



VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores



Otoño 2024 – número 71



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
«La profesión ante el espejo», de Arturo Peral.....	7
ARTÍCULOS	9
«Pinceladas para traducir el mundo protestante», de Tamar Arenas.....	9
«Crónica de los Encuentros de la Traducción Literaria de Estrasburgo», de Núria Molines e Itziar Santín.....	21
«En los precipicios de la traducción», de Lucas Martí Domken	28
«Algunos apuntes sobre Joaquín Garrigós y la literatura rumana», de Anca Nitulescu	35
«Poética de Mario Merlino: una Babel feliz o camino hacia la utopía», de Adrián Valenciano	41
«Primera persona del singular del presente de dubitativo», de María José Furió.....	53
«Reglamentos del baile editorial: las guías de estilo», de Silvia Senz	66
CENTÓN	79
Las pruebas de traducción para el mercado editorial.....	79
CRÍTICA.....	85
<i>El tiempo de la mariposa</i> , de Selma Ancira	85
NOVEDADES TRADUCIDAS	89
Paula Aguiriano Aizpurua: <i>Identitti</i> , de Mithu Sanyal	89
Ana Flecha: <i>Chica, 1983</i> , de Linn Ullmann	92
Juan Pascual Martínez: <i>La exégesis</i> , de Philip K. Dick.....	94
Núria Molines: <i>Mañana, y mañana, y mañana</i> , de Gabrielle Zevin	96
Claudia Toda Castán: <i>Momentos estelares de la humanidad</i> , de Stefan Zweig.....	99
María del Rocío Fernández: <i>Mil millas hacia la libertad. La huida de William y Ellen Craft de la esclavitud</i> , de William y Ellen Craft	102
María Rocés: Antología poética de Naim Frashëri.....	103
Melina Márquez: <i>Cómicos guerreros despavoridos</i> , de Stefano Benni	106
David Paradela: <i>El niño de piedra</i> , de Laudomia Bonanni	108
Elena Bernardo Gil: <i>Cocinar sin gluten</i> , Larousse	109
TEXTOS TRADUCIDOS	111
Helena Aguilà, ganadora del VII Premio Internacional de Traducción <i>M'illumino d'immenso</i>	111
Primer premio del VI Premio de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra», Paula Espinosa Velasco	123
NOSOTROS.....	¡Error! Marcador no definido.

Directores ;Error! Marcador no definido.

Consejo de redacción ;Error! Marcador no definido.

Corrección..... ;Error! Marcador no definido.

EDITORIAL

LA PROFESIÓN ANTE EL ESPEJO

VASOS COMUNICANTES empieza hoy su número de otoño de 2024, un número en el que podremos leer textos sobre la actividad cotidiana de los traductores, sobre nuestros problemas concretos, como las dificultades que plantea la terminología protestante o la idoneidad de usar un tiempo verbal u otro en una traducción. Publicaremos también reseñas, no necesariamente de últimos lanzamientos, sino de todo libro que nos parezca enriquecedor para nuestros colegas. Y, por supuesto, novedades traducidas, como las de los magníficos libros [finalistas](#) del [Premio Esther Benítez](#).

Atrás queda un número muy variado, con una entrevista a [Claudia Cabrera](#), un [centón](#) en [dos entregas](#) con recomendaciones de lectura para el verano, algunas [reseñas](#) y algunas [novedades traducidas](#). También hemos tenido dos artículos sobre la cuestión de las subvenciones a la traducción y las tarifas en Francia (de [Marianne Millon](#)) y en España (de [Juan Arranz](#)). Sin embargo, el tema dominante ha sido la inteligencia artificial. Desde el [artículo](#) del 5 de julio firmado por Isabel Hurtado de Mendoza (en el que hila argumentos de distintos profesionales y recoge preguntas muy pertinentes respecto a la IA y su papel en la creación) hasta el [manifiesto](#) publicado con motivo del Día Internacional de la Traducción (en el que el CEATL describe su posición frente a la IA), el tema reaparece con cierta insistencia.

¿Cómo no iba a hacerlo? La inteligencia artificial suscita una profunda inquietud en nuestro sector. Las posturas, además, parecen volverse más extremas justo cuando deberíamos mantener la mente abierta, puesto que esta tecnología no parece que vaya a desaparecer ni a dar marcha atrás. Desdeñarla o endiosarla no nos va a ayudar. En cambio, podemos aprovechar este momento de crisis (entendiendo crisis como cambio profundo) para que la profesión se mire en el espejo, para que reevaluemos el valor de nuestro trabajo (y no solo en términos económicos: ¿qué valor tiene nuestra actividad para el conjunto de la sociedad?), repensemos los aspectos éticos y legales de nuestra situación actual y cómo les afectaría el uso o abuso de las nuevas tecnologías. Si no lo hacemos, ¿cómo podremos argumentar nuestra posición ante lo que el tecnofeudalismo[1] pretenderá imponernos para

«ahorrar costes»? ¿Cómo podremos justificar siquiera la supervivencia de nuestra profesión?

Ya hay voces reclamando mayor protección para los trabajos creativos frente a la inteligencia artificial. La nuestra, sin ir más lejos: [ACE Traductores](#) ha firmado, junto con otras asociaciones y colectivos, un [manifiesto](#) del que ya se está hablando en el Ministerio de Cultura (como se puede leer en este [artículo](#)), y no es la primera vez que se pronuncia (como queda reflejado en esta relación de [comunicados](#) sobre la inteligencia artificial firmados por la asociación). En VASOS COMUNICANTES, además, seguiremos recogiendo las reflexiones de nuestros colegas para que las personas documentadas y abiertas al debate no se topen con la puerta cerrada del miedo.

[Arturo Peral](#)

Codirector de VASOS COMUNICANTES

Notas

[1] Varoufakis, Yanis (2024). *Tecnofeudalismo: el sigiloso sucesor del capitalismo*. Barcelona: Deusto. Traducción de Marta Valdivieso.

ARTÍCULOS

PINCELADAS PARA TRADUCIR EL MUNDO PROTESTANTE

Tamar Arenas

*Cuando Alejandro Amenábar escribió junto a Alejandro Hernández *Mientras dure la guerra* (2019), el director reflejó a la perfección una imagen que hay en el subconsciente de nuestra sociedad y es que «lo protestante» no es español, no pertenece a nuestra cultura. En la película, uno de los amigos de Unamuno —el personaje principal— es Atilano Coco, pastor anglicano al que detienen sin motivo aparente. Unamuno trata de ayudarlo y el mismísimo Franco le dice que Atilano es «protestante y masón, un mal español», por lo que, aunque el general reconoce que Atilano no ha cometido ningún crimen, tiene lo que se merece: ser uno de los miles de desaparecidos durante la Guerra Civil y los años posteriores.*

Aunque probablemente esta idea tenga un origen más antiguo, la historiadora Marta Velasco nos [dice](#) que el franquismo consiguió «fijar en nuestro imaginario colectivo que el protestante no es de aquí, que es extranjero, igual que pasa ahora con los musulmanes, aunque hayan nacido en España, como que no nos cuadra».

En definitiva, es como si lo protestante fuese una importación más o menos moderna o directamente no existiese en nuestra cultura. Esta idea ha hecho que durante años nuestras traducciones de obras de origen anglosajón, en las que la cultura protestante está mucho más extendida e incluso es predominante, hayan tendido no a la localización, sino a la *catolicización* de las situaciones que incluyen elementos de la vida religiosa de tradición protestante. Y puede, incluso, que la censura franquista haya tenido algo que ver en todo esto.

Como este no es un artículo de historia, para obtener una comprensión más extensa de la historia y la influencia del protestantismo en España remito a la bibliografía que encontraréis al final de este escrito. En este artículo hablaremos del uso de la lengua, la terminología y los posibles problemas de traducción que podemos encontrar al trasladar conceptos y usos de una tradición que no es la predominante en nuestro entorno.

Nuestra sociedad está llena de traducciones de obras cuya lengua de origen es el inglés, especialmente en el mundo del cine, y, aunque para la mayoría pasen desapercibidas, hay muchas más referencias a la Biblia, al cristianismo y a este mundo eclesial —más protestante que otra cosa— de lo que nos imaginamos. Como persona criada en el entorno protestante en España, con una familia muy de aquí, rodeada de otras familias también muy de aquí y vinculadas a iglesias de tradición evangélica, leer y oír estas *catolicizaciones* —o simplemente malas traducciones— me ha rechinado siempre, me ha desconectado de la historia y ha señalado mi otredad.

El protestantismo, aunque haya quien quiera negarlo o borrarlo, ha formado y forma parte de la realidad española. En España hay actualmente más de 500 000 personas que están activas en las iglesias evangélicas y cerca de dos millones proceden o se relacionan de alguna manera con este entorno. Es una subcultura, si queremos verlo así, pero renombrar sus usos y costumbres para el público general solo invisibiliza un colectivo que ya ha estado bastante castigado e invisibilizado en estos territorios durante los últimos 500 años.

Los países anglosajones son de tradición eminentemente protestante y eso se deja ver en todos los aspectos de su producción lingüística y artística. La Biblia, el vocabulario bíblico y el vocabulario eclesial están más presentes en esas sociedades precisamente porque la tradición protestante ha insistido en que el cristianismo es una forma de vida y no unas meras creencias o una serie de reglas y ritos que hay que cumplir. Así que resulta bastante relevante tener ciertas nociones de la realidad lingüística en este entorno tanto en la cultura de origen —en este caso asumiremos que es la de lengua inglesa— como en la de llegada. Por estas razones, me propongo aportar una serie de recursos que ayuden a solventar las situaciones que se desarrollan en entornos claramente protestantes.

Me congratula ver que poco a poco van quedando atrás los usos de *misa* (*protestante*) para designar un *culto*, o *cura protestante* para referirse a un *pastor*. Sin embargo, todavía quedan cuestiones más sutiles por resolver. Empecemos por el uso de las citas bíblicas. Incluso si la cita no incluye la referencia, hoy en día es muy fácil localizar una referencia solo con un pequeño extracto. Para este cometido, las herramientas [Biblegateway](#) y [YouVersion](#) nos serán de gran ayuda. Ambas plataformas incluyen de manera completamente gratuita un gran número de traducciones en un buen puñado de idiomas del mundo. Pero quizá entremos en pánico al ver que tanto en inglés como en español tenemos a nuestro alcance

decenas y decenas de traducciones diferentes. ¿Cuál es la adecuada? Pues como solemos decir mucho los traductores y traductoras: depende del contexto.

Empecemos haciendo una pequeña puntualización y esta es que la diferencia entre una Biblia católica y una protestante radica en quién ha llevado a cabo —o autorizado— la traducción y en que una Biblia «protestante» no suele incluir los libros deuterocanónicos de Tobías, Judit, Sabiduría, Eclesiástico, Baruc, la carta de Jeremías, I y II de Macabeos y adiciones a Ester y Daniel, porque estos libros y fragmentos fueron incluidos a partir de la *Septuaginta* y no pertenecen al canon judío o *Tanaj*. La tradición y las situaciones llevan a diferentes grupos a usar una versión (traducción) u otra, y aquí es donde reside la importancia de elegir bien qué versión será la más adecuada en cada contexto. Entonces, en un contexto claramente católico podremos usar una traducción [Nácar-Colunga](#), una [Biblia de Jerusalén](#) o la de la [Conferencia Episcopal Española](#). Para un contexto protestante, el abanico es mucho más amplio. Según el contexto histórico o lo ortodoxos que sean los grupos, siempre habrá una versión (otra forma de llamar a las traducciones) más apropiada que otra. En cualquier caso, ante la duda, la versión más segura será la [Reina-Valera del 60](#), ampliamente aceptada y utilizada por grupos de diferentes denominaciones a ambos lados del Atlántico. Podremos jugar con versiones más modernas como la [Nueva Traducción Viviente](#), la [Reina-Valera 2020](#) o [Dios Habla Hoy](#). Para contextos históricos será importante usar una traducción adecuada a su tiempo. Una [Reina-Valera Antigua](#) es una buena opción para obras situadas entre los siglos XVII y XIX. Podría considerarse una equivalente a una King James inglesa.

Debemos recordar que este baile de versiones es posible entre el inglés y el español porque son idiomas que cuentan con un gran número de hablantes y con una tradición de traducción bíblica. Sin embargo, en otras lenguas la «selección» es mucho más reducida, por ejemplo en las lenguas cooficiales de nuestro estado.

Otro de los puntos clave es la cultura eclesial. La tradición protestante vive muy ligada a su comunidad de fe y es habitual ver situaciones que se desarrollan en un contexto eclesial, aunque las personas (o personajes) no sean particularmente devotas. Por ello es habitual encontrar una serie de conceptos muy propios de ámbitos protestantes —también en las iglesias protestantes de España—. A continuación encontramos un glosario básico inglés-español con esta terminología.

GLOSARIO BÁSICO

INGLÉS	ESPAÑOL
(The) ministry	(El) ministerio. Se puede referir a un área de trabajo (por ejemplo, ministerio infantil, ministerio de obra social, etc.) o a una forma más amplia del trabajo que se entiende que se hace para Dios.
Baptism	Bautismo. Rara vez emplearemos la palabra <i>bautizo</i> .
Baptist	Bautista
Being a good witness	Ser de (buen) testimonio. Se dice para expresar que alguien es un buen ejemplo como cristiano o cristiana porque lleva una vida coherente.
Bible study	Estudio bíblico. Es distinto de un culto.
Break bread	Partir el pan. Usado para referirse a la Santa Cena.
Brethren Assembly / Plymouth brethren	Asamblea de hermanos (denominación)
Calling	Llamado. Entendido como un llamado de Dios a hacer algo.
Children's Ministry	Ministerio infantil / de niños
Christmas service	Culto de Navidad
Church (congregation)	Iglesia (local). Si no es inicio de oración, se escribe con minúscula.
Church planting	Plantación de iglesias. Se refiere a crear una nueva congregación o iglesia en los barrios, localidades o países donde no hay o hay pocas.

Church retreat	Retiro de iglesia. Es un tiempo de retiro y convivencia para los miembros o asistentes de una iglesia local concreta.
Congregation	Congregación
Deacon	Diácono/diaconisa
Dedication	Presentación (de un bebé). Se trata de un acto de consagración en el que los padres se comprometen delante de Dios y de la iglesia a educar al bebé según los preceptos bíblicos.
Denomination	Denominación. Nombre para referirse a los distintos grupos protestantes. Ejemplos: denominación bautista, denominación pentecostal.
Discipleship	Discipulado
Elder	Anciano
Elder council	Consejo de ancianos. En algunas denominaciones no hay un único pastor sino que hay un Consejo de Ancianos o presbíteros (tres o más). En la actualidad, no necesariamente son personas de muy avanzada edad, aunque casi siempre son hombres. Algunas iglesias empiezan a usar <i>Equipo pastoral</i> para referirse al Consejo de ancianos.
Enter / Pass into the Lord's presence	Pasar a la presencia del Señor. Eufemismo para <i>morir</i> .
Evangelical	Evangélico/a
Fellowship	Comunidad

Fellowship meal	Comida de compartir
Flock	Congregación/rebaño
Fundraiser	Evento benéfico
Gideons	Gedeones. Personas pertenecientes a la organización «Gedeones Internacionales», que distribuyen de manera gratuita y masiva copias de la Biblia o del Nuevo Testamento. Son los responsables de las famosas Biblias en los hoteles.
Holiday Bible Club	Escuela bíblica de vacaciones / campamento urbano
Hymn	Himno
Hymn book	Himnario
Lead (a meeting, a service)	Presidir
Mentorship	Mentorado
Message	Mensaje/sermón
Methodist	Metodista
Offering	(Pasar/recoger la) ofrenda. Aportación económica para el sostenimiento de las actividades vinculadas a la iglesia y la obra social. Nunca <i>pasar el cepillo</i> .
Pastor	Pastor/pastora
Pastorship	Pastorado
Pew	Banco/asiento
Praise	Adorar/alabar
Pray	Orar. Aunque la palabra <i>pray</i> en inglés se puede usar tanto en ámbitos católicos como protestantes, y también se puede

	traducir por <i>rezar</i> , <i>rezar</i> tiene una connotación de repetición que no suele gustar en ámbitos protestantes y por ello siempre se usa la palabra <i>orar</i> .
Prayer	Oración
Prayer service/meeting	Culto / reunión de oración
Preacher	Predicador
Raise funds	Levantar apoyos
Reverend	Reverendo
Sermon	Sermón/predicación/prédica/mensaje
Service	Culto
Share your testimony	Compartir/contar/dar tu testimonio. Se refiere a contar la historia personal de cuándo o cómo cada uno se hizo cristiano.
Small group	Grupo pequeño / célula. Se refiere a grupos de estudio bíblico o de apoyo de no más de diez o doce personas, por lo general.
Speaker	Conferenciante (pero no <i>ponente</i>)
Sunday School	Escuela dominical. Período de estudio más interactivo fuera del servicio religioso. Hay grupos para adultos y para niños. También suele recibir este nombre el espacio infantil que tiene lugar de manera simultánea al culto. En la antigüedad se empleaba el tiempo libre del domingo después del culto para alfabetizar a las poblaciones analfabetas.

Sunday School teacher	Profesor/a de escuela dominical
Take communion	Tomar/participar de la Santa cena / la cena del Señor
Testimony	Testimonio
The (Lord's) work	La obra (del Señor)
The Church	La Iglesia. No como institución, sino como el conjunto de todos los creyentes del mundo, el pueblo de Dios. Con mayúscula.
Time of fellowship	Tiempo de comunión. Tiempo destinado a socializar entre los miembros o asistentes a una iglesia.
Tithe	Diezmo/diezmear
Tract	Tratado. Folleto u octavilla de contenido religioso.
Usher	Ujier. Literalmente, una especie de acomodador que te orienta por el edificio y te ayuda a encontrar sitio durante el tiempo del culto.
Version	Versión (de la Biblia)
Women's Fellowship	Reunión de mujeres
Worker	Obrero/a. Referido a la persona que trabaja a tiempo completo en la obra. Lo que consideraríamos un religioso o religiosa en el ámbito católico.
Worship	Alabanza/alabar
Worship leader	Director/líder de alabanza
Worship service	Culto de adoración

Youth Pastor

Pastor de jóvenes

Un capítulo importante de la cultura eclesial evangélica o protestante es la música, una cultura musical que trasciende los muros de la propia iglesia. Himnos tradicionales como *Amazing Grace* (*Sublime gracia*), *Nearer, my God, to Thee* (*Más cerca, oh Dios, de ti*) o *Happy Day* (*Día feliz*) son reconocidos y utilizados como recurso en cientos de obras sin necesidad de que la acción transcurra en un contexto eclesial. La mayoría de estas canciones tienen su adaptación al español y se utilizan en un gran número de iglesias de tradición evangélica, o al menos son perfectamente reconocibles como himnos tradicionales, aunque hoy en día se da prioridad a composiciones más modernas. Aunque como traducciones es más que posible que haya varias versiones de un mismo himno o canción, tras identificar la pieza —cosa que gracias a Internet resulta facilísima—, una sencilla búsqueda de Google puede darnos la clave, pero también podemos usar recursos como [este índice multilingüe](#) de himnos cristianos. Es muy probable que el uso de este u otro himno o canción de alabanza no sea casual, así que no está de más estar atentos a estos detalles.

Otro punto para tener en cuenta son las expresiones bíblicas lexicalizadas. Tal y como nos cuenta Lucía Luque Nadal en su [estudio culturológico-contrastivo](#), las lenguas europeas comparten un conjunto de expresiones de origen bíblico —aunque no necesariamente citas bíblicas—, como «nadie es profeta en su tierra» o «ser más viejo que Matusalén», cuyos equivalentes es fácil encontrar entre las diferentes lenguas. También debemos tener en consideración lo que Luque Nadal denomina los falsos amigos culturológicos. Por ejemplo, la expresión *do not let your left hand know what your right hand is doing* en inglés significa que la persona que haga buenas obras no debe hacer ostentación de estas, que es el significado original del texto bíblico (Mateo 6:3-4). No obstante, en español esta expresión se utiliza normalmente con el significado de ser receloso en cuanto a la propia información. Sin embargo, la autora también remarca que la lengua inglesa tiene un mayor número de estas expresiones, hecho que atribuye a la tradición de lectura privada de la Biblia de los países de tradición protestante. Si bien algunas de estas expresiones no tienen su equivalente en castellano como expresión lexicalizada, es mi consejo personal utilizar una traducción más o menos literal o extraída de la referencia bíblica correspondiente cuando se den estas expresiones en contextos en los que los personajes tengan una clara vinculación con la iglesia. ¿Por qué? Porque, precisamente, el protestante está muy familiarizado con las Escrituras y usa y reconoce este tipo de referencias: «dar coces al aguijón», «la tierra

prometida», «matar al becerro gordo» o «los demonios creen y tiemblan» son frases de origen bíblico lexicalizadas en inglés, pero no en castellano, que la comunidad protestante podría utilizar habitualmente en sus conversaciones. Podríamos incluso añadir a la lista frases como: «ascuas a su cabeza» o «todo tiene su tiempo». También es recomendable tener cuidado con expresiones tan propias del español como «quedarse para vestir santos»— dejando de lado el contenido y las implicaciones de la misma— o responder con un «¡Jesús!» a un estornudo, pues serían raramente utilizadas en los entornos evangélicos. Desearle salud al que estornuda es mejor que tomar el nombre del Señor en vano y los solteros evangélicos españoles no se quedan para vestir santos, sino ¡para forrar Biblias! Expresiones como «estar hecho un Cristo» o «donde Cristo perdió el gorro» tampoco son muy populares por lo mismo que el Jesús del estornudo.

Por último, como el conocimiento del contexto es importante para una traducción de calidad, las siguientes referencias nos pueden ayudar a obtener una visión más amplia:

[Federación de entidades religiosas evangélicas de España](#)

<https://www.protestantes.net/>

Josep-Lluís Carod-Rovira, *Història del protestantisme als Països Catalans* (Barcelona: Edicions Tres i Quatre, 2016)

Documentales

[*Protestants, la història silenciada*](#) (Sergi Martí, David Casals, Júlia Solé, 2021)

[*Lutero en España, la reforma invisible*](#) (Pepa Ramos, 2017)

Agradecimientos

Este artículo no sería como es hoy sin la inestimable ayuda de Marta Arenas Pastor, Pau Grau Ballester y Alicia Martorell.

Bibliografía y referencias en la web

BibleGateway.com

[Biblia Nacar-Colunga \(bibliatodo.com\)](http://bibliatodo.com)

[Dios Habla Hoy Versión Española \(DHHE\)](http://dioshabla.com)

[Himnos Cristianos \(himnescristians.com\)](http://himnescristians.com)

[Informe anual sobre la situación de la libertad religiosa en España en relación con las iglesias evangélicas 2020-2022](http://www.ferede.org) (FEREDE)

[La Biblia App | Bible.com](http://bible.com)

[La Biblia de Jerusalén \(bibliacatolica.com.br\)](http://bibliacatolica.com.br)

«La historia de Atilano Coco, el pastor protestante que mató Franco (y rescata la película de Amenábar)», Juan Miguel Baquero, *elDiario.es*, 19 de noviembre de 2019. https://www.eldiario.es/sociedad/atilano-coco-protestante-franco-amenabar_1_1248619.html

«Las referencias bíblicas en inglés y en español. Estudio culturológico contrastivo», *Odisea*, n° 11, ISSN 1578-3820, 2010, 269-283 https://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/1148/Odisea11_Luque.pdf?sequence=1

[Libros de la biblia – Conferencia Episcopal Española](http://www.conferenciaepiscopal.es)

Mientras dure la guerra (película de Alejandro Amenábar, 2019)

[Nueva Traducción Viviente \(NTV\) –](http://www.biblia.com)

[Reina Valera 2020 | RV2020 Biblia](http://www.biblia.com)

[Reina-Valera 1960 \(RVR1960\) –](http://www.biblia.com)

[Reina-Valera Antigua \(RVA\)](http://www.biblia.com)

Tamar Arenas Pastor es filóloga y máster en Traducción humanística y en Enseñanza del inglés. Empezó a traducir en 2012 y desde 2020 lo hace como profesional autónoma. Desde 2019 es lingüista homologada de la televisión pública valenciana. También en 2019 empezó a dar clase como profesora asociada en la Universitat de València, en el área de Filología inglesa. En 2022 finalizó un posgrado en Comunicación accesible que le abrió la puerta al mundo de la lectura fácil. Actualmente, cursa un máster en Teología.

CRÓNICA DE LOS ENCUENTROS DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA DE Estrasburgo

Núria Molines e Itziar Santín

*Como dos reporteras dicharacheras o enviadas especiales a Estrasburgo, **Itziar Santín** —miembro de la junta rectora de ACE Traductores— y **Núria Molines** —delegada en el CEATL— os contamos cómo fueron los Encuentros Europeos de la Traducción Literaria, organizados por el CEATL en el Parlamento Europeo de Estrasburgo los días 2, 3 y 4 de octubre. Las jornadas se emitieron también en directo y los vídeos se subirán para que los podáis ver en casa cuando gustéis.*

En un evento multitudinario —allí nos juntamos más de 300 personas, más las 1500 que estuvieron siguiéndolo todo desde casa— es raro oír en el estrado una lengua que no sea el inglés —o, si me apuran, el francés—, por lo que fue toda una declaración de intenciones que las jornadas las abrieran **Gueorgui Gospodínov** y sus traductoras —**Magdalena Pytlak, Angela Rodel, Milena Selimi, Marie Vrinat-Nikolov y María Vútova**— hablando en búlgaro —¡vivan las intérpretes!— sobre qué está en juego en la traducción, cómo es la relación del autor con sus traductoras y las anécdotas que han ido salpicando el camino. El autor búlgaro enunció un hermoso deseo que caló hondo entre el público: que con la traducción lo local no se haga global, que no universalicemos, que no aplanemos, que no homogeneicemos. Algo parecido dijo en su discurso institucional **Nicolas Georges**, parafraseando a **Montesquieu**: el afán de uniformizar a veces invade a las grandes almas, pero solo se materializa en las pequeñas. Así cerró la velada de apertura, en el Pavillon Joséphine del parque de l'Orangerie, la previa a los verdaderos días de trabajo.

Magda Heydel se encargó de abrir con sus palabras los encuentros haciendo referencia a eso que **Salvador Peña** llamaba la [autoetnografía de la traducción](#). Partiendo de una experiencia investigadora en la que se sumergió en la correspondencia de diferentes autores y traductores, insistió en lo importante que era que guardásemos materiales y un archivo propio. Del mismo modo que para estudiar la literatura los archivos autorales son vitales, no lo son menos aquellos de quienes nos dedicamos a escribir libros ajenos. Los borradores, los materiales fallidos, todo construye el viaje de la obra, nos da acceso a la estructura interna de la literatura, al viaje por el que el texto se convierte en obra.

Melinda Nadj, autora ugrosuiza, conversó con **Tanja Petrič** (de la DSKP) y habló de orejas y sonidos. Ser plurilingüe es tener las orejas muy grandes, decía, quienes traducen son bien orejones, saben oír los textos y los murmullos de las palabras. Una autoría, nos decía, no solo surge del talento —y los oídos—, sino de no aceptar los conceptos cerrados, pues la literatura empieza donde acaban el lenguaje y el saber.

Aterrizando en aspectos más concretos, la sesión dedicada al informe de traductores en portada (en el que ACE Traductores participó mediante la colaboración del entonces delegado del CEATL, **Arturo Peral**) sintetizó las recomendaciones que se derivan del estudio y los posibles caminos de futuro. Cuidar de la traducción es una de las grandes responsabilidades de Europa, es algo en lo que coincidieron varios ponentes, y se insistió en la importancia de la formación en traducción, sobre todo teniendo en cuenta la baja oferta de formación superior en lenguas que detectó el estudio. El marco de PETRA-E se mencionó como ejemplo de buenas prácticas y se hizo un llamamiento a cooperar más entre academia y profesión. Si no lo hemos hecho ya, nos animan a leer el informe y a seguir difundiendo la palabra: contiene datos fundamentales para mejorar las condiciones laborales del «precariado europeo».

Si la unión hace la fuerza, las redes nos acompañan, nos sostienen y nos llevan más lejos. Tanto si son redes de residencias de traducción como si están pensadas para profesionales emergentes de lenguas minorizadas, del panel de redes nos llevamos un sinfín de ideas para pedir becas, proyectos, estancias... Para lenguas del sureste de Europa, TRADUKI; para traductores noveles con lenguas minorizadas, CELA; en ENLIT encontramos un buen mapa de las distintas instituciones que apoyan tanto a editoriales como a profesionales de la traducción (echad un ojo si queréis pedir dineros) y ATLAS nos presentó el proyecto [Archipelagos](#), en el que ACE Traductores también participa. En [RECIT](#) tenemos toda la red europea de centros para estancias de traducción. ¿Ya habéis hecho las maletas? Pocas de estas iniciativas serían posibles sin la financiación de CREATIVE EUROPE, que apoya la circulación de obras literarias —entre otros muchos proyectos culturales—. Si queréis pedir alguna beca de movilidad, ojo al dato, hay convocatoria abierta hasta el 30 de noviembre de su programa [Culture Moves Europe](#).

