los contratos dejar claro con diversas fórmulas que el traductor «debe traducir fielmente el original», así como los diversos mecanismos de corrección o rechazo del trabajo si se considera que no tiene la calidad esperada.

Lo que pasa es que, como todos sabemos, el concepto de fidelidad ha ido cambiando con el tiempo. Si ahora, amparada en mi autoría, me da por traducir como se hacía en España hace décadas, lo probable es que el editor rechace mi traducción, proponga cambios o no me vuelva a contratar.

No hace falta que los traductores nos vayamos poniendo de acuerdo en traducir de un modo u otro, o que quienes han aprendido a traducir en una facultad de Traducción apliquen determinadas fórmulas aprendidas en clase: ya se encarga la industria editorial de unificar criterios y definir en cada momento lo que es una traducción fiel o aceptable.

A mí me parece que la idea romántica del traductor-autor, desligado de la industria para la que trabaja, no refleja la realidad. Y por ese motivo la gran mayoría de los libros de teoría de la traducción que leo me parecen elucubraciones entretenidas, pero poco más. Y me

apetecería tirar de las orejas al autor y decirle eso de «it's the economy, stupid» (en traducción libre de Rodrigo Rato, «es el mercado, amigo»).

En definitiva, como en cualquier otro análisis social, si olvidamos que vivimos en una sociedad capitalista, nuestra interpretación queda coja, desnuda, desligada de la realidad global. Y lo de describir al traductor como un creador aislado, romántico, que toma decisiones libremente en función de su inspiración es bonito, pero inexactísimo en términos generales. Solo somos piececitas en las enormes industrias de la edición y producciones lingüísticas.

Marta Sánchez-Nieves: Sigo sin estar de acuerdo. No me veo como una traductora aislada ni romántica (sobre todo esto), pero sigo siendo autora de la traducción y sigo impidiendo cambios que considero que se cargan el libro. Y, si no me vuelven a contratar, pues ya vendrán otros. Si vivo pensando en esto último cuando trabajo, y radicalizando en exceso tus deliberaciones (porque entiendo que no todo es blanco o negro), sería también una justificación para no rechazar cláusulas abusivas, ¿no?

Pero entiendo que esto sería llevar el debate a un punto muy exagerado.

María Teresa Gallego: Eso que dices, Carmen, habría que comentarlo línea a línea. Discrepo casi al cien por cien.

Llevo traduciendo sesenta años para la industria capitalista (y a traducir me enseñó, al encargarme, cuando estaba empezando mi licenciatura de filología francesa, mi primer libro, el Goncourt de ese año) e irme comentando mis borradores el generoso director, a la sazón, de Seix Barral, Joan Petit.

Y sigo traduciendo (mucho) de la misma forma que entonces para un capitalismo que ya existía entonces, por cierto. No creo que pueda haber «varias formas de traducir literatura». Las decisiones las tomo yo. Por supuesto, estudio sugerencias de los revisores y las discuto con ellos, cosa que lleva con gran frecuencia a afinar cosas. Lo considero una parte necesaria del proceso.

En los años noventa, ya con la Ley de Propiedad Intelectual en marcha, llevé a juicio a Alianza por unos cambios hechos sin mi visto bueno en un libro de Amin Maalouf. Tuvieron que retirar la edición y hacer otra. El equipo directivo de entonces me puso en la lista negra. Años después me volvieron a llamar, cuando llegó otro equipo directivo, para otro libro de Maalouf y desde entonces no he dejado de traducir para esa empresa capitalista.

Carmen Francí: Por supuesto, estoy de acuerdo en lo que decís sobre la Ley de Propiedad Intelectual. Somos autores de obra derivada y la ley recoge el derecho a la inviolabilidad de la obra.

Pero es que son distintos planos de análisis: todos creemos que somos libres y soberanos en nuestras decisiones. Pero si se analizan los datos a mayor escala, la suma de decisiones aisladas va conformando panoramas cambiantes a lo largo del tiempo. Y así vemos que no somos tan libres ni tan soberanos ni estamos tan aislados. Como en esta lista hay muchos licenciados en Historia seguro que ven por dónde voy.

Pero me remito a lo que decía antes: a cómo el concepto de fidelidad al texto que traducimos ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Ahora, por ejemplo, salvo en contadísimas ocasiones, ni se nos ocurre traducir un apellido. Pero quienes hemos retraducido textos del XIX y nos hemos entretenido en cotejar traducciones anteriores, vemos que algunas no eran nada malas, pero tenían otra idea de lo que implica el respeto al original.

Y al leer una traducción podemos ver en estos detalles si el traductor es un profesional, que sabe lo que quieren el lector y el mercado en el s. XXI, o un traductor esporádico con ideas personales o incluso extravagantes. Por ejemplo, creo que a ningún profesional que viva de la traducción se le ocurriría hacer experimentos como este.

Patricia Antón de Vez: Me has dejado boquiabierta con ese artículo, Carmen. No lo vi en su día. La traducción al castellano de ese libro es de una servidora, y te aseguro que jamás se me habría pasado por la cabeza un experimento semejante. Y por cierto que Haddon es un gran defensor de los traductores; entre otras cosas, está detrás de la campaña *Translators on the cover*.

A mí me parece horroroso echar mano de dialectos locales en nuestras traducciones. Siempre he creído que el castellano es una lengua muy rica y llena de matices y, aunque toda solución sea mala, como dice Miguel Sáenz, tirando de tono, registro e imaginación se puede llegar muy lejos. También es verdad que he tenido suerte y sólo me he encontrado dos veces con problemas de ese tipo. En una ocasión tuve que traducir los diálogos de unos marineros que salpicaban su inglés de términos maneses; en otra, las descripciones de un aborigen tasmano, criado por aristócratas ingleses, que hablaba en un inglés macarrónico y al mismo tiempo florido y cursi. En ambos casos tuve que rizar el rizo y echar mano de trucos, morcillas y ajustes varios (y de una notita al final del libro), pero ni me planteé hacer que los marineros o el aborigen en cuestión hablaran en bable, por ejemplo.

Carmen Francí: Para resumir lo que planteaba en el centón anterior, creo que entre los profesionales hay una clara coincidencia en lo que podemos hacer para traducir formas de expresión alejadas de la norma (dialectos y demás) y es la que describió Patricia Antón. Y si alguna vez se lee o se ve otra opinión diferente, esta procede de personas alejadas de la traducción profesional.

¿A qué se debe esta sintonía? Pues yo creo que nosotros somos más conscientes de lo que se publica, de qué soluciones dan los colegas a distintos problemas, de qué se espera de nosotros. Y esto poco tiene que ver con las teorías de la traducción o lo que diga la Ley de Propiedad Intelectual y mucho con el mercado en el s. XXI.

Concha Cardeñoso: Ahí va otra opinión: traduzco del inglés y del catalán y en ambos idiomas me he encontrado con una gran variedad de casos, y lo cierto es que he resuelto (insatisfactoriamente, cómo no, pero resuelto al fin) cada uno de una forma.
Al traducir por ejemplo del catalán, y encontrarme variantes locales, lo que he hecho y lo que hago es, en primer lugar, tener en cuenta el registro, que suele ser coloquial y casi siempre campesino (o rural, rural nada más, que diría el maestro de *Amanece, que no es poco*). Siempre me tienta recurrir al habla de mi paisanaje leonés; sin embargo sé que tengo que contenerme, (aunque a veces meto alguna, lo reconozco) porque temo al anacronismo como a la peste (¿qué pinta una joven del corazón del Pirineo catalán llamando «gochos» a los cerdos que cría?).

Bueno, pues lo que procuro es emplear registros más generales que den la idea de que ese personaje se expresa de una forma más rural, si es el caso. Por ejemplo, las terminaciones en -ado pueden ser en -ao o en -au, según, y no todas ni siempre (ya sabemos que depende). También rescato vocabulario en desuso (o casi) en la medida de lo posible, por ejemplo, el «velay» que soltaba mi abuela casi como un suspiro paciente o resignado, y que está en el DUE, gracias a los dioses o a quien sea.

En cuanto a los autores anglófonos, parece que les gusta mucho reflejar las mil variantes del inglés siempre que pueden. ¿Qué hacer con el *cockney*, sin ir más lejos, que es de las hablas más imaginativas y divertidas que me he encontrado? Pues, intentar pasármelo igual de bien. Un ejemplo de muestra que se me ocurrió una vez: para decir «me he quemao», decir «Mickey Mouse». Pero no es fácil, no. Por no hablar del «acento ruso/africano/sureño/galés o lo que sea.

También me he encontrado con hablas infantiles, que me han planteado menos dudas, porque todos sabemos más o menos cómo funciona la «media lengua» infantil y las «gracias» que les salen a los niños cuando ya han asimilado el funcionamiento del idioma. Por ejemplo, mi sobrina «perchaba» el abrigo. Mi hija se quejaba de que, estando ella tan tranquila, venía yo a «destranquilarla». Esto, además de la pronunciación peculiar y propia de algunos infantes. (s por z o viceversa, r por l o viceversa, f por c/z o viceversa, etc.).

¿Cómo olvidar, por ejemplo, el «zeñorita E'cal·lata» de *Lo que el viento se llevó*, que daba risa y ridiculizaba al personaje de la criada negra? ¡Menudo desacierto políticamente incorrecto!

En fin, se hace lo que se puede en cada caso, si es que se puede hacer algo, porque a veces, ni eso, y queda el texto traducido sin rastro del habla diferente del personaje en cuestión y a lo mejor hay que añadir una notita explicativa para que se note que es diferente. Y, por lo general, una se queda insatisfecha, desde luego.

Pat Aguiló: Estoy leyendo con mucho interés vuestro debate, aunque no tengo el nivel para intervenir con conocimiento de causa. En mi caso, la única vez que me tomé una «licencia» (lo cierto es que he tenido pocas oportunidades de traducir literatura y siempre

con un plazo demasiado corto como para irme con experimentos que deben probarse con mucha cautela), y fue aprovechando un tratamiento distinto.

Se trataba de la traducción de la novela *Where the Crawdads Sing*, de Delia Owens, que traduje al catalán.

En Mallorca aún distinguimos entre el tratamiento de *vós* y *vostè*. El *vós* se aplica a gente mayor o que de algún modo se le debe un respeto (*Bon dia tingueu*), mientras que el *vostè* es como el usted (*Bon dia tingui*). Antiguamente se hacía también en Cataluña, pero ya se ha perdido.

Pues bien, aprovechando la coyuntura, jugué con los tratamientos: en el año 1952 en Carolina del Norte, los adultos de raza negra se dirigirían a los adultos de raza blanca con el *vós*, mientras que si se dirigían a un niño lo hacían con *vostè*. De la misma forma, los niños se dirigían a la maestra con el *vós*. En 1969, en cambio, los tratamientos cambiaban, ya que la situación de segregación no era tan evidente.

