



VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores



Invierno 2020 – número 52



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

ISSN: 2174-9310

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

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

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

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

ACE Traductores

Casa del Lector

Paseo de la Chopera, 14. 28045 Madrid

914 462 961/ 912 061 710

lamorada@acett.org

vasoscomunicantes@acett.org

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| EDITORIAL..... | 7 |
| «De trujamanes y Trujamanes», de Carmen Francí y Arturo Peral | 7 |
| ARTÍCULOS..... | 9 |
| «Noche en el paraíso», de Eugenia Vázquez Nacarino | 9 |
| «Traducir para leer y leer para traducir. Un paseo por la obra de cinco escritoras (Jean Rhys, Elizabeth Barrett, Elizabeth von Arnim, Alice Munro y Virginia Woolf)», de Dolores Udina..... | 15 |
| «Traductores visibles de una autora invisible», de Celia Filipetto..... | 29 |
| «Borges, autor de Orlando», de Itziar Hernández Rodilla..... | 33 |
| «Invisible es nombre de mujer: la feminización de la traducción literaria», de Carmen Francí..... | 51 |
| «La “gripe española” en El cuaderno gris», de Marc Jiménez Buzzi..... | 59 |
| «Decameró», de Carles Riba..... | 63 |
| «200 años de soledad: de la recepción de Adam Mickiewicz en España», de Amelia Serraller..... | 73 |
| «Alas y Treinta y tres monstruos, novelas que rompieron el hielo», de Manuel Ángel Chica Benayas..... | 83 |
| CENTÓN..... | 87 |
| Entusiasmo y precariedad..... | 87 |
| Cómo empecé a traducir, III..... | 91 |
| NOVEDADES TRADUCIDAS | 103 |
| Celia Filipetto: Corazón giratorio, de Donal Ryan..... | 103 |
| Luisa Gutiérrez Ruiz: Los Bandídez y el karaoke kanalla, de Siri Kolu..... | 104 |
| Raquel García Rojas: Todo cambia. Crónicas de los Cazalet, de Elizabeth Jane Howard | 105 |
| Pepa Linares de la Puerta: Arenas movedizas, de Nella Larsen..... | 106 |
| Isabel Hurtado de Mendoza Azaola: Almas silenciosas, de Ann Cleeves | 107 |
| Celia Filipetto: La invención ocasional, de Elena Ferrante | 109 |
| Noemí Risco Mateo: Rodrigo Bandido y Chiquillo, su escudero, de Michael Ende y Wieland Freund..... | 110 |
| Amaya García Gallego: Sus hijos después de ellos, de Nicolas Mathieu..... | 112 |
| Alicia Martorell: Cuitas de amor de una gata inglesa / Cuitas de amor de una gata francesa, de Balzac / P.J. Stalh | 116 |
| Blanca Ortiz Ostalé: Mitos y leyendas inuit, de Knud Rasmussen..... | 117 |
| M. T. Gallego y Amaya García G.: La Cartuja de Parma, Stendhal, y Voy a hablar de Sarah, de Pauline Delabroy-Allard | 118 |
| Amalia Ayensa Navascués: Sobre lo bello en Mozart, de Gustav-Hans H. Falke | 120 |

| | |
|---|-----|
| Teresa Benítez: Memorias de un antihéroe, de Kornel Filipowicz..... | 122 |
| Jesús Cuéllar Menezo: Upstate, de James Wood..... | 124 |
| Joaquín Garrigós: El balneario, de Alexandru Ecovoiu..... | 125 |
| Alicia Martorell: Vuelve Jules, de Didier van Cauwelaert | 126 |
| María Teresa Gallego Urrutia: El naufragio de las civilizaciones, de Amin Maalouf ... | 127 |
| Concha Cardenoso: El día en que llegó la guerra, de Nicola Davies y Rebecca Cobb .. | 130 |
| Daniel Najmías: El motín de la naturaleza. Historia de la Pequeña Edad de Hielo (1570-1700), de Philipp Blom | 131 |
| Coto Adánez: SAMO. Un tributo a Basquiat, de Koffi Kwahulé | 133 |
| TEXTOS TRADUCIDOS..... | 135 |
| Mohammad Hemati: La cuna | 135 |
| «Del Diario americano de Alexander von Humboldt», de Ricardo Bada..... | 151 |
| «Tercer premio del II Premio Complutense de Traducción Universitaria “Valentín García Yebra”», de Robert Szymyślik..... | 157 |
| NOSOTROS | 167 |
| Directores..... | 167 |
| Consejo de redacción | 167 |
| Corrección..... | 168 |

EDITORIAL

DE TRUJAMANES Y TRUJAMANES

Carmen Francí y Arturo Peral

Jueves, 2 de enero de 2020.

Presentamos hoy, 2 de enero de 2020, el número 52 de VASOS COMUNICANTES, tercero de la etapa exclusivamente digital iniciada el pasado septiembre. Ha transcurrido un periodo de tiempo breve pero suficiente para afirmar que la revista va consolidándose en su nuevo formato, el número de lectores va en aumento (en gran medida, gracias al trabajo de difusión en las redes sociales) y las colaboraciones han sido ricas y variadas: si bien nuestro objetivo era, en un principio, publicar un artículo o entrevista inéditos por semana, lo cierto es que a estas alturas, si sumamos las reseñas de la sección «Novedades traducidas» y los documentos procedentes de la hemeroteca, ofrecemos a los lectores más de 300 entradas.

Sin embargo, seguimos explorando las infinitas posibilidades que nos ofrece el formato digital. Fruto de este empeño es el inicio de la colaboración con en el Instituto Cervantes para publicar conjuntamente [El Trujamán](#). La revista de traducción El Trujamán nació de la mano de [Mari Pepa Palomero](#) en 1999 y desapareció casi veinte años más tarde con su fallecimiento, el 10 de enero de 2018. Durante estos años Mari Pepa guio con inteligencia y sabiduría una extraordinaria revista diaria de traducción alojada en el [Centro Virtual Cervantes](#). VASOS COMUNICANTES ha propuesto a los responsables del Instituto Cervantes la posibilidad de seguir publicando *los trujamanes* conjuntamente, la idea ha sido bien acogida y así se hará de forma semanal a partir del primer trimestre de 2020, siguiendo las pautas de Mari Pepa Palomero, condensadas en el siguiente párrafo:

[Este espacio](#) se abre a todas las especialidades de la traducción: literaria, científica, técnica, administrativa, sin olvidar dos importantes aspectos de la misma, la enseñanza y la historia; asimismo, encontrarán anécdotas y citas. Los autores de los textos son especialistas en cada una de las materias; a pesar de ello, no pretendemos llegar sólo a los profesionales, sino a cualquier *ciberlector* curioso e interesado por su lengua y su literatura.

Así pues, con El Trujamán iniciamos una sección semanal dedicada a la reflexión sobre todo tipo de traducciones; confiamos en saber llevarla con el mismo tino que Mari Pepa Palomero.

ARTÍCULOS

NOCHE EN EL PARAÍSO

Entrega del premio Esther Benítez

Eugenia Vázquez Nacarino

*El pasado 12 de diciembre de 2020 celebramos en la sede del Instituto Cervantes la entrega del XIV Premio Esther Benítez a [Eugenia Vázquez Nacarino](#) por su traducción de *Una noche en el paraíso*, de Lucia Berlin. Reproducimos aquí las palabras de la galardonada.*

A veces con los años miras atrás y dices, ese fue el comienzo de... O éramos tan felices entonces... antes... después... O piensas, seré feliz cuando... una vez consiga... si nosotros...

Yo sé que soy feliz ahora.

Así empieza el cuento que da título a este libro, y no me resisto a hacer lo que hago siempre al traducir: apropiarme de las palabras y sentirlas mías. *Una noche en el paraíso* sintetiza la emoción que supone para mí este momento (nervios aparte): me siento muy afortunada y querida por haber recibido este honor, el premio en memoria de Esther Benítez, que conceden mis colegas de ACE Traductores, y ver aquí hoy muchas caras conocidas y a personas muy queridas, en la emblemática sede del Instituto Cervantes de Madrid. Y más, si cabe, porque el reconocimiento sea a la traducción de uno de los libros de Lucia Berlin, que tantas alegrías inesperadas me han dado.

Traducir una obra literaria es habitar y dejarse habitar por una conciencia ajena que acaba siendo propia en el viaje de una lengua a otra. A veces, sin embargo, sientes una conexión inmediata, y eso me pasó con Lucia Berlin. He llegado a sospechar que me lee el pensamiento. Será que yo también tengo un don para quedar mal, y que hablo mucho cuando estoy nerviosa, o con los dentistas; será que compartimos un sentido del humor un poco rocambolesco, o que a mí tampoco me importa contar cosas terribles con tal de hacerlas divertidas. Y sobre todo será que estos cuentos hablan de mí, porque hablan de la vida, de sus luces y sus sombras como solo logra hacerlo la gran literatura.

Lucia Berlin, que en vida fue una autora de culto pero minoritaria, confesó que le gustaba pensar que sería leída dentro de mucho tiempo: «Me encanta la idea de que una niña entre

en una biblioteca un día y descubra uno de mis libros. Así que, en el fondo, soy ambiciosa de verdad.» Esa aspiración tan modesta, tan hermosa, se ha cumplido también más allá de las fronteras de su propia lengua gracias a casi treinta traducciones en todo el mundo. En ese acto de justicia póstuma, destaca la edición en lengua española. David, el tercer hijo de Lucia, me ha pedido que comparta un mensaje hoy:

Ni los elogios ni el éxito que ha recibido la obra de Lucia significarían tanto para ella como la acogida de los lectores hispanohablantes, no solo en España sino en toda América Latina. La habría hecho más feliz que nada, más que las reseñas en el *NYT* o el *Paris Review*. Esas muestras de amor y reconocimiento no se han igualado en ningún sitio, ni siquiera aquí en Estados Unidos. Amaba la lengua y la cultura españolas, y tal vez ese amor traspasó la página y conectó con sus lectores en español. Y tú, Eugenia, has contribuido a que sea posible. Tu traducción “impecable”, como la definió (Antonio) Banderas fue el puente que tendió esta conexión con sus más grandes admiradores. Cómo nos gustaría que estuviera viva para compartir este premio contigo.

Traducir es moverse en zonas fronterizas, y en ese mismo territorio se mueven los cuentos de Lucia Berlin, donde conviven lenguas y realidades distintas. Al traducir estamos en una tierra de nadie y a la vez de todos donde el horizonte es más vasto. Olga Tokarczuk, galardonada este año con el Nobel de literatura, en un artículo reciente titulado «Cómo los traductores están salvando el mundo», reflexiona que cada vez más se impone un lenguaje común, un lenguaje que uniformiza la realidad y nos hace más fáciles de manipular. La literatura es un arma de resistencia, porque nos da a conocer el lenguaje privado y otros mundos posibles. Con las traducciones, nuestra visión y nuestro mundo crecen.

Traducir no es un mero trasvase de significados y significantes: hay que verter el alma de un texto. En ese tránsito, una parte de tu propia alma queda impresa, infundiendo esa energía que alienta la literatura. Para Lucia Berlin era esencial escribir historias «verdaderas», y, más allá de que el material se extraiga o no de la propia vida, sus cuentos son «una transformación, no una distorsión de la verdad», como dice Lydia Davis^[1].

Cuando traducimos obramos también esa transformación, desde el otro lado del espejo, sin distorsionar la esencia íntima de un texto, de modo que ambas imágenes se fusionan.

Tal vez esa verdad de los cuentos de Lucia Berlin era demasiado rotunda para que en su día llegara a un público mayoritario: habla de mujeres solas, de inmigración, pobreza, enfermedad, suicidio, drogas, abusos, temas más estigmatizados en la época que sus libros

vieron la luz en Estados Unidos. Como dice Stephen Emerson, en la nota a la edición de *Manual para mujeres de la limpieza*. Al fin y al cabo la vida de Lucia transcurrió, en gran medida, en los márgenes. [...] Y fueron esos «márgenes», de hecho, los que infundieron esa fuerza especial a su obra.^[2]

Creo que desde entonces esos márgenes han crecido: necesariamente ha caído el tabú que rodeaba muchos temas en gran parte de nuestra sociedad, y muchos lectores se reconocen en la brutalidad de la vida que narra Berlin, la denuncia de las injusticias, y encuentran consuelo y fuerza en esa mirada siempre compasiva, capaz de no perder el sentido del humor y de dar luz incluso en los peores momentos.

En una de las cartas de sus años más difíciles, que ahora se publican en *Bienvenida a casa*, cuenta:

Una vez cuando era muy pequeña en el Gran Cañón había una camarera con una bandeja enorme de tazas de café cruzando el restaurante. Una de las tazas se le cayó y se hizo añicos en el suelo, y ella levantó la mirada hacia el cielo, y dijo, a la mierda, y estrelló la bandeja entera y se largó. Eso es lo que yo hago siempre.^[3]

Vivimos en un mundo donde cada vez hay más gente víctima de la desigualdad y con ganas de estampar la bandeja contra el suelo, harta de alimentar un sistema insaciable que avanza ciegamente a costa de las personas y los recursos de un planeta que se agota, mientras los gobiernos y las empresas se deshumanizan y hablan de crisis y recortes que nos exigen más y más sacrificios.

Duele en el alma decir que los traductores en este país somos parte del nuevo precariado. Los libros no son camas de hospital ni son escuelas, pero «leer es el pan», como dice Cynthia Ozick, y una sociedad donde la cultura no sea un santuario y vele por los profesionales que la nutrimos está condenada a ser una sociedad más pobre y raquítica.

Leer es la forma más esencial de traducir, y es la mejor escuela del mundo. Cada nuevo libro es una contraseña que te abre el camino hacia el siguiente. Sé con exactitud cuándo leí por primera vez una traducción de Esther Benítez. Yo tenía doce años, y en clase de castellano en séptimo de EGB de la Escola Pública Pompeu Fabra leímos los *Cuentos escritos a máquina*, de Gianni Rodari, mi primer libro de la editorial Alfaguara.^[4] Y puede que fuera también uno de mis primeros contactos con la vida extraterrestre:

¡Clonc!, ¡Scrash! Llegan los marcianos

Una buena mañana llegan los marcianos. (...) Los platillos son tres. Y tres marcianos sacan la cabeza por las cupulitas. Son de un precioso verde primavera y tienen antenas en la frente, exactamente igual que la gente se los imagina. Pero no es cierto que sean bajitos: al contrario, miden tres metros y medio de alto. Visten túnicas amarillas, adornadas con bordados folklóricos bastante parecidos a los que se usaban en Calabria el siglo pasado. Rarezas del cosmos.