Para trabajar en aspectos más concretos, se celebraron siete talleres, pero como todavía no tenemos el don de la ubicuidad, solo os podemos contar cómo fueron dos de ellos. En

primer lugar, en el taller de diversidad en el mundo de la traducción se abordaron dos grandes temas: la diversidad lingüística y la diversidad de perfiles que acceden a encargos de traducción editorial. Vimos un interesantísimo estudio de caso de Suecia, en el que **Jan Kärro** nos habló de la diversidad lingüística del país, sobre todo teniendo en cuenta las lenguas maternas de la población de origen extranjero y los esfuerzos de su organización para integrar y valorar esas lenguas como parte de la riqueza del país. Preparan talleres de traducción de lenguas minorizadas para un público infantil. Se organizan en colaboración con bibliotecas, en horario escolar, para que dentro de la propia comunidad educativa se cambie la mirada hacia esas lenguas que, en muchas ocasiones, esos niños y niñas acaban perdiendo en pos de aprender la lengua oficial.

En la segunda parte se abordó otro ámbito de la diversidad: la blanquitud de nuestra profesión, un aspecto muy relacionado con cuestiones de clase, capital cultural y socioeconómico. Se plantearon diversas iniciativas para hacer del sector un espacio más diverso y sobre todo se incidió en lo importante que es el trabajo temprano —colegios e institutos—, ya que, en muchos casos, en la etapa universitaria ya es algo tarde para poner remedio. Algunas ideas y propuestas que surgieron: mentorías como las que tenemos en ACE Traductores, canales de comunicación tipo DISCORD o Slack para comunidades de traducción, cotraducciones, talleres e iniciativas en centros educativos.

Por otro lado, en el taller de traducción de literatura infantil y juvenil, impartido por **Simona Mambrini** y **Lara Hölbling Matković**, se abordaron de una manera muy amena los aspectos teóricos y prácticos de esta modalidad de traducción. Empezaron dejando claro que la literatura infantil y juvenil no es un género, sino una literatura con derecho propio, que solo se diferencia de otro tipo de obras por estar dirigida a un público lector dividido por edades. Existen otras maneras de clasificarla (por género, por formato...), pero eso es problema de quien tiene que vender los libros, no de quien los traduce. Lo que sí nos afecta son otras dificultades como la de producir un texto que encaje en el formato (sobre todo en los álbumes ilustrados, donde la traducción está condicionada por la relación simbiótica entre el texto y la imagen), la de adaptar rimas, chistes, aliteraciones, sinsentidos... y, por supuesto, la de conseguir tarifas y contratos justos. Tal y como subrayaron, es una actividad muy poco valorada pese a su inmensa complejidad, por lo que en todo taller sobre traducción de literatura infantil y juvenil se deberían mencionar las condiciones de trabajo.

En la parte práctica, vimos varios casos en los que se presentaban los retos mencionados y algunos otros (¿qué hacemos con las expresiones racistas?, ¿cómo traducimos una nota biográfica referida a una persona que ha evitado conscientemente usar marcas de género en la lengua original?, ¿qué opciones tenemos cuando es imposible reproducir un juego de palabras integrado en una ilustración?), así como las soluciones que se habían encontrado en diferentes idiomas, y después pusimos las neuronas a trabajar para adaptar una lista de ingredientes mágicos rebosante de juegos de palabras.

Cerramos el día con un tema del que parece que siempre hay algo más que decir: la visibilidad. Se repitió algo que bien sabemos, pero que no está de más recordar: no pedimos visibilidad porque sí, sino para tener un reconocimiento que nos permita negociar mejores condiciones laborales y ofrecer un trabajo de más calidad. Aparte de las iniciativas en librerías o de las propias asociaciones de traducción, destacó la intervención de la editora **María Alfonso**, de Antígona, que no solo pone el nombre de quien traduce en cubierta, sino que en su web se puede leer la nota biográfica de la traductora en cuestión, además de un vídeo en el que lee un fragmento de la obra que ha vertido al portugués. (Editoriales, tomad nota).

La segunda jornada estuvo marcada por un tema candente en todos los sectores creativos: la inteligencia artificial (IA). Aprendimos en qué se diferencian los dos tipos de traducción automática (la neuronal y la llamada «inteligencia artificial generativa») y que los resultados de una y de otra no varían mucho en cuanto a la calidad. Eso sí, hay trabajos que demuestran que la traducción automática con posesición humana produce textos menos creativos (véase Toral y Guerberof 2022), con menor riqueza léxica y más interferencias de la lengua de partida (véase Toral 2019). Además, si nos fijamos en los [datos de la macroencuesta del CEATL](#), solo un pequeño porcentaje de profesionales consideran que la IA puede resultarles una herramienta útil (como fuente de inspiración o para consultar términos concretos), mientras que la gran mayoría preferiría abandonar la profesión que dedicarse a poseditar. Al fin y al cabo, si el mayor aliciente para tolerar la precariedad y las bajas tarifas de la traducción literaria es precisamente el estímulo intelectual de un trabajo creativo, ¿qué motivación nos queda cuando nuestra labor se reduce a arreglar los textos planos que genera una máquina? Por eso, como vienen defendiendo [numerosas asociaciones](#), es imperativo desarrollar cuanto antes una legislación que regule el uso de la

IA y garantice el respeto de los derechos de autoría, además de facilitar los acuerdos de negociación colectiva.

Una de las grandes dificultades a la hora de adoptar medidas para promover la traducción literaria es obtener datos que nos permitan conocer la situación de la que partimos. Enrico Turrin nos mostró los resultados del estudio de la [FEP-FEE](#) sobre la compraventa de derechos de traducción en Europa, que indica que en el mercado literario existe un enorme desequilibrio entre idiomas, con un marcado predominio del inglés. De todos modos, insistió en que cuesta encontrar datos de calidad comparables entre los distintos países, algo que en lo que coinciden **Robert Alagjovski**, que analizó la compraventa de derechos de traducción en los Balcanes Occidentales, y **Martin Krafl**, que nos habló de la situación de la literatura checa. Por eso, nos animan a participar en todas las encuestas que nos lleguen. ¡Solo así sabremos dónde nos encontramos y qué acciones nos pueden ayudar!

Después de una pausa para reponer fuerzas, volvimos a reunirnos para asistir a un divertido diálogo entre **Amalie Foss** y **Estelle Renard**, de la [AVTE](#), que nos explicaron brevemente en qué consiste la traducción audiovisual, expusieron el diferente tratamiento que recibe según el país y recalcaron la importancia de unirse a las asociaciones nacionales de traductores audiovisuales. Y no hay excusa si en tu país nos existe ninguna: ¡ellas pueden ayudarte a crearla!

Por si aún no nos habían quedado claros los beneficios del trabajo en red, a continuación vimos una serie de vídeos en los que varios miembros de la [FIT](#) nos contaron sus experiencias... ¡y nos llevamos una alegría al ver a nuestra queridísima presidenta, **Marta Sánchez-Nieves**, en el vídeo de **Julia Benseñor**! ¿El motivo? La [Cantera de Traductores](#) de *alítral*, un taller con participantes de todo el ámbito hispanohablante que en 2023 organizó ACE Traductores y que, según Julia, es la mejor manera de aprender y de estrechar lazos con colegas de otros países.

Además de una herramienta fundamental para difundir conocimientos y culturas, la traducción es a menudo un acto político, una manera de luchar por la libertad de expresión. En la última mesa redonda se nos encogió el corazón al oír hablar de la censura y la represión que aún hoy tienen lugar en Europa, donde se sigue encarcelando a autores y traductores cuyas obras se consideran «problemáticas» para el régimen imperante.

Conocimos el proyecto [#FreeAllWords](#), mediante el cual se financia la traducción de obras escritas en prisión o en zonas de guerra, principalmente en Ucrania y Bielorrusia.

Profundizamos en los problemas que tiene el sector editorial en Hungría y en Turquía debido a la censura y el control estatal y descubrimos que en muchos lugares (y no creáis que España se libra, no) incluso el simple acto de [vender libros es peligroso](#), pues se siguen vandalizando librerías y atacando a las personas que trabajan en ellas. Para terminar, vimos algunos de los libros que están prohibidos actualmente en Europa. Y es que la literatura es fundamental para el libre intercambio de ideas y ya sabemos que esto es inseparable de la traducción, que cumple una función vital para proteger los derechos lingüísticos y asegurar el diálogo entre las culturas.

Tras estas reivindicativas ponencias llegó la hora de despedirse. Cerraron la jornada **Pablo Guayasamín**, que recordó una vez más la importancia del libro para acceder a la cultura y enfatizó el valor que aporta la traducción al exponernos a lo desconocido, y **Francesca Novajra** y **Cécile Deniard**, que se deshicieron en agradecimientos y palabras emotivas sobre las redes y las amistades que surgen en este tipo de encuentros.

Nos marchamos con la cabeza llena de ideas sobre las que tendremos que reflexionar con calma, felices por el reencuentro con caras conocidas y las nuevas relaciones que entablamos con colegas de aquí y de allá, encantadas con las conversaciones que surgieron tanto dentro de la sala de conferencias como fuera, mientras degustábamos unas mercedisísimas *tartes flambées*. Y seguro que no somos las únicas en hacernos la misma pregunta: ¿cuándo repetimos?

Itziar Santín es licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad del País Vasco y lleva desde 2013 traduciendo. Está especializada en traducción médica, medioambiental y literaria y traduce del inglés, del francés y del alemán al castellano y al euskera, así como entre el castellano y el euskera. Ha traducido varios álbumes ilustrados y le encantaría dar el salto a la fantasía, la ciencia ficción y el terror, sus géneros preferidos.

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 de València 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 *Asparkia*. 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.

EN LOS PRECIPICIOS DE LA TRADUCCIÓN

Lucas Martí Domken

En un mundo hipnotizado por los avances de la tecnología, resulta pertinente reflexionar sobre el grado de libertad de que disfruta el traductor, sobre todo en un sentido creador (incluso topológico, ya sea en su dimensión vertical u horizontal). ¿Hasta dónde le permiten moverse sus cadenas? ¿Cuánto le aprietan los grilletes? ¿En qué medida puede salirse de los márgenes sin llamar la atención y ser corregido? ¿Cómo la libertad condiciona la altura creativa o artística de la traducción?

Para abordar estas cuestiones, debemos primero preguntarnos qué significa «libertad» en su sentido más primitivo. Tal vez la palabra, que no su sonido, se concibiera por primera vez en el ánimo de los supervivientes de una trampa mortal o una persecución. O al revés: de aquellos que perdonaban a su presa. Cuando un niño, por ejemplo, atrapa un bicho y luego decide soltarlo, exclama ufano: «¡Ahora es libre!», esto es: «¡Puede moverse a sus anchas a través del espacio!». Por tanto, en su sentido más originario, la libertad es, desde el punto de vista del cazador, el gesto de *soltar* en el espacio algo previamente retenido en las manos. En cambio, desde el ángulo de la presa, significaría librarse de las manos o la boca de alguien... o algo.

Pero con el crecimiento de las civilizaciones, el hombre libre (para moverse) se fue definiendo a partir de su contrario: el esclavo que, preso en las garras del amo, sueña con ser liberado, convertirse en «liberto», lo cual, en el fondo, viene a significar algo parecido a lo que el niño piensa cuando devuelve, magnánimo (quizás con asco), al bicho a un estado sin estrecheces espaciales: «Te suelto, te concedo vivir *fuera* de mis manos», pues en el gesto de retener y soltar se encuentra el germen de los respectivos sentidos de cautiverio y libertad.

Ahora bien, esta reflexión, ¿qué tiene que ver con la libertad creadora? ¿concretamente en la traducción? ¿De qué escapa el traductor «libre»? ¿Acaso no escapa de las palabras o de los significados que le retienen e impiden moverse libremente por el blanco de la página? ¿O tal vez escape del texto original al cual se ve atado, encadenado por un sentido que tiene la obligación de trasladar a su lengua materna de la forma más fidedigna, esto es, menos

libre posible? ¿Escapa entonces de los significados impuestos por el autor original, esa especie de amo que ignora el sufrimiento y la resignación del traductor? Luego, para ser libre como traductor, es preciso escapar de las palabras, pero no de las propias, sino de las ajenas o doblemente ajenas (pues son de otro en otro idioma), y, curiosamente, la única forma de huir consistiría en encontrar la libertad en el idioma materno; mejor dicho, el margen de libertad del traductor depende de la libertad con la que emplea su propio idioma: cuanto más lejos lo lleva, más libertad alcanza. Esta regla, llevada al absurdo, implicaría que el traductor más libre sería aquel que reescribe el libro a su antojo y escapa de cualquier tipo de servidumbre o constricción significante; se apropia del original, se convierte en el amo y, por tanto, deja de ser traductor. El traductor libre es un escritor parásito.

Con el propósito de ilustrar esta idea, hagamos un rodeo por *Historia de la eternidad* (1936) de **Jorge Luis Borges**; en concreto, por el espléndido texto sobre «Los traductores de Las 1001 Noches», que estudia las versiones más importantes de esta compilación de cuentos árabes, deteniéndose especialmente en cinco grandes traductores: **Antoine Galland**, **Richard Francis Burton**, **Edward Lane**, el doctor **Mardrus** y **Enno Littmann**, quienes, de acuerdo con Borges, forman una «dinastía enemiga». De Galland dice el escritor argentino que es el «fundador», el patriarca de dicha familia malavenida, y, por mucho que su versión, ¡ojol!, fuera la «peor escrita de todas, la más embustera y débil», con ella estableció el canon que, «doscientos años y diez traducciones» después, forma el imaginario de cualquier occidental cuando evoca *Las mil y una noches*; es la «mejor leída», la que más ha influido en la literatura europea, la que, en definitiva, incubó el orientalismo en Occidente e inspiró la palabra *mil y una noches*, en cuyo significado resuenan todas «las joyas y las magias de **Antoine Galland**».

En cambio, **Edward Lane**, imbuido por el «pudor británico» —«la soledad de los amos del mundo»—, persigue como un «inquisidor» las obscenidades contenidas en los cuentos y crea una auténtica «enciclopedia de la evasión» (un pez hermafrodita, por ejemplo, es en su versión una «especie mixta»). Lane, según Borges, llega incluso a censurar textos enteros «porque no pueden ser purificados sin destrucción». Y claro, uno aquí piensa en la censura practicada hoy en día, igual de pudorosa, pero no con respecto a la sexualidad, sino a la bestialidad humana. Asimismo, resulta paradójico que las ocultaciones de Lane sean defendidas por Borges, para quien los cuentos árabes son adaptaciones «aplebeyadas» de

antiguos textos en que se enaltecía la muerte por amor; concluye Borges que, en cierto modo, las versiones de Lane y Galland ¡son «restituciones de una redacción primitiva»!

Burton, por otro lado, sí que añadió la erótica, y escribió guiándose por una premisa fundamental: «¿Cómo divertir a los caballeros del siglo diecinueve con las novelas por entregas del siglo trece?» Su solución: escribir un repertorio de maravillas de estilo heterogéneo en que abundan los neologismos, los extranjerismos y el vocabulario dispar. Incluso llega a reescribir «íntegramente la historia liminar y el final», un procedimiento que anticipa al siguiente traductor de la lista, el doctor **Mardrus**, cuya «traducción» (las comillas son de Borges) «no traduce las palabras, sino las representaciones del libro», al estilo de un dibujante. Pese a ser la más legible, se trata de una «patraña personal» que manifiesta una notable «infidelidad creadora y feliz», expresión muy pertinente para nuestra reflexión sobre la libertad del traductor, pues quien dice infiel, dice libre, felizmente separado del abrazo monógamo del original.

A este cuarteto de traductores, Borges opone la figura del traductor alemán **Enno Littmann**, quien, en su «franqueza total», no «omite una palabra» y cuya versión, según «la Enciclopedia Británica, es la mejor de cuantas circulan». Borges discrepa, pues la considera insulsa, seca y solo destaca por la «probidad alemana». Lamenta el escritor argentino que no hubiera habido un traductor capaz de crear en alemán el equivalente a las traducciones de **Burton** o **Mardrus**, esto es, y aquí llega el motivo central de la reflexión borgiana, alguien que hubiera deformado las maravillas milyunanochescas impregnándolas del espíritu alemán, de la *unheimlichkeit* nacional. Pues si Borges ensalza a aquellos otros traductores es porque representan el fruto de un «rico proceso anterior», son los hijos de una particular literatura, una determinada e histórica forma de simbolizar el mundo, que, como el azar, juega «a las simetrías, al contraste, a la digresión». En definitiva, Borges añora un traductor alemán capaz de imbuirse del espíritu de las *Noches* y suplantarlo o parasitarlo (parásito era quien comía en mesa ajena) al escritor original, fagocitando lo ajeno para crear algo nuevo. O como escribe el poeta **Juan Ramón Jiménez**:

...Que mi palabra sea
la cosa misma
Creada por mi alma nuevamente

¿Pues no es acaso toda literatura una forma de huida?, ¿un intento de ser libre? ¿No son las novelas formas de escapar de una realidad insatisfactoria?, ¿una provisional evasión a un espacio donde moverse libremente sin las cortapisas de la cultura y las exigencias del mercado? Dicen que hoy las traducciones son mejores, más fidedignas, ¿pero son libres? ¿Tienen el azar por aliado? ¿Son padrinos o madrinas de una literatura? Pues uno podría pensar que, como frutos de aquel proceso literario, Burton, Lane y demás traductores clásicos escriben atados a un sistema cultural, a una lengua y un modo de ver el mundo; pero lo cierto es que la *literatura* como tal, como floración de un pueblo, es un producto de la libertad creadora, concretamente de la imaginación popular.

El hecho de que Borges desdeñe la proba traducción alemana, libre de errores pero no libre del original, indica en parte por qué fue justamente un filósofo alemán, **Walter Benjamin**, quien formuló algunas de las mejores reflexiones sobre el tema de la traducción y la supuesta «lengua pura». Por supuesto, en su famoso ensayo, *La tarea del traductor*, él también llega al concepto de libertad como límite o precipicio que separa el significado lingüístico del significado espiritual de cada lengua. Más allá de esa línea se encuentra un vacío de sentido intraducible pero al que aspira aproximarse todo traductor mínimamente ambicioso, ese plano «mágico» que, para Benjamin, es Dios, pero que hoy fundamenta el anhelo humano de crecimiento infinito (Benjamin le atribuye un fin mesiánico, pero todo límite de un proceso es, en sentido estricto, un nuevo comienzo). Cuando la traducción «se desprende del original» y se ofrece como testigo «provisional» de esa «segunda maduración» de la palabra, el autor se introduce en su propio idioma para atravesar «continuidades de transformaciones»; dentro del proceso de mutaciones, solo cabe obedecer a la libertad de la palabra todavía no revelada, pero que el traductor inserta en el idioma. De este modo, amplía sus fronteras. Lo contrario es la concepción instrumental de la palabra, fiel al espíritu técnico y *comunicativo* de nuestra época: «Una traducción que quiera transmitir no podría transmitir nada más que la comunicación; es decir, lo no esencial».

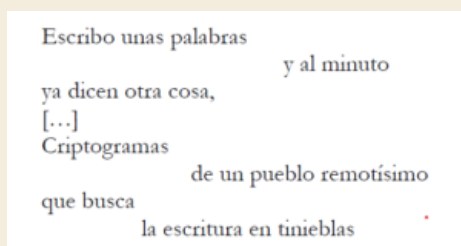
Lo no esencial es lo que ya está dado, lo conocido, lo muerto. Pero si la lengua está continuamente «reviviendo», quien traslada signos muertos no participa en ese crecimiento vivo de la lengua. No aporta nada esencial y, por tanto, su obra es superflua, útil para un determinado mercado cultural, pero no para el idioma en sí. Por eso Benjamin habla de una intención «derivativa, final e ideal» del traductor, que busca «liberar la lengua atrapada en la obra a través de una nueva creación». El original utiliza el término *Umdichtung*, que tal vez

también podríamos traducir como re-componer, es decir, componer de nuevo no para devolver una copia sino para ampliar el propio idioma, extender ese precipicio, para lo cual es necesario dar un paso en el vacío, en lo no dado; un paso que depende estrictamente del grado de libertad pensante del traductor. El objetivo inconsciente del traductor es hacer crecer la lengua propia para unirla, dentro de una gran convergencia lingüística, a otros continentes-lengua, hasta formar ese ideal de la «lengua pura». Un objetivo inalcanzable, por supuesto, pues el «movimiento de las lenguas» es libre, esto es, infinito, «ideal», sin reglas conocidas.

Naturalmente, aquí uno podría objetar que esta definición de libertad anima a traducir de forma caprichosa, según el humor o la fantasía de cada traductor. Pero esto sería caer en el error de pensar que libertad equivale a anarquía y caos, cuando, justamente, el espíritu libre es sinónimo de precisión y estilo. Nadie es libre si antes no se ha liberado a sí mismo, es decir, según la definición originaria, se ha vuelto dueño de sí mismo —existe en armonía con su destino—, y para ello es preciso ejercitarse (con el idioma en el caso del traductor). Como bien indica Benjamin, el texto original no es sino un fragmento de esa hipotética lengua universal, y el traductor la roza tangencialmente (el símil es de Benjamin), pero en todos los sentidos, como una lluvia de meteoritos, para hacerse con el sentido simbolizado y recrear su forma («La traducción es una forma», sentencia el filósofo) en otro idioma, para así completar otra pieza del rompecabezas de la existencia. Pues esos fragmentos «originales» reclaman ser traducidos; dicho de otro modo: son el punto de partida de una huida.

En *Pedir la luna, una reflexión colectiva sobre el arte de traducir* (Enclave de Libros, 2019), el escritor y traductor **Carlos Fortea** hace el elogio de **Miguel Sáenz**, cuyas traducciones provocaron una «pequeña revolución en las letras españolas», y concluye: «Nada fertiliza más una lengua que la presencia de los traductores». Fertilizar es ayudar a crecer, y esa es la verdadera «tarea» del traductor. Aunque «tarea» capta el sentido teleológico del pensamiento benjaminiano, *Aufgabe* también significa «ejercicio», palabra que, en su sentido elemental, quería decir: «poner en movimiento» o «sacar de su encierro». El traductor libre, por tanto, no es libre porque decida escribir tal o cual cosa al trasladar un texto; es libre porque libera la lengua, la saca de su encierro. Participa, por tanto, de ese «movimiento de las lenguas», olas de un mar infinito. Toda traducción es un ejercicio de creación, de

nombrar, o, si se quiere, de recrear y renombrar. Quizás estas palabras de otro poeta, **José Emilio Pacheco**, lo expliquen mejor:



Escribo unas palabras
y al minuto
ya dicen otra cosa,
[...]
Criptogramas
de un pueblo remotísimo
que busca
la escritura en tinieblas .

El pueblo somos nosotros, y la escritura que buscamos en las tinieblas es el poder de nombrar originario, cuando el mundo estaba por *contar*. Lo escrito dice «otra cosa» por dos razones: en primer lugar, dice algo distinto de lo que pensábamos era verdad. En segundo lugar, las palabras, en tanto desmienten lo sabido, apuntan a *otra* verdad por saber. Aunque Borges celebra un estilo de traducción extravagante y un tanto arbitraria, y Benjamin adolece de cierto iluminismo, ambos no se conformaron con una idea plana de la traducción, y habrían entendido como un signo de retroceso (o acentuada decadencia) su automatización, el modo menos libre de traducir, encadenado a cementerios lingüísticos, *formas* embalsamadas. Por eso sus textos (y este mismo escrito) se refieren únicamente al lado artístico de la traducción, aquello que «sobrevive» del texto original (y solo sobrevive lo sagrado, ¿o no es sagrado, por ejemplo, el *Quijote*?). El traductor, cuando se asoma al precipicio de sentido y depende de la inspiración para no caer, se «complementa» e incluso se hermana con el original, en busca de la «cosa misma», la palabra justa.

NOTA:

Las citas de Walter Benjamin proceden del libro *Benjamin y la traducción*, de Esperança Bielsa y Antonio Aguilera (Ediciones del Subsuelo, 2024; los textos de Walter Benjamin han sido traducidos por Fruela Fernández).

Lucas Martí Domken (10 de noviembre de 1984) es licenciado en economía de la Universidad Pompeu Fabra y traduce del alemán, inglés y francés. Entre sus traducciones, destacan la novela *Noche de fuego* (Acantilado, 2019), de Colin Thubron; *Sobre el poder del*

amor (Pretextos, 2021), una selección de aforismos y cartas inéditas del pensador alemán G. C. Lichtenberg; y *Fuego profético negro* (Oriente y Mediterráneo-BAAM, 2023), del filósofo norteamericano Cornel West. También ha colaborado en el libro coral *Pedir la luna, una reflexión colectiva sobre el arte de traducir* (Enclave, 2019) y ha prologado el libro *Erótica del C-19* (Huerga y Fierro, 2020). Asimismo, escribe para revistas digitales como Hänsel i Gretel o FronteraD. En 2023, intervino en el Festival de poesía Estrechorrinco, y participó en la Cantera de traductores organizada por Alitral en Alcalá de Henares. Entre 2011 y 2016, vivió en China (Hunan), donde, entre otras cosas, impartió clases de español y economía.

ALGUNOS APUNTES SOBRE JOAQUÍN GARRIGÓS Y LA LITERATURA RUMANA

Anca Nitulescu

*Publicamos aquí una nota biográfica redactada por el propio [Joaquín Garrigós](#) en julio de 2021 precedida de una introducción de **Anca Nitulescu**, con la que colaboró en numerosas ocasiones. Pensamos que la conjunción de ambos textos puede servir de homenaje al compañero que acabamos de perder y ayudará a comprender su importancia como traductor e introductor de la literatura rumana.*

Podemos suponer que Joaquín Garrigós quedará, por ahora, como el más importante traductor de literatura rumana al español. Hubo otras traducciones anteriores de literatura rumana, como las publicadas por **Darie Novăceanu**, *Poesia rumana contemporanea, antologie bilingue* (1972) y *Narrativa rumana contemporanea* (1974). En 1973, se publicaba una antología de la poesía de **Mihai Eminescu** en la traducción de **Rafael Alberti** y **María Teresa León**.

Joaquín Garrigós destaca por su constancia a lo largo de unos treinta años, si consideramos que el inicio de esta aventura es su primera traducción, publicada en 1994. Su última traducción ha salido de la imprenta este mismo año 2024 y ni siquiera la enfermedad le impidió trabajar. Es más, como le apasionaba, se adentraba en el mundo fascinante del texto, venciendo así la muerte.

Él mismo afirmaba en el discurso al recibir el Premio Complutense de Traducción José Gómez Hermosilla:

Esto solo puede surgir de una vocación. Es imposible hacerlo movido exclusivamente por un afán mercantilista de ganar dinero (algo muy legítimo, sin duda). Es una vocación movida, en mi caso, por el amor a la cultura, a la literatura rumana desde que, poco a poco, fui descubriéndola y viendo con asombro la inmensa categoría de sus escritores. Yo me acerqué a la literatura con curiosidad de lector pues mi interés por el rumano fue, en un principio, meramente lingüístico, pero la literatura me acabó seduciendo.

Joaquín Garrigós era tenaz traduciendo. Las dificultades del texto eran un motivo para indagar, investigar, buscar las palabras más adecuadas de modo que el lector español recibiera

el mensaje sin tropiezo alguno y con la fluidez que la literatura requiere. Las dudas inherentes las aclaraba al detalle: preguntaba al autor, cuando era posible, o bien a los amigos rumanos que también se dedicaban a las letras. Joaquín no dejaba nada al azar ni a medio hacer. A veces, encontrar el sentido exacto y la mejor manera de expresarlo podía llevarle semanas.

Hemos revisado juntos, en primera lectura, la traducción de muchos de sus libros desde el año 2010 aproximadamente. Probablemente los debates más intensos fueron en relación con el dilema *traduttore, traditore*. Hay escritores muy claros y otros a los que les gusta envolver el mensaje en metáforas a veces intraducibles, o utilizan juegos de palabras que tienen sentido en el idioma de origen, mas no en español. ¿Qué hacer entonces? Fueron debates que se podían alargar días y días: Joaquín buscaba siempre mantener la virtuosidad del texto original y a la vez trasladar todo el mensaje al lector español, lo que se convertía en una danza casi obsesiva.