No sé si se considerará una diferencia dialectal, pero en mi caso me sirvió mucho para establecer los rangos de poder, que en inglés se mostraban con un registro muy diferente y lleno de *spelling* figurado intentando mostrar un acento peculiar en la comunidad negra que yo intenté reflejar sin cambiar en exceso el léxico. Creo que si hubiera elegido palabras dialectales de Mallorca para la comunidad negra, los paralelismos odiosos no se habrían hecho esperar. Me parece que hay que ser muy cautos con esto, en catalán pasa: ahora se intenta integrar mucho más todas las hablas, pero durante un tiempo, el estándar era algo alienante para mucha gente y nunca faltaba quien lo pillase por el lado que quemaba (creo que esto también sucede en castellano en ocasiones, la identificación de un estereotipo preconcebido con algunos rasgos dialectales, en la interpretación dramática y audiovisual, al menos). Sin embargo, con la diferencia de tratamiento, usaba un recurso que había sido común años atrás en todas las zonas catalanoparlantes.

Miguel Cisneros Perales: Os leo con interés porque es un tema que me interesa mucho y para el que no tengo una respuesta. Sí tengo, no obstante, algunas dudas y opiniones:

1) En ocasiones el uso en traducción de una variedad lingüística concreta aparentemente equivalente a la del original dice más de los prejuicios lingüísticos del traductor que otra cosa.
2) Como traductores tenemos la responsabilidad (o deberíamos, creo) de no perpetuar los prejuicios lingüísticos.
3) Creo que en muchas ocasiones se confunde traducir un acento con traducir un dialecto y viceversa.
4) En cualquier caso, la madre del cordero: ¿Qué entendemos por dialecto? ¿Y cuál es su función? ¿Cuando decimos dialecto nos referimos a una variedad diatópica o diastrática o diacrónica? Porque por mucho que nuestros prejuicios lingüísticos nos indiquen lo contrario, cecear o sesear, por ejemplo, son rasgos fonético-fonológicos diatópicos, que no tienen nada que ver con la clase social, el nivel de educación, el nivel de riqueza, la alcurnia o esa entelequia que llamamos registro.

Otros ejemplos: estamos acostumbrados a leer o escuchar a personajes de baja estofa aspirando las haches, acortando las palabras o perdiendo la de intervocálica, pero no tanto siendo laístas. ¿Por qué? ¿Porque asociamos más el acento al dialecto? ¿Por convención? ¿Porque lo primero da «color» y lo segundo nos chirría? ¿Y no son todos estos casos, en el fondo, prejuicios?

Por supuesto, creo imposible y contraproducente establecer estrategias generales que sirvan para traducir cualquier texto. Cada caso es un mundo y por eso no me atrevo a seguir generalizando (y espero que me perdonéis las generalidades previas).

Laura Osorio: Ha sido muy interesante leer sus opiniones. Como en muchas otras cosas, veo que no hay un consenso o una sola línea a seguir y eso, tal vez, sea bueno: En la diversidad está la riqueza.

Desconozco si hay editoriales/editores que defienden una postura centralista de la lengua, pienso que en la mayoría de los casos no será así, pero de todos modos, me parece raro que haya algunos que se opongan a adaptar las variantes que puedan aparecer. Si un autor ha utilizado un dialecto, una jerga o vulgarismo por algo será y ese algo es, en mi humilde opinión, que esos lenguajes, existen, tanto aquí en España como en el resto del mundo.

Está claro que no es sencillo, pero por eso habría que haber una discusión y reflexión conjunta entre traductor y editor para cada caso ¿no?

Alicia Martorell: Sobre dialectos no me ha tocado casi nada, yo traduzco ensayo sobre todo. Los peores horrores que he vivido con jergas son cosas lacanianas.

Yo creo que en realidad discutimos sobre el encaje entre los derechos económicos y los derechos morales, ambos reconocidos por la LPI y no necesariamente contradictorios.

Celia Filipetto: David Paradela ha dedicado algunos Trujamanes a la traducción de dialectos (de Italia). Caterina Briguglia también reflexionó sobre ello. Hizo su tesis doctoral en la UPF en 2009 sobre «La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo – Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri». Publicó en *Sendebar* 22 de 2011 «El reto del dialecto: *Il pasticciaccio* de Gadda al español, al inglés y al catalán».

Los trabajos teóricos sobre el tema sistematizan los problemas y describen las soluciones. Pero, como bien sabemos, cada texto es un mundo y la solución que funciona de maravilla en uno, no sirve en otro.

En libros más comerciales, incluso por cuestiones de política editorial, a veces no queda más remedio que obviar la existencia del dialecto o, como mucho, dar alguna pincelada.

En novelas más literarias, se puede traducir sin más al español (respetando las jergas, si las hubiera), pero mi responsabilidad como traductora me lleva a buscar estrategias que, en la medida de lo posible, me permitan reflejar en mi versión esas peculiaridades del texto fuente. Los dialectos forman parte de la realidad cultural de determinados países, los autores los usan como recurso literario; el lector merece saberlo aunque sea con métodos imperfectos.

María Alonso Seisdedos: Pues contaré mi caso. A finales de 2016 me encargaron la traducción de *La concessione del telefono* de Andrea Camilleri a gallego. Hasta entonces pocos, muy a mi pesar, libros había traducido, porque las circunstancias me habían llevado a la traducción audiovisual. Vaya por delante que no me había asociado todavía a ACE Traductores (puede que no supiera ni de su existencia), así que no tuve la oportunidad de

preguntar qué haríais en este caso o pedirles opinión, por ejemplo, a algunos de los fantásticos traductores de Camilleri que andan por estos pagos.*

La historia se sitúa en Sicilia a finales del XIX y trata, muy resumida, de un individuo que decide solicitar la instalación de una línea telefónica en su negocio y los impedimentos que le va poniendo la administración del Estado (a mí me paso algo parecido cuando me vine a vivir a este pueblo en 1988: tardé dos años en que me pusieran teléfono fijo).

Vamos descubriendo qué sucede a partir de textos que se dividen en «cosas escritas» y «cosas habladas». En las escritas encontramos enrevesado, cómo no, lenguaje administrativo en italiano, de las más altas instancias (con sus faltas de ortografía) a las más bajas, así como cartas entre agentes de policía y personales. En las habladas, hay personajes que hablan en italiano porque están desplazados a la isla y otros que son de la isla y hablan en ese medio pastiche siciliano.

Vaya por delante que de esa época hay muy pocos textos en prosa no literarios o cartas escritas en gallego y ninguno administrativo, que me pudieran servir de modelo, porque entonces casi todo se escribía en castellano. Pero lo que encontré me vino muy bien.

En un primer momento pensé en utilizar esa base y traducir, en el registro correspondiente, a castellano, todo lo relacionado con la administración. Pero esa era la solución fácil y a mí me privan los berenjenales y me puede el desatino. Así que, para cada nivel de lengua en italiano al final opté por un registro diferente en gallego y para lo que estaba, por decirlo así, en siciliano recurrí, a un gallego con muchas expresiones idiomáticas rurales, que es lo que pedía el original, formas de tratamiento en desuso (ahora, pero no en el XIX ni en gran parte del XX) y, eso sí, cuando había malentendidos entre los desplazados y los isleños, me busqué las expresiones más peculiares y quizá en exceso locales que pudieran justificar los malentendidos.

En ningún caso recurrí a marcar con seseo o gheada**, que son rasgos dialectales de la mitad occidental de Galicia, el habla de los personajes más humildes, que es lo que han hecho otros autores en algunas novelas.

Dicho esto, creo que es la novela que más me ha costado y gustado traducir, que pasó muy desapercibida porque la editorial duró lo que dura el amor infinito en el «Soneto de la fidelidad» de Vinicius de Moraes y espero que nadie piense que fui yo y mi experimento lo que la llevó al tacho. Si alguien tiene interés (no me haré rica con este momento promocional), aún quedan ejemplares perdidos por las librerías.

* ¿Ya os he dicho que asociarme a ACE Traductores fue la mejor decisión de mi vida profesional? Ojo, que si hace falta repetirlo, lo repito. Hasta que me vine aquí iba dando palos de ciega, muchos de ellos a mí misma.

** Según la Wikipedia: «la gheada es un fenómeno fonético propio que consiste en la realización aspirada [ɦ] del fonema /g/ (oclusivo o fricativo velar sonoro en el modelo fonético estándar del gallego). La gheada, faringal ou glotal, se pronuncia normalmente como un sonido aspirado semejante al [h] del inglés en *house*. En ciertas zonas costeras y en algunas áreas urbanas y periurbanas puede llegar a pronunciarse como [x] (fricativo velar sordo, semejante a la jota castellana). Que sí que, que no, que a mi novia le gustan los albaricoques. Ya me diréis dónde está aquí la jota.

María Teresa Gallego: Cuestiones de principio para mí:

> A) Los traductores de literatura vivimos en una cuerda floja perpetua entre esa naturalidad, esa espontaneidad que debe tener una obra traducida para un lector que piensa y vive y siente en una lengua que no es aquella en que piensa y viva y siente el escritor, espontaneidad que debe permitirle «apropiarse» la obra, y la necesidad de que el lector sea consciente al mismo tiempo de que la obra se escribió, se pensó y se sintió en otro país y en otra lengua. Eso que solemos expresar diciendo que «debe viajar el lector, no el libro». Ambas cosas son indispensables y en ese equilibrio reside una traducción que no traicione mi al autor ni al lector
> B) No existen «recetas». Hay una meta y los senderos para llegar a ella variarán. Es decir, no sabemos de antemano qué vamos a hacer en cada autor, en cada obra. Pero sí debemos saber cuáles no pueden nunca ser los senderos. Uno de los senderos vedados es ese que llamamos *naturalización*, que «viaje el libro», de lo que creo que debemos huir como de la peste. Se me ocurren ejemplos de

naturalizaciones que andan siempre agazapadas, acechándonos, pero no quiero desviarme del tema del centón.

C) En el caso de los dialectos, tienen un acento, una música que al lector, si son de su propio país, lo remitirán inevitablemente a un paisaje, a un cielo, a un entorno, a una forma de vivir algunas cosas, a una temperatura etc., que son, eso, de su país, no del país de la obra original o del país en que esta transcurra. Se arrancarán de raíz la trama y a los personajes de su escenario y se llevará a cabo un inverosímil y letal trasplante.

¿Qué hacer en cada caso? No lo sé, lo sabré cuando llegue. Peros sí sé lo que no puedo hacer.

La última vez que me vi en ese caso fue al traducir *La niña duende* de George Sand. Para no alargarme remito a la reseña publicada como Novedad traducida en VASOS COMUNICANTES.

Carmen Francí: Gracias a todos por vuestras intervenciones. Y para volver a centrar el tema, haré una pregunta más concreta: ¿Os parece admisible la traducción de dialecto por dialecto? ¿Traducir las variantes locales del italiano, alemán o chino a variantes concretísimas del español? ¿Por supuesto, jamás o depende?

María Alonso Seisdedos: A mí un nunca jamás no me saldrá nunca jamás del cuerpo, pero me parece muuuuuy arriesgado. Cada obra es cada obra y habría que ver cómo suena sobre el papel. Si se puede, preferiría jugar con los registros. Si no, me lo pensaré cuando toque, si toca.

María Teresa Gallego: Cosas sueltas de higos a brevas y con pies de plomo, pero jamás en bloque.