Es fácil leer las señales del futuro con posterioridad, claro, o tal vez sean solo rarezas del cosmos, y es innato al ser humano dar sentido al mundo a través de las historias. Pero como dice Lucia Berlin, la historia es lo que cuenta.

Gracias a la junta de ACE Traductores, por su labor, y mención especial a Marta Sánchez-Nieves, que ha estado al pie del cañón para organizar la velada, y a Ana Flecha, la maestra de ceremonias soñada. Gracias a mis colegas de profesión, que trabajan con entrega en condiciones que deberían ser mejores.

En mi labor traductora tengo la suerte de contar con el oficio, la inteligencia y la complicidad de quienes participan en el proceso de edición y corrección, que ven los textos con una mirada limpia y ayudan a matizarlos y pulirlos.

Descubriendo voces únicas como la de Lucia Berlin, que sin saberlo necesitábamos leer, están mujeres como María Fasce (actualmente directora literaria de Lumen y Alfaguara Negra), que en su día me propuso junto con Lola la traducción de *Manual para mujeres de la limpieza*, y después *Una noche en el paraíso*, el libro premiado. La conocí hace ya más de diez años y es una enorme alegría que María esté aquí hoy para compartir este momento.

Hoy quiero compartir la alegría de este premio también con Lola Martínez de Albornoz (actualmente editora en Lumen y Alfaguara Negra), Maya Granero (que se ocupó de la primera lectura de este libro y de muchos otros en los que hemos trabajado juntas) y Julia Fanjul (que se encargó de una revisión posterior), y las tres nos acompañan hoy también para celebrarlo leyendo algunos fragmentos que les gustan especialmente.

Gracias a María, Lola, Maya y Julia, y a todos los demás de Alfaguara: Pilar Álvarez, actual directora literaria del sello, y José Luis Rodríguez, que coordinó la edición de este libro, y que no han podido acudir hoy. Gracias también al equipo de Penguin Random House de Barcelona.

Gracias a mi familia y a mis amigxs.

Gracias a David, Daniel y Jeff Berlin, y a Stephen Emerson.

Gracias a Esther y a Lucia, que siguen alentándonos con su ejemplo y su inspiración.

[1] En el prólogo a *Manual para mujeres de la limpieza*, p. 19 (Alfaguara, 2016).

[2] Op. cit. pp. 25-26.

[3] *Bienvenida a casa. Apuntes biográficos, fotografías y cartas escogidas*, Alfaguara, 2019, p. 134.

[4] De la colección Juvenil, 7ª edición de 1986; la primera es de 1978, p. 151.

TRADUCIR PARA LEER Y LEER PARA TRADUCIR. UN PASEO POR LA OBRA DE CINCO ESCRITORAS (JEAN RHYS, ELIZABETH BARRETT, ELIZABETH VON ARNIM, ALICE MUNRO Y VIRGINIA WOOLF)

Dolors Udina

Artículo de Dolors Udina a partir de la conferencia pronunciada en Málaga, con ocasión del Día del Traductor, el pasado 30 de septiembre de 2019.

Después de más de 30 años de dedicarme a traducir, me atrevo a afirmar que no hay experiencia literaria más completa que la traducción, sobre todo porque es la manera de dedicar a cada libro el tiempo que realmente pide (y un poco más). He dicho a menudo que decidí dedicarme a la traducción para poder vivir leyendo. Traducir, para mí, es leer, escribir lo que leo y después revisar lo que he escrito tantas veces como sea necesario. Al traducir, me convierto en un lector que escribe, no tomando notas de manera intermitente, sino en la continuidad de la lectura. Hago el primer borrador de la traducción intencionadamente rápido y sin entretenerme demasiado en ningún problema concreto. Me sirve, sobre todo, para captar el tono y tener una visión de conjunto, para saber el alcance del libro y para contar con el texto ya escrito «a máquina». El segundo borrador es el que me exige más horas, cuando procuro que el texto quede bien ligado en concordancia con el original, cuando miro diccionarios de todo tipo y pulo la traducción, pero todavía con el original delante. A partir de la tercera revisión, ya sin mirar el original, es cuando tengo la sensación de que realmente profundizo en el texto y me da la impresión de estar «creando» un nuevo texto, de hacer salir todo lo que puede haber debajo de las palabras, de insuflarle nueva vida. Para mí es el momento sublime de la traducción y el que me hace sentir pasión por un trabajo como este.

Una de las cosas más extraordinarias de dedicarse a traducir es la sensación de dar nueva vida a libros y autores que tuvieron su momento y que se resucitan cuando se reescriben en otra lengua, en algunos casos uno o dos siglos después, en circunstancias totalmente distintas y con unos posibles lectores muy alejados de los receptores de la obra original. A menudo, cuando leemos una obra en una lengua que nos es muy cercana y que nos transmite el mensaje como si se hubiera escrito ahora, no nos paramos a pensar en qué época se ha escrito. Pienso que, cuando traducimos, no pretendemos modernizar una obra

sino que el objetivo es reflejar lo que dice el original respetando el momento en que fue escrita, pero, por lejano que sea este momento, sí que al escribirla de nuevo en la lengua de ahora damos al texto una nueva juventud.

En este texto intentaré seguir el hilo, desde el punto de vista de traductora, de la mirada femenina en la obra de cinco autoras que tienen bastante en común pero que, en este caso, comparten sobre todo el hecho de haber sido traducidas al catalán por la misma persona y, por tanto, tienen este nexo de unión cuando menos en la literatura catalana. Intentaré reflejar la manera de hacer literatura de cada una de ellas, la forma y el estilo de las obras que he traducido y hasta qué punto he tenido que bucear en la biografía y la personalidad de las autoras para que me sirvieran de guía a la hora de traducirlas. El discurso de cada una de ellas es muy diferente, como lo es también la época. Para empezar, una de ellas es poeta, Elizabeth Barrett Browning, y nació a principios del siglo xix. También Elizabeth von Arnim, tal vez la menos conocida de las cinco, nació en el xix (1866), en Australia. Jean Rhys y Virginia Woolf nacieron con sólo dos años de diferencia (Rhys en Dominica en 1884, y Woolf en Londres en 1882), pero toda su obra e influencia pertenecen al siglo xx, mientras que Alice Munro, que nació en Ontario (Canadá) en 1931, aunque escribió la mayor parte de su obra (más de 10 libros de relatos) durante el siglo xx, como recibió el premio Nobel en 2013, puede considerarse una autora del siglo XXI.

Tuve la suerte de que la primera traducción que me encargaran (la editorial Columna de los años 80) fuese *Wide Sargasso Sea*, la obra principal de Jean Rhys, publicada en Inglaterra en 1966, una novela de una delicadeza y una precisión enternedoras. Fue una de las últimas novelas que publicó Jean Rhys y trabajó en ella durante treinta años. La suya fue una existencia llena de tropiezos, matrimonios fracasados, muerte de un hijo, pobreza, soledad e incluso cárcel. Sus personajes son siempre mujeres, mujeres urbanas que viven entre los efervescentes y excesivos años veinte y los oscuros cuarenta, mujeres que se debaten entre la vieja economía dominada por el hombre, la libertad amorosa y vital, el sueño, el talento y las dificultades económicas. Jean Rhys escribía, como explica ella, «por el deseo de librarme de aquella horrible tristeza que me abrumaba. De pequeña descubrí que si conseguía expresar el dolor en palabras, este dolor desaparecía». Expresa este dolor en un estilo depurado y económico, con frases cortas y claras. Para explicarse, sus silencios son tan importantes como las palabras. *Wide Sargasso Sea* (*El ancho mar de los Sargazos*) está inspirada en un personaje de *Jane Eyre*, la famosa novela de Charlotte Brontë, publicada a mediados del xix (1847), en la que un caballero inglés, *Mister Rochester*, tiene encerrada en el ático de

su mansión victoriana a su primera mujer, una criolla que se vuelve loca. Jean Rhys conocía bien esta novela y comentaba que «las hermanas Brontë eran unas escritoras geniales y, claro, Charlotte Brontë construye su propio mundo y consigue convencerte de que la pobre lunática es realmente terrible. Cada vez que leo este libro —sigue Rhys—, me siento ofendida por la falsedad de las escenas criollas y, sobre todo, por la crueldad de *Mister Rochester*. Siempre pienso: “Esto es solo una versión, la versión inglesa, como si dijésemos”» Para compensar esta versión, decidió escribir la historia de la «mujer loca» desde el punto de vista de una dominiquesa: la historia de muchas herederas criollas de mediados del xix, después de la abolición de la esclavitud, que habían asimilado las creencias y supersticiones de la población negra pero eran odiadas por los antiguos esclavos, y fueron empobrecidas o desposeídas por la ley inglesa que lo ponía todo en manos del cónyuge masculino.

Hice esta traducción hace treinta años y la releí hace unos meses. Reviví la sensación poética, delicada y precisa de la prosa de Jean Rhys, me vi transportada como entonces a la vida exuberante y exótica de la época en las Antillas y sufrí con la protagonista ante la ceguera y la incompreensión de un marido prepotente y cruel. También vi que cambiaría muchísimas cosas de la traducción. Sobre todo de lengua (el catalán ha evolucionado mucho en estos treinta años y, desde luego, he aprendido), pero también cambiaría la manera de transmitir el original. (Por invisibles que seamos, el momento en que traducimos y nuestra circunstancia personal tienen un efecto evidente en la traducción.) Se ha dicho a menudo que las traducciones caducan, precisamente cada treinta años, y me parece un ejercicio fabuloso revisar o volver a hacer una traducción treinta años después con la experiencia acumulada, con los cambios en la lengua y también con la diferente manera de entender la fidelidad y de cómo insertar una traducción en nuestra propia tradición.

En 2007, la editorial Empúries volvió a publicar mi traducción de *Wide Sargasso Sea* pero, lamentablemente, no me avisaron antes de hacerlo y el libro salió sin que yo pudiera revisar la traducción. Por suerte, la editorial Minúscula ha decidido traducir toda la obra de Jean Rhys al catalán y, de momento, con la traducción de *Good Morning, Midnight* he podido volver a sentir y escribir desde la voz de Jean Rhys, una autora de quien siempre me ha fascinado la mezcla de fragilidad vital y emocional con una determinación literaria incombustible. En *Good Morning, Midnight*, título basado en un poema de Emily Dickinson (una poeta que casi parece que escribiera con el objetivo de demostrar la imposibilidad de la traducción), Jean Rhys cuenta una época bastante lamentable de su vida, llena de alcohol

y soledad, con una simplicidad y un aire de tristeza entrañables. Su visión de la vida, su vida, es absolutamente desesperanzada, pero ¡qué manera más delicada de expresar la desesperanza!

La autora más antigua de las cinco es Elizabeth Barrett Browning (nacida en 1806), que en 1846 dedicó a su marido Robert Browning los llamados *Sonets of the Portuguese* y que publicó en catalán la editorial Cafè Central en 2006, exactamente dos siglos después del nacimiento de la poeta. Estos 44 sonetos nos permiten seguir la evolución de la relación de Barrett y Browning desde sus inicios, cuando ella no podía creer que Browning fuera sincero al declararle el amor que sentía por ella, hasta que empieza a creérselo y finalmente llega a vivir la relación en toda su plenitud. Estos sonetos son la obra más perdurable de Barrett, se han hecho muchas traducciones (en castellano hay más de media docena), y se ha tendido históricamente a presentarlos con un romanticismo azucarado. No había ninguna traducción completa de los sonetos al catalán (sólo Marià Manent y Francesc Parcerisas habían traducido algunos). El reto, para mí, era conseguir traducir estos sonetos destacando más la profundidad de la expresión poética que la pátina romántica del amor. Leyendo todo lo que encontré para conocer al personaje que había escrito los sonetos y el momento en que lo había hecho, descubrí a una mujer que quería inaugurar una nueva manera de hacer poesía que se alejase de las voces tradicionalmente «femeninas». Aseguraba que «busco en todas partes a mis abuelas literarias y no encuentro a ninguna»; sólo en el campo de la novela había un personaje que le podía servir de guía, George Sand, una autora que se atrevía a explorar temas sociales y sexuales y que, según Barrett, combinaba los mejores atributos de ambos sexos, como dice en un poema que le dedicó: «Tu, mujer de cerebro privilegiado y hombre de corazón generoso que te has puesto el nombre de George Sand».

En realidad, ninguna mujer antes de Elizabeth Barrett había osado escribir sonetos, hasta entonces un terreno exclusivo de los hombres. Es muy fácil revestir de toques románticos la historia de la pareja de poetas Browning-Barrett, que tuvieron que huir a Italia porque un padre despótico no permitía a Elizabeth tener relaciones con nadie, pero las más de 300 cartas que se escribieron uno a otro en el tiempo que vivieron separados antes de huir son de una erudición y una profundidad intelectual abrumadoras por parte de ambos y demuestran el vigor y la agilidad mental de una mujer independiente que, por encima de todo, quería escribir para ocuparse de cuestiones sociales y de los problemas de las mujeres de su época. Todo eso queda plasmado en la obra que escribió durante diez años, *Aurora Leigh*, una especie de poema-novela de 11.000 versos sobre la lucha de una mujer joven por

crearse una identidad artística a pesar de las condiciones adversas. (Un libro, por cierto, que ha traducido al castellano José C. Vales y ha publicado Alba hace pocos días.) Su objetivo era dar cuenta de «la vida cotidiana real de nuestros tiempos [...] con tantas digresiones y reflexiones como tenga a bien permitirme». Fue el primer libro de la literatura inglesa que se centraba en la mujer como artista.