Desde luego, **Joaquín Garrigós** fue un traductor que abrió caminos. Su labor de agente literario tenemos que subrayarla sobremanera. El contrato de traducción era el colofón de este trabajo previo: contactar con las editoriales, una a una, enviando el *dossier* del libro propuesto para la publicación. Adjuntaba la traducción al español de unas diez páginas de la obra y la versión en un idioma de circulación internacional, cuando existía esta posibilidad. Asimismo, como fino conocedor de los entresijos jurídicos, averiguaba todo sobre los derechos de autor, suministrando a la editorial toda esta información para allanar el camino. Desde que el Estado rumano, a través del Instituto Cultural Rumano (creado en el año 2003), empezó a apoyar la publicación de literatura en el extranjero, Joaquín indicaba a la editorial todos los pasos a seguir para tener acceso a este tipo de financiación, una labor de enlace sin la cual más de una editorial habría desistido.

En esta nota autobiográfica él mismo describe cómo empezó a descubrir el idioma rumano, para luego enamorarse de su literatura, y cuál fue la estrategia de tanteo con las editoriales. Los premios llegaron después, como reconocimientos de su ardua labor. Mientras, otros traductores se han ido incorporando y seguramente muchos más seguirán trasladando al español la literatura rumana. Queda tanto por descubrir...

Anca Niculescu, otoño 2024.

Nota autobiográfica

Mi interés por la lengua rumana procede de mis estudios de filología románica, pues el rumano era la única lengua de esa familia lingüística que no conocía. Cuando en el año académico 1980-1981 yo seguía los cursos de doctorado en la Universidad de Valencia, se planteó la posibilidad de crear un departamento de lingüística románica y me atraía mucho formar parte de él. Sobre todo, se buscaba gente especializada en la Rumania oriental. Teniendo en cuenta que yo dominaba bien el italiano, si conseguía aprender rumano tenía bastantes posibilidades de entrar. De modo que me propuse aprender el idioma y adentrarme en el campo de la lingüística rumana, sobre todo en la diacrónica.

Así las cosas, comencé mi aprendizaje, a finales de 1980, con una gramática de rumano para extranjeros en francés y un diccionario rumano-italiano. Estudiaba yo solo, pues donde vivía no tenía posibilidad alguna de aprender el rumano con profesor. Aquel año me matriculé en los cursos de rumano para extranjeros que organizaba la Universidad de Bucarest durante el verano. La experiencia fue muy positiva, pues, a la par que aprendía el idioma, adquirí gran cantidad de libros que me permitieron conocer todos los entresijos de la lengua desde la época más antigua y su transformación a lo largo del tiempo hasta el rumano actual. Aquello me interesó mucho, pues el rumano presenta un desarrollo muy *sui generis* y absolutamente distinto de las lenguas románicas occidentales. Por dicho motivo, los años siguientes seguí yendo a Bucarest a los cursos de verano para consolidar y ampliar mis conocimientos tanto de la lengua hablada como de la filología rumana.

Finalmente, aquel departamento no se creó, y constaté que tenía un sólido conocimiento de un idioma al que difícilmente le podría sacar rendimiento. En 1985, dejé de ir a los cursos de verano.

En 1984, con ocasión de la clausura del curso, la Dirección nos obsequió con el habitual regalo, un libro. Se titulaba *În curte la Dionis* y era una recopilación de narraciones fantásticas de **Mircea Eliade**. Era la primera vez que oía el nombre del gran erudito rumano. El volumen empezaba con *Domnișoara Christina*. Comencé a leerlo y, desde las primeras líneas, me atrapé y lo leí casi de un tirón. Poco después, me cambié de casa y el libro se extravió. Mas he aquí que, en 1991, tras la caída del comunismo, viajé a Bucarest para ver a algunos amigos que había hecho en mis estancias anteriores y, en aquella ocasión, en vez de libros

de lingüística, compré de literatura. La literatura rumana era desconocida para mí pues, a la sazón, era irrelevante en España y, por otro lado, los pocos libros de literatura que había comprado en Bucarest en los años anteriores no me gustaron, ya que no fueron precisamente los mejores.

Recuerdo cuando vi en el escaparate de una librería bucarestina de la calle Academiei la colección de literatura fantástica de **Mircea Eliade** publicada por la Fundación Cultural Rumana, al cuidado de Eugen Simion. Como es natural, la compré y reanudé la lectura que había empezado siete años atrás. La prosa eliadiana me conquistó, su mundo fantástico y mítico me reveló nuevos horizontes y, finalmente, me rendí ante esa pequeña obra maestra que es *La țigănci*.

Como es lógico, la literatura fantástica de Eliade me abrió otros caminos y llegué a las novelas realistas, a la memorialística y a los ensayos. Naturalmente, el proceso duró años, habida cuenta de lo extenso y complejo de la obra eliadiana. Pero volviendo a la literatura fantástica, cuando acabé la lectura en la primavera de 1992, me decidí a traducir esos relatos al español. Quería a toda costa que mis compatriotas, no solo de la Península Ibérica, sino también de la otra orilla del Océano, conociesen ese tesoro encerrado en los estrechos límites de la lengua rumana.

Elegí a Eliade, no solo por la enorme calidad de sus libros, en especial los fantásticos, sino también porque su nombre era internacionalmente conocido en el campo de la antropología cultural, era un escritor al que no había que presentar en ninguna editorial, y porque la mayor parte de su obra estaba traducida al francés, lo que permitía a los editores españoles leer su obra y calibrarla. Y empecé con *Domnișoara Christina*. De esta suerte, me convertí en una especie de viajante cuyo muestrario eran las obras de Eliade y empecé a llamar a las puertas de las editoriales ofreciéndoles mi mercancía. Pero eso no era nada fácil, pues un editor es un empresario y hay que someterse a las leyes del mercado. Había que abrirse camino en un mundo dominado, en gran medida, por la literatura anglosajona o, en cualquier caso, por la literatura que proviene de países con lenguas de gran circulación. Ofrecer literatura rumana sonaba a algo exótico en la España del momento. Eliade era conocido por sus trabajos en el campo de la antropología cultural. Los editores podrían considerar la literatura escrita por él como una especie de *hobby* propio de un intelectual y, por esa razón, no tomarla en consideración.

De modo que acometí la empresa e hice una reseña del libro. También me procuré una versión en francés para que el editor pudiese leerla, ya que ninguno publica a ciegas ni va a creer de buenas a primeras lo que le diga un traductor al que no conoce sobre el libro que le propone publicar. Y, finalmente, traduje unas páginas de la novela para que valorase la calidad de la traducción. Aparte de ello, tuve que averiguar todo lo relativo a los derechos de autor, cuestión nada banal. Al editor había que dárselo todo mascado.

Tras una ola de cartas (entonces no había correo-e), cuatro editores se interesaron por *Domnișoara Christina*, lo que significaba que tenía que enviar por correo cuatro dosieres con las fotocopias de la edición francesa, la reseña y la traducción de las diez primeras páginas. Uno de esos editores aceptó con gran entusiasmo publicar el libro (la editorial Lumen, de Barcelona). Y así apareció en mayo de 1994, en la Feria del Libro de Madrid, mi primera traducción.

Ello me llevó a nuevos proyectos. Me puse manos a la obra y al año siguiente salió *Nuntă în cer*, después *Șantier* e *India*. Tres años después, apareció *Noaptea de Sânziene*, un sueño que no esperaba cumplir dada la gran extensión de la novela.

Mejor aconsejado que en los años anteriores, poco a poco fui leyendo a las grandes figuras de la literatura rumana que me descubrieron un universo literario hasta entonces desconocido, hasta culminar en los cincuenta y cuatro volúmenes publicados hasta el día de hoy.

Mi trabajo como traductor ha estado exclusivamente al servicio de la difusión de la literatura rumana dentro del mundo de habla hispana. Desde la ya lejana traducción de *Domnișoara Christina*, otros autores como **Eliade, Gib Mihăescu, Mihail Sebastian, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Denisa Comănescu, Alexandru Ecovoiu, Max Blecher** y muchos más han visto la luz de la imprenta y se han expresado en español, amén de otros publicados en revistas literarias de distintos países hispánicos.

He hecho mi trabajo de forma silenciosa, sin esperar otra recompensa que ver el libro en la calle y leer las crónicas favorables publicadas en la prensa literaria española. Entonces, cuando acariciaba el volumen todavía caliente, respiraba aliviado con la satisfacción del

deber cumplido. Atrás quedaba una larga cadena formada por distintos eslabones, unos más felices que otros, hasta germinar en el libro. Y es que cuando hablamos de lenguas de circulación reducida, como es el caso del rumano, el traductor hace algo más que reescribir un libro en otro idioma. Es el auténtico factótum de que esa literatura se difunda en su lengua; es el que suple la ineficacia de las autoridades culturales del país de origen pues él, el traductor, y no otro, es el encargado de divulgar esa obra desconocida, de hacer que los editores se interesen por ella y la publiquen.

Joaquín Garrigós, 5 de julio de 2021.

Anca Stefana Nitulescu (Rumanía, Slobozia, 1969) es traductora, especializada en traducción jurada del rumano al español (y al revés) de documentos de ámbito judicial y administrativo. Ingeniera industrial de formación, ha empezado a estudiar el castellano antes de terminar la carrera y se dedica en exclusiva a la traducción desde 2008, después de trasladarse a vivir a Madrid. Actualmente dirige el despacho de ANA TRADUCCIONES (www.traductorrumano.com) y estudia Ciencias Políticas en la UNED. Desde ese mismo año 2008, colaboró de cerca con **Joaquín Garrigós** para la primera revisión de los libros que él tradujo.

POÉTICA DE MARIO MERLINO: UNA BABEL FELIZ O CAMINO HACIA LA UTOPIA

Adrián Valenciano

«... sabía abrir la puerta para ir a jugar»

Fragmento de una canción infantil en Argentina.

Pocas voces literarias piden tan abiertamente ser leídas desde la complicidad y el juego intertextual. Por la temática y los personajes de sus páginas —ya sea en poesía, prosa o ensayo— se puede hablar de un ideario con dominante erótica, pues incorpora la razón del erotismo. Por el estilo se podría decir que presenta diversos rasgos; se advierte un variado caudal de recursos y elementos literarios, en virtud de una concepción de la literatura como arte y juego.[1] Poner en órbita al lector que se adentre en la literatura de [Mario Merlino](#) es proponerle su lectura en clave: eros, humor e inocencia (la figura del *menor o infante*). Si tuviéramos que atar cabos —esto solo es señalarlos— con el fin de ahondar en dichas claves, el inicio se daría en la poesía del romancero para saltar hasta las voces de Samuel Beckett y Allen Ginsberg, pasando por la corriente barroca y voces iconoclastas de su Argentina natal del siglo XX: Arlt, Girondo, Pizarnik, etc. La posibilidad y la dificultad de conjuntar esos planos, contenidos en un periodo de tiempo tan dilatado, han dado su resultado en una obra poética tan singular como bien armada. Escrita en un periodo de algo más de treinta años, se recoge en siete poemarios. Entre los publicados en vida del autor tenemos el CD-libreto *Libaciones y otras voces* (Ediciones Ache, 2000), *missa pedestris* (Verbum, 2000) y *arte cisoria* (Calima, 2004). Estos dos últimos se reúnen ya en la obra conjunta *Voces comunes y otros poemas. Obra reunida. 1977-2006* (Fondo de Cultura Económica, 2012), que incluye otros cuatro poemarios hasta ahora inéditos en una cuidada edición a cargo de Benito del Pliego. En su estudio introductorio abre al lector el panorama de la realidad histórica y social donde se han desarrollado profesionalmente muchos contemporáneos de Mario Merlino (Coronel Pringles, 1948-Madrid, 2009), siendo muchos de ellos exiliados en España —la mayoría huía de regímenes totalitarios— y otros países. A partir de ese contexto, en esas páginas se ensaya la posibilidad de vincular la poesía de Merlino con ciertas corrientes originadas en la Argentina de los cincuenta —neosurrealismo— y otras más cercanas —neobarroco— a su inicio en la década de los

setenta.[2] En cambio, la poesía de Merlino es fronteriza, un empeño por mezclar voces modernas y antiguas, pero en el proceso «no negocia con ninguna»,[3] al decir de Edgardo Dobry, o más bien negocia a su manera. Afirmamos, pues, con su primer analista que «la única forma de agrupación que cabría para Merlino es la de por sí inestable y contradictoria de *outsider*».

Tal vez no sea inútil trazar, desde los citados movimientos literarios, los principales rasgos estilísticos y temáticos que caracterizan la poesía merlina. El prefijo neo- ya indica esa propuesta de renovación, tantas veces llevada a cabo en la otra orilla del español. Desde ese espíritu innovador hay que señalar el particular resultado de algunos creadores del ámbito hispano que convergen en la obra de Merlino: Roberto Arlt, Severo Sarduy, Alejandra Pizarnik, Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher o Diamela Eltit, entre otros. Y ya en este lado del idioma, por un lado, el innegable ritmo del romancero castellano de sus composiciones justifica los arcaísmos medievales y latinismos en una original conjunción de léxico y de jerga coloquial, todo lo cual confiere un carácter muy especial a la escritura del trovador de Pringles; por otro lado, en la atención prestada a la figura de Baltasar Gracián y al tema del Barroco («telaraña barroca son los pliegues / metonimia del cuerpo el uniforme»),[4] Merlino deja implícita su declaración de intenciones en la escritura: desvelar/desnudar el cuerpo/texto. Seguirá mostrando su marco teórico predilecto en otras ocasiones:

si la naturaleza se pervierte
le dicta el críticón admonitorio
toda vez que no media el artificio

cómo saber de qué materia somos
con qué linda la mano que nos roza
qué grado de ficción oculta el beso
qué certidumbre nace del falso testimonio

Extraído del conjunto *no de nombre* (1993-1994), del fragmento se deduce la base del artificio como programa teórico o punto de salida en la escritura. Tanto es así que el gran didáctico de la escuela barroca asoma en el penúltimo capítulo de *arte visoria* (2006): «el mundo se concierta de desconciertos», para advertir que en su poesía prefiere presentar la armonía mediante parejas de antítesis (espacios de ultratumba y la cama gozosa), juegos de

contrarios («íncubo» y «súcubo») y la unión chocante de sujetos («**iaguaraté**[5] **muñeca perra infanta**»). Declara falsedades y desconciertos, así como no saber «qué hacer con todas las mentiras / que transitaban en los versos / en toda la gangrena de versos de este mundo».

El arte barroco, señala Echevarren, «repudia las formas que sugieren lo inerte y lo permanente, colmo del engaño».[6] Conviene, por tanto, recordar dos epígrafes que abren el *arte cisoria* (2006), advirtiendo que «los hombres que son mentirosos por oficio, los gigantes y los vampiros, componen el orden más elevado de la oscuridad». A lo que sigue una invitación para convertir al lector en creyente, «...eu, pessoalmente, acredito en vampiros». Ya tenemos esa postura entre la disciplina y el juego, clave en la que se ha de entender la poética de Merlino.

Ahondando brevemente en los preceptos estéticos del Barroco, este

se representaría, pues, —explica Sarduy— como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos son otros textos; de aquí el carácter polifónico de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no.[7]

Merlino no es ajeno en su proceder creativo a estos supuestos. Si hemos hablado de un estilo fronterizo debido a la multitud de rasgos atribuibles a literaturas de diversas épocas, se debe a su naturalidad de articular desde distintos ángulos. Esta estética de vasos comunicantes hace su obra impura, ya culta, ya coloquial, y siempre cargada de incisos que dan entrada a la inundación de registros, estilos y nombres (nos aproximamos a la Babel feliz). Quizá interpretara como Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* un *modus operandi* trasladable al siglo XXI, y si «Las relaciones piden los romances»,[8] tal recurso es modernizado en los principales poemarios de Merlino. Para muestra, un botón. En semejanza procedimental al dramaturgo áureo, tanto el *Romancero* como la canción popular le suministran motivos y contenidos para sus textos. Sin necesidad de abundar en ejemplos, señalamos los tres más significativos: «La infantina encantada» en el poemario *no de nombre* (1993), «Misa de amor» en *missa pedestris* (2000) y la estrofa de la cancioncilla «Parece que hay romance» de la argentina Elder Barber en *arte cisoria* (2006), elemento este último de carácter *kitsch* muy notable en otros puntos de la andadura del poeta traductor de

Pringles. La incorporación del romance no sorprende si recordamos su ocupación como profesor e investigador universitario de Literatura Española Medieval y de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Bahía Blanca, su libro *El medievo cristiano* (Altalena, 1978) y sus ensayos [9] sobre el Marqués de Santillana, *Tirant lo Blanch*, entre otros; «yo nací en la Edad Media», [10] dejó escrito en un ensayo. Ese es el ámbito desde el que logra esa conjunción de modalidades literarias —medievo y barroco— que confiere un aspecto tan singular a su obra: plasmar la forma propia del pensamiento barroco articulada por el tono narrativo del romance. Lo reseñable en su proceder —ya se ha dicho— es el interés por teñir sus líneas de voces modernas y del pasado.

Veamos cuáles son esas voces modernas. Si «El mundo se concierta de desconciertos», el poeta se reafirma en la idea del orden engañoso y en la certeza de que el tránsito es inherente a la vida. Todo es provisional, verdad incluida. Nuestro barroco moderno parece comprender que la estabilidad del ser consiste en la combinación de sus elementos. La trama de la vida y de la literatura resulta de una trama infinita de relaciones. Una urdimbre continua o desconcierto que se deja felizmente comprender «enredado en las mallas del asombro». Las líneas de Merlino invitan con frecuencia desde el ángulo de la curiosidad a reparar tanto deslumbramiento: «De tan curioso Yo / veneraba minucias [...] a la hora de abrirse a la aventura». Alguien dejó escrita —creo que Marcel Schwob— una de las funciones del arte: desclasificar. Desclasificar, en el cosmos merlino, por el simple desembarazo de la norma, por librarse del logicismo en los enfoques. El agolpamiento de voces y figuras que desfilan por sus páginas es reseñable, discúlpenme la nómina: Magritte, Vian, Artaud, Óscar Scopa, Elder Barber, mamá, Omar Ahmad, la hermana, la tía Mercedes, Poe, *Einstürzende Neubauten*, Lorca, Glauber Rocha, Leónidas y Osvaldo Lamborghini, Diamela Eltit, Madame Bathorí, J. G. Ballard, Baudelaire, Monique Wittig, Gracián, Frankenstein, Sophie Calle, Brueghel, Walt Whitman, Lucía de Lammermoor, Jane Caputi, el art decó, frases de un himno militar argentino... ¡incluso Rosa Ferron, la última estigmatizada que se hizo popular en el siglo XX! Nombres de la alta y la baja cultura, de la ópera y del pop, del canon y del extracanon. No me inclino a clasificar esto como mero sincretismo, no al menos en un autor que conoce bien y declara su estrategia compositiva desde lo barroco. Es por desembarazarse, insisto, de lo férreo de la lógica y desmarcarse así de lo previsible; lo imprevisible, otro rasgo del devenir traído a sus páginas: el flujo de la vida todo lo mueve y lo descoloca, eso ofrece la experiencia de su lectura. En unas declaraciones para este escrito, Blas Matamoro me informa amablemente sobre Mario,

quien tenía una sólida formación en filología, pero su curiosidad por la actualidad y el presente le hacían también un gran conocedor de las literaturas más vanguardistas y modernas, como Beckett o Peter Handke; su experiencia del exilio, el viaje y los valores aprendidos en los trayectos hacen de él un escritor forjado en la escuela de la vida y le dan una capacidad para integrarse con cantidad de personas del mundo no intelectual, entre ellas colectivos de defensa de los homosexuales o enfermos de SIDA (esto último, con Héctor Anabitarte). Con lo que su formación humanística cuenta tanto como la de la experiencia vital, o la de ese arrojo por la vida que le caracterizaba. ¡Quién lo conoció, lo sabe! «En un proyecto de novela que nunca terminé —declara en una entrevista— hay un personaje de una abuela, la que nunca tuve, que hablaba todos los idiomas del mundo. Era la proyección de mí mismo, de mis ideales». Hablar todas las lenguas para comprender y ser comprendido en todo el mundo, no lo duden. Esto y «el don de la ubicuidad» no eran para él proyectos baladíes: «yo me lo propuse seriamente —prosigue— [...], aún perdura mi afán por abarcar muchas cosas, no perderme nada y ser un hombre diverso».[11]

Desde lo expuesto, si subyace una didáctica en la literatura de Merlino, no es la del sincretismo gratuito, sino la de «obligar al otro al supremo oprobio: *contradecirse*», [12] operación barroca donde las haya, buscar el revés, combatir la psicología de la unidad. Es, precisamente, ese Roland Barthes de *El placer del texto* —lo sé por la mucha tinta subrayada en este librito heredado—, quien le marca a nuestro autor buena parte del itinerario a seguir en el proceso creativo, pues ya siempre «mezclaría todos los lenguajes aunque fuesen considerados incompatibles». Sin embargo, si aquí «aunque» equivale a «porque», porque el lector —nunca sujeto ausente— decide soportar la contradicción de los lenguajes superpuestos, entonces el lector del texto «toma su placer» y se hace válido el jugoso edicto barthesiano:

En ese momento el viejo mito bíblico cambia de sentido, la confusión de lenguas deja de ser un castigo, el sujeto accede al goce por la cohabitación de lenguajes que trabajan conjuntamente el texto de placer en una Babel feliz.

Uno puede tener una lectura limitada de una obra, hacer inclusive una mala lectura, pero los distintos accesos a un texto están ahí, agolpándose, y todos, en la literatura merlina, son verdades parciales de ese diálogo entre el autor y sus lectores. Desviaré mi mirada, este será en adelante mi foco de atención, parece decirnos este artífice argentino maestro del despiste. ¿Con qué fin? ¿No ruborizar al lector cuando se ruborice por tanta contradicción?

En esta propuesta literaria subyace siempre una pedagogía que encamina hacia la utopía —este asunto lo tratamos en el segundo capítulo—, no exenta, obviamente, de contradicción. No es vano recordar que el argentino concibe la lectura y la escritura en términos que Lezama Lima llamaba «germinativos». Da testimonio de esa visión literaria tanto en su obra ensayística como poética. Sin ser «mujer travestida de hombre», advertía en una reseña ya en 1983 que no podía «dejar de reconocer que estoy preñado de Magda Català» tras la lectura de su libro *Reflexiones de un cuerpo de mujer*. Que se sentía «sobado [...] por ella hasta el soponcio». Que era «entusiasmo pariendo mi goce de leer a Magda Català y dejándome parar por ella una y mil veces».[13] ¡Qué tío!

“...hay muy pocos que combaten *a la vez* la represión ideológica y la represión libidinal (aquella que el intelectual hace pesar sobre sí mismo: sobre su lenguaje)”.

R. Barthes, *El placer del texto*

La utopía de la obra de Merlino tiene un doble carácter: ético y didáctico. Es visible en sus monográficos, ensayos y poesía. El carácter ético de esta utopía se encamina hacia la superación de maniqueísmos y términos limitadores que dicta el dogma. Quien aspira al «don de la ubicuidad», a ser comprendido y comprensible en todas las lenguas, abogará necesariamente por la reconversión de los signos, los tópicos, conceptos y esquemas, no solo de la escritura, sino de la vida misma; un giro en el orden, una búsqueda del contrasignificado, siempre en pos de integrar contrarios.

Convengamos en que la comunicación es más que uso del lenguaje, que es, ante todo, hacerte entender y querer entender. Convengamos también en que no existe una jerarquía excluyente entre los hablantes (los *parlamentarios*). Convengamos en que eso no se limita al campo profesional ni a la vida cotidiana. Convengamos, por último, en que el *estamos condenados a entendernos* signifique por una vez y de verdad vamos a entendernos con todas las consecuencias. Tenemos trazado el ideario básico de convivencia en el *Manual del perfecto parlamentario* (1981, Altalena). Ahora faltan los matices definidores del proyecto. Estilo desenfadado, pero asertivo. Domina al autor un impulso de divertirse como un infante

—«infante» y «menor» merecen un profundo análisis en toda su obra—, porque el autor, aparte de *sapiens sapiens*, es un aplicadísimo *homo ludens* en el terreno vital y literario, tantas veces el mismo. Sabía, como Platón (536e-537a), que al enseñar jugando se revela la inclinación de cada uno;[14] y como Johan Huizinga (me consta su lectura) que el humano que *juega* ejerce una función tan esencial como el que razona (*sapiens*) y fabrica (*faber*).[15] A lo largo de su *Manual* Merlino deslinda bienhumoradamente ideales directrices de conducta, pues lo lúdico cumple la función de desacralizar asuntos y lleva aparejado el placer en la enseñanza-aprendizaje, rasgo definitorio de quien escribiera cuatro manuales sobre *Cómo jugar y divertirse con...*[16] diferentes asuntos siempre enfocados a un público infantil-juvenil. Con todo, esta lozanía característica no exime al libro de atribuir al ciudadano sus utópicas tareas en relación a la *polis*: «El problema de la política ha de pasar por la transformación de nuestra conducta, de las actitudes, de las relaciones humanas».[17] Tarea utópica por necesaria que Merlino basa en la necesidad de instruir al contribuyente para no dejarse llevar por «la moral rimbombante que señala el Bien y el Mal como principios puros y absolutos». ¿Que tire la primera piedra quien no se plantee asuntos políticos desde ese ángulo? Sigamos. Otro eje en torno al que gira el libro: el cambio de conducta propuesto en estas páginas invita a una actitud amorosa que guíe a la sociedad; y el ejercicio utópico hacia un paraíso conjuntamente trabajado es la propuesta de un partido político: Partido de la Libre Lucha Amorosa: el PALLA, «dicho con acento: el Pallá». Entre neologismos como *legifilia* o *erotocracia*, aspira a construir una «democracia erótica», y en su afán de acercamiento importa ver su deseo de no retratarse como un irremisible antiderechista, pues en un cruce por los pasillos del Congreso, «en una de esas la mano de un parlamentario de derechas no es tan áspera como te crees». En todo esto, insistamos, subyace un reproche a los conformistas del manierismo. Su «Manual de Artes Erótico-Marciales» no es sino un manual de tolerancia —¿hay fines más utópicos?—, ya que en última instancia y ahondando en las consecuencias, las guerras se originan «porque los amantes de una idea no toleran a los amantes de la contraria». Es constante el empleo de derivados de la palabra «amor». Será esa la orgía de la tolerancia, interroga Merlino reiteradamente en las sucesivas páginas de su diario de civismo. En suma, rechaza la idea de pureza ideológica y abraza la utopía, pero sin creer que la vida pueda mejorarse o cambiar velozmente. Y si está guiado por el deleite amoroso, se debe a su confianza de crear concordia —vale decir que esta política la aplicó en su día a día—. Por tanto, aquí, el afán utópico se basa en la superación de las restricciones (auto)impuestas. Su protesta, o ley del deseo, se origina en el conflicto entre las formas que se deben conservar y el deseo que

arrastra y trastorna. Invirtamos utópicamente términos en homenaje al maestro: su ley del deseo se origina en el conflicto entre el deseo que se debe conservar y las formas que arrastran y trastornan.

En cuanto a la carga utópica de sus versos, funda su razón en el conflicto entre moral y deseo, poniendo el foco en las implicaciones que afectan a la noción de cuerpo. En este sentido, el pensamiento de Merlino es deudor de la visión de Lorca y Cernuda, quienes tematizan en su obra la relación intrínseca entre texto y cuerpo, dotando —digamos— de corporeidad a la página y al acto de escritura. Hay un gran arraigo a esa perspectiva en los planteamientos de Merlino, donde encontrará siempre un resorte en la factura de su poética: «En ellos [los arriba citados más Dalí y Buñuel] ya no puede deslindarse dónde comienza el acto erótico y dónde el de escritura, desde que la imagen metafórica realiza la cópula entre dos universos y objetos en la vida cotidiana distantes».[18] En el espacio literario del autor argentino tienen especial relevancia estos objetos. Seguidamente, matiza: «El poema es el cuerpo, es el cuerpo mismo del poeta en la acción de crear y recrear otros mundos posibles [...]». Utopía. Además, su pensamiento poético se refuerza con las aportaciones en este asunto de Lezama y Sarduy, y más tardíamente (y, por lo tanto, más visible al final de su etapa creativa), de Osvaldo Lamborghini, Hilda Hilst, Diamela Eltit (a quien conoció) y Monique Wittig (*El cuerpo lesbiano*), todos ellos referentes de la llamada «sexualidad transgresiva».[19] ¿Por qué esa especial atención al cuerpo en esta literatura? Porque el cuerpo, a lo largo de la historia, ha sido sometido a códigos de conducta, moralinas enfermizas, terreno vedado, asiento de las tentaciones y de impulsos demoniacos. Es esa idea de rechazo de una moral no elegida. La que propone Merlino es un amor «sin hábitos ni cerrojos, una reunión erótica, símbolo también de comprensión mutua: «La utopía (de nuevo) alienta a construir la cópula definitiva, el círculo mítico de dos cuerpos fundidos en el abrazo», reflexiona en el mismo ensayo acerca de un ideal posible.