Celia Filipetto: El lector merece conocer la realidad lingüística del texto de partida. ¿En el texto de partida hay frases en dialecto? La traducción debería reflejarlas de algún modo y, en la medida de lo posible, si no en todos los casos, al menos en algunos. ¿Convertir el dialecto napolitano en castellano rioplatense? ¿Por qué en castellano rioplatense y no en la variante peruana, chilena, mexicana? Considerando en frío, imparcialmente, diría que no es buena solución.

En las novelas de Maurizio de Giovanni, por ejemplo, opté por dejar en cursiva y en napolitano los hipocorísticos, las comidas, las fiestas tradicionales, seguidas de una brevísima explicación para ayudar al lector la primera vez que aparecen, o bien sin explicación alguna cuando el propio texto en italiano las traía.

En cualquier caso, el resultado de las estrategias empleadas por el traductor debe juzgarse en su conjunto, ver si el lector suspende la incredulidad, entra en el mundo de la historia y capta que en el cuento que le cuentan hay un idioma y otra cosa llamada dialecto.

Patricia Antón: Jamás, en principio, con algún rarísimo depende (como en el caso de Joaquín Garrigós).

María Ramos Salgado: Me animo a participar en el centón por dos motivos: porque quiero agradecer que hayáis propuesto el tema, que me parece de las cuestiones más difíciles de abordar en una traducción (maravillosa la cita de Miguel Sáenz, gracias) y por lo tanto celebro poder leer todas vuestras posturas y decisiones; y porque he caído en que yo misma me tuve que enfrentar a esto.

Los designios del Señor son inescrutables y resulta que traduje *Cumbres borrascosas* (al castellano). Uno de los personajes es Joseph, un anciano sirviente de Yorkshire, y Emily Brontë reflejó su ¿dialecto? en sus intervenciones. La primera y enormísima dificultad fue comprender lo que decía (si lo logré no fue por mis propios méritos, sino por las notas de una edición de Oxford que trasladaban todos sus diálogos al inglés normativo). Os dejo un fragmento de uno de los ejemplos más llamativos, para que os hagáis a la idea:

> 'Nelly,' he said, 'we's hae a crowner's 'quest enow, at ahr folks'. One on 'em 's a'mostgetten his finger cut off wi' hauding t' other fro' stickin' hisselnloike a cawlf. That's maister, yeah knaw, 'at 's soa up o' going tuh t' grand 'sizes. He's noan feared o' t' bench o' udges, norther Paul, nur Peter, nur John, nur Matthew, nor noan on 'em, not he! He fair likes—he langs to set his brazened face agean 'em!
>
> And yon bonny lad Heathcliff, yah mind, he's a rare 'un. He can girn a laugh as well 's onybody at a raight divil's jest. Does he niver say nowt of his fine living amang us, when he goes to t' Grange?

Estoy segura de que habrá en la lista gente brillante para quien no suponga mucho esfuerzo leer y comprender a Joseph; no fue mi caso. Pero bueno, con esa edición que os he mencionado en mano, por lo menos el primer escollo lo superé. Ya entendía lo que decía el personaje; ahora tocaba pensar en cómo transportarlo al castellano. Le di muchísimas vueltas. Al hilo de lo que preguntas, Carmen, pensé en si habría algún dialecto en castellano al que pudiera acercarlo, pero no me gustó nada la idea. Consulté otras ediciones para ver cuál había sido su solución (¿es esto trampa? Prefiero llamarlo documentación y contrastación de traducciones). Vi que ninguna reflejaba que Joseph hablara de manera distinta al resto de personajes, y tampoco me quedaba yo muy contenta, porque si Emily Brontë había querido conferirle ese carácter al señor, pues yo tenía que hacer algo.

Tampoco tenía un plazo generoso para la entrega, o sea que las meditaciones sobre qué hacer tenían que ir al grano. Al final, me decanté por algo que bueno, como dijo Sáenz, no satisface a nadie del todo, pero creo que algo sirve: en la primera intervención de Joseph, añadí una morcilla (creo que estoy empleando bien el término, corríjanme) y puse algo así como «dijo Joseph, que tenía un marcado acento de Yorkshire». Y después escribí en castellano normativo todo su diálogo.

Ya me diréis qué os parece, es lo que se me ocurrió en el momento; a pesar de ello, si hoy tuviera que revisar la obra, tampoco sé si tomaría una decisión muy distinta.

María Teresa Gallego: Pues ya que nos pides opinión, a mí me parece un acierto.

María Alonso Seisdedos: Estaba yo por jurar que fue en *Dublineses* donde utilicé el recurso al que alude María Ramos. (En cuanto a las erratas, da igual las veces que revise el texto de los mensajes, que solo las veo cuando ya le he dado a enviar.)

Carmen Francí: Ya sé que la muestra de participantes es escasa y poco significativa como estadística, pero diría que predomina la preferencia por estrategias poco arriesgadas.

Patricia Antón: Creo que no es casual y diría que los escritores que se meten a traductores olvidan a veces que traducir no es solo arte sino también oficio, que no basta con escribir bien sino que también se requiere formación específica y mucha práctica. Y me gustaría

añadir algo que dijo Anna Casassas en un arranque de genialidad (en mi opinión): el escritor destiñe.

Alicia Martorell: Intervengo como lectora: empecé a leer a Camilleri en francés. Llegó mucho antes que en español, sobre todo las novelas de Vigata. O al menos yo lo descubrí antes, así que me venía con la maleta cargada de Camilleris.

Los leía en traducciones de Quadruppani, que tiene una habilidad maravillosa para combinar con un escalpelo afiladísimo textos en italiano y textos en siciliano con el francés del grueso el texto, de manera que tú siempre sabes si está hablando en siciliano o en italiano y qué está diciendo sin necesidad de que nadie te lo explique, simplemente leyendo. O en otros dialectos, que hay algunas que manejan varios. Carlos también tiene esa habilidad. Son como micromorcillas que van situando al lector sin que necesite mucho más.

Un día, empecé a leer *Le Roi Zosimo* (conocida aquí como *El rey de Agrigento*) y me encontré con un prólogo larguísimo que me explicaba que la traductora iba a usar para sustituir el siciliano un dialecto de los Alpes que conocía bien y que, para que no se perdieran los lectores, añadía un glosario al final del libro. Las treinta o cuarenta primeras páginas me las pasé consultando el glosario porque no entendía nada. Y a la página cincuenta abandoné para siempre.

A ver, yo no leo a Camilleri para viajar a los Alpes, que me parecen un sitio horrendo y lleno de nieve, sino para oler mandarinas. Hacía frío desde la primera página.

Cuento corto: Quadrupanni, que es sobre todo escritor, se había retirado momentáneamente de la traducción, yo me retiré momentáneamente de Camilleri y esperé a que las novelas fueran saliendo por aquí. *El rey de Agrigento* lo leí el año pasado, con gran satisfacción y sin pasar frío. La otra traductora, que solo es traductora, está orgullosísima de su técnica y da clases explicándola (creo que hay otro traductor de Camilleri al español que reivindica otro dialecto sustituto que he olvidado inmediatamente).

Es decir, que alguien sea escritor o traductor no tiene nada que ver, en todas partes se cuecen habas. Y, segunda conclusión (de lectora): no hay milonga que valga, un buen traductor te lleva por donde quiere y te hace entender todo lo que sea necesario entender

sin complicaciones. Y si él o ella han seguido un proceso intelectual complicado para hacerlo (que suele ser el caso), tú, lector, ni te enteras ni falta que te hace. Yo me fijo en cómo hace la magia, porque soy traductora, pero no necesito saberlo, está ahí. Y creo que es magia.

Carlos Mayor: Estoy de acuerdo con todo lo que decís, incluso cuando no estáis de acuerdo. Yo me entiendo, como decía Martín Romaña.

En mi opinión, lo más importante es, como casi siempre, leer con atención y entender bien la intención del autor. ¿Por qué hay ahí rasgos dialectales? ¿Por qué habla así de fetén esa señora y, en cambio, el portero dice cosas raras? ¿Cuándo pasa y cuándo no? ¿El autor quiere dar color y punto, marcar la clase social, la falta de educación o solo el origen geográfico del personaje? Conociendo la realidad cultural del lugar donde se desarrolla la acción, ¿es una cuestión de registro? ¿O tiene una finalidad humorística? ¿Qué importancia damos a la música de esas variedades dialectales? Si no lo entendemos bien, si no sabemos por qué pasa, lo mejor es tirar del comodín de la llamada y consultarlo con alguien que sepa más que nosotros. Que ese alguien existe impepinablemente.

Una vez concluida esa lectura a fondo, que además de utilísima es un placer para el cuerpo serrano (porque se aprende lo que no está escrito), ya tenemos prácticamente la mitad del trabajo hecha. La otra mitad, que vendría a ser escribir, depende ya de nuestra habilidad y nuestros recursos. Que los hay. Y muchos.

En ese proceso de escritura básicamente tiene que plasmarse, como decía Celia Filipetto, lo que ha hecho el autor. No podemos meterlo debajo de la alfombra. La clave está en cómo hacerlo. Y no, no hay recetas. A mí me gustan las micromorcillas, como las ha llamado Alicia, cuando permiten explicitar algo que en el original está clarinete y que, de otro modo, nuestro lector se perdería: si lo haces bien, no te estás inventando nada, estás poniendo cosas que aparecen en el original, pero de otro modo. Me gusta también la filosofía que aplicó María en su traducción de *La concesión del teléfono* de Andrea Camilleri, por lo que ha contado me parece muy acertada (y si no habéis leído esa novela os la recomiendo con la fuerza de los mares, porque es una joya; en castellano o español la tenéis en traducción de Juan Carlos Gentile y en catalán, de Anna Casassas).

En cuanto a lo que se ha dicho sobre la sustitución de un dialecto de la lengua de partida por otro de la lengua de llegada, yo no conozco ningún caso en el que funcione (aunque puede haberlos, claro). Quizá porque leo con ojitos de traductor, me parece siempre que se ven las costuras. Y no me lo acabo de creer. Por no hablar de que, normalmente, el autor ha hecho un trabajo de investigación muy concienzudo para reflejar que tal personaje habla así y tal otro asá, mientras que el traductor lo que está haciendo es un invento del *TBO*. Que quizá se ha dejado las pestañas y ha escrito un prólogo y tres artículos sobre el tema, vale, pero si eso no estaba ahí, si se lo ha inventado para lucirse o porque no ha entendido bien el original o porque no sabía qué hacer, me huele a cosa del profesor Franz de Copenhague. En muchos de esos casos creo que, por querer ser fiel, se acaba cometiendo la peor de las traiciones: porque eso no está ahí. No está. A mí me gusta pensar que, cuando hay dificultades, la fidelidad a menudo se esconde en la lontananza: muchas veces hay que alejarse para no traicionar.

Naturalmente, en el caso del español entra también en juego otro factor: la falta relativa de tradición y de recursos para plasmar por escrito las variedades dialectales, en comparación con otras lenguas. Eso es una realidad. Y es fundamental, creo. Extasiémonos en la distancia ante el fragmento de *Cumbres borrascosas* que ha citado María Ramos.

Eso no quiere decir que crea que todos los experimentos tengan que ser con gaseosa. Hay muchos fantásticos, de colegas virtuosos de la tecla que hacen virguerías. Uno que me viene a la cabeza es un cuento de Camilleri traducido por David Paradela en *Gotas de Sicilia* que recomiendo con el ímpetu del viento.

