



VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores



Primavera 2024 – número 69



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
«Comunicando, comunicando», de Carmen Francí.....	7
ARTÍCULOS	10
«Ausencia y presencia del teatro español contemporáneo en Polonia»	10
«XIV Encuentro El Ojo de Polisemo».....	18
«Crónica desactualizada de un Polisemo “en” y “sobre” la periferia»	26
«¿Teatro en verso en el siglo XXI?».....	32
«Día Mundial del Libro y del Derecho de Autor 2024: lectura de <i>Las aventuras de Sherlaw Kombs</i> , de Robert Barr».....	46
«XIV Ojo de Polisemo: relatoría ilustrada de Femgarabat».....	51
«Tríada traductora: Cortázar, Dunlop y Monrós-Stojaković»	58
«Abecedario de la traducción».....	64
« <i>El origen de las especies</i> de Charles Darwin, ¿por qué una nueva traducción?»	93
«El viaje: diario de traducción de <i>¿Quién teme al género?</i> , de Judith Butler»	102
«Dialogar no es ofender, o de cómo los estudios de corpus pueden informar nuestras decisiones de traducción»	123
«Joaquín Garrigós Bueno, traductor del rumano – <i>In memoriam</i> ».....	130
«Walter Benjamin y la política de la traducción»	131
«Abrirse paso en la traducción editorial: apuntes prácticos»	144
«Traducir a cuatro manos: una perspectiva distinta sobre la profesión»	150
«Cuatro poemas neerlandeses».....	154
CENTÓN	157
¿Traducimos con música?.....	157
ENTREVISTAS.....	169

Traductoras unidas por las flores: entrevista a Gemma Rovira y Raquel García Rojas, por Noemi Risco	169
CRÍTICA.....	175
<i>Etymologischer Gossip. Essays und Reden</i> , de Uljana Wolf.....	175
<i>Un pez en la higuera</i> , de David Bellos	181
<i>Documentación aplicada a la traducción y la interpretación. Estrategias, fuentes y recursos documentales</i> , de Dora Sales Salvador (ed.).....	184
<i>Translation and Big Details: Part-Whole Thinking as Practice and Theory</i> , de Jeroen Vandaele.....	187
NOVEDADES TRADUCIDAS	191
Daniel Sancosmed Masiá: <i>Metros por segundo</i> , de Stine Pilgaard	191
Irene de la Torre: <i>Al otro lado de la línea</i> , de Kerri Maher.....	193
TEXTOS TRADUCIDOS	195
Tercer premio del V Premio de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra», Marina García Pardavila.....	195
NOSOTROS.....	205
Directores.....	205
Consejo de redacción	206
Corrección.....	207
Maquetación	207

EDITORIAL

COMUNICANDO, COMUNICANDO

A lo largo de este primer trimestre de 2024, hemos ido publicando los textos que componen el [número 68](#) de VASOS COMUNICANTES, entre los que cabe destacar una [carta abierta](#) de [Julia Osuna](#) al Ministro de Cultura, Ernest Urtasun, y nada nos alegraría más que leer una respuesta pública del mismísimo Ministro en la prensa de ámbito nacional. Sin embargo, algo nos trae a la memoria de manera involuntaria la canción que cantaba la novia del swing, [Lolita Garrido](#), con letra de [Luis Palomar](#):

Quise decirte, vida mía,
lo que por ti yo estoy penando,
pero no pude, pero no pude
porque estabas comunicando.
Quise decirte que me muero,
que por tu culpa estoy penando,
pero no pude, pero no pude
porque estabas comunicando.
Comunicando, comunicando.
¿Con quién podías estar hablando?
Tú indiferente y yo esperando
que no estés, ay, llamando.
Comunicando, comunicando.
He de decirte tantas cosas.
Pero, mi vida, ¿cómo y cuándo?
Si cuando llamo, si cuando llamo
tú estás siempre comunicando.
Comunicando. Comunicando.

No es la primera vez que VASOS COMUNICANTES publica una carta al Ministro del ramo (véase el artículo de [María Ángeles Cabré](#) en el [número 31](#)) ni tampoco la primera

que los miembros de la asociación exponemos nuestros problemas ante los responsables políticos de Cultura (cosa que la Junta hace con periodicidad casi anual, en función de la sensibilidad de las distintas administraciones); confiamos en que, en esta ocasión, la expresión de las dificultades de los traductores no caiga en saco roto y, de un modo u otro, sirva para que quienes tienen alguna responsabilidad pongan los medios para que se cumplan todas las implicaciones de la Ley de Propiedad Intelectual, especialmente las que se refieren a la remuneración proporcional.

Asimismo, hemos podido leer en la revista las palabras pronunciadas en el acto de entrega del XVIII [premio Esther Benítez](#) (véanse las intervenciones de [Manuel Rico](#), presidente de ACE, [Marta Sánchez-Nieves](#), y de las premiadas, [Rita da Costa](#) y [Julia Osuna](#)); los dos mencionados textos de Julia Osuna son, por cierto, los más visitados del trimestre, lo que da buena idea de que el tema de la precariedad que ambos abordan es una cuestión que interesa a gran número de lectores.

También durante el trimestre hemos seguido colaborando con [El Trujamán](#) y hemos publicado una interesante serie de reseñas, la más leída de las cuales es la de [Belén Santana](#) sobre la obra de [José Francisco Ruiz Casanova](#) titulada «¿Sueñan los traductores con ovejas eléctricas?». No nos cabe duda de que los colegas se interesan tanto por la inteligencia artificial generativa aplicada a la traducción como por la precariedad progresiva de la traducción literaria, ambas cuestiones que, inquietantemente, parecen tener en común más puntos de lo que sería deseable.

Por último, queremos mencionar que en este primer trimestre, y con motivo del aniversario de la asociación y de la revista, VASOS COMUNICANTES ha publicado un número extraordinario en papel gracias a la colaboración de más de una veintena de socios que se han prestado a conversar y narrar sus experiencias (se puede descargar [aquí](#)). Tal como se anuncia en el prólogo de dicho número, VASOS COMUNICANTES tiene intención de seguir elaborando charlas similares entre varias generaciones de traductores.

En cuanto al [número 69](#) que ahora iniciamos, podremos leer en él una crónica del [Ojo de Polisemo](#), el encuentro bienal entre traductores y estudiantes universitarios, celebrado el pasado mes de marzo en la Universidad de Vigo, así como diversos artículos sobre la profesión. Por último, queremos señalar que contaremos a partir de ahora con la ayuda de [Alicia Martorell Linares](#), veterana traductora de dilatada experiencia que se incorpora

al [equipo de la revista](#). Aprovechamos estas líneas para agradecerle su colaboración, así como la de todos los demás compañeros que se animan a arrimar el hombro, número tras número.

[Carmen Francí Ventosa](#)

Codirectora de VASOS COMUNICANTES

ARTÍCULOS

AUSENCIA Y PRESENCIA DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO EN POLONIA

Marta Jordan

Para empezar, quisiera afirmar que en general el teatro español está tan presente en Polonia que mis compatriotas suelen usar las expresiones «el perro del hortelano» y «los árboles mueren de pie» como frases hechas (aunque posiblemente la mayoría ni siquiera sabe a quiénes se las debe).

Y, sin embargo...

En el año 1986 la catedrática Urszula Aszyk, destacada historiadora, crítica y profesora de teatro español de la Universidad de Varsovia, afirmaba que: «En los escenarios polacos, a excepción del drama lorquiano, se nota una triste ausencia del teatro español del siglo XX».

De la misma opinión, en 2007, o sea veintiún años más tarde, era la profesora Maria Falska, historiadora del teatro español y latinoamericano de la Universidad Maria Curie-Skłodowska de Lublin, quien en su artículo «El teatro español del siglo XX en Polonia: dos traducciones de *Luces de bohemia*» decía: «El teatro español del siglo XX (con la excepción de García Lorca) es un gran desconocido para el lector y el espectador polaco». Y terminaba: «El teatro español del siglo XX carece de una cuantitativa y cualitativa representación en Polonia y por lo tanto (...) queremos invitar a los traductores a emprender la nada fácil tarea de aproximar esta parte de literatura europea al lector polaco».

Pasados dieciséis años de esa segunda publicación, y desde mi perspectiva no de investigadora sino precisamente de traductora, quisiera demostrar que en la actualidad el teatro español del siglo XX (y del XXI) sí está presente en mi país y que su presencia se ha

ido afianzando en función de las cambiantes condiciones históricas y políticas de nuestros países, durante décadas separados por el telón de acero.

La «ausencia» mencionada por ambas investigadoras no debe extrañar, ya que, a falta de relaciones diplomáticas y de contactos directos en el campo de la cultura y la educación, los directores de teatro polacos disponían de muy pocas traducciones de obras de dramaturgos españoles de la primera mitad del siglo XX y optaban por estrenar clásicos (Tirso de Molina, Calderón, Lope, Fernando de Rojas), que predominaban en las escenas. Fue entonces, en el año 1949, recién terminada la Segunda Guerra Mundial, cuando los espectadores polacos pudieron escuchar por primera vez la mencionada expresión «el perro del hortelano» pronunciada en el escenario del Teatro del Ejército Polaco establecido en la ciudad de Łódź. El traductor de la obra de Lope fue Tadeusz Peiper, eminente poeta polaco, muy interesado por la literatura española, quien hasta publicaba artículos en la revista madrileña *El Sol*, pero por lo general los traductores de aquella época carecían de formación filológica profesional y debían a factores extrauniversitarios el conocimiento del idioma castellano.

La situación en Polonia cambiaba paulatinamente: a partir de los años cincuenta, sobre todo tras la muerte de Stalin (1953) y los cambios políticos (1956), se pudo observar una leve «relajación» de la censura. Fue entonces, en 1956, cuando se fundó la revista de dramaturgia contemporánea *DIALOG*, que publicaba traducciones de nuevas obras de autores extranjeros, constituyendo la principal vía de acceso a los teatros polacos.

Fue en esa época cuando mis compatriotas escucharon por primera vez la frase *Los árboles mueren de pie*, título de la obra de Alejandro Casona. Logró en Polonia un gran éxito debido a que el papel principal lo interpretaba una gran artista de teatro y cine, Mieczysława Ćwiklińska (1879-1972), quien en 1900 debutó en escena y se mantuvo activa durante más de setenta años. A los cincuenta y cuatro años de edad, en 1933, empezó su carrera fílmica y participó en cuarenta producciones. En el papel de Abuela de la obra de Casona apareció por primera vez el 1 de noviembre de 1958 en el Teatro Rozmaitości de Varsovia. El espectáculo llegó a tener más de mil quinientas funciones y fue presentado tanto en Polonia como en ciudades habitadas por comunidades polacas en los EE.UU. y Canadá hasta abril de 1971. Cabe destacar que a lo largo de los trece años en que la obra se mantuvo en cartelera, la actriz padeció una progresiva ceguera que logró disimular ante el público

gracias a la ayuda de los colegas actores. Falleció el 28 de julio de 1972 a los noventa y tres años, quince meses después de haber hecho el papel de Abuela por última vez y, en vista de su perseverancia, siendo el mejor ejemplo de que efectivamente «los árboles mueren de pie».

Desde el punto de vista de la presencia del teatro español en Polonia, el año 1951 fue muy importante, ya que entonces llegó a mi país un adolescente de trece años de edad hijo de exiliados republicanos llamado Fabià Puigserver, que viviría allí los ocho años correspondientes a su formación como artista pintor, escenógrafo y diseñador de vestuario teatral. Su trayectoria seguramente la conozcan los lectores mejor que yo, solamente quiero destacar que la citada profesora Falska lo definió como «hombre de teatro global». Junto a él, aunque diez años menor, también en 1951 llegó a Polonia Carlos Marrodán Casas, quien, a diferencia de Puigserver, se quedó en su patria adoptiva, donde terminó estudios de Filología polaca y se convirtió en el gurú de las siguientes generaciones de traductores de narrativa y teatro españoles. Aparte de novelas de García Márquez, Vargas Llosa y todo el ciclo de Zafón (traducidos en colaboración con algunas colegas), a Marrodán le debemos las versiones polacas de obras de teatro como: *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez (1985); *El concierto de San Ovidio*, de Buero Vallejo (1987); *Reloj*, de Rodrigo García (1991); *Entre tinieblas*, de Pedro Almodóvar y Fermín Cabal (1998); *Deseo* (en catalán *Desig*), de Josep M. Benet i Jornet (1991); *La noche del oso*, de Ignacio del Moral (2008); *Un marido de ida y vuelta*, de Jardiel Poncela (2012); así como nuevas traducciones de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán (1998) y *Yerma*, de García Lorca (2008).

Los disturbios sociales y las transformaciones políticas de 1968 y 1970 en Polonia volvieron a relajar levemente la censura y permitieron una gran agitación cultural y una apertura de la cultura polaca hacia el exterior. Fue en esa época cuando en Wrocław se inauguró el Festival Internacional Estudiantil de Teatro Abierto, donde, en sus diez ediciones hasta el 1993, se presentaron en total 177 grupos teatrales de todo el mundo. En 1972, vino el grupo La Cuadra de Sevilla, el más destacado teatro independiente español de gira por Europa, con el espectáculo *Quejío*, durante el cual los espectadores polacos pudieron admirar el baile de flamenco y escuchar el cante jondo. En aquel tiempo, el festival de Wrocław fue el único evento artístico de esta envergadura organizado en esta parte de Europa y uno de los más importantes a nivel mundial.

Además, en los años setenta desde Polonia se contemplaba con interés el gran movimiento literario, y hasta social, del *boom* de la literatura latinoamericana. Dado que muchos de sus representantes vivían en España, en Polonia creció el interés por la cultura de la Península. En las universidades de Varsovia y Cracovia, en 1972 y 1975 respectivamente, se crearon cátedras de «Iberística»; algunos de sus licenciados —como yo, ¡primera promoción!— se han dedicado posteriormente a la traducción de narrativa y teatro. Terminada la época franquista y entabladas las relaciones diplomáticas entre nuestros países (1977), los contactos culturales se volvieron más estrechos y directos. Así, en 1975, en el marco del Festival de las Naciones vino a Varsovia el Teatro María Guerrero con los espectáculos *Misericordia*, de Pérez Galdós, y *La feria de Guernicabra*, de Alfredo Mañas. En 1978 los espectadores polacos tuvieron la oportunidad de ver la representación por la compañía del Teatro de la Comedia de Madrid de *Yerma*, con la participación de la gran artista Nuria Espert, de gira por Europa. La escenografía y el vestuario del montaje estuvieron a cargo de Fabià Puigserver, que, a pesar de haber vuelto a Barcelona, en los años sesenta y setenta siguió colaborando con los teatros polacos.

En 1989, terminado el régimen socialista, Polonia entró en el llamado período de transición que culminó en 2004 con su adhesión a la UE. Durante los veinticinco años que separan estas dos fechas se observó una reorganización y reestructuración de todas las instituciones, incluidas las culturales, que se abrieron a Occidente. Fue entonces cuando en las principales universidades polacas, las de Varsovia, Cracovia y Poznań, se iniciaron los Estudios Catalanes, que formaron una nueva generación de traductores literarios. En la misma época, primero en Varsovia (1994) y luego en Cracovia (2004), se inauguró el Instituto Cervantes. Con el patrocinio, el apoyo o la cooperación del Instituto, varias editoriales de libros o revistas dedican sus páginas a las obras de autores españoles. A título de ejemplo puedo mencionar la revista mensual *DIALOG*, de la que ya he hablado anteriormente, que dedicó los números monográficos 4/1999 y 1/2008 a la nueva dramaturgia española. El Instituto Cervantes colabora también con organizadores de eventos culturales (por ejemplo, festivales) en los cuales participan artistas de España o América Latina. Ese fue el caso del espectáculo *El cartógrafo*, de Juan Mayorga (con dirección suya y con la participación de Blanca Portillo y José Luis García-Pérez), que en 2018, gracias a mis gestiones como traductora de la obra, participó en el Festival Varsovia de Singer. El

director del Instituto Cervantes de aquel entonces se «rindió» ante mi entusiasmo e hizo que los organizadores incluyeran el espectáculo en el Festival.

Hablando de festivales, quisiera mencionar uno sumamente importante para la presencia del teatro español en Polonia: el Festival Internacional MALTA de Poznań. En él se presentan teatros que ofrecen funciones en los espacios abiertos, teatros alternativos, *off* y experimentales. En el evento, inaugurado en 1991, participaron grupos teatrales de España como La Burbuja Teatro (1991), Els Comediants (1994), La Fura dels Baus con sus espectáculos *M.T.M.* (1995), *Manes* (1998) y *Los Nadies* (2011), y un teatro callejero de Barcelona, *Discípulos de Morales* (2003).

El curador de una de las secciones de la edición del Festival MALTA de 2014 fue Rodrigo García, que había recibido en Wrocław el Premio Europeo «Nuevas Realidades Teatrales» en 2009. En aquella ocasión, su equipo, La Carnicería Teatro, presentó dos espectáculos: *Accidens: matar para vivir* y *Arrojad mis cenizas sobre Mickey*. A Poznań vino con su obra *Gólgota Picnic*, que fue cancelada por el director del Festival, presionado por los círculos de derecha y la Iglesia, y no llegó a representarse. En respuesta, se formaron en toda Polonia espontáneamente «Pícnics Gólgota polacos»: lecturas dramatizadas y proyecciones de grabaciones del espectáculo. El «picnic» principal tuvo lugar en el centro mismo de Varsovia, frente al Palacio de Cultura y Ciencia, edificio emblemático de la época estalinista, y el diario *Gazeta Wyborcza* publicó el texto completo de la obra.

La presencia de obras escritas tanto en lengua castellana como catalana, traducidas al polaco y puestas en escena en nuestros teatros, a mi juicio es muy numerosa. Y es que, a lo largo de las décadas, la distancia entre nuestros países ha ido disminuyendo a la vez que surgían proyectos y programas de intercambio cultural y educativo comunes, como Fabulamundi Playwriting Europe (programa de cooperación entre teatros, festivales y organizaciones de diez países de la UE), Erasmus para estudiantes, residencias literarias para traductores y escritores, invitaciones para participar en reuniones de especialistas en diferentes ramas de arte, subvenciones de publicaciones, etcétera. A todo ello hay que añadir —*last but not least*— el rapidísimo progreso tecnológico (Internet) que nos facilita un contacto inmediato con todo el mundo y sin el cual ya ni nos imaginamos la vida.

No era mi intención preparar este artículo en forma de una guía telefónica, pero parece conveniente enumerar a dieciocho dramaturgos españoles que hasta la fecha han presentado en Polonia más de una obra, sea en forma de espectáculo completo, lectura dramatizada, radioteatro, teatro en televisión o publicación. Los he dividido en función del número de obras traducidas y el resultado es el siguiente:

Con doce obras traducidas al polaco: Juan Mayorga —de las que, en parte, me siento «culpable» como autora de seis de ellas: *Hamelín*; *La tortuga de Darwin*; *La paz perpetua*; *Cartas de amor a Stalin*; *Últimas palabras de Copito de Nieve* y, mencionada anteriormente, *El cartógrafo*. La autora de otras tres traducciones —*La lengua en pedazos*, *Animales nocturnos* y *Himmelweg*— es mi colega Grażyna Wojaczek. Otra colega y amiga mía, la destacada teatróloga y periodista Kamila Łapicka, en su *dossier* tiene también traducciones de tres obras de este autor: *La gran cacería*, *Colección* y el ensayo *Silencio*, que todavía no llegaron a publicarse ni estrenarse.

Con ocho obras traducidas: Rodrigo García: *Reloj*; *Me llegó una carta*; *Arrojad mis cenizas sobre Mickey*; *Gólgota Pícnic*; *Rey Lear*; *Versus*; *After Sun*; *Accidens: matar para vivir*.

Con seis obras traducidas: Sergi Belbel: *Después de la lluvia*; *Talem*; *Caricias*; *La sangre*; *Móvil*; *Si no te hubiera conocido*. Traducidas por varios autores y todas estrenadas y presentadas en diferentes montajes. Ramón del Valle-Inclán: *Divinas palabras*; *Los cuernos de don Friolera*; *Luces de Bohemia*; *La hija del capitán*; *Rosa de papel*; *Las galas del difunto*. Publicadas o representadas en varios montajes y en diferentes traducciones.

Con cinco obras: Lola Blasco: *Canícula*; *Confesión de don Quijote*; *En el amor y en la guerra*; *La armonía del silencio*; *Siglo mío, bestia mía*. Angélica Liddell: *Yo no soy bonita*; *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim*; *Todo el cielo sobre la tierra*; *El año de Ricardo*; *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*.

Con cuatro obras: Rafael Alberti: *El trébol florido*; *El adefesio*; *La Gallarda*; *Noche de guerra en el Museo del Prado*. José Ramón Fernández: *Babilonia*; *El que fue mi hermano (Yakolev)*; *Las Cervantas*; *Nina*.

Con tres obras traducidas: Paco Bezerra: *My Little Pony; Grooming; Muero porque no muero*. Jordi Galcerán: *El método Gröholm* (¡dieciséis años en la cartelera de varios teatros!); *El crédito; Fuga*. José Luis Mira: *A ras del cielo; Barriga; Eva y Beca dicen que se quieren*. José Sanchis Sinisterra: *Marsal Marsal; El cerco de Leningrado; Vagas noticias de Klammm*. Todas en mi traducción, las dos primeras estrenadas.

Con dos obras traducidas: Fernando Arrabal: *Guernica y Oración*. Jacinto Benavente: *La malquerida y Los intereses creados*. David Barbero: *La vida imposible de Marilyn y Un hombre muy enamorado*. Antonio Buero Vallejo: *El sueño de la razón y El concierto de don Ovidio*.

Jordi Casanovas: *I.D.I.O.T.A y Andorra*. David Desola: *Almacenados y La charca inútil*.

A todos ellos hay que añadir a veintiséis dramaturgos del siglo XX que hasta la fecha llegaron a publicar o estrenar en Polonia solamente una obra, partiendo de José Ruibal, cuya obra *El asno* se publicó en la revista *DIALOG* de 1970, hasta Paco Gámez, cuya obra *Praga 1941. Jóvenes rubios no paran de gritar frente a mi casa* acaba de publicarse en el número 3 de la misma revista de marzo de 2023. Otros veinticuatro integrantes de este grupo (en orden alfabético) son: Antonio Álamo, *Pasos*; Carles Alberola, *Mandíbula afilada*; Josep María Benet i Jornet, *La habitación del nene*; Pedro Almodóvar, *Entre tinieblas*; Inma Chacón y José Ramón Fernández, *Las Cervantas*; Claudia Cedó, *Una gossa en el descampat*; Alberto Conejero, *La piedra oscura*; Carlos Contreras Elvira, *La comedia que nunca escribió Mihura*; Marc Crehuet, *El rey tuerto*; Fernando Fernán Gómez, *Las bicicletas son para el verano*; Rafael Mendizábal, *¿Le gusta Schubert?*; Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa*; Josep María Miró, *El principio de Arquímedes*; José Manuel Mora, *Nadadores nocturnos*; Ignacio del Moral, *La noche del oso*; Jaime Salom, *La trama*; Jordi Sánchez y Pep Antón Gómez, *Mitad y mitad*; Alfonso Sastre, *El cuervo*; Miguel Sierva, *Palomas intrépidas*; Rodolfo Sirera, *El veneno del teatro*; Esteve Soler, *¡Revolución! Contra la igualdad*; Helena Tornero, *Fascinación*; Alfonso Vallejo, *El cero transparente* y Jordi Vallejo Duarri, *El test*.

Además, hay que mencionar a siete autores cuyas obras traducidas al polaco hasta el momento no llegaron a publicarse ni estrenarse, sino que «esperan su turno» en los archivos de agencias teatrales o en los cajones de sus traductores. De mi autoría son traducciones de las obras de dos autores: Marta Buchaca, *Las niñas no deberían jugar al fútbol* y

Alberto de Casso, *La tarde muerta*. Tal es también el caso de Marta Barceló con su obra *Madre*®; Carlos Be (Juan Carlos Blanco García) con *Origami*; Juan Carlos Rubio con *Tres y 10*; Alfredo Sanzol con *La valentía* y Emilio Williams con *Camas y mesas*, todas traducidas por Rubi Birden, eminente traductora de teatro y dramaturga (n. 1974), o sea perteneciente a la generación de «hijas e hijos» de Carlos Marrodán.

Su «nieta» en la profesión sería Paulina Eryka Masa (n. 1997), autora de las traducciones de obras de otros cuatro autores «en la lista de espera», tales como: Juana Escabias con *La puta de las mil noches*; Darío Facal con *Anticuerpo*, *Bullying* y *Breve cronología de amor*; Pablo Remón con *Los farsantes* y Víctor Sánchez Rodríguez con *Cuzco* y *Una vez, una casa*.

Sumados todos estos nombres se puede ver que el teatro español del siglo XX —y también XXI — está representado en Polonia por cincuenta y cinco dramaturgos, cifra que me parece más que satisfactoria. Como miembro del gremio de traductores del teatro español en Polonia creo que hemos hecho bien los deberes y respondimos a la invitación de la profesora Falska a «emprender la nada fácil tarea de aproximar esta parte de literatura europea al lector polaco». Podemos decir: ¡Misión cumplida, estimada profesora!

Marta Jordan es traductora de literatura española y latinoamericana en Polonia. Su actividad data de los años setenta del siglo XX cuando ganó el Primer Premio en el Concurso Nacional de Traducción Literaria. Traduce tanto narrativa (Isabel Allende, Julio Cortázar, Mariana Enriquez y Antonio Skármeta, entre otros) como teatro latinoamericano y español (Marta Buchaca, Juan Mayorga, Claudia Piñeiro y José Sanchis Sinisterra, entre otros). Frecuentemente participa en ferias de libros y conferencias internacionales y es beneficiaria de residencias literarias. En 2019 la Asociación Polaca de Autores ZAiKS le otorgó el Premio Literario por sus méritos en la traducción.

XIV ENCUENTRO EL OJO DE POLISEMO

Belén Almeyda

Como ya sabéis, los pasados días 7 y 8 de marzo se celebró por decimocuarta ocasión El Ojo de Polisemo. El título era ambicioso («Traducción y multilingüismo: Toda literatura es grande en traducción»), pero, en mi opinión, los organizadores, colaboradores y ponentes superaron con creces cualquier expectativa. La ilusión que causaba el encuentro podía notarse desde los asistentes a las autoridades.

Tras una acogedora inauguración plagada de humor, empatía y buenos consejos a manos de María Lourdes Lorenzo, directora del Dpto. de Traducción y Lingüística de la Universidade de Vigo, Itziar Hernández Rodilla, profesora y representante de la Universidad Complutense de Madrid, Manuel Reigosa, rector de la Universidade de Vigo, José Monter Reguera, decano de la Universidade de Vigo, Yolanda Aguiar, concejala de política social y turismo del Concello de Vigo, y Marta Sánchez-Nieves Fernández, presidenta de ACE Traductores, tuvimos la buena fortuna de escuchar la conferencia inaugural de Helena Cortés sobre su traducción de Goethe, presentada por la presidenta de la Asociación. Quiero aclarar que cuando hablo de fortuna lo hago a conciencia, porque era una de esas charlas capaces de despertar el amor por la profesión en cualquiera. Y sé que no es cosa mía tampoco: en mis entrevistas con los asistentes, hubo quien me habló de la ponencia como su momento favorito del encuentro.

Sus razones son fáciles de entender. Aun quienes no sabemos ni una palabra de alemán conseguimos seguir con facilidad los ejemplos que daba Helena y, sobre todo, percibir en su discurso la pasión que siente por la traducción. Era inevitable que el corazón se te colmara de motivación (y un poquito de envidia sana) al escuchar la conferencia, pues te hacía soñar con algún día hacer un trabajo tan elaborado con un resultado tan exquisito como el suyo, o con presentar una obra que te llene el pecho de orgullo tras dejar entre sus páginas un pedacito de tu alma.

Y es que la nuestra es una profesión que siempre exige mucha dedicación, pero en especial cuando se orienta a temas o combinaciones lingüísticas que no son las más populares. Por eso me parecieron importantísimos los espacios de «Citas con otras literaturas» con Teresa Benítez (polaco-castellano), Iván Cuevas (portugués-asturiano), Rocío Moriones (urdu-castellano), María Ramos Salgado (euskera-gallego) y David Álvarez Martínez (sueco-gallego), que nos abrían nuevos mundos dentro y fuera de la traducción.

Fue difícil decidir a cuáles tres asistir (dos el primer día y una el segundo) y a cuáles dos no. De hecho, admito que tuve que pedir ayuda para escoger porque quería ir a todas. Pero ¿quién puede culparme? Esta era la oportunidad perfecta para aprender más sobre idiomas que no consiguen la misma exposición que los mayoritarios. Incluso si dejara de lado lo increíble que era la apreciación cultural que se mostraba en cada charla y el énfasis que se les daba a los contextos históricos pertinentes, o lo interesante de los diferentes desafíos que se planteaban, todavía quedaría la importancia de comprender la batalla constante que significa la difusión de estos idiomas para quienes se dedican a ellos. El trabajo adicional que implica para un traductor el tener que «defender» un idioma, proponer obras que rescaten combinaciones obviadas, conseguir llamar la atención de editores y lectores por igual. Lo difícil y necesario que, como comentaba Rocío Moriones, resulta mantener el interés de un lector que no está familiarizado con la cultura meta.

Sería fantástico que esta iniciativa se repitiera a futuro, tanto para alentar a otras instituciones a suplir la carencia de oportunidades formativas en idiomas distintos a los más globalizados, como para empatizar y entender el duro trabajo que asumen algunos de nuestros colegas.

Precisamente por la necesidad de comprendernos para trabajar mejor juntos también era esencial contar con mesas redondas tales como «Los engranajes del libro I», moderada por Lidia Pelayo y formada por Rosalía Grandal (correctora), Laura Sáez (editora) y Laura Tova (ilustradora); y «Los engranajes del libro II» con Yulia Dobrovolskaya (ELKOST Intl. literary agency) y Verónica García (Distribuidora Antonio Machado Libros), moderada por Marta Sánchez-Nieves, quienes en distintos días tuvieron la amabilidad de comunicarnos sus propias perspectivas y necesidades dentro de sus respectivos campos. Como es normal,

las dudas sobre otras áreas siempre abundan, y los debates que generan son tan productivos como necesarios.

Por lo que comenté con compañeros asistentes, el sentimiento predominante respecto a las diferentes profesiones del sector editorial es que existen numerosos vacíos que dificultan la comunicación entre unas y otras. Se desconoce mucho del proceso de cada trabajo, lo que conlleva mayores problemas a la hora de colaborar con otros profesionales. Varias personas me aseguraron que consideran que una de las mayores dificultades de la traducción es conseguir contactar y negociar con editores para sacar adelante una propuesta de traducción, particularmente cuando no tienen traducciones publicadas que respalden sus proyectos. Tal como pasa en profesiones más «tradicionales», en esta también se cae en el círculo vicioso de necesitar un trabajo para conseguir experiencia, y necesitar experiencia para conseguir un trabajo.

Al final es (desgraciadamente) cierto que, como autónomos, tenemos que ejercer muchas profesiones distintas antes de poder centrarnos en traducir. Tenemos que negociar con los clientes, revisar los contratos, recordar mil cláusulas, aprender de *marketing*, mantener redes sociales profesionales activas, llevar nuestros libros contables y otra docena de oficios más para realmente tener la oportunidad de seguir formándonos continuamente y ofrecer los servicios lingüísticos en los que somos expertos. Ser un traductor es mucho más que traducir. Y, por supuesto, desgasta. Es difícil mantenerse al día con todo, y más cuando las tarifas a las que se puede acceder en el mercado actual suelen ser tan precarias como las condiciones a las que nos vemos sometidos; las mismas que las asociaciones luchan día a día por cambiar.

No voy a mentiros y deciros que me encanta hablar de los pormenores de las leyes, pero, como os decía, en nuestra profesión es vital mantenerse actualizado y la ponencia «La LPI y las entidades de gestión», presentada por Chiara Giordano y a cargo de Pedro Sánchez Álvarez, director del Departamento de Socios de Cedro, se encargó de echarnos una mano para procesar más fácil y dinámicamente la información que necesitábamos al respecto. No hay que olvidar que los traductores somos autores, y que la LPI no solo es útil de conocer, sino prioritaria en el desarrollo de nuestra actividad.

Justo después de esa ponencia tuvimos que cambiar de sede a un edificio de la UVigo ubicado cerca del puerto, donde se llevó a cabo una mesa redonda bajo el nombre de «Traducións e literaturas de premio» moderada por Iolanda Galanes y con la participación de Marilar Aleixandre, María Alonso Seisdedos, Moisés Barcia y Xavier Queipo. Esta actividad, además de inmensamente informativa respecto al multilingüismo, el desarrollo de concursos y los beneficios y consecuencias de ganar un premio, no estuvo en absoluto exenta de polémica. De hecho, a poco estuvo de transformarse (justificadamente, si me preguntáis a mí) en una batalla campal cuando alguien habló de la Inteligencia Artificial como una herramienta y, para colmo, lo hizo bajo la negligente perspectiva de desmentir que esta afectara negativamente a nuestra profesión.

Sería imposible resumir todo el debate que se desató a partir de entonces, y más aún sin nombrar a nadie, pero creo que basta decir que estas «herramientas» no solo usufructúan el robo de propiedad intelectual, sino que también precarizan aún más el trabajo de correctores, traductores, ilustradores y tantos otros profesionales que se ven afectados por un mercado ingrato que prioriza precio a calidad y que omite la verdadera fuente de conocimiento con la que se han entrenado dichas tecnologías.

A partir de ahí, muchos nos fuimos a la cena que se celebró en el Real Club Náutico de Vigo, donde desde luego no faltó tema de conversación. Yo tuve la suerte de compartir mesa con Ana, Manuela, Nair, Juan y Jesús, con quienes me lo pasé genial disfrutando de la comida entre anécdotas divertidas, alguna que otra receta y sobre todo muchísimas risas. Y, a juzgar por las caras de felicidad en las fotos que se publicaron en el suplemento de sociedad del periódico *Atlántico*, me atrevería a decir que no fui la única que se entretuvo hablando con sus compañeros de mesa. De hecho, otra traductora con la que hablé me mencionó lo interesante que fue para ella tener la oportunidad de conocer a María Rocés durante la cena, cuánto había gozado de escuchar sus aventuras, y cómo esto la había llevado a darse cuenta de que la mayoría de los traductores compartimos una vida curiosa, multicultural y caótica.

Al día siguiente había que madrugar, pero al menos teníamos buenas razones para hacerlo. Comenzamos el día con Jesús Negro García presentándonos la ponencia «Por dónde empezar» de Iria Taibo y Ana González Hortelano, que aportaron una guía completa para

quienes empiezan a abrirse camino en el mundo editorial y para los que, como yo, siempre están tomando nota de nuevos consejos para desarrollar la profesión.

La exposición también actuó como una excelente introducción a la mesa redonda siguiente, «La voz de las estudiantes», moderada por María Ramos Salgado y compuesta por Ainhoa Rodríguez, Ana Doval y Alba Rodríguez, una estudiante de grado, una de máster y una de doctorado, que nos hablaban de las similitudes y diferencias de sus experiencias, así como de los proyectos que las ilusionaban y las expectativas que tenían respecto a sus actuales o futuras carreras.

Pudimos tomarnos un descanso para un café antes de volver a escuchar a Liliana Valado Fernández presentar la conferencia de Alberto Avendaño, periodista, traductor y académico de la ANLE (Academia Norteamericana de la Lengua Española), cuya perspectiva sobre el impacto de la traducción a lo largo de su vida sin duda quedó resonando en la mente de varios de nosotros. A mí, por lo menos, me parece memorable el concepto de ser un traductor, aún antes de convertirse en uno.

Tras el almuerzo tuvo lugar una de las ponencias de las que hablé antes, la segunda parte de «Los engranajes (...)» y un poquito después fue el turno de Susana Schoer Granado, ganadora del V Premio de Traducción Universitaria Valentín García Yebra, quien luego de ser presentada por Bruno Mattiussi nos dio una charla muy interesante sobre su traducción del tercer libro de *Gods and Fighting Men: The Story of the Tuatha de Danaan and of the Fianna of Ireland*, una recopilación de cuentos y relatos orales de origen gaélico llevada al inglés por la autora Isabella Augusta Gregory (Lady Gregory). Nos habló de las dificultades de traducir un relato con estilo épico, el dialecto del inglés del que tradujo y cómo consiguió adaptarlo de forma precisa, y de los problemas que se encontró con sus respectivas soluciones. Además, nos habló un poco de su proceso, y nos puso en contexto sobre la cultura y mitología de Irlanda, así como respecto a algunas de las características del idioma gaélico.

Luego de una pausa para el café y una última «Cita con otras literaturas», llegó el momento de la clausura oficial del encuentro, a cargo de Jesús Meiriño, profesor y secretario del Dpto. de Traducción y Lingüística de la Universidad de Vigo, Chiara Giordano, vicepresidenta de ACE Traductores, y Beatriz Valverde, representante de la Universidad de

Valladolid, campus de Soria. Durante la despedida se destacó la innegable importancia de estos encuentros con profesionales y estudiantes, así como de crear redes y participar en la vida asociativa para combatir la soledad inherente a nuestra profesión. También se anunció el próximo Polisemo, que se celebrará en la Universidad de Valladolid en la primavera del 2026.

A continuación, Claudio Rodríguez Fer, poeta y profesor de la Universidad de Santiago de Compostela, nos deleitó con un recital multilingüe de su poema original *A cabeleira*, que ya ha sido traducido a más de 70 idiomas como parte de un proyecto colaborativo por la diversidad lingüística.

Por último, se llevó a cabo el sorteo anunciado por ACE Traductores, en el que se repartió una licencia de memoQ (1 año), una licencia de Phrase (1 año) y un curso de traducción literaria en Cálamo&Cran. Además, se sortearon muchos libros (no sabría decir cuántos), que fueron a parar a docenas de afortunadas manos.

He de decir que algo que disfruté mucho fue que, a lo largo del encuentro, se dictaron ponencias tanto en castellano como en gallego. Yo no sé gallego, pero en mi experiencia suele resultar relativamente fácil de entender para los hispanohablantes, y me resultó un gusto tener la oportunidad de acostumbrar el oído a un idioma tan bonito. Además, tratándose de un evento que suele reunir a profesionales y estudiantes a escala nacional, me pareció una decisión especialmente acertada que aportó su granito de arena a la necesaria normalización lingüística del gallego.

A mi parecer este encuentro abrió muchísimos espacios de discusión y fomentó la necesidad de crear y buscar en los asistentes. Durante mis pesquisas escuché a traductores noveles dar muy buenas ideas de lo que les sería útil para dar los primeros pasos en la profesión: un manual sobre cómo internarse en el mundo editorial, causar una buena impresión y qué fallos deberían evitar, una guía de herramientas que ayudara a construir glosarios, encontrar recursos y descubrir nuevos métodos de trabajo, asesoramiento sobre subvenciones y becas de residencia, más oferta formativa y, sobre todo más encuentros como este, durante los cuales no solo puedes conocer a tus colegas sino también conseguir

puntos de partida para investigar nuevas referencias y materiales a través de las recomendaciones.

Los traductores más experimentados con los que hablé, por su parte, me dejaron muy buenos consejos para abrirse camino en esta carrera. Una traductora recomendó leer mucho, creer mucho en ti mismo y tirar por lo alto al buscar editoriales, para que el trabajo que tanto te costó traducir no se pierda. Otra aconsejaba buscar tu propio camino: a algunos les funciona buscar un nicho, a otros saber un poco de todo. Haz lo que te funcione a ti.

El sentimiento generalizado es sin duda positivo. La mayoría habla de una intensa sensación de gremio entre los profesionales del sector editorial, entre los cuales el trato es cercano y colaborativo, y se presta para debatir temas polémicos y de actualidad en absoluta confianza. Varias personas comentan que se sienten apoyadas por sus colegas, de quienes aprenden constantemente, y recalcan lo importante que ha sido para ellas poder contar con la ayuda de profesionales con más experiencia que no solo les dan consejo, sino que comparten los secretos de la profesión. Según dicen, y estoy de acuerdo, se puede percibir la pasión de los traductores por su carrera. Las ganas de crear, producir y compartir, la pasión que alimenta esa curiosidad latente y casi obligatoria que incubamos en nuestro corazón y desatamos al trabajar en un nuevo proyecto. La misma que nos lleva a buscar conocimientos y reflexionar sobre nuevas culturas o realidades que luego incorporamos en nuestra obra, la misma que nos incita a cuestionarlo todo y mantener la mente abierta. La misma que, a fin de cuentas, hace del perfeccionismo un arma de doble filo.

Yo espero que sea también esa misma pasión la que nos lleve a seguir luchando por condiciones laborales óptimas que permitan que este trabajo a tiempo completo deje de pagarse como un pasatiempo, para que algún día podamos ver nuestro trabajo justamente retribuido sin sacrificar nuestra salud mental, nuestra vida privada o nuestra estabilidad económica.

Lo cierto es que me llevo muchísimas cosas de este Ojo de Polisemo. Me llevo recuerdos, deberes, sonrisas, miles de aprendizajes, motivación y, más que nada, sueños. Los míos, que no son pocos, y los de las personas que me confiaron cuáles serían sus proyectos de

traducción de ensueño. Para Rocío Moriones, sería *El diván de poesía* de Mirza Ghalib. Gabriela Berini querría aprender ruso solo para traducir *Anna Karenina*. Para Inma Blanquer sería *L'homme le plus flippé du monde* de Théo Grosjean, mientras que Cristina Cosmed sueña con cualquier trabajo que pueda satisfacer sus ganas de aprender. A Belén Iglesias-Arbor le encantaría traducir a María Dueñas, y Alma López Figueiras no tardó un instante en responderme que sería una versión de chino a gallego de *Diario de un loco* de Lu Xun. Isolda Morillo sueña con reivindicar historias que no han sido contadas, como aquellas que relata la poesía obrera china y que jamás han llegado al español. Por último, María Ramos Salgado adora el estilo actual y divertido de Jane Austen y sin duda escogería cualquiera de sus obras.

Para cerrar con el pecho lleno de esperanzas y sueños, y por si las necesitáis tanto como yo, quiero compartir con vosotros dos maravillosas perlas de sabiduría que escuché entre los asistentes y que pienso atesorar en mi corazón para siempre:

«Las anécdotas y los cambios están en el encuentro humano».

«Se trata de hacer las cosas lo mejor que sepas siendo consciente de tus limitaciones personales y las limitaciones que tienen las condiciones materiales en las que estés. (...) Los traductores tenemos unos criterios altísimos, e intentamos ir más allá del más allá, así que hay que intentar ser buenos con nosotros mismos. Podrías hacer más, sí, siempre se puede hacer más, pero has hecho suficiente».

[Belén Almeyda](#) (Santiago de Chile, 1991) se especializa en la traducción de juegos de rol. Se graduó en Traducción e Interpretación Bilingüe en la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicaciones (2015), y cursó el Máster en Traducción Literaria en la Universidad Complutense de Madrid (2018). Actualmente reside en Vigo, España. Se declara fanática de la literatura fantástica, el rol, los gatos, la mitología y las películas de terror. Algunas de sus traducciones publicadas son *7º Mar: El Nuevo Mundo*, *Forbidden Lands: La Cripta del Mago Melificado* y *Fate Condensado*.