Concretemos. La utopía erótica en los versos merlinos aflora en las conexiones que establece entre el deseo y la lectura, el deseo y la escritura. Insiste desde el empleo abundante de las palabras «roce», «placer», «caricia». El principio de libertad lo asocia con la transigencia y la tolerancia, tan confrontados con la moral conservadora. La ruptura de esta empieza en el acto de las caricias, y el estado de inocencia es reivindicado como el marco donde poder ser con mayor naturalidad: «y las ceremonias amorales que te atraparon la inocencia»,[20] leemos en una tempranísima «¿Autobiografía?» (1977). Retoma el asunto

tiempo después en *no de nombre* (1993), al confirmar el acto liberador de la caricia ficcionado en un juego entre él, papá y mamá, «libre eres como Yo / y aún lo serás más si te acaricio / y nos crecíamos en tute de caricias» (Merlino 2012, 158). Recordemos: esto lleva implícito el intento de abrir vetas en la reciedumbre y fijeza de enseñanzas maniqueas: ¿correcto o incorrecto? En sus páginas el acto erótico nunca es anecdótico, sino acto liberador; con el descubrimiento del eros se integra un elemento educativo y el infante, «de tan curioso», es más libre para dar el salto en contraste con ese «para quien ser mayor será un fastidio». Su perspectiva permite y pide ahondar algo más en el potencial transgresor de las caricias en relación con la autorrestricción. Como criatura de lenguaje, el escritor está atrapado en la guerra de las ficciones, y el argentino es discípulo de Barthes por el compromiso combativo en el uso de la palabra literaria. Si escritor es aquel que juega con el cuerpo de sus padres (reales y literarios), la lengua, los libros y el lenguaje, celebremos estos versos:

y masculino el padre quizá lo acariciara
sin pensar si dormido podría responderle

masculina mamá y admonitoria
le impidiera tocarse la bragueta.

Son de su primer poemario, *no de nombre* (1993-1994), y reincide en los hechos en *missa pedestris* (2000), cuando debido a la presencia de “gendarmes”

a esas horas cadáveres
difícil era verse en los tejados
jugar a caricias con papá
decirle a mamá
que empuñase su teta frente al cielo
y esperar que temblara mi hermanita

Lo importante es crear un espacio literario, cruce de ficción, recuerdo y deseo, en el que perdure la convocatoria de utopía, en la que estalle todo lo que está ceñido; de ahí lo difícil de toda trama en la que esté implícito —metido hasta la médula— el deseo. En su poética, Merlino atribuye al infante (el menor) la cualidad de sujeto deseante sin trabas, lo cual le permite enfatizar su capacidad de deseo. Me parece que el mejor ejemplo que traslada esa

complejidad de la convivencia entre el deseo y vida cotidiana queda reflejado en su poema recitado «Suponed».[21] Por mor de la brevedad, resumo la trama y cito unos versos decisivos. Un niño se lava en la bañera, y en esta, a petición del menor, entran un pastor y un soldado —la selección de las figuras no es inocente—, y a partir de entonces:

suponed que este baño transcurre tibiamente / suponed que comulgan los tres y se complacen / suponed / suponed / suponed.

En los espacios citados hay sujetos líricos que se benefician del intercambio de caricias. Es necesario un esfuerzo utópico ante tales pasajes, pues rara vez una sociedad convencional reflexiona útilmente sobre la sexualidad en la dimensión privada y menos aún en la social. El mensaje utópico de Mario —esforcémonos— avanza en ese sentido. La firmeza, la que hemos aprendido al madurar, la encuentra como sinónimo de contención, resultado del dogma educativo que deriva en resistencia y frontera. Enfermar, etimológicamente, es la pérdida de firmeza, tal y como nos recuerda en su última entrega poética, *arte cisoria* (2006).[22] De paso nos entrega, el muy polémico, otro aspecto problemático de los significados: ¿enfermar entonces para sentirse bien?

Notas

1 Este asunto se trata más detalladamente en: Adrián Valenciano, «[Mario Merlino: la voz en tránsito y su arte cisoria](#)», en VV. AA., *Marginalidades*, ed. de Marina Alexander Adarraga et al., Santiago de Compostela, Andavira, 2019, pp. 197-213.

2 Benito del Pliego, «Restos y restituciones. Para recuperar la poesía de Mario Merlino», en Mario Merlino, *Voces comunes y otros poemas, obra reunida (1977-2006)*, ed. de Benito del Pliego, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-24, 2012.

3 Edgardo Dobry, nota de prensa sobre *Voces comunes y otros poemas. Obra reunida (1977-2006)*, 23/11/2023.

4 Todas las citas de la poesía de Mario Merlino tomadas según: Mario Merlino, *Voces comunes y otros poemas, obra reunida (1977-2006)*, ed. de Benito del Pliego, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

5 El resalte en negrita es del original. El yaguaraté es una especie de jaguar cuyo hábitat —entre otros— es el norte y noreste de Argentina; por otro lado, la voz «yaguaraté» en guaraní significa «verdadera fiera».

6 Roberto Echevarren, «Prólogo», en VV. AA., *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, ed. de Roberto Echevarren, José Kozer y Jacono Sefamí, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 11-17.

7 «El Barroco y el Neobarroco», en VV.AA., *América Latina en su literatura*, ed. de César Fernández Moreno, México, Siglo XXI, 1972, pp. 167-184.

8 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Castalia, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, 2011.

9 Mario Merlino, «Variables del espacio y la alegoría en el “Sueño” de Santillana», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 369, 1981, pp. 613-625; «Amor tirante es luna roja (“... paraíso en carne moral”», en *Letra Internacional*, n.º 20, 1990-1991, pp. 64-66.

10 Mario Merlino, *Manual del perfecto parlamentario*, Madrid, Altalena, 1981.

11 *Consumer Eroski*, 1 de marzo 2007, en <https://revista.consumer.es/portada/los-lectores-deberian-devolver-un-libro-mal-traducido.html>

12 Roland Barthes, *El placer del texto*, trad. de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

13 «Amor sin amo (Magda Català)», *Leviatán: revista de hechos e ideas*, n.º13, 1983, pp. 147-148.

14 Platón, *La República*, Alianza, trad. de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, 1988, pp. 407-408.

15 Johan Huizinga, *Homo ludens*, Alianza, trad. de Eugenio Imaz, Madrid, 2007, p. 7.

16 *Cómo jugar y divertirse con fósforos* (1980), *Cómo jugar y divertirse con periódicos* (1980), *Cómo jugar y divertirse con niños en casa* (1980), *Cómo jugar y divertirse con palabras* (1981), a los que cabe añadir *Para niños cocineros* (1980), todos editados por Altalena.

17 Mario Merlino, *Manual del perfecto parlamentario*, Madrid, Altalena, 1981.

18 «Lenguaje y erotismo en Cernuda y Lorca», *Leviatán: revista de hechos e ideas*, n°14, 1983, 125-129.

19 Krzysztof Kulawik, *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2009, p. 17.

20 Los versos citados de Mario Merlino según: Mario Merlino, *Voces comunes y otros poemas, obra reunida (1977-2006)*, ed. de Benito del Pliego, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

21 *Libaciones y otras voces. Antología (1975-2000)*, libreto de grabación en CD, Madrid, Ediciones Ache, 2000.

22 Para una consideración más a fondo sobre el asunto, léase: Adrián Valenciano, «Nuevas aproximaciones: Mario Merlino y su *arte cisoria* o El juglar beat» en: *Tradición y ruptura en las escrituras hispánicas*. Iberoamericana-Vervuert, ed. Moya, Micaela y Pagán Marín, Helena; publicación próxima.

Adrián Valenciano es Doctor en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad Complutense de Madrid, con una tesis doctoral sobre las versiones realizadas por José Ángel Valente. Licenciado en Traducción e Interpretación: alemán-español por la Universidad de Alicante. Profesor de Alemán en la Universidad de Alcalá de Henares y en la Universidad Pontificia de Comillas. Miembro del Grupo de Investigación Reception, Universidad de Alcalá de Henares. [Publicaciones](#) sobre traducción poética en diversas revistas universitarias. Estancia de investigación en las universidades de Tübingen, Berlín y Bielefeld. Profesor invitado en la Universidad de Würzburg. Profesor de ELE en el Instituto Cervantes de Estambul (2007-2012). Autor de poesía hasta ahora inédita (*Ójala el pájaro*, entre otros).

PRIMERA PERSONA DEL SINGULAR DEL PRESENTE DE DUBITATIVO

María José Furió

Titubeos, indecisiones y cavilaciones en torno al uso del presente de indicativo al traducir del francés al español

Meses atrás descubrí que una célebre fotógrafa francesa, **Françoise Huguier** (1942), cuya obra he admirado desde siempre, había publicado su autobiografía. Se trata de un texto muy ameno de unas ciento sesenta páginas que firma con **Valérie Dereux**, publicado en 2014 con el título *Au doigt et à l'œil* por la editorial parisina **Sabine Wespieser**. Una vez me confirmaron que los derechos de traducción al español estaban libres, decidí traducir unos capítulos pensando en la posibilidad de interesar a alguna editorial española, apoyándome en varios factores: primero, la fama de una artista de muy colorida trayectoria que sigue en activo, con exposiciones abiertas en galerías francesas e internacionales, con publicaciones recientes y con *longsellers*. En segundo lugar, al no existir traducción al inglés ni a otros idiomas, los fotógrafos y aficionados a la fotografía que conforman el *target* natural del libro no pueden acceder al contenido, ya que el francés ha perdido la relevancia que tuvo entre la profesión como lengua de cultura y comunicación hasta aún la década de 1980.

En un primer abordaje, la traducción no presenta grandes problemas para quien conozca la terminología de la fotografía analógica. Tampoco suponen un obstáculo insuperable la toponimia de los más exóticos y recónditos lugares donde **Françoise Huguier** ha puesto el pie ni el léxico de los rituales que describe de sus viajes por África y por países asiáticos. Terminada la primera versión de esos primeros capítulos, hice la lectura cargada de sospecha habitual en esta fase del proceso. Me pareció entonces que en español la autobiografía narrada en presente de indicativo no terminaba de funcionar. Proseguí y, con más material que someter a juicio, continuó sin convencerme el resultado, de modo que pasé a una versión «convencional», es decir en pretérito.

El resultado me gustó bastante más, también porque en el camino reelaboré otros aspectos del texto para conseguir una coherencia fondo/forma que echaba en falta en el original francés. No es que manipulara el texto con el atrevimiento de esos traductores míticos de

algunas metaficciones a los que nuestros colegas han dedicado páginas que pueden leerse como lecciones de traductología, sino que, sabiendo que **Huguier** es conocida por sus magníficas fotografías pero carece del don del verbo que distingue a tantos compatriotas suyos, resulta evidente que la autobiografía en primera persona ha sido armada por **Dereux** a partir de las notas que la fotógrafa toma durante sus viajes. Al replantear el tiempo verbal dominante, no suprimo el estilo literario de la fotógrafa, sino que ofrezco otra armadura del mismo relato.

Hasta hoy mismo, mi traducción es prácticamente clandestina, por lo que puedo intentar cualquier enfoque, convencida de que la mayor objeción que podrían hacerme sería la falta de ambición al elegir el texto. Quebraderos de cabeza por la autobiografía de una fotógrafa. ¡Vamos, si fuera **Barthes**, o **Valéry**, o **Céline**! Ya me entendéis. A lo que puedo responder que uno de los imperativos y alicientes fundamentales al traducir es descubrir cómo funciona el texto concreto y los mecanismos que facilitan o dificultan el traslado a otro idioma, no solo del sentido sino de aquello que en la forma del texto posee carácter y valor en sí. ¿El uso del presente de indicativo tiene en este texto ese valor?

De haberse tratado de una ficción, seguro que no albergaría tantas dudas, porque la propia narración suele generar argumentos en defensa de las diferentes decisiones estilísticas que haya tomado el autor, aunque luego veremos que no todos los traductores se atienen a lo que para mí es una regla. Para resolver mis dudas, el primer paso era, por fuerza, averiguar la frecuencia del uso en francés del presente de indicativo y cómo había sido traducido al español en textos relevantes. Esta averiguación tiene algo de detectivesco si consideramos que el texto que yo tenía en pantalla estaba muerto... o parecía sin pulso, apático, desmayado. El doctor Nueva Gramática Española me brindó una clasificación de los usos del presente de indicativo; en sus correspondientes acepciones, la gramática desglosa conceptos que en traducción solemos aplicar de manera intuitiva. Sintetizando, tenemos el uso del presente para hablar del momento actual, refiriendo acciones que no han terminado mientras hablamos; para referir acciones repetidas o hábitos («el sol sale por el este»; «Helena fuma como un carretero»; «su marido la engaña»; «España nos roba»), y también para expresar un futuro próximo al comunicar acciones programadas o compromisos («Recuerden. El grupo A sale desde el paseo marítimo..., el B sale desde el malecón...»). El llamado presente pro futuro requiere un complemento que permita al oyente o al lector interpretar que la acción tendrá lugar con posterioridad al momento de la enunciación. El

presente de mandato, al que nuestros oídos se acostumbraron desde niños, es muy usado en español para dar órdenes («No te lo digo más. Te vistes y bajas a desayunar a la orden de ya»). El presente prospectivo es el utilizado con un condicional («Si no llega a venir el anfitrión, seguiríamos en la calle»). Todos buscan acentuar la expresividad. No había oído hablar del presente analítico: el que «aparece en secuencias en las que se atribuyen a ciertos individuos afirmaciones tenidas por ciertas que el hablante suscribe de modo implícito». Por supuesto, sí sabía del presente histórico y del uso tan frecuente del presente para referirse a sucesos recientes o de un pasado inmediato. En estos casos, al neutralizarse el presente y el pasado, solo el contexto permite descifrar la información. El francés cuenta además con el presente continuo (sujeto + *être en train de* conjugado + infinitivo, que en español se traduce con el verbo *estar* conjugado en el tiempo correspondiente + gerundio: *Je suis en train de lire* = (yo) estoy leyendo).

Y, por fin, el presente narrativo, el más relevante para mis cuitas e indagaciones, definido como el recurso estilístico «utilizado en las narraciones para describir hechos pasados que se desean mostrar como si fueran actuales. El presente narrativo concurre a menudo con otros tiempos del pasado, de forma que destaca entre ellos y otorga mayor viveza a la narración».

La diferencia respecto del presente histórico, con el que es fácil confundirlo, es que el presente narrativo «admite otros tiempos verbales satélites y obtiene sus efectos de la combinación con ellos». Para no extenderse, baste con indicar que diferentes marcas o construcciones lingüísticas como adverbios facilitan su uso. Llegados a este punto de la enumeración conviene señalar, especialmente para quienes no saben francés, que el indefinido se considera una forma culta, que a no pocos hablantes les cuesta conjugar correctamente y que el *passé composé* es un tiempo verbal más frecuente en francés que en español. Uno de los errores habituales de los traductores principiantes es traducirlo por un pretérito perfecto cuando el contexto no da lugar a dudas sobre la necesidad en español de usar el indefinido.

En cuanto a saber cómo suele resolverse el desnivel entre la frecuencia de uso y los efectos que tienen en cada lengua los respectivos tiempos verbales, contamos con la ventaja de la ingente producción teórica que se ha publicado en este siglo. Por ejemplo, queda bien en textos de Historia, como he podido comprobar mientras revisaba una vieja traducción

mía: *Breve historia de los colores*, de **Michel Pastoureau** y **Dominique**

Simonnet. Observemos que también habría sido correcto el tiempo indefinido y «satélites»:

En ese momento [histórico] no se produce ningún avance concreto en la fabricación de colorantes o pigmentos. Lo que sí ocurre es un cambio profundo en las ideas religiosas. El Dios de los cristianos se convierte precisamente en un dios de luz. Y la luz se vuelve... ¡azul! Por primera vez en Occidente, se pintan los cielos de azul. (p. 10)

La investigadora de la Universidad de Granada **Lina Avendaño Anguita** se ha ocupado del problema en *Perspective et temps verbaux : problèmes de traduction*, una valiosa reflexión sobre los usos más frecuentes de los tiempos verbales, donde estipula que el análisis del contexto en que se produce la situación enunciativa brindará la clave para la traducción más adecuada. Observa que los estudiantes de traducción a menudo cometen el error de adoptar como regla ineludible la «pista morfológica», que en relación a los tiempos verbales significa conservar el tiempo del texto fuente, opción que resulta prácticamente una inercia al trabajar entre idiomas emparentados, como las lenguas románicas. Y una segunda regla adoptada automáticamente que también genera confusión es considerar «que el tiempo representa el tiempo». No solo **Avendaño** alerta de estos automatismos, fruto de la falta de autoconfianza del traductor inexperto: en *Espacio. Tiempo. Materia*, **Zubiri** nos recuerda que «la connotación temporal se impone al verbo mediante un sistema de desinencias y otros recursos morfológicos. Pero es siempre algo derivado. La connotación temporal (*fue, es, será*) no pertenece, pues, formalmente a la acción ni tan siquiera aspectualmente considerada. Por tanto, no es un modo de realidad, sino de algo ulterior a ella. Es decir, el tiempo no está formalmente incluido en la acción. Sin embargo, de alguna manera se funda en ella».

No descubrimos nada nuevo, por lo tanto, al decir que no hay una equivalencia estricta de sentido entre los tiempos verbales en diferentes idiomas, como tampoco es nuevo observar que en los géneros narrativos en español hay unos tiempos verbales recurrentes que no siempre coinciden con los del francés, por lo que empeñarse en conservar a toda costa el tiempo verbal de origen puede resultar en una traducción que genere extrañeza en el lector, parasitando su lectura hasta provocar rechazo. Parte del sentido habrá sufrido una distorsión, si no se ha perdido del todo. Esto, sin tener en cuenta las diferencias en la frecuencia de uso de ciertos tiempos verbales entre determinadas áreas de habla hispana.

Para tomar una decisión apoyada en argumentos consistentes, conviene ver cómo han lidiado con el mismo problema otros traductores. **Avendaño Anguita** considera un error creer que hay que mantener a toda costa el tiempo verbal de la versión original y que «un tiempo verbal posee en sí la característica de transmitir un punto de vista, sea este cual fuere, independientemente de todo contexto». Porque, sin renunciar a una traducción fiel al original, conviene tener muy presente, dice, que ni el tiempo físico del mundo, ni el tiempo cronológico, como tampoco el enfoque lingüístico del tiempo, bastan para explicar qué tiempo verbal demanda una determinada perspectiva narrativa.

La noción de «tiempo lingüístico» es ya una pista importante: el punto temporal desde el cual se narra instituye un presente, el del habla, aunque según se trate de una ficción o de otro género ese eje temporal puede ser móvil. Estos saltos temporales no suelen generar confusión en el oyente en su lengua nativa, y como lectores de ficciones también hemos adquirido gran agilidad para adaptarnos a las diferentes referencias temporales, por lo que seguimos sin mayor tropiezo el relato que desde un presente contemporáneo se traslada hacia tiempos del pasado o se proyecta hacia el futuro. De la literatura podríamos decir que es el agujero de gusano que, según la física cuántica, permite conectar dos regiones distintas del universo –el universo de la ficción literaria– y viajar en el tiempo. Siendo válida la metáfora, no resuelve la cuestión de decidir el tiempo verbal que mejor transmite el sentido del discurso en el caso que me ocupa.

Quién es Françoise Huguier

Mejor será ir acotando el problema. Para empezar, el del género: **Huguier** es conocida por sus reportajes en profundidad, entre los cuales sobresalen *Sur les traces de l'Afrique fantôme* (1990), un periplo inspirado por la famosa exploración de Michel Leiris recogida en *El África fantasmal. De Dakar a Yibuti (1930-1933)*, una obra mayor de la literatura francesa. La imagen de portada, con el famoso *Pescador bozo sobre el Níger*, contiene los rasgos propios del estilo de **Huguier**, que en parte refleja el estilo de la autobiografía: sus imágenes resultan poéticas sin decaer en el ensimismamiento melancólico, son estéticas pero vivaces, se introducen en la intimidad de las personas que retratan sin ser invasivas la fotografía tiende a centrar el motivo de su imagen sin saturarla con detalles irrelevantes ni deslizarse hacia el minimalismo. Ella se define como «muy curiosa, interesada siempre en descubrir cosas nuevas». La influencia del cine recorre toda su obra, no como copia de obra

ajena sino como creación de películas propias. «Me gusta —dice— que mis fotos estén en movimiento, nunca fijas, que se alejen de la pintura para acercarse al cine. Necesito esta libertad».

La dilatada trayectoria de **Huguier**, miembro de la agencia VU, fundadora de los Encuentros de Fotografía de Bamako, además de comisaria y cineasta, y que creó escuela con sus reportajes de desfiles de moda en los años ochenta —la década de los grandes modistos modernos: **Lacroix**, **Yamamoto**, **Mugler**—, ha sido abundantemente reconocida con premios como el *Medicis hors les murs*, la retrospectiva del Festival del Fotoperiodismo Visa pour l'Image de 2022 y, como guinda, su entrada en el selecto olimpo de la Académie des Arts en 2023.

Pese a todos estos avales, ninguno de sus libros ha sido traducido al español. Encuentro varias explicaciones, además de que el aficionado al género suele preferir la edición original, por tratarse la mayoría de veces de ediciones cuidadas con tiradas reducidas, donde lo fundamental es la calidad de reproducción de la imagen. Son libros cuyo valor comercial puede aumentar en el mercado coleccionista en función de la escasez de ejemplares o de la relevancia que el autor vaya adquiriendo. Además, salvo notables excepciones, el texto suele ser accesorio.

¿En qué medida el perfil de la protagonista puede determinar la opción de conservar o no el tiempo presente de la autobiografía? Y a la pregunta de por qué cambiar el tiempo verbal, la respuesta evidente es que en castellano detecto un desequilibrio entre la eficacia narrativa, ingrediente básico para mantener el interés del lector, y la extrañeza que produce el relato en presente de indicativo de setenta años de vida y cuarenta de andadura profesional. Si soy radicalmente fiel a la versión original francesa, acepto que en español el texto suene a extenso reportaje de revista para el gran público, en lugar de procurar un texto de la calidad que merece una artista tan relevante. Un texto de «sí pero no» podría perjudicar al éxito comercial entre su *target*: profesionales de la fotografía y aficionados, viajeros, amantes de las culturas africanas y asiáticas e interesados en las biografías de mujeres. Hay mucha gente a la que decepcionar.

Expectativas del presente

Busco ejemplos y análisis del uso del presente narrativo en literatura traducida. En la traducción del francés al inglés mi problema resulta ser el pan de cada día y la solución parece establecida hace mucho. **Hélène Chuquet** asegura en «L’alternance passé-présent dans le récit : contraintes de la traduction du français vers l’anglais» [La alternancia pasado-presente en la narración: restricciones en la traducción del francés al inglés] que los manuales de traducción franceses aconsejan no andarse con rodeos y traducir el presente histórico francés, tan habitual en textos periodísticos, por un pretérito inglés.

Chuquet examina los problemas que plantea la alternancia de tiempos diferentes en una misma narración, especialmente entre el «presente de narración» y los pretéritos. En francés, esta heterogeneidad temporal se denomina también «rupturas temporales», mientras los ingleses la llaman *tense-switching*. El quid es averiguar cuándo y cómo esa alternancia aporta valor al texto potenciando el sentido del relato. Encuentro un buen ejemplo de heterogeneidad temporal en las primeras páginas de la novela de **Theodor Kallifatides** *El arado y la espada* (1975), recién publicada por Galaxia Gutenberg. Es la segunda parte de la trilogía, entre *Campesinos y señores* (1973) y *Una paz cruel* (1977), que trata del periodo comprendido entre la invasión nazi de Grecia en 1941 y el final de la guerra civil en 1949.

El arado y la espada –traducida del sueco por **Carmen Montes Cano** y **Eva Gamundi Alcaide**– empieza en presente, muy pronto hace incisos en pasado y llegado cierto punto sigue sin brusquedades con diferentes formas del pretérito, consiguiendo así tanto una jerarquización fluida de los hechos que relata como ubicar psicológica y emocionalmente al protagonista:

La noche de la liberación // – El tío Stelios abre la ventana que da a la calle. En Yalós es de noche y reina el silencio. Un silencio denso, en el que la gente duerme o simplemente cierra los ojos y deja de buscar palabras, puesto que todas las palabras están dichas y todo lo que debía hacerse está hecho.

Es la primera noche de la liberación, una noche de mayo de 1944 y, en lo que respecta a Yalós, la guerra ha terminado. Los nazis se vieron obligados a retirarse no como vencedores, sino como perdedores. Por toda Grecia sopla un viento con el aroma del

dulzor de la victoria, y el mundo se ha vuelto de repente más comprensible; un mundo de vencedores y de perdedores.

Algunos académicos llaman *arrêt sur image* (imagen congelada) a este procedimiento, donde con el presente de indicativo se toma una escena o un episodio especialmente relevante o significativo como eje desde el cual el narrador realiza aproximaciones o distanciamientos, como **Kallifatides** hace con el día de la liberación.

Mediante estas rupturas verbales se pretende «poner la acción en movimiento», efecto que también se observa en *Si esto es un hombre*, de **Primo Levi**. **Aleksandra Koman** corrobora por su parte lo dicho arriba en «Funzioni del tempo presente nella strategia narrativa» [Funciones del tiempo presenta en la estrategia narrativa]:

En los textos narrativos el tiempo presente sirve a menudo para subrayar un hecho importante, un momento crucial que marca un cambio en la vida del personaje y que provoca toda la serie de acontecimientos que seguirán. [...] Esta elección obedece a que, pasando al tiempo presente, el escritor consigue introducir al lector en el corazón del universo narrado. Por lo tanto, el lector tiene la impresión de encontrarse en la dimensión temporal de los acontecimientos contados por el narrador; de este modo queda nivelada la distancia temporal. (Traducción de la autora)

De momento, acepto el consejo de optar por el pretérito en textos no especialmente marcados por la búsqueda del efecto dinámico ya descrito, es decir no literarios. La decisión parece menos evidente cuando se trata de una novela enteramente escrita en presente. **Chuquet** se fija en la obra de **Patrick Modiano** y examina qué decisión tomaron diferentes traductoras al inglés. La de *Les Boulevards de ceinture* prefirió ceñirse al original y conservar «casi íntegramente la organización temporal del francés», mientras que la de *Quartier perdu* prefirió trasladar el presente al pretérito. El resultado es de esperar, dice: en la primera novela, determinados pasajes llaman la atención sobre sí mismos, aunque el resultado general es bueno. En la segunda se ha conseguido la fluidez tan buscada a cambio de cierto grado de pérdida con respecto del original. Añado que las traductoras españolas de *Los paseos de circunvalación* y *Barrio perdido*, **María Teresa Gallego Urrutia** y **Adoración Elvira Rodríguez** respectivamente, conservan el presente de indicativo del francés.

Ahí estamos: qué se pierde y cuánto afecta esa pérdida a la mejor recepción del sentido original, comparado con conseguir un texto conforme a los cánones del género.

Entendemos, por supuesto, que la expectativa generada en el plano del lenguaje por una novela de **Modiano** es distinta de la que suele inspirar la autobiografía de un artista visual, sea fotógrafo o cineasta o pintor, ilustrador, etc. En el caso de **Huguier**, hay que tener en consideración no solo sus carencias retóricas sino también su estilo «pulsional»: relata su pasión y cómo la realización de sus proyectos fotográficos es el resultado del empeño en salvar obstáculos.

El dato que todavía me mantiene del lado del presente de indicativo es la importancia del episodio que Huguier eligió como inicio de su autobiografía, que un crítico de la vieja escuela llamaría «la escena primitiva».

El pasado siempre presente

Hija de la alta burguesía francesa, su padre era director de una plantación de caucho en Saigón y «al acabar la segunda guerra mundial regresa a Vietnam, comisionado por su compañía para recuperar el control sobre las plantaciones de caucho de Indochina después de la retirada de los japoneses». En las vacaciones escolares de 1950, **Françoise**, la pequeña de tres, asistía con los padres y sus hermanos a una fiesta en el elitista círculo de plantadores. Un asalto de los guerrilleros comunistas vietminh resultó en numerosos muertos y varios secuestrados, entre ellos **Françoise**, de ocho años, y su hermano, cuatro años mayor. El secuestro llegó a las portadas de los periódicos, se prolongó ocho meses y marcó la memoria de la futura fotógrafa. El acontecimiento, a la vez traumático y dramáticamente interesante, justifica que el relato arranque con este episodio porque supuso una forma de segundo nacimiento. El juego entre la presión de esos recuerdos intensos y singulares y la necesidad de establecerse en el presente, como le aconsejaba ya una monja del internado parisino donde sus padres la matricularon, se redobra con la conciencia y necesidad de distinguirse del entorno burgués. Distinta, que no renegada, y sin ínfulas de oveja negra, **Huguier** encaja mejor en la categoría, tan aristocrática por otro lado, de excéntrica.