Por otro lado, la traducción evoluciona. Hay que buscar la naturalidad y no la naturalización, de que la que, como dice María Teresa Gallego, hay que huir como de la peste bubónica. Ya no se puede naturalizar como en la noche de los tiempos: no cuela, no funciona, el lector no se cree que los esclavos de Kansas hablen en andaluz o los tunecinos de París en caló. Hay que confiar en la inteligencia del lector, que cada vez está más viajado, más leído y más serializado; ya no se le pueden dar las cosas tan masticaditas. Es importante que aprecie que el libro se escribió en otra lengua, que refleja otra cultura. Y no, no es fácil.

Y, bueno, ese cambio de mentalidad en la traducción se ve con claridad en los últimos tiempos en el caso de la literatura infantil; pero ahí hay otro debate.

María Teresa Gallego Has dicho algo fundamental, Carlos: la música. La música de cada época, y la de cada escritor dentro de su época, y la de cada personaje, los que usen un dialecto, desde luego, y los demás también. (Y a nadie con sentido común se le puede ocurrir ni puede pretender justificar, por volver al caso del que hemos arranado, que la música de un dialecto irlandés pueda tener nada que ver con la música del calo.)

Daniel Sancosmed Masià: Recuerdo que hace unos años hubo un debate parecido entre traductores de danés de todo el mundo. Aunque poco más puedo aportar a lo dicho por todos vosotros, simplemente quería sumarme a lo dicho por la mayoría. No sé en qué momento a Nuria Barrios le pareció buena idea recurrir a esa solución ni cómo nadie le propuso ninguna otra.

Hay casos (pocos) como el que habéis expuesto de Joaquín en el que esa afinidad cultural no solo no rechaza, sino que requiere ese método, pero en general creo que no es buena idea. ¿Qué dialecto del español usar y en base a qué?

Por aportar otro punto de vista desde un idioma no muy extendido, como lector me resultaría ya no raro, sino absurdo, leer que un personaje de la Dinamarca rural está esperando la guagua o que se dirige a un niño como guaje. O que se usan frases en, por ejemplo, euskera porque en Jutlandia el artículo definido es distinto al danés estándar.

Y para responder a la pregunta que hace Carmen sobre si traducir las variantes locales, en mi opinión, en gran parte de los casos, no, y algún «depende» aislado.

Julia Osuna: Buenas, gentes de bien, me cuelo por aquí para seguir con el tema del centón, para no quedarme con las ganas, como dice Carmen Francí.

A mí me gustaría contar un caso a la inversa que puede servir para reflexionar. Me ocurrió en un relato de Lawrence en el que una mujer se iba por ahí con su caballo y acababa en las estribaciones de la frontera con México y se encontraba a unos lugareños. Pues bien, cuando traduje las frases en inglés de estos oriundos, se me hacía imposible hacerlos hablar

en mi español y en el mismo español que hablaba mi protagonista gringa (una falacia ya de por sí, como bien sabemos, manejantes como somos del pacto de ficción), de modo que hablé con una amiga mexicana y ella me mexicanizó las intervenciones de estos personajes (y se anotó su participación en nota al pie). Es decir, que introduje yo otra variante del español aunque en el texto no estaba esta diferencia en el inglés.

Por eso creo que a veces son los textos los que piden guerra… Suelo tirar por la calle de inventarme dialectos que no suenen a españoles que puedan ubicarse geográficamente, pero en otras ocasiones sí que he utilizado otras variantes del español para traducir ingleses varios. Recuerdo un caso en el que tenía a un personaje de Barbados en Estados Unidos y que decidí traducir sus intervenciones cuando hablaba con el inglés de su isla (que solo hablaba cuando se enfadaba) por un español antillano porque me pareció que, puesto a hablar en español (¡ficción, ficción!), bien podía hablar el español que se hablaba en la isla de enfrente. Ya cada caso puede funcionar mejor o peor, está claro, pero creo que cuantos más experimentos hagamos más cerca estaremos de dar con soluciones que no nos dejen con el mal sabor de boca del que hablaba Miguel Sáenz. Y después, también es cierto que muchas veces los lectores lo llevan mucho mejor que nosotras las traductoras, que estamos siempre con el moscardón detrás de la oreja y eso nos impide leer más libremente. Hace unos años leí una novela traducida de Zora Neale Hurston en la que los afroamericanos hablaban un español tirando a caribeño (no os sé precisar ahora) y, después de unas páginas y de mandar a la traductora que llevaba dentro a la esquina a pensar, pues lo leí tan a gusto y acabó gustándome. Si ya partimos de que en una traducción unos personajes ingleses ya hablan en español, tampoco me parece para echarse las manos a la cabeza que hablen distintos españoles. En los doblajes de los ochenta y de los noventa, no nos importaba nada (aunque es otra historia, *I know*, primo Larrry).

Y por poner un último caso de ejemplo, después de hacer *Niña, mujer, otras* de Bernandine Evaristo (el festival de los mil ingleses), donde el cuerpo me pidió por otras razones bien distintas (y más políticas) traducir varios de los ingleses que salían de distintas formas (con mayor o menor fortuna), me tocó traducir una novela en la que los personajes negros (de la época de la esclavitud) hablaban en una variante afroamericana. Después de probar muchas cosas, decidí que no tenía sentido traducirlo con un acento especial, pero se me ocurrió que para que los lectores no estuviesen *in albis* se podía hacer como muchas veces se hace en las ediciones francesas, dejar claro desde el principio que se está traduciendo de tal o cual

variante del inglés y por eso pusimos en la edición «Traducido del inglés (estadounidense y afroestadounidense) por Julia Osuna».

Celia Filipetto: La traducción es una negociación constante. Con el texto de partida, con la lengua de llegada, con los correctores y editores de mesa. El *depende* conduce a eso, a negociar y a encontrar equilibrios en todas las fases del encargo editorial y del trabajo que hacemos a diario hasta completar nuestra versión, una de las muchas posibles.

(Y ponemos aquí punto final a un debate que, por supuesto, sigue abierto.)

CRÍTICA

LAS CINCO VIDAS DEL TRADUCTOR MIRANDA, FERNANDO PARRA NOGUERAS

***Las cinco vidas del traductor Miranda*, Fernando Parra Nogueras, 2022, 348 páginas.**

María Aroa Masa Corral

> Volcar un texto original a un nuevo idioma —trasladarlo, que diría vuestro Alfonsito el Sabio— es tanto como perpetuar la vida de un libro y multiplicarlo; es alumbrar y tender puentes allá donde las palabras se vuelven abisales para el lector que desea caminarlas; […] (p. 274)

En 1989 ocurrieron dos sucesos históricos que parecen contradecirse: el ayatolá Jomeini condenó a muerte tanto al escritor Salman Rushdie como a quienes contribuyeron a la publicación de la novela *Los versos satánicos*, y a finales de año caía el muro de Berlín, lo que abría la puerta a la democracia y a la libertad en una Europa todavía dividida tras la Segunda Guerra Mundial.

Es cada vez más frecuente que el género novelesco preste especial atención a la figura del traductor. Más aún si hablamos de un traductor en peligro potencial: no olvidemos que la fetua que el ayatolá Jomeini decretó en 1989 sigue vigente aún hoy en día, y, de hecho, Salman Rushdie sufrió un ataque en agosto de 2022. Nos encontramos, además, con un caso en el que los traductores irónicamente han ganado en visibilidad al autor, ya que, por desgracia, uno de ellos, el japonés Hitoshi Igashari, fue asesinado.

Las cinco vidas del traductor Miranda fue publicada en 2022 por Funambulista, editorial fundada por Max Lacruz, hijo del escritor y editor Mario Lacruz, que se encargó de la edición española de *Los versos satánicos*. La novela trata sobre el traductor de esta obra al español, que utilizó el pseudónimo J. L. Miranda para firmar su traducción.

En esta novela, que gira en torno a la identidad, la culpa y la libertad, la traducción es una protagonista más. Nuestro «Miranda apócrifo», como se refiere el autor al traductor en algunas ocasiones, representa al gremio traductor a la vez que muestra la heterogeneidad de la profesión, porque también se dedica a ser guía turístico. Trata muchos temas clave en lo que a traducción editorial se refiere, por ejemplo, los plazos, la relación entre la lengua de partida y la de destino, además de la visibilidad de las personas que nos dedicamos a la traducción editorial, aunque hay un argumento que acapara la atención: la salud mental de los traductores, es decir, la relación que existe entre el trabajo como traductor y el ánimo de quien traduce.

Durante la lectura de las aventuras y desventuras de Miranda acuden a la memoria dos libros que también tratan la traducción editorial: *La impostora,* de Nuria Barrios, ya que en su ensayo la autora menciona una anécdota sobre la traducción del título de la novela de Rushdie, y *El fantasma en el libro,* de Javier Calvo, obra a la que Fernando Parras dedica unas palabras de agradecimiento en una nota previa de la novela. Es difícil no recordar, además, dos de los principios que María Teresa Gallego Urrutia incluye en su decálogo del traductor editorial: *Traducir es mostrar* y *traducir es transgredir*, ya que traducir *Los versos satánicos* es mostrar el universo que creó Rushdie en otras lenguas. Además, la fetua que amenazaba la vida de toda persona implicada en la publicación del libro tuvo que ser un desafío, una espada de Damocles que iba más allá de un tema lingüístico o editorial.

La novela es narrada, entre otros, desde el punto de vista del autor, Salman Rushdie, un joven que suponemos es musulmán, y Miranda. Parra Nogueras construye de este modo una especie de obra coral, en la que los principales personajes dejan oír su voz. La primera parte se titula «Traduttore, traditore», mención clásica a ese impostor, ese traidor que se enfrenta a trasladar un texto a otra lengua según explica que se siente Nuria Barrios en su libro *La impostora.*

Otro tema que trata la obra es la precariedad de nuestro oficio, algo que en algunas ocasiones nos obliga a compaginar la traducción con otra profesión para ganar un salario digno. Todo ello acarrea algunos quebraderos de cabeza que comparten otros colegas más allá de las nuestras fronteras. El libro se ambienta en los años noventa, aunque creo que esta cuita sigue preocupando al gremio.

Las Cinco vidas del traductor Miranda muestra además la soledad de nuestro oficio. En ocasiones el ánimo decae si no recibimos encargos. De hecho, la irregularidad en el flujo del trabajo, que afecta especialmente a quienes se acaban de incorporar al gremio, es un argumento recurrente en la novela. Al mismo tiempo, se nos muestra al traductor como una figura atractiva por su continuo contacto con los libros.

Por otro lado, también se refleja la opinión del editor, a la sazón Mario Lacruz. Reconoce en la novela que se apresuró al tomar la decisión de traducir *Los versos satánicos*, algo que repercutió en la calidad de la traducción publicada (111). Sería muy interesante saber cuánto hay de ficción y de verdad en esta afirmación, aunque, por desgracia, el editor Max Lacruz falleció en el año 2002, por lo que resulta imposible contrastar esta afirmación.