CRÓNICA DESACTUALIZADA DE UN POLISEMO «EN» Y «SOBRE» LA PERIFERIA

Teresa Benítez Rodríguez

Desde que regresé de Vigo, de [El Ojo de Polisemo](#), hace ya tres semanas, he andado queriendo encontrar un rato para escribir una breve crónica sobre el encuentro. Pero han ido pasando los días y, abducida por una avalancha de traducciones que no he podido descuidar —viendo el modesto estado de mis cuentas—, me he prometido que de este Domingo de Pascua no pasa, que la crónica sin actualidad no es tal. ¿O sí? Buena pregunta para hacerle al gran cronista polaco Ryszard Kapuściński.

En todo caso, heme aquí, a medianoche, contándoos cómo de bien estuvo el [Polisemo](#). Después de un viaje de doce horas en tren desde la periferia suroccidental hacia la periferia noroccidental (una línea recta en el mapa, pero el sistema ferroviario obliga a pasar por el centro, Madrid), lo primero que me sorprendió de Vigo fue que la estación de trenes es un centro comercial. Una sube las escaleras mecánicas y se topa con un vestíbulo lleno de escaparates iluminados —y eso que, en ese momento, era ya casi madrugada—, y tiendas de las populares marcas del emporio con raigambre gallega.

Pero solo fue al salir del centro comercial-estación por las puertas automáticas, cuando de verdad sentí que había llegado a Galicia: orballaba, esto es, lloviznaba, chispeaba, garuaba. Y fui presa, entonces, de un raptó de euforia, sentí que se estaba obrando un milagro, y no exagero, palabrita. Entiéndaseme, vengo de Andalucía, ¡ay, mi seca y pajiza Andalucía!

Aquí haré un inciso temporal. En el momento en el que escribo estas palabras, me encuentro en Sevilla, donde no ha parado de llover torrencialmente toda la Semana Santa. Algunos devotos de la tradición cofrade se lamentan ante estas aguas, pero yo creo que Dios (se interprete este concepto como se interprete) ha tenido un bonito gesto al elegir su semana grande para dejar constancia de que ha escuchado nuestras plegarias de lluvia.

Pues bien, como decía, la verde Galicia me recibió con agua, y bajo su manto transcurrió todo el Polisemo.

Empezamos el jueves con un animado pase de testigo de los organizadores del Polisemo anterior —Universidad Complutense de Madrid, representada por Itziar Hernández Rodilla— a los del actual —Universidad de Vigo, con la directora del Departamento de Traducción y Lingüística, Lourdes Lorenzo, a la cabeza—.

La conferencia inaugural estuvo a cargo de Helena Cortés, a quien presentó Marta Sánchez-Nieves. La profesora Cortés desentrañó algunos detalles de su traducción de *Fausto* de Goethe y explicó las definiciones que el genio alemán hace en *El diván de Oriente y Occidente* (obra por cuya traducción Cortés ganó en 2021 el Premio Nacional a la Mejor Traducción) sobre el concepto mismo de «traducción». Con una buena dosis de empatía, como gran traductora que es, Helena adaptó su ponencia a un público de traductores que, en su mayoría, no saben alemán. Pero abrir este Polisemo con una traducción de una lengua distinta del inglés no era asunto baladí, pues el lema de esta edición rezaba así: *Traducción y Multilingüismo: Toda literatura es grande en traducción*. Se trataba, a mi parecer, de salirse de la inercia impuesta por las lógicas mercantilistas y mirar hacia otras latitudes, otras sonoridades, otras visiones del mundo, en fin, hacia la periferia.

Esta es la idea que subyacía en el segundo encuentro de la mañana: las citas con otras literaturas. Varios traductores de lenguas «minoritarias», distribuidos en diferentes aulas, se encontrarían con los asistentes al congreso, organizados en grupos pequeños (si se trataba de citas, había que crear algo de intimidad). Las combinaciones lingüísticas convocadas eran portugués-asturiano, urdu-castellano, euskera-gallego y polaco-castellano. Y los ponentes citados eran, siguiendo el orden de las combinaciones, Iván Cuevas, Rocío Moriones, María Ramos Salgado y quien escribe esta crónica. De las citas solo puedo hablar de la mía, muy a mi pesar, ya que estoy segura de que habría surgido algo especial con las demás combinaciones, más que exóticas, para mi gusto. Y para generar un poco de intriga, me limitaré a decir de la mía que hubo mucha química, curiosidad, preguntas, y que entre el público se encontraban las traductoras de chino Alma López e Isolda Morillo, quienes comentaron sus dificultades a la hora de acceder al sector editorial del gigante asiático. Querían descubrir cómo lo había hecho yo con el polaco. Pero, tras escuchar su historia, he

de reconocer que mis fatigas para lograr publicar traducciones del polaco son meras bagatelas al lado de las suyas.

Pausa para el almuerzo. Esto es importante mencionarlo porque ¡qué dicha compartir comida (¡y gallega!) con colegas! Amiga traductora, ¿con quién has almorzado hoy? ¿Le has contado a alguien que has echado dos horas tratando de traducir una frase en condiciones y aún no has dado con la tecla? ¿Has prevenido a alguna colega sobre la empresa que, tras tu baja de maternidad, nunca más te asignó trabajo? ¿Has escuchado la experiencia de una intérprete de maestros yoguis indios? ¿Te has comido un plato de grelos junto a María Rocés, la única (en el sentido de «sin otra de su especie», pero también de «extraordinaria») traductora de albanés a castellano que existe? Pues eso, juntarse con otros traductores es un elixir para la salud mental.

Así, dichosos de estar juntos, comenzó la segunda parte de la jornada. Primero asistimos a la mesa redonda sobre los engranajes del libro, moderada por Lidia Pelayo. La correctora Rosalía Grandal, la editora Laura Sáez y la ilustradora Laura Tova nos trasladaron, con la musicalidad de la lengua gallega, a sus esforzadas realidades profesionales que pueden resumirse en tres palabras: pasión, profesionalidad y abismos —financieros, sobre todo—.

A continuación, Chiara Giordano presentó a Pedro Sánchez Álvarez, director del Departamento de Socios de Cedro. Con un lenguaje claro —muy de agradecer—, Pedro nos acercó la Ley de Propiedad Intelectual y nos ilustró sobre la importancia de pertenecer a Cedro como mecanismo de solidaridad y de garantía de dignidad para los autores.

Entrada la tarde, nos trasladamos al Edificio Redeiras, en el centro de Vigo, donde se celebró una mesa redonda abierta al público titulada «Traduccions e literaturas de premio». Iolanda Galanes presentó a los galardonados Marilar Aleixandre, María Alonso Seisdedos, Xavier Queipo y Moisés Barcia, este último también editor. Pese a los problemas de sonido, conocer la experiencia de estos profesionales fue, cuando menos, enriquecedor, constructivo y polémico. Al final de la sesión, salió a relucir el innombrable tema (a la popular [cancioncilla de Ana Flecha](#) me remito), y entre el público varias compañeras alzaron la voz para llamar a las cosas por su nombre: no consideremos herramienta lo que,

en verdad, es un colosal robo de la propiedad intelectual. Y, bueno, viendo que se hacía tarde, concluimos que era mejor sacar los cuchillos ya en la cena.

En el elegante Club Náutico de Vigo, entre empanadas, pescados y albariño, volvimos a ser felices. Querida compañera, si alguna vez vas al Club Náutico de Vigo, no dejes de ir al baño de damas: te sentirás en el tocador de un camerino de la época dorada de Hollywood.

Y la noche acabó, cómo no, en un bar, de madrugada. Aunque parece que no la quemamos, en comparación con las parrandas de otros Polisemos, pero eso, mejor que lo cuenten otras.

Jesús Negro inauguró la jornada del viernes presentando «Por dónde empezar», una charla en la que las traductoras Iria Taibo y Ana González Hortelano ofrecieron consejos inspiradores e informaciones útiles para abrirse camino dignamente en este oficio. A continuación, María Ramos presentó una mesa redonda con tres estudiantes de los distintos ciclos de Traducción —Ainhoa Rodríguez, Ana Doval y Alba Rodríguez— que expusieron sus proyectos y comentaron sus expectativas y planes de futuro. En la charla se abordó también la conjunción traducción y maternidad, estupendo tema para ese día, 8 de marzo.

La mañana terminó con una más que estimulante conferencia a cargo de Alberto Avendaño, a quien presentó Liliana Valado. Con mucha retranca gallega, Avendaño, fundador del grupo Rompente, traductor, periodista y director de *El Tiempo Latino* —publicación en castellano perteneciente al grupo de *The Washington Post*—, glosó las numerosas vicisitudes que le han llevado a convertirse en un reconocido y prolífico intelectual de las letras gallegas cuyo natural modo vital es «traduciendo».

Durante el almuerzo, se produjo una maravillosa serendipia. Me senté junto a la profesora Iolanda Galanes quien resultó ser amiga de Maria Filipowicz, traductora de gallego a polaco y nieta de mi autor fetiche, Kornel Filipowicz. No me canso de decirlo: hay que comer entre traductoras.

La jornada continuó con la segunda parte del coloquio «Los engranajes del libro», que contó con la participación de Yulia Dobrovolskaya, de la agencia literaria Elkost, y Verónica García, de la distribuidora Antonio Machado Libros, moderadas por Marta Sánchez-Nieves. Yulia contó su experiencia publicando libros rusos en España, una misión nada fácil en los tiempos que corren. Por su parte, Verónica habló de la variada casuística que genera la maquinaria de la distribución, la insostenibilidad de la producción de libros y la alternativa de una distribución más pequeña, personalizada y cuidada.

Seguidamente, Bruno Mattiussi presentó a [Susana Schoer Granado](#), ganadora del Premio Complutense de Traducción Universitaria Valentín García Yebra. Susana presentó con detalle, incluso con música, algunos aspectos de su traducción del libro tercero de *Gods and Fighting Men: The Story of the Tuatha de Danaan and of the Fianna of Ireland* de Lady Gregory, que le valió el mencionado galardón.

A continuación, acudimos a la segunda sesión de las citas con otras literaturas, que esta vez, además de los traductores de las combinaciones ya mencionadas, contó con la presencia de David Álvarez, traductor de sueco a gallego.

Y así, bajo el tamborileo de la lluvia viguesa, la tarde llegó a su fin con la clausura del encuentro y un sorteo de libros —traducidos, como no podía ser de otra manera—.

Desde aquí, gracias a quienes han hecho posible esta fructífera y bien avenida *xuntanza*. Qué pena no haberme podido despedir de todos los colegas, profesores y estudiantes con los que entretejí una cosa u otra. Es alentador constatar que no somos pocos los que estamos tratando de dar voz a otras sensibilidades que escapan a la norma: toda una labor de resistencia.

Y como esto es una crónica y, por ende, me debo a la verdad (¿no, Ryszard Kapuściński?), no puedo contar más, ya que tuve que poner pies en polvorosa rumbo a Santiago de Compostela. Al día siguiente despegaba mi avión a casa, donde me esperaba el cumpleaños de mi hijo. Menudo cambio de chip, llegar a Sevilla con tremenda dosis de adrenalina y presa del síndrome de Stendhal, tras el garbeillo que alcancé a darme por las calles empedradas de un Santiago pasado por agua. Pero yo, a la lluvia, ni chistarle.

Teresa Benítez (Sevilla, 1979) es traductora de inglés, polaco, francés y portugués a español. Licenciada en Periodismo y en Traducción e Interpretación, desde 2014, ejerce como traductora autónoma todoterreno y combina proyectos de traducción técnica y comercial con la traducción literaria. Ha traducido varias novelas gráficas, relatos, novelas y ensayos, y cultivado los géneros de ficción, erótica y epistolar. Es la voz en castellano de Kornel Filipowicz.

¿TEATRO EN VERSO EN EL SIGLO XXI?

Joan Sellent Arús

Conferencia a cargo de Joan Sellent pronunciada en el marco del Simposi Internacional d'Estudis Escènics 2021: Tradició i llengua — (14-10-2021).

Joan Sellent, basándose en su experiencia de traductor de textos teatrales y convencido de que el verso, lejos de ser un simple adorno, potencia el disfrute estético y la eficacia de la recepción, reivindica —e ilustra con ejemplos— la conveniencia de mantener la forma versificada cuando se traduce para la escena un original escrito en verso, y que la opción de la prosa, por el contrario, está condenada a empobrecerlo y a recargarlo. Asimismo repasa los criterios versificadores que caracterizan el teatro inglés isabelino y el teatro francés neoclásico, a la par que las estrategias que se han adoptado para trasladar dicho teatro a otras lenguas, épocas y culturas.

En el siguiente [enlace](#) se puede oír la conferencia en directo.

*Traducción al castellano de **Concha Cardenoso Sáenz de Miera**.*

Es bien sabido que escribir teatro en verso en el siglo XXI constituye una rareza, pero no por ello se puede afirmar que sea una actividad extinta por completo. Hace siete años, en el Unicorn Theatre de Londres (un teatro orientado específicamente a un público joven), se estrenó la obra *Hanna*, del dramaturgo inglés Chris Thorpe, una recreación moderna del *Doctor Fausto* de Christopher Marlowe, en un lenguaje rabiosamente actual pero con la particularidad de que el texto estaba escrito en verso en su totalidad, concretamente en la modalidad del pentámetro yámbico, el modelo predominante y casi único en la época de Marlowe, Shakespeare y demás dramaturgos isabelinos, y que en adelante denominaremos *decasílabo* para entendernos mejor.

La obra fue un éxito entre el público, joven en su mayoría, al que iba destinada, pero esta producción tiene otra peculiaridad que más de un crítico supo advertir y que resulta muy significativa: en todo el proceso de promoción y publicidad del montaje no se mencionó en

ninguna parte ni en ningún momento que el texto era en verso. Es evidente que los productores no querían arriesgarse a explicitar una característica que, a su entender, podía ejercer un efecto disuasorio entre parte de los jóvenes espectadores potenciales, y no era cosa de poner en peligro los ingresos de taquilla. De esto se puede extraer una conclusión muy clara que responde a un prejuicio perfectamente extrapolable a todo el teatro que se hace en el mundo occidental: «Hoy día el teatro en verso no vende».

Así pues, el público fue a ver *Hanna* de Chris Thorpe sin saber que se trataba de una obra en verso y, en el transcurso de la función, creo que pocos espectadores lo detectarían. Pero lo bueno es que, por lo que dicen las crónicas, la mayoría del público salió entusiasmada del teatro.

Y es evidente que el verso no tuvo un papel menor en el éxito de la obra y en la buena acogida del público. Aunque los espectadores no fueran conscientes, se les había ido acomodando el subconsciente a un flujo verbal y a unas cadencias rítmicas que hacían especialmente agradable la recepción del texto, y, por lo tanto, más creíble. El veterano actor inglés Ian McKellen, que ha interpretado a Shakespeare y a sus contemporáneos todo lo que ha querido y más, constata este hecho de la forma más diáfana. Dice (traduzco del inglés): «El ritmo y la fluidez del verso hacen el texto más atractivo para quien lo escucha y ayudan al actor a mantener la atención del público».[1]

Pero lo cierto es que, tal como acabamos de decir, en el teatro actual, los textos originales en verso son excepciones que se pueden contar con los dedos de las dos manos, y nos sobrarían. Citemos, como más cercanas a nosotros en el tiempo y en el espacio, una obra de un autor tan transgresor como Steven Berkoff, *Decadence*, escrita en verso —y con rima, además—, impecablemente traducida al catalán hace poco por Neus Bonilla y Carme Camacho conservando la versificación y la rima. Y *La Bête*, de David Hirson, un texto escrito a finales del siglo XX íntegramente en versos rimados, en el que me entretendré un poco más adelante porque hace unos cuantos años me encargaron su traducción al catalán.

En realidad, hoy día y desde hace muchos años, quienes más textos teatrales escribimos en verso somos los traductores. O al menos somos los que tenemos más ocasiones de hacerlo, gracias sobre todo a la asiduidad de los clásicos en nuestros escenarios. Yo mismo he

recibido encargos de traducción de doce textos escritos íntegra o mayoritariamente en verso: diez obras de Shakespeare, *Volpone*, de Ben Jonson, *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, y el que acabo de nombrar de David Hirson. En la mayoría de estos encargos no me especificaron si querían una versión en verso o en prosa, pero en todos los casos opté por respetar la versificación ciñéndome o alejándome más o menos de los patrones métricos del original, pero sin renunciar nunca al verso. Estoy sinceramente convencido de que traducir en prosa un texto que se escribió en verso —y sobre todo si se trata de una versión destinada a la escena— es una opción que, por mucho empeño que ponga el traductor, comporta desde el principio un empobrecimiento y una reducción de su potencial estético y comunicativo. Voy a intentar argumentar esta convicción y avalarla con algunos ejemplos.

Si hoy día el teatro en verso es una excepción, en la época de Shakespeare era la norma. Uno de los motivos por los que los dramaturgos recurrían mayoritariamente al verso era de carácter pragmático: el texto versificado facilita la memorización a los actores. Esto es un hecho sobradamente demostrado (y muchos actores me lo han corroborado personalmente), pero sería insensato pensar que la presencia del verso en las obras teatrales termina aquí, en esta función puramente nemotécnica: solo tenemos que recordar las palabras del actor shakespeariano Ian McKellen, que he citado hace un momento.

Sin embargo, el grado de perceptibilidad del verso varía considerablemente de unos textos dramáticos a otros, según los criterios de versificación que se utilicen. Pongamos solo dos ejemplos diametralmente opuestos: por una parte, el teatro de Shakespeare y sus contemporáneos, en el que el verso sin rima en la mayoría de los casos crea una cadencia rítmica que el espectador percibe más en el sustrato que en la superficie; por otra, la tradición francesa del teatro neoclásico en verso, que se apoya en un esquema tan regular y distinguible —alejandrinos rimados de dos en dos— que el consciente y el oído del espectador detectan el artificio al instante; y no solo lo detectan, sino que, tan pronto como entran en el juego, lo esperan y lo exigen.

Si repasamos la historia de las traducciones de estos textos teatrales, vemos que hay toda clase de opciones: tanto de los isabelinos ingleses como de los neoclásicos franceses encontramos un repertorio amplísimo de traducciones a todas las lenguas, ya sea en verso —con un abanico completo de pautas versificadoras distintas— como en prosa. Mucho me

sorprendió que, nada más terminar la Segunda Guerra Mundial, un escritor de la talla de André Gide hiciera una versión de *Hamlet* en prosa, y a la sorpresa se sumó un cierto temblor de piernas cuando leí que Gide había renunciado al verso porque no se veía capaz, y que por eso había optado por lo que llamaba la «prosa rítmica». Y ¿por qué el temblor de piernas? Pues, porque, cuando me enteré de su decisión, estaba yo precisamente en pleno proceso de traducir la misma obra en verso, cosa que ni todo un André Gide se había atrevido a hacer. En esos momentos me consideré un impostor afectado y desmesuradamente arrogante.

Pero tampoco se trataba de sucumbir al síndrome del impostor. Lo que me imagino — aunque tenga que quedar en el terreno de la simple conjetura— es que, para André Gide, traducir *Hamlet* en verso debía de comportar el deber ineludible de hacerlo respetando estrictamente el patrón métrico y las fronteras del original, cosa que, sin la menor duda, es un trabajo titánico, por no decir quimérico. Y, por descontado, yo no pretendía hacerlo así ni remotamente. Un traductor debe tener los pies en la tierra y ser consciente de sus posibilidades y de sus limitaciones.

Los criterios de versificación que me sentía capaz de aplicar sin fracasar estrepitosamente, y que en realidad he aplicado a todas las obras teatrales de Shakespeare que he traducido, así como a *Volpone* de Ben Jonson y a *Peer Gynt* de Ibsen, eran los que ya he descrito en más de una ocasión y coinciden básicamente con los que utiliza Salvador Oliva en sus traducciones del teatro completo de Shakespeare, una pauta versificadora que Gabriel Ferrater ya había iniciado en la versión de los primeros actos de *Coriolà*.

Es la combinación de versos de distintas medidas, pero con predominio del decasílabo, y siempre con sílabas pares. Para ilustrarlo con un breve ejemplo, he elegido un fragmento de un soliloquio de Edmund, uno de los personajes de *El rey Lear*. El original dice así:

[...] Why brand they us
With base? with baseness? bastardy? base, base?
Who, in the lusty stealth of nature take
More composition and fierce quality
Than doth, within a dull, stale, tired bed,

Go to th'creating a whole tribe of fobs
Got 'tween asleep and wake?

Una versión muy literal podría ser más o menos:

[...] Per què ens posen la marca
De vils? De vilesa? De bastardia? Vils, vils?
Si en la furtivitat luxuriosa de la natura adquirim
una millor constitució i una qualitat més ferotge
que els que, dins un llit monòton, ranci, cansat,
s'ocupen de crear tota una tribu de ximpls
obtinguts entre el son i la vetlla?

Esta versión respeta escrupulosamente las fronteras del verso original, pero en realidad ningún verso se puede considerar un verso catalán. Se crea la ilusión tipográfica del verso, pero lo cierto es que es una traducción en prosa. Si renunciamos a esta ilusión visual, el texto adopta esta forma:

... Per què ens posen la marca de vils? De vilesa? De bastardia? Vils, vils? Si en la furtivitat luxuriosa de la natura adquirim una millor constitució i una qualitat més ferotge que els que, dins un llit monòton, ranci, cansat, s'ocupen de crear tota una tribu de ximpls obtinguts entre el son i la vetlla?

La fluidez de los decasílabos del original desaparece por completo y el discurso se alarga y se arrastra mucho más (que en el original). Pero, sin duda, esta versión pone en evidencia una cosa que es uno de los problemas más dramáticos de la traducción del verso inglés al catalán o a cualquier lengua románica: que el número de sílabas se dispare, salen frases muy aparatosas y el ritmo cojea por todas partes. Esta opción (la que prioriza la máxima literalidad posible y la conservación de las fronteras del verso en detrimento del ritmo) se observa en algunas traducciones destinadas a la publicación, sobre todo en ámbitos académicos; pero, cuando el destino es el escenario, creo que se puede afirmar que la morosidad del texto enmascara la recepción oral y el disfrute estético, y, a mi entender, una versión como esta solo es válida como paso previo a una versión métrica que se deslice mejor sobre el escenario. Una vez asimilado el sentido y sin perderlo de vista, se modifican

las frases para aligerarlas y conseguir un ritmo de verso catalán. Con estos objetivos en mente, en la segunda fase llegué al siguiente resultado:

... Per què ens pengen
la marca de bastards, de vils, de miserables?
Per què, si la passió furtiva i natural
ens ha fet més enèrgics i atractius
que un llit monòton, fatigat i ranci,
que fabrica una tribu de cretins
entre el son i la vetlla?

Esta versión se aleja más de la literalidad, pero convierte cada línea en un verso combinando alejandrinos y decasílabos. Es evidente que, para que un texto en verso funcione al transmitirlo oralmente, es necesario decirlo con la elocución adecuada, pero también tal como está escrito, sin añadir ni quitar ni una sola sílaba y sin recurrir a sinónimos ni cambiar el orden de los elementos de la frase de manera que varíe el número de sílabas y, en consecuencia, destroce la métrica. Por ejemplo, si en el cuarto verso de este fragmento, en vez de decir: «ens ha fet més enèrgics i atractius» el actor dice: «ens ha tornat més enèrgics i més atractius» o «ens ha fet més atractius i enèrgics», se destruye el verso decasílabo y se resiente la cadencia rítmica del texto.

Esto no significa que, como traductor, considere intocable el texto que he elaborado. Al contrario: siempre he estado abierto a cualquier propuesta de cambio en las primeras lecturas y antes de fijar todo el texto, e incluso en el transcurso de los ensayos, pero con la única condición de que cualquier cambio no tenga efectos negativos en la métrica. Evidentemente, para conseguirlo (y si el director es sensible a la importancia del verso, caso que se da a menudo, pero no siempre), no hay más remedio que confiar esos cambios al propio traductor o someterlos a su aprobación antes de darlos por válidos.

Por descontado, este requisito es más ineludible aún cuando se trata de textos en verso rimado, como es el caso de la otra categoría de teatro en verso que he mencionado antes: la del teatro neoclásico francés del siglo XVII, cuyos máximos exponentes son Corneille,

Racine y Molière. Por ejemplo, si en una representación de *Le Misanthrope* de Molière el público oye:

et la plus glorieuse a des régals peu chers,

sabe que el alejandrino siguiente tiene que terminar en *-ers* a la fuerza, y el breve compás de espera hasta que llega la palabra que ha elegido el autor es un estímulo que, sin duda, le activa la imaginación y le mantiene la atención y el interés por los enunciados.

Cumpliendo rigurosamente las reglas del juego, Molière escribió a continuación:

Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout l'univers.

Si por negligencia o por alguna razón estrambótica el actor no se ciñera estrictamente al texto y dijera, por ejemplo:

Dès qu'on voit qu'on nous mêle avec tout le monde,

sería una infracción de las reglas (y por partida doble, porque también afecta a la métrica y entonces el ritmo cojea) que no solo molestaría al oído del espectador, sino que, al frustrarle las expectativas de resolución formal del verso, haría caer en picado la credibilidad del mensaje que se pretende transmitir.

Estos dos versos corresponden a la primera escena del primer acto de *Le Misanthrope*, de Molière. Joan Oliver, en la versión que hizo en los años cincuenta del siglo pasado —una versión que se ceñía rigurosamente al esquema de alejandrinos pareados— los recreó como sigue:

I fins la més honrosa us serà un trist regal
quan veureu que us barregen amb tots, en general.

Una fidelidad a la forma que, como se ve a simple vista, no se corresponde con una literalidad estricta; cosa nada excepcional, sino que es a menudo el resultado de la

negociación que impone la traducción de textos en verso: cuanto más queramos mantener el esquema formal, más frecuentes serán las divergencias con los equivalentes literales. Pero, si en la traducción de poesía esta opción puede resultar discutible, en las versiones de teatro en verso (y sobre todo en textos como el que nos ocupa, en los que la rima y la regularidad métrica son unos elementos tan decisivos en la construcción y en la transmisión del sentido), no solo es mucho menos discutible, si se quiere ser fiel a la intención del original, sino perfectamente recomendable. Como sucede tan a menudo en la traducción literaria, y muy especialmente en la del género dramático, la fidelidad y la literalidad no son sinónimos.

Veamos otro breve ejemplo de Molière, en este caso, de *Le Tartuffe* (Acto I, escena 1):

Allons, vous, vous revez, et bayez aux corneilles.
Jour de Dieu! Je saurai vous frotter les oreilles.

Unos alejandrinos que, en manos de Joan Oliver, se convierten en:

I tu què fas, badoca, guaitant les musaranyes?
Valga'm Déu, ja veuràs com et trec les lleganyes!

Si, por ejemplo, al actor se le olvidara una cosa tan aparentemente menor como la conjunción inicial del primer verso y dijera: «Tu què fas, badoca, guaitant les musaranyes?», se destrozaría el verso y dejaría de ser un alejandrino.

Más o menos en la misma época en la que Oliver traducía las obras *Le Misanthrope* y *Le Tartuffe*, el norteamericano Richard Wilbur las vertía al inglés. Sin embargo, en manos de Wilbur, las doce sílabas de cada uno de los dos alejandrinos de *Le Tartuffe* que hemos elegido como ejemplo se convierten en diez:

Wake up, don't stand here gaping into space!
I'll slap some sense into that stupid face.

¿Por qué hace Richard Wilbur este cambio métrico? Pues, en definitiva, porque tiene en cuenta las expectativas de su público potencial y recurre al patrón métrico habitual en el teatro clásico en lengua inglesa, que no es el alejandrino, sino el decasílabo.

Y este es precisamente el modelo que aplica David Hirson cuando, al final del siglo XX, escribe *La Bête*, la obra en versos ingleses que tuve ocasión de traducir al catalán en 2010 para el TNC. Veamos unos ejemplos.

Al final del primer acto, uno de los protagonistas, Elomire (anagrama de Molière), se refiere a su feroz antagonista, el histriónico y verborreico Valere, como sigue:

The very thought that we're not worth consulting
Should strike you as sufficiently insulting
To tell him, as I plan to, face to face,
Exactly what I think about this case.

Cuatro decasílabos perfectos con un ritmo yámbico constante.

Si nos detenemos a contar las sílabas y los acentos, comprobaremos la coincidencia métrica exacta con los versos del *Tartuffe* de Richard Wilbur que acabo de citar.

La Bête es una parodia/homenaje que un dramaturgo norteamericano de finales del siglo XX quiso dedicar al teatro neoclásico del francés Molière y, por lo tanto, cuando tuvo que decidir la versificación, hizo exactamente lo mismo que Wilbur: optó por el patrón métrico asociado a este autor tal como lo ha asimilado históricamente la tradición anglófona, es decir, descartó el alejandrino y se quedó con el decasílabo.

En mi caso, la oportunidad de traducir *La Bête* al catalán representó una experiencia singular por más de un motivo: primero, porque para recrear los criterios del autor en lo que se refiere a la versificación, la pura lógica me pedía que hiciera exactamente el proceso inverso, es decir, ir a parar al verso alejandrino, el patrón métrico de los originales neoclásicos franceses, y también de la tradición establecida por sus traducciones al catalán, una lengua y una cultura en la que el verso alejandrino está mucho más implantado que en

la tradición de la lengua inglesa. Dicho en otras palabras: en una trayectoria de bumerán, pude permitirme el lujo de acercarme más a la forma original del autor parodiado (Molière) que a la del autor norteamericano (David Hirson) que lo parodiaba, que era al que traducía yo. Y así, en mi versión, los cuatro decasílabos del original inglés que acabo de citar se convirtieron en:

Només la sola idea que no se'ns té per res
ja hauria d'ultratjar-te i de tenir prou pes
per plantar cara al príncep, com farà un servidor,
i dir-li el que pensem de la situació.

Es decir, cuatro alejandrinos pareados como los de Molière y los de Joan Oliver.

La otra peculiaridad de esta obra de David Hirson es que el verso rimado no es en absoluto un ornamento optativo, sino la razón misma de ser del texto. *La Bête* es un divertimento teatral en verso rimado en el que este recurso estilístico se pone radicalmente al servicio del humor, que en algunos momentos alcanza tintes de auténtico malabarismo formal (como en ciertos fragmentos en los que cada sílaba de un verso la dice un personaje diferente). Aquí, por lo tanto, puedo afirmar, sin riesgo de equivocarme, que una versión en prosa habría restado gracia e interés a la obra hasta un nivel realmente desdeñable. Para terminar de hacernos una idea, imaginemos que alguien hace una versión en prosa de *La Rambla de les Floristes* o de *L'Hostal de la Glòria*.^[2]

Por analogía, me atrevería a decir otro tanto de la traducción de una obra de Molière. Pero es evidente que no todo el mundo opina lo mismo: hace unos años, no muchos, vivimos de cerca el caso de un director francés que fue invitado a Cataluña para dirigir *El Misantróp* en catalán; precisamente, la única condición irrenunciable que puso fue que la versión fuera en prosa, supongo que porque una parte del mundo cultural francófono parece estar harta del alejandrino. Un experimento que, por motivos obvios, habría sido imposible o muy improbable que este director hubiera podido llevar a cabo en Francia.

Sé de primera mano los esfuerzos que tuvo que hacer el traductor al catalán para superar una carrera de obstáculos que, entre otras cosas, lo obligaba a hacer equilibrios

constantemente para evitar el ritmo del verso y las rimas internas que le salían solas cada dos por tres. La competencia del traductor fue capaz de producir una versión muy digna, pero que en escena (como no podía ser de otra manera, en mi opinión) a veces tendía a alargarse y a hacerse redundante en exceso. ¿Por qué? Pues, a mi entender, porque cuando un dramaturgo decide escribir una comedia en verso rimado sabe que precisamente esta opción estilística le permitirá recrearse más en los circunloquios y en las redundancias, porque el ritmo del verso y la rima no solo los disimulan, sino que les sacan partido estético, humorístico y comunicativo.

En *La Bête*, de David, Hirson, tan pronto como aparece en escena el personaje de Valere, suelta un monólogo que debe de durar una media hora. Me imagino este monólogo dicho en prosa y estoy seguro de que el discurso se habría hecho tan insoportable para el público como ya lo era el personaje para sus antagonistas en escena.

Como he dicho hace un rato, si se quiere ser fiel a las intenciones del autor, la traducción de textos teatrales en verso, sobre todo si son rimados, impone a menudo un alejamiento de la literalidad estricta.

Vamos a ejemplificarlo con un fragmento de *La Bête* un poco más largo, cuando Elomire, cansado de la incontinencia verbal de Valere, ya no puede más y le larga una diatriba, de la que reproduzco el final:

ELOMIRE: [...]
Whose only saving grace (if one there be)
Is in the unintended comedy
Arising from your weightiest pronouncements!
You seem to feel you have to make announcements
Instead of speaking in a normal tone;
But by your orotund and overblown
And hectoringly pompous presentation,
You simply magnify the desolation,
The vast aridity within your soul!
In short, I think you're just a gaping hole—
A talentless, obnoxious pile of goo!
I don't want anything to do with you!

I can't imagine anyone who would!
And if it makes me better understood
To summarise in thirty words or less,
I'd say you have the power to depress
With every single syllable you speak,
With every monologue that takes a week,
And every self-adoring witticism!...

VALERE:

Well, do you mean this as a *criticism*?

Que traduje como sigue:

ELOMIRE: [...]

Els vostres exabruptes grollers i colossals
tenen només un mèrit (si és que així ho puc descriure),
i és que, sense voler-ho, al capdavant fan riure
de tan forassenyats i altisonants que són!
Amb la grotesca pompa d'un vell rinoceront
pontifiqueu a dojo i en to majestuós,
pro encara feu més obvi, palès i escandalós
el buit immens i estèril d'una ànima de suro!
I per anar acabant, Valere, us asseguro
que per mi no sou més que un ase putrefacte
i amb la vostra persona no hi vull tenir cap tracte,
ni se m'acut ningú que n'hi pugui tenir!
Pro, si us han quedat dubtes, us ho puc resumir
amb una frase més que us dono de propina:
teniu la potestat morbosa i assassina
de provocar les febres als més impertorbables
amb aquests soliloquis que es fan interminables
i aquestes gràcies d'una estultícia mítica!

VALERE:

Això vindria a ser... diguéssim... una crítica?

En el original no aparece ningún *rinoceront* en este fragmento, ni ninguna *ànima de suro*, ni ningún *ase putrefacte*, ni ninguna *estulticia mítica*, cosa que ilustra lo que decía antes: que, al servicio de la rima y de la eficacia escénica (y, sobre todo, si la rima está al servicio del humor), el traductor se ve obligado a inventar cosas a menudo, precisamente si pretende ser fiel a las intenciones del autor.

A propósito de estas licencias semánticas, recuerdo una mesa redonda sobre estrategias de traducción en la que participé y recurrí a este fragmento de *La Bête* para ilustrar las que me había tomado. Al final, en el turno de palabras, un poeta de prestigio que se encontraba entre el público denunció enérgicamente las libertades que nos tomábamos los traductores, cuando la poesía era cosa sagrada y, si el poeta había elegido determinadas palabras, ningún traductor tenía derecho a cambiárselas. Lo que quería decir, a fin de cuentas, es que qué nos habíamos creído.

Tuve que recordarle que no estábamos hablando de poesía, sino de otra cosa muy distinta, que se trataba de un divertimento teatral en verso, pero no sé si lo convencí...

En fin, espero que todos estos ejemplos que hemos puesto y comentado sirvan para defender y justificar la tesis principal de esta intervención: mi convicción de que el teatro que se ha escrito en verso pierde eficacia si, al traducirlo, no se mantiene una versificación de alguna clase, aunque los criterios métricos no se correspondan fielmente con los del original.

Y no quisiera terminar sin comparar la experiencia de Chris Thorpe que citaba al principio —*Hanna*, la obra en verso destinada a un público joven— con dos o tres montajes de obras de Shakespeare que se han hecho estos últimos años en un importante teatro público de Barcelona, destinados también, supuestamente, a atraer a espectadores jóvenes, pero con unos criterios diametralmente opuestos a los de Thorpe. Y si digo que son diametralmente opuestos es porque, por lo que se refiere al texto, el propio director de estos montajes (atribuyéndose el papel adicional de traductor) ha perpetrado unas versiones que, además de fusilar otras que ya existían, para camuflar el plagio ha destrozado los versos y ha empobrecido el lenguaje sistemáticamente so pretexto de dárselo masticado a un público

joven. Yo francamente estoy de parte de los criterios de Chris Thorpe sin reservas y todavía me resisto a pensar que *joven* y *estúpido* tengan que ser necesariamente sinónimos.[3]

Notas

[1] En Barton, John (1984). *Playing Shakespeare*. Londres: Methuen Drama, p. 6. [Nota del autor].

[2] Obra teatral en verso y poema dramático en tres actos respectivamente de Josep Maria de Sagarra (Barcelona, 1894-1961). [Nota de la traductora.]

[3] Digo el pecado pero no el pecador. Lo que quiero aclarar es que la denuncia que acabo de hacer no va dirigida a la compañía Parking Shakespeare, cuyos montajes merecen todo mi respeto. [Nota del autor.]

Joan Sellent Arús nació en Castellar del Vallès en 1948. Es traductor literario y exprofesor a la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona entre 1994 y 2013. Ha compaginado la traducción literaria con la traducción de guiones de largometrajes y series televisives. Ha traducido al catalán, entre otros, a Henry James, Salman Rushdie, Paul Auster, R.L. Stevenson y Charles Dickens. En cuanto al teatro, es traductor de William Shakespeare, Tennessee Williams, Harold Pinter, Arthur Miller, Oscar Wilde y Bernard Shaw, entre otros.

Ha recibido el Premi Ciutat de Barcelona 2006 de Traducció en Llengua Catalana por la versión de *Panorama des del pont*, de Arthur Miller; el Premi de la Crítica Teatral de Barcelona 2007-2008 por la traducción de *El rei Lear*, de William Shakespeare, así como el Premi Honorífic Gonzalo Pérez de Olaguer 2023.

DÍA MUNDIAL DEL LIBRO Y DEL DERECHO DE AUTOR 2024: LECTURA DE *LAS AVENTURAS DE SHERLAW KOMBS*, DE ROBERT BARR

Desde 2015, los alumnos de la asignatura de Traducción Literaria de la Facultad de Traducción e Interpretación, que imparte Juan Gabriel López Guix en la Universidad Autónoma de Barcelona, colaboran con una lectura en los actos organizados por [ACE Traductores](#) con motivo del 23 de abril, Día Mundial del Libro y del Derecho de Autor.

La lectura de este año es la décima desde que empezó la iniciativa y la quinta en el formato digital inaugurado en 2020 como consecuencia de la pandemia de covid-19. En las anteriores ediciones digitales, los relatos leídos fueron «[Algunas reflexiones sobre el sapo común](#)» de George Orwell (2020), «[El corazón delator](#)» de Edgar Allan Poe (2021), «[Un fantasma gramatical](#)» de Elia W. Peattie (2022) y «[El misterio de la casa adosada](#)» de Edith Nesbit (2023). En esta ocasión, el texto elegido es «Las aventuras de Sherlaw Kombs» de Robert Barr.

Robert Barr (1849-1912) nació en Glasgow, pero en 1854 partió con sus padres a Canadá, donde vivió los siguientes veintidós años. La familia se estableció en Wallacetown, una pequeña localidad situada en la orilla septentrional del lago Erie, en el sur de lo que hoy es la provincia canadiense de Ontario y entonces era (y fue hasta 1867) la colonia británica del Alto Canadá. Creció haciendo de aprendiz de su padre carpintero, quien construía casas, iglesias y escuelas por la zona, y aprovechando los meses de invierno para escolarizarse. Más tarde, estudió en la Escuela Normal de Toronto y durante unos años ejerció como maestro y director de escuela, al tiempo que intentaba publicar pequeños textos humorísticos en publicaciones canadienses. Abandonó la enseñanza en 1876, año en que recibió la oferta estadounidense de incorporarse a la redacción del *Detroit Free Press*, que había publicado un poco antes un cuento suyo (rechazado, según se quejaría, por prácticamente todos los periódicos canadienses, que además ni le devolvieron el manuscrito ni los sellos que había adjuntado para el franqueo de la devolución). Ese mismo año se casó con Eva Bennett, con quien tendría tres hijos: Laura, William y Andrew. Bajo el pseudónimo de Luke Sharp, que ya había usado en sus primeras publicaciones en Canadá y

que procedía del cartel del negocio de un empresario de pompas fúnebres situado junto a la pensión en la que se alojó en Toronto cuando estudió magisterio, inició entonces una fructífera carrera periodística en Detroit que culminó con su envío en 1881 a Londres, encargado de abrir en esa ciudad una edición semanal del *Free Press*. La publicación tuvo muy buena acogida; al parecer, fue el primer periódico estadounidense en establecerse en Europa.

En Londres floreció como escritor, publicó su primer libro, *N. B. Strange Happenings* (1883), y se integró en la vida literaria de la metrópolis. Entabló relaciones de amistad con figuras tan señeras como Joseph Conrad, Stephen Crane, Arthur Conan Doyle, Henry James, Jerome K. Jerome o Rudyard Kipling. Junto con el escritor William Dunkerley, y con Jerome K. Jerome como codirector, fundó en 1892 *The Idler*, una revista mensual ilustrada que siguió la estela de *The Strand* (fundada el año anterior) y que no dejó de editarse hasta 1911. En esas dos décadas, Barr publicaría de modo incesante más de un libro al año y se convertiría en un escritor popular y reconocido por sus pares en Gran Bretaña y Norteamérica.

La fama alcanzada en vida contrasta con la oscuridad actual del escritor. Su figura parece ser objeto de una mayor reivindicación en el canon de la literatura canadiense, lo cual no deja de ser paradójico a tenor del severo juicio emitido respecto a ella en un artículo publicado en 1899. En él, se quejaba del poco cuidado prestado por el país a sus escritores, defendía que la literatura es fuente de riqueza nacional y ponía como ejemplo el caso de Walter Scott y el flujo de visitantes que había generado en Escocia la serie de novelas de *Waverley*:

La cruda verdad es que Canadá tiene dinero, pero prefiere gastárselo en whisky antes que en libros. Le gusta más inflamarse el estómago que informarse el cerebro [...] De modo que mi consejo al Walter Scott que patea hoy las calles de Toronto es: «Cruza la frontera lo más rápido que puedas; vente a Londres o vete a Nueva York; sacúdete de los pies el polvo de Canadá».

Murió a los 63 años de un ataque al corazón en su casa de Woldingham (Surrey), donde está enterrado.

Escribió quince libros de relatos y veinte novelas, una producción que conectó con el gusto del público de la época. Sobresalió como cuentista. La crítica ha destacado las influencias de Walter Scott y Mark Twain. Ha dejado una obra que se caracteriza por una vena irónica y un buen dominio de los recursos literarios. Las novelas tratan una variedad de temas, desde lo sentimental hasta el realismo y la crítica social. Las principales son: *In the Midst of Alarms* (1894), *The Mutable Many* (1896), *The Victors* (1901) y *The Measure of the Rule* (1907); la primera y la última ambientadas en Canadá y con ciertos aspectos autobiográficos, sobre todo la segunda. También completó *The O'Ruddy* (1903), una novela que Stephen Crane dejó inacabada a su muerte. Entre sus relatos, abundan los de tono sentimental, humorístico, satírico y paródico. Muchos de ellos son policíacos, aunque también escribió algunos de ciencia ficción. Los que más han logrado perdurar están relacionados con la serie dedicada a su detective Eugène Valmont, recopilados en *The Triumphs of Eugène Valmont* (1906). (Eugène, por Vidocq, el delincuente francés reconvertido en jefe de policía durante la Restauración y considerado como el padre de la criminología moderna; y Valmont, por el vizconde de *Las relaciones peligrosas*). Se ha afirmado que ese protagonista es el prototipo que sirvió de inspiración a Agatha Christie para crear su célebre Hercule Poirot.