Con todos estos antecedentes de la vida de Elizabeth Barrett, me atreví a traducir sus sonetos pensando en cómo los habría escrito ella si hubiese nacido en el siglo xxi: los sentimientos de hace dos siglos no eran tan diferentes a los de ahora; sólo necesitaba expresar lo que ella decía como lo haría yo misma. Normalmente traduzco los libros que me encargan las editoriales; alguna vez he podido proponer alguno; en este caso, había elegido traducir estos sonetos porque me habían llegado al alma y sentía la necesidad de decirlos con mis palabras. Tratando de emular la versión de los sonetos de Shakespeare de Gerard Vergés, que en aquel momento leía con fruición y me parecían extraordinarios, decidí traducirlos en decasílabos, con las cesuras correspondientes pero sin rima. Me pareció mucho más importante priorizar el contenido del poema que centrarme en la forma en que había sido escrito. Aparte de conseguir las diez sílabas de rigor en cada verso, el criterio principal que guió mi traducción fue expresar con palabras que no fueran extrañas a mi experiencia personal las imágenes e ideas que Elizabeth Barrett plasmó con tanta eficacia y precisión. Me daba seguridad pensar que, por poco digno que fuera el resultado, no podía dejar de ser un motivo de alegría para la poeta volver a nacer dos siglos después en otra lengua. (Por cierto, para quien se interese por la vida de Elizabeth Barret y Robert Browning, hay un libro maravilloso de Virginia Woolf, *Flush*, que cuenta la vida de estos dos poetas desde la mirada de su perro. Es una lectura francamente recomendable.)

Una autora poco conocida pero que me parece notable es Elizabeth von Arnim, nacida en Sidney en 1866. Von Arnim escribió una veintena de libros, el primero de los cuales fue *Elizabeth and Her German Garden*, que publicó anónimamente en 1898 y del cual se hicieron más de 20 ediciones durante los primeros años del siglo xx. Es un libro supuestamente autobiográfico escrito a manera de diario: la protagonista, madre de tres hijos, se va sola a un castillo de la Pomerania y se dedica durante un año a cuidar su jardín y a vivir el silencio. Entre los pasajes del libro, que hablan sobre todo de las plantas y las flores de su jardín, intercala comentarios irónicos sobre los hijos, el marido (a quien da el nombre de «The Man of Wrath») y las amigas que la visitan pensando que no es bueno estar sola y que esencialmente la molestan. Escribe, por ejemplo, que pasarse horas trabajando en el jardín

«no es elegante y llegas a sudar mucho; pero es un tipo de trabajo bienaventurado, y si Eva hubiera tenido una pala en el Paraíso y hubiese sabido qué hacer con ella, nos habríamos ahorrado toda esta historia tan triste de la manzana». Continuamente hace comentarios de este tipo: hablando de la frivolidad de sus contemporáneas, afirma que cree «que eso de hacer media y coser es cosa del demonio, que está pensado para impedir que las mujeres estudien».

Después de este libro anónimo, del que no se supo el autor hasta un par de años después, Von Arnim firmó todos sus libros con el nombre de «Elizabeth of the German Garden». (No deja de ser irónico que una mujer tan excéntrica para su época y tan poco esclava de las convenciones, olvidada durante mucho tiempo por la historia de la literatura, vuelva a revivir un siglo después con el nombre del primer marido, el barón Von Arnim.)

No todos los libros de Von Arnim son igual de alegres y felices. El primer marido murió relativamente pronto y, poco después, ella se malcasó con un tal conde Russell (hermano de Bertrand Russell), un hombre despótico y antipático con quien solo aguantó un año. Parece que se inspira en él para presentar al personaje odioso de la novela *Vera* (en castellano se tituló *Un matrimonio de conveniencia*) que se publicó anónimamente en 1921 (con un argumento muy parecido al de *Rebeca*, escrita veinte años después). Esta es la primera novela que tradujo de Von Arnim y que se publicó en catalán. Lo que empieza como una historia de amor especial y poco convencional se convierte en un estudio psicológico y una crítica implacable de la tiranía masculina. Es un libro duro porque el personaje masculino es insufrible; la chica protagonista, de una inocencia feliz y realmente enamorada, provoca mucha tristeza al lector y la única esperanza es la tía de la chica, una mujer comprensiva y amable que intenta ayudar a su sobrina y ha de vérselas con el tirano.

La traducción de *Vera* fue un encargo de la editorial Viena, que tiene una colección en la que recupera joyas nunca publicadas en catalán. A raíz de esta traducción me convertí en fan incondicional de Elizabeth von Arnim, una autora con un estilo simple (que no quiere decir fácil) y divertidamente impertinente que te hace reconciliar con el mundo en el que nos toca vivir. Después de traducir *Vera*, leí varios de sus libros (*In the Mountains*, *The Pastor Wife*, *The Solitary Summer*) y me enamoré de *The Enchanted April*, una novela que escribió inmediatamente después de la dureza de *Vera* y que parece ni más ni menos que una receta de la felicidad. Cuatro mujeres que no se conocen de antemano, hartas de la vida gris que

llevan en Londres, deciden alquilar un castillo en Italia para ir a pasar un mes allí y el hecho de estar al aire libre y cambiar de perspectiva les hace comprender qué quieren de la vida.

Es evidente que cien años no pasan en vano. Es imposible traducir (y leer) una obra del pasado y no verse influida por lo que se ha escrito desde entonces. O, como mínimo, es imposible no sentir esta influencia, aunque solo sea para resistirse. El estilo de Elizabeth von Arnim es muy característico: las frases son muy largas, con muchas disquisiciones subordinadas y sólo al final (como para hacer patente la influencia alemana de la autora) llega el desenlace de la idea o reflexión. Trasladar esta manera de escribir pide mucha concentración para conseguir que las frases sean legibles en la traducción sin perder el toque «germanófilo», por decirlo de alguna manera, que impregna el estilo del original. *The Enchanted April* (*Abril encantado* en castellano) se convirtió en *L'abril prodigiós* en catalán, que es el adjetivo que a los editores y a mí nos pareció que reflejaba mejor la situación).

Una de las escritoras de quien he traducido más libros es Alice Munro, autora de una decena de libros de cuentos, de los cuales he traducido los cinco que se han publicado en catalán: *Too Much Happiness* (en 2010), *Hate, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (en 2011), *Dear Life* (en 2013), *Dance of the Happy Shades* (publicado en 2014, después de que le concedieran el Nobel) y *The Beggar Maid* (publicado hace unos meses, con el título de *¿Qui et penses que ets?*), que podría considerarse una novela porque el personaje principal sale en todos los cuentos.

Munro nació en 1931, en plena depresión, en una zona de Ontario especialmente pobre y en el seno de una familia de clase trabajadora: el padre emprendió varios negocios sin mucho éxito; la madre era maestra de escuela. En 1950 publicó su primer cuento y la consagración como escritora le llegó con *Dance of the Happy Shades*, su primer libro. En este primer libro hay un cuento (marcadamente autobiográfico) titulado «Chicos y chicas» donde explica que de pequeña le gustaba mucho ayudar a su padre en las faenas del campo y con los animales. Durante todo el relato cuenta con entusiasmo lo que hace en el campo y el orgullo que siente cuando su padre la felicita por trabajar como un chico. En un momento dado, se escapa una yegua y el padre le dice que corra a cerrar la barrera del terreno. Ella obedece pero, justo cuando llega a la puerta, en lugar de cerrarla para impedir que se escape, por alguna razón que no controla, la abre de par en par para que el animal huya. A la hora de cenar, su hermano la acusa delante del padre de haberlo hecho expresamente.

—¿Por qué lo has hecho? [le pregunta su padre].

No contesté. Dejé el tenedor, con la cabeza gacha, esperando que me expulsasen de la mesa. Pero no me expulsaron. [...]

—Bueno, da igual —dijo su padre con resignación, incluso de buen humor. Dijo las palabras que me absolvían y me excluían para siempre—: Es una chica.

No protesté, ni siquiera dentro de mi corazón. A lo mejor tenía razón.

En los más de cien cuentos («short stories» bastante largas) que ha escrito Alice Munro puede seguirse la evolución de la figura femenina a lo largo del siglo xx en la sociedad canadiense que retrata. En la mayoría de ellos, los personajes son mujeres; mujeres que intentan rebelarse contra un pasado insidioso que siempre acaba aflorando a la superficie, mujeres resignadas que se adaptan a las circunstancias que les ha tocado vivir y, sobre todo, personajes desasosegados con una vida que podríamos considerar normal y que en un instante se agrieta y hace que todo zozobre. A partir de una anécdota, de un momento más o menos importante, Alice Munro va tirando del hilo del personaje, avanzando y retrocediendo, nunca de una manera evidente, para presentar momentos del personaje que al final conforman toda una vida. Nunca juzga, solo describe, como si quisiera dejar claro que dentro de cada ser humano hay un tesoro peligroso. Cuando empieza un cuento, no parece que tenga un plan trazado; más bien parece que vaya siguiendo la intuición o el instinto. En su manera de explicar el mundo, los acontecimientos raramente tienen razones previas, simplemente pasan, de pronto e inexplicablemente.

En los más de cien cuentos («short stories» bastante largas) que ha escrito Alice Munro puede seguirse la evolución de la figura femenina a lo largo del siglo xx en la sociedad canadiense que retrata. En la mayoría de ellos, los personajes son mujeres; mujeres que intentan rebelarse contra un pasado insidioso que siempre acaba aflorando a la superficie, mujeres resignadas que se adaptan a las circunstancias que les ha tocado vivir y, sobre todo, personajes desasosegados con una vida que podríamos considerar normal y que en un instante se agrieta y hace que todo zozobre. A partir de una anécdota, de un momento más o menos importante, Alice Munro va tirando del hilo del personaje, avanzando y retrocediendo, nunca de una manera evidente, para presentar momentos del personaje que al final conforman toda una vida. Nunca juzga, solo describe, como si quisiera dejar claro que dentro de cada ser humano hay un tesoro peligroso. Cuando empieza un cuento, no parece que tenga un plan trazado; más bien parece que vaya siguiendo la intuición o el instinto. En su manera de explicar el mundo, los acontecimientos raramente tienen razones previas, simplemente pasan, de pronto e inexplicablemente.

Esta manera de narrar desconcierta un poco a la hora de traducir. Empieza el relato en un lugar inesperado, una circunstancia cualquiera. Momentos o descripciones que parecen triviales, cuando acabas el cuento se revelan trascendentales en el conjunto de la historia del personaje. En un solo párrafo, la autora retrocede unos años para explicar un detalle, vuelve al presente un instante, pero inmediatamente se remonta unas décadas atrás o se avanza en el tiempo. Parece que vea la vida como piezas separadas que no acaban de encajar nunca. Y así es como escribe: piezas, trozos, de esta vida desencajada y extraña. Y lo curioso es que cuando lo lees (en inglés, o en la versión traducida si has sido capaz de alcanzar un nivel parecido al de la autora), el estilo parece de una sencillez apabullante, como si hubiese ido contando la historia tal como se le ocurría.

En la entrevista que le hicieron a raíz de la concesión del Nobel en 2013 (que ocupó el lugar del discurso que suelen hacer todos los premiados puesto que no pudo asistir a la entrega del premio por motivos de salud), el entrevistador le preguntó si cuando empezó a escribir era feminista. La respuesta fue: «De joven nunca había oído la palabra “feminismo”, pero es evidente que lo era, porque de hecho vivía en una parte de Canadá donde escribir era más fácil para las mujeres que para los hombres. Los grandes escritores, los importantes, eran hombres, pero seguramente, saber que una mujer escribía cuentos la desacreditaba menos que si quien lo hacía era un hombre. Escribir no era una ocupación propia de hombres.» Sigue la entrevista diciendo que siempre ha sido tan consciente de ser mujer que no le ha hecho falta declararse feminista. Dice: «Cuando empezaba a escribir, nunca se me ocurrió que fuera importante remarcar que lo hacía desde una perspectiva de mujer, pero tampoco se me ocurrió pensar nunca que fuera algo más que una mujer. Cuando llegabas a la adolescencia, entonces sí que te dabas cuenta de que el papel de la mujer era ayudar al hombre a conseguir sus objetivos y todo eso, pero cuando yo era pequeña no tenía un sentimiento de inferioridad por el hecho de ser mujer. Tal vez fuera porque vivía en una parte de Ontario donde quienes leían y contaban historias eran las mujeres, mientras que los hombres siempre estaban fuera de casa haciendo cosas importantes y no les interesaban en absoluto las historias.»

En *Dear Life*, el último libro que ha escrito Alice Munro y que se publicó justo antes de recibir el Nobel, hay cuatro relatos que, como dice ella, «son las primeras y las últimas palabras que diré sobre mi vida». La manera como se presenta, con un análisis tan implacable de su comportamiento en determinadas situaciones, me hizo entender que en sus cuentos no intentaba ser despiadada y cruel sino que su manera de observar el mundo

es a partir de las disonancias. En los primeros cuentos que traduje (y, por tanto, que leí) me preguntaba a menudo por qué contaba cosas tan sórdidas, me parecía ver en sus cuentos cierta perversidad gratuita. Después de ver cómo hablaba de sí misma (aparte de constatar cuántos aspectos autobiográficos hay en todos sus cuentos), entendí que lo que quería exponer, lo que le interesaba de los seres humanos, no es cómo se presentan a los demás sino la profundidad de la grieta que los diferencia, lo hondo de la herida que los hace como son. No plantea lo que escribe por pura escabrosidad, sino que es su manera genuina de entender el mundo y que la ha convertido en lo que se califica de «escritora de culto».

Gracias a sus «confesiones», abordé la traducción del último libro (*The Beggar Maid*, escrito en 1991) con una mentalidad diferente y constaté, como otras veces, lo importante que es saber lo máximo posible de un autor a la hora de traducir. No es que te ayude en la traducción de cada frase concreta o párrafo en particular (sigue siendo igual de complicado reescribir lo que dice), pero sí que permite reproducir su voz con más convencimiento.

La última autora de quien quiero hablar, la que me ha hecho pensar con más profundidad en lo que hacemos cuando traducimos y la que más me ha hecho disfrutar del trabajo es Virginia Woolf. En 2012, cuando recibí el encargo de traducir *Mrs Dalloway*, sólo había leído *Orlando* y *Flush*. Me propuse leerla entera antes de empezar la traducción, pero tras leer casi cien páginas, viendo lo que me costaba entrar y que la responsabilidad de tener que traducirla me impedía gozar de la lectura, decidí lanzarme a traducirla para ver qué entendía. Me costó comprender la estructura y el objetivo de la novela, pero ya de entrada me deslumbró la visión poética de personas y cosas y la genialidad con que Virginia Woolf describe y mezcla detalles triviales de la vida cotidiana con pensamientos profundos.

No voy a extenderme en el argumento de la obra, que creo que conoce todo el mundo. La novela transcurre en un día del mes de junio de 1923 en que Clarissa Dalloway, una mujer de clase alta londinense, hace los preparativos para la fiesta que celebrará por la noche en su casa. Con el contrapunto de las campanadas del Big Ben y Londres como escenario, la protagonista reflexiona sobre la vida y rememora con intensidad cada instante vivido en el pasado que lleva al momento presente.