Las cinco vidas del traductor Miranda es una novela intimista que nos pone en la piel tanto del autor como del traductor. Nos lleva, además, a reflexionar sobre el papel de la literatura como refugio en nuestras vidas y sobre las consecuencias de coartar nuestra libertad de expresión, situación que se produjo con la publicación de *Los versos satánicos*. Además, en este momento parece que todos somos más conscientes que nunca de la importancia de la salud mental, al igual que de las consecuencias que conlleva vivir en un mundo precarizado en el que la falta de dinero trastoca muchos ámbitos de nuestra vida; a todo ello hay que añadir la situación de este «Miranda apócrifo», que se ve sometido a un juicio paralelo por parte de la opinión pública.

Tal y como indicábamos en la cita inicial, el traductor perpetúa y multiplica la presencia del original. Todo ello nos lleva a leer otras obras de Rushdie que se aparten de la polémica originada tras los *Versos satánicos*, lo que nos permitirá disfrutar no solo de las obras en lengua original, sino también de las visiones perpetuadas y multiplicadas que nos ofrecen, por ejemplo, Javier Calvo en su traducción de *Languages of Truth* (*Los lenguajes de la verdad*, Seix Barral, 2023), o Luis Murillo Fort en su traducción de *Victory City* (*Ciudad Victoria,* Random House, 2023).

Aroa Masa Corral. Polifacética al igual que toda traductora, *Lectora con Rayos X*, como se titula un artículo de la revista *Librújula*. Firme defensora del asociacionismo, forma parte de

ACE Traductores, ASETRAD y ATRAE. Ha obtenido una mentoría en la cuarta edición del programa en ACE Traductores. Le interesan la traducción literaria, la científica, la gastronómica o la de moda, entre otras. Se acercó a la traducción a través de la carrera de Filología Inglesa, estudió un Máster en Traducción y Mediación intercultural, para compaginar ahora su Doctorado en Traducción de cómic con la traducción y la lectura.

TEACHING LITERATURE IN TRANSLATION. PEDAGOGICAL CONTEXTS AND READING PRACTICES, EDICIÓN DE BRIAN JAMES BAER Y MICHELLE WOODS

***Teaching Literature in Translation. Pedagogical Contexts and Reading Practices,* edición de Brian James Baer y Michelle Woods, Londres, Routledge, 2023, 292 páginas.**

Cristina Martínez Alirangues

Teaching Literature in Translation. Pedagogical Contexts and Reading Practices recoge enfoques pedagógicos con los que enseñar nociones básicas de traducción y estudiar la fenomenología de los textos traducidos en clases de literatura universal y comparada, traducción literaria y lenguas extranjeras.

Se compone de una introducción y cuatro partes que se organizan según los contextos pedagógicos en los que se emplean las traducciones. En su conjunto, los capítulos abarcan ejemplos de múltiples lenguas, tradiciones y géneros de literaturas de todos los continentes. Todos ellos contienen ejemplos de análisis de traducciones aplicables a la práctica docente, una serie de preguntas para promover el debate en las aulas y, en algunos casos, actividades orientadas a sesiones completas.

En la introducción del título, Baer y Woods manifiestan su intención de sumar *Teaching Literature* al corpus creciente de manuales que ofrecen apoyo teórico y práctico a los docentes que desean enseñar literatura en traducción, como traducción y con traducciones. Es de especial utilidad para iniciar a los estudiantes en la lectura consciente de textos traducidos y que aprendan a analizarlos con un lenguaje académico, alejado de la mera subjetividad del lector que no está atento a la presencia del traductor en las obras.

La principal herramienta didáctica de los autores del volumen es lo que Gaddis Rose denomina lectura estereoscópica, es decir, comparar varias traducciones de un mismo

segmento de una obra más grande con el fin de determinar qué características del texto original son responsables de las divergencias que presentan las traducciones. Este enfoque conduce asimismo a la concepción del traductor como un lector crítico que ofrece un modelo de lectura del texto original fruto de sus circunstancias sociales e históricas, así como de las relaciones entre las lenguas y las culturas de su momento.

La primera parte, «Interrogating Key Cultural Texts: Cultural Dissonance and Stereoscopic Reading», presenta fragmentos muy conocidos de obras famosas con enfoques que, según los autores, pueden aplicarse a otros textos. En esta parte se muestra, por ejemplo, el valor pedagógico que puede tener una «mala traducción» (sobre todo si es la única que existe) para enseñar a leer textos traducidos en el aula y detectar la acción mediadora e interpretativa que ejerce el traductor. También se presenta una sesión dedicada a la traducción de los famosos pasajes de *Don Quijote* sobre el morisco aljamiado (traductor ficticio de la obra) y los tapices flamencos (como metáfora de la traducción) en la traducción de Edith Grossman (2005). En este capítulo, se reflexiona sobre la necesidad de retraducir una obra tan ampliamente traducida como *Don Quijote* y sobre la presencia en la novela de reflexiones y críticas sobre la traducción, hechas hace ya más de cuatro siglos. Por nombrar un ejemplo en el que no solo se realiza una lectura estereoscópica de una selección de textos traducidos, en el capítulo «A «Love Trap» and a Confucian Gentleman», Aili Mu presenta una situación real para ilustrar la importancia de que los profesores posean conocimientos intra e interculturales para evitar que se haga una lectura subjetiva de un texto en el aula. La situación que describe se centraba en una relectura del relato corto «Classical Love» de Wang Kuishang (1946-2012), tras exponer las visiones occidentalizadas de los alumnos sobre la cultura china y explorar la filosofía de Confucio, para darle un nuevo título a la traducción de la obra.

La segunda parte, «Interrogating the Nation: Translation and/in National Languages and Literatures», reúne capítulos relacionados con la traducción al inglés de obras que provienen de la literatura criolla, hispanoamericana, árabe, chicana, africana francófona y mexicana, respectivamente. A través de los capítulos, los autores reflexionan sobre temas comunes como, por ejemplo, qué hace que se traduzcan más obras de unas lenguas o países (es decir, que se pongan de moda unas literaturas frente a otras) y qué repercusión tienen la elección de los temas y de las portadas sobre la imagen externa de los países y las culturas de la lengua original. La conclusión común sobre el hecho de que los editores

favorezcan la publicación de traducciones que se alinean temáticamente con los estereotipos que tienen los lectores foráneos de la cultura de origen es que, si bien se pueden lograr más ventas satisfaciendo la sed de exoticidad del público, estos productos no transmiten una imagen fiel ni necesariamente favorable de la cultura de origen.

La tercera parte, «Interrogating the World: Transnational Reading and Translingual Writing», examina el tratamiento de la cultura, la raza y lo cuir en obras concretas que escapan a la clásica clasificación de la literatura por naciones para amoldarse a nuevas clasificaciones interseccionales. En el primer capítulo, «Toward a Transterritorial Pedagogy», se propone mover el foco dentro de los cursos de literatura universal de las literaturas nacionales a otras que desafían la homogeneidad dentro de las fronteras nacionales y disciplinarias, como las literaturas translingües y «born translated», cuyos autores pertenecen a más de una cultura o nación. En posteriores capítulos, llama la atención el tratamiento que se hace de lo cuir en los artículos «Coping with Misinterpretation in the World Literature Classroom» y «Framed: Queer Life Writing in Translation», respectivamente. Por una parte, «Coping with Misinterpretation» trata sobre la interpretación cuir errónea que hicieron los alumnos de Anastasia Lakhtikova de un relato ruso del siglo XX debido a su ignorancia respecto a los comportamientos aceptados en la sociedad rusa y a la perpetuación que algunos traductores hacen de dicha interpretación equivocada. Por otra parte, «Framed» presenta ejemplos de memorias de personajes cuir célebres de los siglos XIX y XX como Lili Elbe (que inspiró la película *La chica danesa* de 2015), Charlotte von Mahlsdorf y Herculine Barbin, cuyos originales quedaron contaminados u opacados por el sensacionalismo con el que se comercializaron y por la falta de rigor en la búsqueda de fuentes fiables de aquellos que han hecho traducciones intersemióticas de sus historias a otros medios artísticos.

La cuarta parte, «Teaching Literature and Culture Through Translation», presenta diversos enfoques pedagógicos para fomentar la enseñanza de historia, literatura, lenguas extranjeras y nociones de traducción mediante las herramientas de la traducción intralingüística y la lectura estereoscópica. «Slow Reading and Empathy: Accessing Early America through Transcription and Translation», por ejemplo, plantea un ejercicio que Julie A. Fisher pone en práctica en sus clases de historia norteamericana del siglo XVII y comienzos del XVIII para fomentar la lectura atenta y la empatía de los alumnos con sus autores. Dicho ejercicio combina la transcripción de una selección de textos manuscritos de la época escritos por

colonos, nativos y esclavos con su traducción del inglés moderno al contemporáneo (es decir, con una traducción intralingüística que los hace más accesibles al lector actual). La finalidad de esta dinámica es que los alumnos practiquen una lectura pausada de los originales acuciados por la necesidad de «descifrar» su escritura, empaticen con sus autores y sus circunstancias y aprendan a ponerse en la mente del traductor, que toma decisiones constantemente y debe tener recursos para justificarlas.

Más adelante, en los capítulos «Translating the Survey of Medieval and Renaissance French Literature» e «Introducing French Literature through Translation» se muestra cómo enseñar literatura francesa comparando diversas traducciones de un mismo texto, práctica que puede aplicarse no solo a obras medievales y renacentistas como *La Chanson de Roland* sino también a autores más modernos de la talla de Baudelaire, Nerval, Mallarmé, Bonnefoy y Deguy. Por último, «Localizing Theory in a Spanish-Language Translation Program» contiene una propuesta pedagógica en lengua española que consiste en presentar a los alumnos ensayos sobre teoría de la traducción de autores que también tradujeron: Fray Luis de León, José Ortega y Gasset, Octavio Paz y Jorge Luis Borges. Con esta práctica, la autora, María Luisa Pérez Bernardo, interseca la enseñanza de la lengua española con el de la historia de la traducción y el desarrollo de las teorías de la traducción a ambos lados del Atlántico.

En resumen, *Teaching Literature in Translation* es un volumen extenso que, en sus veinticinco capítulos, ofrece propuestas pedagógicas prácticas para docentes de traducción, literatura universal y comparada así como lenguas extranjeras. El título está organizado por temáticas y lenguas, lo que ofrece a los lectores interesados la ventaja de acudir solo a los capítulos que consideren útiles sin que, por ello, se pierda el espíritu inclusivo e interseccional que, gracias al cuidado de los editores, atraviesa todo el volumen.

Cristina Martínez Alirangues es graduada en Traducción e Interpretación y máster en Traducción para el Mundo Editorial y Tradumática. Es miembro de la presección desde que estaba en el grado y tiene vocación de doctoranda, aunque de momento está dando sus primeros pasos como traductora autónoma y elaborando propuestas de traducción.

NOVEDADES TRADUCIDAS

ISABEL HURTADO DE MENDOZA: *UNA TUMBA CON VISTAS,* DE PETER ROSS

Isabel Hurtado de Mendoza Azaola ha traducido del inglés la obra de Peter Ross *Una tumba con vistas. Historias y glorias de cementerios*, editada por Capitán Swing, junio de 2023.