El relato en tiempo presente parecería la opción que mejor casa con su personalidad despierta y reacia al autoanálisis. En sus reportajes y sus libros son periodistas o escritores

los encargados de dar con la expresión precisa o feliz que sintetiza una experiencia o una cultura, en Francia o en el extranjero, que a veces ella retoma en la autobiografía.

Un último elemento que tomar en consideración sobre la preferencia por el presente narrativo es el que analiza **Isabelle Dangy** en « L'intériorité au présent de l'indicatif », publicado en la *Revue critique de fiction française contemporaine* del año 2016. Aunque, como el título de la revista evidencia, se ocupa de la ficción, el artículo contiene varias reflexiones que considero válidas y trasladables a los discursos del yo, como las memorias o autobiografías. La selección de los episodios relevantes, el orden en que se presentan y el tono, pero también lo que se sugiere o se omite, emparentan el género autobiográfico con la novela o el cuento.

Para hablar de sí mismos, los fotógrafos suelen inclinarse por la fotobiografía, un subgénero «ennoblecido» desde la obra de **Roland Barthes**. Muchos artistas recurren a un *negro* para la redacción del texto mientras otros, mejor informados, prefieren una firma de prestigio que sea por sí misma un reclamo comercial. Hasta la publicación de *Au doigt et à l'œil*, el trabajo de **Huguier** ha tenido siempre a otros por protagonistas, salvo *J'avais huit ans*, una fotobiografía sobre su regreso, cinco décadas después, a los escenarios de la plantación y de su secuestro en Camboya, una experiencia que nunca mantuvo en secreto, por lo que en su caso no se produce ese retorno de lo censurado o silenciado, en forma de aluvión de recuerdos y emociones, propio de muchas experiencias traumáticas de carácter violento. Es un episodio capital de su biografía que todos los perfiles y entrevistas mencionan y que se sobreentiende como catalizador de los temas que aborda en su carrera; ella ha declarado varias veces que la violencia de la que fue testigo hizo que no se dedicara al reporterismo de guerra.

Por no perder de vista el objeto de esta reflexión, la manera en que soslaya ahondar en ciertos temas y asuntos corrobora que el presente de indicativo en ficciones contemporáneas permite eludir la expresión de la vida interior del sujeto dando relieve, como en los reportajes, al relato de las acciones. Es también una manera de evitar manierismos «literarios»: el tono evocador, engolado o grandilocuente, o la idea del tiempo pasado dejado a la espalda, así como la concepción del relato de una vida como una serie de pasos que conducen inexorablemente al triunfo donde la selección de episodios sirve de recetario para el éxito destinado a aspirantes a fotógrafos. A favor del presente narrativo está su capacidad para conservar y reproducir la dinámica de la oralidad, su espontaneidad.

O para transmitir cómo **Françoise Huguier** enfoca sus viajes fotográficos: «Leo mucho antes, sin saber lo que voy a fotografiar. También compro mucha documentación sobre el terreno, que descubro allí. Estoy totalmente impregnada por el instante presente».

Mediante el presente de indicativo, **Huguier** nos lleva a creer que la memoria no ha elaborado los recuerdos –algo desmentido por la estructura elegida, pues cada capítulo aborda un tema sin seguir un orden estrictamente cronológico y puede referirse a distintos años– y que su vida entera se le aparece siempre al alcance de las palabras, sin operar una jerarquización previa de la relevancia de los diferentes eventos como determinantes de lo que da en llamarse «un destino de artista».

¿Y entonces?

La alternativa, dado que sigo creyendo que en la versión española no *funciona* mantener el presente de indicativo a lo largo de todo el libro, es ensayar la «perspectiva Kallifatides»: usar el pretérito en pro de la fluidez y conservar el presente en aquellos pasajes donde con él se transmiten las ideas que he desarrollado en este artículo.

Bibliografía

Nueva gramática de lengua española, «El verbo (I). Tiempo y aspecto. El aspecto léxico. Los tiempos del modo indicativo. El aspecto verbal. Sus

clases»: <https://www.rae.es/gram%C3%A1tica/sintaxis/el-aspecto-verbal-sus-clases>

Avendaño Anguita, Lina, «Perspective et temps verbaux: problèmes de traduction», *La Clé des Langues* [en línea], ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), Lyon, marzo de 2010.

URL: <https://cle.ens-lyon.fr/espanol/langue/traduction/perspective-et-temps-verbaux-problemes-de-traduction>

Chuquet, Hélène, «L’alternance passé-présent dans le récit : contraintes de la traduction du français vers l’anglais», *Meta, Journal des Traducteurs* 45(2), 2000, 249–262.

//<https://doi.org/10.7202/002245ar>

Dangy, Isabelle, «L'intériorité au présent d'indicatif», en *Revue critique de fiction contemporaine*, URL: <http://journals.openedition.org/fiction/6755>

Koman, Alexandra, «Funzioni del tempo presente nella strategia narrativa», en *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia de Cultura FOLIA* 218, 9(1) 2017; ISSN 2083-7275; DOI 10.24917/20837275.9.1.8

Shams, Golrokh, *Généralités sur les différents concepts de temps : du concept philosophique et physique au concept grammatical et linguistique*, Université d'État d'Érévan.

Zubiri, Xavier, *Tiempo. Materia*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 299-300; citado en Fernández López, Justo, *Indefinido y Aoristo*.

Libros citados

Huguiet, Françoise, *Au doigt et à l'œil. Autobiographie d'une photographe*, Sabine Wespieser Éditeur, París, 2014.

Kallifatides, Theodor, *La espada y el arado*, Galaxia Gutenberg, 2024. Trad. de Carmen Montes Cano y Eva Gamundi.

Leiris, Michel, *El África fantasmal. De Dakar a Yibuti (1930-1933)*, Pre-Textos, Valencia, 2007. Trad. de Manuel Arranz.

Modiano, Patrick, *Barrio perdido*, Cabaret Voltaire, Madrid, 2012. Trad. de Adoración Elvira Rodríguez.

—, *Los paseos de circunvalación*, Anagrama, Barcelona, 2012. Trad. de María Teresa Gallego Urrutia.

Pastoureau, Michel y Simonnet, Dominique, *Breve historia de los colores*, Paidós, Barcelona, 2006. Trad. de María José Furió.

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

REGLAMENTOS DEL BAILE EDITORIAL: LAS GUÍAS DE ESTILO

Silvia Senz

Como recordaréis los lectores de VASOS COMUNICANTES, el [artículo anterior](#) de esta serie sobre los procesos editoriales y las convenciones formales, metodológicas y lingüísticas que afectan al traductor de libros estaba dedicado a los diversos profesionales con los que este interacciona a lo largo de la cadena editorial. Metafóricamente, hablábamos de cada uno de estos perfiles como un tipo distinto de experto danzarín que marca en la labor del traductor sus giros y piruetas particulares, en ese gran salón de baile que es el proceso de edición.

En esta nueva entrega veremos qué reglamento dirige y cohesiona, en cada casa editorial, la conducta de todos los participantes del «baile» y en qué medida esas normas internas afectan al traductor. A partir de aquí, en artículos venideros nos centraremos en las convenciones que pueden ocasionarle más dudas y quebraderos de cabeza. El objetivo final es ayudar al traductor a deslizarse con gracia, soltura y control por el escenario del libro.

Y después de estos primeros compases, empezamos.

1. Por qué es necesaria una norma editorial

Al profano en edición puede resultarle extraño que un medio editorial no se baste con las normas del lenguaje y los cánones tipográficos generales para desarrollar su labor. Pero lo cierto es que no sólo no bastan, sino que en más de una ocasión resultan un engorro. No hay un entorno donde podamos hallar mayor casuística y campo abierto para los usos combinados del lenguaje, la imagen y la tipografía, ni en cuyo manejo intervengan tantas manos, como el de las publicaciones. Y es sobre todo a las exigencias de esa gran variedad y complejidad a lo que el editor debe atender y a lo que se da respuesta mediante la confección de un prontuario (repertorio normativo) propio e interno.

2. Las guías de estilo editorial: definición, alcance, objetivo y tipología

Las guías de trabajo que recogen las preferencias de un medio escrito o audiovisual se denominan genéricamente *libros* o *guías de estilo* y pueden afectar a todas las publicaciones de la editorial, a una colección o a un proyecto concreto particularmente complejo y singular.

Aunque en algunos casos se comercialicen y su uso se extienda, estas obras son documentos de carácter normativo destinados al personal del medio. No siempre explicitan el nombre de sus autores —que suelen ser personal interno—, puesto que reflejan de hecho el punto de vista de la empresa editora, no el de uno de sus miembros.

El **objetivo** de esta compilación de indicaciones y normas es permitir a los integrantes del proceso de redacción y edición:

- lograr la mayor eficacia en la labor de cada uno;
- conseguir la máxima unidad de criterio posible entre todos y, con ello, cristalizar la imagen corporativa del medio en cada uno de los elementos de la publicación (texto, tipografía e ilustración);
- orientar su trabajo a las necesidades particulares de una determinada materia o colección, a las preferencias del editor, al tipo de producto impreso que comercializa y al tipo de lector al que se dirige.

Los diversos **tipos de guías de estilo** se distinguen unos de otros en función de:

- su contenido (norma lingüística, tipográfica y ortotécnica; deontología profesional, legislación; estilo redaccional...);
- su campo de conocimiento (ciencia, técnica, humanidades...);
- su ámbito de aplicación (general, interno, administración, prensa, editoriales de libros, imprentas, comunidad científica, etc.);

- su estilo normativo (sólo prescripción o combinación de contenido descriptivo, explicativo y normativo).

3. Criterios de la norma editorial

Sólo en lo relativo al texto, el material que se incluye en las guías de estilo de cualquier tipo de negocio editorial o entidad que produzca documentos y publicaciones se fundamenta en una serie de **criterios específicos del lenguaje, la comunicación y el negocio editorial y periodístico**, que, en cuestiones de lengua, no siempre convergen con los de la norma de la academia o de la entidad que establece el estándar general de un idioma. Veamos cuáles son:

I. El criterio de actualidad informativa (propio de los *mass media*) y **el de eficacia** (propio de cualquier empresa editorial), que exigen dar rápida respuesta a cuestiones de lenguaje que no están bien fijadas o sobre las que aún no existen referencias, y agilizar y optimizar con ello el trabajo de los profesionales del medio.

Ni que decir tiene que el criterio de actualidad afecta al tratamiento de la neología, una de las cuestiones acuciantes a las que tienen que atender los medios de comunicación y editoriales. Pero también responde a él la preferencia de las publicaciones hemerográficas —y no sólo de estas, como luego veremos— por el uso de los topónimos locales (endónimos), sobre todo si son oficiales, en lugar de sus exónimos en castellano.

Sobre la complejidad de la cuestión toponímica y de su traducción trataré con detalle en esta serie. Sólo adelantar aquí que un topónimo es una de las marcas que deja un pueblo asentado por largo tiempo en un lugar, pero no es inamovible. La historia nos ha enseñado que el territorio político se construye y se deshace, por lo que los nombres propios de lugar (tanto la toponimia mayor como la menor) están sujetos a vaivenes. Así, hay topónimos que, junto a sus exónimos, han pasado a mejor vida después de que desapareciera la realidad que denominaban, y que ya sólo se usan al hablar del pasado. Pero, sobre todo desde el dinámico y convulso siglo xx, se ha hecho muy común que, una vez emancipados, los territorios ocupados en procesos bélico-políticos expansionistas, cuya toponimia original fue abruptamente sustituida por el ocupante por denominaciones nuevas o deturpadas, recuperen oficialmente sus nombres geográficos originales o creen nuevas denominaciones más acordes con su cultura. O que, superado un período político

uniformista e incluso dictatorial, un Estado reconozca su heterogeneidad étnico-cultural y recupere oficialmente la toponimia original y vigente en el uso de todas las zonas del país. Cuando por alguna de las razones expuestas se oficializa un nuevo topónimo, no son pocos los medios que, por norma interna, pasan a utilizarlo, colocando entre paréntesis el exónimo más o menos usual hasta que el lector se habitúe al topónimo nuevo o recuperado.

Entre muchos otros casos, ilustran estos cambios (Ciudad de) Hô Chí Minh (Saigón hasta 1976); Antananarivo (capital de Madagascar, conocida como Tananarive durante la época de la anexión de la isla a Francia, que acabó en 1975); Maputo (capital de Mozambique, llamada Lourenço Marques [Lorenzo Marqués en castellano] hasta 1976); Harare (capital de Zimbabwe, conocida como Salisbury durante el período colonial, hasta 1982); Mumbai (o Mumbái, según la propuesta de adaptación de Martínez de Sousa), que dejó de ser oficialmente Bombay en 1995, y también Sri Lanka (Ceilán hasta 1972) y Myanmar (Birmania hasta 1989), que han dado espontáneamente nuevos gentilicios en castellano: *esrilanqués*, y *myanmeno*, *myanmareense* o *myanmareño*.

II. Los criterios de especialización (en editoriales y medios especializados, pero también en organismos), que requieren dar respuesta a registros y usos terminológicos específicos y recurrentes en sus publicaciones.

Por ejemplo, una editorial especializada en catálogos de museos y obras sobre pintura se vería en la necesidad de dar respuesta en su libro de estilo a cuestiones que no siempre se encuentran normativizadas. En lo que afecta a un traductor podrían ser:

- Los criterios de traducción, transcripción o transliteración, de escritura ortográfica y ortotipográfica y de alfabetización que se aplican a los cargos, títulos y tratamientos, y todos los tipos de nombres propios de persona y de lugar citados en sus obras.
- El criterio (¿traducción o transcripción?) que se aplica a la mención o cita del título de una obra pictórica. Por ejemplo, ¿dejamos *Het Lam Gods*, lo traducimos por *La Adoración del Cordero Místico* o damos primero la traducción canónica y, entre paréntesis, el título original?

- El criterio que se aplica al nombre propio citado de las entidades, los edificios y las partes comunes y no comunes de los edificios. Por ejemplo, ¿dejamos The Fitzwilliam Museum o lo traducimos por Museo Fitzwilliam? ¿Dejamos Galleria degli Uffizi, lo traducimos por el híbrido Galería de los Uffizi, o damos la traducción plena Galería de las Oficinas, aunque se use menos?
- El criterio que se aplica al nombre propio citado de las ferias, exposiciones, galerías y otros acontecimientos artísticos. Por ejemplo, ante la mención de la exposición *Chicano Visions: American Painters on the Verge*, ¿la transcribimos tal cual? ¿La traducimos por «Visiones chicanas: pintores estadounidenses al borde»? ¿O dejamos el título original de la exposición y ponemos su traducción entre paréntesis?

III. Los criterios estilísticos y deontológicos de:

- **Claridad** del discurso (rasgo derivado del principio elocutivo de la retórica clásica denominado *perspicuitas*) que, en prensa y revistas, supone una escritura tendente a la concisión y, en todo medio escrito, exige evitar toda grafía o construcción que pueda resultar ambigua o difícilmente inteligible para el público al que el medio se dirige.
-

Un **ejemplo** de aplicación de este criterio es el **mantenimiento de la tilde diacrítica** en algunos libros de estilo, en los casos en que la *Ortografía* académica del 2010 recomienda eliminarla arguyendo que la falta de tilde no causa ambigüedad, porque las posibles ambigüedades pueden resolverse casi siempre por el propio contexto comunicativo. Lo que no sabe la RAE es que, en las publicaciones, muy a menudo las palabras aparecen aisladas, sin contexto que ayude a deshacer la ambigüedad, o que, en párrafos breves, su posición a final o principio de línea modifica el sentido. Por ejemplo:



A falta de una modesta pero útil tilde en solo en el titular de la imagen, sin leer la noticia (cosa que no todos los lectores hacen) no es posible saber con certeza si lo que se quiere decir es que «El Gobierno tramitará en soledad/por sí solo las leyes que previamente pacte con el PSOE» o si «El Gobierno solamente tramitará las leyes que previamente pacte con el PSOE». (Fuente: <<https://lenguayliteraturadiazbalaguer.wordpress.com/2017/01/18/solo-no-lleva-tilde/>>.)

Comentado [MR1]: He mantenido esta imagen y la siguiente porque forman parte del artículo.

- **Expresividad**, que implica riqueza léxica, y uso de lenguaje figurado y de recursos de captación de la atención.
- **Rigor**, que exige la aplicación de criterios de escritura unificados y constantes. Por ejemplo, si en palabras que pueden escribirse juntas o separadas se decide escribirlas juntas, se hará así de manera sistemática. En los medios de comunicación y ensayos periodísticos se añade a este criterio el de **veracidad**, que exige ser fidedigno a hechos y declaraciones, razón por la cual, por ejemplo, puede mantenerse en una cita la literalidad y la manera idiosincrásica de expresarse del citado/entrevistado, aunque contravenga la norma de corrección.
- **Identidad corporativa**, que requiere el establecimiento de opciones de grafía propias, que confieran a la editorial, institución o medio un sello distintivo.

IV. El criterio de **proximidad** (propio de los medios con un mercado localizado) y los principios de **adecuación y sincronía**, que conllevan la acomodación del lenguaje

empleado al lector, al momento (es decir, al uso idiomático contemporáneo) y a la obra (esto es, a su estilo, género, temática y función).

En cuanto a la **adecuación a la obra y al lector**, un buen ejemplo es el tratamiento de la onomástica en los sellos editoriales y revistas especializados en viajes o en travesías por entornos naturales. En una guía un poco seria de este tipo es fundamental que todos los lugares que se mencionen (topónimos físicos y políticos; nombres propios de vías urbanas y de comunicación; nombres propios de atracciones turísticas, edificios y monumentos, etc.) sean identificables y localizables para el lector; por ello, primero se dan sus nombres originales (los que aparecen en la rotulación local y los que muestran los sistemas y dispositivos de geolocalización satelital), y luego, entre paréntesis, sus exónimos o traducciones. Si los nombres propios mencionados en la guía pertenecen a una lengua con alfabeto latino, se transcriben sin dejarse ningún diacrítico. Y si están en una lengua en otro alfabeto o sistema de escritura, se transcribe cada nombre propio en dicho alfabeto y sistema de escritura y se añade seguidamente su romanización (transcripción al castellano o transliteración normalizada a la escritura latina), que le servirá al lector de cierta orientación sobre su pronunciación. Por ejemplo:

Al sur de la plaza de Tiananmén (天安門廣場, *Tiān'ānmén Guǎngchǎng*) se encuentra el Mausoleo de Mao Ze Dong (毛主席 紀念堂, *Máo Zhǔxí Jìniántáng*), una edificación cubicular en donde reposa el cuerpo embalsamado del fundador de la República Popular China.

El Schloss Schönbrunn (Palacio de Schönbrunn) es una de las construcciones barrocas más hermosas de Europa y una de las principales atracciones turísticas vienesas. El parque del palacio se puede visitar de forma gratuita durante todo el año y existen diversos billetes combinados que permiten el acceso al palacio, a la Gloriette (Glorieta), al Kaiserliche Wagenburg (Museo de Carruajes Imperiales), al Kronprinzengarten (jardín del Príncipe Heredero), al Orangeriegarten (jardín de los Naranjos), al Irrgarten (zona de los laberintos) y al Tiergarten (zoológico).

V. El criterio de corrección política, que incorpora al tratamiento textual un enfoque discriminatorio con respecto a colectivos que se consideran desfavorecidos o minorizados, especialmente por razones de identidad de género o étnico-nacionales.

VI. *And last but not least*, el **criterio de inclusión social**, propio de las obras adaptadas a personas con desventajas cognitivas o físicas.

En el campo del lenguaje no discriminatorio y de la inclusividad existen dos excelentes manuales en español:

- [*Manual de lenguaje administrativo no sexista*](#), coordinado por Antonia M. Medina Guerra (Málaga, Asociación de Estudios Históricos Sobre la Mujer, Universidad de Málaga, 2002), y
- [*Lectura fácil: métodos de redacción y evaluación*](#), de Óscar García Muñoz (Madrid, Real Patronato sobre Discapacidad, 2012).

A todo lo dicho hasta aquí cabe añadir que las discrepancias que pueda haber entre la norma académica y la norma editorial no sólo están justificadas por los criterios mencionados, sino que pueden darse por simple voluntad del editor. Esto es así porque, en palabras del vicedirector de la RAE, José Antonio Pascual, **las normas académicas no son de obligatorio cumplimiento *per se*** (cf. Miguel Ayuso, [«Haz lo que te parezca: “Hay reglas que cumplir, pero no son las de la RAE”»](#), *El Confidencial*, 18/01/2013).

4. Las convenciones de estilo editorial para el traductor

En términos generales, por lo que respecta a su **contenido**, las guías editoriales suelen:

- recoger las características gráficas de una publicación;
- compilar los aspectos del discurso que ocasionan mayor titubeo a todos los eslabones de la cadena de edición,
- y ofrecer a todos ellos instrucciones metodológicas y pautas claras de trabajo.

En cuanto a los **aspectos que afectan al traductor** —aunque no en exclusiva—, una obra muy exhaustiva de este tipo detallaría los siguientes:

1) Criterios generales para resolver problemas de transferencia cultural de difícil solución o para los que existen diversas opciones.

2) Criterios de traducción/transcripción/adaptación:

- de abreviaciones (abreviaturas, siglas y acrónimos);
- de citas e inscripciones;
- de diálogos y pensamientos;
- de locuciones latinas y extranjeras;
- de nombres de acontecimientos históricos, guerras y batallas;
- de antenombres y títulos de dignidad;
- de títulos y grados académicos;
- de rangos militares;
- de antropónimos y de sobrenombres;
- de nombres propios de religiosos, reyes, emperadores, príncipes, cardenales y papas;
- de nombres de personajes de ficción;
- de nombres de asambleas y partidos políticos;
- de nombres de órdenes y congregaciones religiosas y de sectas;
- de nombres de entidades: asociaciones, sociedades, establecimientos comerciales, instituciones, organismos y organizaciones;
- de nombres de grupos musicales, compañías artísticas y equipos deportivos;

- de nombres de modelos, series y marcas registradas;
- de nombres de eventos: campeonatos, competiciones, ferias, exposiciones, salones, congresos, jornadas...;
- de nombres de deportes y juegos;
- de nombres de estilos y movimientos artísticos, políticos y culturales;
- de nombres científicos de animales o plantas;
- de nombres propios de animales;
- de nombres propios de aviones, embarcaciones, satélites artificiales, aeronaves, trenes y zeplines;
- de nombres propios de fenómenos naturales;
- de nombres de fiestas, conmemoraciones y celebraciones populares;
- de nombres de grupos musicales o teatrales;
- de sistemas de notación musical;
- de nombres de premios o condecoraciones;
- de topónimos geográficos (físicos y políticos) y de topónimos urbanos;
- de títulos de conferencias, cursos, tratados y encíclicas;
- de títulos de obras creadas, publicadas en cualquier formato o inéditas;
- de títulos de páginas electrónicas y sus partes;

- de títulos de programas de investigación.
- 3) Normas de transcripción al español de diacríticos y signos especiales de otras lenguas con alfabeto latino.
 - 4) Normas de transcripción de nombres propios y topónimos de lenguas con alfabeto latino y con alfabeto no latino.
 - 5) Normas de adaptación al español de transcripciones (de lenguas en alfabeto no latino o con escritura logográfica) hechas para el inglés o el francés.
 - 6) Lista de extranjerismos ortográficos y ortotipográficos.
 - 7) Lista de extranjerismos léxicos y falsos amigos.
 - 8) Sistemas de medidas no normalizados y equivalencias en el Sistema Internacional.
 - 9) Instrucciones para la correcta presentación de los originales de la traducción.

Los traductores al castellano están de enhorabuena, porque disponen de una obra concebida para el uso general —aunque especialmente útil para las publicaciones académicas— que trata una parte considerable de estas cuestiones: el *Manual de estilo de la lengua española* (Trea, 2015, 5.ª ed. o MELE5), de José Martínez de Sousa. Como puede verse en la imagen inferior, casi cada artículo de la parte enciclopédica incluye criterios de traducción, adaptación o transliteración.

publicaciones periódicas

la Nueva Frontera
el New Deal
la Doctrina Estrada
la Nueva Política Económica
Petróleo por Alimentos
Alianza de Civilizaciones.

3. ALFABETIZACIÓN. Los títulos de programas, cualquiera que sea su tipo, se alfabetizan tal cual se escriben, salvo que comiencen con una partícula (artículos, preposiciones o conjunciones), que se pospone (o se deja en su lugar, pero no se alfabetiza por ella). Los programas políticos se alfabetizan tal cual se escriben, pero en algunos casos puede invertirse el orden:

Marshall: v. *Plan Marshall*
Monroe: v. *Doctrina Monroe*.

4. TRADUCCIÓN. Los nombres de los programas, de cualquier tipo que sean, se traducen si se prestan a ello.

programas informáticos

1. DEFINICIÓN. Un programa informático es un conjunto de instrucciones mediante las cuales se realizan determinadas operaciones que facilitan la consecución de un fin.

2. GRAFÍA. Los nombres de los programas informáticos se escriben de redondo y con mayúscula en los sustantivos y adjetivos:

Microsoft Word
QuarkXPress
PageMaker
InDesign
Déjà Vu
Trados
Wordfast
Photoshop.

3. ALFABETIZACIÓN. Los nombres de los programas informáticos se alfabetizan tal como se escriben.

4. TRADUCCIÓN. Los nombres de los programas informáticos no se traducen.

pronombres divinos

→ TEÓNIMOS, § 2.6.

proverbios

→ REFRANES.

proyectos

1. DEFINICIÓN. Entendemos por *proyecto* el conjunto de escritos, dibujos, esquemas, etcétera, con que se expone la forma de realizar algo.

2. GRAFÍA. Los títulos de los proyectos se escriben de cursiva y con inicial minúscula en adjetivos y sustantivos. La palabra *proyecto* solo irá en cursiva si forma parte integrante del título:

Proyecto para la realización de una depuradora de aguas residuales
Realización de una depuradora de aguas residuales.

3. ALFABETIZACIÓN. Los títulos de proyectos se alfabetizan como los de los libros. (→ OBRAS DE CREACIÓN, § 3.)

4. TRADUCCIÓN. Los títulos de proyectos deben traducirse. Si se decide utilizar la forma original, la primera vez que se mencione se le añade, entre paréntesis y de redondo, una traducción española.

publicaciones

→ ESCRITOS; OBRAS DE CREACIÓN; PUBLICACIONES PERIÓDICAS; REVISTAS.

publicaciones periódicas

1. DEFINICIÓN. El término *publicaciones periódicas* se aplica genéricamente al conjunto de publicaciones que tienen periodicidad regular (v. c. P2).

2. GRAFÍA. A diferencia de los títulos de libros y demás obras de creación, los títulos de los periódicos, cualquiera que sea su tipo o periodicidad, se escriben con cursiva y con inicial mayúscula en la primera palabra y en las palabras significativas:

El Norte de Castilla
La Voz de Galicia
Faro de Vigo
El Diario Montañés
Sal Común
Sábado Gráfico
The Village Voice
Berliner Volkszeitung.

Detalle de la última edición del MELE5.

Por desgracia, esta obra no volverá a ser actualizada por su autor debido a su muy avanzada edad, pero mantendrá en buena medida su utilidad por muchos años. Con la intención de

complementarla, las próximas entregas de esta serie de artículos abordarán aquellas convenciones editoriales específicas para traductores que han evolucionado desde la última edición del MELE, además de las que suelen causar más dudas en la práctica editorial.

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*.

CENTÓN

LAS PRUEBAS DE TRADUCCIÓN PARA EL MERCADO EDITORIAL

Esta conversación que llamamos «[Centón](#)» se desarrolló durante el mes de noviembre de 2024 en la lista de distribución de [ACE Traductores](#), como respuesta a una denuncia de malas prácticas en las prueba de traducción. Con estos testimonios, intentamos dibujar un marco que separe las buenas prácticas de las prácticas abusivas. Esperamos que sea de utilidad para las personas que empiezan a navegar por el mercado editorial.

Carmen Francí: Pues quizá podríamos empezar diciendo qué es una prueba de traducción y qué no debería ser.

Todos los traductores hemos hecho pruebas de traducción, me parece a mí. Yo las he hecho casi siempre que he entrado a trabajar con una nueva editorial. Si puedo, prefiero evitarlo y les digo que miren los libros que aparecen ya publicados con mi nombre, pero entiendo que los editores muy intervencionistas dan por hecho que lo publicado no es 100% obra del traductor: supongo que, en su manera de ver la edición, así son las cosas. Pero, en cualquier caso, a mí me parece lógico que el editor tenga alguna garantía de que lo que está contratando va a ser bueno.

El editor es, básicamente, un empresario. Invierte dinero en un producto y quiere sacarlo al mercado. Y si es un buen empresario, querrá sacarlo con una calidad buena o, como mínimo, decente. En este sentido, un contrato de traducción es un encargo. Y parece lógico que quien lo hace quiera garantías de que el resultado será bueno.