Barr fue uno de los iniciadores del subgénero de los pastiches de Sherlock Holmes, un subgénero frecuentado por figuras tan ilustres como, entre otros muchos, James M. Barrie (el primer autor conocido en adentrarse en él), O. Henry, P. G. Wodhouse, Ring W. Lardner, Anthony Burgess, Kingsley Amis, Stephen King, John Lennon, Neil Gaiman e incluso el propio Arthur Conan Doyle. El relato que presentamos se publicó en el número 5 (junio 1892) de *The Idler* firmado por Luke Sharp y con el título de «Historias policíacas fallidas: las aventuras de Sherlaw Kombs». En él, Barr entabla un diálogo lleno de guiños y alusiones con *Estudio en escarlata*, publicado cinco años antes, y recurre al humor amable para realizar un homenaje al residente de la calle Baker creado por su amigo Conan Doyle y cuyos rasgos su protagonista condensa de modo paródico. A pesar de que Sherlock Holmes ya había aparecido en dos novelas anteriores, el mencionado *Estudio en escarlata* y *El signo de los cuatro* (1890), adquirió una enorme y súbita popularidad a partir de 1891, cuando empezaron a publicarse los relatos de sus peripecias en la recién fundada revista *The Strand*.

En «Las aventuras de Sherlaw Kombs», vemos a Sherlaw resolver (o no) un misterioso asesinato ante los admirados ojos del doctor Watson, bajo cuyo punto de vista se nos narra la historia, y los celos y envidias de los detectives de Scotland Yard.

La traducción ofrecida plasma la plantilla exegética sobre la que trabajamos en el aula. Parte de un borrador utilizado en la preparación de las clases, enriquecido por las semanas de análisis y debate común. La versión final se ha beneficiado de los aportes y los comentarios de Jacqueline Minett en relación con algunos detalles del texto original y de la mirada atenta y las sugerencias de Celia Filipetto, Premio Nacional de Traducción 2023 a la Obra de un Traductor, a quienes queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento.

[La lectura](#) corre a cargo de algunos de los participantes en el curso de Traducción Literaria, que acogieron con entusiasmo la iniciativa. Por orden de aparición: Víctor Castellanos, Elisenda Deulofeu, Zoe Gallardo, Gisela García, Rut Pereda y Ona Puigbert.

Bibliografía

- Barr, Robert, «[Literature of Canada](#)», *The Canadian Magazine*, 14:1 (noviembre 1899).
- MacKendrick, Louis K., «Introduction», en Robert Barr, *The Measure of the Rule*, Toronto-Buffalo, University of Toronto Press, 1973.
- «[Robert Barr](#)», en *Dictionary of Canadian Biography*, vol. 14 (1911-1920), Toronto-Quebec, University of Toronto/Université Laval, 1998.
- Morgan, Henry James, *The Canadian Men and Women of the Time. A Hand-Book of Canadian Biography*, Toronto, William Briggs, 1898,
- Parr, John, «Introduction», en *Selected Stories of Robert Barr*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1977.

[Juan Gabriel López Guix](#) es traductor del inglés y del francés. Se dedica sobre todo a la traducción de narrativa, ensayo y divulgación científica, así como a la traducción para prensa e instituciones culturales. Entre otros autores, ha traducido libros de Saki, Julian Barnes, Joseph Brodsky, Lewis Carroll, Douglas Coupland, Arnold Davidson, David Duchovny, David Leavitt, Michel de Montaigne, Sylvain Neuvel, Edgar Allan Poe, George Saunders, Vikram Seth, George Steiner o Tom Wolfe. Es profesor en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Fue miembro de la

junta rectora y vicepresidente de ACE Traductores entre 1997 y 2000. Recibió en 2022 el Premio Nacional a la Obra de un Traductor concedido por el Ministerio de Cultura de España.

XIV OJO DE POLISEMO: RELATORÍA ILUSTRADA DE FEMGARABAT

*Completamos los reportajes anteriores sobre el [XIV](#) encuentro [El Ojo de Polisemo](#) con este relato en imágenes realizado por [Femgarabat](#) · **Bea Aparicio y Janire Orduna**.*

¿Por qué una relatoría ilustrada?

→ Relatoría: empleo u oficina de relator.

→ Relator: persona que en un congreso o asamblea hace relación de los asuntos tratados, así como de las deliberaciones y acuerdos correspondientes.

→ Mirada: acción y efecto de mirar.

→ Ajena: de otra clase o condición.

Estas cuatro definiciones describen por qué elegimos una relatoría ilustrada para explicar qué es El Ojo de Polisemo: ¿cómo nos ven otras profesiones del libro?, ¿nos estamos explicando bien?, ¿llegamos realmente donde queremos llegar?

Con una última definición, tendremos su objetivo y la vida que esperamos que tenga:

→ Divulgación: acción y efecto de divulgar, es decir, publicar, extender, poner al alcance del público algo.

[Marta Sánchez-Nieves](#), presidenta de ACE Traductores

7 y 8 de marzo de 2024

Facultad de Filología e Traducción

JOSÉ FRANCISCO MONTERO REQUERA
Decano Universidad de Vigo

La ciencia dice que el mundo se construye con materia y energía pero también hace falta la **PALABRA**.

MANUEL JOAQUÍN REIGOSA ROGER
Rector Universidad de Vigo

La comunicación es fundamental en lo humano y en ese sentido, la **TRADUCCIÓN** tiene una importancia vital.

YOLANDA AGUIAR CASTRO
Ayto. Vigo - Política Social y Turismo

Es importante elegir Galicia para poner en valor nuestros idiomas como señas de identidad cultural.

ITZIAR HERNÁNDEZ ROPILLA
Universidad Complutense de Madrid

¡Queremos tanto a Vigo!

Vigo Mortensen es el paradigma de la traducción danés-galego.

El Ojo de Polisemo XIV: Traducción y Multilingüismo

PROFESIONALES DEL LIBRO en esta edición de El Ojo de Polisemo.

LOURDES LORENZO GARCÍA
Universidad de Vigo

EDITORIAL
DISTRIBUCIÓN
TRADUCCIÓN
AGENCIAS
CORRECCIÓN
ILUSTRACIÓN

Uno de los objetivos de estos encuentros es encontrar **RELEVOS** para que continúen.

MARTA SÁNCHEZ-NIEVES FERNÁNDEZ
ACE traductores

Que crezca el amor y la diversidad en las lenguas.

"**Toda literatura es grande en traducción**"

Conferencia de Helena Cortés:

"Sin traducción habríamos provincias lindantes con el silencio". George Steiner

Esta conferencia serán ejemplos reales de lo que he traducido del alemán y sobre las dificultades específicas de la traducción literaria de los clásicos.

HELENA CORTÉS
Traductora y profesora de la universidad de Vigo

FORMA ESTÉTICA

HAY RIMAS CUYA FORMA CAMBIAN EL CONTENIDO

Helena de Troia
Hexámetros (griego)
Fausto
La rima final (alemán)

La traducción no debería cambiar la forma para no variar el contenido.

CONECTAR CON EL ESPÍRITU DE LA OBRA A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓN

Flamingo
Sacramento
Santo Domingo

JUEGOS DE PALABRAS

En la cultura mediterránea hay millones de juegos de palabras con el pan que no son traducibles muchas veces a otros idiomas.

VIAJE EN EL ESPACIO - TIEMPO

LA TRADUCCIÓN ES UN VIAJE EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO

VIAJE
JOURNEY
SIDAIA
Espacio
Tiempo
Viaje

No se puede separar el texto del tiempo en el que fue escrito.

Pierre Menard no podría escribir mi historia, no es hijo de mi tiempo aunque lo intente.

LA FONÉTICA

Kikiriki!
Cocoricó!

¡Ni nosotros cantamos igual en todos los idiomas!

HAY QUE RECREAR, NO CALCAR.

Hay que crear una obra viva.

CORRECCIÓN VS. TRADUCCIÓN

LO CORRECTO NO SIEMPRE ES LO ÓPTIMO.

¿QUE SIGNIFICADO USAR?

¿EL VERBO?
Masculino
Jesucristo

DA WORT

¿LA PALABRA?
Femenino
No hay acción

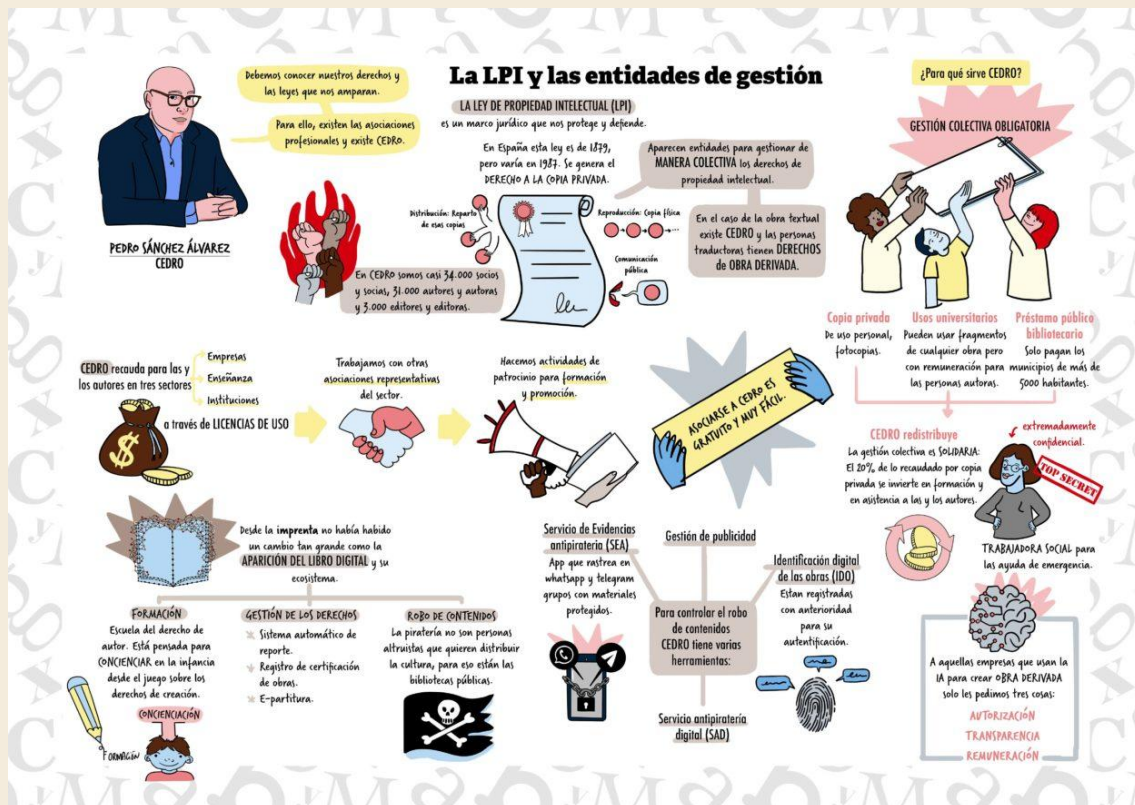
*Elecciones al traducir el Fausto I de Goethe.

Buscar la sutileza en la traducción.

ANTROPÓNIMOS ELAQUENTES

DOCUMENTO DE IDENTIDAD
Kampelitzchen
ZANBUJICQUELA
(El Enano Saltador)
B9562345-G

descriptivo
Con alteraciones
Dramático
Trabalenguas





La voz de las estudiantes

MARÍA RAMOS
ACE traductores

En esta mesa vamos a poder escuchar a tres traductoras en momentos de su vida formativa diferente.

Veo muchas opciones de futuro. Me interesa LA INTERPRETACIÓN.

FUTURO

También me interesa la traducción literaria y audiovisual.

Mejoraría las asignaturas que tienen que ver con ser autónoma.

Quiero trabajar en algo que me guste siempre y no me aburra.

AINHOA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ
Estudiante de grado

Hago muchas cosas.

Curé un título propio sobre traducción de videojuegos. Creo que encaja muy bien en tiempos con el máster.

Nominaron a mejor doblaje de un videojuego a uno en el que participé.

Escribo sobre manga y videojuegos en una página web.

También soy monitora de idiomas en el extranjero.

También gestiono redes sociales.

Intento aprovechar mis tiempos al máximo y cuando puedo, descansar tomando un café con mis amigas.

ANA DOVAL FERNÁNDEZ
Estudiante de máster

Trabajo por cuenta ajena a la vez que desarrollo mi doctorado.

Mi tesis tiene 2 líneas:

Ruth Matilda Anderson: Traductora y fotógrafa que analizó nuestra cultura gallega.

Estudio comparativo entre la figura de La Moura VS. La Cailleach.

Ambos líneas me han llevado A OTROS LUGARES

El feminismo

La invisibilidad de las traductoras

La colectividad y la autoría múltiple

Para poder conjugar un doctorado con la maternidad hay que incluir a las y los niños en todo y sobre todo, tener UNA RED FAMILIAR DE APOYO que te ayude.

Conferencia de Alberto Avendaño

ALBERTO AVENDAÑO
Periodista y traductor

Vida como traducción: una biografía traslingüa

1960
Mi idioma de vida era el español pero el gallego existía en nuestro léxico.

1976
ROMPENTE
Representante de la premoribunda viguesa.

1977
Montamos la editorial **tres tristes tigres**

TRADUADOR
traductor + conutor

En 2014 Jeff Bezos lo liquidó...

El Washington Post hablaba en español por primera vez.

TIEMPO LATINO
¿3 PREMIOS EMMY?

1991
Washington
Texas
Vigo

Hacíamos libros muy divertidos y muy gráficos. Ahora forman parte de la colección del Museo Reina Sofía.

En EEUU el español es un concepto muy interesante. **HISPANOUNIDENSE**

No se sale del armario, se sale del "closet"

Fue un sueño aunque con sombras: eres un inmigrante y esto crea muchas tensiones.

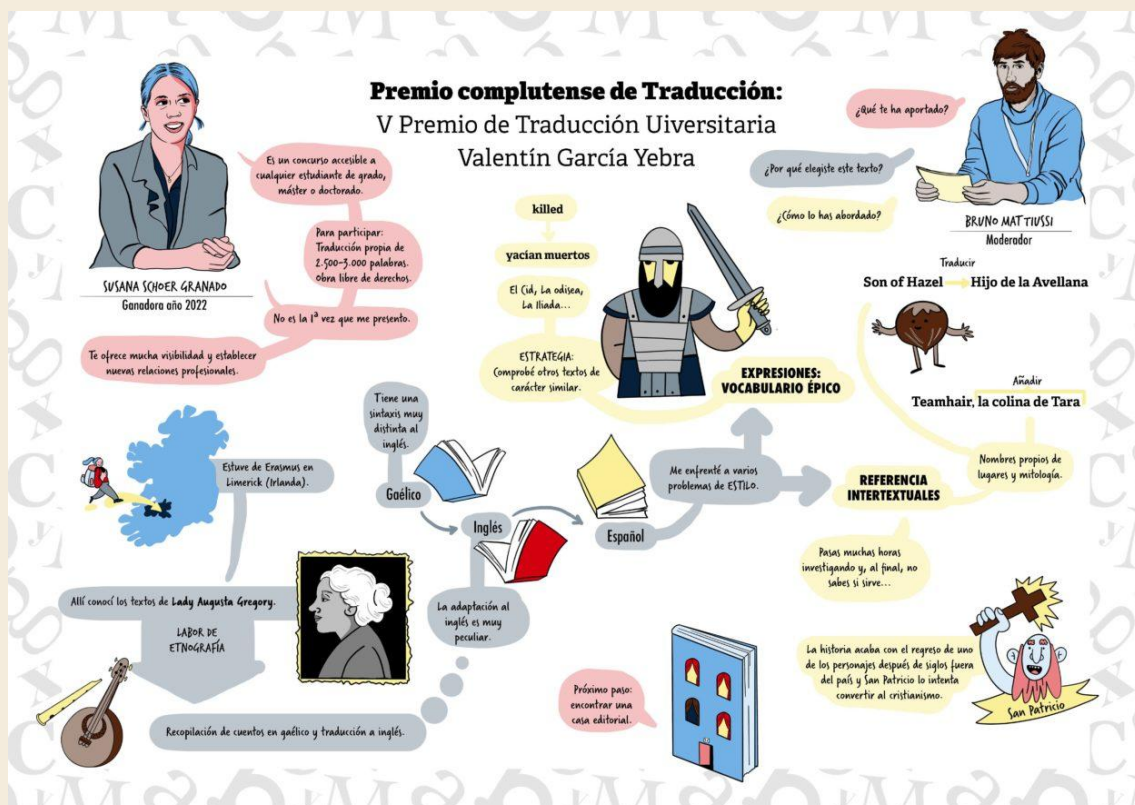
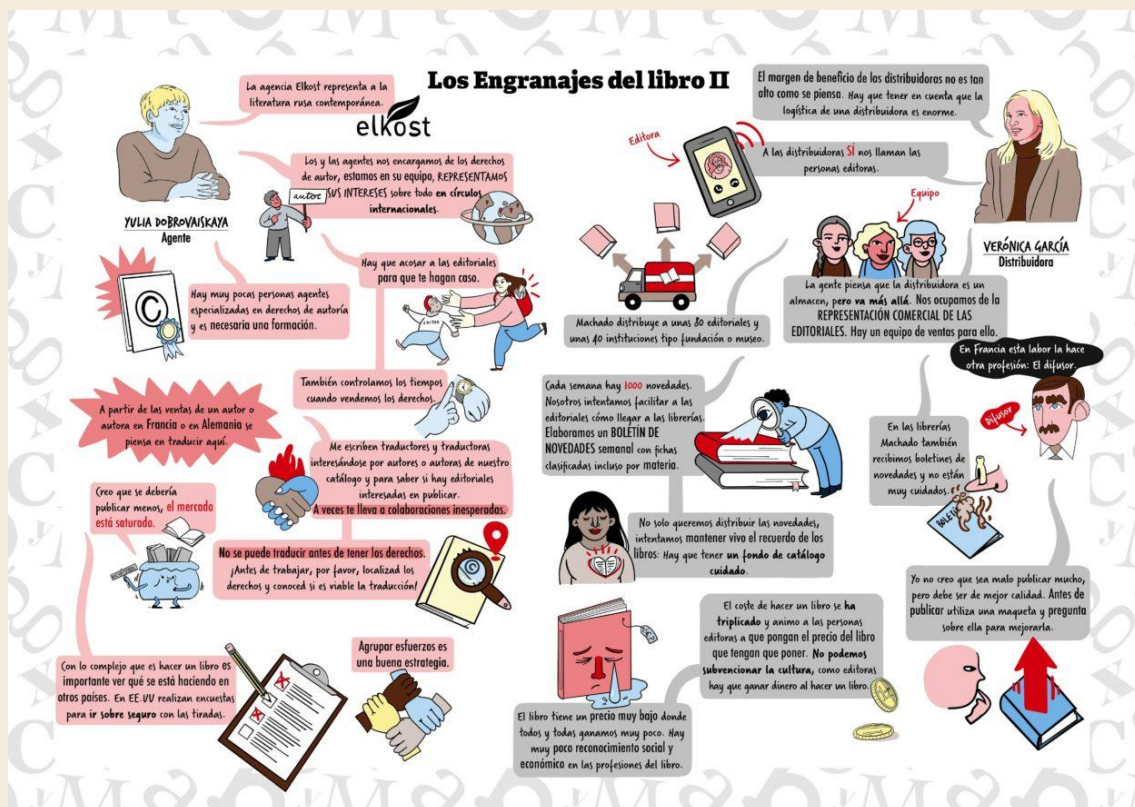
RECREACIÓN
Los textos traducidos son textos de doble autoría.

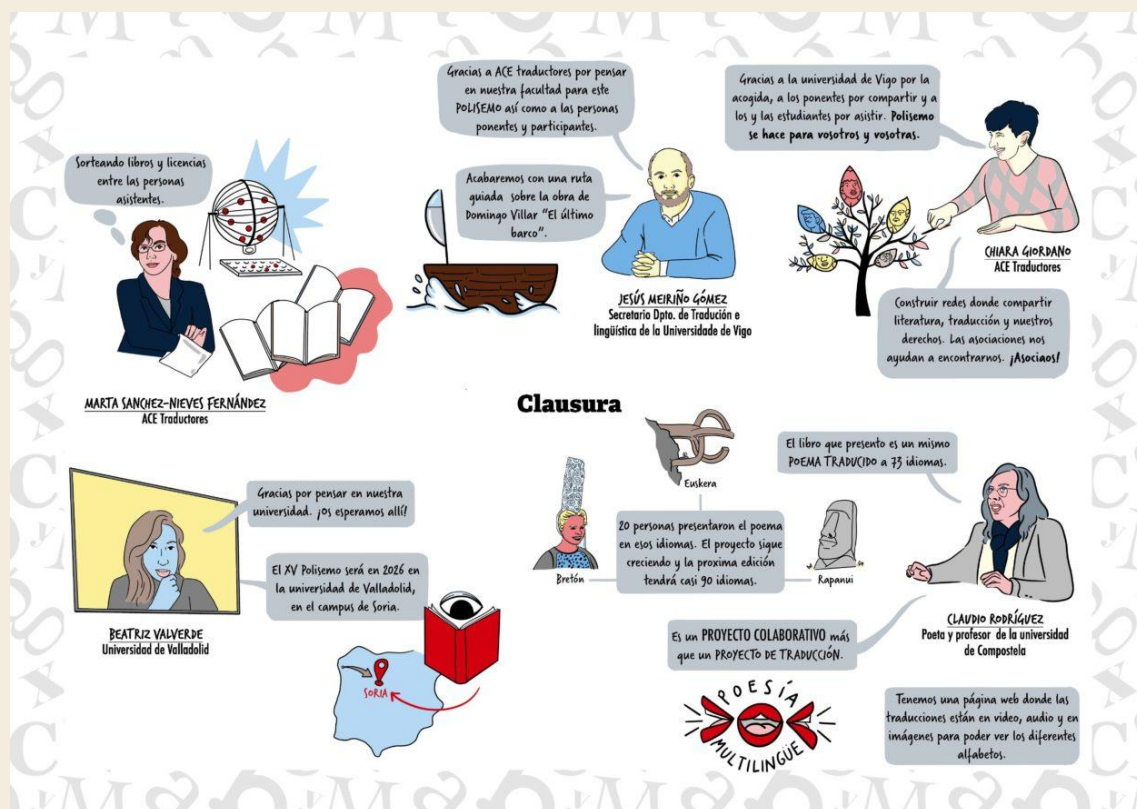
INTERVENCIÓN
Paternalismos ideológicos en la traducción.
Buscar paralelismos en gallego no es duplicar.
Cambio de nombres en varios cuentos.

IRLANDA GAUGA
Playboy of the western world

CASTRAPPO
mezcla de castellano y gallego

Para la obra de teatro decidí que no tenía sentido que hablaran castellano. La audiencia la entendió perfectamente.





TRÍADA TRADUCTORA: CORTÁZAR, DUNLOP Y MONRÓS-STOJAKOVIĆ

Mateo Pierre Avit

Tras un intento infructuoso, **Silvia Monrós-Stojaković**, argentina de ancestros catalanes afincada en Belgrado, vuelve a escribir a **Julio Cortázar** para invitarlo a Yugoslavia. Esta vez abre la misiva con un «Julísimo Julio». Un mes después, en agosto de 1980 y desde México, Cortázar empieza su respuesta con un «Silvísima Silvia». Este es el comienzo de un carteo a tres bandas, pues se suma poco después **Carol Dunlop** —última esposa del argentino—, que llega hasta 1983, cuando se trunca por la muerte de la pareja: la de ella un año antes, la de él uno después. En 2009 Alpha Decay publicó esta *Correspondencia*, ya descatalogada, que recoge nueve cartas y tarjetas de Cortázar, cinco de Dunlop y nueve de Monrós-Stojaković en poco más de 100 páginas. Si bien este es el orden en que aparecen sus nombres en la cubierta, sería inverso si se hubiese atendido al peso que tienen en el libro.

Habría mucho que comentar sobre lo que se despliega en él: la amistad que se construye sobre una relación profesional, la situación en Yugoslavia, la ajetreada vida de un escritor comprometido, decenas de confesiones cruzadas, anécdotas, detalles, etc. Sin embargo, uno de los temas recurrentes en estos intercambios, aunque quizá no sea lo que primero salte a la vista, es la traducción. No es de extrañar, pues esta tríada la tuvo como oficio: Cortázar empezó a publicar traducciones antes que sus propios libros y, pese a haberse consagrado como una de las vacas sagradas de lo que vino a denominarse el *boom* latinoamericano, siguió haciéndolo hasta el final de sus días; Dunlop se dedicó a la fotografía y a la literatura, tanto en obra propia como derivada; Monrós-Stojaković es una importante hispanista y ha vertido al serbocroata, por dar algunos nombres, a **Gabriel García Márquez**, **Mario Vargas Llosa**, **Rosa Montero** y **Javier Marías** ([aquí](#) puede verse una entrevista reciente). Por eso he seleccionado los pasajes que me han parecido más jugosos sobre traducción. Dada la intimidad que se destila a lo largo de las misivas y para mayor comodidad me permito citar, una vez se han presentado, por sus nombres de pila.

Al principio del prólogo, en que Silvia explica la génesis del proyecto y su relación con la pareja, menciona la traducción a raíz de una coincidencia con el cumpleaños de Julio:

Un 26 de agosto firmé en Belgrado el contrato para traducir al serbio la *Rayuela*[1] de Cortázar. El día en que la editorial belgradense me comunicó que había aceptado mi propuesta de que se publicara la traducción de ese libro que abría y sigue abriendo el verdadero mundo de cada uno de nosotros [...] recuerdo que me puse a dar pequeños pero incontenibles saltos de alegría por la alfombra de mi living [...].

Más coincidencias: Prosveta publicó finalmente *Školice* apenas un mes antes de la muerte de Cortázar —de la que se cumplieron cuarenta años el pasado 12 de febrero—. Su última misiva es del 16 de septiembre del año anterior, por lo que no está claro si llegó a ver el libro, ni siquiera a enterarse de su salida.

En la primera carta recogida en el volumen, fechada el 11 de julio de 1980, Silvia aprovecha para poner al corriente a Julio tanto de la recepción como de la traducción de su obra con ese humor tan propio que demuestra a lo largo de toda la correspondencia:

En efecto, primero opté por redondear los conocimientos generales que el público tiene de tu obra, y por eso traduje *Los nuestros* de Luis Harss [...]. Ahora estoy haciendo la traducción de *Rayuela*: ya tengo hechas unas 250 páginas, de modo que me faltan APENAS 380.

Es cierto que en ningún momento Silvia plantea dudas concretas a Julio: quizá se deba a que probablemente las discutieran en persona durante alguno de los viajes a París que se mencionan. Allí fue donde conoció a Carol. En la primera misiva que le dirige, el 21 de abril de 1981, la hace partícipe de un posible proyecto, aunque no sabemos si llegaría a buen puerto, pues no se vuelve a mencionar el asunto:

Tu carta [ilegible] y tu cuento me han causado gran placer. [...] Es un cuento para ser traducido en verano; luego se lo ofreceré a alguna revista literaria y ya te lo mandaré.

En sus entusiastas epístolas, cuyo estilo podría llegar a confundirse a veces con el de Julio, Silvia representa al arquetipo traductor. Así, el 29 de julio de 1981, pasado un año de su primer intercambio, le demuestra, por un lado, por qué quienes traducen conocen a veces recovecos insospechados de *sus* autor^{as} y, por otro, la absoluta admiración que siente por su obra, además de las (in)seguridades propias del oficio:

He notado, sobre todo al traducir tus textos, que una de las palabras que empleas con preferente frecuencia es el verbo *agazapar*. La otra es el verbo *rebasar*.

[...] yo traduje «El juego de las decapitaciones», de Lezama, sólo para poder advertir de paso, en la nota del traductor, que vos fuiste uno de los primeros en descubrirlo.

En cuanto a las traducciones de «CAS» (del serbocroata al español), si bien las mías no son de las peores, ante la perspectiva de que vos vas a leerlas me parecen pésimas, pero igualmente te las mando [...].

En todo caso puedo asegurarte que las traducciones están a la altura del original; de lo contrario no traduciría tus textos.

A medida que la relación se intensifica, se van abriendo y aparecen también los sinsabores vitales. Por ejemplo, el 10 de agosto de 1981, Carol cuenta a Silvia las miserias del día a día:

[...] hace tiempo además que no recibo otra cosa que papelitos inútiles del banco o cartas donde me ofrecen traducciones que no quiero hacer.

No sé si te dije ya que terminamos la novela epistolar [...]. Ya la estoy traduciendo al francés (por el momento, tenemos editor francés pero ninguno en inglés).

Prueba de que el aprecio es recíproco, el 1 de noviembre de 1981, es el turno de que Carol proponga a Silvia otra idea de proyecto:

[...] ¿qué te parecería una novela a tres? (podríamos ir traduciéndonos mutuamente! [*sic*])

Los pasajes de más intimidad se dan entre ambas mujeres: quizá se deba a que Carol no impone a Silvia tanto como Julio, cuyos compromisos literarios y políticos no le permiten mantener una correspondencia más profunda hasta el final (consciente de ello, llega incluso a disculparse con su traductora). Así, el 11 de noviembre de 1981 Silvia escribe a Carol a propósito de sus reflexiones lingüísticas, la traducción al inglés de *Rayuela* y las pequeñas alegrías como traductora:

Cuando oigo una palabra poco común en serbocroata, trato de memorizarla; cuando encuentro una expresión interesante en castellano, al instante la traduzco para ver cómo suena en serbocroata.

Hace unos quince días recibí *Hopscotch*[2] y ya se lo he agradecido a Karen. La versión en inglés me viene muy bien en numerosos casos concretos, como por ejemplo cuando Oliveira habla de unos Particulares livianos, o sea de *cigarettes*. No obstante, tengo la impresión de que el traductor no conoce a fondo los argentinismos, y cuando Oliveira lo manda todo al divino cohete, Rabassa se va por *divines trajectories*, o cuando en el texto original dice «y no hay tu tía», él pone *and who the hell is your aunt anyway*, etc.

Y si no es fácil hacer una buena traducción de un idioma a otro, tanto más difícil es traducir del pensamiento a la palabra y del sentimiento al pensamiento.

En efecto, la otra noche celebramos en casa el que por fin apareciera la traducción de *Pantaleón y las visitadoras*[3] [...].

Silvia no es la única en contacto con el autor que traduce. Carol le detalla una de sus experiencias el 31 de mayo de 1982 antes de contarle un pensamiento que seguro se le ha pasado por la cabeza a cualquier colega:

Quiero decir, escribirte no es en absoluto como escribir, como lo hago con mucho gusto y interés [*sic*], a algunos autores que he traducido, donde sé que aunque diga cosas que me importan mucho, hay límites. Así me di cuenta hace poco, leyendo una carta de un negro norteamericano cuyos libros he traducido, y quien me escribe desde hace dos años más o menos, que la visión que tiene de mí se acerca un poco de la de una Walkyrie *modern style*. Sabe solamente de mis viajes, de mis traducciones y de mi manera de hablar de la literatura y un poco de la vida, pero sin duda muy poco de la mía.

Pasé las dos primeras semanas de las vacaciones luchando contra una traducción que por fin terminé, jurándome como siempre que nunca más, que me voy a hacer *femme de chambre* o puta o fotógrafa pero nunca más traducciones, sé que es falso pero por ahora no soy traductora y me siento muy bien.

El 13 de marzo de 1983, una vez anunciada la muerte de Carol, Julio informa a Silvia de los avances de *Los autonautas de la cosmopista*, que escribieron a cuatro manos y publicó Muchnik Editores en noviembre de ese año, y de otro proyecto:

Cuando lo termine en mayo (falta montarlo, incluir las fotos, vigilar la traducción al francés,[4] etc.) me pondré a traducir los relatos de Carol al español, pues quiero que alguien los publique; son hermosos.

El resultado será *Llenos de niños los árboles*, publicado también ese año por Nueva Nicaragua-Monimbó, país tan importante para la pareja (Julio escribe a Silvia el 30 de marzo de 1982: «Una vez más Nicaragua fue una gran maravilla para nosotros») y que inspiró uno de los últimos libros del argentino: *Nicaragua, tan violentamente dulce*. Fue esta la última traducción de Julio, que llevaba más de diez años sin publicar una, pues la anterior —*Eureka: Ensayo sobre el universo material y espiritual* (Alianza Editorial) de Edgar Allan Poe— databa de 1972.

Silvia, en la última misiva que envía a Julio, el 19 de abril de 1983, trata de consolarlo por la muerte de su amada recurriendo a su experiencia como traductora:

Dicho sea de paso, cuando recibí tu carta yo estaba terminando la traducción de «Manuscrito»,^[5] porque [...] a vos se te ha roto el espejo en que la mujer y el vehículo coinciden con la esperanza que el viajero lleva de una estación a otra, pero una manera de recuperar las piezas de ese espejo en el que todo debe converger es incorporarse al cuento por medio de su traducción. La traducción de ese relato es para mí una manera de mantener la figura compuesta por Carol, vos y yo.

No se me ocurre manera más bonita de cerrar esta correspondencia (y este artículo).

Notas

[1] Sudamericana, 1963.

[2] Collins/New American Library, 1966.

[3] Mario Vargas Llosa, Seix Barral, 1973.

[4] A propósito: «Mi problema es cuando me traducen: cuando se traducen cuentos míos a un idioma que conozco, muchas veces me encuentro con que la traducción es impecable, todo está dicho y no falta nada pero no es el cuento tal como yo lo viví y lo escribí en español porque falta esa pulsación, esa palpitación a la cual el lector es sensible porque si a algo somos sensibles es a las intuiciones profundas, a las cosas irracionales; lo somos aunque muchas veces la inteligencia se pone a la defensiva y nos prohíbe, nos niega ciertos accesos. Las grandes pulsaciones de la sangre, de la carne y de la naturaleza pasan por encima y por debajo de la inteligencia y no hay ningún control lógico que pueda detenerlas. Cuando el traductor no ha recibido eso, no ha sido capaz de poner en otro idioma un equivalente a esa pulsación, a esa música, tengo la impresión de que el cuento se viene al suelo, y es muy difícil explicarlo a ciertos traductores porque se quedan asombrados. “¡Sí, pero está bien traducido! Tú dijiste esto, aquí se dice así: es exactamente lo mismo.” “Sí, es exactamente lo mismo pero le falta algo.” Es exactamente lo mismo en el plano de la prosa, como transmisión de un mensaje, pero le falta esa aura, esa luz, ese sonido profundo que no es un sonido auditivo sino un sonido interior que viene con ciertas maneras de escribir prosa en español». *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Julio Cortázar, Alfaguara, 2013, pp. 153-154.

[5] Se entiende que habla de «Manuscrito hallado en un bolsillo», cuento recogido en *Octaedro* y publicado por Sudamericana en 1974.

Mateo Pierre Avit Ferrero cursó en la Universidad de Salamanca el grado en Traducción e Interpretación, y la maestría en Gestión Cultural. Le concedieron el I Premio Complutense de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra» ([publicado](#) en VASOS COMUNICANTES). Participó en el segundo programa de mentorías de la asociación. Se dedica a la traducción editorial del francés y alemán. Socio de ACE Traductores, es su representante en *alítral*.

ABECEDARIO DE LA TRADUCCIÓN

En la ceremonia de entrega del pasado XVIII [Premio Esther Benítez](#), ACE Traductores presentó el Abecedario que publicamos a continuación. Tal como dijo Marta Sánchez-Nieves, presidenta de ACE Traductores, «Con este Abecedario de la traducción editorial, queremos, además, acercar los fundamentos ‘teóricos’ de nuestra labor al resto de profesiones culturales, en general, y a la cadena del libro, en particular».

Los lectores pueden descargar las ilustraciones en [este enlace](#) y difundirlo entero o parcialmente, pero **siempre citando a ACE Traductores y a la autora de las ilustraciones, Patricia Metola** (@patriciametola en Instagram).



autoría

De acuerdo con el artículo 5 de la Ley de Propiedad Intelectual (LPI), el autor es «la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica».

La misma ley reconoce al traductor la condición de autor de obra derivada. Esto significa que las traducciones también son objeto de propiedad intelectual y que, como tales, están sujetas al mismo marco legal.

40^{ta} ACE TRADUCTORES aniversario



liquidaciones

Documento con el que la editorial informa —al menos una vez al año, según establece la LPI— de las existencias y ventas de una obra y de la cantidad que le corresponde al autor de dicha obra en concepto de derechos de autoría.

La liquidación es positiva cuando las cantidades acumuladas correspondientes a los derechos de autoría superan el anticipo percibido a la entrega de la traducción.

El porcentaje de derechos de autoría debe venir reflejado en el contrato.





IAE (Impuesto de Actividades Económicas)

El Impuesto sobre Actividades Económicas somete a gravamen el desarrollo de actividades empresariales, profesionales o artísticas en territorio nacional.

Estas actividades están clasificadas en divisiones, agrupaciones, grupos y epígrafes, y a cada una le corresponde una tarifa determinada. Si bien las personas físicas, sean o no residentes en territorio español, están exentas del IAE, el traductor editorial autónomo debe comunicar a la Agencia Tributaria todo lo relativo a sus actividades económicas a través de declaraciones censales y tiene la obligación de darse de alta en la sección y epígrafe correspondientes.

Actualmente, la actividad de traducción e interpretación se encuentra en la sección 2, «actividades profesionales», epígrafe 774.





ley de propiedad intelectual (LPI)

El Real Decreto Legislativo 1/1996 y el Real Decreto-Ley 24/2021 regulan las disposiciones legales de la propiedad intelectual. En ambos se decreta que la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor solo por el hecho de su creación y que está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial que le atribuyen plena disposición y derecho exclusivo a la explotación de la obra con las únicas limitaciones establecidas por la propia ley. Además, el Real Decreto 1/1996 recoge los diferentes tipos de autoría, los derechos morales y los derechos de explotación, entre otros. La LPI es crucial para la traducción editorial puesto que las traducciones y adaptaciones de obras se consideran obras derivadas y se les aplican los derechos recogidos en esta legislación.

40th ACE
TRADUCTORES
aniversario



prórroga de contrato

Prolongación de un contrato
ya firmado una vez que ha
alcanzado su extinción.

La Ley de Propiedad
Intelectual establece la
duración máxima de un
contrato en 15 años,
transcurridos los cuales ha de
firmarse uno nuevo.





recuento

Otra de las formas para calcular la tarifa en traducción editorial, basada en el número de caracteres y de matrices en el texto traducido.

En este caso, se utiliza la herramienta del procesador de textos para obtener secciones o bloques de determinados caracteres con espacios.





cotraducción

Colaboración de dos o más profesionales en la traducción de una misma obra, bien repartiéndose el trabajo de forma independiente entre cada uno de ellos (como suele ocurrir con las antologías de textos de distinta autoría), bien trabajando conjuntamente sobre la totalidad del libro.

Tal y como dispone el artículo 7 de la LPI, «los derechos sobre una obra que sea resultado unitario de la colaboración de varios autores corresponden a todos ellos».

40tt ACE TRADUCTORES aniversario



renovación (del **c**ontrato)

A diferencia de la prórroga, la renovación de un contrato debe llevarse a cabo cuando han caducado las condiciones del contrato anterior.

En la renovación de un contrato se tendrá en cuenta el contrato previo, pero las condiciones pueden negociarse y acordarse de nuevo entre las partes implicadas.





extinción de contrato

Finalización de la relación contractual entre el autor de una traducción y la editorial a la que se le han cedido los derechos de explotación de una obra.

De acuerdo con el artículo 69 de la LPI, un contrato de edición se extingue, además de por las causas generales de extinción de los contratos, por las siguientes causas: venta de la totalidad de los ejemplares; terminación del plazo pactado en el contrato; transcurridos diez años desde la cesión, si la remuneración es a tanto alzado, o quince, si es proporcional a las ventas.

Extinguido el contrato, la editorial suele gozar de un derecho de opción preferente para suscribir uno nuevo sobre la misma obra. Se consideran abusivas las cláusulas de renovación automática y tácita de los contratos.





plantilla

Diseño imaginario de 30 líneas
de 70 espacios realizado en los
procesadores de texto para
reproducir la página (o folio u
holandesa) tradicional, que
sirve para calcular y aplicar la
tarifa.

royalties o regalías



Remuneración monetaria que recibe un autor por la explotación de su obra en concepto de derechos de autoría.



Los traductores editoriales, como autores de una obra derivada, también tienen derecho a percibir estas cantidades cuando se difunde, publica y reproduce su obra. El porcentaje por cada ejemplar publicado y vendido de la obra debe estar siempre especificado en el contrato de traducción firmado con la editorial.



40tt ACE
TRADUCTORES
aniversario



página (o folio u holandesa)

Unidad de cálculo, también conocida como «plantilla de 2100 matrices», característica de uno de los modos de establecer y aplicar tarifas en traducción editorial.

Procede de los tiempos en que se escribía, y se traducía, con máquina de escribir, y se pagaba, y cobraba, por páginas (o folios u holandesas) de 30 (líneas) x 70 (caracteres) independientemente del texto que realmente incluyeran, con más o menos espacios en blanco, en fragmentos de diálogo, por ejemplo.

Con este método en la actualidad se puede igualmente pagar y cobrar por página (ajustada a una plantilla de Word de 30 líneas de 70 caracteres).

galeradas (o maqueta)



Este término tiene su origen en la imprenta con tipos móviles, pero todavía se sigue utilizando como sinónimo de una prueba de la obra ya maquetada y lista para corregir, tarea de la que se encarga un profesional de la corrección.

De acuerdo con el pacto segundo del contrato tipo de ACE Traductores, la editorial debe «someter las galeradas de la obra a la aprobación del traductor con tiempo suficiente para que este las revise» y comprometerse a no introducir cambios no comunicados y no autorizados.

Tal y como recoge el artículo 14 de la LPI, «exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses» es un derecho inalienable del traductor editorial.



obra **d**erivada

Transformación de una obra literaria, artística o científica. La LPI recoge que las obras derivadas pueden ser traducciones, adaptaciones; revisiones, actualizaciones y anotaciones; compendios, resúmenes y extractos, o arreglos musicales, entre otras.

40t ACE
TRADUCTORES
aniversario



IVA (exención de)

De acuerdo con el art. 20.1.26 de la Ley 37/1992 del Impuesto sobre el Valor Añadido, las traducciones y adaptaciones de obra, «incluidas aquellas cuya contraprestación consista en derechos de autoría», están exentas de IVA.

Es aconsejable que la referencia a la ley conste en las facturas emitidas.



palabra

Una de las unidades de cálculo
que se utiliza para fijar la tarifa.
En traducción editorial se
establece sobre el número de
palabras resultantes en el texto
traducido.





entidades de gestión

Las sociedades o entidades de gestión colectiva son organizaciones sin ánimo de lucro creadas al amparo de la LPI para la gestión colectiva de los derechos patrimoniales de los distintos titulares de propiedad intelectual.

En España, la asociación encargada de defender y gestionar colectivamente los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública de autores y editores de libros, revistas y otras publicaciones es CEDRO, nacida en 1988.

Asociarse no tiene ningún coste y, a cambio, se reciben beneficios tanto individuales como colectivos.

40tt ACE
TRADUCTORES
aniversario



derechos de **a**utoría

Conjunto de derechos que corresponden a quienes crean obras literarias, artísticas o científicas. Se dividen en derechos morales y en derechos patrimoniales.