Sinopsis de la obra

Adentrémonos en un nuevo mundo de fascinación y deleite a medida que el galardonado escritor Peter Ross descubre las historias y las glorias de los cementerios. ¿Quiénes son los muertos marginados de Londres y por qué David Bowie es su ángel de la guarda? ¿Cuál es la extraordinaria verdad sobre Phoebe Hessel, que se disfrazó de hombre para luchar al lado de su amor, y llegó a vivir bajo los reinados de cinco monarcas? ¿Por qué un cementerio de Bristol es el lugar perfecto para las bodas de los góticos? Todos estos dolientes misterios, y muchos más, tienen respuesta en *Una tumba con vistas,* un libro para cualquiera que haya paseado alguna vez por un campo de lápidas inclinadas y se haya preguntado por la vida y la muerte de quienes yacen debajo. Así que abramos la puerta oxidada, apartemos la hiedra y echemos un vistazo al interior.

Comentario de la traductora sobre la traducción

Justo al acabar una beca que me concedieron para estudiar literatura británica contemporánea y promover la literatura escocesa en España, nuestra colega Paula Zumalacárregui puso en mi camino a Capitán Swing, que me ofreció traducir *A Tomb with a View,* del aclamado periodista escocés Peter Ross. Hasta entonces, nunca había traducido no ficción, pero el estilo del autor y el formato del libro (más parecido a una colección de relatos que a un ensayo tradicional) me animaron a aceptar el encargo.

La traducción me resultó muy laboriosa por la ingente labor de investigación, documentación y redacción de notas al pie que tuve que hacer. Poco se habla en el mundo traductoril del arte de escribir notas, dicho sea de paso. Pero me encantó intentar replicar el

estilo tan particular (y tan británico) del autor y transmitir la empatía y positividad con la que trata un tema muy duro a primera vista.

De esto y mucho más (incluida la visibilidad de los traductores) hablo en esta entrevista sobre mi traducción. Y, por si esto no basta para animaros a leer *Una tumba con vistas*, acabo con estas palabras de José María Guelbenzu en una reseña publicada en *Babelia* (*El País*), que resumen muy bien el libro:

El volumen de Peter Ross es como un libro de cuentos e historias y, a poco que se apoya en la imaginación, lo convierte en amena literatura. [...] Es un anecdotario sin fin que recoge toda suerte de historias desmitificadoras. La literatura ha creado camposantos como Spoon River o Comala. Lo cierto es que los cementerios, si uno tiene el alma en paz, son un recurso de la imaginación para acercar los mundos de acá y los mundos de allá y para relajarse y disfrutar de la belleza y tranquilidad con que se comunican serenamente la vida y la muerte bajo el cielo de la realidad.

Véase otra reseña.

Enlace a las primeras páginas.

CELIA FILIPETTO: *LA PROMESA*, DE DAMON GALGUT

Celia Filipetto ha traducido del inglés la obra de Damon Galgut *La promesa*, editada por Libros del Asteroide en 2022.

La familia Swart vive desde hace generaciones en una granja en las afueras de Pretoria, en Sudáfrica. Estamos en 1986. Rachel Swart, cuarenta años, madre de tres hijos, muere tras una larga enfermedad. Próxima a su fin, Rachel le arranca a su marido una promesa: que le deje a Salome, la criada negra que los ha servido toda la vida y ha cuidado de su ama hasta el final, la casita destartalada donde vive. El cumplimiento de esta promesa se va postergando a lo largo de tres décadas en las que, asistimos a los funerales de otros tres miembros de la familia al tiempo que vemos la historia de Sudáfrica, el fin del *apartheid*, las presidencias de Botha a Zuma, el triunfo del equipo sudafricano en la Copa Mundial de Rugby de 1995, el conflicto racial no resuelto, el desencanto de la mayoría negra, la corrupción y los cambios.

La promesa, ganadora del Premio Booker 2021 y del Premi Llibreter 2023 y finalista del Premio Cálamo 2022, está considerada como una de las grandes obras literarias en inglés de la última década.

Comentario sobre la traducción

En *La promesa*, Galgut se vale de un narrador omnisciente que interrumpe a su capricho la historia hilada en estilo directo e indirecto libre. Al traducir las primeras páginas tropezaba en esas interrupciones y me preguntaba, ¿por qué viene ahora este a meter su cuchara con lo bien que íbamos? Cuando entendí que ese narrador omnisciente funciona como la cámara de un director de cine que corta la acción para mostrarnos con su frío ojo mordaz escenas que dejan al descubierto injusticias, bajezas morales, excusas sin fundamento y ofrecernos también destellos de humor, conseguí no perderme por el camino y llegar hasta el final: «pasito a paso, hacia lo que sea que ocurra después».

Damon Galgut habla de los Swart en este vídeo.

Empezar a leer.

LUCAS MARTÍ DOMKEN: *PARTIENDO PAN*, DE BELL HOOKS Y CORNEL WEST

Lucas Martí Domken ha traducido del inglés la obra de bell hooks y Cornel West, *Partiendo pan*, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, mayo 2023.

Sinopsis

Desde el respeto y la amistad, bell hooks y Cornel West, insignes pensadores de la cultura afronorteamericana, entablan en *Partiendo pan* una serie de diálogos en torno a asuntos como la raza, la pobreza, la sexualidad o el poder. El resultado es un estimulante ejercicio intelectual que hace honor al acto religioso y festivo de la partición del pan: compartir un sentir común donde cada miembro de la comunidad se abre al otro para pensar la condición humana; práctica permeada, en este caso, por la trágica historia afroamericana, ejemplo de cómo el dolor y la injusticia pueden, gracias al valor y el amor, convertirse en una manifestación de dignidad y creatividad de orden universal; lo cual confirma una máxima que estos tiempos escatológicos ocultan irremediablemente: el bien, a la larga, prevalece sobre el mal.

Comentario sobre la traducción

Como traductor relativamente novel, aparte de transgredir el tabú del gerundio en los títulos, esta obra ha sido quizás la que más ha tensado en mí el esfuerzo de estar a la altura de los autores; dicho de otro modo, el proyecto me ha ayudado a entender la importancia del cometido del traductor y por qué la laboriosidad del proceso —la condición de «aprendiz de Sísifo» de todo traductor— es un atributo indispensable de su trabajo; cuanto más se extrema (más vueltas y vueltas se da al texto, y, por ende, más tiempo se le dedica —un acto insurgente, en cierto sentido, pues la lentitud va en contra de la lógica del capital—), más se pone uno al servicio de los demás, en este caso, de dos voces extraordinarias y generosas, entregadas en cuerpo y alma a esclarecer y mejorar la difícil posición que el pueblo afroamericano ha soportado desde la modernidad.

En ese sentido, he aprendido que uno se sube a lomos de una lengua extranjera, hablada por mentes que la emplean de acuerdo a sus vivencias históricas y personales, su destino, y que esa enigmática fusión deja un reguero de migas de pan a su estela… ¿Para qué? Para

que otros sigan el camino abierto, y amplíen así su conocimiento del mundo, muchas veces estrechamente blanco. He aprendido, entre otras cosas, que la traducción es, en lo más recóndito de nuestra historia, la levadura de la cultura, al igual que, como dice Cornel West, «la tradición profética negra ha sido la levadura en la hogaza democrática norteamericana».

Enlace a las primeras páginas.

ROSA PÉREZ: *GIDGET*, DE FREDERICK KOHNER

Rosa Pérez ha traducido del inglés la obra de Frederick Kohner, *Gidget*, Navona, 2023.

Sinopsis

El mundo del surf en el Malibu de los años cincuenta pertenecía exclusivamente a los hombres, pero Kathy Kohner, apodada Gidget por su baja estatura, se decidió a abrirse paso en él: nuevas amistades, las primeras experiencias amorosas y una inmensa pasión por el surf.

Basada en una historia real y escrita por su propio padre, *Gidget* es una narración provocadora sobre la adolescencia, profusamente salpicada de la jerga de su época, que con los años ha creado su propio imaginario cultural y ha convertido a su protagonista en una leyenda del surf femenino y en la heroína de toda una generación.

Comentario sobre la traducción

Disfruté mucho traduciendo este libro inusual, con un registro y un tono muy particulares, salpicado de humor inteligente y guiños de índole cultural difíciles de volcar al español, que trata, con aparente ligereza, temas profundos como el sexo, el amor, la libertad y el lugar que ocupamos en el mundo.

Mi mayor reto fue mantener el tono coloquial y desenfadado del original sin perder su trasfondo serio, así como reflejar en la medida de lo posible la jerga particular de los surferos de los años sesenta que salpica sus páginas.

Enlace a las primeras páginas.

PEPA LINARES: *LA HERENCIA DE LOS FERRAMONTI*, DE GAETANO CARLO CHELLI

Pepa Linares* ha traducido del *italiano* la obra de *Gaetano Carlo Chelli La herencia de los Ferramonti, Alba Clásica, mayo de 2023

Sinopsis

Desconocida en España y olvidada durante mucho tiempo en su país, *La herencia de los Ferramonti* (1883) ha sido una novela admirada por grandes exponentes de la literatura italiana. Italo Calvino la eligió para su colección *Centopagine* en Einaudi (1972) y cinco años después la llevó al cine Mauro Bolognini, interpretada por Anthony Quinn y Dominique Sanda.

Aparte de su calidad literaria, Calvino valoró el hecho de que, anticipándose mucho a Moravia, G. C. Chelli escribiera una de las escasas novelas sobre la pequeña burguesía romana vista desde dentro y sobre la propia capital, apenas representada en la literatura de mediados del XIX, con la unidad nacional recién conseguida («Extraño destino literario, el de la ciudad de Roma», diría el propio Calvino, que, por cierto, en la contracubierta citaba a Pérez Galdós a propósito de los personajes femeninos de ambos autores).

La feroz crítica a una época de cambios y especulación, en la que medraban los menos escrupulosos; el fino análisis psicológico de los personajes, con la creación de una de las mujeres fatales más logradas del siglo XIX, y la descripción de la vida romana en sus fiestas, sus teatros o sus carnavales, hicieron de esta historia de la turbulenta familia Ferramonti, que ahora edita Alba, uno de los grandes redescubrimientos literarios de la década de 1970 en Italia y la convirtieron en un clásico.

Comentario sobre la traducción

Chelli utiliza con profusión el estilo indirecto libre para introducir su punto de vista, siguiendo la técnica del *verismo,* y un léxico efusivo, acre y a veces enfático, salpicado de metáforas un poco rebuscadas, diálogos rápidos y expresiones populares, cuyas equivalencias no siempre han sido fáciles de encontrar. Sus descripciones son detalladas y precisas, lo que ha requerido, como es lógico, ajustarse a un vocabulario muy marcado por

el tiempo. Por otra parte, las continuas alusiones a nombres y acontecimientos políticos de entonces, casi siempre desconocidos por el lector español, han hecho imprescindible un pequeño cuerpo de notas que aclararan la complejidad del momento histórico.

Enlace a las primeras páginas.

ROSA PÉREZ: *EL ASESINATO DE LADY GREGOR*, DE ANTHONY WYNNE

Rosa Pérez ha traducido del inglés la obra de Anthony Wynne *El asesinato de Lady Gregor*, Duomo ediciones, 2023.