Ante muchas páginas de *Mrs Dalloway*, el lector (y el traductor, claro) tiene la misma sensación que ante un poema: conoce todas las palabras, puede entrever el sentido y, a pesar de todo, le parece imposible decirlo con otras palabras, traducirlo. A lo máximo que

puede aspirar es a decir «casi lo mismo», y que este casi llegue a ser tan reducido como sea posible.

Mi traducción de *La senyora Dalloway* era una nueva traducción al catalán de la obra. La primera se había publicado en 1930 (sólo cuatro años después del original) en traducción de César August Jordana. Fue una de las primeras en Europa, sólo después de la alemana y la francesa). La traducción de Jordana, que leí de arriba abajo después de terminar la mía, se lee bien, sobre todo teniendo en cuenta que en los años 30 no se sabía el lugar que ocuparía Virginia Woolf en el canon literario mundial y no era imaginable que se llegasen a hacer tantos estudios y a llenar tantas páginas analizando vida y obra de la autora inglesa.

Es importante tener en cuenta que V. Woolf subvierte los límites establecidos de la narrativa y piensa que la tarea del escritor es ir más allá de la «vía formal de la frase» y demostrar cómo la gente «siente, piensa o sueña...». Como Joyce un poco antes, Woolf introduce la llamada «stream of consciousness» (flujo de conciencia/monólogo interior), una técnica a la cual los lectores actuales ya estamos acostumbrados, pero que era inédita cuando Jordana tradujo *Mrs Dalloway*. Encontré una crítica minuciosa de la traducción de Jordana hecha por una profesora de la UB, Jacqueline Hurlley, que analizaba todos los puntos en que Jordana se había alejado de la idea de lo que los ingleses llaman modernismo y lo acusaba de adoptar «el papel de guía, aparentemente deseoso de que el lector no se pierda y sepa quién es quién». Por la misma naturaleza del texto, la unidad del cual no se basa en el discurso del narrador sino en un discurso indirecto formado por los procesos mentales de los personajes que lo integran, en el original hay muchos momentos de confusión con los pronombres, sólo medio aclarados por un *he* o un *she*. No siempre es posible traducir un *he* o un *she* por un simple «ella» y, en este caso, Jordana ponía el nombre del personaje, perdiendo de esta manera (dice Hurlley) «la intimidad y la inmediatez del proceso mental del personaje». Es evidente que para los traductores posteriores estas críticas son muy aleccionadoras y te ayudan a comprender el estilo del texto original, pero no deja de ser injusto valorar en los años noventa, con los conocimientos procedentes de cientos de estudios de la obra a lo largo del siglo, una traducción de los años treinta.

Algo que me pareció muy interesante de esta traducción fue consultar varias ediciones en italiano, francés y castellano. Aparte de la sorprendente diferencia entre versiones, es muy enriquecedor ver como resuelve la misma frase cada traductor para ampliar el campo semántico y calibrar cuál se acerca más a la manera como quieres expresarlo. Cuando haces

esto, las horas pasan muy de prisa y el plazo de entrega de la traducción se acerca cada vez más peligrosamente, pero es un ejercicio que te permite ir mucho más al fondo de cada frase y de cada palabra. *Mrs Dalloway* es un libro tan bueno, tan genial, que no te queda más remedio que dialogar con él y sopesar (o cuestionar) el valor de cada palabra para conseguir la versión más ajustada.

Después de este recorrido por la vida y la obra de estas cinco autoras, creo que puede decirse que todas hablan esencialmente del papel de la mujer en el mundo y, en sus textos, puedo reconocer gran parte de mi propia experiencia y diría que de todas las mujeres. Tal vez sea una señal de la mejora del papel de la mujer en el mundo que, cuanto más moderna es la autora de las cinco que hemos visto, menos necesidad parece tener de afirmar su lugar en el mundo. Es verdad que tanto Elizabeth Barrett como Elizabeth von Arnim eran mujeres de clase alta: Elizabeth Barrett buscaba a través de la poesía y la escritura cuál era el camino de la mujer que quería ser artista en una sociedad patriarcal; Elizabeth von Arnim, una mujer de vida poco convencional, se esforzaba por ver la parte positiva y agradable de la existencia y, con sarcasmo, escribía la vida; Jean Rhys, que aseguraba que siempre hablaba de sí misma en las novelas, expone la indefensión de una mujer desarraigada decidida a escribir en la convulsa Europa de principios del siglo xx, mientras que Alice Munro no tiene que hacer más que un ejercicio de observación de la resignación, la angustia, la felicidad y el dolor de los demás y de ella misma para ofrecer a sus lectores unas obras donde se reflejan todos nuestros mundos.

Soy consciente de que, a la hora de traducir, cambia un poco la perspectiva que adopta un traductor (una traductora, de hecho): mientras que al traducir una obra de la misma época que la nuestra (como en el caso de Alice Munro) hacemos de espejo de nuestros tiempos, cuando traducimos obras de siglos pasados, nuestro papel es el de actores de la historia de la literatura. Es habitual decir que los traductores hacemos de puente entre culturas; yo diría que también hacemos de puente entre épocas y siglos.

En una mesa redonda del Festival de Edimburgo de 2017, la escritora escocesa Ali Smith dijo que «un libro no está completo hasta que se hace una traducción de él» y hay un poema de Emily Dickinson que me parece que viene a decir lo mismo de una manera más poética:

A word is dead / When it is said, Some say. / I say it just / Begins to live / that day
Una palabra muere / una vez dicha, / dicen algunos. / Yo digo que sólo / ese día /
empieza a vivir.

[Dolors Udina](#) es traductora literaria y profesora asociada de traducción de la Facultad de Traducción e Interpretación de la UAB desde 1998. Ha traducido al catalán obras de novelistas como Jean Rhys, Virginia Woolf, Alice Munro, J. M. Coetzee, Toni Morrison, Raymond Carver, Nadine Gordimer, R. R. Tolkien y Jane Austen; 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 senyora 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) y en 2018, la Cruz de Sant Jordi de la Generalitat. 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.

TRADUCTORES VISIBLES DE UNA AUTORA INVISIBLE

Celia Filipetto

La Jornada Europea de las Lenguas, iniciativa del Consejo de Europa y la Unión Europea, viene celebrándose desde 2001 cada 26 de septiembre. Este año 2019 tuvo lugar en la Universidad de Pisa y se centró en el tema «El cerebro en el aula de lenguas. Neurociencias, robótica e inteligencia artificial: desafíos del nuevo milenio». Se organizó, además, la mesa redonda «Traductores visibles de una autora invisible» en la que participaron varios traductores de las obras de Elena Ferrante. Reproducimos aquí la participación de [Celia Filipetto](#).

Traducir forma parte de la vida. Traducimos cuando convertimos nuestros pensamientos en palabras. Traducimos cuando interpretamos y procesamos a diario imágenes, mensajes verbales y escritos.

Traducimos cuando hay dos o más lenguas en contacto. Traducimos para entendernos. Traducimos para viajar sin movernos de casa. Gracias a la traducción visitamos otros tiempos, otros países, otras culturas, otras experiencias. Traducir ensancha el mundo y el pensamiento. La traducción es la forma más antigua de globalización.

Mi primer recuerdo de un acto de traducción es del jardín de infantes bonaerense donde aterricé a los cinco años, equipada con el dialecto véneto de mis padres y unos rudimentarios conocimientos de castellano. La maestra nos llevó al cuarto de baño a lavarnos las manos y al ir a pedir con qué secármelas, aprendí que *sugaman* se decía «toalla».

Años más tarde, cuando estudié en la universidad, me enteré de que eso era traducción. Aquella primera búsqueda de la palabra exacta se convertiría, con el tiempo, en el pilar de mi oficio. Este oficio nuestro de la traducción que me trae como invitada a esta [Jornada Europea de las Lenguas](#) que cada 26 de septiembre celebran el Consejo de Europa y la Unión Europea y que este año acoge la Universidad de Pisa.

No he venido sola desde Barcelona, me han traído de la mano Elena Ferrante y sus libros, a esta ciudad de Pisa que también está presente en su tetralogía (*Storia del nuovo cognome/Un mal nombre*).

Los traductores somos como el oxígeno: estamos en la vida de todos y muy pocos son conscientes de nuestra presencia. Ante una obra traducida, aunque el lector se forje la ilusión de estar leyendo al autor, en realidad, está leyendo la creación del traductor, es decir, la traducción. Por tanto, en el texto traducido el traductor no es invisible como el oxígeno. Esa ilusión de los lectores hace que no sean conscientes de la intervención del traductor, de ahí que su figura no se vea, pese a estar presente.

Ahora bien, cuando a la vida de una traductora veterana –como yo, por ejemplo– llega una escritora a la que nadie le ha visto la cara, que no aparece en los programas de televisión, pero que existe, con nombre y apellido inventados, tres novelas publicadas en los primeros veinte años de su trayectoria, dos de ellas llevadas al cine, más un cuento infantil, más un texto en el que sus editores italianos reunieron papeles, fichas y cartas, más una tetralogía que, una vez completada, seduce a millones de lectores en todo el mundo, cuando, en fin, todos estos ingredientes se echan al caldero... Se produce el encantamiento, la traductora de la tetralogía se materializa y cobra vida fuera de su estrecho círculo.

Y así, ante la ausencia de la escritora, los ojos se centran en la traductora, los periodistas le escriben, le envían cuestionarios por correo electrónico. ¿Conoce usted a Elena Ferrante? ¿Ha estado en contacto con ella? ¿Le ha escrito? ¿Sabe quién es?

Después, cuando sus cinco minutos de gloria mediática se agotan y el vendaval pasa, la traductora vuelve a su teclado, su pantalla, su atril y sus diccionarios. Y sigue trabajando como siempre.

Fue leyendo a Yuval Noah Harari cuando me enteré de que el cotilleo es fundamental para la supervivencia del *Homo sapiens*. Por lo visto, lo llevamos grabado en nuestro ADN, también los que trabajamos en el sector del libro. De ahí el revuelo por saber quién es Elena Ferrante. Aunque, pensándolo bien, en mi contacto con ella, el chismorreo no me hizo ninguna falta, porque todos los detalles, todos los episodios jugosos estaban en sus textos, con los que trabajé unos cuantos meses repartidos en varios años en intensas jornadas de largas horas, preocupada por que el torrente de la narración en italiano viajara bien en español, clavara al lector en la butaca obligándolo a no soltar el libro, a no pestañear, a trasnochar insensatamente en días laborables.

Yo he sido Elena Ferrante, he sido la tercera amiga de Lenù y Lila, las protagonistas de su exitosa tetralogía, he sido quien las acompañó en todas sus experiencias infantiles, sus locos

enamoramientos, sus divorcios, sus embarazos, sus partos, sus desengaños, su evolución vital a lo largo de sesenta años, por las calles de Nápoles y la historia de Italia, las acompañé hasta que llegaron a la edad de jubilarse y a la palabra fin. Y con el equipo editorial de Lumen pusimos en manos de los lectores de España y América Latina las cuatro novelas que componen la saga *Dos amigas: La amiga estupenda, Un mal nombre, Las deudas del cuerpo, La niña perdida*.

Por primera vez en todos mis años de oficio, gracias a la ausencia de Ferrante, he podido conocer cara a cara a los lectores de una traducción mía, en librerías de Barcelona, Salamanca, Segovia y Plasencia, y oírlos decir que esas novelas les habían contado cosas de su propia vida, les habían removido eso que llevaban dentro y no sabían que estaba ahí, les habían dejado un sentimiento de vacío al terminar su lectura y la pregunta: ¿Y ahora qué voy a leer? No sé quién es Elena Ferrante. Ni me importa. Sólo espero que se sigan publicando sus textos. Y que pueda volver a ser ella para traerlos a mi idioma y ponerlos al alcance de los lectores en español.

[Celia Filipetto](#) ha vertido al castellano, entre otros autores, a Colin Barrett, Gilbert K. Chesterton, Elena Ferrante, Natalia Ginzburg, Ring Lardner, Jhumpa Lahiri, Nicolás Maquiavelo, Flannery O'Connor, Seumas O'Kelly, Dorothy Parker, Luigi Pirandello, Donal Ryan, Domenico Starnone, Robert L. Stevenson, James Thurber y Mark Twain. ACE Traductores le concedió el X Premio Esther Benítez de Traducción 2015 por *Las deudas del cuerpo* de Elena Ferrante. En 2016 su versión de *La niña perdida* de la misma autora obtuvo el XIX Premio Ángel Crespo de Traducción otorgado por ACEC. Su traducción de *La canción del cuco* de Frances Hardinge recibió el XX Premi Llibreter 2019.

BORGES, AUTOR DE ORLANDO

Itziar Hernández Rodilla

Nadie traduce como Borges, dice Patricia Willson en «La fundación vanguardista de la traducción» (1999). En ese mismo artículo explica cómo el héroe de proezas difícilmente repetibles en el campo de la teoría y la práctica de la traducción –traducir a los nueve años a Oscar Wilde (cosa que, a fin del mito, poco importa si es solo fanfarronería), seguir traduciendo hasta los 84 años sin permitir que la ceguera se interpusiera en su labor traductora, traducir a los mayores narradores del siglo (Faulkner, Kafka, Woolf... todos salvo Proust), anticipar en ensayos de los años veinte y treinta varios de los problemas que distintas corrientes traductológicas debatirían mucho más tarde o escribir relatos que no se cansan de citar los teóricos de la traducción– queda elevado a mito de origen de la profesión en Argentina; y, sin embargo, una traducción de Borges tal vez no pasaría una prueba editorial. Porque nadie traduce como Borges es un sintagma que «señala una diferencia y no necesariamente una superioridad» (Willson 1999).

¿Qué es lo que hace que las traducciones de Borges sean ponderadas pero no imitadas? ¿Qué las hace diferentes? Si partimos de la afirmación de Venuti (1995) de que, en el siglo xx, la modalidad de traducción más exitosa y difundida es la que postula la invisibilidad del traductor como enunciador segundo de un texto escrito en otra lengua –es decir, aquella que se lee de forma fluida sin recordar su estatus de original traducido a otro idioma–, lo que viene acompañado de la consecuente invisibilidad del traductor, podemos afirmar que las traducciones de Borges están marcadas por gestos de extrema visibilidad. Borges usa léxico definitivamente local, incrusta como proyectiles términos extranjeros (ya decía Foucault que hay traducciones que «lanzan un lenguaje contra otro [...] toman como proyectil el texto original y tratan la lengua meta como un blanco» [1969]), modifica, omite –a veces detalles, otras veces largos fragmentos del original– y cambia los énfasis para «recrear» las obras que traduce.