Sin embargo, en más de una ocasión hemos visto pruebas que despiertan sospechas por su extensión. Cualquiera que haya corregido textos alguna vez, haya dado clases de traducción o, en realidad, haya leído un libro traducido, sabe que unos pocos párrafos son más que suficientes para saber si la persona que traduce sabe lo que hace. De hecho, en clase de traducción literaria pongo todos los años un texto maravilloso de Edgar Allan Poe que con tres párrafitos me permite valorar cuatro cosas básicas: si el autor de la traducción sabe inglés; si sabe español; si sabe documentarse; si sabe reproducir un tono y una atmósfera.

Cuando veo pruebas de traducción que superan las 300-500 palabras, siempre me pregunto qué está pasando ahí. Más raro todavía me parece ver pruebas de varias páginas. Y se me ocurren tres ideas:

– El editor no sabe qué valorar y necesita mucho texto para decidirse. En ese caso, tal vez debería delegar la decisión en un experto.

– En realidad le da lo mismo la extensión: no piensa leer la prueba entera. Lo hace solo para demostrar, de entrada, que él manda ahí.

– El objetivo es otro y es inconfesable. Por ejemplo, obtener la traducción de un libro completo tras descomponerlo en un montón de pruebas remitidas a diversos traductores. Y si no fuera porque tengo pruebas concretísimas de un caso (pedí todos los fragmentos a los interesados y pude recomponer un libro casi entero), pensaría que semejante burrada pertenecía al terreno de las leyendas (negras) urbanas.

Resumiendo: sin caer en la paranoia (espero), a mí las pruebas largas me hacen dudar mucho sobre la competencia y la profesionalidad del editor que las remite.

María Teresa Gallego: Personalmente opino que en el caso de un traductor en ejercicio no procede prueba alguna: el editor puede consultar las traducciones ya publicadas. Una breve prueba, de un texto bien escogido que sea un tanto espinoso, con lo cual en cien líneas como mucho se calibra la calidad de la traducción, sí puede proceder en el caso de que no exista aún obra publicada o muy escasa. Y no hace falta más que eso, alrededor de cien líneas. Que no tienen por qué ser del libro que la editorial piense encargar a ese traductor.

Por otra parte, si yo fuese editor sí le pediría al traductor novel que completase la prueba de traducción con un pequeño comentario sobre características y dificultades específicas del libro que le quiere proponer.

Concha Cardenoso: Pues me parece que entre Carmen y Maite ya está todo dicho. Aunque cien líneas me parece incluso excesivo como prueba para un traductor con experiencia.

Añado, no obstante, que, en mi caso, nunca he aceptado pruebas abusivas, de más de dos o tres holandesas de 2100 caracteres más espacios. Y hace mucho que no me piden pruebas. En principio me negaría, excepto si fuera algo muy difícil, en cuyo caso, y si la remuneración no va a la par, no aceptaría el encargo ni por prurito u orgullo profesional.

María Teresa Gallego: Para un traductor con experiencia ya están todos los miles de hojas que lleva traducidas y que están en las librerías. No hacen falta pruebas. *La preuve est faite*, que dicen los franceses. Por lo demás, tienes razón. Y Carmen también. Tres párrafos bien escogidos pueden ser ya sobradamente reveladores. En mi caso, nada más me han pedido una prueba de traducción en la vida (en algún otro centón y algún trujamán he hablado de ello), a los dieciocho años para mi primera traducción (Seix Barral).

Alicia Martorell: Yo también he hecho pocas pruebas en traducción editorial, pero mi situación es un tanto especial y sí las he hecho en otros contextos. Para mí el problema es el de siempre: los que abusan de las pruebas (pruebas demasiado largas, pruebas poco respetuosas) se dirigen especialmente a personas en situación más precaria o peor informada.

De la taxonomía que propone Carmen, la segunda categoría me parece fundamental: algunas editoriales mandan pruebas desproporcionadas porque no valoran lo suficiente el trabajo ajeno. Mal comienzo: las pruebas abusivas no abren la puerta a ningún sitio. Traducir gratis diez páginas para una editorial ya te anuncia que las tarifas no van a ser sostenibles, que no te van a tener mucho respeto, que quizá no te paguen o no te hagan contrato. Yo al menos no conozco casos de editoriales respetuosas que manden pruebas irrespetuosas. Y, aunque nadie está a salvo de un atasco de trabajo, considero también prueba irrespetuosa la que no va seguida de una respuesta puntual: si no tienes tiempo para leer las pruebas que pides, no las pidas, porque el trabajo ajeno tiene un valor, y mucho más si no tiene un precio.

Elías Ortigosa: Yo tuve suerte. La primera editorial con la que trabajé de traductor no me hizo prueba. La segunda sí: el primer capítulo de un libro (siete páginas), aunque no me pareció excesivo (influyen el entusiasmo inicial y la cantidad de tiempo de que disponía); el libro que me encargaron fue otro. A la tercera llegué por recomendación de una colega de

la asociación; tampoco me hicieron prueba. A la cuarta realmente la prueba se la entregué yo: una propuesta de traducción.

Y aquí estamos. Mi corta experiencia no es nada ilustrativa (aunque claro, ¿lo es la experiencia de nadie?). Cabe decir que me ahorré muchos disgustos por entrar en ACE Traductores de presocio y leer religiosamente la lista y por estar en contacto con otras colegas en Twitter desde la universidad. Nadie escarmienta en cabeza ajena, pero qué útil es saber a quién no dirigirte (y cuánta generosidad he encontrado aquí y allá desde el principio).

También hice una prueba de corrección, pero el editor en cuestión me marcó un plazo ajustado que yo cumplí y luego se comprometió en repetidas ocasiones a darme una respuesta y lo fue posponiendo durante semanas hasta que un buen día me llamó por teléfono para decirme que no después de que yo hubiera insistido muchísimo (dar la matraca es un arte). La seriedad no siempre es recíproca; llevo muy poquitos años en esto, pero qué rápido lo aprendí.

Gudrun Palomino: En cuando a pruebas, yo estos años he tenido experiencias de todo tipo. Hay editoriales que me han encargado una traducción sin pedirme prueba, otras que me han pedido textos anteriores para ver cómo traducía (como si fuera un portfolio, que creo que puede llegar a ser una buena alternativa), y luego otras me han mandado prueba (tres en concreto). Una de ellas me mandó una prueba de siete páginas de un libro que ya habían publicado, otra era del libro que me iban a encargar (esta fue corta, de varios párrafos, y tenía que ver con aspectos peliagudos del texto), y otra editorial que me mandó una prueba de tres a cinco páginas, no recuerdo exactamente, todavía no me ha mandado ningún encargo.

Diría que con un par de párrafos ya se puede ver cómo va a trabajar un traductor y qué estilo tiene. Sin embargo, es cierto que cuantos más libros traduzco menos sentido les veo a las pruebas, sobre todo si son libros que no presentan una complejidad muy aparente. De todas formas, yo ahora haría pruebas de máximo tres, cinco páginas como muchísimo, después de llevar algunos años en el sector y de conversar con compañeros de la lista. Soy consciente de que si no estuviera aquí, como comenta Elías, otro gallo cantaría.

Al final, las editoriales que mandan pruebas excesivas buscan a gente ilusionada y desesperada, y las tarifas no van a ser buenas segurísimo (de hecho... las editoriales que no me han hecho prueba son las que mejor me han pagado. Es cierto que la última fue una obra que yo propuse, pero las editoras ya me conocían y ya había traducido un libro para ellas en el que no tuve que hacer ninguna prueba de traducción).

Raquel García Rojas: Yo he hecho muy poquitas pruebas, tanto para traducción audiovisual (que no vienen al caso aquí) como para traducción editorial.

Para traducción editorial, solo dos, casi al principio de empezar, pero no para mi primer encargo. En concreto, creo que una fue para el tercero y venía de una editorial a cuyo editor conocí en la presentación del segundo libro que había traducido yo para otro sello. Tampoco sé si podría considerarse «prueba», en realidad, porque primero firmamos el contrato para la traducción de la novela y, una vez formalizado todo, lo que me pidieron fue que les enviara el primer capítulo en cuanto lo tuviera para poder ver cómo iba y si me podían dar algún tipo de orientación. Y lo hicieron, me devolvieron la traducción del capítulo con algunas anotaciones y consejos y, en general, lo recuerdo como una buena experiencia porque aprendí de mis propios errores y de una forma que me pareció bastante profesional y fluida. Es cierto que las «correcciones» o sugerencias que me hicieron eran pocas, no sé qué habría pasado si en esa especie de prueba hubieran considerado que lo había hecho fatal... ¿Habrían podido rescindir el contrato? Entiendo que quizá sí (aunque me pagasen ese capítulo), pero nunca se planteó la duda. Casi diez años después, sigo colaborando con esta editorial de manera más o menos regular.

La otra prueba que me pidieron fue de una agencia de servicios editoriales, junto con otra de corrección. En ese caso fue un solo párrafo, de veintitrés líneas, de *La letra escarlata*. También me dieron respuesta, y positiva (esta vez sin sugerencias ni nada, solo un «gracias, nos ha gustado», pero para ellos nunca he llegado a traducir nada por cuestión de tarifas (según la agencia, impuestas por sus clientes finales y, por tanto, innegociables). Sí colaboré con ellos para correcciones durante un tiempo.

El resto de los encargos que me han llegado después han sido por recomendación entre editores de unos sellos a otros o bien porque habían leído alguna de mis traducciones publicadas y creían que les podía encajar en algún proyecto concreto.

Noemí Jiménez Furquet: Yo también he hecho muy poquitas pruebas de traducción: que recuerde ahora mismo, quitando la que nos llegó a todos los alumnos a través del posgrado de la Pompeu, han sido solo dos, ambas en los dos primeros años desde que decidí dedicarme a esto (¡no me puedo creer que ya vaya camino de seis!).

La primera fue una prueba de alemán. La editorial me envió el libro entero, me pidió un informe de lectura y me dio libertad para elegir el fragmento que quisiera traducir. Les envié la traducción del primer capítulo (ocho páginas) junto con un documento aparte con tres párrafos en el que explicaba un par de dificultades y las soluciones elegidas (conocía la editorial, así que pude ceñirme bastante a su estilo). El libro del que hice la prueba nunca se llegó a publicar. En el segundo caso, el editor me envió un fragmento de unas cinco páginas de un ensayo científico en inglés bastante especializado. El texto se alejaba de lo que yo conocía de la editorial, así que junto a la traducción envié un breve informe con un par de párrafos sobre presentación, estilo, ortotipografía y léxico (sobre todo porque hubo un par de detalles en los que me tuve que alejar de la guía de estilo que me habían enviado). También superé la prueba y les he traducido un par de ensayos.

Luego, a medida que he ido sumando títulos publicados, no me han vuelto a pedir pruebas; aunque, claro, cuando envío una propuesta, siempre incluyo un fragmento traducido que sea representativo. Y, como dicen las compañeras, formar parte de la asociación me ha servido para ir con los ojos abiertos y contar con información para tomar decisiones razonadas...

CRÍTICA

EL TIEMPO DE LA MARIPOSA, DE SELMA ANCIRA

El tiempo de la mariposa. Un relato sobre la relación personal y literaria entre una traductora, la obra de Nikos Kazantzakis y la lengua griega, de Selma Ancira.

Prólogo de Mónica Lavín, Gris Tormenta, 2024, 112 páginas.

Dolors Udina

Uno de los aspectos que llaman más la atención de *El tiempo de la mariposa*, un testimonio literario sobre el entramado de retos, hallazgos, descubrimientos, anécdotas y reflexiones que subyacen en la traducción de *Zorba el griego*, es el respeto que muestra la autora hacia la exactitud de las palabras y la minuciosidad con que busca confirmar sus intuiciones. En su empeño por «revivir» las circunstancias de la obra original, esta traducción la lleva a emprender un viaje al lugar donde se desarrolla la acción, para verlo todo «con los ojos del autor», que le propicia una serie de aventuras que merecen, o casi diría que exigen, un relato. Si, como queda claro leyendo este libro, **Kazantzakis** y su *Zorba el griego* (que llegó a su vida «por una película que no vi» que «antes de ser palabras, fue música») es uno de los amores que ha cultivado desde la infancia, quienes la conocemos, a ella y su trayectoria, sabemos que tiene otros grandes amores a los que ha dedicado años de su vida, como **Marina Tsvetáieva**, como **Tolstói**, **Seferis**, **Ritsos**, **Pushkin** y un largo etcétera. Creo que este libro puede leerse como el primer capítulo del estimulante volumen que nos podrá ofrecer **Selma Ancira** cuando quiera contar los entresijos de cada una de las grandes obras que ha traducido, tanto del griego como del ruso. Apostaría, confiada, a que con el paso del tiempo cada uno de ellos tendrá su capítulo.

Por defecto (o quizás por efecto) profesional, me apasiona leer libros que revelen qué hay detrás del resultado visible del trabajo de un traductor, que presenten la relación de quien reescribe una obra con el autor original y buceen en su vida y milagros para que, de algún modo, quede todo reflejado en el nuevo texto. Hay muchas maneras de definir la traducción, muchos adjetivos y muchas metáforas para explicar una actividad que hay quien considera imposible, pero creo que lo que más se acerca a determinar lo que hace el

traductor es la pasión por hacer suyo un texto que solo leído en la lengua propia, con toda la carga de tradición que conlleva, puede llegar a destilar su verdadera esencia. Traducir es comprender, compartir y, sobre todo, escribir. Y «no se puede escribir de lo que no se conoce», nos asegura **Ancira** (p. 29). «Porque traducir un libro es experimentar una especie de metamorfosis. Es convertirse en el autor, seguir sus huellas, andar sus pasos, leer los libros que él leía, descubrir a sus autores predilectos y dejarte o no cautivar por ellos; es adentrarte en el resto de su obra para situar, en el conjunto, el libro que traduces [...] es transportarte al siglo y al entorno del argumento traducido, es recrear, en tu momento y tus circunstancias, un mundo muchas veces desaparecido» (pp. 34-35).

Como dice **Mónica Lavín** en el prólogo de *El tiempo de la mariposa*: «Traducir es hacer visible lo que de otro modo permanecería en la penumbra, es posibilitar una experiencia, como sacar un barco hundido del mar» (p. 29). Casi parece que, en este ensayo, **Selma Ancira** haya ido a sacar literalmente del mar el barco hundido. Su viaje al mundo de **Kazantzakis** para sentir, vivir y ver el paisaje con los ojos del autor, para reconocer el entorno y el contexto en el que escribió *Zorba el griego*, alcanza y transmite una emoción que sin duda ha de reflejarse en la traducción. Es la energía que desprende un libro, la «seda fina del vivir», como la define **Nicole Brossard**, lo que en definitiva hay que reproducir en una traducción, y creo que esta «seda fina» es la base de lo que podríamos llamar «método Ancira» a la hora de traducir, que consiste en ir físicamente en pos del autor y, como quien dice, revivir su vida. El «Buenos días. Mi nombre es Selma Ancira. Soy mexicana. Soy traductora literaria y estoy intentando recrear en español el *Zorba* de Kazantzakis», que aparece varias veces en el libro cuando la traductora se presenta a quienquiera que encuentre en los sitios donde va a investigar, es la puerta de entrada a descubrimientos imprescindibles para su manera de avanzar en la traducción y conseguir transmitirnos la intensidad del autor. Con ella, en Creta, entramos en la casa natal del escritor en Heraklión, visitamos el museo en Myrtia, averiguamos con la ayuda de una arqueóloga si Knossos es la ciudad de la que habla **Kazantzakis** en el capítulo 15, y recorremos el monasterio de Arkadi con el pope «de lengua barba» cuyo primer objetivo es hacer reír a la concurrencia.

Hay momentos de pura emoción en este libro, como la visita al café donde una decena de ancianos juegan al chaquete y, sin osar franquear la puerta, pero con la presentación a modo de visado de «Buenos días. Mi nombre es **Selma Ancira...**», les pide el significado de una serie de palabras que no encuentra en ningún diccionario.

Las fichas y los dados enmudecieron. [...] Solté la primera palabra.

—¿Te acuerdas, Yorgos, de aquel verano en que Nikos vino aquí a escribir? —preguntó un anciano con un tupido bigote encanecido—. Yo creo que usaba esa palabra...

—Sí —terció un viejo de mirada triste—. Me parece que la usaba en el sentido de cuando el corazón no puede más. Cuando sientes que te ahogas...

Y así, mientras me miraban como a un bicho entre raro y entretenido, fui desgranando frente a ellos las palabras y ellos fueron revelándome el significado de casi todas... (p. 66).

Otro momento realmente mágico es el encuentro con un pastor que le pide un cigarrillo y, al decirle **Ancira** que no tiene, le pregunta: «¿Y entonces qué traes en esa bolsa tan grande?» (p. 76), una pregunta que «a cien años de distancia, en un solitario paraje de montaña» da pie a reproducir la conversación que había tenido **Kazantzakis** con un pastor como este. Maravillada por la coincidencia, entabla una larga conversación con él, que le habla «de sus ovejas y de sus cabras, de sus corderos bien alimentados, del trabajo de los perros pastores, de la trashumancia que aún existe en algunos lugares de Creta» (p. 77).

Este momento de trashumancia me lleva a *Traducir como trashumar*, el libro de **Mireille Gansel**,^[1] una poeta y traductora que, como **Selma Ancira**, cuando va a traducir algo prepara el hatillo y se pone en marcha por «ese paso largo y ancho de los rebaños hacia tierras lejanas, para encontrar, llegada la estación, las mejores hierbas, las de las planicies bajas en el invierno y las de las altas en el verano, [...] esos caminos trashumantes de la traducción, ese lento y paciente pasaje, abolidas todas las fronteras, de un país a otro, de una cultura a otra, de una lengua a otra» (p. 113).

Con las vicisitudes de su viaje en busca de la esencia del libro a traducir, unidas a las reflexiones sobre un trabajo que le apasiona y que reconoce que es su manera de vivir, nos va revelando el nacimiento de la obra en un nuevo idioma y recupera la imagen de la mariposa de *Zorba*, «que no había podido madurar pacientemente, que había sido forzada a salir de su capullo antes de tiempo, arrugada y sietemesina. “Nació prematura — escribe **Kazantzakis**—, y al poco tiempo, murió”». Queda claro que su traducción nace cuando ya ha recorrido todo su camino, cuando ha sopesado sobre el terreno y en el papel cada expresión, y cuando ya ha llevado a cabo el interesante cotejo de la obra, página a

página, con su amiga **Kleri Skandami**, con quien es fácil imaginar conversaciones inacabables sobre los matices del significado posible de cada palabra.

El tiempo de la mariposa es una invitación al lector a visitar el territorio (¿o acaso laboratorio?) donde se halla escondida la parte invisible de toda traducción.

Notas

[1] Mireille Gansel, *Traducir como transhumar*, Galaxia Gutenberg, S.L. 2023 (trad. de Ariel Dilon).

Dolors Udina es traductora literaria y fue profesora asociada de traducción de la Facultad de Traducción e Interpretación de la UAB durante veinte años. Ha traducido al catalán obras de novelistas como Jean Rhys, Virginia Woolf, Alice Munro, J. M. Coetzee, Toni Morrison, Nadine Gordimer, J. R. Tolkien y Ali Smith; ensayistas como Aldous Huxley, Isaiah Berlin, E. H. Gombrich, E. M. Forster y Carl Sagan; y poetas como Elizabeth Barrett Browning y Robert Creeley. En 2009 recibió el Premio Esther Benítez de Traducción por *Home lent*, de J. M. Coetzee, y en 2014 el Premio Crítica Serra d'Or por la traducción de *La señora Dalloway* de Virginia Woolf. Ha publicado artículos sobre literatura y traducción en *La Vanguardia*, *El País*, *Diario de Mallorca*, *Transversal*, *Vasos Comunicantes*, *Quaderns de Traducció* y *Reduccions*. En 2017 recibió el Premi Ciutat de Barcelona de Traducció en Llengua Catalana por la traducción de *The Devils of Loudun*, de Aldous Huxley (Adesiara). En 2019 fue galardonada con el Premio Nacional a la Obra de un Traductor que concede el Ministerio de Cultura y Deporte por su trayectoria como traductora de lengua inglesa al catalán y castellano. En 2023 recibió el Premi de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

NOVEDADES TRADUCIDAS

PAULA AGUIRIANO AIZPURUA: *IDENTITTI*, DE MITHU SANYAL

[Paula Aguiriano Aizpurua](#) ha traducido del alemán la obra de Mithu Sanyal *Identitti*, Consonni, septiembre de 2023.

Obra [finalista](#) del XIX [Premio de Traducción Esther Benítez](#).

Sinopsis

Nivedita Anand, una joven alemana de padre indio y madre polaca, está harta de que le pregunten de dónde es. Saraswati es catedrática de Estudios Poscoloniales en Düsseldorf y una estrella mediática presente en todos los debates sobre política identitaria. En sus clases, Nivedita por fin ha encontrado el lenguaje y las herramientas para hablar (y escribir en su blog y en redes sociales) sobre su propia identidad. Pero todo salta por los aires cuando se descubre que Saraswati, que se presenta como persona racializada, resulta ser ¡blanca! Nivedita pasa de la admiración a la decepción y al enfado, al tiempo que intenta entender lo que ha sucedido.

¿Qué define nuestra identidad? ¿Qué es la raza? ¿Puede alguien despojarse de su blanquitud? Esta novela disecciona estas cuestiones a un ritmo trepidante y con gran ironía, en un texto salpicado de referencias culturales actuales, tuits reales e inventados y una gran dosis de humor y autocrítica.

Comentario sobre la traducción

No recuerdo quién me enseñó a hacer malabares cuando era pequeña, pero la memoria muscular ha cumplido con su cometido todo este tiempo porque no se me ha olvidado. Y resulta que la sensación que tuve al traducir esta novela fue muy parecida a esa leve tensión que se siente al vigilar con el rabillo del ojo todas las pelotas mientras miras a un punto indeterminado para no perder la visión de conjunto a la vez que intentas relajar el cuerpo para que la cosa fluya.

La primera pelota de estos malabares sobre el papel fue el lenguaje sobre raza/racismo/antirracismo, que en alemán no está necesariamente más desarrollado que en castellano, pero el uso de anglicismos en una lengua y en otra no es el mismo. Pienso en términos como «*brown*» (no fue fácil averiguar cómo llaman a su color de piel las segundas generaciones de migrantes del subcontinente indio en nuestro país), «*race*» (la connotación de la palabra *Rasse* en alemán es delicada, de manera que la autora optó directamente por poner el término en inglés en boca de los personajes, y en un momento de la novela lo problematiza), «*PoC*» (¿es lo mismo decir *people of colour* que «personas racializadas»?), etc. Por el motivo que sea, al público alemán, lector o no, la presencia del inglés no suele molestarle, y esto nos lleva a la segunda pelota.

En el original ya había mucho texto en inglés, introducido con toda naturalidad y sin marcas de ningún tipo, tanto en tuits de usuarios extranjeros como en las conversaciones entre Nivedita y su prima, que tienen lugar a caballo entre Alemania y el Reino Unido. Lo difícil fue modular la cantidad de inglés presente en la traducción para conseguir mantener la importancia de esa dicotomía sin que el lector perdiera el hilo. No soy nada partidaria de tomar por tonto al público lector, pero en este caso se me hizo necesario aligerar este obstáculo lingüístico porque las capas de contexto cultural e idiomático empezaban a acumularse.

La tercera pelota fueron sin duda las citas, abundantes y no siempre evidentes. La novela también funciona como un curso acelerado de antirracismo, y así lo demuestra la bibliografía final. Manejar dicha bibliografía y la traducción de las citas —que no tenían llamada en el texto pero cuyo origen sí podía consultarse al final del libro— nos dio quebraderos de cabeza tanto a las editoras como a mí, porque algunas estaban en inglés original, otras en inglés traducido, y también las había en alemán traducido. Creo que la solución a la que llegamos, si bien no fue mi propuesta inicial, es bastante satisfactoria: traducir en el texto las que estuvieran en alemán (intentando recurrir al idioma original cuando era posible), dejar las que estuvieran en inglés, y añadir una traducción o una mención a la traducción ya publicada en la bibliografía.

Mis pinitos en las artes circenses son modestos, solo sé hacer malabares con tres pelotas. Pero, cómo no, este libro tenía unas cuantas más preparadas que aparecían y desaparecían de improviso: el lenguaje inclusivo y no binario, y su desigual evolución y recepción en las

tres lenguas presentes en la novela; el sinnúmero de comillas y cursivas para las que tuve que (re)inventarme criterios; los giros propios de Twitter (perdón, X) y los tuits reales; lo decolonial o descolonial...

Fue todo un reto enfrentarme a este libro y espero que la memoria muscular adquirida me acompañe durante el resto de mi trayectoria traductora.

Enlace a las [primeras páginas](#).

ANA FLECHA: *CHICA, 1983*, DE LINN ULLMANN

[Ana Flecha Marco](#) ha traducido del noruego *Chica, 1983*, de Linn Ullmann, publicado por Gatopardo, 2023.

Obra [ganadora](#) del XIX [Premio de Traducción Esther Benítez](#).

Sinopsis

Invierno de 1983. Una chica de dieciséis años deambula sola por las calles de París. En una nota tiene la dirección de A., el famoso fotógrafo de moda que la ha llevado hasta allí con la promesa de conseguirle un trabajo como modelo para la revista Vogue. Décadas después, mientras su mundo interior y el mundo que la rodea se desmoronan, la mujer de 2021 intenta comprender a la adolescente de 1983. A través de capas de olvido y memoria, acompañamos a Ullmann en la tarea de desentrañar las no tan sutiles diferencias entre el deseo y el abuso mientras descubre quién era esa chica y qué queda de ella en la mujer que es ahora.

Comentario sobre la traducción

Chica, 1983 es la segunda entrega de unas memorias vestidas de novela, o puede que sea al revés. Es una continuación del ejercicio que ya empezó con *Los inquietos* en el que la memoria se confunde con la ficción. Con la perspectiva de tiempo, Linn Ullmann revisita un episodio que sucedió en el año que aparece en el título y que ya se nos adelantaba en su libro, que también tuve el privilegio de traducir.

A lo largo de esta nueva novela, como ya lo hiciera en la anterior, Ullmann presenta la memoria como lo que es: una herramienta creadora de ficciones. Como la memoria, *Chica, 1983* se construye a retazos, y a retazos ha de traducirse, respetando no solo sus palabras, sino sus elipsis, sus silencios, lo fantasmal e intangible de esa «hermana de sombra» que se cuela en el relato, una especie de *alter ego* de la voz narrativa que está a medio camino entre el recuerdo y la ficción. Más que escribir, Linn Ullmann parece que construye una coreografía en la que sus vivencias pasadas y presentes bailan y giran con el poso y el brillo tamizado que dejan los recuerdos.

Además, Ullmann es una escritora cultísima, y eso se nota en las infinitas referencias que intercala en su prosa aparentemente sencilla. Del lector depende encontrarlas, para lo cual ha tenido que saber encontrarlas antes la traductora que escribe este texto como si la cosa no fuera con ella. En *Chica, 1983*, también se incluyen canciones de un libro de salmos que se han traducido respetando la métrica, para que puedan cantarse.

Como este comentario está en tercera persona, aprovecho la distancia para añadir un fragmento de una reseña de Sonia Fides que dice lo siguiente: «[Linn Ullmann] se rodea de fantasmas que hacen apasionante este libro, tan divinamente traducido por Ana Flecha Marco que nos hace olvidar que el idioma en que se narra no es el castellano». No todos los días recuerda una reseñista citar a la traductora, y mucho menos para elogiar su capacidad para pasar desapercibida, para convertirse, si se le permite, en la hermana de sombra que acompaña a Ullmann en el pasado y el presente que se relatan en esta novela.

JUAN PASCUAL MARTÍNEZ: *LA EXÉGESIS*, DE PHILIP K. DICK

Juan Pascual Martínez Fernández ha traducido del inglés *La exégesis*, de Philip K. Dick, editado por Minotauro, 2023.

Obra [finalista](#) del XIX [Premio de Traducción Esther Benítez](#).

Sinopsis

La Exégesis la componen miles de páginas de notas mecanografiadas (e incluso manuscritas), partes de diarios, cartas y bocetos de novelas del escritor de ciencia ficción Philip K. Dick, donde documenta y explora las experiencias religiosas y visionarias que tuvo (o sufrió) a partir de febrero de 1974 hasta su muerte en 1982. Se trata de un autoanálisis filosófico de más de ocho mil páginas (de las que solo se han publicado mil doscientas), en el que se entremezclan la extrema inteligencia del escritor con las contradicciones y obsesiones propias de una psicología trastornada.