Entre los derechos morales, se incluyen el derecho al reconocimiento de la autoría de una obra, que fundamenta el sexto mandamiento del Hexálogo o Código de buenas prácticas del Consejo Europeo de Asociaciones de Traducción Literaria (CEATL): «El nombre del traductor, en tanto que autor de la traducción, figurará en los lugares donde aparezca el nombre del autor original», y el derecho a exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses. Los derechos morales son «irrenunciables e inalienables» (art. 14 de la LPI); los patrimoniales, en cambio, se pueden ceder por un tiempo determinado y a cambio de una remuneración que, salvo excepciones, ha de ser proporcional a las ventas. El artículo 11 de la LPI reconoce al traductor la condición de autor de obra derivada y, por tanto, todos los derechos de propiedad intelectual conexos.



tanto alzado

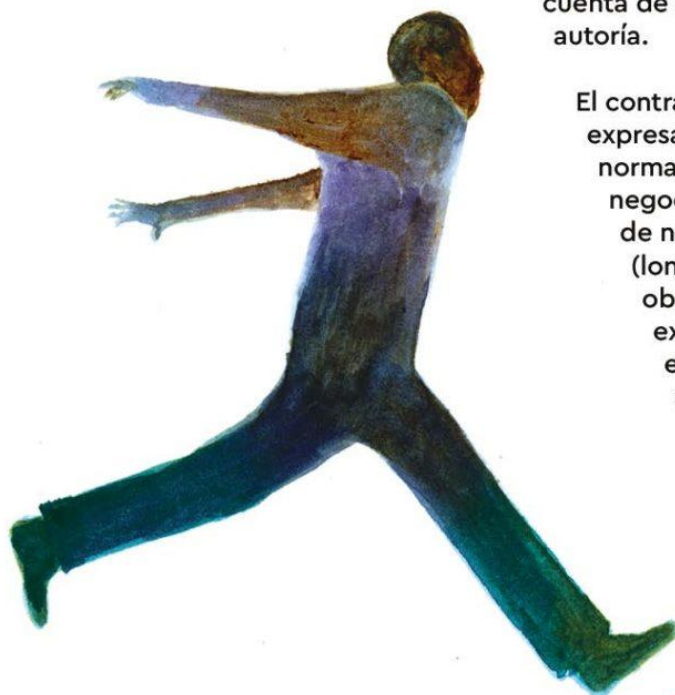
Es un sistema excepcional de remuneración de la traducción, que consiste en una cantidad fija y cerrada por los derechos de autoría correspondientes, y que se da en casos de la publicación de una primera y única edición y en otros casos muy particulares que recoge el artículo 46 de la LPI.

40t ACE
TRADUCTORES
aniversario

antipico

Cantidad de dinero que el traductor editorial percibe a cuenta de sus derechos de autoría.

El contrato de edición debe expresar dicha cantidad, normalmente fruto de una negociación que depende de numerosos factores (longitud y dificultad de la obra, plazo de entrega, experiencia del traductor, etc.). Una vez amortizado el anticipo, la editorial debe liquidar, «al menos una vez cada año» (artículo 64.5 de la LPI), el porcentaje de derechos sobre las ventas acordado en el contrato.



40t ACE
TRANSDUCTORES
aniversario





justificativos

Ejemplares del libro que la editorial debe enviar, sin cargo alguno, a quien lo ha traducido.

El contrato de edición establece el número mínimo por edición o reimpresión al que se tiene derecho.

Los ejemplares justificativos no pueden venderse y no devengan derechos de autoría.

40tt ACE
TRADUCTORES
aniversario



seguridad social

Conjunto de regímenes por los que el Estado garantiza a las personas comprendidas en su campo de aplicación la protección ajustada a las contingencias y situaciones definidas por ley.

En el caso de la traducción editorial, si es el traductor quien, de forma regular, organiza sus propios medios y recursos para realizar su trabajo, estará ejerciendo una actividad como profesional, así que tendrá que estar dado de alta en el Régimen Especial de Trabajadores Autónomos.

tarifa



Precio que se paga por un servicio profesional. En traducción editorial, la tarifa puede calcularse por palabras, por recuento de caracteres del procesador de texto o por plantilla u holandesa.

Es importante aclarar muy bien en el contrato en qué se basa la tarifa para evitar malentendidos una vez hecha y entregada la traducción. Además, para que dicha tarifa sea justa y acorde con cada proyecto, deben tenerse en cuenta factores como el idioma original, el tipo de texto, el plazo de entrega o la dificultad de la traducción.

En traducción editorial lo habitual es calcular la tarifa sobre el texto traducido, puesto que los idiomas varían en longitud unos respecto de otros, así que puede haber una gran diferencia entre el texto original y el traducido.

directiva (UE) 2019/790 de 17 de abril de 2019 sobre derechos de autoría en el mercado digital

Aprobada por el Parlamento Europeo en 2019, incluye una serie de artículos que atañen al ámbito de la traducción editorial con el objetivo de compensar la posición de debilidad de los autores en la relación contractual. Así, se remarca la importancia de que los Estados miembros garanticen una «remuneración adecuada y proporcional», y recuerda que las editoriales están sujetas a un deber de transparencia que les obliga a proporcionar «por lo menos una vez al año, [...] información actualizada, pertinente y exhaustiva» sobre la explotación de las obras, y extiende esta demanda de transparencia a las cesiones a terceros. También contempla el derecho de los autores «a reclamar una remuneración adicional, adecuada y equitativa» a la editorial si la remuneración pactada resulta ser «desproporcionadamente baja» en comparación con los beneficios obtenidos de la explotación de las obras. Y, por último, subraya la importancia de la negociación colectiva a la hora de corregir la asimetría de poder entre las distintas partes.





compatibilidad

El Real Decreto 1/2023
establece la compatibilidad
plena de las pensiones
contributivas y no contributivas
con la actividad artística.

La compatibilidad entre las
pensiones de jubilación y los
ingresos derivados de la
actividad autoral —incluida la
autoría de nuevas obras, es
decir, de obras escritas o
traducidas después de la
jubilación— ha sido una de las
reivindicaciones más
importantes del Estatuto del
Artista y, en concreto, de las
asociaciones autorales.

40tt AGE
TRADUCTORES
aniversario



contrato tipo

Los contratos tipo propuestos por ACE Traductores en 2013 son modelos generales que recogen los puntos mínimos que debe contener un contrato de traducción justo y respetuoso con la LPI.

Actualmente, ACE Traductores tiene publicados tres modelos de contrato: uno que regula la cesión de los derechos de reproducción, distribución y venta de la traducción en formato de libro impreso; otro que regula la cesión de los derechos de explotación digital de una traducción, y un tercero en el que se recogen las cláusulas de un encargo directo de traducción por parte del autor de una obra.

40 ACE
traductores
aniversario



certificado de tirada

Certificado firmado por la editorial en el que consta el número de ejemplares impresos de cada una de las ediciones o reimpresiones realizadas, la fecha de publicación de la obra y su precio de venta al público.

El pacto décimo del contrato tipo de ACE Traductores insiste en la obligación para la editorial (recogida en el artículo 64.5 de la LPI) de enviar este certificado antes de la puesta en circulación de la obra.

cesión a terceros



Cesión que hace la editorial que está en posesión de los derechos de explotación de determinada obra a otra editorial para su publicación bajo ciertas condiciones.

Esta cesión ha de respetar el ámbito territorial, las modalidades y el plazo de tiempo máximo establecidos en el contrato original y, de acuerdo con el artículo 49 de la LPI, ha de hacerse «con el consentimiento expreso del cedente», que percibirá un porcentaje lo más equitativo posible de la cantidad neta que reciba la editorial por la cesión.

Si el contrato firmado no recoge expresamente el carácter exclusivo, la editorial no está autorizada a ceder los derechos a un tercero y, si fuera el caso, se ha de formalizar la cesión por escrito en un nuevo contrato.



estatuto del artista

Conjunto de leyes transversales basadas en el informe aprobado por unanimidad en septiembre de 2018 por el Pleno del Congreso y denominado Estatuto del Artista, el Autor/Creador y el Trabajador de la Cultura.

Su objetivo es impulsar el desarrollo de todas las profesiones culturales y contrarrestar los problemas de precariedad e indefensión legal a los que se ven expuestos quienes trabajan en el sector cultural. Las casi sesenta propuestas que conforman este proyecto legislativo abarcan ámbitos como fiscalidad, normativa laboral o seguridad social, e implican a distintos ministerios.

40t ACE
TRADUCTORES
aniversario

***EL ORIGEN DE LAS ESPECIES* DE CHARLES DARWIN, ¿POR QUÉ UNA NUEVA TRADUCCIÓN?**

Dulcinea Otero-Piñeiro

El origen de las especies mediante selección natural (en adelante *El origen*) explica las claves de la teoría de la evolución de las especies a través del mecanismo de la selección natural, presenta los argumentos y pruebas que respaldan la teoría y detalla los numerosos experimentos y observaciones que realizó su autor a lo largo de los veinte años que tardó en componer su obra magna. Tal como afirma el propio **Darwin** en su *Autobiografía*, en traducción de **José Luis Gil Aristu**, «la ciencia consiste en agrupar datos para poder deducir de ellos leyes o conclusiones generales» [1].

Entre los antecedentes que llevaron a Darwin a erigirse en una de las figuras más destacadas de la ciencia de todos los tiempos encontramos a sus dos abuelos (sin duda también a sus dos abuelas, **Mary Howard**, por parte de padre, y **Sarah Wedgwood**, por parte de madre, pero de ellas sabemos bastante poco).

Erasmus Darwin (1731-1802), abuelo paterno de Charles, había alcanzado tal reputación en su especialidad que hasta recibió una propuesta del rey **Jorge III** para ejercer como médico real. Sin embargo, lo más destacado de él tal vez fuera su naturaleza inquisitiva, transgresora, íntegra, racionalista y artística. Escribió poesía desde su juventud y algunas de esas piezas, en parte dedicadas a sus intereses científicos, recibieron los elogios de **Coleridge** y de **Wordsworth**. Fue nombrado miembro de la Royal Society con treinta años, criticó con dureza los sistemas esclavistas y defendió el derecho de las mujeres a recibir formación académica. En la década de 1790 (medio siglo antes que Charles Darwin) ya había esbozado una hipótesis sobre la transmutación de las especies, una idea revolucionaria por entonces, en una obra titulada *Zoonomia*. Fue uno de los miembros asiduos de la Lunar Society, una especie de club de polímatas formado por algunos de los intelectuales, científicos, artistas e industriales más destacados del momento que se reunía una vez al mes, en noches de luna llena, para que el trayecto de regreso a casa después de

sus encuentros fuera más fácil y seguro que en noches oscuras, de ahí el nombre que adoptó el grupo.

Otro de los asistentes habituales a las reuniones de esta sociedad fue **Josiah Wedgwood** (1730-1795), abuelo materno de Charles Darwin y abuelo paterno de su esposa, puesto que contrajo matrimonio con una prima hermana suya; Wedgwood, nacido en una casa de varias generaciones de alfareros, introdujo innovaciones sustanciales en el negocio familiar que lo convirtieron en una firma de gran prestigio que ha perdurado hasta hoy. Dodgson y Gann lo consideran el «mayor innovador del mundo» [2], y sostienen que «fue un genio del *marketing* y conectó el mundo de las ciencias y de las artes a través de una concepción absolutamente novedosa del diseño industrial. Su aportación más relevante fue la forma en que mejoró la calidad de vida y de trabajo de la sociedad en la que vivió» [3]. También él fue nombrado miembro de la Royal Society.

Curiosamente, Charles Darwin no llegó a conocer a ninguno de sus abuelos, puesto que ambos fallecieron antes de que él naciera, pero sin duda heredó su racionalismo, su afán de conocimiento, su valentía para defender sus convicciones aunque fueran contrarias al pensamiento imperante y, por supuesto, la tranquilidad de un gran patrimonio que le permitió fluctuar en los estudios y las aficiones hasta que todo ello lo encaminó hacia el desarrollo de su revolucionaria teoría. Él mismo alude a ello en su *Autobiografía* cuando señala que poco después de abandonar la carrera de medicina en Edimburgo «me convencí [...] de que mi padre iba a dejarme en herencia suficientes bienes como para subsistir con cierta comodidad» [4]. Darwin admite haber perdido el tiempo durante su formación académica en varios pasajes de este sucinto volumen, pero lo cierto es que el entorno en el que se desenvolvió le reportó muchos de los materiales que necesitaría más tarde para componer *El origen*, uno de los fundamentos de la biología moderna y obra cumbre la literatura universal.

En 1831, recién graduado en Cambridge, había aceptado la propuesta de viajar como acompañante del capitán **FitzRoy** en la expedición del HMS Beagle, y no exactamente como naturalista. Según sostienen **Rob Dunn** y **Mónica Sánchez**:

Mientras el Beagle surcaba las costas de América del Sur, Darwin empezó a discernir tanto la evolución de las especies como la relevancia que tenía para ella la supervivencia del más

fuerte. Pero Darwin no viajaba a bordo del Beagle como científico. Lo invitaron a realizar la travesía como comensal del capitán del navío, **Robert Fitzroy**, para hacerle compañía y que no sucumbiera a la soledad y la desesperación habituales de los largos viajes por mar. Darwin reunía dos cualidades para desempeñar esta labor (no remunerada). Pertenecía a la misma clase social e intelectual que Fitzroy [...]. Y, además, durante las comidas a las que había sido invitado en Inglaterra, Darwin había cobrado fama de buen compañero de mesa: contaba cosas interesantes [5].

Durante aquella vuelta al mundo de cinco años de duración en la que visitó lugares tan alejados y distintos de su Inglaterra natal como América del Sur, algunas islas del Pacífico, Australia, Nueva Zelanda o el sur de África, «dedicaba una parte de la jornada a redactar mi diario, y me esforcé mucho en describir con cuidado y viveza todo lo que veía, lo que constituyó una buena práctica» [6]. Aquel ejercicio le sirvió, además, para publicar su primera obra en 1839 como parte de otra más extensa dedicada a las dos expediciones realizadas por el buque HMS Beagle. Ese mismo año fue nombrado también él miembro de la Royal Society y, además, a la misma edad que su abuelo Erasmus, con treinta años. A partir de entonces, el naturalista inglés no dejó de reunir observaciones, de efectuar experimentos y de recopilar datos para la confección de su gran obra, la cual se propuso escribir a partir de aquel viaje.

Se entregó durante veinte años a esa labor y publicó la primera edición de *El origen* en 1859, a la edad de cincuenta años. Compuso una obra de 500 páginas (exactamente 502 en su primera edición) que concibió como un resumen y escribió para un público no especializado. La expectación que suscitó el volumen agotó la tirada de 1250 ejemplares en un solo día (de acuerdo con declaraciones epistolares del propio Darwin[7]), y las ideas y argumentos del que por entonces ya era un reputado científico entre sus coetáneos inspiraron numerosos debates científicos, filosóficos y religiosos.

En vista del éxito rotundo de la primera edición, el editor, **John Murray**, instó a Darwin a preparar una segunda edición con la máxima celeridad, y esta se publicó menos de dos meses después, el 7 de enero de 1860. Entre los años 1859 y 1872, Charles Darwin retocó hasta en cinco ocasiones la primera versión de su obra cumbre, y en cada variante sucesiva introdujo modificaciones, supresiones o añadidos para adecuarla mejor a su pensamiento y

dar respuesta a algunas de las críticas más espinosas que fue recibiendo. La última de todas, la sexta edición inglesa, es la más acabada por su autor, la definitiva, aunque todas ellas tienen una relevancia indiscutible para conocer el devenir del pensamiento del naturalista inglés.

Por extraño que pueda parecer, desde 1872 hasta 2023 solo han circulado dos traducciones íntegras y legítimas al castellano de la versión definitiva de esta obra de Darwin. La primera de ellas se la debemos a **Enrique Godínez y Esteban**. Este intelectual español nacido en Madrid en 1845, fue un oficial de la marina con inquietudes periodísticas y empresariales que tomó la iniciativa de escribir a Darwin para proponerle la traducción de *El origen* al castellano. Su traducción, publicada en 1877 en la Biblioteca Perojo, conoció una segunda edición en 1880 «notablemente corregida y aumentada», según consta en la portada del libro. La segunda traducción íntegra y legítima al castellano de la sexta edición inglesa de *El origen* vio la luz en 1921 y se la debemos a **Antonio de Zulueta y Escolano**, uno de los científicos españoles más sobresalientes e internacionales del momento. Nacido en Barcelona en 1885, se doctoró en Ciencias Naturales por la Universidad Central de Madrid, fue uno de los defensores del evolucionismo en España y ocupó la primera cátedra de Genética que se creó en el país. Por desgracia, la guerra civil y la represión franquista posterior frustraron su brillante carrera científica. Zulueta fue represaliado, depurado y condenado al ostracismo por sus ideas republicanas [8].

De las dos traducciones recién mencionadas, la de Zulueta ha sido la mejor valorada por la crítica y la más reproducida en nuestro idioma. Sin embargo, esto no quiere decir que a lo largo de los siglos XX y XXI solo hayan circulado versiones de esta obra en castellano firmadas por estos dos traductores, sino que los textos que hemos leído hasta ahora (exceptuando el de **M. J. Barroso Bonzón**, que no se basa en la sexta edición inglesa) han sido, o bien una de esas dos, o bien paráfrasis o copias de ellas presentadas con otros nombres, es decir, apropiaciones ilegítimas o plagios. A este respecto resulta muy esclarecedor y recomendable el artículo de **Carmen Acuña Partal** titulado «Autoría y plagio en las traducciones al español de *[On] the Origin of Species* de Charles Darwin (1872-2001)» [9]. Este estudio, que acota el marco temporal de su análisis entre los años 1872 y 2001, recurre «a la metodología y las herramientas desarrolladas a tal efecto en el ámbito de la Lingüística Forense anglosajona» [10] para examinar en profundidad las traducciones de

El origen publicadas dentro de ese intervalo temporal. En su apartado 5 de «Consideraciones finales» concluye que «pueden establecerse dos grupos de textos vinculados por una marcada similitud» [11], denominados en este estudio «Grupo Godínez» y «Grupo Zulueta».

Esto evidencia, por tanto, que las versiones más reproducidas y leídas en español de la obra cumbre de Darwin solo han sido dos hasta el año 2001, la de Godínez y la de Zulueta [12]. Algunas de esas publicaciones alcanzaron gran difusión y elevados índices de ventas en España y en América, aunque no siempre portaran el nombre de sus verdaderos traductores. Si tenemos en cuenta que la más reciente de ambas data de 1921, parece bastante oportuno elaborar una nueva traducción, aunque solo sea para volver a analizar en profundidad el texto original darwiniano más de un siglo después.

Con esa idea empecé a trabajar en este proyecto al que dediqué dos años. La amplitud del plazo temporal me permitió avanzar en la tarea con minuciosidad, desentrañando el texto original hasta el último detalle. El volumen está repleto de terminología especializada de diversas materias científicas, pero no es un texto científico especializado. Se trata de un ensayo expositivo destinado a un público general que explica una teoría científica sobre la base de observaciones, experimentos y razonamientos. Traducirlo requirió numerosas indagaciones y búsquedas, pero la lectura del resultado debería fluir sin ningún contratiempo. Aunque a continuación esbozaré algunas de las mayores diferencias entre mi traducción y las de mis antecesores, quisiera aprovechar estas líneas para elogiar y reconocer el trabajo monumental que realizaron estos pioneros para trasladar a nuestro idioma y difundir entre la comunidad hispanohablante la obra magna de Darwin.

Antes de consultar los estudios de **Acuña Partal** ya percibí una similitud enorme entre todas las traducciones de *El origen* que cayeron en mis manos, pero durante la ejecución del trabajo comprobé que había más razones para preparar una nueva versión en castellano de esta obra universal. Los textos de **Godínez** y **Zulueta** adolecen de una expresión encorsetada, muy aferrada al original inglés, en el que abundan frases muy largas repletas de incisos, digresiones, aposiciones o paréntesis; la traducción de esta obra a nuestra lengua manteniendo con rigidez el orden y hasta la puntuación de las frases originales, dio como resultado textos abstrusos, entrecortados y difíciles de entender. Consideremos algunos

fragmentos tomados de la traducción de A. Zulueta y de D. Otero-Piñeiro a modo de ejemplo:

De modo que las variedades admitidas como tales tienen aproximadamente el mismo promedio de extensión restringido que las formas muy afines marcadas para mí por míster Watson como especies dudosas, pero que los botánicos ingleses clasifican casi unánimemente como buenas y verdaderas especies.

El origen, cap. II, trad. de **A. Zulueta** (1921) [13]

De modo que las variedades catalogadas como tales exhiben casi la misma restricción geográfica que las formas muy próximas a ellas que el señor Watson me ha señalado como especies dudosas, pero que son clasificadas casi de manera universal por los botánicos británicos como especies indiscutidas y verdaderas.

El Origen, cap. II, trad. de **D. Otero-Piñeiro** (2023) [14]

[...] y yo creo que este principio genealógico o de descendencia es el oculto lazo de unión que los naturalistas han buscado con el nombre de sistema natural. Con esta idea de que el sistema natural —en la medida en que ha sido realizado— es genealógico por su disposición, expresando los grados de diferencia por los términos géneros, familias, órdenes, etc., podemos comprender las reglas que nos hemos visto obligados a seguir en nuestra clasificación.

El origen, cap. XIV, trad. de **A. Zulueta** (1921) [15]

[...] y creo que este elemento de la descendencia es el eslabón oculto de conexión que han buscado los naturalistas bajo la denominación de sistema natural. Las reglas que tendemos a seguir para nuestras clasificaciones se entienden a partir de esta concepción del sistema natural como una ordenación genealógica (tan perfecta como se ha logrado hasta ahora) en la que los grados de diferencia se expresan en términos de géneros, familias, órdenes, etc.

El Origen, cap. XIV, trad. de **D. Otero-Piñeiro** (2023) [16]

Otra de las razones que dan sentido a la nueva traducción es la cantidad de discrepancias, algunas bastante sorprendentes, que detecté entre la versión original de Darwin y las

existentes en castellano que, en algunos casos, se deben a lapsus de traducción y, en otros, derivan de la copia o el dictado del texto manuscrito o impreso por parte del traductor o de terceras personas para mecanografiarlo o para digitalizarlo.

Algunas de estas alteraciones consisten en frases ausentes por saltos de línea durante la traducción; otras son trastoques de letras o de palabras completas, como escribir «extrema» en lugar de «externa», «senil» en lugar de «sésil» o «alcantarillados» en lugar de «acantilados»; y en otras ocasiones se niega cuando el original afirma o, por el contrario, se afirma cuando el original niega, o se dice exactamente lo contrario y, por ejemplo, leemos «directa» en lugar de «indirecta» o «superiores» en lugar de «inferiores». En general, se trata de deslices o erratas que no alteran el conjunto de la obra, pero que sumados a todo lo demás, complican la lectura y entorpecen su comprensión.

La traducción de *El origen de las especies* recién publicada en Alianza Editorial está exenta de todos estos problemas. Ofrece un texto más natural en castellano, inteligible y fluido; un texto liberado de errores que se habían ido perpetuando (y hasta multiplicando) edición tras edición; enriquecido con notas al pie que aclaran detalles irresueltos hasta ahora y aportan información valiosa para ambas orillas del Atlántico; y respetuoso con el rigor terminológico del periodo histórico en que se concibió la obra, así como con la expresión y el estilo de su autor [17]. Con esta traducción recuperamos el texto original de Darwin con la esperanza de dar un nuevo impulso a la difusión de sus hallazgos entre toda la comunidad hispanohablante.

Notas

- [1] Charles Darwin, *Autobiografía*. Trad. de José Luis Gil Aristu, Laetoli, 2008.
- [2] Mark Dodgson y David Gann, *Innovación*. Trad. de Dulcinea Otero-Piñeiro, Antoni Bosch, 2019.
- [3] *Ibíd.*
- [4] Charles Darwin, *Autobiografía*. Trad. de José Luis Gil Aristu, Laetoli, 2008.
- [5] Rob Dunn y Mónica Sánchez, *Delicioso. La evolución del sabor y cómo nos hizo humanos*. Trad. de Dulcinea Otero-Piñeiro, Alianza Editorial, 2022.
- [6] Charles Darwin, *Autobiografía*. Trad. de José Luis Gil Aristu, Laetoli, 2008.

[7] Véase, por ejemplo, la carta del 21 de diciembre de 1859 de Darwin a Asa Gray, Darwin Correspondence Project, [«Letter no. 2592»](#), consultado en febrero de 2024.

[8] Para acceder a una información detallada sobre la trayectoria científica de Zulueta, véase el trabajo de Susana Pinar y Francisco J. Ayala [«Antonio de Zulueta y los orígenes de la Genética en España»](#) (consultado en febrero de 2024).

[9] Carmen Acuña Partal, «Autoría y plagio en las traducciones al español de [On] *The Origin of Species* de Charles Darwin (1872-2001)». *1611: Revista de historia de la traducción*, n.º 14, 2020.

[10] Ibíd.

[11] Ibíd.

[12] Aludo aquí al año 2001 porque ese es el intervalo que abarca el estudio académico de Acuña Partal. Sin embargo, durante las averiguaciones esporádicas que he efectuado para localizar otras traducciones entre 2001 y 2023 no he encontrado ninguna. Además, el ejemplar de *El origen* en traducción de Zulueta del que dispongo es una edición conmemorativa de Austral cuyo año de edición es 2021. Todo ello insta a pensar que la traducción de Zulueta ha seguido siendo la más valorada y reproducida de esta obra de Darwin en castellano al menos hasta 2021.

[13] Charles Darwin, *El origen de las especies*. Trad. de Antonio Zulueta, Austral, 2021.

[14] Charles Darwin, *El origen de las especies mediante selección natural*. Trad. de Dulcinea Otero-Piñeiro, Alianza, 2023.

[15] Charles Darwin, *El origen de las especies*. Trad. de Antonio Zulueta, Austral, 2021.

[16] Charles Darwin, *El origen de las especies mediante selección natural*. Trad. de Dulcinea Otero-Piñeiro, Alianza, 2023.

[17] Para ahondar en algunos de estos aspectos de la traducción de *El origen* publicada recientemente en Alianza Editorial, recomiendo el capítulo «Nueva traducción de *El origen de las especies*: Darwin para el mundo hispanohablante del siglo xxi» de D. Otero-Piñeiro, en: *Después de El origen de las especies: La teoría darwiniana, paradigma de hoy*. M.C. Botella López, M. K. Gijón y J. Gijón Puerta (eds.), EUG, 2023.

[Dulcinea Otero-Piñeiro](#) es traductora especializada en obras científicas desde el año 1998. Ha trabajado con diversas editoriales españolas, como Ediciones B, Planeta, Tusquets, Antoni Bosch, Akal o Alianza Editorial, y ha reportado más de ciento veinte obras traducidas al mercado de libros en español, casi todas sobre materias científicas como

astronomía, física, química, matemáticas, biología o ecología. Es miembro profesional de ACE Traductores (Sección autónoma de traductores de la Asociación Colegial de Escritores de España) y de ASETRAD (Asociación Española de Traductores, Correctores e Intérpretes). Para más información sobre su trayectoria, producción editorial y actividades véase su página web: <https://tradart.es/>

EL VIAJE: DIARIO DE TRADUCCIÓN DE *¿QUIÉN TEME AL GÉNERO?*, DE JUDITH BUTLER

Alicia Martorell

Este texto está redactado a medida que iba avanzando la traducción de [*¿Quién teme al género?*](#), de Judith Butler. Se trata de reflexiones bastante deslavazadas que me venían a la mente a medida que intentaba resolver todos los rompecabezas que trae consigo cada traducción. Algunas se refieren a terminología, otras a estructuras mentales, estilo, procesos de trabajo.

Es la primera vez que lo hago, pero espero que no sea la última. He optado por el formato más sencillo: reflexiones independientes, a veces contradictorias, casi fichas (de hecho, muchas lo son) que voy anotando según irrumpen en mi cabeza, lo que las convierte en una especie de diario de traducción.

Desde que empecé a traducir este libro he estado volando por un universo supraestelar. En primer lugar, porque enseguida tomé la decisión de traducirlo sin marcas de género, lo que ha abierto un melón que no para de estallarme en las manos, en muchísimos sentidos, que no son solo lingüísticos. Pero además, los libros se mezclan con la vida, hunden las raíces muy hondo y eso me ha generado la necesidad de guardar un registro lo más puntual posible.

Espero que esta huella escrita de algo volátil por naturaleza, que suele desaparecer sin dejar rastro en el momento de entregar la traducción, me pueda ser útil en el futuro y que también sea útil para quienes lo lean.

Lo primero que he hecho, antes de empezar, es volver a leer [*Ni por favor ni por favora*](#), de María Martín, el libro que me deslumbró porque no me di cuenta de que estaba redactado sin marcas de género hasta que no lo vi escrito, negro sobre blanco. A lo largo de estos

meses, supongo que he prolongado, reformulado o cuestionado muchas de sus afirmaciones, pero esta es la base sobre la que he construido y es de justicia rendirle un tributo agradecido.

Me he propuesto que no haya ninguna marca de género que no esté previamente en el inglés, en un intento de no dar nada por hecho y de no dar al binarismo más lugar del que le da la autora. Empiezo a creer que es posible. Esto me ha llevado a una reflexión fantástica sobre género, binarismo y lenguaje que no me esperaba en absoluto. He dado un paso que ya no tiene marcha atrás, como si me hubiera cambiado la perspectiva sobre el mundo.

Creo que soy capaz de suprimir la mayor parte de las marcas de género, o al menos de no presuponer ninguna que no esté en el inglés, pero, ¿debo suprimirlas con «feminists», por ejemplo? ¿Debo usar «las feministas», asumiendo que todas las feministas son mujeres, o eso no es más que una presuposición binarista? ¿No será un caso de femenino genérico? Por otra parte, ¿por qué Butler no usa «feminist people» si podría hacerlo y lo hace en otros casos?

Cuando intentas suprimir las marcas de género te das cuenta de dos cosas: a) el masculino genérico y el específico con mucha frecuencia se refieren a cosas diferentes y esa distinción queda subsumida en el masculino genérico; b) a veces asoma un femenino genérico como con «feministas» y cabe preguntarse sobre su legitimidad en este contexto, dado que sigue enmarcándose en un esquema binario.

Me cuesta mucho suprimir las marcas de género con «other». Podría poner «otras personas», pero aquí cambia el sentido de «otro», ha perdido el matiz de alteridad, que a veces es importante. No es lo mismo «otro» como «todo aquello que no soy yo» y «otro» como «distintos, variados, algunos». Tampoco puedo usar «alteridad», que es lo que usé en *El segundo sexo*, porque esta vez no me refiero a un concepto sino a personas concretas. Estoy explorando «otras identidades» (cortesía de Ángela) y «otras vidas». (Todo esto me ha salido bastante lacaniano...).

Escribir un texto sin marcas de género suele pasar por usar «personas» cada dos líneas. A veces es un comodín necesario, pero me estoy esforzando por reformular la frase más profundamente, cambiando de persona gramatical, convirtiendo adjetivos en verbos, buscando sinónimos invariables y usando sustantivos más abstractos que no requieran artículo (los artículos son ahora mismo mi bestia negra).

Butler usa el término «vidas» de una manera particular, que todavía tengo pendiente explorar. Por ejemplo, «trans lives», «gendered lives», «queer lives», «lives dispensable». O el famosísimo «lives that matter», que lo resume todo. Creo que tiene que ir en plural, con perdón de los plurales distributivos. Quizá, al fin y al cabo, desde este punto de vista no sean lo mismo «nuestra vida» y «nuestras vidas». Lo mismo me pasa con cuerpo/cuerpos.

Me estoy volviendo loca con el vocabulario del psicoanálisis. Ya era bastante difícil desde el francés, pero aquí tengo cuatro idiomas en cascada, dos escuelas psicoanalíticas (o más, si contamos a Derrida, que también sobrevuela por aquí) y las distintas escuelas de traducción al español, cada una con sus cosas. Sin contar el tropismo francés de Butler. A veces, incluso cuando soy capaz de resolver un término, me pongo a redactar una nota y me tengo que reprimir o me saldrían tres páginas.

Hago juegos malabares con «phantom», «phantasm» y «fantasy», que podrían ser cosas muy parecidas si no existiera la escisión lacaniana del «phantasme»: fantasía, espantajo, fantaseo, obsesión, delirio, espectro, fantasía obsesiva, delirio obsesivo. Casi siempre «phantasm» (que es lo más frecuente) va a ser un mixto de fantasía + obsesión. No todos los términos valen para todos los casos, aunque parto de la base de la *phantasia* freudiana, que es lo que viene en el Laplanche español, después de todo. A partir de ahí, voy haciendo encaje de bolillos. Este término, que nunca dejó de darme problemas en francés (*fantasme*), también me los está dando en inglés... Pero Butler me parece más derridiana que lacaniana.

Lo más difícil de todo es traducir unas estructuras mentales, un marco. Y no siempre encaja el inglés con el español, lo que obliga a usar estrategias muy elaboradas. Luego las palabras van encajando mejor o peor, pero hay que tener claro el marco, es lo más importante.

En el inglés podemos tener un genérico, que se puede desglosar en un femenino y un masculino. Por ejemplo, «parents» y «fathers and mothers» o «children» y «sons and daughters». Y «parent» y «father» no son la misma cosa. En cambio, en español el femenino dibuja un enorme vacío que solo aparece cuando es imperativo indicar que no nos estamos refiriendo al masculino.

La frase: « [...] “gender” is taken as code for a political agenda that seeks [...] prohibit any reference to “mother” and “father” in favor of a genderless future» tiene más fuerza en inglés que en español.

Por eso es todo tan complicado: porque tienes que pensar en lo que está y en lo que no está.

Este libro me estruja tanto la cabeza que no puedo trabajar más de dos horas seguidas, sobre todo ahora que estoy revisando. Tengo que parar, dar una vuelta, leer el *Hola...* Me escurre el cerebro como un trapo de fregar, me quedo vacía.

Al entrar en un mundo en el que la desvinculación entre binarismo, sexo y género es total, empiezas a preguntarte cosas y a no dar nada por hecho (a no ser que me esté metiendo en un delirio, pero en ese caso será el delirio de mi libro).

Me ha costado entender cómo no se puede dar por sentado que embarazada se aplica siempre a mujer, pero ¿qué pasa con «feminista», como comentaba más arriba? ¿Y qué pasa con «lesbiana»? ¿Debo asumir que una lesbiana es siempre una mujer? (siempre me acuerdo de *El amante lesbiano*, de Sampedro). Bienvenida a un mundo en el que no puedes dar por hecha ninguna presuposición de género. Y, como soy la cocinera, cada una de estas opciones va a tener una contrapartida lingüística que me obliga a tomar partido porque, después de todo, tendré que expresarlo de una forma o de otra.

He cambiado el ejemplo: «Soy un hombre de la misma forma en que lo son todos los demás» por «Soy una mujer...». No modifica nada en el sentido, solo es un ejemplo, pero, de la misma forma que en inglés «man» no se puede confundir con «human», en español «hombre» es ambivalente, puede ser genérico o específico. Podría haber puesto «varón», pero creo que mejor así.

Butler me ha contestado a través de la editorial sobre «feministas»/«feminismos». Dice que prefiere que no haya marca de género pero, de tener que haberla, que sea el femenino. Lo contrario de lo que me ha dicho @RAEInforma, por cierto. Si eso no es un femenino genérico, no sé qué va a ser. A mí ya me parece bien lo que me dice Butler, que conste.

Eso quiere decir que voy a priorizar «los feminismos» o «las teorías feministas» sobre «las feministas», ahí es fácil evitar las marcas de género. No obstante, hay muchísimos ejemplos en los que, cuando decimos «las feministas» nos estamos refiriendo muy específicamente a mujeres. Por ejemplo: «Las feministas transexcluyentes tienen miedo de que les roben su feminidad». No puedo decir «los feminismos transexcluyentes tienen miedo de que les roben su feminidad».

No me he atrevido a preguntarle por «lesbianas», que se quedará en femenino. Después de todo suele formar parte del doblete «gais y lesbianas», que es binario por definición. No paro de sacarle punta a todo.

Algunas de las cosas que detecto en esta primera revisión:

- Se me escapan artículos por doquier. No sirve de nada que encuentres un sustantivo o un adjetivo epiceno o neutro si tiene que ir precedido por «los» o «las». Los artículos masculinos son una plaga que se me infiltra por todas partes.
- Voy encontrando nuevas fórmulas para suprimir las marcas de género que no se me habían ocurrido en el primer borrador. Esa es una de las cosas que más me maravilla: la capacidad infinita de mejorar las cosas poco a poco y con mucha paciencia (el método del abate Faria con la cucharita).
- Puedo destensar bastante la sintaxis, pero la mayor parte del trabajo está hecho. Eso quiere decir que he hecho la primera versión muy concentrada. No obstante, sigo reformulando y simplificando las frases y despegándome del inglés. No importa las veces que leas un texto, siempre podrás hacer más.

Otro problema que encuentro con la supresión de las marcas de género son los discursos de terceros. Terceros que suelen ser el papa, la Iglesia católica, los jueces del Tribunal Supremo, los partidos y las instituciones que defienden el orden y la tradición.

En esos casos, no es que las esté dejando sistemáticamente (salvo que esté reproduciendo literalmente un discurso), pero si no las puedo suprimir de forma sutilísima, que no se note, las dejo. Después de todo, no puedo colocar un «personas embarazadas» en una frase del juez Thomas...

Y es que a veces la supresión de las marcas de género queda muy reivindicativa, como insistiendo en la opción política que supone, y en otras queda muy sutil, como si lo natural fuera hablar así. Con eso también es necesario jugar.

Me está costando mucho controlar el uso que da Butler al sarcasmo. A veces no entiendo bien las frases a la primera porque pone muy pocas marcas para identificar los argumentos ridículos que analiza y contra los que se manifiesta. Así que tengo que revisar una y otra vez la lógica de la argumentación en su conjunto, que puede abarcar varias frases, para estar segura de que no hago un revoltillo de argumentos. De alguna forma, lo pone todo al mismo nivel y espera que el lector sea capaz de hacer la distinción sobre la base de pequeñas marcas. Es complicado, porque tampoco quiero dar todo masticado si Butler no ha querido hacerlo.

El caso es que a veces traduzco una frase como si la dijera Butler, luego me doy cuenta de que está reproduciendo argumentos de terceros, porque son cosas que no puede haber dicho, empiezo a buscar marcas que me indiquen que es algo sarcástico, pero no las encuentro, están elididas y solo el propio razonamiento me indica que estoy errando el rumbo.

He tardado más de una hora con esta frase: «One could speculate that the allegedly pernicious caricature of gay and lesbian people, including their supportive parents or their queer parents, as “doing harm” to children is a projection and disavowal of the brutal sexual exploitation of children conducted by the Catholic Church».

Al final ha quedado así: «Solo hay que pararse a pensar en cómo esas caricaturas negativas de gais y lesbianas (incluidos sus progenitores cuando les dan su apoyo o cuando también son queer) se nos presentan como nocivas para la infancia: quizá se trate de una proyección y una forma de negar la brutal explotación sexual de menores llevada a cabo por la Iglesia católica».

He dudado mucho con «supportive», porque no entendía bien qué pintaban los padres en esto. Pensaba que era «sarcasmo», aunque he acabado deduciendo que no lo es. Lo definiría como una asociación mental muy vaga que no ha cuajado de forma totalmente explícita en la escritura.

Luego, por alguna razón, la primera opción que se me ocurre siempre para «disavowal» es «repudiar», «desautorizar» o «desaprobar». En cambio, en el caso de Butler es siempre «negar», en el sentido más psicoanalítico de la palabra (el lenguaje de Butler tiene un fondo psicoanalítico tremendo). Y los dos significados pueden ser prácticamente opuestos en algunos contextos, así que tengo que tener muchísimo cuidado.

En realidad, la frase y el argumento son muy sencillos, tengo que reflexionar sobre por qué determinadas frases se enganchan en todas las esquinas. Obviamente es la forma en que evoluciona el pensamiento de Butler, cómo se va desenroscando en su cabeza, para convertirse *in fine* en su forma de escribir, pero necesitaría llegar a describirlo y definirlo mejor para incorporarlo de forma más eficaz (y menos dolorosa).

Lo mejor ha sido la hora que nos hemos pasado dándole vueltas a la frase por What'sApp, a cinco bandas, hasta que todo ha ido encajando en mi cabeza. Gracias, Berna, Reyes, Laura y Elena.

Luego están todas esas frases condicionales, implícitas y explícitas, esos titubeos, esos «quizá» tácitos o expresos que me están volviendo loca. Desde luego, es una forma de hablar, una forma de razonar.

Dando vueltas para encontrar una traducción más consecuente para «externalized», porque en realidad quiere decir «proyectar», «desplazar», transferir a un elemento externo, usar un chivo expiatorio. Digamos que «externalizar» es una traducción demasiado económica y aquí estamos en un registro psicoanalítico. Por ejemplo, la Iglesia externaliza hacia el género el daño que ha causado a la infancia. Es decir, lo proyecta sobre el género, haciéndole responsable de un daño que ha causado ella misma. Estoy usando «proyectar» la mayor parte de las veces. De nuevo una solución psicoanalítica me ofrece una traducción diferente.

Realmente los artículos son una complicación. Si no quiero poner «niñas y niños», tengo que poner «menores», pero es una palabra complicada de usar sin artículo. Y ese artículo va a ser masculino, no puede ser otra cosa. Ninguna de las dos opciones me gusta, pero tampoco quiero usar opciones poco naturales. No termino de encontrar una salida convincente para este problema. Estoy alternando diferentes opciones para no sobrecargar, solo espero que quede fluido. ¿Será mejor poner «los y las menores» que poner «los niños y las niñas»? Ahí queda la pregunta.

Las marcas del discurso indirecto son tan minimalistas que a veces traduzco ocho líneas pensando que quien habla es Butler, cuando en realidad está hablando el papa, un obispo o un senador republicano. Ahí puede pasar que vea las contradicciones o que las subsane inconscientemente, lo que es mucho peor (¡Ay, mi tendencia a rellenar huecos y a compensar contradicciones!). Y cuando termina, te comenta (o no): «¿Ves qué contradictorios son? Lo que dicen no tiene sentido». Y me tengo que volver al principio del párrafo a ver quién ha dicho qué. A veces es tan imperceptible que si no estoy muy concentrada se me puede escapar.

Lo estoy haciendo algo más patente, de la forma más sutil que puedo, usando conectores más explícitos o cambiando el orden de la frase para que se entienda mejor quién dice qué. Ya es bastante difícil seguir la argumentación. El lector, obviamente, sabe cómo piensa Butler y sabe cómo piensa el papa, pero a veces los argumentos son tan complejos que tienes que leer cada frase tres veces. Y no es que eso me parezca mal, pero tengo la sensación de que en inglés es más fácil seguir la pista.

Para rizar el rizo, todos los argumentos contra los detractores del género se basan en una contradicción. El esquema básico es:

X dice A y también dice B. A y B son contradictorios, por lo tanto X es contradictorio.

O bien:

X dice A y de las consecuencias de A se puede inferir B. A y B son contradictorios, por lo tanto X es contradictorio.

Como razonamiento está claro, pero la complicación está siempre en cómo marcas el discurso de X. El caso es que Butler lo marca muy poco. Desde luego, no hay comillas (salvo en citas literales), no hay cursiva, no hay verbos *dicendi*. Arranca con el argumento de X, dejando que el contexto permita identificar que quien habla es X y no introduce su punto de vista hasta llegar al momento en que pone de relieve la contradicción. A veces, su punto de vista va en primera persona, pero a veces... no.

Es muy brechtiano.

En el fondo, esto no deja de ser un trabajo oulipiano con sus reglas limitadoras, sus *contraintes*. Por eso voy mejorando con la práctica, porque estoy ingresando en una lógica paralela. Escribir sin marcas de género tiene que ser a la fuerza infinitamente más fácil que escribir sin usar la letra «a».