No es esto, posiblemente, resultado de una decisión aleatoria y poco fundada. En su texto crítico «Las dos maneras de traducir», publicado en *La prensa* el 1 de agosto de 1926, ya afirmaba: «Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis». La traducción literal mantiene todas las singularidades verbales de una obra, y la perífrasis –que Borges llamó también recreación– elimina los detalles que oscurecen su sentido general. Una mala traducción literal produce efectos

curiosos, que alguna vez Borges calificó incluso de ridículos. Sus decisiones han de entenderse, pues, como su manera de ser más fiel al original. De hecho, más tarde escribiría que la traducción es «un sorteo experimental de omisiones y de énfasis» (1975, 163). El criterio principal con el que Borges evalúa una traducción es su mérito literario y no su fidelidad al original. Es un método de trabajo que se advierte a la perfección en su traducción de *Orlando*.

Pero, dado que una traducción es la escritura de una lectura, ¿no significaría esto que Borges quizá traduce como nadie porque lee como nadie? En la década del veinte y del treinta, la literatura de Virginia Woolf aparecía como un paso más adelante en la representación de la realidad; según Victoria Ocampo, y también según E. M Foster, André Maurois y Marguerite Yourcenar, esa literatura «descosía el botón» del realismo clásico representando la realidad «en toda su complejidad», a la manera de los impresionistas (Willson 1999). Borges se aparta con Woolf del problema de la mimesis afirmando que *Orlando* es un texto «musical»:

En *Orlando* también hay la preocupación del tiempo. El héroe de esa novela originalísima – sin duda de las más singulares y desesperantes de nuestra época– vive trescientos años y es, a ratos, un símbolo de Inglaterra y de su poesía particular. La magia, la amargura y la felicidad colaboran en ese libro. Es además, un libro musical, no solamente por las virtudes eufónicas de su prosa, sino por la estructura misma de su composición hecha de un número limitado de temas que regresan y se combinan. (Borges 1936, 25)

Así diría Borges, antes de publicar la traducción de *Orlando*, en el semanario bonaerense *El Hogar*, en el que hacía reseñas quincenales sobre libros y autores extranjeros, al llamar la atención sobre la obra completa de Woolf.

Orlando, la obra que nos ocupa, fue publicada en Inglaterra en 1928. La versión castellana, a cargo de Jorge Luis Borges, fue publicada en Argentina en 1937, solo nueve años más tarde. Podemos, pues, decir que Borges fue el primer lector hispánico de *Orlando*. Es muy posible que, pese a que la invitación procediese de Victoria Ocampo, directora de la revista y editorial *Sur* y gran admiradora de Woolf, fuese Borges quien atrajera la atención de los lectores latinoamericanos sobre el estilo de Virginia Woolf, y no solo por medio de sus escritos críticos o por su traducción, sino también por la evidencia de sus propios cuentos, en donde es posible encontrar huellas de la autora y del estilo también empleado en su

traducción (como las varias líneas prestadas de la célebre enumeración del *aleph* visual de *El aleph*).

Emir Rodríguez Monegal considera que la novela fue traducida con «una perfección tal que lo convierte en un libro capital de las letras latinoamericanas». «Con *Orlando* –continúa Rodríguez Monegal– se abre toda una compuerta que permite el paso a la narración fantástica» (Leone 2012, 3). A pesar de que el traductor eliminó ciertos aspectos experimentales del texto, el *Orlando* de Borges mantuvo suficientes rasgos modernistas como para convertirse en un referente esencial en la renovación estilística de Latinoamérica a mediados del siglo xx. La traducción de Borges ha sido tan popular que no se hizo otra hasta 1993, y la primera sigue siendo la más visible y disponible mundialmente.

En el primer párrafo se hizo alusión a las proezas de Borges como traductor. Tal vez convenga señalar ahora que se producen antes de la aparición de sus libros de relatos clásicos, *Ficciones* y *El Aleph*; es decir: Borges alcanzó su punto culminante como autor de ficción luego de darles voz a los demás. Como tantos otros, nutrió su obra de lo que aprendió al traducir, mientras incorporaba a la literatura nacional la narrativa contemporánea del mundo. Y esto responde en cierta forma a por qué nadie traduce como Borges, que intentaba introducir a la Woolf, pero también a Joyce, Kafka o Faulkner en una literatura nacional que él mismo estaba redefiniendo en esos años. Borges es un traductor con voz de escritor, convencido de que, como solía decir: «El original es infiel a la traducción». Contrariamente a lo recomendado por García Yebra, añade, omite y altera.

Corresponde también a esta visión borgiana de la traducción su famosa afirmación en el prólogo a *El cementerio marino* de Paul Valéry (1932), de que «el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio». Una idea que vincula y vuelve a entrelazar lo invisible de la traducción con lo invisible de la creación literaria: la falta de escrúpulos del autor para introducir variantes, y variantes de variantes, no solo recuerda sus vínculos originales con las vanguardias, sino describe lo más explícito de su ideología como creador: la constante ratificación de que no hay nada espontáneo en el arte, de que es solo *artificio* y que por esto, por ser una de las más viejas artesanías, la perfección de lo verbal, la sublime belleza solo se alcanza corrigiendo, mutilando, puliendo (Gargatagli 1992, 266).

Se dan, por tanto, afirmaciones de que sus traducciones han tomado forma de intervención crítica en el texto original, especialmente en cuanto a cambios de estilo, omisión de texto «irrelevante» y sutiles confrontaciones ideológicas, y de que las traducciones de Borges

constituyen un comentario crítico sobre los autores, textos y contextos europeos (Leone 2012, 3); y, en el caso concreto de *Orlando*, Ayuso (2004) y Leone (2008) expresan una preocupación en cuanto a la negación del género y el feminismo de Woolf tanto en la semántica como en la construcción del género, concluyendo que, al traducir *Orlando*, Borges «mejora el estilo» eliminando «“problemas estilísticos” –o sea la sintaxis fragmentada, la indeterminación del sujeto, las interrupciones– que eran intencionales, precisamente la manifestación del estilo femenino de Woolf. Por lo tanto, Borges al “mejorar” el estilo» elimina la fundación feminista del texto (Leone 2008, 226). Leone intenta, asimismo, demostrar que Borges cambia la obra en traducción no solo para que corresponda a su criterio estético, sino para eliminar conscientemente un estilo de literatura psicológica que el autor y traductor aborrecía, y que lo hace con un marcado privilegio masculino (Leone 2008, 226-228).

No estoy de acuerdo con la lectura de estas estudiosas de Borges como traductor. No niego que puedan tener razón, pero mi opinión, que intentaré fundar en lo sucesivo, es que, aunque en verdad Borges es un traductor consciente del estilo (que retoca, reescribe *Orlando*, como era su costumbre al traducir), resulta cobarde frente al contenido y a los recursos: huye de la dificultad. Los cambios que efectuó a la hora de traducir convirtieron la traducción en una obra que vislumbra cómo el propio Borges habría actuado si se hubiera puesto a escribir un texto de este género y temática, lo que supone, entre otras cosas, que le impone localismos como «encina», «bombachas», «durazno» o «pasto», algunos incluso alejados de la realidad histórica, como al referirse al «rey Jaimito».

Mi intención es, a través de una serie de ejemplos, comparar la traducción de *Orlando* llevada a cabo por Jorge Luis Borges en 1937 con la realizada por mí y publicada por Akal en 2018, reflexionando sobre el contexto de traducción que ha podido hacer posible una retraducción más completa y deudora del texto original. Para ello, intentaré partir de las dificultades más señaladas del texto (desde mi punto de vista como profesional), para demostrar que las correcciones estilísticas de Borges, los cambios que en ocasiones transforman la historia y el discurso, no son tanto conscientes como estilísticos y, sobre todo, que surgen de la omisión, la evitación o la incapacidad de resolver problemas del texto en traducción.

Problemas de sintaxis

Pese a que no considero, en absoluto, escritura femenina la sintaxis de Virginia Woolf (en definitiva, alguien tan nuestro y tan masculino como Javier Marías usa un balbuceo mental muy similar, en palabras de Fernando Savater (2017), «como si reprodujese el tapiz del lenguaje por el revés, con sus nudos y groseros respuntes»), no se puede negar que la sintaxis de *Orlando* es a veces verdaderamente complicada, fragmentada, dada a la mera acumulación de una estructura sencilla tras otra en larguísimas frases, a interrupciones que suponen que las frases siguen líneas y líneas después de que hayan comenzado: un hecho que no es enteramente inconsciente cuando, en cierto momento, Virginia Woolf dice: «nature, who has so much to answer for besides the perhaps unwieldly length of this sentence»^[1] (p. 55) tras un frase que ha durado, de hecho, 12 líneas antes de terminar con otras 7.

Veamos un caso como:

The change seemed to have been accomplished painlessly and completely in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. Many people, taking this into account, and holding that such a change of sex is against nature, have been at great pains to prove (1) that Orlando had always been a woman (2) that Orlando is at this moment a man. (p. 98)

El cambio se había operado sin dolor y minuciosamente y de manera tan perfecta que la misma Orlando no se extrañó. Muchas personas, en vista de lo anterior, y de que tales cambios de sexo son anormales, se han esforzado en demostrar (a) que Orlando había sido siempre una mujer (b) que Orlando es ahora un hombre. (p. 91)

Si se tiene en cuenta el inglés, muchas personas parecen opinar que el cambio de sexo va en contra de la naturaleza (sorprenderá saber que también en la actualidad y en un lugar significativo para la novela como Knole). En la traducción de Borges, parece que la naturaleza de los cambios de sexo no depende de una opinión, sino que es un hecho. Leah Leone (2008, 232) argumenta que es la sintaxis lo que falla en la traducción borgiana; sin embargo, yo debo decir que la expresión «en vista de que» es mucho más elegante que mi opción «teniendo en cuenta que» y, seguramente, viene dada por la intención de evitar los gerundios. Creo que el fallo no es, pues, consciente, sino fruto de la mejora estilística en castellano.

Esta fue mi propuesta:

El cambio parecía haberse cumplido sin dolor y por completo de tal forma que la propia Orlando no mostró sorpresa alguna. Muchos, teniendo esto en cuenta, y manteniendo que tal cambio de sexo es contra natura, se han esforzado por probar (1) que Orlando había sido siempre mujer, (2) que Orlando sigue siendo hombre. (p. 139)

Dentro de la sintaxis, hemos de considerar, por supuesto, también la indeterminación del sujeto. Aunque se da en varios casos, consideraré aquí el más significativo: el del momento del cambio de sexo de Orlando.

He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! we have no choice left but confess – **he was a woman**. [...] His memory – but in future we must, for convention's sake, say 'her' for 'his', and 'she' for 'he' – her memory ten, went back... (pp. 97-98)

Se irguió con completa desnudez, ante nuestros ojos y mientras las trompetas rugían: ¡Verdad! ¡Verdad! ¡Verdad! Debemos confesarlo: **era una mujer**. [...] Su memoria podía remontar sin obstáculos el curso de su vida pasada. (pp. 137-138)

Es cierto que el «he» y el «she», «él» y «ella» podrían no ser un problema en español, pero es obvio que «her» y «his» lo son puesto que, en nuestro idioma, «su» es tanto masculino como femenino.

De nuevo en este caso, se acusa a Borges de androcentrismo, de borrar la multiplicidad de género por incomodidad del autor hacia la ambigüedad sexual y, directamente, a su homofobia (Leone 2008, 233). Es cierto que la traducción argentina carece de la sorpresa y de la resignación del inglés, acentuados por la presencia del pronombre de sujeto «he». La afirmación sobre la memoria, más allá de la explicación puramente gramatical, encierra el quid de la novela: que se trate de un hombre o de una mujer es meramente anecdótico en cuanto a las vivencias del personaje, de la persona. Así pues, con la traducción de Borges, que no creo que fuese así por negar el feminismo de la afirmación, sino por considerar que en español no es necesaria la explicación gramatical, se pierde la casualidad irónica de la aclaración entre rayas.

Para intentar conservar la forma del original, Leah Leone (2008, 230), quizá influida por la prosa de Borges, propone conservar los pronombres de sujeto. Sin embargo, ¿no es raro en español hacerlo? ¿Quién diría «Él se estiró» o «Él era una mujer»? Que no es que sea muy natural en inglés (ya dice la autora que hay quien lo considera contra natura), pero, al menos, no violenta que el pronombre de sujeto esté ahí. Cosa que, en español, sí sucede. Esta es solo mi opinión, pero creo que lo más fácil es jugar con algo que los ingleses no pueden: el género de los adjetivos. Además, el ritmo del original (algo de lo que hablaré también más adelante) nos permite alargar el español. Así que quizá podamos decir «Se estiró cuan largo era». A partir de ahí, es evidente que es un «él», así que en la siguiente minifrase podemos saltarnos el sujeto del todo. La tercera nos permite de nuevo el adjetivo, derivándolo del sustantivo «nakedness» si usarlo para traducir «upright» nos resulta incómodo. En cuanto a los posesivos, que resultan imposibles de variar en español, se pueden convertir en pronombres de sujeto tras preposición, no tan naturales como un reflexivo, pero sí posibles. Con todo, mi traducción quedó así:

Se estira cuan largo es. Se levanta. Se yergue totalmente desnudo ante nosotros y, mientras las cornetas truenan «¡Verdad! ¡Verdad! ¡Verdad!», no nos queda otra opción que confesar: **allí se erguía una mujer.** [...] Los recuerdos que en él guardaba –aunque en el futuro debemos, por mor de la convención, hablar de «ella» y no de «él»–, los recuerdos que en ella guardaba, pues, se remontaban... (pp. 138-139)

Problemas de ritmo

Si bien no podemos decir que este sea el principal problema de Borges quien, como hemos mencionado, considera *Orlando* un texto «musical» y que es capaz de crear en español un texto tan hermoso o más que el original, como se puede comprobar en este fragmento:

So here then we are at Kew, and I will show you today (the second of March) under the plum tree, a grape hyacinth, and a crocus, and a bud too, on the almond tree; so that to walk there is to be thinking of bulbs, hairy and red, thrust into the earth in October; flowering now; and to be dreaming of more than can rightly be said, and to be taking from its case a cigarette or cigar even, and to be flinging a cloak under (as the rhyme requires) an oak, and there to sit, waiting the kingfisher, which, it is said, was seen once to cross in the evening from bank to bank. (p. 203)

Aquí estamos en Kew, y veremos hoy mismo (el día dos de marzo) una vara de jacinto bajo el ciruelo, y un azafrán, y también un brote en el almendro; de suerte que caminar ahí es

estar pensando en bulbos rojos y vellosos, entregados a la tierra en octubre; y que ahora florecen; y soñar en más de lo que se puede decir, y sacar un cigarrillo de la cigarrera o hasta un cigarro y extender bajo el roble (según el ripio lo requiere) una capa noble, y sentarse a esperar el martín pescador, que, según dicen, atravesó una tarde de orilla a orilla. (p. 230)

lo cierto es que hay momentos en que algo parece escaparse al oído del autor. Por ejemplo, al principio de la novela, Woolf escribe:

and now it swung, gently, perpetually, in the breeze which never ceased (p. 11)

en una frase en que el lenguaje se mece al ritmo del péndulo que describe.