El dominio de Dick sobre temas como [filosofía](#), [religión](#) y [ciencia](#) queda plasmado a lo largo de toda la obra, donde además también realiza una autocrítica literaria y una labor de introspección metafísica exhaustiva. También incluye todo un despliegue ilustrativo de los elementos que estimularon su obra y su forma de escribir. Esta exégesis contiene reflexión y autoanálisis, crítica literaria, filosofía, algunas veces como género epistolar, con tramos autobiográficos, y todo impregnado por el habitual sentido del humor de Dick, por lo que la lectura de esta obra es una exploración de su mente, de su entendimiento lúcido de la vida, con todo su andamiaje inconexo, pero siempre unido.

Comentario sobre la traducción

Hay varios problemas que conllevan la traducción de una obra de esta envergadura, tanto en extensión como en complejidad. Para empezar, hay que trasladar el personalísimo estilo paranoico e incoherente del autor, acuciado por trastornos de personalidad y las secuelas del uso continuado de las anfetaminas. Se han tenido que respetar tanto las frases repetitivas como el desorden, aunque ello provoque en quien lo lea la misma confusión que

produjo el texto original. Cabe recordar que Dick no tenía pensado en ningún momento que esta obra se publicara, así que la claridad no fue lo más importante para él en su redacción.

Por otro lado, está su enorme erudición, que abarcaba desde un profundo conocimiento de la música clásica hasta de la metafísica, con todo el vocabulario y los términos que ello implica. Todo este conocimiento también lo plasmó de una forma un tanto desquiciada, porque no solo se trata de volcar de forma adecuada todos esos términos culturales, sino también de hacerlo con aquellos errores, erratas y malentendidos que se deslizan a lo largo de las más de mil páginas que componen esta obra. También cabe destacar la necesidad de crear un equivalente en la traducción de los nuevos términos que se inventa, lo que se suma a las dificultades ya mencionadas.

Otro de los problemas ha sido la multitud de dibujos, diagramas e ilustraciones que Dick esbozó a lo largo de la obra, todos con anotaciones manuscritas que en muchas ocasiones rozaban lo enigmático, tanto por lo ilegible de la escritura como por la falta de coherencia del propio texto, fragmentado en muchas ocasiones.

Por último, aunque no menos importante, resulta imprescindible conocer en profundidad y consultar el resto de la obra de Dick, ya que hace mención constante de las novelas, conceptos e incluso otra clase de obras (conferencias, artículos, etc.) que creó a lo largo de su vida hasta ese momento. Cualquiera de quienes le admiran y que lea la obra se daría cuenta de inmediato de un posible error en este sentido.

NÚRIA MOLINES: *MAÑANA, Y MAÑANA, Y MAÑANA*, DE GABRIELLE ZEVIN

Núria Molines Galarza ha traducido del inglés la obra de Gabrielle Zevin [*Mañana, y mañana, y mañana*](#), Alianza de Novela, febrero de 2023.

Obra [finalista](#) del XIX [Premio de Traducción Esther Benítez](#).

Sinopsis

Sam y Sadie se conocieron de pequeños en un hospital, los videojuegos los unieron y, años después, se reencuentran ya como universitarios. Deciden empezar a desarrollar juegos y así nace su primer «mundo»: *Ichigo*, que se convierte en todo un éxito. A partir de ahí, Sam y Sadie, junto con su inseparable amigo Marx, se dedican a crear mundos perfectos y a vivir mundos imperfectos atravesados por la violencia, la soledad, la discapacidad, el duelo, las traiciones y las aristas del amor y la amistad. A lo largo de los treinta años que abarca esta historia, que va de Cambridge (Massachusetts) a Los Ángeles, pasando por Japón y un sinnúmero de mundos virtuales, nos encontramos con una profunda reflexión sobre los vínculos humanos y el arte, encarnado en los videojuegos, como forma de expresar los malestares contemporáneos.

Comentario sobre la traducción

Mañana, y mañana, y mañana es uno de esos libros trampa que piensas que van a ser coser y cantar, y que luego te tienen horas estrujándote los sesos con juegos de palabras, los nombres de personajes o los cambios de tono, de lo más elevado a lo más pop. De poemas de la Dickinson o Macbeth a Mario Bros. Las dificultades principales (aunque fueron muy disfrutables) podrían ir en cuatro grandes bloques: nombres propios y sus juegos de palabras, referencias culturales, el tratamiento del género y el sutil cronolecto cambiante.

Dentro de la obra hay muchos mundos: los videojuegos que crean sus protagonistas, todos bien cargados de nombres significativos que había que adaptar. El más peliagudo fue el del protagonista, cuyo apodo acabó siendo Dédalus en español, aunque en inglés era una deformación de su apellido, de Masur a Mazer, creador de laberintos. Era muy importante

mantener la referencia a los laberintos en su apodo, ya que es una constante en la obra. Problema: hay un momento el que Dédalus se crea otro avatar digital, femenino en este caso y, efectivamente, la autora optó por Edna Dedalus. Me tocó seguir tirando del hilo para crear a Ariadna Minos. El caballo de este avatar, Píxel, se llama así en inglés porque su dueña ha querido unir la idea de «pixie» y «axle», pero en castellano hubo que programarlo de otra manera: «“Pi”, por “pisada”, la “x”, por la marca de la encrucijada y “el” por “fiel”. Píxel es la pisada fiel que me hace atravesar encrucijadas», explica el personaje. Estamos en un juego y no hay que dejar de jugar.

El tratamiento de las referencias culturales y de los extranjerismos es bastante peculiar. De un modo similar a lo que sucedía en *Niña, mujer, otras* y muy bien nos explicó [Julia Osuna](#), aquí lo «extranjero» es lo estadounidense y aquellos elementos que la autora arrima a la lumbre de lo familiar y lo cercano son, justamente, los referentes que les quedan cerca a los protagonistas (de raíces coreanas, judías y japonesas). Así, en la traducción no hay cursiva en aquellos elementos que la autora no extranjeriza con marca tipográfica, tampoco generalizaciones o explicaciones de ningún tipo, o traducciones al pie de las expresiones en otros idiomas que se cuelan en los diálogos. La jerga propia del mundo de los videojuegos merecería un capítulo aparte, así como el delicado equilibrio de qué dejar en inglés y qué traducir. En este caso, el anglicismo ha ganado más la partida: *game over*, puristas (fuera de bromas, hubiese sido poco verosímil que estos personajes usasen términos traducidos para muchos de los comandos de programación, elementos de juego o géneros de videojuegos que aparecen en la obra). Tampoco los he marcado en cursiva por lo integrados que están en el campo en el que se mueven nuestros personajes.

La cuestión del género fue, quizá, una de las más complejas de toda la obra. La autora opta, de manera muy consciente, por el lenguaje inclusivo —más sencillo en inglés, claro—, así que he evitado masculinos genéricos allá donde se ha podido, salvo cuando hablan personajes que sí que hablarían siempre en masculino. Hay dos casos singulares, dentro de la novela, cuando la autora emplea lenguaje no binario directo para referirse a varios personajes de los videojuegos. Problema: el primer videojuego es de los ochenta, el segundo ya de dos mil y pico. En inglés, en los ochenta (y mucho antes, vaya), el uso del *they/them* estaba mucho más extendido, pero en castellano no hubiese sido nada verosímil tirar de desinencias en -e para ese momento concreto. Ya que la obra transcurría a lo largo de treinta años, decidí marcar la evolución que ha vivido la lengua en nuestro

caso: para el caso de los ochenta, opté por lenguaje no binario indirecto (así, Ichigo es una «criatura del mar»), mientras que, en el videojuego más contemporáneo, «Alabaster Brown, vintner», personaje de género no binario en el original, pasó a ser «Azabache Verde, viticultore». Dentro de la propia novela hay un debate sobre la representación binaria/no binaria de los personajes, en la época de Ichigo todavía resulta problemático que quieran hacerlo no binario, tienen que ajustar algunas cosas del diseño. En la de Alabaster Brown ya ni se plantea el problema. En castellano, esa problemática no solo hubiese afectado al diseño del personaje, sino a la parte lingüística, así que esa fue la manera que encontré para trasladar la evolución del debate a nuestro contexto.

Por último, era importante que el paso del tiempo también se notara en los cronolectos de los personajes. Hay muchísimo diálogo en la novela, y la pátina temporal ochentera, noventera y de inicio de milenio deja marcas sutiles, pero diferenciadas en cada pantalla del juego. A su vez, hay todo un capítulo, ambientado en el salvaje Oeste, en el que se marca de manera deliberada un cronolecto arcaico prefabricado que había que reproducir.

Pocas veces he disfrutado tanto traduciendo un libro y pocas veces me ha dado una obra tanto margen para echarle creatividad; a ratos me parecía estar jugando.

CLAUDIA TODA CASTÁN: *MOMENTOS ESTELARES DE LA HUMANIDAD*, DE STEFAN ZWEIG

[Claudia Toda Castán](#) ha traducido del alemán la obra de Stefan Zweig [Momentos estelares de la humanidad](#), Editorial Alma, febrero de 2023.

Obra [finalista](#) del XIX [Premio de Traducción Esther Benítez](#).

Sinopsis

Momentos estelares de la humanidad transporta a los lectores a distintos rincones del mundo en momentos muy distintos de la historia. Recorrer las catorce «miniaturas históricas» que componen la obra supone un viaje que lleva de la Roma de Cicerón a la Suiza de Lenin, de la caída de Bizancio a la conquista del Polo Sur, de la composición de *La marsellesa* al tendido del primer cable telegráfico transatlántico, de la derrota de Napoleón en Waterloo al fracaso del presidente Woodrow Wilson tras la Primera Guerra Mundial. Este libro permite acercarse a momentos determinantes de la historia de la humanidad, y a los actos y decisiones trascendentales de sus protagonistas, a través de la penetrante mirada del autor Stefan Zweig (Viena 1881- Petrópolis 1942) y por medio de una prosa compleja, pero de una fluidez exquisita.

Comentario sobre la traducción

A lo largo de su vida, Stefan Zweig se interesó de manera casi obsesiva por determinados personajes o acontecimientos históricos: se documentaba exhaustivamente y después escribía sobre ellos. Algunas de estas obsesiones crecieron hasta convertirse en sus famosas biografías, mientras que otras quedaron condensadas en lo que él mismo dio en llamar «miniaturas»: breves relatos que podrían calificarse de no ficción literaria, en el sentido de que los acontecimientos descritos son reales, pero se presentan con medios narrativos propios de la novela histórica, a los que se unen la reflexividad del ensayo, un evidente componente dramático, una implicación emocional personal y una fuerte voluntad autoral que dota a los textos de un estilo y un tono inconfundibles. Es necesario destacar también que el autor escribió las miniaturas a lo largo de toda su vida y que no se crearon en el

orden en el que tradicionalmente se han presentado (y en el que se presentan en esta edición).

La traducción de un libro de estas características no es una tarea sencilla. Además, se sumaba la presión de realizar una nueva traducción de una obra que ya se había traducido varias veces y que, desde la liberación de derechos de las obras del autor, se ha seguido retraduciendo. Mi objetivo al enfrentarme a la labor era realizar algún aporte valioso a la historia editorial de *Momentos estelares de la humanidad* en lengua española.

Para ello, por un lado me propuse realizar una exhaustiva reconstrucción de fuentes para tratar de que la traducción se ajustara todo lo posible a las realidades históricas que el autor representaba con tanto detalle en cada miniatura. Así, he leído desde los diarios de un telegrafista que navegaba en el barco que tendió el cable transatlántico hasta los del capitán Scott mientras se abría camino hacia el Polo Sur. También he manejado textos históricos tratando de determinar dónde estaba y cómo se llamaba la puerta de las murallas de Bizancio que Zweig denomina *Lykaspforte*, o el verdadero nombre de la colonia fundada por Johan August Suter en California, entre centenares de otras cuestiones. Esta tarea de documentación, quizá casi tan obsesiva como la del propio autor y de todo punto imposible sin el repositorio mundial que es Internet, permitió hallar y corregir algunas inexactitudes que se habían venido arrastrando en las ediciones anteriores. También se han actualizado las transcripciones al castellano de nombres propios o topónimos que tradicionalmente se habían dejado en su transcripción alemana.

Por otro lado, tenía especial interés en volcar al español la prosa característica de Stefan Zweig que, a pesar de su sintaxis compleja, fluye como un torrente en su lengua original. Invertí muchas horas en pulir las frases, en elegir las palabras exactas, los sonidos adecuados y los signos de puntuación que dieran a las frases un ritmo lo más parecido posible a las originales. Pero no todo es prosa en esta obra: «La huida hacia Dios» es un texto dramático, concebido como un epílogo a la biografía dramatizada de Tolstói *Y la luz luce en las tinieblas*, y esto obliga a un ejercicio diferente, concentrado en la oralidad de las intervenciones. Además, «El instante heroico» es un poema épico (así lo denominaba el propio Zweig) que me esforcé por traducir en unos versos lo más cercanos posible al original, aunque con rima asonante, cuando en otras ediciones se presenta en verso blanco o incluso en forma de prosa corrida.

Enlace a las [primeras páginas](#).

MARÍA DEL ROCÍO FERNÁNDEZ: *MIL MILLAS HACIA LA LIBERTAD. LA HUIDA DE WILLIAM Y ELLEN CRAFT DE LA ESCLAVITUD*, DE WILLIAM Y ELLEN CRAFT

[María del Rocío Fernández Pérez](#) ha traducido del inglés la obra de [William y Ellen Craft](#) *Mil millas hacia la libertad. La huida de William y Ellen Craft de la esclavitud*, [Consonni](#), 25 de septiembre de 2023.

Sinopsis

Diciembre de 1848. Una pareja de esclavos en la ciudad de Macon (Georgia, EE. UU.) planea su huida. Ellen Craft, de piel clara, finge ser un hombre blanco que viaja con su sirviente, William, y de esta manera logran superar todos los obstáculos que se les presentan a lo largo de las mil millas que deben recorrer hasta su destino, Filadelfia. Allí los acoge una familia abolicionista, pero a las tres semanas deben marcharse a Boston para estar más seguros. En Boston permanecen dos años: William trabaja como ebanista y carpintero y Ellen como costurera. Sin embargo, en 1850 se aprueba la Ley de Esclavos Fugitivos y la pareja debe huir de nuevo, en esta ocasión a Inglaterra.

Comentario sobre la traducción

Traducir *Mil millas hacia la libertad*, relato inédito en español, ha sido un reto maravilloso. A pesar de que narra la huida de William y Ellen Craft de la esclavitud, no se trata de un texto meramente narrativo, sino todo lo contrario, ya que se reflejan numerosos diálogos reales en los que se usan diferentes registros, por lo que tuve que trabajar la naturalidad de los diálogos en profundidad. Asimismo, en el relato se reproducen versos de diversos poemas y canciones relacionados con la esclavitud, así como un marco jurídico extenso y varias referencias religiosas, de manera que fue necesario hacer una documentación exhaustiva. Toda la información pertinente se incluye con notas a pie de página.

[Enlace](#) a las primeras páginas.

MARÍA ROCES: ANTOLOGÍA POÉTICA DE NAIM FRASHËRI

[María E. Roces González](#) ha traducido una antología del poeta nacional albanés Naim Frashëri, publicada en la República de Albania en noviembre de 2024 en edición bilingüe por la casa editora Naimi, y que editará en España, a principios del año próximo, también en edición bilingüe, el colega Marco Vidal, traductor y editor de La Tortuga Búlgara.

Sinopsis

Los ideales de libertad que la Revolución francesa y las guerras napoleónicas difundieron por toda Europa en el siglo XIX —nos dice el destacado lingüista y académico **Eqerem Çabej**— también llegaron al apartado rincón de Europa suroccidental donde está Albania. Fue así como surgió una nueva generación de poetas y escritores, quienes, tras varios siglos de apatía nacional y al margen de los escritos litúrgicos precedentes, bajo el impulso del movimiento romántico, forjaron la literatura nacional. Esta generación, como ocurrió en el resto de la Europa suroccidental, asumió una múltiple tarea: crecer como poetas tanto como patriotas, proclamar las ideas de la libertad nacional y convertirse con sus escritos en mentores de la nación. El objetivo era renovar el universo nacional, comenzando por el alfabeto, hasta alcanzar la formación de una lengua literaria y de una literatura propias y, en el terreno político, la creación de un Estado independiente. Tal propósito, simultáneamente literario y nacional, descansa en el siglo XIX —concluye Eqerem Çabej— en dos hombres: el *arberësh* **Girolamo de Rada** en Italia y **Naim Frashëri** en su país natal.

La selección antológica incluye significativos fragmentos del primero de los poemas escritos en albanés por el políglota, iluminista y humanista bektashí **Naim Frashëri**: *Albania*, que se acabaría erigiendo en acreditado manifiesto del movimiento nacionalista albanés, precisamente en una época en la que los otomanos prohibían la enseñanza y escritura en albanés, y cuando a las dos grandes lenguas culturales y litúrgicas, latín y griego, se impusieron el árabe como lengua litúrgica y el turco como lengua administrativa. Le siguen los 450 versos de su célebre y archiconocido poema bucólico *Ganado y agricultura*, himno a la naturaleza albanesa siguiendo la tradición del romanticismo europeo, publicado en Bucarest en 1886 e introducido clandestinamente en

Albania. De la colección *Las flores del verano*, su poemario lírico de madurez, se incluyen fragmentariamente o al completo once poemas, y seguidamente otros tres recogidos en sus *Versos para las escuelas primarias*, entre los que no podían faltar ni *Las palabras de la vela* ni *El pájaro y el niño*. Se recogen asimismo en esta selección fragmentos de la epopeya *Historia de Scanderbeg*, que Naim publicó en Bucarest en 1889, dos años antes de su fallecimiento, que él mismo consideraba su obra maestra y que consta de 11 500 versos octosílabos distribuidos en veintidós cantos. Y se cierra con una breve muestra de su segunda y última epopeya, *Kerbala*, veinticinco cantos en verso octosílabo publicada en Bucarest también en 1889, cuya temática entronca con la historia del califato árabe y los acontecimientos que tuvieron lugar entre los siglos IX y XVII.

Comentario sobre la traducción

La antología es el resultado de la visita que el 24 de abril de 2023 realizaron el escritor albanés **Naim Dokle** y la traductora literaria a la *Kryegjyshata Botërore Bektashiane* de Tirana —sede pontifica mundial de los bektashíes— para saludar al *Kryegjyshi Botëror i Bektashinjve*, conocido como Baba Mondi, y expresarle la enorme curiosidad y simpatía que la sorprendente, a la par que gran desconocida en occidente, cultura de los bektashíes ha despertado desde siempre en la traductora. La espléndida bienvenida y la cálida acogida por parte del *Kryegjyshi* y del resto de personas que les mostraron las dependencias de la sede —a cuyo emplazamiento el Gobierno albanés se propone otorgarle estatus de «mini-vaticano»— dieron su fruto en el momento de la despedida, cuando **Baba Mondi** le preguntó a la traductora si había vertido a **Naim Frashëri** al español; esta le respondió que lo hace a demanda de los editores e inmediatamente **Baba Mondi** replicó: «¡Nosotros podemos editarlo!». Sin pensárselo dos veces, la traductora se comprometió: «¡Lo haré!». Y en cabal cumplimiento de la palabra dada (de la *besa* albanesa), un año después, por medio del escritor **Naim Dokle**, le ofreció al pontífice bektashí el resultado.

El lenguaje poético de **Naim Frashëri** es relativamente asequible, puesto que escribe en albanés (lo hacía también en persa, turco y griego) pensando en la concienciación identitaria de su pueblo, mayoritariamente analfabeto. El reto, pues, no está tanto en «do que dice» sino en «cómo se dice», dados el laconismo y concisión del idioma albanés, junto con su portentosa expresividad. Una concisión que obliga a bregar con la métrica, la cadencia y, cómo no, la rima, y ello sin traicionar el significado y alterando lo menos posible el

significante. De modo que, si verter el tetrasílabo y pentasílabo constituye un verdadero suplicio (el laconismo albanés juega en contra de la métrica en castellano), cuando Naim versifica en octosílabos aparecen al rescate nuestros extraordinarios romances y cancioneros, porque la versificación en octosílabos no solo es propia de nuestra lengua y tradición oral, sino de la tradición oral y de la lírica albanesas.

[Enlace](#) al texto.

MELINA MÁRQUEZ: *CÓMICOS GUERREROS* *DESPAVORIDOS*, DE STEFANO BENNI

Melina Márquez ha traducido del italiano la obra de [Stefano Benni](#) *Cómicos guerreros desfavoridos*, [Amarillo Editora](#), septiembre 2024.

Sinopsis

Leone ha muerto. La muerte de este joven de un barrio de la periferia italiana da pie a una indescrptible historia que se alimenta del estilo habitual que caracteriza a Stefano Benni. Crítica social, corrupción policial y un circo político en el que la humanidad toma forma animalesca: un zoológico humano en el que todos podemos identificarnos.

El disparatado grupo de amigos de Leone tomará las riendas de una investigación ciudadana que traerá de cabeza al jefe de policía. Este, más interesado en el crucigrama del semanal que en resolver el puzle que representa el asesinato de Leone, tendrá que vérselas con las constantes intervenciones de Lucio Lagartija —profesor jubilado— y su banda del Bar México; Lucía Libélula —novia de la víctima— y su inseparable amiga Rosa; y Lobito —un niño de once años— y su balón Zico.

Mientras el sistema intenta convertir a la víctima en verdugo para justificar un acto violento, los amigos de Leone recorren los últimos pasos del joven para desentrañar la verdad. Una historia aparentemente policiaca con elementos teatrales de un absurdo meticulosamente calculado que mantienen al lector en ascuas y activan su conciencia social ante las injusticias de un sistema salvajemente animal.

Comentario sobre la traducción

El hibridismo del texto de Benni y su particular lenguaje han hecho de la traducción de esta obra todo un reto que espero haber superado de la mejor manera posible. El autor narra una historia disparatada en la que expresiones, palabras y elementos narrativos desconciertan al lector del original italiano, lo que supone un riesgo a la hora de trasladarlo al español, convirtiéndose la traductora en la culpable de cualquier elemento desprovisto de sentido en el texto meta, a ojos del crítico-lector. Sin embargo, en un proceso exhaustivo

por mantener el desconcierto del público lector del texto en español, se ha logrado un equilibrio donde ese desconcierto ha sido moldeado y adaptado para ofrecer una traducción disparatada, sí, pero no más que el texto original.

El constante juego de palabras, personajes, la invención de neologismos solo comprensibles en el mundo creado por Benni, a veces, difícil de seguir, han supuesto muchos quebraderos de cabeza para la traductora en conversación con la correctora y la editora. Un diálogo constante y necesario para trasladar una obra aparentemente simple que esconde una estructura lingüística y referencial muy compleja. Quizá eso se deja ver en el aparato de notas que, aunque reducido lo máximo posible, se consideró necesario en ciertas circunstancias para la comprensión del texto, y su consecuente disfrute.

Una traducción guerrera y cómica, que no consiguió que huyéramos despavoridas.

DAVID PARADELA: *EL NIÑO DE PIEDRA*, DE LAUDOMIA BONANNI

[David Paradelo López](#) ha traducido del italiano la obra de Laudomia Bonanni *El niño de piedra*, Caleidoscopio de Libros, 2024.

Sinopsis

Cassandra es una mujer de buena familia que, ya en la mediana edad, emprende un tratamiento psicoanalítico para atajar la neurosis que la acosa desde hace años. Por recomendación de su terapeuta, empieza a poner por escrito sus reflexiones y estados de ánimo, que se entremezclarán con los recuerdos de infancia y juventud hasta conformar un mosaico que arrojará luz sobre los motivos de su situación presente. La casa de campo de la familia, un padre pusilánime, una madre dominante, un matrimonio desgastado y una aversión visceral a la maternidad son algunos de los jalones a través de los cuales Cassandra traza un retrato subjetivo y despersonalizado a partes iguales, con la esperanza no declarada de alcanzar la paz consigo misma y con el mundo que la rodea.

Comentario sobre la traducción

El niño de piedra se narra a través de los cuadernos de escritura terapéutica de Cassandra, la protagonista. Su escritura es un reflejo material de su neurosis: los recuerdos se acumulan privados de contexto, hay saltos temporales, los temas se suceden sin solución de continuidad, el discurso directo y el indirecto se contaminan mutuamente y las oraciones siguen los patrones caprichosos del flujo de conciencia. La traducción se enfrenta a tres retos principales: a nivel macroestructural, debe establecer un proceso hermenéutico constante con una narración llena de lagunas para evitar incoherencias entre las distintas partes de la novela; a nivel microtextual, debe plasmar la materialidad misma de la narración: puntuación caprichosa, incorrecciones, arbitrariedades tipográficas, creatividad léxica. Finalmente, debe prestar atención a la delicadeza y la alusividad de la prosa de Bonanni, refrenando toda tendencia a clarificar los enigmas que plantea.

ELENA BERNARDO GIL: *COCINAR SIN GLUTEN*, LAROUSSE

Elena Bernardo Gil ha traducido del francés la obra [*Cocinar sin gluten*](#), publicada por Larousse, abril de 2024.

Sinopsis

Además de contener recetas sencillas y deliciosas, las páginas introductorias de *Cocinar sin gluten* aportan información clara y actualizada sobre la enfermedad celiaca. Ofrece explicaciones claras sobre qué es el gluten, con qué síntomas se manifiesta la celiaquía y por qué no es una intolerancia ni tiene grados, y pautas para hacer bien la compra sin gluten.

Entre las recetas hay panes, aperitivos, entrantes, ensaladas, platos principales y postres. Por citar unas pocas: samosas de pollo con manzana, pasas y curry; ñoquis de boniato a las cinco especias; tajín de pescado y sémola de mijo; tarta de limón con merengue; cookies de avellanas y chocolate; tartaletas de sarraceno con manzana...

Comentario sobre la traducción

Traducir este libro me interesó de forma particular porque, con tres celíacos en la familia, soy muy consciente de los problemas que tiene que sortear este colectivo para seguir el único tratamiento posible para la enfermedad celiaca: llevar una dieta libre de gluten de por vida.

Las primeras páginas están dedicadas a explicar qué es la celiaquía, cuáles son sus síntomas, cómo se establece el diagnóstico y algunos errores comunes. Conté con el apoyo de la editorial para actualizar parte de los contenidos y adaptarlos a nuestra realidad; en esta labor fue esencial el generoso apoyo de la Federación de Asociaciones de Celíacos de España (FACE), que revisó el contenido del libro e hizo valiosas aportaciones.

En cuanto a las recetas, por lo general son muy sencillas, y en casi todas está presente el delicioso toque de la gastronomía francesa. El libro resulta ameno, práctico y es muy manejable.

[Enlace](#) a las primeras páginas

TEXTOS TRADUCIDOS

HELENA AGUILÀ, GANADORA DEL VII PREMIO INTERNACIONAL DE TRADUCCIÓN *M'ILLUMINO* *D'IMMENSO*

Helena Aguilà Ruzola (España) ha sido la ganadora de la VII Edición de *M'illumino d'immenso* Premio Internacional de Traducción de Poesía, con mención de honor a Marco Perilli (México).

Las traducciones ganadoras fueron elegidas por un jurado internacional compuesto por traductores y poetas de gran prestigio: **Barbara Bertoni** (Italia), **Miguel Ángel Cuevas** (España), **Inés Garland** (Argentina), **Fabio Morábito** (México) y **Jorge Yglesias** (Cuba).

La ceremonia de premiación se llevó a cabo el 14 de octubre de 2024, en el marco de la XXIV Semana de la Lengua Italiana en el Mundo, en el Instituto Italiano de Cultura de la Ciudad de México.

A diferencia de otros premios, la iniciativa no se basa en obras ya publicadas, sino que anima a los participantes a traducir por primera vez al español dos textos poéticos propuestos por los organizadores. En esta séptima edición, los dos poemas en lengua italiana elegidos por los organizadores —*Gli abiti e i corpi*, de **Giovanni Giudici**, e *Cnidaria* (fragmento), de **Laura Accerboni**—, fueron traducidos al español por 127 concursantes, de los 19 a los 81 años de edad, residentes en 18 países (Alemania, Argentina, Bolivia, Brasil, Camerún, Colombia, Cuba, Ecuador, España, EE.UU., Francia, Guatemala, Italia, México, Perú, Reino Unido, Uruguay y Venezuela).

La ganadora se hace acreedora a 1 000 euros. Sus dos traducciones serán publicadas por diez prestigiosos medios de comunicación de siete países: *Altazor* (Chile), *Biblit – Idee e risorse per traduttori letterari* (Italia), *El malpensante* (Colombia), *La otra* (México), *Lavina* (México), *Op. cit.* (Argentina), *Periódico de Poesía* (México), *Revista*

Internacional de Culturas y Literaturas (España), *Specimen. The Babel Review of Translations* (Suiza) y *Vasos Comunicantes* (España).