Sinopsis

El castillo de Duchlan es un lugar sombrío e inhóspito de las Highlands escocesas. Una noche aparece en él el cadáver de Mary Gregor, hermana del terrateniente. La han asesinado brutalmente en su alcoba, pero la estancia está cerrada por dentro y las ventanas, atrancadas. La única pista sobre el culpable está en la escena del crimen: una escama de pescado, que el asesino ha dejado sobre el cuerpo de Mary.

El inspector Dundas acude a Duchlan para investigar el caso. Pronto ocurren más crímenes, igualmente imposibles, y la atmósfera se torna cada vez más oscura. Dundas, con la inestimable ayuda del doctor y detective aficionado Eustace Hailey, desentrañará una solución al enigma mucho más lógica, más allá de supersticiones de lugareños y habitaciones encantadas.

Comentario sobre la traducción

Me divertí traduciendo esta novela de detectives al estilo de Agatha Christie, con una trama bien construida cuyo desenlace no decepciona y personajes que no son de cartón piedra. Mi mayor reto fue reflejar la manera en la que hablaban los círculos cultos de Inglaterra y Escocia durante los años treinta, época en la que se escribió la novela, y volcar el trasfondo de humor que jalona sus páginas.

Enlace a las primeras páginas.

RAQUEL DUATO GARCÍA: *ZASTROZZI*, DE PERCY BYSSHE SHELLEY

Raquel Duato García ha traducido del inglés la obra de Percy Bysshe Shelley *Zastrozzi*, publicada por Libro Singular en octubre de 2022.

Sinopsis

Es habitual referirse a *Zastrozzi* como un pastiche. El joven Shelley, todavía un estudiante, toma elementos de autores clásicos del gótico para formar una novela que, seguida años después por el Frankenstein de su esposa Mary, daría nuevos bríos a un género que, como indica Silvia Broome en la introducción, «tanto encaja con su temperamento y su vida».

Percy B. Shelley supone un paradigma de poeta romántico. Rebelde, idealista, apasionado hasta el extremo y con los clásicos griegos y romanos siempre como referencia. Ingresó en la historia de la literatura como poeta, inevitablemente asociado a su gran amigo Lord Byron, pero escribió también novelas como la que presentamos y una variedad de textos de toda índole.

Zastrozzi inicia una senda bañando el gótico tradicional en romanticismo temprano sin perder su esencia original. Sumergirse en ella es viajar al pasado neblinoso y arrebatado a lomos de los sentimientos humanos más universales, como el amor y la venganza.

Comentario sobre la traducción

La traducción de *Zastrozzi* ha sido de esas que, si te dejas llevar, se convierten en un texto de frases muy largas con estructuras enrevesadas repletas de adjetivos que acaban por absorber toda la atención del lector sin dejar espacio alguno para la trama. Tuve que buscar el equilibrio para mantener el tono un tanto recargado del género gótico sin llegar a grandes excesos que perjudicaran la lectura en español. ¡Espero haberlo logrado!

MELINA MÁRQUEZ: *EL VERANO QUE NOS QUEDA*, DE GIULIA BALDELLI

Melina Márquez ha traducido del italiano la obra de Giulia Baldelli *El verano que nos queda*, Editorial Dos Bigotes, mayo 2023.

Sinopsis

La historia de Cristi, Giulia y Mattia huele a verano, suena a cigarras enloquecidas por las altas temperaturas y sabe a albaricoques. Los protagonistas se conocen de niños durante los meses de calor, Giulia vive en un pequeño pueblo con sus padres, Cristi pasa allí los veranos en casa de su abuela y Mattia ayuda en la tienda de unos parientes. Giulia, voz narradora, nos cuenta cómo pasan los veranos mientras el calor, el bosque, las viejas casas y las habladurías del pueblo se convierten en el escenario del inicio de un amor, o de muchos amores. Los niños crecen, se distancian, pero la ausencia alimenta el recuerdo. Giulia se traslada a Bolonia, donde se reencontrará con el pasado, creará nuevos recuerdos y añorará la simplicidad de aquellos veranos, el calor y el sabor de los frutos del albaricoquero. Cristi le enseñará una nueva forma de amor, sin etiquetas, pero que se le meterá bajo la piel y la desgarrará por dentro. Mattia sobrevolará ese amor, siempre será ese niño que se unía a los juegos infantiles ganándose la atención de una mirada que antes era solo para Giulia. Pasarán los años y el verano los reunirá de nuevo en el pueblo, los tres niños ahora son adultos y se enfrentarán al paso de las estaciones durante un verano que marcará el resto de sus vidas.

Comentario sobre la traducción

El verano que nos queda es una historia llena de símbolos en el sentido de que está plagada de elementos que establecen un mapa de lugares en el tiempo y en el espacio. El verano es una presencia que tiene olor, que da calor y que produce una añoranza que todos hemos vivido en algún momento. La prosa de Giulia Baldelli transmite ese sentimiento de querer volver a ese calor, está llena de elementos que se repiten creando un camino de piedrecitas que siempre vuelve al verano que queda en esa memoria compartida por los protagonistas. Se trata de una narración larga que, en la traducción, debía mantener el ritmo del italiano, una prosa que fluye sin acelerarse ni ser estática, que marca el tempo de un verano infantil, rápido, efímero, pero a la vez plagado de largas horas de calor, de esperas, de noches con

brisa cálida. A esto se suma la intensidad de ese amor que sienten los protagonistas, la forma impredecible de actuar que tiene Cristi, la descripción de los rincones compartidos; todo ello supuso un trabajo de revisión constante para asegurarme de que las referencias, el tempo y esos rincones permanecían en la traducción con la misma fuerza que en el original para que el lector del texto en español fuera a esos mismos lugares, los propios y los de los protagonistas, con la misma añoranza por ese verano que a todos se nos quedó grabado en la memoria.

TEXTOS TRADUCIDOS

PRIMER PREMIO DEL V PREMIO DE TRADUCCIÓN UNIVERSITARIA «VALENTÍN GARCÍA YEBRA»

SUSANA SCHOER GRANADO

El jurado de los ***Premios Complutenses de Traducción****, organizados por la* ***Facultad de Filología de la UCM*** *en colaboración con* ***ACE Traductores*** *para fomentar la traducción literaria entre los estudiantes universitarios y reconocer la labor realizada por un traductor a lo largo de su vida, decidió por unanimidad otorgar los tres premios a las siguientes traducciones:*

- *Primer premio:* ***Susana Schoer Granado*** *por la traducción del libro tercero de* Gods and Fighting Men: The Story of the Tuatha de Danaan and of the Fianna of Ireland *(1904) de Isabella Augusta Gregory (Lady Gregory).*
- *Segundo premio:* ***Sofía Lacasta Millera*** *por la traducción de dos fragmentos de* Les Onze Mille Verges ou les Amours d'un hospodar *de Guillaume Apollinaire.*
- *Tercer premio:* ***Marina García Pardavila*** *por la traducción de dos cuentos del escritor Francisco Álvarez de Nóvoa (1873-1936) «Turuleque» y «A horta embruxada».*

Fragmento de *Gods and Fighting Men: The Story of the Tuatha de Danaan and of the Fianna of Ireland*, de Isabella Augusta Gregory, traducción de Susana Schoer Granado.

(Texto original)

TERCER LIBRO: LA LLEGADA DE LOS GAEL

CAPÍTULO 1. EL DESEMBARCO

No es sabido, a fecha de hoy, cuánto tiempo los Tuatha de Danaan mantuvieron el control sobre Irlanda, y aunque es probable que lo hicieran durante muchos años, acabaron arrebatándoselo al final.

Fue en Inver Slane, al norte de Leinster, donde los hijos de Gaedhal el de la Brillante Armadura, el Muy Amable, llamados después los Hijos de los Gael, realizaron su primer intento de desembarcar en Irlanda para vengar a Ith, uno de los suyos que había estado allí una vez y había encontrado la muerte.

Hallábanse bajo el liderazgo de los hijos de Miled y vinieron del sur y sus druidas les habían vaticinado que no habría ninguna tierra en la cual pudieran asentarse hasta que llegaran a aquella isla en el oeste.

—Y si no la tomáis vosotros mismos —les dijeron—, vuestros hijos la tomarán.
Empero, cuando los Tuatha de Danaan atisbaron las naves, corrieron a la costa y conjuraron, con sus encantamientos, una nube sobre toda la isla que confundió de tal manera a los hijos de Miled que no podían sino ver una forma gigante con la apariencia de un cerdo.

Y cuando los encantamientos les impidieron desembarcar, navegaron por la costa hasta lograrlo al fin en el delta de Inver Sceine, al oeste de Munster.

Marcharon entonces en orden hasta las montañas de Slieve Mis. Y encontráronse allí con una de las reinas de los Tuatha de Danaan y una hilera de hermosas doncellas que la asistían y sus druidas y hombres sabios que la seguían. Amergin, uno de los hijos de Miled, habló pues con ella y le preguntó por su nombre y ella respondiole que era Banba, la esposa de Mac Cuill, hijo de la Avellana.

Prosiguieron entonces su camino hasta llegar a las montañas de Slieve Eibhline y hallaron allí a otra reina de los Tuatha de Danaa, con su cortejo de doncellas y druidas a la zaga, y preguntáronle su nombre y ella les contestó que era Fodhla, la esposa de Cecht, hijo del Arado.

Los hijos de Miled continuaron pues hasta alcanzar la colina de Uisnech y allí fue que vieron a otra mujer que caminaba hacia ellos. Y se asombraron mucho al observarla, ya que ora era la más hermosa de las reinas de grandes ojos, ora era un cuervo de pico afilado y matices níveos y grisáceos. Se acercó hasta donde se encontraba Eremon, uno de los hijos de Miled, y se sentó ante él y él inquirió quién era ella y ella le contestó así:

—Soy Eriu, la esposa de Mac Greine, hijo del Sol.

Y aún mucho tiempo después han seguido usándose los nombres de esas tres reinas para designar a la isla de Irlanda.

Los hijos de los Gael acudieron después de estos encuentros a Teamhair, la Colina de Tara, donde los tres hijos de Cermait el de la Voz Melosa, hijo de Dagda, que compartían la corona en aquellos tiempos, presidían la corte. Y los tres nombrados discutían los unos con los otros sobre el reparto de los tesoros que su padre les había dejado y el pleito era tal que parecía que acabarían batallando por ellos.

Y los Hijos de los Gael sorprendiéronse al verlos discutir sobre cuestiones así, teniendo una isla tan fértil donde el aire era tan sano y el sol no azotaba con demasiada fuerza y el frío no helaba con tanta crueldad y donde había suficiente miel y semillas y leche y pescado y trigo y sitio de sobra para todos ellos.

Y era grande el esplendor en que vivían y que poseían sus druidas en el palacio de Teamhair. Y Amergin fue a hablar con ellos y bien oiréis lo que les dijo: debían renunciar a la corona en aquel mismo instante y lugar o dejarlo en manos del azar y enfrentarse a ellos en el campo de batalla. Era tal lo que pedía, dijo, como reparación por la muerte de Ith, de la estirpe de los Gael, quien había acudido a dicha corte tiempo atrás y había sido asesinado con alevosía.