Borges propone:

se hamacaba suave y perpetuamente, en la brisa que soplaba incesante (p. 36)

en una frase torpe que no refleja la oscilación, cosa que yo he intentado con:

oscilaba ahora, levemente, sin descanso, en la brisa que nunca dejaba de soplar (p. 37)

Pero hay un caso aún más flagrante. Si observamos este párrafo:

Let us go, then, exploring, this summer morning, when all are adoring the plum blossom and the bee. And humming and hawing, let us ask of the starling (who is a more sociable bird than the lark) what he may think on the brink of the dust-bin, whence he picks among the sticks combings of scullion's hair. What's life, we ask, leaning on the farmyard gate; Life, Life, Life! cries the bird, as if he had heard, and knew precisely, what we meant by this bothering prying habit of ours of asking questions indoors and out and peeping and picking at daisies as the way is of writers when they don't know what to say next. Then they come here, says the bird, and ask me what life is; Life, Life, Life! (p. 188)

puede que no resulte evidente a primera vista que se trata de un poema:

Let us go, then, exploring,
this summer morning,
when all are adoring
the plum blossom and the bee.

And humming and hawing,
 let us ask of the starling
 what he may think
 on the brink
 of the dust-bin, whence he picks
 among the sticks combings
 of scullion's hair.
 What's life, we ask,
 leaning on the farmyard gate;
 Life, Life, Life! cries the bird,
 as if he had heard,
 and knew precisely, what we meant...

Se trata de un juego de la autora en el que se ríe de las aspiraciones poéticas no solo de Vita, sino de cualquier poetilla campestre que aspira a reflejar la naturaleza —y muy probablemente, algún conocido de los neopaganos—, y de un poema francamente fácil y tirando a pobre y, sin embargo, de un poema.

Prosigamos, pues, **explorando**, esta mañana de **verano**, en que todos **adoran** la flor del ciruelo y la **abeja**. Y **tarareando**, preguntamos al **estornino** (pájaro más sociable que la alondra) qué **piensa** al **borde** del cajón de **basura**, mientras **recoge** entre los **dientes** del peine **pelos** de marmitón. ¿Qué es la vida?, le **preguntamos** asomados a la **puerta** del gallinero. ¡Es la Vida, la Vida, la Vida!, grita el **pájaro**, como si hubiera **oído**, y supiera precisamente lo que buscamos con esta fastidiosa costumbre nuestra de hacer preguntas afuera y adentro y de inventar minucias como hacen los escritores cuando no saben qué decir. Entonces vienen aquí, dice el pájaro, y me preguntan qué es la vida. ¡Es la Vida, la Vida, la Vida! (p. 211)

La versión de Borges es, desde luego, elegante; menos repetitiva, sin rimas internas y ligeramente más larga como corresponde a un estilo cuidado y lógico, en el que el pájaro es un eco preciso del grito de quien pregunta. Pero no es un poema. Quizá porque no sería un poema digno del autor. O simplemente porque no lo vio (aunque es raro pensar esto) o porque no le pareció interesante el esfuerzo.

Debo reconocer que mi versión no es tan elegante como la de Borges; pero, desde luego, intenta recoger las rimas:

Vamos, pues, a **explorar** esta mañana **estival**, en que todos **adoran** a la abeja y la flor de **azahar**. Y en **murmullo musitado**, preguntemos al **estornino** (entre las aves, más **cordial** que las **alojas**) lo que piensa al borde del **camino**, donde escoge peinaduras del marmitón entre las **hojas**. ¿Qué es la vida?, preguntamos apoyados en la cancela; ¡Vida, Vida, Vida!, **chilla**, como si hubiese oído, la **avecilla**, y conociese con **precisión** el significado de nuestro molesto hábito **figón**, de preguntar dentro y fuera, y contemplar y cosechar margaritas como, cuando no saben cómo seguir, hacen los prosistas. Vienen entonces aquí, dice el ave, a preguntarme qué es la vida; ¡Vida, Vida, Vida! (p. 246)

Problemas de vocabulario

Más allá de los localismos ya mencionados, el vocabulario de Borges tiende a la imprecisión, empezando por el famoso «oak» de Orlando, que traduce como «encina». Si tenemos en cuenta que la propia Virginia Woolf contaba de su estilo que estaba «todo en el ritmo» y que, una vez que eso se comprendía era imposible utilizar palabras equivocadas, no podemos obviar la importancia de la hiperprecisa terminología. En este sentido, además, *Orlando* es la biografía de un autor, de una autora, y así, entre otras cosas, una historia del progreso del escritor y de sus estilos de escritura a través de siglos de modas literarias cambiantes, que traza una ruta de la ornamentación y la ampulosidad hacia la simplicidad. Aunque al comenzar *Orlando* Woolf declaró su intención de usar un estilo en prosa directo, adecuado a su tono cómico y con la intención de llegar a un público más amplio, la idea de que la pudiese entender cualquiera es muy generosa en sus expectativas. En la práctica añade cierto sabor de época a determinados capítulos, en particular, los correspondientes a la época isabelina, utilizando arcaísmos; hace uso de términos relativamente oscuros para denominar telas y bailes; y se recrea en el vocabulario de las formas de transporte de las más antiguas a las más modernas, hasta llegar al automóvil de Orlando.

Ejemplo de ello es el inventario basado en uno real de la casa solariega de los Sackville, aunque con las cantidades ciertamente hinchadas:

Let us glance at an inventory of what he bought at this time, with the expenses **totted up** in the margin — but these we omit.

“To fifty pairs of Spanish blankets, ditto curtains of crimson and white **taffeta**; the valence to them of white **satín** embroidered with crimson and white silk...

“To seventy yellow **satín** chairs and sixty stools, suitable with their **buckram** covers to them all...

“To sixty—seven walnut tree tables...

‘To seventeen dozen boxes containing each dozen five dozen of **Venice glasses**...

‘To one hundred and two mats, each thirty yards long...

‘To ninety-seven cushions of crimson damask laid with silver **parchment lace** and footstools of cloth of tissue and chairs suitable...

‘To fifty **branches** for a dozen lights apiece...’ (p. 75)

Echemos un vistazo al inventario de lo que adquirió en ese tiempo, con los precios anotados al margen —éstos los omitiremos.

«Cincuenta pares de frazadas de España; ídem de cortinas de Pekín blanco y carmesí, con franja de raso blanco bordada de seda blanca y carmesí...

Setenta sillas tapizadas de raso amarillo y sesenta taburetes, haciendo juego con sus fundas almidonadas.

Sesenta y siete mesas de nogal.

Diecisiete docenas de cajones, conteniendo cada docena cinco docenas de vasos de Venecia.

Ciento dos esteras, de treinta yardas de largo cada una.

Noventa y siete cojines de damasco carmesí con encaje fino plateado y taburetes de tisú y sillas iguales.

Cincuenta candelabros de plata de doce luces cada uno.» (p. 79)

No podemos desmentir que el inventario creado por Borges no sea digno de un palacio como Knole, pero también es verdad que no respeta los materiales que Virginia Woolf copia con precisión realista:

Miremos un inventario de lo que compró en aquel tiempo, con los gastos totalizados en el margen... si bien estos los omitimos:

«A cuenta de cincuenta pares de frazadas españolas, y otras tantas cortinas de tafetán carmesí y blanco; cuyas cenefas de satén blanco bordado con seda carmesí y blanca...

»A cuenta de setenta sillas de satén amarillo y sesenta banquetas, completas con sus fundas de bocací...

»A cuenta de sesenta y siete mesas de nogal...

»A cuenta de diecisiete docenas de cajas, cada docena de las cuales contiene cinco docenas de copas de cristal de Venecia...

»A cuenta de ciento dos esteras, cada una de treinta yardas de largo...

»A cuenta de noventa y siete cojines de damasco carmesí con aplicaciones de entretallado plateado y escabeles de tisú y sillas a juego...

»A cuenta de cincuenta brazos para una docena de luces cada uno...» (p. 113)

No es la única vez que pasa: en cuanto a telas y ropas, es obvio que la traducción borgiana se relaja en la precisión: «jerkins», «waistcoats», «breeches», «braided coats», «satin bodices» y «crinoline» (almillas, justillos, calzones, casacas bordadas, cuerpos de satén y guardainfantes) son para Borges «chaquetas», «chalecos», «bombachas», «chaquetas recamadas», los «bodices» no existen, y tiende al «miriñaque» pese a la función clara para la que se usa el «crinoline» en el original; por su parte, «drugget», «hodden», «paduasoy», «bombazine», «sponge-bag» y, por supuesto, la «taffeta» (droguete, cariseto, faya, burato, tafetán) son «lana» en los dos primeros casos, «brocato», «bombasí» y «tafetán»/«Pekín», teniendo en cuenta, sobre todo, que el tafetán y el pequín ni se parecen. Se puede argumentar que todo este lenguaje es muy oscuro y profundo, demasiado especializado y sin verdadera trascendencia para la trama. Todo cierto. Y, sin embargo, no está elegido al azar por alguien que, sintiéndose ajena a la moda y ridícula en el vestir, pone todo su esfuerzo en los detalles de las telas y las prendas como haría alguien mucho más esclava de la ropa como Vita Sackville-West.

En cuanto a lenguajes especializados, el de las telas no es ni mucho menos el único con el que se luce Virginia Woolf en su novela. «La carta de amor más larga jamás escrita» es, de hecho, un compendio de conocimientos que pone en un brete tras otro a cualquier traductor que se enfrente a él. Tiene, por ejemplo, un minitratado sobre jardines ingleses y, como se ha dicho antes, toda una historia del carruaje.

No garden, however formal its original design, lacked a shrubbery, a wilderness, a maze. (p. 158)

Ningún jardín por riguroso que fuera su primitivo plan, se libró de un almácigo, de un «bosque», de un laberinto. (p. 177)

Se ve, en este caso, como la falta de exactitud atribuye, incluso, a las islas británicas una planta que no se da en ella; y también la necesidad de entrecomillar «bosque» como si se tratase de una comparación absurda en un jardín, pese a que el laberinto no da problemas.

No había jardín, por formal que hubiese sido su diseño original, que careciese de malezas, bosquetes, un laberinto. (p. 210)

Los carruajes, que van desde los simples «coaches» y «cars» (coches y carruajes), hasta los «coach and four», «coach and six», «four-in-hand», «victoria», «hansom cab», «landau» y «barouche landau» (carruajes de cuatro y seis caballos, o con un tiro de cuatro o seis

caballos; berlina, milor, landó y calesa) que quedan más cerca de Borges, están con sus «coches de seis y de cuatro caballos», sus «victorias», «coches de alquiler», «cabriolés» y «landós», posiblemente más cerca de la realidad del lector original y, sin embargo, los intercambia como traducción sin importar ni la época ni el original, y sin esforzarse demasiado por que cuadren en el contexto ni en el número de caballos del tiro o el tipo de conducción del coche.

No deja de ser cierto que este vocabulario requirió de esta traductora una documentación detallada no exenta de búsquedas en Google, visitas a diversos museos especializados y varias llamadas a expertos. Es evidente que la época ayuda en este caso a la traducción. A pesar de que dudo de que Borges hubiese deseado investigar más, visto que denostaba el contenido a favor de la función estética, lo cierto es que, en caso de haberlo querido hacer, le habría resultado realmente difícil desde Buenos Aires y en 1937. Los desplazamientos, las correspondencias, habrían sido lentas y pesadas. Así pues, entiendo que llegar al fondo de un término no le resultase una prioridad.

Problemas con el humor

A pesar de estar englobados en los problemas de vocabulario, me gustaría hacer hincapié en los leves signos del sutil humor de Virginia Woolf, que demuestran una faceta más de la personalidad de la autora que se pierde en la traducción de Borges, como ya vimos en el caso del poema casi infantil de antes.

El primer caso de humor lo encontramos cuando el capitán del barco que la lleva de vuelta a Inglaterra le ofrece, al servirle una tajada de ternera en conserva, un poco de gelatina; palabras ante las que ella tiene un «delicioso estremecimiento» que le recorre el cuerpo y le precipita los torrentes (pese a ser mis palabras, traduce las de Woolf). Así que ella duda si aceptar o no aceptar, porque es uno de los mayores éxtasis para la mujer la manipulación del hombre: «rehusar y verlo fruncir el ceño», para al final «ceder y verlo sonreír»; y, claro, al final acepta:

she would, if he wished it, have the very thinnest, smallest shiver in the world. (p. 109)

Hábil redacción, pues «shiver» es aquí la virutilla de gelatina que acepta, pero también el estremecimiento de placer que le supone dar gusto al capitán. Y todo con una sutilidad que pasaría desapercibida. O que parece haber pasado desapercibida para Borges:

si él insistía, ella aceptaría una rebanadita, pero casi invisible. (p. 117)

No sé si mi solución es mejor, pero al menos lo intenté:

aceptaría la más mínima, casi transparente, lonchita del mundo, ya que él quería darle el gusto. (p. 153)

Tenemos otro caso, diría que incluso más sutil: el amante de Orlando está esperando el suroeste para echarse a la mar. Y ella, de pronto, cae en que el suroeste arrancará de sus brazos a su amante, pero no sabe por qué, así que pregunta:

When it was over and they were seated again she asked him, what was this talk of a South-west gale? Where was he bound for?