Lo que ocurre, y esto es inesperado, es que a medida que voy desbrozando me descubro un nivel de reformulación que no tenía, mis frases alzan el vuelo y encuentro soluciones de traducción que caminan solas, incluso cuando no estoy tratando de borrar marcas de género.

Respiro llena de alivio porque he podido usar «responsables políticos y representantes parlamentarios» en lugar de «políticos y legisladores» y de repente tengo la sensación de que todo esto es un trile, que el masculino genérico está ahí haga lo que haga, para empezar, aunque sea muy levemente, en «políticos» y en «parlamentarios». Y está también tiñéndolo todo en el mero hecho de que cualquiera que lea cualquiera de las dos formulaciones, siempre, siempre, pensará en un hombre. Es decir, el masculino genérico no está específicamente en las palabras, vive dentro de nuestra cabeza.

A veces me pregunto si no será mejor desdoblar, por muy cansino que quede, porque esto no invisibiliza, pero no estoy segura de que visibilice.

Lo bueno de todo esto es que, hurgando, hurgando, siempre acabas por encontrar algo mejor. Al final he puesto: «las personas que se ocupan de gobernar y legislar». Yo sigo viendo a un hombre cuando lo leo, pero está infinitamente mejor. Aunque he tenido que meter «personas» (chupito).

**Alicia Martorell. Amanecismo o barbarie** @aliciamartorel · 27 oct. 2023 ...

Hola @RAEinforma

Duda con el uso de "feminista". En el DLE aparece como adjetivo pero no indicáis si es epiceno.

En la 2ª acepción lleva la marca "u.t.c.s.", pero no "u.t.c.s.m." que sí está en otros lemas.

¿Tiene también uso masculino, es un femenino genérico...?

#dudaRAE

feminista

1. *adj.* Perteneciente o relativo al feminismo.
2. *adj.* Partidario del feminismo. *Apl. a pers., u. t. c. s.*

3 2 8 4 mil

**RAE** @RAEinforma ...

#RAEconsultas El sustantivo «feminista» es común en cuanto al género, es decir, tiene la misma forma para el masculino («un feminista») que para el femenino («una feminista»).

3:50 p. m. · 30 oct. 2023 · 4.078 Reproducciones

2 8 327



Postea tu respuesta [Responder](#)

**RAE** @RAEinforma · 30 oct. 2023 ...

#RAEconsultas Vea este ejemplo de su uso en masculino: «Nacho era un feminista convencido» (Soledad Puértolas, «Compañeras de viaje», España, 2010).

1 2 327

**Alicia Martorell. Amanecismo o barbarie** @aliciamartorel · 1 nov. 2023 ...

Ya. Pero no es lo mismo decir "un feminista" (específico) que "los feministas opinan que..." (genérico). Es decir ¿no sería algo similar a la consulta "somos campeonas del mundo"? O al menos un indicio de que hay cosas que están cambiando y aparecen nuevas licencias 😊 Gracias.

Volvemos al problema de siempre: un sustantivo epiceno o común que va con un adjetivo que no lo es: partimos de «nefarious actors». Vale, agentes es epiceno, así que me vale. Lo que pasa es que no puedo traducir «nefarious» como «siniestros» porque está marcado y entonces me da igual que «agentes» no lo esté. Después de sobar montones de diccionarios de sinónimos, al final me quedo con «agentes hostiles». Hemos salvado un escollo más. Y eso siempre que no haya que poner artículos...

En las últimas correcciones de la editorial (o de Butler) me he encontrado varios cambios de «slaves» a «slavered people». Al principio pensaba que era un problema de expresión del género, como en «pregnant people», un esfuerzo por visibilizar situaciones no binarias (y eso me había provocado bastante perplejidad, pues en algunos casos el contexto de «slaves» solo podía ser femenino), pero creo que se trata de otra cosa. Decir «esclavos» es esencialista. Es lo que son esas personas. En cambio, referirse a «personas esclavizadas» habla de lo que les han hecho a esas personas. Y, además, reintroduce un «personas» que en este caso está más que justificado para evitar la deshumanización. Es increíble la cantidad de aristas que puede tener el lenguaje cuando te molestas en pensar en lo que estás diciendo realmente. Supongo que con «personas racializadas [1]» pasa algo similar.

Hay diferentes formas de llegar a la neutralidad de género, pero no todas son iguales. No es lo mismo duplicar mencionando ambos géneros («niños y niñas»), usar un término no binario («niñes») o usar un término genérico que los abarque a ambos («menores» o «la infancia»). En el primer caso, estás visibilizando a las mujeres, en un esquema en el que habían sido previamente invisibilizadas; en el segundo, estás visibilizando un género no binario, que no necesariamente está presente en la ecuación, en el tercero estás dejando de marcar el género, mostrando que no es relevante. Y el tema es que igual para los tres casos estamos partiendo de «children» y la decisión la tienes que tomar en función de lo que creas más conveniente para cada contexto.

Personalmente, no soy muy partidaria de la segunda opción: no estoy segura del todo de si «niñes» equivale a «niños y niñas», a «menores de género no binario» o a «menores de cualquier género entre *n* géneros posibles». Desde luego, en determinados contextos muy específicos, por ejemplo, con personas que se reconocen como de género no binario, usan el pronombre «they» y desean dejar patente esta circunstancia, la ecuación está clara. Supongo que en otros contextos se irá sistematizando el uso poco a poco hasta llegar a un canon en el que esté claro si hablamos de «menores de cualquier género» o de «menores de género no binario» y será más sencillo y menos comprometido desambiguar.

En cuanto a la primera y la tercera estrategia, desde luego en este caso mi elección es la tercera, no solo por estética, sino también por convencimiento de que es la más neutra y manejable, salvo obviamente, en los casos en los que esa opción no es posible y no te queda más remedio que reduplicar. La primera alternativa debería quedar para los casos en los que se desea visibilizar a ultranza, que también los puede haber.

Lo que está claro es que no es lo mismo suprimir las marcas de género no específicas (que vendría a ser suprimir los masculinos genéricos) que desbordar el esquema binario. Madre mía, lo que me queda por clarificar en este terreno.

Hablar de «lenguaje inclusivo» es un poco despectivo. En realidad, lo que pasa es que el lenguaje que usamos todos los días es fundamentalmente exclusivo.

De vez en cuando me acuerdo de Beauvoir, que quería que la llamaran «escritor». Tiene su lógica desde el punto de vista de que en francés ese sustantivo es (o era, o se pensó que era) el neutro. Ahora mismo acabo de desambiguar un «biologist» como «bióloga», después de comprobar en fotos y biografías que realmente se trata de una mujer, pero no es lo mismo: «biologist» no está marcado, «bióloga» sí lo está, es decir, estoy especificando que se trata de una mujer, cuando en el original eso era irrelevante. Eso visibiliza, qué duda cabe, pero también añade un elemento que no estaba en el inglés.

Esta es una lucubración ociosa, porque ¿qué otra cosa iba a hacer? Cuánto camino queda por recorrer en el lenguaje y ni siquiera sabemos hacia dónde tendríamos que tirar. Y qué difícil es trasvasar una cierta percepción del género de un idioma a otro.

De todas formas, es interesante comparar las tres perspectivas: el inglés sin marcas de género, el español con masculinos genéricos que conviven con femeninos y masculinos específicos, el francés que no feminiza (o no feminizaba, porque allí las cosas también cambian a toda velocidad).

He estado repasando la gramática del género epiceno, común y neutro. Es interesante, si queremos plantear una evolución razonable que se abra camino a una expresión del género diferente. No es suficiente, me parece a mí, pero quizá sea una palanquita pequeña para forzar algunos cambios desde dentro. ¿Qué es históricamente el neutro en castellano? ¿Qué vestigios quedan? ¿Es posible hacerlos evolucionar o sacarles más partido?

Porque en realidad, mi texto es un catálogo de sustantivos y adjetivos comunes en cuanto al género, usados de forma estándar, con apenas pequeñas adaptaciones, como quitar el artículo. Pero en realidad, no sé si así estoy construyendo un lenguaje más inclusivo o haciendo un mero trabajo mecánico. Todo esto es muy complicado.

Las comillas me plantean un problema. Todo el libro está saturado, hasta la extenuación. Por un lado, cuando las veo, pienso en una estadounidense haciendo el famoso gesto de las comillas todo el rato, sin parar. Por otro lado, es verdad que todo el texto es un discurso en segundo grado y que las comillas están ahí para indicar que esa palabra, o ese concepto, está desviado de su uso primario por una ideología torticera.

No obstante, no puedo evitar preguntarme si tantas comillas son propias de la idiosincrasia de este discurso concreto y, por ende, están plenamente justificadas, o si forman parte de la forma anglosajona de expresarse y, en ese caso, quizá las debería moderar.

He optado por una solución bastante salomónica: me estoy cargando todas las que puedo, porque el segundo grado está expresado de otra forma, porque son una repetición, porque me parecen innecesarias... Pero estoy conservando la mayor parte, porque, a expensas de un análisis más profundo, me parecen necesarias para comprender.

Es otro tema que me apunto, porque es complejo, entrecruza sus raíces con temas muy variados (la ironía, el segundo grado, el discurso indirecto, los sentidos ocultos de las palabras, la mala fe... todos ellos conceptos muy existencialistas, cómo no), lo que me parece muy interesante.

Le doy muchas vueltas a si existe o no el femenino genérico. Cuando hablamos en femenino a un aula en la que hay 30 alumnas y dos alumnos estamos usando el femenino genérico. También lo es también «Somos campeonas del mundo». O «Unidas-Podemos».

Supongo que «enfermera» o «modista» o «comadrona» también son femeninos genéricos, a pesar de que cuando la presencia masculina se hace más imperiosa enseguida aparece una forma masculina, como si la mera presunción de un femenino genérico fuera fundamentalmente ofensiva: si llamamos «matrona» a un señor, lo estamos castrando, ni más ni menos, es casi una humillación. En cambio, si usamos «miembro» para hablar de una mujer a todo el mundo le parece más normal. El lenguaje siempre encuentra estrategias para que el femenino no necesite incluir el masculino porque eso es un impensable.

Luego está el tema de las desinencias, que no siempre corresponden con el género gramatical y ese fenómeno no se interpreta de la misma forma en todos los casos. Por ejemplo: ¿Puedo considerar el uso de «cantante» como lenguaje no marcado (siempre que no lleve un artículo o un adjetivo masculino, claro)? ¿No estoy obviando que debería haber una forma «cantanta»? Voluntariamente, me he limitado al marco estrecho de las normas académicas, como si quisiera demostrar que se puede, así que solo he usado las flexiones que el DLE da por buenas, pero no consigo entender por qué en los esquemas mentales de la RAE «miembro» no puede tener una flexión «miembra». ¿Qué le pasa exactamente a esos

términos que tienen prohibido el femenino? ¿Es algo ontológico? Lo primero que tendría que hacer la RAE es reflexionar en serio sobre estos detalles rugosos, desde una perspectiva lingüística, usando los extraordinarios medios que tienen, en lugar de disparar a todo lo que se mueve, porque está claro que algo pasa.

Estoy haciendo una última revisión, con el ordenador leyendo el texto en voz alta. Encuentro un montón de detallitos, además de montones de marcas de género que se me habían escapado. Me preocupa el tema, la verdad. Me cuesta concebir un trabajo como imperfecto, pero cuanto más avanzo en este tema más consciente soy de que en castellano no es posible suprimir todas las marcas de género sin graves torsiones. El problema es si una muestra de buena voluntad en el sentido de no invisibilizar a las mujeres es un avance o solo debe considerarse un parche. Estamos picando piedra para hacer visibles los puntos ciegos, pero todavía queda muchísima piedra por picar.

Además, tenemos el masculino genérico tan interiorizado que no lo vemos, simplemente nos pasa desapercibido.

Es de prever una evolución, pero antes tendría que ponerse en marcha un cambio en la forma de pensar. Y será necesaria una importante reflexión sobre los mecanismos, los condicionantes, las estructuras existentes.

Aceptaré que este trabajo es imperfecto y esperaré que de alguna forma contribuya a esa reflexión y que constituya un avance, aunque sea mínimo, en esa dirección.

Dice Lourdes que, si todo esto tiene sentido, quizá seamos la primera generación que se propone cambiar la gramática de forma concertada y voluntaria, es decir, de forma sincrónica, en lugar de dejar que los cambios se sedimenten en un lentísimo proceso diacrónico, y que eso es una revolución. Desde luego, no cabe duda de que esos cambios se acabarán sedimentando por la fuerza de las cosas, pero a lo mejor no tenemos ganas de esperar.

Tengo que organizar una reflexión mucho más avanzada sobre las relaciones entre género gramatical y género como avatar del sexo. Si no lo hago no podré avanzar. Por ejemplo, ¿qué palabras de género gramatical masculino deberían tener contraparte femenina y cuáles no? ¿Por qué razones (sociológicas, probablemente) algunos masculinos no generan desinencia femenina usual? ¿Qué margen tengo para formar desinencias femeninas dentro de la norma, incluso cuando no son usuales? ¿En qué momento el género gramatical masculino pasa a ser una invisibilización? ¿Qué pasa con el neutro? Ya entiendo que oficialmente no existe, salvo en «eso» y partículas similares, pero ¿existe un neutro subyacente? ¿Podemos decir que algunas palabras que parecen masculinas son en realidad neutras porque se refieren a una realidad neutra?

De hecho (y esto me parece especialmente importante), ¿lo que estamos buscando es el neutro? Tampoco pondría la mano en el fuego, pero abre un melón casi ontológico sobre atributos marcados y no marcados, qué es el cero, el sexo de los ángeles y las etiquetas (o metadatos) de las palabras (es decir, Barthes).

Estoy leyendo [*Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*](#), de Brigitte Vasallo. Es otro punto de vista, desde luego, es decir, el tema lingüístico es meramente secundario, pero a veces me pregunto si no tiene razón. Es decir, ¿qué cambia si pongo «hostil» en lugar de «enemigo»? «Enemigo» tiene una «-o» y se contrapone a «enemiga»; «hostil» valdría tanto para hombres como para mujeres. Vale, eso es importante. Pero eso se debe a razones que son etimológicas y lingüísticas, no sociales. Es decir, los dos adjetivos en sí son ajenos a toda esta historia. Y está claro que no sería suficiente con hacer un catálogo de palabras «válidas» por su desinencia, como quien hace un catálogo de palabras «sencillas» para lectura fácil. Un catálogo así (que en el fondo es lo que estoy haciendo, es decir, preferir «hostil» a «enemigo») empobrece el lenguaje (el vocabulario) sin aportar mucho. Sé que es el camino que tengo que tomar, pero no deja de parecerme una especie de trampa.

Todo esto me lleva a otra reflexión: ¿qué es mejor? ¿Es más inclusivo que existan formas como «hostila» o «fiscal» (por no salirme de términos que no tienen una desinencia en «-o» connotada como masculina) o que un término no marcado como «hostil» o «fiscal» valgan tanto para el masculino como para el femenino?

¿Es lo mismo, en lo que se refiere a la inclusión, forzar una desinencia femenina para «miembro», acabado en «-o», y para «cantante», acabado en «-e»?

Vasallo utiliza de forma aleatoria y a bulto diferentes estrategias de lenguaje inclusivo: a veces usa femeninos genéricos, a veces desinencias en «-e», a veces desinencias en «-x», a veces reduplicación, a veces genéricos como «personas». A mí esta forma de escribir me pone bastante nerviosa, pero debo reconocer que es necesario probar diferentes estrategias para sacar conclusiones y que no hay una estrategia «buena» en esta fase: ninguna lo es. Sería lo que Ártemis López llama [«lenguaje no binario directo»](#). En lugar de invisibilizar tus opciones no binarias (que sería la propuesta de María Martín) lo que haces es visibilizarlas al máximo, forzar las costuras del lenguaje todo lo posible.

Sustituir términos referidos a personas (es decir, de género normalmente marcado) por términos abstractos referidos a ideas (es decir, sin más género que el gramatical) tiene una dimensión casi ontológica. No es lo mismo hablar de los/las feministas que hablar del feminismo. Esto a veces no es relevante en el texto. Otras veces no es posible (porque no queremos hablar de las ideas, sino de las personas). Otras veces está un poco sobado o queda demasiado solemne o fuera de registro («la ciudadanía»). Pero otras veces es exactamente lo que hace falta: hablar de conceptos y no de personas.

El caso es que no me puedo colocar en la posición de activista del no binarismo, porque creo que no lo soy (bueno, no lo sé). Simplemente creo que las costuras están reventando y

el masculino genérico, que se sentía campando a sus anchas, ya no lo tiene tan fácil. Y no lo tiene tan fácil porque la realidad cambia. Cuando «padres» subsume a «madres» es porque las subsume de verdad, no es un problema de palabras. Hasta hace tres días hemos vivido una realidad en la que las madres eran un apéndice (salvo en cosas propiamente de madres, es decir, específicas, como dar de mamar y preparar de comer).

En cambio, ahora eso es mucho más difícil porque los padres y las madres ya no viven vidas coincidentes. Los contextos en los que se pueden conjugar en una sola palabra genérica cada vez son más limitados y las madres, desde luego, no son un apéndice innominado (una costilla, por así decirlo) de los padres. Eso a la fuerza tiene que condicionar un cambio en la forma de expresarse. El primer paso quizá fue APA-AMPA. Era profundamente ridículo llamar «Asociación de Padres de Alumnos» a una estructura que solo cuenta con madres en sus filas, o casi, pero ese cambio de nombre solo es el anuncio de una avalancha de giros sociológicos. Es performativo.

Un pie de foto en *El País*: «Jóvenes haciendo deporte sin camiseta». ¿Qué nos imaginamos que hay en la foto? Obviamente solo hay muchachos luciendo la tableta de chocolate. No puede haber ninguna chica porque ninguna chica tiene «permitido» hacer deporte sin camiseta en este país (y supongo que en la mayoría) sin que eso provoque un terremoto en los medios de comunicación, algaradas callejeras y agresiones de distinto grado a las implicadas.

Eso quiere decir que a veces ni siquiera es necesario desambiguar, porque la mera realidad es mucho más exclusiva que el lenguaje. A veces, el mismo masculino genérico pone de relieve esa exclusión. Si el pie de foto hubiera dicho «Muchachos haciendo deporte sin camiseta» me habría parecido algo meramente descriptivo y anodino, ni siquiera me habría llamado la atención. Que un chico se quite la camiseta no es noticia. Si me ha llamado la atención, es porque «jóvenes» denota un chico o una chica, pero eso no es lo que hay (lo que puede haber) en la foto.

Ya está el libro en el catálogo de Paidós. Algunas traducciones se te clavan dentro y cambian tu forma de ver muchas cosas. No por el contenido (no necesariamente), sino por el proceso. *Itaca t'ha donat el bell viatge*.

Cuando me lleguen los ejemplares (*quan fondegis l'illa*), me angustiaré, como siempre, por si no están a la altura de mis ansiedades y desvelos, pero el viaje habrá merecido no obstante la pena.

Notas

[1] Qué superficial, sobrado y carente de empatía me parece ahora el [artículo](#) de Alex Grijelmo en *El País* sobre este tema.

[Alicia Martorell Linares](#) es traductora desde hace más de 30 años. Sus campos de especialización son las ciencias humanas y sociales, la comunicación financiera y empresarial y los textos institucionales. Es socia de ACE traductores, Asetrad y la SFT francesa. Ha traducido, entre otros autores, a Roland Barthes, Judith Butler, Simone de Beauvoir y Cioran.

DIALOGAR NO ES OFENDER, O DE CÓMO LOS ESTUDIOS DE CORPUS PUEDEN INFORMAR NUESTRAS DECISIONES DE TRADUCCIÓN

Josep Marco

Hay ideas que nacen con un pan debajo del brazo, posiblemente porque lo hacen en el momento adecuado, o porque tienen un progenitor influyente, o por ambas cosas. A mediados de la década de 1990, **Mona Baker** publicó algunos artículos que abonaban el terreno para el estudio de los llamados *universales de traducción*; el concepto no lo inventaba ella, pero fue ella quien le dio un impulso desconocido hasta entonces. El momento era adecuado, casi feliz, porque la lingüística de corpus había alcanzado la mayoría de edad y proporcionaba a los estudiosos de la traducción los medios para, digamos, pasar pantalla y llevar el descriptivismo de **Toury** a cotas más ambiciosas. La progenitora era, además de una traductóloga influyente por sus publicaciones, la fundadora de la editorial St. Jerome, lo cual le daba una cuota de poder nada desdeñable en el campo. La idea era simple: las traducciones tienen rasgos propios, con independencia de la situación en la que surjan. Ampliemos un poco: los textos traducidos a una lengua cualquiera muestran rasgos que los diferencian de los textos no traducidos, es decir, de los escritos originalmente en esa lengua. ¿Cuáles son esos rasgos? Pues, por ejemplo, la explicitación: las traductoras y traductores explicitamos para nuestros lectores aspectos que en el texto original solo estaban implícitos. O la simplificación: los textos traducidos son más simples que los originales (ya sea en la lengua de partida o en la de llegada), bien porque muestran una menor variedad léxica, bien porque tienden a atenuar la complejidad gramatical. O la normalización: los textos traducidos son más convencionales, porque tiran en mayor medida que los no traducidos de lo que ya está fijado por el uso, de lo no marcado. Hay más, pero dejémoslo aquí.

Eso, déjalo ahí, que ya te vale. Ya veo que esto es lo de siempre. Que si las traducciones son un pálido reflejo del original, que si sufren de anemia por defecto, que si los traductores no se arriesgan a ser más creativos por miedo, o porque el riesgo no tiene recompensa... Eso que los anglófonos llaman translationese, y nosotros, a veces, traductorés... Una manera un poco más educada de decir

que un traductor no pasa de ser un mero copista, alguien que se dedicaría a otra cosa si tuviera el talento necesario...

Bueno, ahora eres tú quien debería dejarlo. Muchas traductólogas son también traductoras, y a nadie le interesa apedrear su propio tejado, ni poner la otra mejilla. La cosa no va de eso. Es cierto que el sufijo inglés *-ese* adquiere a veces connotaciones peyorativas — *journalese*, etc.—, pero es que quienes propusieron el estudio de los rasgos de las traducciones, para empezar, no utilizaron ese término, y quienes lo han utilizado en algún momento han advertido que lo hacían de manera neutra, sin ningún juicio de valor implícito. Reducida a lo más básico, la propuesta de **Mona Baker** consistía en considerar los presuntos rasgos de los textos traducidos como sendas hipótesis de trabajo. Compilemos un corpus comparable, es decir, un corpus electrónico compuesto de traducciones a una lengua y de textos escritos en esa misma lengua, y comprobemos de manera empírica si es verdad que los textos traducidos explicitan, simplifican, normalizan y todo lo demás. Ya hemos leído muchos estudios de caso, a menudo interesantes pero poco representativos; ya hemos oído pontificar a muchos a propósito del trabajo ajeno —quien esté libre de pecado, etc.—, o, más aún, deleitarse en el poco noble oficio de francotiradores, con el traductor como diana. Dejemos eso a otros. Arremanguémonos y pongámonos a trabajar, que la traducción literaria no será una actividad científica, desde luego, y está claro que tiene más que ver con el arte que con la ciencia, pero las traducciones son objetos empíricos y pueden estudiarse con métodos científicos. O de un modo sistemático, si esto último te parece altisonante.

Bien, pero no me negarás que la cosa dista mucho de ser evidente. ¿No te parece una pura ilusión, lo de los universales de traducción? ¿Puede haber algo universal en la traducción, una actividad cuya única ley absoluta es la del depende? Y es que depende de tantas cosas: del par de lenguas, del género textual, quizá del género (y de muchos otros rasgos) del traductor, del destinatario de la traducción, de la época, de la estética dominante en un momento dado, de... Además, ahora que lo pienso: ¿y qué, si existe algo parecido al traductorés? ¿No somos capaces de identificar un texto periodístico, o científico, o jurídico, porque tiene una serie de características distintivas? ¿Qué pasaría si las traducciones mostraran también cierto aire de familia? ¿Tan grave sería?

Ya empezamos a entendernos, ¿ves tú? No sería grave, sería normal. En definitiva, traducir comporta comunicarse en una situación bastante anómala, con las dos lenguas en contacto muy activadas. ¿No es normal que esto deje huella en los textos traducidos? Que la lengua del original ejerce cierto influjo, todos lo sabemos; que a veces evitamos las expresiones coloridas (marcadas, digámoslo así) en nuestra lengua, también; que explicitar forma parte con frecuencia de lo que percibimos como nuestra tarea de mediadores, a nadie se le escapa. Y sabemos más cosas: que uno no traducía igual cuando llevaba sandalias nuevas que cuando esas sandalias se han cubierto del polvo del camino —¡el polvo es bueno!; no es solo aquello en lo que nos convertiremos—; que el talento no se reparte con criterios democráticos; que cada obra con la que nos enfrentamos nos hace repensar cosas... O sea que sí, sí también a lo primero que me decías: que no puede haber nada universal en traducción. Pero vaya, es que eso ya lo han dicho también muchas traductólogas. De hecho, algunas fueron escépticas desde el principio ante la propuesta de Baker precisamente por eso.

Creo que, llegados a este punto, podemos hablar con una sola voz. Y, por supuesto, corrígeme si me equivoco.

Resumiendo, daremos dos cosas por supuestas. La primera es que no hay universales de traducción, solo rasgos que pueden convertirse en tendencias (probabilísticas, como decía **Toury**) si hay suficiente evidencia que las respalde. Y aun cuando una tendencia no siempre se cumpla porque la evidencia que la sustenta no es concluyente, lo que hayamos averiguado por el camino tendrá un valor. Un valor heurístico, dirían algunos, porque habremos descubierto cosas sobre la realidad con independencia del objetivo que persiguiéramos. Y la segunda es que los traductólogos no están ahí para decirles a los traductores cómo tienen que traducir. Los que saben traducir son los traductores. Y la traducción es un objeto empírico, tanto en su vertiente de producto —los textos traducidos— como de proceso —el camino recorrido para generar un texto en una lengua a partir de otro en una lengua distinta—, que puede y debe ser estudiado por los traductólogos.

Dale, pues.

¡Pero no lo digas con resignación! Igual nos ha sobrado abstracción, hasta ahora. Vayamos a un caso concreto. Pero me vas a tener que disculpar: tengo que hablar un poco de mí, de nosotros, antes de empezar. En la Universitat Jaume I, donde trabajo, unos pocos profesores y profesoras creamos hace años un grupo de investigación que se llama igual que el corpus que compilamos, COVALT, un acrónimo que significa Corpus Valencià de Literatura Traduïda (creo que no hace falta traducirlo al castellano).[1] El corpus se llama así porque en un principio incluía todas las traducciones al catalán publicadas en el País Valencià entre 1990 y 2000 cuyos originales fueran obras literarias de género narrativo escritas originalmente en alemán, francés e inglés. Compilamos, pues, tres corpus paralelos. Luego añadimos el componente comparable: un conjunto de textos escritos originalmente en catalán. Y luego hicimos exactamente lo mismo pero con el español como lengua de llegada. El estudio del que hablaré aquí se refiere solo al español, pero tenemos también unos cuantos centrados en el catalán.

Mi colega **Ulrike Oster**, a veces sola y a veces bien acompañada por **Isabel Tello** o por **Ignasi Navarro**, le echó el ojo a la pasiva. Ya sabemos que la pasiva llamada perifrástica (*ser* + participio) se usa menos en español que en otras lenguas como el inglés. Las principales alternativas en nuestra lengua son las llamadas construcciones pronominales de sujeto inespecífico —para entendernos, la pasiva refleja o la impersonal, en oraciones como *Se necesitan camareros* o *Se habla alemán*, respectivamente— y la tercera persona del plural —*Te llaman*—. En nuestro corpus de originales españoles, la construcción más frecuente es la tercera persona del plural, con un 41,2 %, seguida de las construcciones con *se* (34,8 %) y de la pasiva perifrástica (20 %). Hay otras construcciones con significado pasivo, pero son residuales. ¿Qué ocurre en las traducciones al español de lenguas como el inglés, el francés o el alemán, que recurren a la pasiva perifrástica en mayor medida? Pues ocurre que las distribuciones de las tres construcciones varían. Las construcciones con *se* pasan a ser las más frecuentes en los tres pares de lenguas, mientras que la tercera persona del plural se ve relegada al segundo puesto, e incluso al tercero en las traducciones del inglés al español. La pasiva perifrástica, por su parte, muestra un comportamiento más irregular: tiene un porcentaje superior en las traducciones del inglés y también, aunque en menor medida, del francés —en ambos casos las diferencias son estadísticamente significativas—, pero no en las traducciones del alemán. Estos datos revelan, por una parte, una prominencia grande de las construcciones con *se* en español, puesto que son la primera

opción de traducción cuando la lengua de partida posee una construcción que guarda semejanzas formales con la española —podría ser el caso de *on* en francés o *man* en alemán, seguidos ambos de tercera persona del singular—, pero también cuando no la posee, como es el caso del inglés. Por otra parte, la pujanza de la pasiva perifrástica en las lenguas de partida no es imitada servilmente en español, pero eso no significa que no deje su huella en las traducciones del inglés y del francés, en forma de mayor porcentaje del que observamos en los textos originales españoles. No ocurre lo mismo con las traducciones del alemán, por razones que se nos escapan.

La estudiosa norteamericana, afincada en Noruega, **Sandra Halverson** ha utilizado distintas metáforas para referirse a las fuerzas que vemos en juego en el caso de las construcciones con significado pasivo. La fuerza de atracción que ejerce una construcción prominente en la lengua de llegada —como el *se* español— recibe el nombre de *magnetismo*; la que ejerce una construcción prominente en la lengua de partida —como las pasivas perifrásticas en alemán, francés e inglés— se denomina fuerza gravitatoria; y la fuerza del vínculo que une dos construcciones de lenguas distintas —*man* en alemán y *se* en español, pongamos por caso— se llama conectividad. Bien, son metáforas, podría decirse. *What's in a metaphor?* Pero metáforas de trabajo, como decía **Steiner**, que pretenden capturar, en nuestro caso, algún tipo de realidad cognitiva.

Bueno, ¿y entonces qué? ¿Tiene esto alguna utilidad práctica para nuestro trabajo como traductores literarios?

Eso ya deberá decidirlo cada uno y cada una. Los datos son valiosos en sí mismos, pensamos nosotros; si no lo pensáramos, no perderíamos el tiempo en estas cosas, que la vida es corta. Además, casi siempre son aplicables a la formación de traductores. Hasta ahora se les ha repetido hasta la saciedad, a los estudiantes, que cuidado con la pasiva al traducir al español porque es fácil incurrir en un calco de frecuencia; ahora podemos añadir que quizá se pierdan muchas oportunidades de traducir la pasiva perifrástica de otras lenguas por una tercera persona del plural, que le daría naturalidad al texto, a juzgar por lo que vemos en los originales españoles. Más allá de eso, como sabemos, todo depende. Yo, por ejemplo, puedo decirle a una estudiante que ha traducido la frase «and smiled when he saw the flesh quivering on the bald man's head» como «y sonrió en cuanto vio cómo la piel

de la calva del hombre tembló» que bien, que la frase no es incorrecta en español, pero que quizá mejoraría con unas cuantas operaciones cosméticas, como el uso del imperfecto en lugar del indefinido en el último verbo («temblaba»), la inversión del orden del sujeto y el verbo, la simplificación de «la piel de la calva» en «la calva» y quizá alguna otra. Lo que no puedo hacer es decir, de modo genérico, que las traducciones del inglés al español de nuestro corpus serían mejores si en lugar de recurrir a la pasiva perifrástica en un 27 % de los casos lo hicieran en solo un 20 %, como en los originales españoles. Las cosas no funcionan así. La distribución de frecuencias es distinta porque hay varias fuerzas en juego en la traducción, como acabamos de ver. Conocer las tendencias (las distribuciones de frecuencias) no tiene por qué determinar las decisiones de los traductores; en todo caso, hará que sean más informadas. Y lo dicho: la información es neutral, no entraña juicios de valor.

La pasiva es solo uno de los indicadores que hemos estudiado en nuestro grupo. Quizá haya ocasiones en el futuro de hablar de otros. Y si ampliamos el foco, la investigación traductológica en el panorama español e internacional ofrece muchos estudios similares en muchos pares de lenguas.

Por cierto, que nadie busque referentes en el mundo real de las dos voces que ha oído en este texto: las dos son mías. Todos tenemos derecho a nuestras contradicciones, y a intentar resolverlas.

Notas

[1] He aquí los miembros del equipo de nuestro último proyecto de investigación: Llum Bracho Lapiedra, Maria Ferragud Ferragud, Josep R. Guzman Pitarch, Heike van Lawick Brozio, Josep Marco Borillo, Teresa Molés-Cases, Ignasi Navarro Ferrando, Maria D. Oltra Ripoll, Ulrike Oster, Gemma Peña Martínez e Isabel Tello Fons.

Josep Marco Borillo es licenciado en Filología Inglesa por la Universitat de Barcelona (1986) y doctor en Traducción e Interpretación por la Universitat Jaume I (1998). Desde 1992 es profesor de esta última universidad, donde imparte docencia relacionada principalmente con la traducción literaria y con los estudios de traducción. Ha traducido y coordinado traducciones hechas por estudiantes (en ambos casos, al catalán o al castellano)

de autores como W. H. Auden, Mark Twain, Joseph Conrad, E. A. Poe, George Eliot, R. L. Stevenson, Charles Dickens, H. P. Lovecraft, Edward Gibbon, Gerald Brenan, Herman Melville, Henry James o Jane Austen.

JOAQUÍN GARRIGÓS BUENO, TRADUCTOR DEL RUMANO – *IN MEMORIAM*

Joaquín Garrigós Bueno (y, puesto que la tiene, aquí ponemos el [enlace](#) a su entrada en Wikipedia: como bien saben los sufridos editores y lectores de esta enciclopedia colaborativa, no es fácil que un traductor tenga un artículo propio) ha sido un importante traductor del rumano y magnífico colaborador de esta revista, donde ha publicado tanto [artículos como reseñas](#) de sus traducciones. Mención especial merecen, además, la [entrevista](#) publicada en VASOS COMUNICANTES 50 y los artículos publicados en VASOS COMUNICANTES [14](#) y [32](#).

[Joaquín Garrigós](#) destacó como traductor e introductor de la literatura rumana en España. Tradujo una cincuentena de obras, de autores como Camil Petrescu, Emil Cioran, Max Blecher, Mihail Sebastian, Mircea Eliade y Norman Manea. Era licenciado en Derecho y en Filología Hispánica por la Universidad de Murcia, intérprete jurado de lengua rumana, doctor *honoris causa* por la Universidad del Oeste Vasile Goldis, de Arad, Rumanía, y exdirector del Instituto Cervantes de Bucarest.

En 2019 obtuvo el III Premio Complutense de Traducción José Gómez Hermosilla por su dilatada trayectoria en el campo de la traducción literaria.

WALTER BENJAMIN Y LA POLÍTICA DE LA TRADUCCIÓN

Esperança Bielsa

*Presentamos a continuación la primera parte del texto de la charla impartida por **Esperança Bielsa** el 30 de abril en el marco de los actos del Día del Libro 2024 patrocinados por [ACE Traductores](#). El encuentro tuvo lugar en la librería [Documenta](#) de Barcelona bajo el título «Walter Benjamin y la política de la traducción» y resultó doblemente fructífero porque, además del interés de un debate sobre las ideas benjaminianas sobre la traducción, puso en contacto a una socióloga interesada por los temas de la traducción con un público de profesionales que aportaron también enriquecedores puntos de vista.*

*En el texto que sigue, las citas de **Benjamin** pertenecen a textos traducidos por [Fruela Fernández](#) incluidos en el libro *Benjamin y la traducción* de **Esperanza Bielsa** y **Antonio Aguilera** (*Ediciones del Subsuelo*, 2014). El encuentro contó en su organización con la participación de **Yolanda Casamayor**, **Javier Roma** y **Juan Gabriel López Guix**, que actuó de presentador y moderador.*

Es para mí un gran placer dirigirme a un público de traductores profesionales, que sin duda son los sujetos a los que mis reflexiones sobre la política de la traducción interpelan de manera más directa, pero que no son los lectores o interlocutores a los que estoy habituada a dirigirme, puesto que hasta ahora mis escritos, aparecidos en inglés, han sido recibidos sobre todo por un público estrictamente académico. El objeto de esta intervención está relacionado con la reciente publicación de mi primer libro en español, *Benjamin y la traducción*, escrito en coautoría con el filósofo **Antonio Aguilera**. El libro no solo elabora perspectivas filosóficas y sociológicas sobre el papel de la traducción en la obra de **Walter Benjamin** y el mundo actual, sino que también es producto de la traducción, por un lado, de los textos del mismo Benjamin sobre la traducción que aparecen en la primera parte, traducidos por **Fruela Fernández**, y, por otro, de muchas de mis formulaciones, que son reelaboraciones de textos originalmente escritos en inglés. Se trata, como he dicho, de mi primer libro en español dirigido a un público más heterogéneo y no solamente académico,

como en el caso de mis publicaciones en inglés, y me produce un inmenso placer poder ampliar así mi círculo de interlocutores.

Esto es especialmente relevante debido al tema que nos ocupa, Benjamin y la política de la traducción. Mi aproximación a Benjamin y la política de la traducción dialoga con los estudios académicos de traducción, pero también atañe o involucra a los profesionales de la traducción. El diálogo teórico que establezco con los estudios de la traducción se refiere a dos aspectos distintos: a las aproximaciones al importante ensayo de Benjamin «La tarea del traductor», por un lado, y al tema de la política de la traducción, que ha sido objeto de un marcado interés interdisciplinar durante las últimas décadas, por otro. Mi exposición está estructurada en dos partes, en las que examino con más detalle cada uno de estos dos aspectos. En la primera parte me centraré en las interpretaciones de «La tarea del traductor» y en la segunda elaboraré una nueva aproximación a la política de la traducción a partir de la obra de Benjamin.

La tarea del traductor

En el libro *Benjamin y la traducción* proponemos la obra del último Benjamin como clave para interpretar su perspectiva filosófica, que se transformó significativamente a través del encuentro con las vanguardias artísticas y el materialismo histórico, que Benjamin asumió como propio en su producción más tardía. Ello es especialmente relevante para la interpretación de uno de los ensayos más crípticos de Benjamin, «La tarea del traductor», escrito en 1921 y publicado en 1923 como prólogo a su traducción de los «Tableaux parisiens» de **Baudelaire** al alemán, en la que había estado trabajando de manera intermitente desde 1914. Se trata de un ensayo de juventud, que es sin duda alguna uno de los prólogos del traductor más famosos que existen. Ahora bien, el ensayo de Benjamin no comenta ninguna decisión o estrategia de traducción, de hecho se caracteriza porque ni siquiera menciona la traducción a la que precedía en su publicación original. Entonces, aunque «La tarea del traductor» es producto de las reflexiones que la intensa actividad de traducir a Baudelaire motivan en Benjamin, no es en realidad un prólogo del traductor, sino más bien una aproximación teórica a la traducción en la que se destaca el interés de esta para una reflexión filosófica más amplia sobre el lenguaje. En su libro póstumo titulado *La era de la traducción*, que es un minucioso comentario párrafo a párrafo de este

ensayo, **Antoine Berman** ha descrito «La tarea del traductor» como el texto central del siglo XX sobre la traducción. Se trata de una reflexión que tiene el objetivo de rescatar la traducción de las interpretaciones dominantes que la instrumentalizan al poner por delante la función de transferencia o comunicación de significados y que Benjamin, ya desde su primer escrito sobre el tema (un ensayo titulado «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje del hombre» escrito en 1916), caracteriza como la concepción burguesa del lenguaje.

Hay dos formulaciones o conceptos fetiche en las interpretaciones dominantes de los estudios de traducción sobre «La tarea del traductor», que a mi modo de ver son erróneas y que es necesario replantear: la noción de lenguaje puro o de la pura lengua (*reine Sprache*) y la concepción de la traducción como forma. Cito a continuación el ensayo de Benjamin, en las palabras de **Fruela Fernández**, en el que el filósofo se refiere a la pura lengua como aquella que expresa el parentesco esencial entre las lenguas:

¿Y dónde puede buscarse el parentesco entre dos lenguas, si se omite el histórico? En cualquier caso, no en la semejanza entre creaciones literarias, como tampoco en la que haya entre sus palabras. Reposa más bien en el parentesco suprahistórico de las lenguas, pues en cada una de ellas, considerada a la vez como un todo, se hace referencia a algo que es en verdad lo mismo, sin que, pese a todo, ninguna de ellas aislada puede alcanzarlo, sino tan solo la totalidad de sus intenciones al complementarse: la pura lengua. (pp. 60-61)

Antoine Berman se refiere a la pura lengua como la expresión central de «La tarea del traductor», asociándola por un lado a la influencia de Kant y por el otro a la del lenguaje poético de Hölderlin: se trata de una lengua que no transmite contenidos, que no se convierte en un medio y solo reposa en sí misma. Sin embargo, Berman no persigue la transformación de esta noción no instrumental del lenguaje en lo que el Benjamin más maduro llama la facultad mimética, en la que el concepto esencialista y metafísico de pura lengua se reformula desde una perspectiva materialista, que explícitamente renuncia a lo que el propio Benjamin caracteriza más tarde como una configuración «poética ilícita».

Quizás el vínculo directo de esta formulación metafísica con una concepción teológica pueda percibirse mejor en una referencia del ensayo anterior de Benjamin sobre la pura

lengua («Sobre el lenguaje en general...»), en el que Benjamin afirma: «El hombre es el que nombra; por eso reconocemos que desde él habla la pura lengua» (p. 33).

Y, más adelante:

Para la composición esencial del lenguaje, el pecado original posee una triple relevancia (sin evocar aquí el resto de significados que tiene). Al salir del lenguaje puro del nombre, el hombre convierte el lenguaje en medio instrumental (y, en concreto, de un conocimiento que le es inadecuado); por tanto, hace de él en parte un mero signo, lo que más tarde tiene por consecuencia la multiplicación de los lenguajes. (p. 47)

Ya en «La tarea del traductor», que es cinco años posterior, Benjamin se ha alejado de esta concepción adámica del lenguaje encarnada en la facultad de nombrar. Pero es necesario acudir a sus formulaciones más maduras, que pueden encontrarse en ensayos como «Sobre la facultad mimética» (1933) y «El problema de la sociología del lenguaje» (1934), para interpretar debidamente estas alusiones centradas en la no instrumentalidad del lenguaje y la traducción a la luz de lo que el propio Benjamin llegó a pensar, más allá de lo que plantea en su formulación todavía poco madura sobre la pura lengua en «La tarea del traductor». A quien le interese esa interpretación, que no perseguiré aquí, puedo remitirle al capítulo 4 del libro *Benjamin y la traducción*, titulado «Baudelaire y la experiencia moderna», que plantea, por un lado, una interpretación de «La tarea del traductor» a la luz de los escritos posteriores de Benjamin sobre el lenguaje y, por otro, la continuidad de traducir e interpretar a Baudelaire y la centralidad del poeta francés en el gran proyecto inacabado de Benjamin de elaborar una prehistoria de la modernidad en *La obra de los pasajes*.