El premio del italiano al español está organizado por Laboratorio Trādūxit, con el apoyo de los Institutos Italianos de Cultura de Ciudad de México, Barcelona, Buenos Aires, Caracas, Lima, Madrid y Montevideo, con el patrocinio de Ametli (Asociación Mexicana de Traductores Literarios A.C.) y Biblioteche di Roma.

El Premio *M'illumino d'immenso*, creado en México por Barbara Bertoni (Italia) y Fabio Morábito (México), inicialmente solo incluía la traducción del italiano al español. Dado el éxito de la iniciativa, se crearon ediciones del español a otros idiomas (árabe, checo, alemán, portugués). Por primera vez, en 2023 se organizó una edición del premio con el italiano como lengua meta. En 2024, se ha premiado también una traducción del italiano al árabe (IV edición), del italiano al portugués (I edición) y del español al italiano (II edición).

El objetivo del Premio *M'illumino d'immenso*, que es fomentar la traducción de poesía, se superó con creces, puesto que contó en total con la participación de 491 traductores de 28 países de cuatro continentes.

Estos son los dos poemas que debían traducir los candidatos al VII Edición M'illumino d'immenso – Premio Internacional de Traducción de Poesía del italiano al español:

Gli abiti e i corpi

Ormai sfibrate le asole e sapienti
Rammendi qua e là – ma gli abiti
Sembravano come nuovi. Egli
Accurato ogni sera li deponeva
Sopra una sedia – quali
Che fossero l'umore o la stabilità
L'uxorio brontolamento che lo affliggeva.

E deponeva con essi il tic-tac
Che gli scandiva giorni e notti, l'orologio

Da tasca con una croce
Elvetica in campo rosso – emblema
Di esattezza agganciato a una teca di cristallo
Con dentro una trapunta di velluto
In attesa di reliquie microscopiche.

Gli abiti duravano anni:
Il nero, il grigetto, un altro a spina di pesce.
E ognuno col suo panciotto sul quale durante il giorno
La catenella che pareva di diamanti
Tra un'asola e l'oriolo nel taschino si stendeva.
Lui certe sere era greve di vino.
Si spogliava nel sonno, puntava al mattino.

Ma si destava fresco come certe volte io
Adesso forse più vecchio di quella sua età,
Che lo sbirciavo ritrovare le sue spoglie:
La giacca dignitosa, i pantaloni
Dall'impeccabile piega. E perché
Non dire del fregio rosa sulle mutande?
Perché tacere il colletto inamidato?

Tutto così ringiocondiva a ogni
Risveglio – sbarbato e tranquillo
E di un colore chiaro se distese dal riposo
Sbiadivano sulle guance le venuzze capillari.
Quale decoro l'abito
Rinnovato ogni giorno, restaurato
Dal persistere della giovinezza!

Dico il nero, il grigetto, un altro a spina di pesce
E un quarto credo ereditato da un parente
Defunto: duravano anni.
Io li spiavo mattina dopo mattina
E lui spiavo impassibile a tutto:
Al passare del tempo,
Al male dei creditori.

Giovanni Giudici, *Il male dei creditori*, Milano, Mondadori, 1977.

Cnidaria (Frammento)

Spazi
prima di tutto
unici colori
abitabili
edificati
in un quasi alto
in una quasi
direzione
non interno
spazi
scivolano
di millimetri
enormi
quanto non possono
schiacciano

Rosso
si riprende
le correnti
le mangia
compatto
appena sopra
il bianco
l'uscita ultima
non d'emergenza
piatto
elabora
parti insignificanti
ne fa cumuli
e poi
spazi

Grigio
scorre

sale lungo l'uscita
una parete
l'ha riempita
appeso all'acqua
al cemento
un blocco calmo
caldo
grigio
non lampeggia
parla
guide opache
in direzione
esterno
parla

Giallo
fiorisce
per meno
luce
si dirama
la mangia
solo quanto basta
sembra nero
ripreso
dall'acqua
giallo
ancora spegni
dicendo

Nero
stendendosi
tutto superficie
piatto
pellicola
misurata in corpi
scivolando
in metri
a partire

dall'alto
solo per noi
angoli
uscite
in trasparenti
strappi

Digerita
una volta
alla seconda
è diventata
roccia
acqua pesantissima
a fondo
precipitata
– masticata
tu
diceva quello
in alto
– corallo
pensava
ancora
corallo

Mille tentacoli
e mille bocche
un'immagine di quiete
bagnate anche le
ultime case
– non vedi la distruzione? –
chiedo
Non
l'abisso risponde
srotolandosi
ma il pigmento
rosso
delle alghe
Siamo

tra una luce
e l'altra
la superficie
e la sua rete

Laura Accerboni, *Il prima e il dopo dell'acqua*, Torino, Einaudi, 2024.

Las traducciones de Helena Aguilà Ruzola:

Los trajes y los cuerpos

Llenos de ojales desfibrados y hábiles
remiendos, pero los trajes
se veían como nuevos. Por las noches
los dejaba con cuidado
en una silla, poco importaban
el humor o la estabilidad,
el lamento de la consorte que lo atormentaba.

Y con ellos dejaba el tic tac
que marcaba sus días y noches, el reloj
de bolsillo con una cruz
helvética sobre fondo rojo, símbolo
de exactitud prendido en un joyero de cristal
forrado por dentro de terciopelo
a la espera de reliquias microscópicas.

Los trajes duraban años:
el negro, el gris claro, el de espiga.
Todos con su chaleco, en el que colgaba de día
la cadena que parecía de diamantes
entre un ojal y el reloj en el bolsillo.
Cargado de vino algunas noches llegaba,
se desnudaba entre sueños, la mañana acuciaba.

Mas despertaba fresco como yo a veces,
ahora tal vez mayor que aquella edad suya,

que lo atisbaba recogiendo su vestimenta:
la chaqueta digna, el pantalón
con la raya impecable. ¿Y qué
decir del festón rosa del calzoncillo
y del cuello almidonado?

Así, todo se regocijaba a cada
nuevo despertar, afeitado y tranquilo
y de un color claro si, relajadas tras el descanso,
palidecían las venitas capilares en las mejillas.
¡Qué decoro el traje renovado
cada día, restaurado
con la persistencia de la juventud!

Digo el negro, el gris claro, el de espiga
y un cuarto, creo, heredado de un pariente
difunto; duraban años.
Yo los espiaba mañana tras mañana
y lo espiaba a él: impasible a todo,
al paso del tiempo,
al mal de los acreedores.

Cnidaria (Fragmento)

Espacios
antes de nada
únicos colores
habitables
edificados
en un casi alto
en una casi
dirección
no interior
espacios
resbalan
unos milímetros
enormes

lo que no pueden
aplantan

Rojo
retoma
las corrientes
las engulle
compacto
apenas sobre
el blanco
la última salida
no de emergencia
plano
elabora
partes insignificantes
las acumula
y luego
espacios

Gris
se desliza
sube por la salida
una pared
la ha llenado
suspendido del agua
del cemento
un bloque calmo
cálido
gris
sin destellos
habla
guías opacas
en dirección
exterior
habla

Amarillo
florece

por menos
luz
se dispersa
la engulle
sólo lo mínimo
parece negro
retomado
desde el agua
amarillo
apaga otra vez
diciendo
Negro
extendiéndose
todo superficie
plano
película
medida en cuerpos
resbalando
unos metros
a partir
de arriba
sólo para nosotros
rincones
salidas
en transparentes
jirones

Digerida
una vez
la segunda
convertida en
roca
agua muy pesada
al fondo
se precipita
—mástica
tú
decía el

de arriba
—coral
pensaba
otra vez
coral.

Mil tentáculos
y mil bocas
una imagen de calma
también mojadas
las últimas casas
—¿no ves la destrucción?
pregunto
No responde
el abismo
desenrollándose
sino el pigmento
rojo
de las algas
Estamos
entre una luz
y otra
la superficie
y su red

Helena Aguilà Ruzola (Barcelona, España)

Es traductora literaria y editorial del italiano al español y al catalán y cuenta con más de 300 títulos publicados. Es miembro de la Junta directiva y responsable de Comunicación de la Asociación Española de Lengua Italiana y Traducción y fue vicepresidenta de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores española. Es profesora e investigadora de Filología Italiana en la Universitat Autònoma de Barcelona y miembro del *Nuevo Proyecto Boscán-Catálogo histórico y crítico de traducciones españolas de obras italianas* (MICIU), del Proyecto *WINK-Women Invisible Ink* (European Research Council) y de los grupos *Cuerpo y textualidad* (UAB) y *Translatio: La traducción de los clásicos y las letras*

españolas en la Edad moderna (École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques). Es codirectora de las Jornadas Internacionales sobre Traducción Literaria.

Mención honorífica: Marco Perilli (Trento, Italia)

Es escritor y editor. Sus libros más recientes son *Dante* (2019, Premio Amado Alonso), *Vesuvio* (2021) y *Blanca* (2022). Imparte cursos en la Fundación para las Letras Mexicanas. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores.

PRIMER PREMIO DEL VI PREMIO DE TRADUCCIÓN UNIVERSITARIA «VALENTÍN GARCÍA YEBRA», PAULA ESPINOSA VELASCO

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: Paula Espinosa Velasco, por su traducción del francés de «Aline-Ali», de André Léo.

Segundo premio: Marina Acién Martín, por la traducción de un fragmento de Jane Eyre, de Charlotte Brontë.

Tercer premio: Cabe Rodríguez Martínez, por la traducción del inglés de «The Two Offers», de Frances Ellen Watkins Harper.

Aline-Ali, la obra que ha obtenido el primer premio, es una novela de 1869 de Victoire Léodile Béra, la cual escribía bajo el pseudónimo de André Léo. Fue una autora comprometida con la divulgación de ideas progresistas e igualitarias, tanto por razón de clase como por razón de sexo. Además de textos de tipo ensayístico, también publicó obras de literatura con un claro trasfondo crítico y de perspectiva feminista. La temática principal de Aline-Ali es la alienación de la mujer en el matrimonio, aunque también aparecen otros temas como la complejidad de las relaciones humanas y los distintos puntos de vista según la naturaleza y posición social de cada individuo.

A continuación podemos leer un fragmento de esta obra, en traducción de *Paula Espinosa Velasco*.

[\(Texto original\)](#)

[...]

El viejo y la joven de los que acabamos de hablar representan estos dos estados de la distinción en el ser. En el caso de él, poca energía pulcra, pero una finura en extremo, una

delicadeza perfecta, una cultura culminada. Los rasgos, los contornos de la cara, recordaban con certeza a la época de pelucas empolvadas y de parlamentos, del *Mercurie galant* y de l'*Encyclopédie*. Frente alta, ojo sagaz y lleno de bondad, nariz aguileña, mentón ancho, boca de poeta, gran señor, elegante y fina, de la que solamente podían salir agudezas, comentarios ingeniosos o sosegadas interrupciones en pos de la justicia. En su expresión general, había mucha filosofía, pero cierta inclinación al eclecticismo, una ironía dulce, una cortesía infinita.

Los ojos del viejo erraban sobre la gente que le rodeaba, y de vez en cuando, pasaba por sus labios una media sonrisa. También solía posar sobre la joven sentada a su lado una mirada de cariño y orgullo, una mirada de padre, y no parecía desagradarle ver que tantos otros espectadores compartían esa admiración.

Esta joven, en efecto, merecía destacar, pero tras haberla declarado hermosa, era poca la satisfacción, y se le buscaba una expresión menos banal, más aplicable a aquel carácter encantador tan particular que poseía. Por debajo de las líneas puras, desbordaban intensas armonías. Se adivinaban en ella las elegancias de la educación unidas a las finuras de la raza; mas al encontrar su mirada se veía que, por poseer todas las distinciones, no había sentido la necesidad de encontrarlas a su alrededor. Sus rasgos tan solo tenían una mínima retirada al tipo paternal, ofreciendo un sello de época no más particular que aquel de los ideales de toda edad: conciencia, inteligencia, pureza.

Dos mechones ondulados de cabello castaño enmarcaban su delicada frente, que se habría dicho esculpida por la imaginación. La nariz, recta, tenía fosas móviles y delicadas, y en la mirada, que tomaba a la altura de las pestañas una dulzura extrema, la llama brillaba sobre un velo húmedo. Aunque era fina, su boca guardaba una expresión adorable de bondad.

Llevaba un vestido y una capa azul de seda, y un gorrito azul envuelto de una corona de margaritas completaba el conjunto. En su cuerpo, la gracia del contorno de sus hombros se distinguía por sí sola; sin embargo, su ademán, dócil y pudoroso, digno y agradable, daba a entender una talla alta y esbelta, sin ser delgada. El rostro de esta joven tenía una expresión de alegre ensueño. No miraba a los demás, sino al monumento gigantesco, que el sol poniente de tonos rosados transfiguraba, difuminando sus rayos, al estilo de un cielo italiano. Entre ese modelo de poder sereno, extraído de la eterna belleza de las formas, y

esa joven y bella criatura, encarnación de ideales superiores, se hubiera soñado con relaciones secretas.

La calesa, después de haber llegado a la plaza de l'Étoile, bajó rápidamente la avenida, donde, aquí y allá, entre la multitud de carruajes, el viejo y su hija intercambiaban varios saludos. En el bosque, como el cochero iba a tomar el camino de los Lagos, la joven, emocionada, dijo:

—¡Padre, vayamos a dar un paseo! ¿Le apetece? ¡Hace tan buen día!

—De acuerdo —respondió. Y con su orden el carro se adentró en el gran camino, casi desierto, que llevaba a Passy.

—¿Te acuerdas de que nos esperan cerca del lago? —añadió el viejo con una sonrisa.

—Dejemos un momento esta procesión. Padre, fíjese en las grandes praderas de color leonado, qué bello efecto hacen los trazos de joven verdor. Y ahí, en la orilla, entre la hierba, aquellas margaritas, con su gorguera nueva y su corazón de oro.

—Una gala campestre, pero allí también se lucen nuevas galas, de las que no te agrada demasiado ojear.

—Y qué más da... —dijo inclinando la cabeza.

—¡Qué bien! ¿Y Germain Larrey?...

Esta vez, el gesto de la cabeza fue más sutil, y lo acompañó una sonrisa algo traviesa. El coche continuó avanzando hacia la Muette, y allí el cochero, tras haber recibido nuevas órdenes, siguió el camino que conduce a los grandes robles de Auteuil.

—¿Así que esta tarde nos toca hacer de ermitaños? —dijo el viejo.

—¡Ay!, ¡padre, querido!, ¡mire que es usted un hombre de mundo! ¿Es que no puede alejarse de la multitud ni un momento? A mí la soledad me resulta encantadora a su lado.

—Y ya sabes, mi Aline, cuánto me gusta a mí compartirla contigo. Solamente me pregunto el porqué de tu capricho con el bosque esta tarde, cuando Germain nos espera junto al lago. Por mucho que nos guste la naturaleza, no se prefiere, ni siquiera un día de primavera, a un prometido. A menos que se le quiera atormentar un poco... pero tú no eres coqueta, que yo sepa.

Ella sonrió:

—¿Es que solo se puede pensar en un prometido?

—¡Menuda blasfemia!

—Un prometido —volvió a razonar ella sola— no es un marido.

El padre dejó ver una sonrisa escéptica mientras murmuraba:

—Es mucho más.

—Pues yo no lo veo así —dijo con vehemencia—. Si el matrimonio impide amarse, si tuviéramos que ser como Suzanne y su marido, por ejemplo, entonces... me quedaría toda la vida prometida.

—Por desgracia, eso es imposible. Y ya que estamos aquí solos, y en un buen lugar para una conversación seria, que sepas que esta misma mañana el señor Larrey padre ha venido a verme y ha sido muy insistente con fijar el día de la boda.

Una emoción bastante viva se dibujó en el rostro de Aline. No era de tristeza, ni siquiera de inquietud, sino una ligera conmoción, cuya causa no pudo ni ella misma expresar.

—En realidad —comenzó—, nada se ata con tanta prisa como una boda. Hace apenas tres meses que vi por primera vez al señor Larrey...

—¡Tres meses! Pues entonces, querida, se han sobrepasado todos los límites permitidos. ¿Es que es aceptable haberse estado conociendo durante tres meses antes de casarse? ¿Y

cómo no me he dado cuenta? Será que soy como tú, y sólo pido un poco de tiempo, pero mostrémonos excéntricos, y el mundo nos condenará.

—No tendrá razón —contestó la joven con una dulce mirada tomando la mano de su padre.

—No me embeleses, hija mía; si fuera por nosotros dos haríamos locuras. Escúchame bien, yo solo quiero hacer lo que debo, pero no tiene por qué ser a expensas de tu reputación y de tu felicidad.

—¿Y cómo se puede?...

Se quedó pensativa.

—No puedo llegar a entender —siguió al cabo de un instante— cómo hay costumbres, que me parecen carecer de sentido alguno, que la gente más instruida tiene que obedecer, solo porque son costumbres.

—Caes en el error, comprensible a tus veinte años, de creer que la gente instruida es razonable.

—¿Y cómo no iban a serlo? ¿Por qué?

El viejo hizo un gesto como diciendo: ¡me preguntas tanto! Y mirándola con una sonrisa medio tierna y medio burlona:

—¿Cómo vas a comprender las relaciones humanas, si no conoces ni las pequeñas, ni las malas pasiones? Traduces *matrimonio* por *amor*; pero el matrimonio por lo general no es más que una cuestión de vanidad o de dinero. Entonces, una vez habiéndose informado y hecho cálculos, ¿a qué más esperar? Solamente se trata de zanjar el acuerdo si es bueno o de romperlo si no lo es. Nosotros no pensamos así, bien; pero entonces procuremos que no duden, ya que una de las cosas que tiene el carácter humano —lo más infalible— es que las personas no soportan que no pienses como ellas, y se vengán por medio de todo tipo de insinuaciones pérfidas.

Busquemos en nuestro afecto lo verdadero, lo bonito y lo bueno, por delante de todo lo demás; pero disimulemos una excentricidad así cobijando esas ideas prohibidas bajo nuestro techo. Germain Larrey es un hombre caballeroso, noble y de familia noble en el puro sentido. Es un poco sorprendente que no te cases con un hombre de esa clase; de todas maneras, su riqueza acallará todas las bocas, y nos será atribuido el honor de un cálculo por el que solo hemos buscado la garantía del mérito y del carácter. Sin embargo, esta misma acusación se convertiría en una vergüenza si no hubiera matrimonio o pareciera incierto durante mucho tiempo. De hecho, ¿por qué ibas a dudar? Germain es amable, instruido, capaz, de buena posición, apasionado, perfecto en todos los aspectos. Promete ser no solo un hombre destacado, sino un marido excelente. Tú, que eres tan inflexible respecto a tantos otros, lo has acogido tan bien, y... hubiera jurado... que te iba a gustar mucho. ¿No podría significar nada para ti?

Al mismo tiempo, se detuvo a mirar a su hija.

—La verdad es que sí —dijo con un tono tan calmado y con una actitud tan apacible, que una sonrisa de incertidumbre se dibujó en los labios del viejo.

Tras un silencio, retomó la conversación un tanto indeciso:

—No has leído muchas novelas, ¿no es así? ¿Podrías explicarme, en confianza, y si mi pregunta no es indiscreta, qué idea tienes del amor?

Un destello de rubor, como un vapor ligero, recorrió la cara de Aline, y se notó algo de vergüenza en su actitud. Como no contestaba:

—Pongamos que no he dicho nada —rectificó el padre.

Pero girándose hacia él, y cogiendo las manos del viejo con las suyas:

—El amor —dijo ella— es la mayor vida del corazón.

—Bien, querida hija. Pero eso exige una nueva definición. ¿En qué consiste, para ti, la vida del corazón?

La joven bajó los párpados; sin embargo, a través de sus largas pestañas, brilló un destello.

—¿Es que se puede definir? —contestó—. ¿Es que no es inmenso, infinito?

Esta vez, ante esa fe tan joven y pura, fue el padre quien bajó la mirada. Tomando todavía la mano de su hija, pareció buscar una respuesta:

—Vosotras, las mujeres —empezó—, sois las conservadoras de bonitas ilusiones.

Viendo que no había nadie en el camino, la besó en la frente.

—Por desgracia —prosiguió él—, los hombres la mayoría de las veces se ven inclinados a la realidad. Pero Germain es de todos, de eso estoy seguro, el mejor y el más noble. Y bien, hija mía, ¿qué le debo responder al señor Larrey?

—Consiga un poco de más tiempo, padre, se lo ruego.

—¿Con qué razón? ¿Y de dónde te surge esa duda?

—No lo sé —dijo ella, ingenua.

—¿Es que tienes dudas del carácter de tu prometido?

—No.

—¿Has preferido a algún otro hombre?

Ella, sonriendo, hizo un gesto de negación.

—¿Entonces por qué esperar? Tienes casi veintiún años y la gente se sorprende de no verte casada todavía.

—Ahí está, un motivo grave —dijo Aline.

—Poco grave será, pero que te resistas tampoco es serio.

En los gestos pensativos de la joven se veía el esfuerzo del razonamiento que ella misma buscaba:

—Pero —dijo, al fin—, ¿por qué tanta prisa? ¡Comprometerse así de rápido! ¡Para siempre! ¡Apenas he descubierto la vida, mis ojos ennegrecidos no distinguen nada todavía con claridad, y se me obliga a tomar una decisión irrevocable! No me resisto, lo único es que... tengo mucho tiempo... y quiero mirar más todavía. El matrimonio es toda la vida entera, cumplida; una vez haya entrado, ya no podré volver atrás... y quiero quedarme un poco más a las puertas, donde me encuentro tan bien, padre, a su lado.

—¿Qué? Esa vida del corazón, con tanto poder, de la que hablabas hace nada, ¿acaso ya no te atrae tanto?

—¡Ay, padre! —replicó ruborizándose—. ¡Mire que es duro! Se aprovecha de que le revele secretos.

En aquel momento, como llegaban a un camino transversal, un carro de reparto pasó por delante de ellos, en el que se veía un hombre y una mujer, apoyados el uno en el otro, con una actitud reveladora. La mujer llevaba un vestido vistoso y llamativo; su apariencia y formas iban en consonancia. El hombre, de mediana edad, calvo y pálido, por el contrario, tenía una cierta distinción en apariencia y en aspecto, una especie de cobertura a través de la cual sobresalían la sonrisa y la mirada de sátiro. Al ver de lejos la calesa y su interior, se tiró a la parte trasera del carro, pero era demasiado tarde como para que no le reconocieran.

—¡Señor de Chabreuil! —murmuró Aline sorprendida.

El viejo dio un profundo suspiro:

—¡Espero que tengas más suerte que tu hermana! —dijo.

Después, dejando el asunto, ordenó al cochero volver al lago. Nada más incorporarse al camino, un joven caballero de buena figura les alcanzó, al trote apresurado de un bello alazán, y les dirigió un saludo lleno de una expresión tan tierna como respetuosa.

—¡Oh! ¡Aquí está, señor Larrey! —dijo con cariño el padre de Aline.

—He estado aquí desde hace ¿una hora?, señor, fijándome en todos los puntos del horizonte.

—Ha sido culpa de mi hija, el amor por la naturaleza la ha apoderado, y acabamos de dar un paseo por los caminos desiertos de Auteuil.

—¿La señorita de Maurignan ha hecho eso sin remordimiento? —dijo el joven lanzando a Aline una mirada de cariñoso reproche.

—Para nada, puesto que hemos venido a buscarle para que nos acompañe a pasear. Si quiere confiar su caballo a mi mozo cuando hayamos llegado al otro lado del lago, puede tener un sitio en la calesa, y continuaremos hasta Meudon.

Al cabo de un rato, pasaron por los plácidos caminos y salieron del bosque. Ya atardecía; poco a poco la conversación se tornó afectuosa, íntima, llena de confianza; sus voces se endulzaron hasta alcanzar el tono de aquella hora encantadora y velada, y sus jóvenes corazones, en donde germinaba el amor, se impregnaron con deseo de poesías primaverales. El señor de Maurignan, algo apartado de la cita, escuchaba, con una sonrisa en los labios, a los dos prometidos, cuya intimidad le cautivaba. Aline se dejaba llevar con más confianza de la que había mostrado hasta entonces, cara a cara con Germain Larrey, y este exhibía sin esfuerzo un carácter amable, diverso, flexible, dotado de conocimientos más sólidos de los que suelen tener los hijos de familia en general.

Todo denotaba en Germain uno de aquellos espíritus alegres, cuyo nacimiento, cuyo carácter y cuyas capacidades destinan al éxito; quienes, tiernos de temperamento y por táctica prudentes, cuidadosos de no dañar nada, se ganan simpatías a su alrededor y apenas enemigos. Nacidos para su época, de la que sin embargo reúnen las cualidades mucho más que los defectos, de estos hombres se cosechan las flores de la vida, y aunque les mueva

una honradez natural para combatir la injusticia, fácilmente consideran como espíritus apenados a los descontentos.

Habiéndose nutrido ya en el seno familiar de un cierto liberalismo, el espíritu ilustrado de Germain no había podido negarse a aceptar con suficiente convicción los principios democráticos; no obstante, estaba demasiado bien criado como para no someter su expresión y aplicación a conveniencia, por lo que a su propia conducta se refiere, y se ponía en manos del tiempo con confianza para introducir en la sociedad las reformas que le parecían útiles. Esa fácil resignación y esa tolerancia por el presente, le condujeron hasta ingeniosas combinaciones que hacen contrastar la ley principal con la armonía, y disfrutaban fusionando a los opuestos. Entre los suyos, pasaba por un demócrata amable, de una impactante audacia y de un buen gusto reconfortante, un doble prestigio; los republicanos le estaban agradecidos por tener un pensamiento parecido al suyo, porque no pertenecía a su mundo, y por el mismo motivo le perdonaban el actuar con moderación. Y además, era generoso.

Elegante, espiritual, rico, buen muchacho, estaba solicitado entre las mujeres; pero con la perfecta sensatez que le caracterizaba, Germain no solo había renunciado temprano a los placeres vulgares, sino que a partir de entonces había decidido no abrir su corazón a nada más que a las relaciones honestas, que le parecían ser las mayores fuentes de felicidad, a la vez que las únicas garantías de dignidad. También acababa de romper su relación con la bella condesa de R..., mujer de un embajador extranjero, dejándola desconsolada.

Fue entonces cuando se volvió asiduo con la señorita de Maurignan y pidió su mano, contándoles a sus amigos, como motivo de su elección, que no era ni coqueta ni superficial.

Al casarse a los veintiocho años, tras alguna locura fugaz, con una joven menos rica que él, y elegida por dichos motivos, Germain Larrey daba una imagen de razón y de carácter seria y, frente al mundo, decididamente volvía a ser el puritano de buen gusto. Unas cuantas estaban celosas de Aline de Maurignan.

Si la sensatez había determinado esta decisión, el corazón en seguida se puso de su parte. Se hizo difícil no sufrir el encanto penetrante de esta joven bella, reservada y modesta, quien, siempre auténtica, a veces disfrutaba como una niña y era adorablemente sincera.

En cuanto se lo dijo el señor de Maurignan, Germain se enamoró, pues, perdidamente, y todo lo indicaba; el esmero que ponía, algo de timidez, poco habitual en él, muestras de atención continuas, y sobre todo las miradas rebosantes de una emoción sincera, que daban un vuelco al corazón de Aline y la sumían en fantasías que ella ni siquiera todavía había vivido.

Durante ese paseo por el campo y el bosque, entre hálitos primaverales, en la discreta sombra que caía, nunca antes la voz de Germain había sido tan tierna; nunca antes la conversación entre dos prometidos había sido tan cercana, tan profunda, tan íntima.

Cuando bajaron hacia el hotel de Maurignan, por la calle de la Universidad, una vivienda vasta y antigua que por sí sola representaba una fortuna, pero que era poco productiva, Aline respondió por primera vez a una presión en la punta de sus delicados dedos de un beso respetuoso, y al retirar la mano su prometido la puso sobre la suya enguantada. El padre estaba exultante.

[...]

Paula Espinosa es investigadora predoctoral en el Departamento de Traducción y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Pompeu Fabra y forma parte del grupo TRILCAT (UPF), dedicado a la investigación en traducción y recepción de literatura. Es graduada en Traducción e Interpretación y en el Máster de Estudios de Traducción de la misma universidad, una formación que complementó con un Mínor en Estudios Humanísticos de Literatura. Su tesis doctoral se centra en la lengua literaria coloquial en traducciones catalanas de novela negra publicadas durante la segunda etapa de la dictadura franquista. Asimismo, se dedica a la práctica de la traducción del inglés y del francés al catalán y al castellano, y entre las lenguas catalana y castellana, además de corregir. Es miembro de ACE Traductores desde 2023.

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. En 2020 recibió el Premio a la Traducción Literaria del italiano al español, otorgado por el Istituto Italiano di Cultura di Madrid y la Casa delle traduzioni – Biblioteche di Roma, por su traducción de *M. El hijo del siglo* de Antonio Scurati, publicado por Alfaguara.

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).

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.

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.

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.

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.

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!