‘For the Horn,’ he said briefly, and blushed. (For a man had to blush as a woman had, only at rather different things.) It was only by dint of great pressure on her side... (p. 175)

«Para el Cabo de Hornos», replicó brevemente.

Sólo a fuerza de mucho insistir y de mucha intuición alcanzó Orlando... (p. 196)

No podemos saber si Borges entendió el chiste; pero, si lo hizo, le debió de parecer difícil de traducir o fácil de obviar. Sea como fuere, como se ve, el español borgiano carece de humor.

Se trata este de un problema que resume muy bien la principal dificultad de resolver cuestiones de traducción y que es fingir la espontaneidad. Tal como escribe la autora, el personaje no quiere hacer un chiste: se da cuenta solo *a posteriori* de que lo que ha dicho tiene una connotación picante y eso le hace sonrojar. Las posibles soluciones en español tenderán a sonar forzadas, queridas, buscadas, traídas por los pelos, porque enseñamos las costuras del esfuerzo de traducción. En la edición italiana de Alessandra Escalero (Mondadori, 1986) se percibe el chiste, pero no se da con su sentido real. Yo lo he intentado así:

—Al cabo de Hornos. Ya estamos vergas en alto —dijo él lacónico y se sonrojó. (Pues un hombre había de sonrojarse igual que la mujer había hecho, si bien por cosas bastante distintas.) (p. 229)

Desde luego, cualquiera familiarizado con la reconstrucción del puzle que supone una traducción, se verá identificado con esta afirmación de Virginia Woolf en *Orlando*:

Cualquiera moderadamente familiarizado con los rigores de la composición no necesitará que le cuenten la historia en detalle; cómo escribió y le pareció bueno; lo leyó y le pareció infame; corrigió e hizo pedazos; cortó; añadió; alcanzó el éxtasis; la desesperación; tuvo sus buenas noches y sus malas mañanas; asió ideas y las perdió; vio su libro claramente ante él y se desvaneció; actuó los papeles de sus personajes mientras comía; los mimó mientras andaba; ora lloró; ora rio; vaciló entre este estilo y aquel; ora prefirió el heroico y pomposo; a continuación el sencillo y simple; ora los valles de Tempe; luego los campos de Kent o Cornwall; y no pudo decidir si era el genio más divino o el más grande de los bobos de este mundo. (p. 92)

Genio o bobo, Borges hizo, con los medios a su alcance y la excelente cultura que lo avalaba, una traducción muy digna, que no deja de ser la más leída y admirada de esta obra de Woolf, pese a las críticas. Su cercanía temporal al origen del texto le permitió seguramente crear un texto tan universal como el original del que procedía.

La traductora de la obra en Akal, mucho más lejos del original (casi un siglo), se vio obligada, para transmitir todo el juego entre amigos que es *Orlando*, una obra que la propia Virginia definió como unas vacaciones de la escritora, que redactó a toda velocidad por puro entrenamiento, disfrazando a amigos y enemigos entre sus personajes, escondiendo chistes privados entre sus líneas y cotilleos con su querida Vita, recurrir a las notas al pie.

¿Es imprescindible saber que la Sibila a la que Virginia califica en *Orlando* de bruja que hechiza a sus invitados era, en realidad, Sybil Colefax, famosa por sus fiestas de sociedad, a la que ella y Vita nombran a menudo en su correspondencia? ¿Lo sabía Borges? ¿Lo sabía el lector original? Este posiblemente sí y, además, es una información muy simpática, que da más sentido al contexto en el que aparece.

¿Merece la pena poner una nota para decir que cuando Virginia Woolf llama reptil a un sapo no está necesariamente demostrando una falta de conocimiento? Borges optó corregir a la autora y escribir «batracio», pero yo creo que es más divertido explicar que aún en 1914 la Academia definía el sapo como un reptil y que, probablemente, era lo que Virginia había aprendido y leído en su vida. Es más, visto que en el prefacio de *Orlando* ella misma se ríe de sus carencias en cuanto a historia natural, ¿no la traiciona el traductor al corregirla?

¿Importa saber que el poeta que Orlando (es decir: Vita) admira al comienzo de su periplo por los siglos tiene los defectos que Vita criticaba a Virginia? ¿O que Orlando tiene la fascinación que Virginia sentía por Vita? Pues seguramente no es necesario para entender la obra, pero ¿no es mucho más divertido saberlo? ¿No es más entretenido leer la obra con la información que Vita, y visto que esta era lo que hoy se llamaría una *celebrity*, mucha otra gente tenía en la época, que hacerlo ignorando esas cosas?

Y así la traductora que llama a las «N. del T.» las «derrotas del traductor» trufó su texto de notas que explicaban no los «juegos de palabras intraducibles», eso no, pero sí un montón de datos innecesarios que, sin embargo, informaron sus decisiones.

Pero estamos, ante todo, hablando de información que a la traductora moderna le llega gracias a internet, a las ediciones anotadas de los estudiosos y a las ediciones de correspondencias y diarios de la autora que no podían estar al alcance de Borges porque no existían.

Se entiende así que, pese a haber intentado probar la cobardía de Borges como traductor y su visión de la traducción como una recreación que le permitía licencias más allá del reordenamiento de la sintaxis hasta llegar a la eliminación de texto original; pese a todo esto, no se puede negar que la traducción de Borges mantiene el ritmo, la extrañeza, la originalidad del texto original hasta el punto de seguir siendo leída pese a su antigüedad y a la existencia de traducciones posteriores como la de la traductora que firma estas páginas, que solo aspira a que su traducción sobreviva al menos los años que la de Borges.

[1] «la naturaleza, que tiene tanto por lo que responder además de la tal vez inmanejable largura de esta frase» (p. 89).

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

Woolf, V. (1968 [1937]): *Orlando*, trad. de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Sudamericana.

Woolf, V. (2016 [2000, 1993, 1928]): *Orlando*, Londres, Penguin Classics.

Woolf, V. (2018): *Orlando*, trad. de Itziar Hernández Rodilla, Madrid, Akal.

Secundaria

Ayuso, M. (2004): «The Unlike[ly] Other: Borges And Woolf». *Woolf Studies Annual*, 10, 241-251. En línea en: <http://www.jstor.org/bucm.idm.oclc.org/stable/24906510>

Borges, J. L. (1926): «Las dos maneras de traducir», en *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1926, 2.ª sec., p. 4. (Recogido en *Textos recobrados, 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997).

Borges, J. L. (1936): «Libros y Autores Extranjeros: Biografías sintéticas: Virginia Woolf», en *El Hogar*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1936, p. 25. Esta cita ha sido utilizada en la tapa posterior de la reedición argentina de *Orlando* en la editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

Borges, J. L. (1975): *Prólogos*, Buenos Aires, Torre Agüero.

Borges, J. L. (1932): «Prólogo a P. Valéry, *El cementerio marino*, Buenos Aires, Les Editions Schillinger, 1932», en *Prólogos*, Buenos Aires, Torre Agüero, 1975.

Foucault, M. (1969): «Les mots qui saignent», *L'Express*, 29 de agosto de 1969, p. 30.

Gargatagli, A. (1992): *Jorge Luis Borges y la traducción*, tesis doctoral redactada entre 1989 y 1991 y defendida en la Universidad Autònoma de Barcelona en 1992.

Kristal, E. (1999): «Borges y la traducción», en *Lexis XXIII*. 1 (1999): 3-23.

Leone, L. (2012): «*Orlando* de Virginia Woolf, en la traducción de Jorge Luis Borges (1937)», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxh084>

Leone, L. (2008): «La novela cautiva: Borges y la traducción de *Orlando*», en *The Free Library*, University of Pittsburgh, Borges Center. En línea en: <https://www.thefreelibrary.com/La+novela+cautiva%3A+Borges+y+la+traduccion+de+Orlando.-a0185031944>, consulta

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

INVISIBLE ES NOMBRE DE MUJER: LA FEMINIZACIÓN DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Carmen Francí

Con motivo del Día Internacional de la Mujer Trabajadora, el 8 de marzo de 2020 publicamos este artículo de Carmen Francí, resumen de [otro](#) más extenso sobre el tema.

Oímos con frecuencia que, a lo largo de la historia, la traducción ha sido una ocupación mayoritariamente femenina (idea tal vez inspirada en la frase de Virginia Woolf que se resume y traduce habitualmente como “Anónimo es nombre de mujer”). No obstante, esta afirmación no parece sustentarse en cifras concretas (al menos, en lo que respecta a la lengua española) y el mero repaso del índice onomástico de las obras de consulta más extensas de que disponemos (Lafarga y Pegenaute 2004 y 2009) muestra una abrumadora mayoría de varones, no solo en tiempos pasados sino en fechas más recientes. Lo que, si no es reflejo exacto de la historia, es sin duda un síntoma significativo de cuál es el relato de la profesión en relación con el sexo de los traductores.

Hasta la aparición de los estudios de ACE Traductores es escasísima la información sobre el perfil del traductor de libros en España. Y lo cierto es que los dos primeros Libros Blancos apuntan a una distribución profesional por sexos aproximadamente igualitaria. Pero en los estudios más recientes, en los análisis por franjas de edad destaca una llamativa feminización, tanto mayor cuanto más jóvenes son los traductores (de acuerdo con el estudio de la [CRUE](#), según el INE, los titulados en “Artes y Humanidades”, que es el epígrafe generalista, son mujeres en un 65 %; las tituladas en Traducción e Interpretación en las universidades públicas presenciales son un **80,7 % del total**).

Este proceso de feminización de la profesión ¿es bueno, malo o irrelevante?

No es un asunto sencillo, pero los estudios sobre el tema (muchos de ellos centrados en el sector de la sanidad^[1]) concluyen que debe considerarse una señal de alarma, ya que cuando un sector laboral se feminiza, ese proceso suele ir acompañado de una reducción del estatus social y salarial. El modelo de superioridad masculina (BOSERUP 1993) sugiere que la entrada de mujeres en determinado sector devalúa el prestigio y la remuneración. De acuerdo con esta hipótesis, los dos efectos se refuerzan mutuamente: las mujeres entran en áreas de remuneraciones bajas y este hecho, a su vez, reduce los salarios.

¿Sucedo lo mismo en la traducción editorial? Dado que las negociaciones de nuestras condiciones contractuales son individuales, no nos resulta fácil tener una visión de conjunto de lo que sucede. Por ello se hace imprescindible un nuevo estudio que, siguiendo el modelo de los anteriores Libros Blancos publicados por ACE Traductores, analice si existe una relación causal entre la feminización de nuestro sector y el **enquistamiento de la precarización**, tanto más llamativo cuanto **más profesional se ha hecho el traductor editorial en fechas recientes**.

¿Cuáles serían los puntos más significativos de todo el proceso de traducción de un libro en relación con la discriminación por sexo? Veámoslos uno por uno:

1. La editorial elige traductor

La elección del traductor es el primer paso. Y es ya un filtro relevante al que pocas veces se le presta atención.

¿Elige el editor a los traductores varones para autores o libros de mayor prestigio? Eso es lo que se desprende del artículo de Fruela Fernández titulado [*De la profesionalización a la invisibilidad: las mujeres en el sector de la traducción editorial*](#) que analizaremos con detalle más adelante.

¿Preferirá el editor a una mujer por ser esta menos «conflictiva»? También eso es lo que apunta [Manuel Rodríguez Rivero en un artículo](#) muy esclarecedor publicado en *El País* en 2011 y que reproducimos parcialmente, si bien todo él merece una lectura atenta:

A principios de los años noventa, cuando ya era un hecho evidente que las mujeres habían llegado a la edición para quedarse, el consejero delegado de la editorial en la que yo trabajaba me explicó que las contrataba porque «resultaban más baratas que los hombres y protestaban menos». De lo segundo nunca estuve demasiado seguro. Pero lo primero tenía mucho que ver con la enorme reticencia que este sector (en particular) ha mostrado a equiparar salario igual a trabajo igual.

¿La disponibilidad o rapidez son también factores para la elección del traductor? En ese caso, dado que según los Libros Blancos las traductoras más jóvenes son quienes tienden a dedicarse de modo exclusivo a la traducción, podrían ser ellas las elegidas (aunque no suela remunerarse la urgencia).

Por último, si, como sucede algunas veces, las editoriales tienden a buscar un traductor que sea «espejo» del autor —un profesional que sea en la medida de lo posible fiel reflejo en edad, sexo y circunstancias del creador original--, ese criterio también conduciría a reproducir un sistema de valores muy concreto, así como al predominio del varón en la difusión de obras y géneros de mayor prestigio.

2. Negociación del contrato de traducción

Como sabemos, la negociación es compleja porque dista de ser un trato entre iguales. Según los Libros Blancos de ACE Traductores, son pocos los contratos que cumplen con todos los requisitos establecidos en la Ley de Propiedad Intelectual, y la capacidad de los traductores de sugerir u ofrecer algunos de los modelos de contrato pactados con la Federación de Gremios de Editores es manifiestamente escasa.

En este sentido, los estudios sobre el empleo femenino tienden a destacar que la negociación de los contratos es uno de los puntos delicados porque se pone de manifiesto cierta debilidad de las mujeres para exigir sus derechos o negociar condiciones ventajosas. Así pues, la imposibilidad de convenios colectivos en el sector de la traducción perjudica especialmente a las traductoras [\[2\]](#).

No obstante, ya en un estadio previo, el primer problema que se plantea es la ausencia de contrato. Y según el informe de ACE Traductores de 2003:

En el grupo en disminución de quienes han traducido siempre sin establecer relación contractual con las editoriales, las mujeres han mantenido una sobre representación significativa que, no obstante, se ha ido moderando en los años sucesivos: en 1995-1996 las mujeres superaban a los hombres en 14 puntos porcentuales y en 2001 sólo en 5 puntos. (...) Las mujeres y los menores de treinta y cinco años han trabajado siempre sin contrato en proporción mayor que el resto.

3 Tarifas, porcentajes de derechos y ¿brecha salarial?

En cuanto a la posible existencia de una brecha salarial, el informe de ACE Traductores de 2003 destacaba que los hombres, en conjunto, estaban mejor pagados; en cambio, los valores medios de la tarifas de las mujeres y de los más jóvenes eran muy próximos, lo que se explicaba por la incorporación a la traducción de mujeres jóvenes.