El segundo concepto fetiche en las interpretaciones de los estudios de traducción de «La tarea del traductor» es la traducción como forma. *Translation as a Form* es precisamente el título de un libro reciente de Douglas Robinson, un nuevo comentario sobre «La tarea del traductor» publicado en el centenario de la aparición del ensayo original de Benjamin. Sin embargo, la caracterización de la traducción como forma no solo es ambigua, sino que también es errónea a la luz de los escritos posteriores de Benjamin al respecto. En «La tarea del traductor» Benjamin afirma:

La traducción es una forma. Para concebirla así, hace falta remitirse al original. Pues en él, determinada por su traducibilidad, se encuentra la ley de esa forma. (pp. 54-55)

Sin embargo, quince años más tarde, en un texto inacabado escrito en 1935 o 1936 que lleva el título «La traduction – le pour et le contre», Benjamin dice:

¿Cómo puede traducirse esta situación lingüística a otra distinta?

Depende, por sorprendente que pueda sonar, del modo en que se emplee la traducción. No nos engañemos: se trata, por encima de todo, de una técnica. Y en tanto que técnica, ¿por qué no debería combinarse con otras? Pienso, en primer lugar, en la técnica del comentario. *Cuanto más se empeñe la traducción de obras relevantes en elevar su función servicial y técnica para alcanzar la función de la forma artística autónoma, menos posibilidades tendrá de ser exitosa.* (p. 77, énfasis añadido)

Es evidente que el Benjamin maduro ya no considera la traducción como una forma, puesto que incluso nos advierte de los peligros que conlleva tal consideración. Los estudios de traducción han ignorado sistemáticamente este último texto de Benjamin sobre la traducción, en el que se modifican substancialmente algunos de los supuestos teóricos del Benjamin de «La tarea del traductor». Este olvido quizás pueda entenderse en el caso de Berman, cuyo comentario a «La tarea del traductor» deriva de unas clases impartidas en el Collège international de philosophie en 1984-85, puesto que la obra completa de Benjamin no se termina de publicar hasta finales de los años 1980. Pero desde hace décadas este texto está disponible en distintos idiomas y ediciones, por lo que la caracterización de la traducción como forma, en contra de lo que el propio Benjamin afirmó unos años más tarde, parece injustificable.

Este texto ignorado del último Benjamin sobre la traducción es precisamente uno de los puntos de partida para mi reformulación de la política de la traducción, que es el objeto de la segunda parte de mi intervención. Como veremos, es precisamente un concepto de la traducción como técnica, que pone por delante los recursos y materiales que maneja sin pretender elevarse a forma literaria autónoma, lo que abre a una politización de la traducción.

La política de la traducción: una reconceptualización a partir de Benjamin

La reconceptualización de la política de la traducción que aquí presento tiene su origen no sólo en el mencionado texto más tardío de **Benjamin** «La traduction – le pour et le contre», sino también en otros escritos del autor de su época más madura, y particularmente en los ensayos «El autor como productor» (1934) y «La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica» (1935), en los que el autor articula su visión sobre la politización del arte como una alternativa a la estetización de la política.

Pero antes de entrar en lo que plantean estos escritos de Benjamin quisiera explicar por qué es necesaria una reconceptualización de la política de la traducción y mencionar las principales dificultades que nos encontramos ante las aproximaciones que se han hecho desde los estudios de traducción, y en particular la famosa distinción de **Lawrence Venuti** entre la traducción extranjerizante y la traducción domesticadora. En este sentido, quisiera señalar tres limitaciones principales de estas aproximaciones:

- Una visión predominante de las políticas o estrategias de traducción en términos de efectos textuales, que resulta del todo insuficiente a la hora de evaluar el papel de la traducción en la sociedad contemporánea. Es necesario contemplar la traducción no solo como una intervención lingüística, sino también como una relación social a través de la que se establecen nuevas conexiones sociales y se modifican las relaciones de poder establecidas (por ejemplo, en la traducción y aplicación de normas globales en contextos locales específicos).
- Una visión individualista del traductor, que todavía se apoya demasiado en la visión romántica del autor como creador. Implícitamente, las demandas para la visibilidad del autor o contra el habitus servicial del traductor buscan que el traductor se parezca más a un autor.
- Algunas posiciones, y ciertamente la de Venuti, se autoatribuyen una superioridad ética que resulta problemática y excluyente. El purismo teórico de la traducción resistente genera rechazo por parte de aquellos que la consideran demasiado abstracta o general, o incluso inapropiada en determinadas situaciones de asimetrías culturales, como en el caso de las literaturas pequeñas.

La conceptualización que aquí propongo ofrece nuevas respuestas ante estas limitaciones, porque cuestiona los géneros y roles establecidos al tiempo que subraya los efectos sociales más amplios de la traducción. Para ello es instructivo referirse a cómo Benjamin teoriza la politización del arte en los ensayos a los que ya me he referido, donde subraya la importancia de la técnica y las masas en relación con el proceso de la transformación funcional del arte, que hace posible su emancipación del ritual y la tradición y su politización. Es especialmente a través de los nuevos medios de reproductibilidad técnica como las masas ganan acceso a los productos culturales, que manosean y absorben con una atención dispersa, por ejemplo a través de la fotografía y el cine, pero también a través de la escritura, sea en la literatura avanzada de Baudelaire, que encuentra nuevos medios para interpelar a un lector al que le cuesta leer poesía, o en la prensa soviética, en la que los lectores ganan acceso a la autoría.

En «El autor como productor» (1934) **Benjamin** aborda la función de las obras en relación a las condiciones literarias de producción, refiriéndose a la técnica literaria y no a sus contenidos y orientación política. Afirmo que la técnica puede progresar o retroceder y defiende precisamente que lo revolucionario está en que el autor se solidarice con el proletariado como productor, socializando sus medios de producción y cuestionando la distinción tradicional entre autor y lector. **Benjamin** se inspira en el teatro épico de Brecht, que considera como un modelo (el término ‘transformación funcional’ proviene de **Brecht**). Se trata de transformar los propios instrumentos de producción y no simplemente de mostrar una tendencia revolucionaria en las opiniones o contenidos de la obra. Precisamente, en un contexto en que el mercado es capaz de asimilar «cantidades sorprendentes de temas revolucionarios» que no tienen «otra función que la de conseguir de la situación política efectos siempre nuevos para divertir al público», esta tendencia pretendidamente revolucionaria tiene efectos contrarrevolucionarios. Socializar los medios de producción significa para Benjamin que el autor «instruye a otros productores en la producción» y que es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores.[1]

Para Benjamin, la politización del arte implica usar los privilegios de los que gozan los escritores y los artistas para traicionar su clase de origen: el creador se convierte en un ingeniero que transforma sus medios de producción en un sentido revolucionario.

En la década de 1930, Benjamin planteaba la politización del arte como una urgente alternativa a la estetización de la política, propugnada por el nazismo. Sin embargo, después de la desaparición de las vanguardias sostener una visión sobre la politización del arte en estos términos que remiten a lo revolucionario o incluso a la distinción entre derechas e izquierdas se ha vuelto más problemático. Hoy nos encontramos ante una situación doblemente perniciosa. Contra lo que se creía hasta hace poco, el arte más rompedor y crítico no solo ha sido incorporado al museo y al canon (*cf.* **Bürger**), sino que los principios de su crítica social han servido para cambiar la vida y transformar la sociedad entera. Sin embargo, esto no ha ocurrido de la manera revolucionaria que proponían las antiguas vanguardias, sino a través de una provechosa incorporación de las nociones de creatividad y autenticidad a un nuevo capitalismo que es más poderoso y vigoroso que nunca. A los artistas se les exige que se vuelvan empresarios, mientras que a empresarios y trabajadores se les pide que sean emprendedores y creativos. Por esto, en el momento actual creo que es clave insistir no en la politización del arte sino en la politización de la traducción, precisamente porque se la considera una actividad más instrumental y servicial, de menos valor intrínseco, en una sociedad que típicamente la menosprecia.

Si trasladamos los argumentos que Benjamin esgrimía sobre la politización del arte a la traducción se desestabilizan las aproximaciones existentes a la política de la traducción y se invalidan sus categorías más básicas. Me refiero a arraigadas distinciones entre original y traducción, traducción dentro de una misma lengua y traducción entre lenguas, así como a la distinción fundamental entre escritor y lector, en este contexto específicamente traductor y lector. En primer lugar, es la técnica traductora, no los contenidos que se traducen, lo que permite una transformación funcional que convierte a los lectores en colaboradores. En este sentido, es necesario concebir al traductor no como un mero proveedor del aparato productivo en su insaciable apetito por una cantidad siempre creciente de traducciones, sino como un ingeniero, como alguien que puede transformar este aparato proporcionando a los consumidores de traducciones más medios para relacionarse con ellas, es decir, de convertir a los consumidores en productores. Esto es incluso más relevante hoy que en la

época de Benjamin, cuando un número sin precedente de personas están usando la traducción y exigiendo un rol más activo en su producción a través de cualquier medio que encuentran, por ejemplo, redes de traductores voluntarios o aplicaciones de traducción. Pero quizás exija un papel más modesto por parte del traductor y no su elevación al rol de creador o a la sacralidad tradicional del autor, una modestia que Benjamin también advirtió en el teatro épico de **Brecht**:

Sus medios son, pues, más modestos que los del teatro tradicional; sus metas lo son igualmente. Pretende menos colmar al público con sentimientos, aunque estos sean los de la rebelión, y más enajenarlo de las situaciones en las que vive por medio de un pensamiento insistente.[2]

Este pensamiento insistente al que se refiere Benjamin también está en el centro de los nuevos conceptos que quiero introducir ahora para pensar la política de la traducción de otra manera: la traducción asimilatoria y la traducción reflexiva.

La traducción asimilatoria aplica soluciones probadas a la diferencia lingüística, generalmente a través de equivalencias preestablecidas. Tiene la gran ventaja de ser la forma más efectiva de comunicar contenidos y de basarse en rutinas preexistentes, lo que facilita enormemente el trabajo de traducción. Subordina la diferencia lingüística a las convenciones de la cultura traductora, construyendo una imagen del otro que esconde que la traducción ha tenido lugar. Similar en este aspecto a la traducción domesticadora de Venuti, la noción de traducción asimilatoria tiene la importante ventaja de hacer visible una conexión directa con extendidas prácticas culturales y políticas que caracterizan a las sociedades capitalistas modernas. Queda claro en este sentido que la asimilación es mucho más que un efecto textual.

Pero la parte más innovadora de la nueva conceptualización que aquí propongo está sin duda en el concepto de traducción reflexiva, que se remite precisamente al último Benjamin, al Benjamin que escribió el esbozo titulado «La traduction – le pour et le contre», donde concibe la traducción como una técnica y propone un tipo de traducción que «rinda cuentas de sí misma en el comentario y que convierte la diferencia entre situaciones lingüísticas en su tema» (p. 77). La traducción reflexiva extiende la reflexividad

del traductor a los consumidores de traducciones, cuestionando la propiedad del traductor de sus medios de producción y abriendo su intervención al escrutinio de los usuarios. En este sentido, opera hacia una transformación funcional que no solo convierte a los consumidores en productores, sino que también adecua la traducción para su función mediadora crucial en el mundo actual en un contexto post-monolingüe, es decir, en un contexto donde la diversidad de lenguas y las interacciones entre las distintas lenguas son cada vez más visibles y cotidianas.

La diferencia entre la traducción asimilatoria y la traducción reflexiva no estaría en que la segunda es reflexiva y la primera no lo es. Toda traducción necesita una buena dosis de reflexividad para cuestionar una realidad lingüística que normalmente, cuando no traducimos, podemos permitirnos el lujo de dar por sentada. Así como toda traducción necesita también rutinas y convenciones, sin las que nos veríamos abocados a volver a empezar y repensar siempre de nuevo todo aquello que emprendemos. La diferencia entre estas dos estrategias o políticas de la traducción radica en la actitud del traductor hacia esa reflexividad que necesariamente moviliza para realizar su trabajo. Una traducción asimilatoria minimiza y esconde la reflexividad empleada por el traductor al ofrecer una interpretación final de un objeto cultural complejo y esconder su parcialidad, busca ser transparente. Por el contrario, la traducción reflexiva es más interrogativa y crítica respecto a las convenciones establecidas y, al hacerse visible de formas diversas, invita a sus usuarios a que reflexionen sobre las decisiones a las que se enfrenta el traductor, cómo sus elecciones afectan a lo que se comunica y cómo se usan las traducciones. Mediante este tipo de intervención, de carácter más experimental, la traducción reflexiva cuestiona una visión de la traducción como un proceso mecánico de sustitución de palabras, ampliamente difundida en nuestra sociedad, y contribuye a una percepción renovada de su importancia social y política.

El objetivo más académico de esta reconceptualización es el de encontrar conceptos de amplia difusión en las ciencias sociales y las humanidades, a través de los cuales se facilite la comprensión de estas dimensiones sociales y políticas de la traducción. Esto parece necesario en un contexto de creciente interés por la traducción desde disciplinas diversas en lo que se ha denominado un giro traslacional, que sin embargo coexiste con el menosprecio a la traducción o con su reducción a un ejercicio mecánico de sustitución de palabras de

una lengua a otra. La elección de los conceptos de traducción asimilatoria y traducción reflexiva responde al hecho de que ambos tienen una rica tradición en diversas disciplinas de las ciencias sociales, y por supuesto en la sociología, así como en amplios debates de actualidad dentro y más allá del ámbito académico. La asimilación está en el centro de los debates culturales y políticos sobre la inmigración de finales del siglo XX y del XXI, mientras que la reflexividad se percibe como cada vez más necesaria en un contexto social en el que nuestros marcos de referencia cambian rápidamente, lo que nos obliga a replantearnos nuestros conocimientos y proyectos (algo que algunos sociólogos han definido como modernidad reflexiva).

Pero un segundo objetivo mucho más amplio a nivel social y político es el de la politización de la traducción en un sentido benjaminiano. Una politización que no menosprecia las extendidas prácticas de la traducción asimilatoria, tan efectiva para la comunicación de la información a través de la diferencia lingüística y que opera precisamente sin plantearse la dificultad de su transmisión (prácticas que son necesariamente ubicuas en nuestra sociedad en ámbitos como el comercio, la diplomacia y numerosas interacciones cotidianas de todo tipo). Pero una politización que insiste en la relevancia de la traducción reflexiva en los ámbitos que Schleiermacher definió en los albores de la modernidad como los del «verdadero traductor»: la ciencia y el arte. En estos ámbitos que podríamos describir, al modo tradicional, como los más elevados y exigentes de nuestra cultura es necesaria una reflexividad que solo puede conseguirse a través de una técnica que sin duda alguna se presenta como menos elevada, aunque no menos exigente: a través de esa actividad más modesta y servicial que es la traducción, una actividad que media en la mayoría de intercambios culturales y en la que quizás se esconda, en nuestros días, un potencial radicalmente transformador. Es precisamente en esta tarea donde vosotros, como traductores, jugáis un papel muy especial mediante la politización de la traducción, es decir, a través de la socialización de vuestros medios de producción a los usuarios o consumidores de traducciones.

Se trata de una práctica reflexiva y experimental que no se puede definir de manera abstracta y que adopta una infinidad de recursos y posibilidades para apuntar de manera concreta a una serie de acciones transformadoras, que van mucho más allá de los meros efectos textuales, entre las que destaco:

- Cuestionar los géneros, la jerarquía de saberes y las disciplinas establecidas.
- Intensificar la colaboración entre autores y traductores.
- Proporcionar un aparato técnico en el sentido que le daba **Ortega y Gasset** cuando hablaba de una traducción fea; un aparato de notas y reflexiones que haga posible que aquellos lectores que lo desean puedan acceder, a través de las traducciones que consumen, a la autoría.

A modo de ejemplo, en *Benjamin y la traducción* hay un análisis del libro de **Behrouz Boochani**, *No Friend But the Mountains* (2019), aparecido originalmente en la versión inglesa de **Omid Tofighian**, es decir, nacido en traducción. El libro que he presentado hoy aquí es otro ejemplo relevante de este tipo de intervención más experimental, que, desde la colaboración entre sus dos autores y un traductor, cuestiona y rompe con las categorías tradicionales del saber y los géneros y formas establecidos.

Para terminar solo me queda decir que, si en tiempos de Benjamin la traducción reflexiva podía ser considerada en términos revolucionarios o incluso como una traición explícita a los privilegios de clase del traductor, en nuestro presente su carácter es necesariamente muy distinto, pues es la única forma de traducción en la que resulta clave una competencia o relación humana, mientras que la traducción automática y la inteligencia artificial, que derivan de lo humano pero lo reducen mediante los datos y los algoritmos a rutinas o convenciones establecidas, son cada vez más eficientes para realizar traducciones asimilatorias. Puede ser que en el momento actual la manera más efectiva de preservar el papel de los humanos en la traducción sea precisamente esta necesaria política que busca extender la reflexividad sobre los medios y los procesos de traducción a toda la población.

Notas

[1] Walter Benjamin, «El autor como productor», en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, trad. J. Aguirre, Madrid: Taurus, 1975, p. 130.

[2] *Ibid.*, p. 132.

Esperança Bielsa es doctora en Sociología por la Universidad de Glasgow y profesora en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Sus investigaciones se centran en el campo de la sociología de la cultura, la sociología de la traducción, la globalización y el cosmopolitismo, entre otros temas. Es autora, coautora o coordinadora de más de media docena de libros, sobre todo en inglés; sus últimas obras publicadas son *A Translational Sociology* (Routledge, 2023) y *Benjamin y la traducción*, escrito en colaboración con Antonio Aguilera y con traducciones de varios textos de Benjamin realizadas por Fruela Fernández (Ediciones del Subsuelo, 2024). En 2015, su artículo «Cosmopolitanism as Translation» ganó el premio SAGE a la Innovación y Excelencia concedido por la Asociación Británica de Sociología.

ABRIRSE PASO EN LA TRADUCCIÓN EDITORIAL: APUNTES PRÁCTICOS

Silvia Senz

Cuando empecé en los oficios editoriales, en 1990, ingresar como traductor, corrector o editor de mesa en el entonces aún muy artesanal sector editorial no llevaba mucho tiempo. Con una simple licenciatura en la mano y, a lo sumo, algún cursillo de especialización, para conseguir el primer cliente bastaba con superar pruebas de selección —convocadas a menudo por las editoriales en la prensa, en la sección de anuncios de empleo— o con un primer envío (¡o presentación en mano!) del currículum. Y no era así porque el sector fuera muy dinámico y necesitara cubrir constantemente grandes necesidades de producción. Por aquel entonces, pocos años antes de la primera revolución digital (la autoedición) y de que el capitalismo salvaje aterrizara en el sector, los procesos editoriales eran bastante lentos y el volumen de publicación era aún contenido. En un sector de funcionamiento todavía muy gremial, si se podía acceder sin demasiado esfuerzo a una ocupación editorial era porque las empresas tenían aún sus plantillas llenas de editores de mesa con tiempo suficiente para atender las solicitudes de empleo, para convocar públicamente pruebas de selección de trabajadores y colaboradores, y para instruir luego a quienes se incorporaran a la empresa como externos o internos.

Hoy, la traducción editorial es una de las especializaciones más atractivas para quien empieza a orientar su carrera profesional, a pesar de sus sempiternas bajas tarifas. Al menos en España, es un sector de trabajo estable debido al volumen sostenido de traducciones de libros. Hasta hace pocos años, el peso del libro en papel traducido sobre el total de la oferta de obras publicadas representaba cifras en torno al 20-23 %, y en el año 2018, las traducciones en soportes digitales y multimedia supusieron el 15,1 % del total de publicaciones en este formato. Además, como otras especialidades de carácter creativo, la traducción de libros se mantiene a resguardo de los destrozos que suele causar la combinación del neoliberalismo y los avances tecnológicos (en traducción automática e inteligencia artificial, en este caso). Y no hay que olvidar su mayor peculiaridad: se traduzca

ficción o no ficción, la traducción editorial suma la ventaja de estar protegida por el derecho de autor y de generar, en consecuencia, un rendimiento en regalías cuando sobrepasa el pago por el cumplimiento del encargo de traducción.

Pero el traductor que quiere iniciarse hoy en el mundo del libro —al igual que el corrector, el editor de textos, etc.— se enfrenta a un panorama muy distinto del que yo me encontré en mis primeros pasos en este sector. Con la irrupción de la autoedición a mediados de la década de 1990, que propició una abrupta aceleración y abaratamiento de los costos de producción, mayor productividad y un margen algo más amplio de beneficios para el sector —la máxima rentabilidad hasta entonces era de un 6 %—, aterrizaron en el mundo del libro grandes conglomerados de empresas que empezaron a adquirir editoriales y a concentrarlas en pocas manos, en pos de un falso Eldorado: un 15 % de beneficio, que ni la mayor fábrica de basura en formato libro es capaz de conseguir. Como resultado, el sector editorial sufrió, de manera acelerada, [profundos desequilibrios y transformaciones estructurales](#). Una de las consecuencias más graves de este «ultracapitalismo» dispuesto a exprimir al máximo el negocio editorial aplicando prácticas empresariales muy extractivas e impropias de la industria cultural, fue la drástica reducción de las plantillas. Salvo en algunas editoriales médicas y en las de libro de texto —cuyo producto exige un especial control de calidad, para adaptarse a normativas de diversa índole, incluidas las lingüísticas—, los departamentos de Edición y Corrección se vieron diezmados o desaparecieron por completo. La reducción drástica de equipos editoriales internos acabó, de la noche a la mañana, no sólo con la estabilidad laboral de que disfrutaba el sector, sino también con la facilidad de acceso de los traductores (y otros colaboradores) al potencial cliente y con la transmisión directa, experta y, por supuesto, aplicada del conocimiento, creando un vacío repentino que dio lugar a un nuevo negocio derivado: la formación editorial.

En el colmo del comportamiento depredador, en este negocio han entrado las propias editoriales, desde sellos pequeños (como [Ático de los Libros](#)) hasta los grandes grupos (como Santillana, con un [máster](#) ya de varias vidas, o como Grupo Planeta, con su [maestría editorial](#) auspiciada por la Universitat de València y enfocada a directivos de Latinoamérica, o como Penguin Random House Mondadori con su escuela [Cursiva](#)), que así han pasado de formar gratuitamente a sus empleados en las diversas especialidades editoriales, a **cobrar** a los aspirantes por una formación —a menudo costosísima—, por una promesa

velada de incorporación a sus equipos e incluso por [prácticas gratuitas](#) que tienen todos los visos de ser trabajo real, con lo que se convierten en una forma encubierta de explotación laboral.

En consecuencia, a menudo el graduado en Traducción o Filología que quiere dedicarse a la traducción editorial se ve en la necesidad de pagar cuantiosos peajes para intentar ingresar en el sector, sin garantías de conseguirlo. La única manera de sortearlos son las bolsas y anuncios de trabajo (remunerado, se entiende) y el tradicional envío directo de solicitudes de empleo. En este sentido, valgan unas cuantas orientaciones prácticas, que podrán aprovechar también quienes quieran dedicarse a la edición de mesa y la corrección editorial.

Recursos para buscar empleo en el sector editorial

❶ Bolsas de trabajo y directorios de profesionales de las asociaciones de traductores, correctores y editores de texto de las áreas lingüísticas del castellano, el catalán, el vasco, el gallego y el asturiano. Acceder a ellas requiere, por supuesto, afiliarse a la asociación, una decisión siempre conveniente por la protección que brinda el corporativismo:

- ACE Traductores, Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores de España (ámbito exclusivamente de traducción editorial y literaria al castellano): <https://ace-traductores.org/asociados/buscador-de-traductores/>
- AELC Traductors, Secció de Traductors de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (ámbito exclusivamente de traducción editorial y literaria al catalán): <https://www.escriptors.cat/traductors>
- Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes, AATI: <https://www.aati.org.ar/solicitar-servicios>
- Asociación Colombiana de Traductores, Terminólogos e Intérpretes, ACTTI: <https://www.actti.org/profesionales-actti>
- Asociación de Correctores de Textos de Ecuador, Acorte: <https://www.acorte.org.ec/correccion-de-textos.html>

- Asociación de Correctores de Textos del Perú, Ascot
Perú: https://www.facebook.com/AscotPeruOf/?locale=es_LA
- Asociación Galega de Profesionais da Tradución e da Interpretación (AGPTI): <https://www.agpti.org/socios-e-socias/buscador-de-profesionais/>
- Asociación Española de Traductores, Correctores e Intérpretes, Asetrad: <https://asetrad.org/buscarprofesional>
- Asociación Mexicana de Traductores Literarios, Ametli: https://www.ametli.org/ametli_buscador/
- Asociación de Tradutores Galegos (ámbito exclusivamente de traducción editorial y literaria al gallego): <http://www.bivir.com/>
- Asociación de Tradutores Profesionales n'Asturianu, Verbéu (ámbito exclusivamente de traducción editorial y literaria al asturiano): <https://www.linkedin.com/in/verb%C3%A9u-asociaci%C3%B3n-de-traductores-profesionales-n-asturianu>
- Associació Professional de Traductors i Intèrprets de Catalunya, APTIC: <https://www.aptic.cat/es/busca-un-traductor/>, <https://www.aptic.cat/troba-un-traductor/>
- Euskal Itzultzaile, Zuzentzaile eta Interpreteen Elkarte, EIZIE: <https://eizie.eus/es/profesionales/bolsa-de-trabajo>, https://eizie.eus/eu/itzultzaile-bila/lan-poltsa?set_language=eu
- La Xarxa, Red de Traductores e Intérpretes de la Comunidad Valenciana: <https://xarxativ.es/traductores>
- Profesionales de la Lengua Española Correcta de la Argentina, PLECA: <https://www.pleca.org.ar/buscador-de-profesionales/>
- Unión de Correctores, UniCo (España): <https://profesionalesunico.es/profesionales/>

② Redes sociales profesionales y páginas de búsqueda de trabajo en todo el mundo, con una mayor frecuencia de publicación de ofertas laborales del campo de la edición. Suelen permitir la creación de alertas de empleo personalizadas. Pero tened cuidado a la hora de seleccionar los anuncios: también publican las [ofertas de prácticas no remuneradas](#) de algunos grandes grupos editoriales sobre las que he alertado anteriormente:

- LinkedIn: <https://www.linkedin.com>
- Jobsearch: <https://jobsearch.createyourowncareer.com/>
- Jobleads: <https://www.jobleads.es/>
- Infojobs: <https://www.infojobs.net>

③ Bolsa de trabajo del Gremio de Editores de España. Publica ofertas del sector editorial, prensa incluida, y de la enseñanza y el libro de texto en España y también en Latinoamérica: <https://www.guia-editores.org/index.php/empleo/ofertas-empleo/ofertas-de-empleo/>

④ Selección de bolsas de trabajo en remoto: «Las mejores web para encontrar trabajos remotos y ser un nómada digital», blog de *Trabajar en el Mundo*: <https://trabajarporelmundo.org/mejores-web-para-encontrar-trabajos-remotos/>

⑤ Directorios de editoriales en España, que permiten seleccionar posibles clientes en función de su localización y especialidad, para quien quiera seguir apostando por la vía directa: el envío personalizado del currículum: [https://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Literatura Infantil/EditorialesLibrerias/Directorios/](https://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Literatura%20Infantil/EditorialesLibrerias/Directorios/)

⑥ Bolsas de trabajo de editoriales y de grupos editoriales. Antes de enviar directamente tu solicitud de empleo a tus editoriales soñadas, comprueba si pertenecen a un [conglomerado editorial](#) y si disponen de una sección propia de ofertas de empleo remunerado (el clásico «Trabaja con nosotros»). Es mucho más recomendable seguir este canal que aventurarse a un envío directo del currículum que puede acabar perdiéndose en el spam del receptor. Van aquí algunos ejemplos de referencia:

Grupo Planeta: <https://jobs.planeta.es/>

Grupo Prisa: <https://prisajobs.epresec.com/>

Grupo Anaya: <https://www.grupoanaya.es/trabaja-con-nosotros>

Y vuelvo a alertar: cuidadito con las prácticas gratuitas de Penguin Random House Mondadori.

Como último consejo: si perseveráis en el empeño, acabaréis logrando un primer encargo de traducción, no lo dudéis. Pero conseguirlo, entregarlo y cobrarlo no os convertirá en traductores editoriales profesionales. Lo que hace a un traductor editorial es encarar su labor con la seriedad y pericia suficientes para cumplir con las expectativas del cliente y seguir recibiendo encargos. Así que ¡ánimo y al tajo!

Silvia Senz Bueno es filóloga y máster en Edición. Desde 1990 ha trabajado como lectora, editora, correctora y traductora en y para diversos departamentos de publicación de organismos y editoriales. Desde 1997 imparte clases de edición, corrección, tipografía y traducción editorial en certificaciones profesionales oficiales, posgrados y maestrías, y formación continua gremial. Además de redactar libros de estilo por encargo, ha publicado artículos en revistas especializadas, así como diversos capítulos en obras de lingüística hispánica, y es autora de *Normas de presentación de originales para la edición* y coautora de *El dardo en la Academia*.

TRADUCIR A CUATRO MANOS: UNA PERSPECTIVA DISTINTA SOBRE LA PROFESIÓN

Miriam Marín Rosa

*El pasado 18 de abril de 2024 tuvo lugar la XII edición de los Encuentros de Traducción Editorial de la Universidad de Murcia, en el marco del Máster Universitario en Traducción Editorial. Organizados por **Juan R. Goberna** y **Purificación Meseguer**, estos encuentros pretenden salvar la brecha que separa el mundo profesional del académico presentando a traductores de ámbitos muy diversos, como la traducción editorial o la audiovisual, entre otros. En esta edición se ha abordado la traducción a cuatro manos como tema principal y para ello contamos con la colaboración de cuatro traductoras profesionales.*

La primera pareja la conforman **Yuliss M. Priego** y **Tamara Arteaga** ([Manzanitas](#)), quienes se conocieron en 2008 gracias al fenómeno mundial de *Crepúsculo*, puesto que ambas traducían *fanfics* en una comunidad. Cursaron juntas sus estudios de grado y máster en la Universidad de Málaga y han trabajado desde siempre de forma conjunta. Han escrito artículos para revistas, así como para el blog *La Biblioteca de Basilea* y su canal de YouTube, *Las Manzanitas de Basilea*, y han traducido juntas más de treinta novelas, como por ejemplo *La Reina*, de Jennifer L. Armentrout. Además, ofrecen otros servicios lingüísticos: informes de lectura, corrección y revisión y adaptación de textos. La segunda pareja está formada por [Alicia Martorell](#) y [Elena Bernardo](#). **Alicia Martorell** es traductora desde hace más de veinticinco años, principalmente del francés. Entre sus campos de trabajo figuran la traducción jurídica, la museografía, la comunicación y las ciencias humanas y sociales. **Elena Bernardo** se dedica a la traducción de textos en francés e inglés de índole comercial para empresas del sector del lujo, así como a la traducción de libros. Se conocen desde siempre y a raíz de esa relación tan profunda empezaron la aventura de traducir a cuatro manos obras como [Por qué los espaguetis a la boloñesa no existen](#), de **Arthur Le Caisne**.

Todo el que haya traducido sabe que este trabajo no es una tarea individual, aunque la ejerzamos sentados frente al escritorio con nuestra mejor bata puesta y la sola compañía de

un ordenador, un buen termo de café y, para quien le agrade, un poquito de música. La realidad es que siempre vamos a echar mano de una segunda opinión para resolver aquellas cuestiones que requieran de una visión externa. Sin embargo, traducir a cuatro manos es mucho más que eso: consisten encontrar a esa especie de media naranja traductora, alguien con quien se tiene más afinidad, tanto en lo personal como en lo profesional.

Tras una breve entrevista para conocer las trayectorias profesionales de cada una de las traductoras, la mesa redonda comenzó con una pregunta casi obligada a la hora de abordar los entresijos de la traducción a cuatro manos: ¿cómo se organizan el trabajo? La respuesta fue muy clara por parte de todas: lo más importante es asegurar la calidad del texto meta. Es decir, el lector debe encontrarse con un texto unificado, en el que no quede rastro de las cuatro manos que han participado en una única obra final. De ahí que sea de especial relevancia el consenso en cuestiones como el tono, la idiosincrasia de los personajes, la terminología e incluso la tipografía. Y es que, haciendo uso de la sabiduría del refranero español, más vale prevenir que curar. Por eso, poner en común los posibles problemas del texto antes de emprender la traducción resulta fundamental. A este respecto, por ejemplo, si una de las traductoras acostumbra a emplear las comas o los paréntesis para los incisos y la otra prefiere los guiones, es necesario encontrar un término medio. Unificar consiste en llegar a un acuerdo previo con la finalidad de que no prevalezcan criterios individuales diferentes en distintas partes del texto ante métodos igualmente válidos.

Otro problema es la creación de glosarios terminológicos: **Tamara Arteaga** comentó que no siempre afectan a la terminología, a veces es suficiente con unificar criterios (para los nombres de persona o de lugar, por ejemplo). A menudo estos glosarios vienen impuestos por la propia editorial; en otros casos, es imprescindible dedicar tiempo a la documentación, sobre todo cuando el texto obliga al traductor a convertirse en un experto de la cosmética o de la gastronomía. Es en este punto donde entran en escena las herramientas de comunicación, que son vitales para una organización correcta. Hubo claras diferencias generacionales entre las traductoras en el uso de estas herramientas, lo que generó un curioso debate sobre la metodología de trabajo de cada pareja. **Alicia Martorell** y **Elena Bernardo** destacaron el uso de herramientas como One Note o Drive para la comunicación, pero quedaron sorprendidas cuando **Yuliss M. Priego** y **Tamara Arteaga** mencionaron WhatsApp como una de sus aplicaciones favoritas para la creación de

glosarios y la revisión de textos, que quedan anclados al campo «información» del grupo junto con los mensajes más relevantes y urgentes para la traducción.

En el siguiente punto de debate se insistió en la indudable conexión que debe existir entre las traductoras para desempeñar con éxito un encargo de traducción a cuatro manos. ¿Qué ocurre cuando participa una tercera persona? La respuesta fue unánime: aunque en traducción comercial son corrientes equipos más grandes, para un libro dos es un buen número.

En la traducción a cuatro manos no solo intervienen factores técnicos, como las diferencias entre los estilos de traducción o de escritura, sino también factores personales, como los lazos afectivos que favorecen en cierto modo el intercambio de visiones distintas. Es necesario saber revisar y ser revisado, entender que la negociación es casi obligatoria y que, gracias a ella, también a nivel individual se puede aprender, no solo sobre las cuestiones más técnicas, sino también sobre las más humanas. Saber revisar es entender la profesionalidad de la compañera de trabajo, comprender qué es optativo y qué no, qué es rígido y qué no. Se aprende así a comunicarse y a ser más humilde, pues la manera de proceder no es la misma para todo el mundo. En definitiva, y como dijo **Elena Bernardo**: «Relativizar con la mirada del otro nos hace mejores personas».

Esta práctica traductora aporta gran variedad de ventajas, pero hay que tener en cuenta algunos factores. Es fundamental dejar claras las relaciones jurídicas y adaptar el indispensable contrato a la situación, de forma que se respete la autoría de todos los intervinientes y se especifique su participación, ya sea al 50 % o en una proporción diferente.

Finalmente, las traductoras insistieron en el asociacionismo como vía para visibilizar y establecer los pilares de la profesión. **Elena Bernardo** destacó además la importancia de tener una mentalidad profesional, incluso en lo económico, pues al final la traducción es un proyecto vital a largo plazo. Luchar hoy por mantener unas tarifas que permitan al traductor vivir de su profesión garantiza trabajo y calidad de cara al futuro.

Por último, y no por ello menos importante, se pidió a las traductoras que dieran algún consejo a quienes están dando sus primeros pasos en el sector editorial. La perseverancia debe ser sin duda la mejor compañera, pero también la curiosidad permite salir de la zona de confort, y es ahí donde se gana experiencia y seguridad. Las ponentes destacaron de nuevo el asociacionismo, puesto que conocer el terreno por el que se va a emprender el camino es siempre una ventaja, y qué mejor manera de hacerlo que observando la experiencia de otros compañeros.

El ejemplo de estas cuatro traductoras demuestra que traducir a cuatro manos aporta una perspectiva distinta sobre la traducción, y también que sus resultados son el fruto de las inquietudes compartidas y de la admiración que se han profesado siempre las unas a las otras como profesionales, pero ante todo como personas.

Miriam Marín Rosa es estudiante de la Universidad de Murcia, donde cursó el Grado de Traducción e Interpretación. Su pasión por la lectura y, sobre todo, la escritura, la impulsó a estudiar allí el Máster Universitario en Traducción Editorial, que finalizó en 2023.

Mientras se hace cabida en el mundo editorial, está elaborando su tesis en el Programa de Doctorado en Artes y Humanidades, donde investiga los entresijos de la traducción poética en el marco de algunas obras de la poesía contemporánea francesa, enfocándose en autoras como Cécile Coulon y su poemario *Les Ronces*.

CUATRO POEMAS NEERLANDESES

Ricardo Bada

Durante la infancia y la juventud de mis hijos, las amistades que venían a visitarnos siempre preguntaban qué idioma se hablaba en nuestra casa, y los niños aprendieron a decir que éramos trilingües, dependiendo de cuál era la lengua de quien nos visitaba. Y es cierto, en casa se hablaban tres idiomas: alemán, español y neerlandés. Cuando conocí a **Diny**, mi esposa neerlandesa, decidí que tenía que aprender su idioma, como ella decidió aprender el mío, de lo que se beneficiaron nuestros hijos, quienes además aprendieron inglés en su Abitur, el bachillerato alemán.

La consecuencia natural en mi caso es que, de ese modo, tuve acceso a una literatura muy rica y prácticamente desconocida a nivel internacional: el neerlandés es el único idioma occidental que nunca ha recibido un Nobel, aunque han escrito en él autores de un formato harto superior al de varios galardonados. «Lo digo y no me corro» (© **César Vallejo**). De ese idioma he traducido al nuestro dos o tres cuentos y aproximé una media docena de poemas breves, así como uno largo y narrativo al que le pienso dedicar el próximo texto para VASOS COMUNICANTES.

El primero que trasladé al castellano fue uno de **Jan Hanlo** (1912-1969), nacido en lo que hoy es Indonesia, en aquel tiempo colonia neerlandesa, y su poemita me gustó por lo que tiene de alegre sorpresa adulta al descubrir que un niño, a su vez, descubre el idioma que tienen en común, cuando lee en voz alta: «Een paal! (¡Un palo!)» Pero juzguen ustedes mismos:

Jan Hanlo, «Su sonido»

Een paal! Een paal! —leyó el crío.
¡Oh lengua mía natal,
cuán bella eres, cuánto amor el mío,
al oír que una criatura,

párvula todavía,
tus palabras, tu música leía!

El siguiente poemita es de **Theun de Winter** (1944), quien ha publicado en casi todos los medios y a quien se debe, en 1975, la edición de *Once poemas para Piët Keizer*, el legendario extremo izquierda del Ajax, y cuyos quinientos ejemplares numerados se cuentan entre los objetos de culto más buscados en los Países Bajos. Su poema me cautivó por la imagen que transmite.

Theun de Winter

El otro día
en el tranvía
un negro
tan sumido en sus pensamientos
justificaba mantener
ocupado el
ASIENTO RESERVADO
PARA INVÁLIDOS

Remco Campert (La Haya 1929 – Ámsterdam 2022) era el único hijo de **Jan Campert**, poeta neerlandés embanderado con la Resistencia y asesinado por los nazis en el siniestro campo de concentración de Neuengamme. Remco cuenta como una de las voces poéticas más relevantes de su país y su credo lo dejó establecido en estos versos: «Creo en un río / que del mar a las montañas fluye. / A la poesía no le pido más / sino que lo describa».

Remco Campert, «Un poema en vano»

Como andas
por el cuarto, desde la cama
hasta la mesa con el peine,
nunca podrá andar un verso.
Como hablas,
con tus dientes en mi boca

y tus orejas en mi lengua,
nunca podrá hablar una pluma.
Como callas,
con tu sangre a mi espalda,
por tus ojos en mi cuello,
nunca podrá callar una poesía.

Clara Eggink (Utrecht 1906 – Scheveningen 1991) fue elogiada por la crítica gracias a la sencillez, brevedad y claridad de sus poemas, y se desempeñó amén de ello como traductora de **Hemingway, Maupassant, las Brontë, Somerset Maugham, Dostoievski e Iris Murdoch**. El poema que sigue lo descubrí por pura casualidad y enseguida sentí la obligación de aproximarle a nuestro idioma, acaso por lo mucho que me define.

Clara Eggink, «El gandul»

No me llamen gandul porque a menudo
pasar de los días sin moverme.
El pequeño deber que desatienda
no vale nada, afán no se merece.
Lo que de siempre me ha decepcionado
significó un honor para los otros.
Trabajar como hormiga y por dinero
sencillamente nunca fue lo mío.
Pero hay en mí vigores en barbecho;
quizás a alguno un día le apetezca
obligarme también a una tarea:
titánica y por nadie reclamada.

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

¿TRADUCIMOS CON MÚSICA?

Esta conversación que llamamos «[Centón](#)» se desarrolló durante el mes de diciembre de 2023 en la lista de distribución de [ACE Traductores](#), como respuesta a un mensaje de Óscar Tejero interesándose por la relación entre la música y el trabajo del traductor. El resultado deja traslucir una relación particular entre ambos mundos, que hemos querido ilustrar con algunos ejemplos de las músicas que nos acompañan. Es un centón multimedia...

Óscar Tejero: Ayer andaba yo leyendo [un curso sobre escritura del insigne Alan Moore](#) cuando me topé con un interesante apartado sobre la influencia involuntaria, ya no solo de las composiciones cantadas, sino de la música instrumental en los ritmos literarios. Cuando el autor se dio cuenta de que hasta la música *ambient* (por ejemplo Brian Eno) influía en sus textos, decidió optar por el silencio. Entonces me acordé de la traducción. Sé que partimos de una actividad mucho más acotada y que no creamos de cero, pero seguramente también nos influirá.

En suma, quería preguntaros si trabajáis con música o no. Y si la respuesta es afirmativa, ¿elegís música lo menos invasiva posible o pensáis que da igual? ¿Habéis percibido algunas de las formas en que la música influye o se filtra en la traducción? Lo pregunto por simple curiosidad, no es que esté haciendo ningún estudio ni nada parecido.

Daniel Najmías: Música clásica el 99 % de mi tiempo.

Ángel Ferrer: Yo las canciones las traduzco escuchando esa misma canción en cuestión. Con la poesía es diferente, prefiero el silencio «por si acá».

María Alonso Seisdedos: No puedo trabajar con música. Me distrae. Puede incluso llegar a molestarme.

Patricia Orts: Yo depende, a veces prefiero el silencio. En caso contrario, música clásica sobre todo.

María Teresa Gallego: Por supuesto, Bach (padre e hijos, sobre todo Johann Christian), Beethoven, Scarlatti, Haendel, Mozart, Giuliani, Vivaldi... Indispensable: *Variaciones Goldberg* en la versión de Glenn Gould de 1982.

Y el violoncello de Pau Casals (de nuevo Bach, claro...). Y el [*Cant dels ocells*](#) que conocí por **Carmen Francí**.

Concha Cardenoso: Mi marido es músico. Oigo sus ejercicios diarios de caja y de trombón por la mañana y por la tarde mientras trabajo. Sí los oigo, pero apenas los escucho, ¿eso vale?

Y, como **Ángel**, si salen obras musicales en la traducción, las busco y me las pongo mientras traduzco. Pero en general prefiero el silencio (bastante ruido me llega de la calle).

Enrique Alda: Desde que vivo en dos casas apartadísimas de la civilización, nunca pongo música para trabajar. Pero al silencio absoluto también hay que acostumbrarse.

Blanca Ortiz Ostalé: A veces silencio, a veces música, por lo general clásica o bandas sonoras. Pero la pongo tan bajita para que no me distraiga que es como si no pusiera.