Cuando los hijos de Cearmait, el de la Voz Melosa, oyeron a Amergin proferir tales y fieras palabras, sorprendiéronse, y respondieron que no estaban dispuestos a batallar en aquel momento, pues su ejército no estaba preparado.

—Hacednos, ahora bien, una propuesta —dijeron—, pues vemos que poseéis buen criterio y sabiduría. Pero si nos proponéis un trato injusto —añadieron—, os destruiremos con nuestros hechizos.

Y con estas palabras Amergin instó a sus hombres a regresar a Inver Sceine y a apresurarse hasta unirse con sus naves al resto de los Hijos de los Gael y a alejarse una distancia de nueve olas de la orilla. Y fue entonces cuando propuso su trato a los Tuatha de Danaan: si

estos podían impedir que sus hombres desembarcaran en la isla, entonces él y todas sus naves habrían de regresar a sus propias tierras para nunca jamás volver; pero si los hijos de los Gael lograban desembarcar pese a todo, entonces los Tuatha de Danaan renunciarían a su reinado y se rendirían ante ellos.

Ese trato les plugo inmensamente a los Tuatha de Dannan, pues pensaban que mediante los poderes de sus encantamientos sobre los vientos y el mar y mediante sus artes podrían impedirles poner pie nunca jamás en estas tierras.

Los Hijos de Gael obraron pues como Amergin les pidió y regresaron a sus naves y levaron anclas y se alejaron nueve olas de distancia de las orillas. Y en cuanto los Hombres de Dea vieron que habían abandonado tierra firme, recurrieron a sus encantamientos y hechizos y alzaron un potente viento que dispersó las naves de los Gael y separó a unos de los otros. Pero Amergin sabía que esa tormenta en que se hallaban no era natural y Arranan, hijo de Miled, también lo sabía y subió pues al mástil de su barco para mirar a su alrededor. No obstante, una gran ráfaga de viento lo golpeó y Arranan cayó de nuevo sobre la nave y murió en el acto. Hallábanse muy confundidos los Gael, pues sus naves fueron sacudidas de un lado a otro y parecían perdidas. Y el barco que Donn, hijo de Miled, comandaba, fue alejado de los otros por la fuerza de la tormenta y roto en pedazos y él mismo y todos los suyos murieron ahogados, veinticuatro en total, entre hombres y mujeres. E Ir, hijo de Miled, dio con la muerte de la misma forma y su cuerpo fue a parar a la orilla y enterrado en una pequeña isla llamada hoy Sceilg Michill o Roca de (San) Miguel. Ir fue un hombre valiente, lideró a los Hijos de los Gael al frente de todas las batallas, los ayudó y protegió en las contiendas y todos los enemigos temían su nombre.

Heremon, otro de los hijos de Miled, y sus naves fueron conducidos al costado izquierdo de la isla y llegaron a tierra a duras penas sanos y salvos. El lugar en que desembarcaron se llamó Inver Colpa, pues Colpa el de la Espada, otro de los hijos de Miled, murió ahogado en aquella desembocadura intentando alcanzar la orilla. Cinco de los hijos de Miled fueron destruidos por la tormenta y los vientos que los Hombres de Dea habían conjurado con sus encantamientos, y ya solo quedaban tres de ellos: Heber, Heremon y Amergin.

Otro de ellos, Donn, antes de ser engullido por el mar, gritó así:
—¡Traición ha de ser lo que nuestros hombres sabios cometen al no detener este viento!

—Traición no es —replicó Amergin, su hermano. Se puso pues en pie ante ellos y, cualquiera que fuera el encantamiento que tejiera sobre el viento, bien oiréis las palabras que lo acompañaron—. Que lleguen ahora aquellos que se hallan luchando en el mar, vasto y grande y que nos alimenta, a tierra firme en la isla.

»Que encuentren un hogar sobre sus llanuras, sus montañas y sus valles; en sus bosques llenos de frutos y de todas las frutas; en sus ríos y arroyos, en sus lagos y sus grandes aguas.

»Que podamos reunirnos y forjar nuestras estirpes en estas tierras, que haya un rey de los nuestros en Teamhair; que la colina pertenezca a muchos de nuestros reyes.

»Que los hijos de Miled sean vistos en esta isla, que sus naves y sus barcos encuentren un hogar en ella.

»Estas tierras se hallan ahora sumidas en la oscuridad, supliquemos pues: pedimos que nuestros guerreros, que nuestras sabias mujeres puedan llegar a la noble señora, la gran isla de Eriu.

Y dicho esto, el viento amainó y el mar calmose de nuevo al instante.

Y aquellos que quedaban de los hijos de Miled y de los hijos de los Gael desembarcaron pues en Inver Sceine.

Amergin fue el primero en pisar tierra firme y cuando se halló sobre la costa de Irlanda, bien oiréis lo que dijo:

—Soy el viento en el mar;
Soy la ola en el mar;
Soy el toro de las siete batallas;
Soy el águila en la roca;
Soy un destello del sol;
Soy la más hermosa de las plantas;
Soy un fuerte jabalí salvaje;
Soy un salmón en el agua;

Soy un lago en el llano;
Soy la palabra del conocimiento;
Soy la punta de la lanza en la batalla;
Soy el dios que llena de fuego la cabeza;
¿Quién reparte luz en los encuentros en las colinas?
¿Quién conoce las fases de la luna?
¿Quién puede decir el lugar en que descansa el sol?

CAPÍTULO 2. LA BATALLA DE TAILLTIN

Tres días tras el desembarco de los Gael, los atacó Eriu, la esposa de Mac Greine, hijo del Sol, acompañada por un buen número de hombres. La batalla que libraron fue ardua y muchos perecieron en ambos bandos. Esta fue la primera contienda por el reinado de Irlanda entre los Hijos de los Gael y los Hombres de Dea.

Fue en esa batalla que dieron muerte a Fais, la esposa de Un, en un valle al pie de la montaña y este fue llamado en su honor el Valle de Fais. Y Scota, la esposa de Miled, encontró su muerte en la batalla y fue enterrada en un valle en la ladera norte de la montaña próxima al mar. Pero los hijos de los Gael perdieron a no más de trescientos guerreros y se defendieron contra los Hombres de Dea y dieron muerte a miles de ellos. Y Eriu hubo de retirarse hasta Tailltin con todos los hombres que aún podía mantener unidos; fue allí, al llegar, cuando le contó a las gentes que había sido vencida en batalla y que sus mejores hombres yacían muertos. Pero los Gael se detuvieron en el campo de batalla y enterraron a sus muertos y celebraron grandes funerales por dos de sus druidas, Aer y Eithis, que habían sido muertos en la contienda.

Y después de descansar fueron hacia Inver Colpa, en Leinster, y allí Heremon y sus hombres se unieron a ellos. Y enviaron entonces emisarios a los tres reyes de Irlanda, los hijos de Cermait el de la Voz Melosa, instándoles a salir y enfrentarse a ellos en una batalla que decidiera el futuro de las tierras de una vez por todas.

Así obraron y con ellos acudieron los mejores guerreros de los Tuatha de Danaan a Tailltin. Y allí se enfrentaron los unos a los otros, y los Hijos de los Gael recordaron la muerte de Ith y aquello les llenó de cólera y cayeron sobre los Hombres de Dea para vengarlo y la batalla librada fue muy reñida. Y durante un tiempo ninguno de los bandos parecía vencer,

pero finalmente los Gael se impusieron al ejército de los hombres de Dea y los derrotaron en una gran masacre y estos se batieron en retirada. Sus tres reyes se encontraron con la muerte en la huida y así sucedió también con las tres reinas de Irlanda, Eriu, Fodhla y Banba. Y cuando los Tuatha de Danaan vieron que sus líderes habían sido muertos, huyeron despavoridos y los Hijos de los Gael fueron tras ellos. Pero en la persecución perdieron a dos de sus mejores caudillos: a Cuailgne, hijo de Breagan, en las montañas de Slieve Cuailgne, y a Fuad, su hermano, en las montañas de Slieve Fuad. Pero no cayeron en el desánimo y siguieron a los Hombres de Dea tan de cerca que estos no fueron capaces de reorganizar su ejército y hubieron de admitir su derrota y rendir las tierras a los Gael.

Los líderes, los hijos de Miled, divieron entre ellos las provincias de Irlanda. Heber tomó para sí las dos provincias de Munster y entregó una parte de ellas a Amergin; a Heremon le correspondieron Leinster y Connacht; y Ulster fue dividido entre Eimhir, hijo de Ir, hijo de Miled, y algunos otros de sus capitanes. Y fueron los hijos de Eimhir, llamados los Hijos de Rudraighe, los que ocuparon el Fuerte de Emain Macha durante novecientos años y de los que descienden algunos de los mejores hombres de Irlanda: Fergus, hijo de Rogh, fue uno de ellos, y Conall Cearnach, del Linaje Rojo de Ulster, fue otro.

Y de los hijos de Ith, el primero de los Gael en encontrar la muerte en Irlanda, nació tiempo después Fathadh Canaan, quien conquistó el mundo entero desde donde el sol nace hasta donde se pone y secuestró los arroyos y los pájaros y las lenguas.

Y bien oiréis ahora lo que los poetas de Irlanda solían decir: cada hombre valiente y buen guerrero, cada hombre capaz de grandes hazañas sin jactarse demasiado de ellas descendía de los Hijos de los Gael; asimismo, cada hombre con dotes musicales y capaz de urdir encantamientos en secreto era uno de los Tuatha de Danaan. Dieron, empero, mala fama a los Firbolg y a los hombres de Domnand y a los Gaileoin, pues los tildaban de mentirosos y charlatanes y de injustos. Pero, a pesar de todo esto, había buenos guerreros entre ellos y Ferdiad, que tan bien se defendió contra Cuchulain en la guerra por el Toro de Cuailgne, fue uno de ellos. Y los Gaileoin lucharon bien en la misma guerra, pero no gustaron a los hombres de Irlanda y sus druidas los echaron del país cuando aquella terminó.

Susana Schoer Granado (Heppenheim, Alemania, 1998) es graduada en Traducción e Interpretación por la Universidad de Granada. Como estudiante del programa AEL, pasó un año en la Universidad de Limerick, en Irlanda. Fue entonces cuando descubrió la literatura irlandesa. Tras graduarse en 2020 cursó un Máster en Traducción Especializada y Mediación Intercultural con las Universidades de Heidelberg y Salamanca. En esta última está realizando, actualmente, un doctorado: sus principales líneas de investigación son la traducción de poesía, en particular desde el alemán, la historia de la traducción, así como la teoría y práctica de la traducción literaria. Quiere dedicarse también a la traducción literaria.

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).

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.

Bruno Mattiussi es licenciado en Filología Inglesa y máster en Traducción editorial. Se dedica profesionalmente a la traducción literaria y comercial del inglés e italiano al castellano desde 2012, periodo durante el cual ha compaginado el trabajo de traductor con otras actividades en el sector del libro. Ha traducido narrativa, poesía, ensayo y biografías, y ha vertido al castellano a autorxs como N. Scott Momaday y Billy-Ray Belcourt, entre otrxs. Desde 2023 forma parte del equipo de redacción de VASOS

COMUNICANTES, la revista de la asociación ACE Traductores, de la que también es vocal en la junta rectora.

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.