Algunas veces relaciono un libro con una música, vaya usted a saber por qué, y la pongo una y otra vez, siempre el mismo disco, mientras traduzco ese libro. Me pasó con la [*banda sonora de Taxi Driver*](#). Igual debería vérmelo un médico.

Juan Pascual: Vaya, pues sí que es interesante. Yo me suelo poner bandas sonoras, y según la falta de energías, AC/DC y similares. Ahora tengo curiosidad por saber si vendrá bien según qué música para cada escena...

Isabel Llasat: Música durante el primer borrador y sí que me influye en el ritmo de tecleo o incluso en la inspiración. De fondo, no con auriculares. Barroca por la

mañana, *jazz* o *soul* por la tarde. De todos los géneros durante la preparación o el reformato de textos.

Silencio durante la revisión, que ya hablo yo o Helena, la amable lectora de Word. ¡Ay, sí, y me dejaba las bandas sonoras! Lo mejor para cuando me cuesta arrancar o cuando hay que correr.

Patricia Antón: Mi hija es violinista y en casa siempre ha sonado música clásica en directo a todas horas porque se traía a sus grupos de cámara a ensayar o grabar aquí (hay piano, los techos son muy altos y el salón tiene muy buena acústica). Cuando ella voló a hacer su máster (y a vivir su vida) fuera, empezamos a acoger a músicos que vienen a completar su carrera en Barcelona, porque echábamos de menos el trasiego. A veces incluso coinciden mi hija y los demás y [esto se parece mucho a un conservatorio](#).^[1]

O sea, que sí, trabajo siempre con música clásica, preferiblemente cámara o solistas de cuerda o piano, y cuando no la tengo en vivo me la pongo en los auriculares, bajita. Me relaja y me ayuda a concentrarme.

Noemí Jiménez Furquet: Me acabas de dar muchísima envidia, **Patricia**. Qué maravilla vivir rodeada de música y músicos.

Yo soy de las que necesita silencio absoluto para concentrarse (a veces uso tapones o los auriculares apagados para aislarme, y eso que vivo en una zona muy tranquila). Si me pongo música me distraigo y acabo más pendiente de la interpretación que del trabajo. Pero bueno, igual que la música me distrae al traducir, cuando tengo una partitura entre manos, a veces también acabo fijándome más en la letra que en la música y buscándole las vueltas al texto. No hay paz para los malvados.

Joaquín Garrigós: Yo, normalmente, con música clásica.

Alicia Martorell: Me lo va pidiendo el cuerpo.

Mientras hago el primer borrador, lo normal es una lista de programas de radio, que alterna música clásica, *jazz* (clásico y *swing* sobre todo), comedia musical, flamenco, música antigua, según va viniendo. Siempre por sorpresa, porque al ser radio, sabes el tema, pero no lo que te van a poner y eso me gusta. Con el altavoz.

Cuando estoy revisando o cuando necesito más concentración, con auriculares de cancelación de ruido y en general antigua o barroca. Nada de comedias musicales que se me va la cabeza a otra cosa. Para eso en general tengo [listas especiales de Spotify](#). A veces tengo que apagarlo todo porque necesito más concentración todavía, pero en ese caso me quedo con los auriculares de cancelación de ruido, que han sido la compra de mi vida.

Laura Osorio: Yo si escucho música me voy a otro mundo o me pongo a bailar, así que antes o después.

Sara Hernández Pozuelo: Si no puedo ni aparcar con la radio puesta, ¿cómo voy a traducir con música? Ja, ja, ja. Nada: imposible por aquí, pero me parece interesantísimo que el ritmo de la música que suena pueda influir en el ritmo literario. Nunca me había parado a pensar en ello. Igual lo pruebo como experimento, a ver qué cadáver exquisito me sale.

Enrique Alda: En la casa de Irlanda [también hay trasiego de músicos](#): [2] ensayos, grabaciones y, de vez en cuando, periodistas o televisiones que vienen a entrevistar o grabar a Leslie... Y luego las *sessions* que, por suerte, en esta casa se hacen pocas, aunque procuro no perderme ninguna.

Concha Cardenoso: Y en la mía también. Cuando no son traveseras, arpa y violines son voces y piano o arpa y trombón. Aunque ahora menos, porque las niñas ya son mayores y no viven con nosotros. Pero aun así... [algunos ensayos caen de vez en cuando](#). [3]

Oscar Tejero: Quería daros las gracias por compartir este aspecto de la trastienda de nuestra actividad. Me ayuda a imaginaros en vuestro quehacer cotidiano, lo cual me parece tremendamente interesante y también entrañable, por qué no decirlo.

A juzgar por las respuestas, la música instrumental reina en las casas de muchas traductoras —al menos en fase posborrador—, y parece que la música clásica se lleva la palma. Nada de Stockhausen, claro. Mucha barroca y de cuerda, supongo que porque resulta menos invasiva y favorece la concentración. Probablemente este trabajo tan solitario también necesita de estímulos y motivaciones, ¿será por eso que algunos escuchamos música más marchosa en las fases iniciales del trabajo?

Me pregunto hasta qué punto la música no será imperativa porque muchos vivimos en pisos pequeños donde la simultaneidad de actividades se hace complicada (niños berreando, teletrabajo de la pareja), o en edificios mal aislados (bricohogar, obras a tutiplén, tráfico, etc...). El año pasado trabajaba en una habitación que literalmente temblaba cada vez que pasaba un camión por delante de casa (cada pocos minutos) y ahora vivo en un edificio donde teletrabajan los vecinos de las cuatro plantas al completo (el de abajo es mánager de un grupo homenaje a Bob Marley).

Volviendo al texto de Moore, el escritor identificaba tres clases de interferencias:

1) Las letras de las canciones interfieren con las palabras que uno trata de escribir.

¿Os pasa? ¿Elegís canciones, géneros o artistas seguros para evitar la interferencia? ¿Son artistas que cantan en un idioma que no sabéis o que vuestro cerebro puede procesar como mero galimatías absurdo? El *wachiwachi* creo que lo llaman.

2) La música interfiere con los ritmos de la escritura.

¿Creéis que influye en el ritmo de *nuestra* escritura? En mi caso sospecho que hasta cierto punto sí. Si el texto original tiene largas subordinadas creo que tiendo a optar más por música atmosférica e inmersiva con poca sección rítmica, nulos estribillos y *crescendos* lentos, en el caso de haberlos. Por ejemplo, *post-rock*, música minimalista o *ambient* (en especial Brian Eno) o música clásica impresionista (también Ludovico Einaudi). Si en cambio tengo entre manos un texto más coloquial, dialogado o paratáctico, es posible que recurra a música más rítmica y estructurada. ¿Podría pasar que a veces la influencia fuese involuntaria y que la traducción nos saliera más o menos hipotáctica por influjo de la música que oímos? Supongo que podría influir en la sonoridad de las palabras que elegimos o en la formación

de rimas y rípios inconscientes (aunque estemos escuchando canciones en otro idioma que no sea el de destino).

3) La música influye en las atmósferas.

No sé si os pasa, pero a veces, hasta que no he llegado a la mitad de un texto, no estoy seguro de cómo cristalizará el equilibrio entre lenguaje literario y coloquial, marcas de época o un estilo más contemporáneo. Sospecho que cuando aún me estoy familiarizando con el texto, soy más influenciable. Al menos en la fase de fluctuación, antes de haber encontrado un tono que se ajuste a una imagen mental de lo narrado y que me convenza. Supongo que si la música afecta a nuestro humor, puede estar influyendo en las claves que a veces manejamos para interpretar nuestras partituras. Algún corrector de manga me comentó que en algunas de mis traducciones los personajes parecían algo quisquillosos-susceptibles. ¿Será que en ese momento estaba escuchando demasiado [Los Punsetes](#) y me pasaba en modo irónico el 70 % del tiempo? (Ojo, que no descarto que la quisquillosidad se debiera a las tarifas del encargo de marras). En este caso he puesto un ejemplo de música *rock* con letra, pero creo que la instrumental puede afectar a nuestros ánimos y claves de interpretación sin que nos demos cuenta. ¿Si solo escuchamos música solemne corremos peligro de solemnizar demasiado para perjuicio del texto a traducir? ¿Se nos pasará por alto el humor soterrado como podemos perdernos la clave paródica con que un instrumento contesta o imita a otro más noble? Pero supongo no hay que sacar las cosas de quicio. Ya imagino que para alguien con muchas tablas este tipo de influencias será mucho menor que para alguien que lleva en la profesión un par de años.

De nuevo me ha parecido muy interesante el hecho de que hay quien solo puede traducir en silencio, y ese apunte de Enrique, de que al silencio también hay que acostumbrarse.

María Teresa Gallego: La verdad, tras leerle me siento muy simple. La música que oigo y he oído en mis sucesivas casas (bastante silenciosas todas ellas en lo tocante al emplazamiento urbano) no influye en absoluto ni en mi ritmo de escritura ni en el ritmo del libro que esté traduciendo. Sencillamente es la música que me gusta y me hace sentirme a gusto, trabajando en paz. Es una música de fondo. Y tengo tendencia a oír con más frecuencia determinadas obras en determinadas épocas del año. En este momento *El*

Mesías o el *Oratorio de Navidad* de Bach, en semana santa las *Pasiones* y las *Leçons de Ténèbres* (Couperin, por ejemplo). En primavera la *Música acuática* de Haendel. En verano, la *Sexta* de Beethoven. Y, con la llegada de cada estación, véase qué vulgaridad, la correspondiente estación de Vivaldi. Porque son obras que se corresponden más, o así me lo parece, con los ruidos o rumores de cada estación, con su luz, con eso que los franceses llaman *la couleur du temps*.

Música de fondo, sí. Que oigo con los oídos, valga la redundancia, que me acompaña, que me arropa. Y, al mismo tiempo, lo que escucho, con otra facultad sensorial, es [esto](#). Dicho todo lo cual, por si a alguien le pudiese interesar, creo que es hora de aparcar el trabajo hasta mañana y darle unas horas de descanso al pobre ordenador. Buenas noches.

Tana Oshima: ¡Me encanta esta conversación! Como dice **Óscar**, me gusta imaginaros cómo trabajáis.

Yo no puedo traducir ni escribir escuchando música, sobre todo si es música que me gusta; es como si me hablaran. Pero debo decir que durante el confinamiento me acostumbré a traducir con los niños correteando por la casa en un piso enano, así que creo que ahora podría traducir hasta en una discoteca. Dicho esto, prefiero evitar cualquier ruido si es posible.

Ángel Ferrer: En mi caso particular, (pues no me he extendido mucho antes) diría que no me afecta ni el sonido (la música), ni el silencio. Quiero decir para mal. Suelo encontrar rápido el tono y el estilo particular del autor. El motivo es que traduzco por experiencia y de las dos formas puedo escuchar a mi corazón, que a pesar de tener más memoria que el intelecto, es a la vez tonto y olvidadizo de lo que no le interesa.

Seguramente estará diciendo siempre, «ya está el *pesao* este reviviendo su historia», pero hay que darle caña, hay que darle caña. Estoy muy acostumbrado a oír música porque también trabajo en una revista digital en la que tengo que descubrir los mejores discos cada año. Esto me ha hecho escuchar en este tiempo unos 80.000 minutos de melodías, descubrir más de 900 bandas nuevas y también navegar por 82 géneros distintos. Todo esto datos

que me ha generado mi Spotify. Por lo que suelo trabajar con música de fondo la mayoría del tiempo.

Lo que me aporta la música es más disfrute al disfrute de traducir de por sí. Y puedo oír de todo, desde música clásica, hasta rock o incluso metal. Pero el silencio también me aporta, sobre todo en la poesía, el disfrute de descubrir esas maravillosas cadencias que han resonado a través de los autores más consagrados; porque esa música no les pertenece, es mágica, si acaso ellos son los instrumentos que la interpretan. Y encontrar esa verdadera savia azul que circula desde la nada al papel es un goce máximo para mí.

Celia Filipetto: Como María y Noemí, necesito silencio absoluto para traducir. Si en los libros que traduzco salen canciones, las busco y paro para escucharlas. No sabría decir si me ayudan a mejorar la versión, pero desde luego que me sirven para saciar la curiosidad.

A veces, al empezar o terminar la jornada, según el humor, escucho alguna pieza musical de *blues*, *swing* o de intérpretes de *jazz*, sobre todo mujeres. Los clásicos de salsa me ayudan a animarme. También pongo a veces las [*Variaciones Goldberg*](#) o arias de ópera famosas.

Alicia Martorell: Todo esto es muy interesante. En un intento de profundizar un poco más, sigo los tres puntos de Moore.

1) A mí las letras no me interfieren, pero solo escucho cosas con letra en el primer borrador. Si es ópera o comedia musical, acabo cantando a gritos y siempre doy botes en la silla, pero es que necesito marcha para ponerme las pilas.

2) Con los ritmos sí que interfiere. Por eso decía más arriba que necesito marcha para pillar el trance. Cuando reviso se supone que el hilo está pillado ya (más me vale, porque hay cosas que no puedo arreglar en la revisión si no he encontrado el tono en el primer borrador), así que ahí escucho otras cosas.

3) La música influye en las atmósferas, claro. Por eso busco una atmósfera calentita y segura, lo que en general incluye música. Para la dopamina en el primer borrador, para la serotonina en la revisión. Pero soy muy consciente de que eso soy yo, no la música. Ahora

estoy escuchando *La Pasión según san Mateo* y también doy botes en la silla y dirijo la orquesta. Aunque hay compatibilidades e incompatibilidades, la música se va subordinando a la atmósfera que creo yo y la amplifica o no.

Enrique Alda: El silencio nunca es absoluto, pero en las viviendas aisladas no se oye el ruido que normalmente se produce en las ciudades. Aquí últimamente se oye berrear a los ciervos que viven en los bosques que rodean la casa. Por desgracia, o no, de vez en cuando también se oyen los disparos de los cazadores. Hay tantísimos ciervos, sobre todo hembras, que tienen que organizar batidas.

Óscar Tejero: Gracias por abrirnos una mirilla acústica a vuestros escritorios. Cómo me he reído al imaginar los botes de **Alicia** dirigiendo su orquesta imaginaria. **María Teresa**, de simple nada. Yo ya era consciente, cuando escribí el primer mensaje, que el tema es peliagudo porque estamos hablando de procesos inconscientes. Por otro lado, la veteranía y la profesionalidad tienen que contar mucho para sustraerse a influjos de este tipo. Además, como bien apunta **Alicia**, tendemos a seleccionar aquellas músicas que no chirrían con nuestro quehacer. Eso sí, resulta tan interesante que haya músicas que nos resultan más idóneas para las diferentes fases de la traducción y otras que no... Vuelvo a retomar las palabras de Alicia: fase dopamínica, fase serotoninica. Probablemente la experiencia ayuda a entender mejor este tipo de procesos de fondo, y, sin embargo, me interesa mucho el fenómeno de que a veces tengamos que cortar abruptamente un disco porque interfiere con nuestros procesos mentales y cambiar a otro... ¿Qué está pasando ahí? ¿Por qué esa música y no otra?

En cuanto a indagar en la influencia inconsciente o involuntaria, me temo que será como intentar pescar en un mar soñado, pero no puedo evitar hacerme preguntas que están más allá de mis capacidades.

Un breve apunte sobre la fluctuación del tono. Cuando traduces una serie de veintipico tomos, la fluctuación del tono puede durar varios volúmenes. ¿Cómo saber si dos personajes bromean de modo faltón, pero de buen rollo, o si se lanzan indirectas cuando estamos en el primero y la obra se desarrollará durante años con un reparto coral notable?

Sara Hernández Pozuelo: Yo os cuento una curiosidad que no tiene que ver con la traducción, pero sí con el poder de la música. Me lo ha recordado Alicia cuando ha mencionado la dopamina y la serotonina: me llevé al parto de mi hijo Lope una lista de Spotify creada específicamente para la ocasión que había titulado «Oxitocina», precisamente para contribuir a la liberación de esta hormona, que es la que permite que un parto progrese, además de ser un potente analgésico. Añadí tres horas de canciones de lo más variado que me hacían sentir bien (desde *La violetera* de la Montiel hasta *Alright* de Supergrass). Pues ocurrió la maravilla de que, estando sin epidural (no la quería), dejé de sentir el dolor intenso de las contracciones el tiempo que duró la lista (y las tuve cada 5 minutos, según me informaron después). Entré en un trance absoluto que terminó en el momento en que empezaron a sonar unas canciones que había metido mi marido en la lista con toda su buena voluntad, pero que me hicieron dejar de sentirme bien. Así que me parece interesantísimo el método de Alicia para acelerar o relajar la atmósfera. Por cierto, yo también vivo como Enrique, aislada del ruido urbano, en parte porque así es como trabajo mejor. ¡Pero es increíble lo cerca que suena la berrea de los ciervos en septiembre! Mi padre, periodista, se acostumbró a escribir en ruidosas redacciones y aún hoy, «jubilado pero no», sigue escribiendo haya el ruido que haya. Es lo contrario que yo, que no sé si sería capaz de trabajar en una redacción.

Gracias, de nuevo, Óscar, por sacar un tema tan fascinante.

Óscar Tejero: Buenísima la anécdota, Sara. Siento que empezaras a sentir las contracciones de nuevo, aunque la historia es tan buena que daría para un relato, amén de ser un ejemplo impresionante de cómo puede influir en nosotros la música. Muchas gracias por compartirla. Y a quienes habéis contribuido a hablar sobre este interesante tema.

Eva Gallud: Muchas gracias a Óscar por sacar un tema tan interesante. Os leo con curiosidad, aunque a salto de mata.

Yo venía a comentar que, aunque normalmente para traducir escucho algunos estilos pertenecientes a eso que llaman «clásica contemporánea», cuando necesito mucha concentración no me valen ni la música ni el silencio y escucho «[ruido marrón](#)». Antes me

ponía ruido blanco, pero he descubierto que el marrón, que tiene una frecuencia más baja, parece que me va mejor. Cada cual con sus rarezas.

Óscar Tejero: Muy interesante. En este caso te pasa como a mí. Cuando necesito más concentración, escucho algo con menos estructura. Aunque esto tiene pinta de ser la cúspide de la abstracción acústica.

Sabía que recomendaban el ruido blanco para tranquilizar o dormir a los bebés, pero no conocía el marrón. Me he puesto un disco de ruido marrón y me parece que estoy en una peli de David Lynch. De hecho, me ha venido a la mente el ventilador de la casa de Laura Palmer. Espero que no se me aparezca Bob debajo del escritorio... Tomo nota del recurso. Es posible que, tras la conmoción inicial, le esté cogiendo gusto y puede que me venga bien cuando los engranajes no acaban de girar.

María Teresa Gallego: ¿Se hace eso tan raro con los bebés? A mi hija y a mis nietos siempre les he cantado para dormir los romances antiguos ([El conde Olinos](#), por ejemplo) y funcionaba muy bien.

Isabel Vaquero García de Yébenes: Precisamente hoy hablan del «ruido browniano» o marrón en la sección [Martes Neológico del CVC](#).

Carmen Francí: Yo no soy capaz de trabajar con música: si me concentro en el trabajo, me desconecto del mundo por completo. Y si escucho la música, la concentración es menor.

Solo hago una excepción: cuando al ayuntamiento le da por limpiar mi barrio (y digo barrio porque es un ruido atronador que llega de lejos) con dos máquinas sopladoras a la vez. En esos casos, me pongo unos cascos con cancelación de ruido (eso de «cancelación» me suena rarísimo, pero así los llaman). Me los regaló una persona que no los podía soportar porque le provocaban vértigos (lo digo por si alguien se entusiasma con la idea: son carísimos y no le sirven a todo el mundo). Y en esos casos pongo música clásica a volumen muy bajo. Preferiblemente tranquila (prefiero las *Variaciones Goldberg* o Satie a Beethoven).

Óscar Tejero: Sí, el ruido blanco nos lo recomendó la pediatra, pero no lo usamos porque nos da repelús. Parecía que habíamos puesto el niño en una lavadora industrial. **Isabel,** gracias por el enlace sobre el ruido marrón o browniano. Muy interesante. **Carmen,** una lástima que apenas queden barrenderos artesanales. No conocía los auriculares de cancelación de ruido, pero ahora tengo curiosidad. En ciertas fases de la traducción creo que recorro a la música como mal menor. Bach me ayuda a concentrarme cuando hablamos de un solista o un cuarteto de cuerda (si es una orquesta difícil), pero con Beethoven no puedo escribir ni una coma. Tanto chimpún me vuelve tarumba.

Elizabeth Casals: No suelo trabajar con música, ya que me distrae. Sin embargo, luego de leer los comentarios sobre la música browniana, estuve probando y parece que funciona. Ahora voy a intentar con [esta posibilidad](#). Mientras no mire el dibujo con la nieve fuera, puede funcionar .

[1] Asia Jiménez Antón de Vez, violín, Carolina Bartumeu, violonchelo y Jorge Nava, piano.

[2] *Spirit of the Night*, Leslie Dowdall.

[3] Irene Figueras al arpa y a la voz, Pep Figueras al trombón, Antolín Cardeñoso «Tolo» a la flauta travesera y Concha Cardeñoso a la flauta dulce.

ENTREVISTAS

TRADUCTORAS UNIDAS POR LAS FLORES: ENTREVISTA A GEMMA ROVIRA Y RAQUEL GARCÍA ROJAS, POR NOEMI RISCO

Alice Hart, de nueve años, se despierta en el hospital tras un incendio que ha arrasado su casa, le ha arrebatado a sus padres y la ha dejado muda. Su único familiar es la abuela paterna, June, que dirige una plantación de flores en la que acoge a mujeres que atraviesan circunstancias complicadas. En el ambiente sosegado y luminoso de la granja, la chica recupera poco a poco la voz y la confianza en sí misma mientras se va haciendo mayor y aprende el lenguaje de las flores autóctonas y los sentimientos que estas expresan, un tiempo feliz cuya placidez se verá truncada tras una traición y una pérdida irreparables.

Las flores perdidas de Alice Hart es una magnífica historia emotiva, llena de crudeza, resiliencia, naturaleza, amor y sororidad. Descubrí esta novela de **Holly Ringland** gracias a la adaptación para televisión de **Sarah Lambert**, protagonizada por **Sigourney Weaver**. La miniserie me encandiló y, tras el episodio final, averigüé que la traductora para el doblaje era [Raquel García Rojas](#), una compañera de [ACE Traductores](#) con la que había tenido contacto gracias al Traduamigo Invisible que organizo en Navidad y cuyas traducciones literarias ya me habían resultado interesantes. Me pregunté entonces si habría sido ella la traductora de la novela en la que se basaba la serie y al comprobarlo vi el nombre de [Gemma Rovira Ortega](#), otra socia de ACE Traductores con la que había coincidido en más de una charla de traducción y a la que conocía desde hacía muchos años. ¿Qué mejor ocasión para reunirnos las tres traductoras a hablar de una historia sobre los abusos que sufren las mujeres y cómo podemos ayudarnos entre nosotras?

Noemi Risco: La novela se publicó en español en 2019 y la serie se estrenó en 2023. Gemma, ¿has tenido oportunidad de ver la adaptación para televisión?

Gemma Rovira: Sí, la verdad es que tenía bastante curiosidad y, en cuanto tuve ocasión, la vi.

Noemi Risco: ¿Traducida o en versión original?

Gemma Rovira: En versión original. Procuero verlo todo siempre en el idioma en el que se rueda.

Noemi Risco: Sé que tu opción suele ser lo habitual entre traductores, pero yo he de confesar que por ocio consumo más traducciones que originales y me gusta fijarme en quién ha traducido el libro, la serie o la película. ¿Sabías quién era la traductora para el doblaje de *Las flores perdidas de Alice Hart*?

Gemma Rovira: Me sabe fatal decirlo, pero no, no suelo fijarme en quién traduce las series o las películas.

Noemi Risco: Y tú, Raquel, ¿leíste la novela para tenerla en cuenta cuando tradujiste la serie? ¿Te fijaste en quién la había traducido?

Raquel García Rojas: Sí, desde el momento en el que me propusieron la traducción y vi que estaba basada en un libro, como no tenía otros encargos, lo busqué y me dio tiempo a leerlo mientras me enviaban los episodios. Y sí, me fijé en la traductora, no sé si por deformación profesional. El nombre me sonaba de algo, pero no sabía quién era, eso es cierto.

Noemi Risco: ¿Te pusiste en contacto con **Gemma Rovira** a raíz de la traducción de la serie? ¿Las traductoras audiovisuales soléis contactar con las compañeras de literaria en caso de que la película o la serie esté basada en un libro? ¿Crees que los estudios o las productoras tienen en cuenta a los traductores de esas novelas para la traducción de la obra audiovisual?

Raquel García Rojas: Al no conocerla, me daba un poco de pudor. Si hubiera tenido confianza, quizá la habría llamado y le habría dicho que me habían encargado la serie basada en la novela y que a lo mejor le consultaba algo, pero no fue el caso. De todas

formas, a no ser que sea muy necesario, hago mi trabajo sin molestar a la compañera. Y no, por lo general no se tiene en cuenta a los traductores literarios desde el estudio de doblaje.

Noemi Risco: Lo primero que llama la atención de esta novela son las ilustraciones de **Edith Rewa Barrett** de las flores nativas australianas que abren cada capítulo. Si el lector es lo bastante curioso y lo busca, comprobará que, en efecto, el dibujo se corresponde con la flor que da título al capítulo. Bajo el nombre común aparece el significado en el Diccionario de Thornfield, creado por la familia de la protagonista; debajo, el nombre científico y en qué parte de Australia se encuentra esta flor, seguido de una descripción de sus características y los datos más relevantes. Son treinta capítulos en total y me imagino, Gemma, que no sería fácil encontrar la equivalencia en español cuando se trata de especies propias de Australia. ¿Qué procedimiento seguiste para la documentación? ¿Cuál fue tu fuente principal de información?

Gemma Rovira: Buscaba en varios diccionarios si existía una traducción al castellano de la flor australiana y algunas sí aparecían, a pesar de ser únicas de esa zona, pero otras las traduje echándole un poco de imaginación. Si cuando la busco en inglés, no la encuentro, luego voy a por el nombre científico, que resulta muy útil para dar con la equivalencia en nuestro idioma. Me gusta mucho la web Infojardín.

Noemi Risco: Raquel, cada episodio, como los capítulos del libro, empieza con una flor y su significado, aunque en la serie solo hay siete. ¿Recurriste a la novela o seguiste tu propia documentación para encontrar las equivalencias?

Raquel García Rojas: Traducir nombres comunes de plantas es complicado porque incluso en un mismo país la planta puede llegar a recibir muchos nombres distintos, pero, claro, en este caso eran nombres de plantas australianas y encontrar una equivalencia en español era más difícil. A veces son traducciones más o menos literales o poéticas, dependiendo de lo que te pida el texto. Recuerdo la primera, la orquídea de fuego negra, que según en la zona de Australia en la que te encuentres, la llaman de una forma u otra. Uno de los nombres era «orejas de elefante», otro «pico rojo» y después encontré «orquídea de fuego negra». Es una planta que florece después de un incendio, y con todo el simbolismo que tiene el fuego en la serie, tenía que elegir la tercera opción. También es

relevante que la serie no sigue fielmente la novela y algunos términos no se respetan en versión original, por lo tanto, yo tampoco los traduje como aparecían en el libro. Sin embargo, siempre que el original de la serie me lo permitía, intentaba mantener los términos que había puesto Gemma.

Noemi Risco: La escritora está muy vinculada a la naturaleza y de hecho trabajó como guarda forestal en el desierto occidental australiano. ¿Le hiciste alguna consulta?

Gemma Rovira: No me hizo falta, porque cuando te pones a documentarte, te metes tanto, que, aunque podría haberme ayudado, no vi necesario molestarla.

Noemi Risco: Tanto en el libro como en la película aparecen personajes de distintos orígenes, pero las mujeres aborígenes están muy presentes. En la novela, incluso, salen palabras en lenguas indígenas. ¿Cómo te acercas a este idioma como traductora, Gemma? Me llamó especialmente la atención que se usara la palabra *minga* para referirse a los turistas. ¿La editorial o tú misma os llegasteis a plantear no poner esa palabra por el significado que tiene en castellano?

Gemma Rovira: Han pasado años y muchas traducciones desde entonces, y la verdad es que no recuerdo que la presencia de la lengua indígena nos supusiera algún problema. He consultado el glosario para ver si tenía algo apuntado, pero no he encontrado nada.

Noemi Risco: Con la lectura de este libro no solo he aprendido esas palabras aborígenes, sino también algunas en mi propio idioma como «floriógrafa», aunque sí sabía que cada flor tiene un significado cuando te las regalan. ¿Recordáis alguna palabra que aprendierais traduciendo esta historia y se quedara con vosotras para siempre?

Gemma Rovira: Es curioso, porque de este libro tengo pocos apuntes, no recopilé mucho material, por lo que el plazo para la entrega seguramente fue muy corto.

Raquel García Rojas: Palabras concretas no, pero sí he aprendido varias cosas que se me han quedado, como la floriografía, el lenguaje de las flores, que venía de la época victoriana

y no era un concepto inventado para esta miniserie. También me encantó el mito de las *selkies*.

Noemi Risco: Para finalizar, querría comentar que me ha gustado esta historia por muchos motivos, pero la escritora se lleva unos puntos más por el agradecimiento a los traductores al final del libro. También hay que destacar que son ocho páginas de buenas palabras a muchas personas, creo que los agradecimientos más largos que he leído en mi vida, pero no se hacen nada pesados. ¿Han sido los agradecimientos más largos que has traducido en tu carrera profesional, Gemma? ¿Creéis que los traductores como autores también deberían tener un par de líneas para poder dar las gracias a quienes les han ayudado en el proceso?

Gemma Rovira: No sé si serían los más largos, pero en cualquier libro debería haber solo un par de frases y no páginas enteras. Y sí, claro, los traductores también deberían poder dar las gracias, pero brevemente. Yo he conseguido hacerlo sólo una vez, aunque lo he pedido en varias ocasiones. Cuando te han ayudado mucho en la traducción, tendríamos que poder decirlo.

Raquel García Rojas: En traducción audiovisual desde luego no podemos hacerlo, pero estaría bien que nos lo permitieran en literaria.

Noemi Risco: Yo os doy las gracias a vosotras por esta entrevista y vuestras magníficas traducciones que me han hecho disfrutar de esta historia en dos formatos distintos. El cine y la literatura muchas veces van de la mano y sería bonito que también hubiera esa comunicación entre las traductoras de libros y películas o series, aunque nuestra forma de trabajar sea distinta, igual que la de los artistas que crean el producto original.

Raquel García Rojas (1982) es licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, tiene un máster en Edición, trabajó siete años como correctora y editora de mesa en plantilla en diversas editoriales y, desde entonces, otros tantos como autónoma en traducción editorial y audiovisual (EN>ES) y corrección de textos (ES). Ha traducido hasta ahora 33 libros y más de 70 obras emitidas en televisión y plataformas, entre películas, series y documentales, que pueden consultarse con más detalle en www.raquelgrojas.com. Como afición también ha escrito algún relato y no descarta animarse con una novela, aunque sea como reto personal.

Gemma Rovira Ortega desde 1988 se dedica exclusivamente a la traducción literaria del inglés al castellano. Ha colaborado con muchas editoriales españolas, entre ellas Salamandra, Anagrama, Minotauro, Plaza & Janés, Penguin Random House, Ediciones B, Edhasa, Maeva, Seix Barral, Blackie Books y Alfaguara. Entre más de dos centenares de obras traducidas que incluyen diversos géneros de novela se encuentran títulos como *El niño del pijama de rayas* de John Boyne, *El afinador de pianos* de Daniel Mason o escritores de la talla de J. K. Rowling, Patrick Rothfuss y Margaret Atwood.

Noemi Risco Mateo (Barcelona, 1978) es traductora editorial desde 2005, de inglés, alemán y catalán a español. Licenciada en Traducción e Interpretación, con un posgrado en Traducción Literaria y un máster en Escritura Narrativa, tiene publicadas unas cien traducciones, entre las que destacan autores como Michael Ende, Louisa May Alcott o Bram Stoker. Aunque en un principio se especializa en géneros fantásticos, a los que sigue dedicándose porque le apasionan, así como la literatura infantil y juvenil, tiene especial interés en las historias que hacen sentir bien a lectores de todas las edades o aquellas donde la naturaleza es la protagonista.

Asimismo, desde 2009, organiza tertulias y encuentros literarios en colaboración con librerías, centros de enseñanza y entidades culturales. Escribe artículos para distintas publicaciones y hace entrevistas relacionadas con traducción y literatura, a la vez que dirige y produce el *podcast* Viaje Alternativo en el que aparecen de vez en cuando compañeros de profesión.

CRÍTICA

***ETYMOLOGISCHER GOSSIP. ESSAYS UND REDEN*, DE ULJANA WOLF**

Etymologischer Gossip. Essays und Reden, Uljana Wolf, Berlín, Kookbooks, segunda edición, 2022, 232 páginas.

Isabel Romero

La traducción y la poesía en el contexto de la escritura translingüe trazan las líneas maestras de esta chispeante recopilación de ensayos y discursos, unidos entre sí por la palabra «forma» para componer una panorámica múltiple sobre el poema posmonolingüe (Yildiz 2012), sus representantes y sus voces inspiradoras. De Uljana Wolf [1]sabemos que de pequeña iba a Alexanderplatz para hablar en ruso con los turistas, que su abuela conoció el exilio de Silesia y que vivió diez años en Nueva York. Este poso de experiencias biográficas, que incluye cierto distanciamiento con la lengua materna —la cual además era la de la Stasi en su caso—, conduce a Wolf a explorar el diálogo interlingüístico del tercer espacio (Bhabha: 1994), la zona liminar de donde surge su trabajo creativo translingüe como poeta, como traductora —vertiendo al alemán o al inglés poesía translingüe— y ahora también como ensayista. *Etymologischer Gossip*, síntesis de un intenso trabajo intelectual realizado entre 2006 y 2019, obtuvo el Premio de Ensayo en la Feria de Leipzig de 2022.

El título del volumen es muy atinado porque condensa la idea principal. La propia autora cuenta en la [Literaturhaus](#) de Berlín que la palabra *gossip* (cháchara, cotilleo) alude a la tupida trama de lenguas entrelazadas etimológicamente que se observa cuando establecemos conexiones idiomáticas ilegítimas. Esta fluctuación y porosidad lingüísticas no solo se dejan ver en una escritura translingüe capaz de integrar en su estética los errores y las equivocaciones que suelen provocar vergüenza identitaria, sino también en la traducción translingüe al mezclar lo que se supone que debe estar «limpiamente» separado, la lengua fuente y la de llegada, en consonancia con el pensamiento del filósofo martiniqués Édouard

Glissant, quien en su *Introducción a una poética de lo diverso* define la traducción como una «verdadera operación de creolización» (p. 17). Por su carácter fronterizo, la escritura translingüe refleja la lengua como un espacio dinámico de confusión, conflicto y transgresión, a la vez que trasluce una potente carga política y crítica frente al mundo globalizado.

En la primera de las cuatro partes de este laboratorio híbrido de escritura, Wolf relata el proceso translacional como una experiencia creativa del instante en varios ejemplos que evidencian el papel de la percepción sensorial en la transmisión del mensaje poético. Así ocurre cuando traduce del bielorruso sin conocer el idioma en un taller de poesía, en el que la expresividad del gesto o la vista son esclarecedoras para comprender; cuando vierte al inglés algunas de las *Plegarias* de Christine Lavant en una labor entre colegas, generadora del mismo modo de un discurso poético que es una tercera voz y zona de traspaso; y cuando la translación del original se percibe como duplicación y, por tanto, se vuelve un texto gemelo, como le sucede mientras traduce al alemán los poemas del estadounidense Christian Hawkey, su marido. Precisamente de esta simbiosis entre esta pareja de poetas resultó en 2007 *Sonne from Ort*, una interesantísima producción experimental basada en el procedimiento de supresión a partir de *Sonetos de la portuguesa*, escritos por Elizabeth Barrett-Browning y traducidos después por Rilke, quien incluso figura como autor en algunas ediciones. Entrecruzadamente surge aquí también la historia del líquido precursor del típex, inventado por Bette Nesmith, la madre del cantante de The Monkeys, cuando trabajaba de secretaria. De esta forma, lo que borra y lo borrado constituyen una contradictoria unidad subversiva que sugiere la potencialidad de los espacios suprimidos.

La segunda parte consiste en un acercamiento a la poética de Ilse Aichinger a partir de la traducción al inglés de *Schlechte Wörter* (Palabras inadecuadas), donde esta autora judía se expresa en una lengua «con la que no habla» y que tiende a los extranjerismos para destacar su propia exclusión total durante la Segunda Guerra Mundial. Acceder al núcleo de la escritura de esta poeta del Grupo 47 implica un exhaustivo rastreo en busca de pistas resignificativas que conduce igualmente hasta los mensajes de amistad entre Ilse Aichinger, su esposo Günter Eich y Hart Crane, el autor de *El puente*, contenidos en los poemas que fueron por carta de uno al otro lado del mar hasta la muerte de este último. La revisión de este complejo proceso experimental de traducción basado en la estructura débil del texto,

según la denominación de la poeta surcoreana Don Mee Choi[2], y que según indica Wolf debe entenderse como «ein liebender Art Brut zwischen Sprachen» («un amoroso Art Brut entre idiomas») (p. 61), pone fin a esta sección por donde planea la imagen aichingeriana de una nieve que se deshace como todo lo que es aniquilado y desaparece.

Su discurso a la memoria de los bosques por la recepción del Premio Peter Huchel, uno de los poetas más relevantes de la extinta DDR, da inicio al tercer apartado. Pero por qué el bosque. Pues porque este, igual que un buen poema, tiene «la singularidad... de ser abierto y cerrado al mismo tiempo», como escribió Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Esta topografía no solo tiene que ver con los contornos del poema en prosa —cuyo potencial estético se explora tanto en sus precursores (Emerson, Valéry, Baudelaire o Gertrude Stein) como en la obra de Lydia Davis y en la de [Rosmarie Waldrop](#) con su disruptivo *Gap Gardening*—, sino también con los mapas, y estos con un viaje que inspira una visión esperanzadora sobre el macedonio, y por extensión, sobre las lenguas minoritarias en su resistencia preservadora de supervivencia. Los mapas tienen relación con las cartas y estas con las palabras que viajan en ellas, y finalmente también con los correos electrónicos que Wolf y el poeta noruego Simen Hagerup mantienen en inglés sobre el empleo de los falsos amigos[3] en la poesía translingüe. Una poesía situada siempre en la periferia de la lengua normativa—dicho de otra manera, «autrement dis, the autre ment this» (p. 104)—, heredera del multilingüismo y en continuo proceso de criollización (Glissant 1997) frente al poder de las lenguas dominantes, lo que subraya asimismo la importancia que tiene para Wolf el intercambio transfronterizo de ideas cuando se habla de poesía translingüe, que es también traductiva. Para terminar, se destaca la mística voz poética que Else Lasker-Schüler construye entre Oriente y Occidente, y que revive en la novela *Seltsame Sterne starren zur Erde* (Unas estrellas raras miran fijamente hacia la tierra) de la escritora turca Emine Sevgi Özdamar.

En la cuarta parte, la autora explora las definiciones del poema plurilingüe y cómo enfocar su posible traducción, que siempre es una creación léxica a partir de la resignificación del texto fuente, y que a veces puede ser controvertida. Es lo que ocurre a su juicio en el caso de [Zong!](#), el poemario de la canadiense Marlene NourbeSe Philip. Pensemos que de plantearse una traducción al alemán el verbo «übersetzen»[4] significa «traducir», pero además «pasar de una orilla a otra», lo que de entrada podría entenderse como opacar el

hecho histórico de que 150 esclavos fueron lanzados por la borda y nunca llegaron al otro lado del mar. La traducción es material sensible y más aún cuando el texto original surge como denuncia de un pasado colonizador: lo vimos con Amanda Gorman y lo hemos visto con Philip, quien, por cierto, manifestó su disgusto por la traducción al italiano de *Zong!* de [Renata Morresi](#). Aunque no alude a la traductora italiana aquí, Wolf deja clara su opinión al afirmar que las posturas estéticas son también políticas. A continuación, se elogia la obra marcadamente nómada y polifónica de la polaca [Dagmara Kraus](#), quien, con su equipaje de palabras encriptadas, desterritorializa la lengua alemana y la minoriza dejando clara así la sustancia política de su poesía. Por último, se rescata la memoria de Theresa Hak Kyung Cha (Pusa, Corea 1951-Nueva York 1982) con la traducción de uno de sus trabajos artísticos más representativos, *Dictée*, donde un lenguaje fragmentario y desestabilizador subraya el exilio personal, cultural y lingüístico. Cuando T. H. K. Cha escribe en alemán «ICH VERMISSE DICH MUTTER» («TE ECHO DE MENOS MADRE») (p. 175) se sitúa en el justo punto medio que para Schleiermacher era «como flotar sin asidero», precisamente porque solo ahí puede gestarse una identidad radical cimentada en la falta de pertenencia.

Al igual que las palabras en su [Zugunruhe](#) (inquietud migratoria), los textos también migran. Dan prueba de ello las canciones infantiles como «Twinkle twinkle little star» y «Morgen kommt der Weihnachtsmann», ambas afines a «Ah! Vous dirai-je, mamman», original de 1761 y veinte años después después musicada por Mozart, cuya melodía ha llegado al castellano en «Campanitas del lugar». Cabe decir lo mismo de algunos cuentos, por ejemplo, *Rapunzel* de los Hermanos Grimm, emparentado con la Petrosinella napolitana a partir de «perejil», que pronunciado con acento haitiano durante la dictadura de Trujillo en la República Dominicana, nos recuerda un mortífero apartheid lingüístico. Para cerrar este círculo con espacios abiertos, Wolf observa que «gossip»[5] de [god] (Dios) y [sipp] (pariente), tras recoger en su significado a «matrona», «madrina» y «padrino», terminó empleándose para infravalorar a la mujer cuando el vocablo fue asociado a la vaciedad de la conversación femenina. Entre la utopía y la distopía, este discurso poético translingüe que se sustenta en una sólida bibliografía (Bajtín, Derrida, Deleuze y Guattari) evoca la lengua pura según Benjamin, cuya figura alumbra aquí varias constelaciones, en contraste con los postulados obsoletos de Schleiermacher acerca de la lengua materna. «Form hilf dem Denken, sich zu erinnern» (La forma ayuda al pensamiento a recordar), escribe la autora en

su introducción y lo demuestra a lo grande. Así también, una nube, Babar, un castillo, la nieve, un agujero, Babar o un pájaro se convierten en puentes que conectan con la infancia, con el cuento, con experimentos científicos, con los versos de Rilke, con la película *Interstellar*, con Ilse Aichinger o con la traducción homofónica en este verdadero muestrario de las estrategias y los procedimientos de la escritura translingüe.

Uljana Wolf es miembro de la Academia Alemana de la lengua y la poesía.

Bibliografía

- Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, trad. de César Aira, Manantial, 2003.
- Glissant, Édouard, *Introducción a una poética de lo diverso*, trad. de Luis Cayo Pérez Bueno, Ediciones del Bronce, 2002.
- Glissant, Édouard, *Tratado del Todo-Mundo*, trad. de M^a Teresa Gallego Urrutia, El Cobre, 2006.
- Federici, Silvia, *Brujas, caza de brujas y mujeres*, Traficantes de sueños, 2021.
- Mayer Martínez, Astrid, *La traducción de elementos paratextuales en la obra translingüe de Uljana Wolf*, Universidad Abierta de Cataluña (UOC), 2021.
- Mee Choi, Don, *Translation is a Mode = Translation is an Anti-neocolonial Mode*, Ugly Duckling Presse, 2020.
- Tawada, Yoko, *Überseetzungen*, Konkursbuch, tercera edición, 2016.
- Yildiz, Yasemin, *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, Fordham University Press, 2012.
- Wolf, Uljana, *Falsche Freunde*, Kookbooks, 2009.

Notas

- [1] Sobre Uljana Wolf, veáse Mayer Martínez, Astrid, *La traducción de elementos paratextuales en la obra translingüe de Uljana Wolf*, Universidad Abierta de Cataluña (UOC), 2021.
- [2] Veáse Mee Choi, Don, *Translation is a Mode = Translation is an Anti-neocolonial Mode*, Ugly Duckling Presse, 2020.
- [3] Wolf, Uljana, *Falsche Freunde*, Kookbooks, 2009.
- [4] En este contexto es oportuno señalar Tawada, Yoko, *Überseetzungen*, Konkursbuch, tercera edición, 2016.
- [5] Veáse Federici, Silvia, *Brujas, caza de brujas y mujeres*, Traficantes de sueños, 2021.

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

***UN PEZ EN LA HIGUERA*, DE DAVID BELLOS**

***Un pez en la higuera*, David Bellos, traducción de Vicente Campos, Barcelona, Ariel, 408 páginas. [*Is That a Fish in Your Ear?* Faber and Faber, Nueva York, 2011].**

Cristina Martínez Alirangues

Un pez en la higuera (cuya traducción, publicada originalmente en 2012 por la editorial Ariel, ha sido reeditada en 2022 por el mismo sello) es un libro que puede considerarse como uno de los clásicos de la literatura académica sobre traducción junto con obras encumbradas como [*Decir casi lo mismo*](#), de Umberto Eco, y [*Después de Babel*](#), de **George Steiner**. Es una lectura pedagógica que está más cerca de ser un libro de divulgación que uno puramente académico, si bien es útil tanto para estudiantes como para profesionales que busquen revisar la historia de la traducción y de su teoría a la vez que se les invita a reflexionar sobre cuestiones básicas. ¿Qué es la traducción? ¿Quién traduce? ¿Es necesario siquiera traducir?

El autor, [David Bellos](#), traductor y profesor de Traducción en Princeton, responde a estas preguntas mediante relatos, ejemplos y argumentos extraídos tanto de la literatura académica como de su dilatada experiencia —y de otros colegas suyos— en el campo de la traducción (pág. 10). El resultado es un texto que se lee casi de manera ociosa gracias a la combinación de breves lecciones de historia y de teoría lingüística con curiosidades y anécdotas. Entre estas últimas podemos destacar la de la traducción de la Biblia a lenguas exóticas y el papel de **Eugene Nida** como coordinador del proyecto, o la proeza técnica que supuso la puesta en marcha del complejo dispositivo de traducción simultánea de los juicios de Núremberg.

De manera apropiada para un libro traducido sobre traducción, su traductor es felizmente visible. En la propia cubierta del libro vemos que la versión española corre a cargo de **Vicente Campos**, que une su voz a la de Bellos para completar el texto con variantes y ejemplos que nos acercan el original, ubicado, según su autor, en el mundo de habla inglesa (pág. 10). De hecho, el texto en español es híbrido «por partida triple» (pág. 10), pues se

beneficia también de los hallazgos introducidos por el traductor de la versión francesa (publicada antes que la española), **Daniel Loayza**, con quien colaboró el propio Bellos.

El libro está dividido en capítulos cortos y autoconclusivos, lo que ayuda a separar los temas, si bien podemos observar partes más o menos distintas que se desarrollan a partir de un concepto. Por ejemplo, en los primeros capítulos se cuestionan numerosos supuestos asentados sobre la traducción y se desmitifican otros tantos, como el hecho de que la traducción misma sea indispensable, qué elementos debe contener una traducción extranjerizadora o qué es ser hablante nativo de una lengua, y por qué se cree que solo ellos poseen la competencia óptima de la lengua en cuestión.

Más adelante, Bellos encadena una serie de capítulos en los que analiza respectivamente los ladrillos que componen la estructura de la traducción. Partiendo del axioma de que una traducción reproduce el significado de un enunciado en otra lengua (pág. 79), nos podemos preguntar: ¿qué es el significado? Sabemos que «el significado no se limita al sentido de las palabras» (pág. 79), pero ¿qué es una palabra? ¿Es lo mismo que una unidad de significado? ¿Existen las equivalencias perfectas entre las palabras de dos lenguas distintas? Las palabras se agrupan, se clasifican y se definen en diccionarios, herramientas de trabajo de los traductores. No obstante, traducir de manera literal palabra por palabra con un diccionario no es una buena idea (pág. 117). Otro motivo de reflexión es la fidelidad y a quién debe serle fiel el traductor: ¿al texto o a su mecenas? (pág. 143). ¿Qué se sacrifica o se gana cuando hay limitaciones en la forma, como en los subtítulos, en los cómics o en la poesía? ¿Qué se pierde en una traducción?

Vistas la teoría y la ética, Bellos pasa al papel de la traducción en el mundo moderno y su globalización. Describe la necesidad de la traducción en el ámbito legal para propagar leyes a escala supranacional (pág. 239) y en la Unión Europea, donde todas las versiones de un mismo documento se consideran originales (pág. 254), así como en la traducción de noticias, tan ignorada como imprescindible para la transmisión de la actualidad a escala mundial. Cerca del final del volumen, encontramos una serie de capítulos dedicados a distintos tipos de traducción: la traducción automática, la interpretación de conferencias y la traducción literaria. Poniendo en práctica el conjunto de conocimientos que llevamos

asentando hasta este punto, Bellos describe la historia de cada disciplina, su estado actual, las competencias que requiere y sus implicaciones éticas.

En suma, no es fácil resumir *Un pez en la higuera*, cuyas páginas aglutinan valiosas reflexiones contextualizadas por los hallazgos de quienes nos precedieron en la práctica de la traducción. **David Bellos** es un excelente narrador y pedagogo que hila los temas para que, sin que nos demos cuenta, asimilemos, a lo largo de las páginas, conocimientos y razonamientos cuya utilidad se revela más adelante. Como dijimos en el comienzo, *Un pez en la higuera* es un libro digno de contarse entre los títulos indispensables de la lista de lectura de traductores en ciernes o consumados que quieran visitar los cimientos de su profesión.

Cristina Martínez Alirangues es graduada en Traducción e Interpretación. Ha cursado un máster en Traducción para el Mundo Editorial y otro en Tradumática. Es miembro de la presección de ACE Traductores desde sus años de estudiante en el grado y tiene vocación de doctoranda. Está dando sus primeros pasos como traductora autónoma, al tiempo que trabaja en propuestas de traducción.

***DOCUMENTACIÓN APLICADA A LA TRADUCCIÓN Y
LA INTERPRETACIÓN. ESTRATEGIAS, FUENTES Y
RECURSOS DOCUMENTALES, DE DORA SALES
SALVADOR (ED.)***

Documentación aplicada a la traducción y la interpretación. Estrategias, fuentes y recursos documentales, Dora Sales Salvador (ed.), Trea, 2023, 445 páginas. (Véase [aquí](#) el índice de la obra).

Núria Molines Galarza

En una época en la que cada vez cuesta más distinguir entre la información fiable y el ruido que colapsa, ensordece y entumece nuestros sentidos, la competencia documental es, probablemente, una de las herramientas más valiosas que podemos afilar a la hora de traducir e interpretar. En este libro, coordinado por **Dora Sales Salvador**, catedrática de Documentación de la Universitat Jaume I y traductora literaria, podemos adentrarnos en diferentes parcelas de este ámbito de conocimiento tan fundamental para nuestra labor.

Como destaca la autora al inicio del libro, enseñar a documentarse nada tiene que ver con dar un aluvión de recursos, sino, bien al contrario, con enseñar a desarrollar métodos y estrategias, con fomentar «el pensamiento crítico para el uso responsable de la información» (p. 10) y con hacer que el estudiantado tome consciencia de las diferentes exigencias documentales que se encontrarán en el futuro como profesionales del campo.

Así, aunque el libro pueda parecer más destinado a un público en formación, antes de entrar a desgranar algunas de sus virtudes, sí que querría señalar que es una obra de consulta más que recomendada para los y las profesionales del sector, que no dejamos de ser seres en formación continua que no podemos descuidar nuestra alfabetización informacional si queremos seguir navegando por las turbulentas aguas de las fuentes contemporáneas que apuntalan cada decisión que tomamos al traducir. Además, una de las grandes bondades de esta obra colectiva es que no solamente se centra en la

documentación aplicada a las especialidades propias de la traducción y la interpretación, sino que ahonda también en cuestiones de didáctica o de investigación traductológica. A su vez, la editora ha sabido a quién confiar cada uno de los textos que conforman el libro y consigue reunir un retablo de voces expertas y especialistas en el ámbito que abordan.

En la primera sección encontramos textos de corte más transversal —sobre la evolución de esta competencia, los métodos para la evaluación de fuentes (un texto que debería ser de lectura obligada para quienes dan sus primeros pasos en la investigación y la traducción) o, a modo de coda, una reflexión sobre los procesos de documentación como acto de escucha atenta del texto original—. En la segunda sección nos adentramos en la documentación específica para investigar en el campo de la traductología. Encontramos tres textos que nos dan un panorama muy completo tanto de ámbitos concretos del campo y su evolución bibliométrica —en especial, del ámbito del género, la identidad y la diversidad en los estudios de traducción— como de las fuentes documentales que tenemos para desarrollar un proyecto de investigación en esta área de conocimiento. Así, se ahonda en el funcionamiento de bases de datos específicas como BITRA, además de otros recursos y sistemas de métricas y altmétricas.

La tercera sección, que es la más amplia del libro, es la que recoge los acercamientos específicos de diferentes ramas de la práctica traductora. Así, en los siete textos que la conforman, vemos las problemáticas documentales concretas de diferentes especialidades, así como las fuentes y métodos de los que podemos valernos para resolver los escollos que nos encontramos en el camino. Pasamos de la traducción literaria a los textos médico-sanitarios; seguimos con la traducción audiovisual y la localización, continuamos por entornos jurídicos e institucionales y, como novedad en este tipo de libros, se incluyen dos textos centrados en la interpretación, uno que aborda la preparación del encargo y otro centrado en los servicios públicos. Es habitual descuidar el ámbito de la interpretación cuando se habla de documentación, por lo que estas dos aportaciones me parecen especialmente valiosas y novedosas.

Para profesionales de la traducción editorial, como la mayoría de los que rondamos por aquí, esta obra es una lanzadera que nos permite asomarnos a los procesos documentales de otras ramas que quizá nos quedan más lejos, pero que, a la vez, se nos cuelan en no

pocos textos de los que pasan por nuestras manos. Escuchar a los compañeros y compañeras de otras especialidades nos trae, sin duda, nuevas fuentes que acumular, pero, sobre todo, nuevas maneras de mirar los textos y los problemas que nos ofrecen. Como dicen **Belén Santana** y **Críspulo Travieso** en su texto, dedicado a la traducción literaria, para quienes traducimos libros la documentación es una «serendipia organizada» (p. 193); desarrollamos un olfato más que singular por el ecléctico viaje que hacemos entre fuentes más y menos ortodoxas de un sinfín de ámbitos de conocimiento, ya que nuestros textos no suelen estar tan acotados temáticamente como los de otras especialidades. De ahí la relevancia de nutrirnos de otros métodos, otras fuentes y otras perspectivas que provienen de otras ramas.

En esa serendipia organizada, quizá, como apunta **Juan Gabriel López Guix** en su texto, lo fundamental es prestar oídos a lo que tenemos delante: «Lo propio de una intervención humana en una traducción es el pensamiento y ponderar la escucha atenta y la relación dialógica entre el traductor y su texto» (p. 103). Como «expertas» contextuales, especialistas provisionales y *ad hoc* según el encargo, pensamiento, traducción y documentación no pueden ir nunca por caminos distintos y son la gran baza que tenemos para reivindicar lo humano de nuestra tarea. Este libro, sin duda, es un gran compañero de viaje para afinar los sentidos y marcar rumbos más claros y menos turbulentos en nuestras travesías textuales.

Núria Molines Galarza es traductora de alemán, inglés y francés al catalán y al castellano. Se dedica, principalmente, a la traducción de libros (narrativa, ensayo y cómic); han pasado por sus manos más de setenta obras de autoras como Jane Austen, Joyce Carol Oates, Kate Millett, Ursula K. Le Guin o de autores como Romain Rolland, Stefan Zweig, André Aciman o Mark Fisher. Compagina su labor como traductora con la docencia en la Universitat Jaume I y en el máster de Traducción Audiovisual de la Universidad Europea de Valencia. Es doctora en Traducción con una tesis sobre deconstrucción y dirige la revista de pensamiento feminista *Asparkía*. En 2023 recibió el Premio Ángel Crespo de Traducción por *El hombre del jazmín y otros textos*, de Unica Zürn (Wunderkammer). Es socia de ACE Traductores y de la Xarxa.

***TRANSLATION AND BIG DETAILS: PART-WHOLE
THINKING AS PRACTICE AND THEORY*, DE JEROEN
VANDAELE**

Translation and Big Details: Part-Whole Thinking as Practice and Theory, de Jeroen Vandaele, Routledge, 2023, 260 páginas.

Susana Schoer Granado

En este libro, Jeroen Vandaele, profesor de Traducción Literaria, Literatura Hispánica y Lengua Española en la Universidad de Gante, propone una nueva base teórica, pero con claras aplicaciones prácticas, para la traducción de textos humanísticos. La «traducción humanística» abarca aquí la traducción de textos literarios, audiovisuales y, en ocasiones, filosóficos. Para ello, el autor parte de dos conceptos a los que llama *big details* («grandes detalles») y *part-whole thinking* («pensamiento parte-todo»). Así, Vandaele sostiene que un texto puede caracterizarse por sus detalles pequeños y escurridizos, por lo que una de las habilidades más importantes del traductor es su capacidad de identificarlos a la hora de traducir. La idea de *part-whole thinking*, en cambio, se refiere a un tipo de razonamiento que desarrolle explícitamente, o al menos con bastante claridad, reflexiones sobre la relación de las partes con el todo. A lo largo del volumen, ambos conceptos se entrelazan con las teorías de la traducción existentes, al tiempo que se argumenta cómo y por qué estas dos ideas podrían mejorar la forma en la que percibimos y defendemos la traducción humanística.

Además, Vandaele sugiere qué es lo que diferencia a los traductores (profesionales e investigadores) de la traducción automática y de los LLM (*Large Language Models*), contribuyendo así de forma constructiva al actual debate sobre traducción e IA. Por último, otro de los objetivos del libro es ofrecer ideas y recursos útiles que van dirigidos tanto a profesionales como a estudiosos de la traducción.

Este volumen está dividido en un prólogo y siete capítulos. El prólogo constituye una excelente introducción a los temas e ideas expuestos en el resto del libro, ya que en él se repasa cómo los detalles han sido una parte constante y crucial de la práctica y la teoría de la traducción, para lo cual se mencionan ejemplos y argumentos tanto de escritores como de traductores. Contrasta la importancia que Vandaele da a los detalles frente a las principales escuelas de pensamiento que han dominado los Estudios de Traducción en el último siglo, las cuales han abogado por un enfoque eminentemente cultural y por estudiar la traducción desde una perspectiva mucho más amplia. La aparición generalizada del *big data* o macrodatos también ha contribuido a ello. Vandaele, sin embargo, aborda esta obra con la intención de analizar el perfeccionismo de los traductores, entendido como la atención al detalle, y de concebir la traducción como una labor humanística.

El primer capítulo del volumen ilustra cómo los detalles acaban siendo cruciales para los expertos en este tipo de textos, mientras que el segundo analiza su relevancia dentro de conjuntos más amplios. Los capítulos siguientes estudian las diferentes formas en las que se presentan los *big details* y cómo puede funcionar el «pensamiento parte-todo». Para ello se examina la bibliografía existente sobre este concepto en relación con las habilidades del traductor. Si bien no suelen utilizar el término propuesto por Vandaele, son muchos los filósofos, eruditos y traductores mencionados cuyo pensamiento se ha estructurado en esta línea y han influido considerablemente en los Estudios de Traducción, por ejemplo **Aristóteles**, **San Agustín**, [Friedrich Schleiermacher](#) y **Wilhelm Dilthey**. El cuarto capítulo se centra en la fenomenología de Edmund Husserl y los escritos de su discípulo [Wolfgang Iser](#), de los cuales deriva la idea del «pensamiento parte-todo». El quinto capítulo aborda la relación entre los conceptos de Vandaele, el estructuralismo y el funcionalismo, haciendo referencia a Jakobson, el formalismo ruso, [Jiří Levý](#), **José Lambert** y el funcionalismo alemán. El sexto capítulo trata de la manipulación y su relación con la traducción. Los autores analizados son, en este caso, **Pierre Bourdieu**, **Michel Foucault** y la denominada Escuela de la Manipulación. El capítulo siete cierra el volumen haciendo un repaso de las principales ideas planteadas y adelantándose a tres posibles críticas, a las que trata de dar respuesta: la dificultad metodológica de defender la relación parte-todo cuando las restricciones de espacio en una obra de estas características imponen el uso de fragmentos, la falta de criterios para identificar en qué consisten los

grandes detalles en traducción y la limitación de lo expuesto a determinadas teorías, lenguas y contextos.

Sin embargo, incluso teniendo en cuenta estas limitaciones, Vandaele ofrece una perspectiva novedosa tanto para profesionales como para investigadores y estudiosos de la traducción. El autor acierta al subrayar la importancia de la colaboración entre ambos grupos: los investigadores han de trabajar para mejorar la realidad actual del mundo de la traducción, mientras que los profesionales deben disponer de unas nociones teóricas que les permitan explicar y justificar el valor de sus habilidades y conocimientos. Se puede afirmar que Vandaele «predica con el ejemplo» y no es reacio a incluir contenido teórico. Esto podría despertar las suspicacias de más de un traductor profesional, pero los argumentos que plantea son sólidos y están ilustrados con ejemplos no tan alejados de la realidad profesional. La obra demuestra, además, que las ideas propuestas no son nuevas, sino que beben de reflexiones vertidas a lo largo de los siglos, que han inspirado a muchas de las actuales corrientes de los Estudios de Traducción.

A mi entender, la obra destaca por la variedad de teorías recogidas y, en particular, por la crítica constructiva que realiza a aquellas más bien opuestas al concepto de *big details*, como es el caso del Estructuralismo. Vandaele destaca que el cambio a una perspectiva más amplia no significa perder de vista los detalles microtextuales, ya que pueden ser relevantes de forma contextual y sistémica. También son muy relevantes sus afirmaciones sobre la manipulación en traducción. Pese a subrayar que la manipulación puede producirse al modificar detalles sin importancia aparente en diferentes textos, medios y géneros, Vandaele también argumenta claramente en contra de la afirmación de que toda traducción es manipulación. Lo hace comparando la «manipulación» realizada en el contexto de la dictadura franquista con la «manipulación» en contextos libres de censura impuesta por el Estado.

En conclusión, Vandaele expone con acierto las habilidades necesarias para traducir textos humanísticos. Si bien queda trabajo por hacer, esta propuesta es un punto de partida excelente para que los Estudios de Traducción adopten una perspectiva renovada, donde teoría y práctica, aunadas, aporten solidez y permitan construir sobre unos cimientos seguros, fraguados desde antiguo.

Susana Schoer Granado estudió Traducción e Interpretación en la Universidad de Granada. A través del Programa AEL (Applied European Languages) de dicha universidad realizó una estancia en la Universidad de Limerick (Irlanda) en 2017-2018 y otra en la Escuela Superior Técnica en Colonia (Alemania) en 2018-2019. Tras graduarse en 2020 cursó el doble máster conjunto de la Universidad de Heidelberg y la Universidad de Salamanca en Traducción Especializada y Mediación Intercultural (MATEM). Actualmente trabaja en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca, donde está realizando su doctorado en traducción de poesía con un contrato predoctoral FPU. Sus principales líneas de investigación son la traducción de poesía, Friedrich Hölderlin, las escritoras del Romanticismo alemán y la historia de la traducción, así como la teoría y la práctica de la traducción literaria.

NOVEDADES TRADUCIDAS

DANIEL SANCOSMED MASIÁ: *METROS POR SEGUNDO*, DE STINE PILGAARD

Daniel Sancosmed Masiá ha traducido del danés la obra de [Stine Pilgaard](#) *Metros por segundo*, [Nórdica Libros](#), 2024.

Sinopsis

Una joven pareja con un hijo recién nacido se muda de Copenhague a Velling, un diminuto pueblo de la Dinamarca rural, porque a él le han ofrecido un trabajo como profesor en una escuela secundaria popular. Ella, la protagonista y narradora, compaginará el cuidado del niño con su trabajo de «oráculo» en el consultorio del periódico local. A lo largo del libro, encontrará dificultades para adaptarse tanto al ritmo de vida de la escuela como a las maneras propias de los lugareños, en cuyo comportamiento y forma de comunicarse influyen el paisaje y la naturaleza que los rodean.

Una novela que trata sobre las relaciones humanas, la capacidad de adaptarse a nuevas circunstancias mediante un estilo sencillo que deja ver reflexiones sobre los aspectos más cotidianos de la vida.

Comentario sobre la traducción

La narración combina la prosa, las preguntas que la gente manda al consultorio y sus respectivas respuestas y la adaptación de canciones populares danesas. Esa mezcla ha supuesto una dificultad importante: mantener el tono en cada una de las partes.

Además, la falta de puntuación en los diálogos, si bien aporta dinamismo a la narración, no facilita la concordancia, y el uso de localismos, aunque no abundante, conforma un hilo narrativo en parte del libro que supone que haya que ser muy preciso a la hora de buscar una correspondencia en español.

Pero la mayor dificultad de todas, con el fin de respetar la elección de la autora de adaptar melodías populares danesas, ha sido traducir las canciones para que se puedan cantar en español. En este sentido, el obstáculo principal ha sido que el danés es una lengua con una prosodia distinta a la del español y, por tanto, mantener el significado y a la vez conservar la rima ha supuesto un laborioso reto.

[Enlace](#) a las primeras páginas

IRENE DE LA TORRE: *AL OTRO LADO DE LA LÍNEA*, DE KERRI MAHER

[Irene de la Torre](#) ha traducido del inglés la obra de [Kerri Maher](#) *[Al otro lado de la línea](#)*, [Navona](#), abril de 2024.

Sinopsis

A principios de los años sesenta, un grupo de activistas se organizó de manera clandestina para poder dar soporte emocional, asesorar y practicar abortos de forma segura, asequible y sin distinciones de etnia o clase social. De día eran estudiantes, amas de casa y esposas ejemplares, pero, abandonadas las caretas, salían protegidas por la oscuridad de la noche para empapelar la ciudad con una proclama en clave: «¿Estás embarazada? ¿Necesitas ayuda? Llama a Jane».

Kerri Maher ficciona la hazaña del colectivo Jane de Chicago a partir de las historias de tres mujeres que en algún momento tuvieron que llamar o atender una llamada determinante en su vida. Gracias a su estilo cinematográfico, Maher consigue dibujar de manera ágil y entretenida el espíritu y las aristas de un tiempo en que lo personal era inevitablemente político, plasmando las inquietudes que atravesaban entonces las causas feministas del modo más estimulante posible: rememorando a quien nos precedió, evocando sus voces en la lectura como en una llamada a medianoche, decidida a despertarnos.

Comentario sobre la traducción

Cuando me ofrecieron el encargo de traducción de *Al otro lado de la línea* de **Kerri Maher**, me vino a la mente una temible pregunta: ¿cómo voy a estar a la altura de la autora de *La librería de París*, un libro que ya cuenta con cinco ediciones?

A pesar de mi humilde lista de libros traducidos, me dije que sí, que por supuesto iba a estar a la altura, pero también que ello iba a requerir mucho trabajo de mi parte. Entonces me vino otra cuestión que nunca antes me había tenido que plantear: ¿estaré (también) a la altura de la traductora de *La librería de París*, **Ana María Martínez**?

Hasta la fecha solo había traducido a escritoras y escritores que no contaban con una voz en castellano. Parece algo absurdo, pero en un ensayo que leí recientemente —y que recomiendo encarecidamente— en torno al oficio de traducción (*La impostora*, de [Nuria Barrios](#)), la autora se hace esa pregunta cuando le dan a traducir a un escritor que ya está traducido, y se dice lo siguiente: existe el estilo de un escritor, pero también el de un traductor. Y los lectores y lectoras en castellano conocen al autor por su voz en castellano, y este ha tenido éxito gracias a esa voz traductora, así que: ¿tendría yo, como traductora, que pegarme al estilo de su anterior traductor?

En esta línea de pensamientos, agarré una toalla y un bikini —fue en pleno verano— y me tumbé sobre el césped al lado de una piscina a devorar *La librería de París*, disfrutando de la historia, cómo no, pero también poniendo mucha atención en el estilo, absorbiendo esa voz que le había dado mi compañera **Ana María Martínez** a **Kerri Maher**, para empaparme de ella justo antes de empezar mi propia traducción, al igual que al salir de la piscina mi cuerpo estaba completamente empapado de agua, esperando a que se secaran las palabras y mi mente las absorbiera.

Y sin embargo, al ver cómo mi piel se iba secando poco a poco, me dije después que lo hermoso y bonito de esta profesión es nuestro toque personal, indiscutiblemente asociado a nuestra tarea, una voz (traductora) propia, de la que no somos capaces de desprendernos. Por ese motivo, y en cualquier caso, di otra voz a **Kerri Maher**, aunque con notas y toques de su anterior traductora, y por supuesto —y ante todo— le di una voz que sonaba indiscutiblemente a ella, a **Kerri Maher**. Y he de decir que la autora me lo puso muy fácil. No solo tiene un estilo de lo más cercano y accesible, sino que es a la vez muy cinematográfico y ameno. Solo la oportunidad de traducirla me dio muchísima satisfacción y alegría. Y como este espacio se dedica en exclusiva a la traducción, no me extenderé sobre la novela. Pero qué novela.

TEXTOS TRADUCIDOS

TERCER PREMIO DEL V PREMIO DE TRADUCCIÓN UNIVERSITARIA «VALENTÍN GARCÍA YEBRA», MARINA GARCÍA PARDAVILA

*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».*

Cuentos de Francisco Álvarez de Nóvoa, «[Turuleque](#)» y «[A horta embruxada](#)», traducidos por Marina García Pardavila.

Turuleque

Aunque rebuscasen entre todos los anales policíacos de la ciudad de Las Burgas, no se encontrarían hazañas como las de aquel condenado de Turuleque, ni en el glorioso padrón de los pillabanes ilustres habría constancia de alguien con tantos méritos como para ser socio honorífico del Casino, en el que los jóvenes maleantes se reunían antaño y del cual no queda hoy más que un viejo canal tapiado que va de Las Burgas al Barbanza.

Debía de tener unos diecisiete años y era un buen mozo: alto, de buen ver y garrido, como quien se ha librado de la ceiba, pillo por naturaleza, de genio alegre, sentido, todo corazón. No era la primera vez que había dado las perras que había ganado haciendo encargos a un compañero hambriento o a una anciana que no tenía más ayuda que la voluntad.

Así pues, si para los guardias municipales y la gente de paz era una pesadilla constante, para los vecinos del pueblo y de los barrios de Trinidad y Pena Vixía era, en pocas palabras, su ojito derecho. Siempre que estuviesen al tanto, encubrían sus travesuras y burlas de los guardias del municipio, o *villets*, como él los llamaba con afán de mofa, por acordarse de los tiempos que había pasado de niño en la ciudad del Apóstol.

[...]

Sí que tenía amigas, una más amiga que el resto por ser más aniñada, más pobre, más solitaria, menos alegre y morena, menos fuerte y resuelta.

La llamaban María y era hija de una tripera que en paz descanse. Le había dejado un dinerillo en manos de un bribón y este, después de zampárselo, la retuvo en casa a fuerza de matarla de hambre y golpearla. Y Turuleque, de corazón bondadoso, halló váyase a saber qué encanto en aquellos ojos azules vidriosos, que parecían rogar el perdón a todos por la falta de carácter.

Cuando huía de casa entre lágrimas por el hambre o el maltrato, buscaba a su compañero, le contaba sus pesares y él, Turuleque, después de jurar y perjurar que de mayor le comería las tripas al viejo tacaño, si no tenía un duro para comprar el pan a María, se lanzaba a caminar entre los senderos para robar fruta para ella o lo que le saliese al paso, si no era dinero o algo que valiese lo mismo.

Por lo demás, salvo por estas tristezas, no había muchacho más tranquilo en el mundo.

[...]

No les daba paz a los *villens*: si no lo habían pillado —ocurría en contadas ocasiones—, andaban a la caza. En ocasiones se les subía encima de un salto; otras tantas, les tiraba la teresiana al suelo. Cuando los insultaba, echaba a correr, y si estaban a punto de pillarlo, el susodicho se tiraba al suelo cuan largo era y el pobre hombre se tropezaba y caía en plancha. De noche se oía a veces un silbido: se arremolinaban todos aquí, sonaba allá; llegaban allá, volvían los silbidos aquí, hasta que, bajo un farol que luego estallaba él mismo, veían al demonio del granuja haciéndoles la higa. Turuleque estaba tan convencido del cariño que los *villens* le profesaban por aquellos sucesos, que cuando veía a uno, aunque no hubiese hecho nada, daba un rodeo para no encontrárselo, al igual que hacen los perros abatidos.

Pero el terreno de sus hazañas era la huerta: sabía cuándo salían las primeras ciruelas, las primeras peras de San Juan, las primeras uvas, los primeros higos o cuándo los pájaros hacían los primeros nidos, y él era el primero en catar todo, no sin reservar lo mejor para María. Los dueños ya lo tenían tan asumido, que calculaban la primera fruta sin tener en cuenta la de Turuleque, dado que ni con tiros de sal, chuchos, cepos o alimañas se libraban del tributo: no parecía sino oler el peligro, como los cuervos la pólvora.

Y viviendo siempre así, bien apreciado por la artesanía y escapando de los ricos y de los guardias municipales, hecho un harapo en el invierno y prácticamente desnudo en el verano, le llegó la hora de servir al Rey: lo llamaron a Cuba y allá se fue.

Cómo se despidió de María, no lo cuenta la historia; pero sí se sabe que al llamamiento llegó hecho un mar de lágrimas y que, rumbo a la zona de embarque, giró la cabeza para observar la vieja Torre de la Trinidad mientras apretaba los puños y todo tipo de pensamientos le nublaban esos hermosos ojos negros.

Pasaron los años, y el que se fue de soldado volvió hecho un señor; aunque el traje del susodicho parecía tener alas por el deseo de desprenderse del cuerpo del dueño. Y conforme llegó a su barrio, preguntó lo que no está escrito. Le contestaron que no sé qué, pero cuando preguntó acerca de María y supo que el hambre y la miseria se habían llevado a la pobre chiquilla, como a tantas otras, debió de sentir un dolor muy profundo, porque

no dijo ni hizo nada. Salvo por un panteón que le construyó en el que no había nadie enterrado, pero que tenía una placa de mármol a nombre de su María.

Se compró a la orilla del Barbanza toda la tierra disponible y allí construyó su casita, depositando en ella todos los recuerdos de la niñez que le traían a la memoria la historia de ese amor que jamás había desvelado. También estaban allí las primeras frutas de la temporada y los primeros nidos de la primavera. Pero la huerta no tenía un cerco.

Aquella seriedad del Turuleque, como aún lo llamaban los mayores, se decía que imponía respeto a los muchachos, que nunca se atrevieron a llevarse ni un fruto del níspero, ni a pescar nada que rebasase el límite de su terreno. Y, sin embargo, en aquella huerta no se recogía nada ni jamás se oyó la jarana de la vendimia ni el ruido de las redes de pesca, porque el Turuleque sementaba y labraba, pero dejaba que el fruto se pudriera.

Un día, al anochecer, se oyeron unos pasos entre los senderos, el crujido de las hojas de los árboles y unas voces juveniles hablando en bajo y con voz trémula.

El Turuleque, ya viejo, salió a paso lento de la casa, encogido, hasta llegar al lugar del que provenía el ruido y vio a dos jóvenes, un niño y una niña que, temblando de miedo, cogían unos melocotones. Dejó que los recogiesen y cuando echaron a correr hacia fuera, salió del escondite y se puso delante de ellos.

Los niños se echaron al suelo llorando y pidieron perdón en nombre de su madre: él los agarró de la mano, los metió en casa haciendo caso omiso a los gritos y los encerró en una habitación.

Regresó al poco: les traía en persona la comida y un saco de pavías a cada uno. Luego se sentó al lado de ellos, mirando, como ya tranquilos y alegres, devoraban sin pausa. Y cuando vio que no podían más, les llenó los bolsillos de dinero y los llevó de la mano hasta la puerta.

—Cuando queráis fruta o tengáis hambre, volved aquí con vuestros compañeros, que esto es para vosotros —dijo el Turuleque.

Y dicen los pillabancetes, cuando contaron lo ocurrido, que el Turuleque lloraba al mirar hacia la Torre de la Trinidad, que palidecía por la luz de la luna de una noche tranquila de verano...

La huerta embrujada

Y arrastramos los dos de aquella tarde

El estigma de un lúgubre secreto:

El de una infame yo: ¡tú, el de un cobarde!

I

La casita pintada de rosa se escondía en la orilla del río, en el pliegue de dos ribazos, como un rosado amor entre los senos de una virgen. Llegaban los árboles frutales incluso a besar el agua con las ramas; las vides, sobre las sendas separadas por filas de boj, tras enmarañar los travesaños del emparrado, se enredaban entre los frutos aún por recoger; los manzanos, con los brazos repletos de líquen blanco; los cerezos, como cobras oscuras, lisas, y hasta las mimbreras, los castaños, los nogales, los laureles, los saúcos, los arrayanes, la vegetación toda colmaba como loca la huerta de maleza, trepando y tendiendo las ramas sin podar hacia el cielo, envidiosa de dos acacias que, más altas, más erguidas, se asemejaban a los dos brazos de aquella naturaleza irracional, que pretendía tomar el cielo...

Bajo el gigantesco alpendre de hojarasca, la tierra, también baldía, parecía un robledal de malas hierbas. Los peñascos blancos de ortigas, los botones de margaritas, las manchas borrosas del bejín perlado, como gigantescas telarañas puestas al sol, y aquellas motas de carrizos y de trigo silvestre, chupones y sarmientos, cañizos y plantas adventicias...

Parecían los restos de una grandeza muerta, semejanza que confirmaban los pedazos de lo que había sido un jardín, bajo las acacias, en donde los arriates de boj fino abrazaban los macizos de rosas de té, bolas de nieve, dalias, ranúnculos, malvarrosas, tulipanes y colas de

caballo. Pero todo ya sin ton ni son, silvestre, rebelde, sin respetar la calidad, a punto de ahogarse por la lluvia de estrellitas de plata que caía en forma de nieve de los cinamomos.

En los caminos crecían las gramas; en los deteriorados postes del parral, los parasoles; en los bancos de piedra, protegidos entre el musgo, los sombrerillos; y en el hermoso estanque retozaban las ranas, entre las espadañas, lirios y llantenes... Aquello parecía algo de una grandeza muerta... muerta por el paso del tiempo, asesinada por el abandono...

Más allá, entre las dos naves de la casa pintada de rosa, se veía el patio de baldosas, con matas de hierba saliendo de entre las juntas; desolado salvo por la broza, en las esquinas, abarrotado por un montón de pontones podridos; la cuadra, desvencijada; la caseta del perro, desierta; la cerradura, roja por el óxido; las escaleras, casi niveladas por el barro de las lluvias; el pasamanos, roto, astillado; los aleros, sin tejas; las cabezas de las vigas, podridas; las ventanas, sin cristal, abiertas, chirriantes; las macetas, libres, sin flores... Todo viejo, muerto, triste, desierto, rezumando humedad, como lágrimas transparentes de un viejo que agoniza solo, terriblemente solo, y que llama a Dios...

Y, sin embargo, las losas del patio guardaban una perfecta disposición; los pontones, una rigurosa escuadra; la caseta del perro dejaba asomar los retazos de una alfombra; las escaleras, entre la lama y el musgo, festones y ribetes bien labrados; en el pasamanos, molduras y adornos bien tallados; en las ventanas, pinturas delicadas, fragmentos de cristales limpios como aire congelado... Pero todos aquellos restos de una grandeza asesinada parecían avergonzados por dejarse ver y luchaban por ocultarse entre las devoradoras parásitas, como si la mano que había borrado tanto esplendor con el puñal del tiempo y del abandono fuese la mano de la justicia...

Dentro de las casitas también estaba todo muerto: se veía el corredor con la pared mordida a la altura de la azada de un hombre, como por el roce de los aperos de labranza; en la cocina aún parecía que el humo ennegrecía las vigas, llenas de ganchos y clavos, y el hogar parecía la losa de un hoyo, cubierto de luto. En las habitaciones, pintadas unas, empapeladas otras, las telas de araña inmensas, llenas de polvo, como sedería vieja, borran los esquinales, y a veces el movimiento de un repugnante bicho negro peludo y gordo las hacía temblar como hojas de papel. En el salón más grande, se distinguía todavía

la marca de los cuadros que habían estado ahí colgados; muy cerca, una habitación pintada de azul pálido, con una ventana sobre la huerta, conservaba todavía una suerte de olor a perfume, y en uno de los rincones, entre un montón de pintura desconchada, se veía un pomo de cristal roto y los trozos de una jaula, unos bibelots y unos espejos... Pero todo tenía un aroma triste, lúgubre, como de humedad, de casas que llevan vacías desde ya hace mucho: olía a muerte, porque las casas abandonadas huelen a sepulcro. Sepulcros de vida o de recuerdos, ¿qué importa? Al fin y al cabo, son fosas.

Si por fuera tenía aquel aspecto de grandeza asesinada por la justicia, dentro tenía el aspecto de un nicho, del panteón de una raza o de un secreto. En los grandes crímenes, en los grandes secretos, en todo dolor titánico, siempre es igual: fuera, sobre el rostro, la cruz; dentro, en el alma, el sepulcro...

Y aquella casa tenía pintada en la puerta la cruz de las malditas, de las *embruadas*.

II

Cuando entré por primera vez en aquella huerta, persiguiendo un martín pescador al que había herido en el río, noté en el pecho el respeto que se le tiene a las ruinas; tras reconocer, lleno de asombro, hasta el tejado, sentí el miedo de las soledades abigarradas de recuerdos desconocidos, que hablan de algo muy triste. Cuando me enteré de la historia de la *huerta embrujada*, sentí pena, pena por la inocente que había pagado por el culpable. Porque siempre es necesario el sacrificio de un alma buena para que se salve una infame.

Os voy a contar la historia: quien no quiera oír miserias, que cierre el libro; quien tenga corazón y fe, que acuda a ella, ya que es verdadera en el fondo.

III

Se llamaba Rosa; tenía el pelo tan negro como la vida y los ojos dorados como el sol de Ourense.

Hermosa, como un amanecer en el mar; fuerte, graciosa y triste, como un pino de la ribera; buena, como una promesa; desgraciada, como un primer amor.

Huérfana desde pequeña, vivía con su tío, el prestamista de la zona. Un viejo tacaño y ruin que ponía a todos los parroquianos con el agua al cuello, una sabandija que le echaba el guante a lo mejor del pueblo y trataba sin piedad a los pobres labriegos que tenían la desgracia de caer en sus manos.

Pobrecilla ella, que también compartía ese odio que le tenían a aquel ladrón de bolsillos. Y allí, en la soledad del alma, tenía un altar de penas, en el que veneraba el nombre de sus padres y el del Dios de la justicia.

Se hizo mujer, y aquella finca rapiñada por el tío, se convirtió en la luz de su vida, y allí volcó toda la ternura de un corazón ahogado: el ganado, las gallinas, las flores y los pájaros lo fueron todo para ella hasta los diecisiete. Luego... luego, las estrecheces que le hacía pasar su tío desaparecieron: su cuarto mejoró y el miserable del tío le trajo ropa nueva y abrió su arca para ella; cosa que decía, cosa que conseguía. Desde entonces, Rosa compartía a manos llenas y la gente buena empezó a quererla, los pobres a bendecirla y los jóvenes a cortejarla... Y quiso a uno como quieren los corazones vírgenes y afligidos, como quieren las grandes almas: con delirio.

Entonces se descubrió el secreto del tío: la quería para él. Había sentido por ella la terrible pasión de los que ansiaron el oro, más violenta que aquellos de alma virgen, porque son vírgenes para todo lo noble.

Duró un año la lucha. Ese año se oía a la noche, entre la hojarasca de la huerta, el rumor de unas voces melindrosas, opacadas por el tintineo del río. Un runrún de apasionadas zalamerías, risas como de niños miedosos, la fricción de besos rebosantes de un amor todavía puro, pero que ya quemaba, violento por la contrariedad y el misterio.

Una noche de verano, ardiente, húmeda, sofocante, se oyó un apasionado, loco y anhelante «¡soy tuya, tuya para siempre!», seguido de unos gemidos suaves, sofocados por los labios,

por los sollozos callados, sosegados, y al poco ahogados por un tiro seco que rasgó la noche con una lengua de fuego, como una hoguera de sangre.

De seguido se oyó el ruido de un forcejeo; pero de esos forcejeos terribles de los que defienden un cuerpo caído, pero no manchado. Pues la bestia ignoraba los derechos sagrados: se enzarzaron en una lucha el viejo y la joven...

Por la mañana aparecieron muertos el novio y el tío de Rosa en un recoveco de la huerta. Parecía el nido de un amor maldito.

La justicia no le dio más vueltas: habían forcejeado, y uno, preso de la agonía, había asfixiado al otro.

Al cabo de cuatro meses, Rosa, que seguía viviendo en aquella misma casa, ocupada a diario con la misma tarea, siempre inquieta y recelosa, como quien espera a que llegue algo, acabó con la paciencia que tenía. Puso rumbo al pueblo y sin poder articular palabra por la vergüenza y el rubor, abrió el biombo del despacho de un médico reputado y célebre...

Al salir, hecha un mar de lágrimas, sonrojada como una milgrana y triste como la luna en el océano desierto, le preguntó por última vez:

—¿No se estará equivocando?

—No, es prácticamente imposible. Ya no hay ningún síntoma.

Rosa volvió a casa, se metió la inocente en su habitación y llorando a más no poder, como a quien se le viene el mundo abajo, quemó una canastilla casi acabada. ¡Si era la obra de su soledad!

Una vez que el fuego hubo devorado aquellos encajes y pequeñas sederías, Rosa dejó de llorar: alzó la vista al cielo, como quien se hace una pregunta. Muertas sus esperanzas, muerto el supremo anhelo de todas las mujeres, se hundió en el abismo de los recuerdos, de los recuerdos de aquella noche de la que Dios no quería dejar una imagen viva...

Entonces se vistió de luto y su vida fue como la de una de esas sombras que viven asidas a un recuerdo, uno de los muchos que atraviesan el mundo buscando un sitio para un corazón que no cabe en el pecho. El pasado sin presente ni futuro.

Rosa no murió: su cuerpo dejó de vivir, porque el alma aún vive, según los labriegos, en la *buerta embrujada*, expiando el crimen que confesó al morir.

Aun siendo una criminal, cuando los campesinos la nombran, no tienen ni una sola palabra injusta sobre ella: los grandes dolores llevan a los grandes crímenes.

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.

Alicia Martorell Linares es traductora desde hace más de 30 años. Sus campos de especialización son las ciencias humanas y sociales, la comunicación financiera y empresarial y los textos institucionales. Es socia de ACE Traductores, Asetrad y la SFT francesa. Ha traducido, entre otros autores, a Roland Barthes, Judith Butler, Simone de Beauvoir y Cioran.

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.