En los estudios posteriores no se observa diferencia en las tarifas por sexo. No obstante, hay que tener en cuenta que las distintas variables que entran en juego al negociar la tarifa —grado de «exotismo» de la lengua original, dificultad del texto, género de la obra, disposición del editor a negociar, capacidad de negociar del traductor, urgencia en la entrega, porcentaje de derechos de autor— pueden compensarse entre sí, por lo que sería necesario un análisis más detallado para llegar a conclusiones significativas.

Otro punto fundamental del contrato es el porcentaje de derechos de autor (tal como establece la Ley de Propiedad Intelectual en el Artículo 46: «La cesión otorgada por el autor a título oneroso le confiere una participación proporcional en los ingresos de la explotación, en la cuantía convenida con el cesionario»). Según el informe de ACE Traductores de 2003, la media del porcentaje de derechos de autor estipulado en los contratos aparece ligeramente más alta entre los hombres, entre los que tienen más de cincuenta y cinco años y los que llevan más de quince años traduciendo. Se deduce que se debe a una mayor capacidad de negociación y a que, además, traducen más clásicos (obras libres de derechos para las que suele establecerse mayor porcentaje).

4. Aceptación de la traducción e introducción correcciones

Según los datos inéditos del estudio del Instituto DYM para el Libro Blanco 2010, las editoriales tienden a someter las correcciones al visto bueno del autor de la traducción **con menor frecuencia** si se trata de una mujer (son mayoría en la respuesta “nunca” y “pocas veces”).

Algunos editores consideran que este es un mero trámite engorroso, pero olvidan que con ello están violando el derecho moral del traductor a la integridad de su obra, tal como establece la ley de propiedad intelectual vigente.

5. Visibilidad: críticas y premios

En el artículo mencionado, Fruela Fernández se plantea si la presencia creciente de las mujeres en la traducción editorial se manifiesta en una mayor visibilidad —tanto en la crítica como en los premios de más prestigio— o si, por el contrario, las traductoras desaparecen tras una **doble invisibilidad**. Sus conclusiones son muy llamativas: las traducciones realizadas por hombres obtienen el 71,86 % de las valoraciones de la crítica publicada en la prensa de mayor tirada en España, mientras que las hechas por mujeres

suponen solo el 23,29 %; además, las valoraciones positivas y muy positivas a las traducciones de los hombres suponen un 83,12 % de las valoraciones frente al 74,42 % de las hechas por mujeres.

Fernández concluye en su artículo que las mujeres, pese a su mayor presencia e implicación en la profesión, tienden a ocupar una posición subordinada, traducen obras y géneros menos formales y tienen menos presencia en lenguas centrales.

Volvamos al artículo de Manuel Rodríguez Rivero:

Sabemos que las mujeres leen y compran más títulos. Sabemos también que escriben mucho, aunque no sabemos cuántos libros publican. Entonces, ¿por qué se reseñan en los medios tantísimos más libros de autores que de autoras? ¿Y por qué la aplastante mayoría de los que firman esas críticas son varones? ¿Quizás porque en ese ámbito el **techo de cristal** todavía está demasiado cerca del suelo? En España no existe, que yo sepa, un seguimiento fiable de la relación de fuerzas (hombre / mujer) a la hora de orientar a los lectores desde los medios acerca de los libros que se publican. En otros sitios, sí. Les recomiendo, por ejemplo, la instructiva página vidaweb.org, en la que se exponen los resultados del "peinado" de algunos de los medios literarios de referencia en el mundo anglófono. Un par de ejemplos: en 2010 el *Times Literary Supplement*, publicó 1036 reseñas de libros escritos por hombres y 330 por mujeres (las reseñas las firmaron 900 hombres y 341 mujeres), y en *The New York Review of Books* se publicaron 306 de hombres y 59 de mujeres (los autores de las reseñas fueron 200 hombres y 39 mujeres). No quiero ni pensar lo que aquí saldría si alguien hiciera el cálculo. A lo mejor se sonrojaban hasta los señores de la RAE, pongo por caso.

a) Premios Nacionales de Traducción

En cuanto al reconocimiento público, Fruela Fernández destaca que las mujeres son galardonadas con los Premios Nacionales de Traducción en menor medida y que «la configuración profesional de los jurados tiende a reproducirse en los premiados»: varones de cierta edad y con carreras profesionales académicas consolidadas.

Si nos atenemos a los porcentajes, entre 1984 y 2004 solo un 19 % de mujeres recibió el premio a la Mejor Traducción, y, entre 1989 y 2004, únicamente un 12,5 % de mujeres recibió el correspondiente galardón a toda la Obra de un Traductor.

Sin embargo, el cambio en las bases del Premio Nacional (BOE del 13 de abril 2005) por el que el Ministerio de Cultura estableció la paridad entre hombres y mujeres en la composición del jurado de los premios nacionales supone un importante punto de inflexión. A partir de ese momento se produce un cambio significativo y en el periodo comprendido entre 2005 y 2019 las premiadas en la categoría de la mejor Traducción suponen un 53,3 % del total y en la Obra de un Traductor son ya un 40%.

Al margen de que las políticas de paridad parezcan más o menos justas y necesarias, el hecho indiscutible es que los premiados reflejan ahora con mayor fidelidad, tanto en cuestión de sexo como de edad, la realidad de la profesión.

b) Premio Esther Benítez

En contraste con los Premios Nacionales, es interesante señalar que el Premio de Traducción Esther Benítez que otorga ACE Traductores desde 2006, con un jurado constituido por todos sus socios, ha recaído en un número muy similar de mujeres y de hombres (10 mujeres y 9 hombres, sumando premiados *ex aequo* y las traducciones a cuatro manos).

6 Algunas notas finales

Los estudios de ACE Traductores han tratado este asunto de manera tangencial. Y si bien las encuestas y entrevistas del Instituto DYM para los distintos Libros Blancos arrojaron datos relevantes, algunos no se cruzaron y quedaron inéditos. Merece la pena rescatarlos:

- Los hombres traducen más obras de dominio público (54,4 %) (datos inéditos procedente del estudio del Instituto DYM para el LB 2010).
- Reciben más ejemplares justificativos de las obras traducidas (datos inéditos procedente del estudio del Instituto DYM para el LB 2010).
- Sus traducciones suelen ser objeto de subvención con mayor frecuencia, lo que no siempre redundará en mejor tarifa, pero sí es indicativo del prestigio de la obra traducida (Libro Blanco 1997).
- Si el traductor es varón, su nombre tiende a aparecer con mayor frecuencia en lugar destacado del libro (ACE Traductores, informe de 2003).

A modo de conclusión

Solo cabe insistir en lo dicho: ante el hecho innegable de la feminización de la traducción literaria, merece la pena estudiar en qué medida los datos que sugieren una desigualdad llamativa entre sexos se relacionan con el relevo generacional y la llegada masiva de jóvenes traductoras a la profesión, y si, de manera adicional, tal como sucede en otros ámbitos, esta feminización debe ser tomada como una señal de alarma que indica un inquietante deterioro de las condiciones laborales de todo un sector.

[1] Este fenómeno está especialmente estudiado en las profesiones sanitarias, que se han feminizado muy rápidamente en Europa en los últimos años. Véase Vázquez 2010, págs. 49, 54, 193.

[2] Según los datos del estudio del [Instituto de la mujer](#), la negociación colectiva es un instrumento para reducir la discriminación femenina

BIBLIOGRAFÍA

ACE TRADUCTORES (1997). [Libro blanco de la traducción en España](#), ACE Traductores, Madrid.

ACE TRADUCTORES (2003). [Informe sobre la situación del traductor de libros en España](#)

ACE TRADUCTORES (2010). [Libro blanco de la traducción editorial en España](#), ACE Traductores, Madrid.

ACE TRADUCTORES (2016). [Libro blanco de los derechos de autor de las traducciones de libros en el ámbito digital](#), ACE Traductores, Madrid.

ACE TRADUCTORES-AFI (2017). [Informe del valor económico de la traducción editorial](#), Madrid.

BOSERUP, Ester. (1993), *La mujer y el desarrollo económico*, Minerva, Madrid.

CRUE. (2018). [*La Universidad española en cifras, 2016-2017*](#), Madrid.

FERNÁNDEZ, Fruela (2012). «[De la profesionalización a la invisibilidad: las mujeres en el sector de la traducción editorial](#)» 4, TRANS, 16, pp. 49-64

FRANCI, Carmen (2020). «[La feminización del ejercicio profesional de la traducción editorial: entre la precariedad y el entusiasmo](#)», Transfer XV: 1-2, *Traducir en femenino: prácticas textuales y políticas*, pp. 93-114.

INSTITUTO DE LA MUJER, [Investigación conducente a la elaboración de un índice sintético de discriminación salarial](#), 2014.

LAFARGA, F. y PEGENAUTE L. (Eds.) (2004). [Historia de la traducción en España](#), Ambos Mundos, Salamanca.

— (2009). *Diccionario histórico de la traducción en España*, Gredos, Madrid.

RODRÍGUEZ DÍAZ, J. A., BOSCH, J. L. y RAMÓN ARIBAU, A. (2012), «Feminización de las profesiones sanitarias: una mirada sociológica» en *La feminización de las profesiones sanitarias*, Pablo Vázquez Vega, ed. Fundación BBVA, Madrid.

RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (2011). «[De nuevo sobre damas y libros](#)» *El País*, 16 de febrero de 2011.

Carmen Francí es traductora desde 1985. Es licenciada en Geografía e Historia por la UB y diplomada en Traducción por la EUTI de la UAB. Ha formado parte de diversas juntas de ACE Traductores y ha participado en la elaboración de varios estudios y Libros Blancos de ACE Traductores.

LA «GRIPE ESPAÑOLA» EN EL CUADERNO GRIS

Marc Jiménez Buzzi

Hace hoy poco más de un siglo, en 1918 «la gripe española» causaba terribles estragos en nuestro país. El 8 de marzo, Josep Pla, que ese día cumplía veintiún años, comienza su diario: «Como hay tanta gripe, han tenido que clausurar la universidad. Desde entonces, mi hermano y yo vivimos en casa, en Palafrugell, con la familia. Somos dos estudiantes ociosos». En esa primera línea se advierte ya el papel de propiciadora accidental que tuvo la pandemia para la escritura del diario. Luego, se nos hablará de ella en una serie de anotaciones escuetas, secas, sin dramatismo: en casi cada familia hay una muerte, las familias tienen que partirse para ir a los entierros, la gripe no respeta ninguna edad, se ceba por igual en constituciones fuertes y débiles, y no hay más remedio contra ella que el caldo de gallina que aprovecha sobre todo a los vendedores de la materia prima: «Ahora, finalmente, da gusto vivir en Cataluña. La unanimidad es completa. Todo el mundo está de acuerdo. Todos hemos tenido, tenemos o tendremos, indefectiblemente, la gripe» (14 de marzo).

Meses después, en una breve pieza de introspección, el diarista consigna las consecuencias psicológicas del choque cotidiano de la muerte:

La gripe continúa matando implacablemente a la gente. En estos últimos días he tenido que asistir a diversos entierros. Eso, sin duda, hace que empiece a sentir una mengua de emoción ante la muerte —que sentimientos reales y auténticos se me transformen en una especie de rutina administrativa. Nuestros sentimientos están siempre afectados por lo poco o por lo mucho —son de una movilidad indecente. Aunque sólo fuese por esta razón, convendría que este escándalo de la patología tuviese un fin —que la gripe no matase a nadie más. (22 de octubre de 1918)

La presencia de la muerte, nota grave en un libro eminentemente solar, es la sombra que anima el apego a la tierra, la avidez de realidad de una mirada, de una escritura aferrada a la vida y el mundo:

Por la tarde trato de llegar al *mas*. Por el camino me siento muy constipado, incómodo y me pasan unos escalofríos por la espalda gélida. Reculo. Tengo un momento de miedo. Será la gripe —pienso; si lo es, la muerte es ineluctable. En el momento de dar la vuelta, contemplo un momento el pueblo de Pals, siempre tan bello, puesto sobre la colina: sobre las viejas piedras doradas había, suspendida, una ligera niebla azulada tocada de escurriduras violeta y

malva, muy diluidas, como una digitación vaga. En casa, tomo un gran bol de leche caliente con un chorro de coñac. En la cama, la reacción se produce rápida. (6 de diciembre)

El 24 de febrero de 1919, con la universidad de nuevo en funcionamiento y con el joven escritor en ciernes de vuelta en Barcelona, la gripe aún no ha desaparecido:

He pasado todo el día de ayer y una parte del de hoy en la cama, con la gripe. He sudado como un caballo. Treinta y seis horas seguidas. Me levanto pálido y deshecho. Por un lado me parece que me hubiera podido morir y que me he librado por los pelos. Cuando constato que, a pesar de la fatiga, me puedo levantar, pienso que quizás ha sido una gripe benigna.

La versión castellana de la obra, que debemos a Dionisio Ridruejo y Gloria de Ros, se publicó en primera edición en 1975 y se reeditó en 2013, después de purgar el texto catalán de los numerosos errores de transcripción que había arrastrado desde su publicación (a esta última reedición pertenecen las citas precedentes). En su breve prólogo, ejemplo de agudeza lectora, dice Ridruejo que «la dificultad de traducir a Pla es proporcionalmente inversa a la aparente facilidad de su escritura», y que se ha propuesto observar «la fidelidad con escrúpulo, aunque sin soñar siquiera en lograr una equivalencia tonal perfecta, pues las lenguas tienen su estructura, y lo que se piensa en una hay que volver a pensarlo en otra».

El resultado de la traducción está, casi siempre, a la altura de la exigencia del texto y de los propósitos del traductor. Con mínimos y sutiles ajustes en el trasvase idiomático, se conserva la voz, el tono, el estilo del original, tan característicos. También se resuelven con acierto algunos pasos de compromiso (el «aire de compostura» que conservan los asistentes a un entierro traduce bien el «aire mudat» que tienen en el original). En lugar de buscar equivalencias, se dejan en catalán algunos dichos, en cursiva, con su traducción literal al pie («Qui tingui més, que sopi dos cops», «El que tenga de sobra que cene dos veces», p. 86): parece un buen criterio para hacer llegar al lector el sabor peculiar del refranero catalán. Con todo, la traducción presenta no pocos errores de interpretación, algunos de ellos de cierto bulto, como traducir «bufanúvols» (hombre presuntuoso) por «lunático» (p. 57). Es una lástima que, con una traducción estilísticamente tan lograda, nadie se haya tomado la molestia de subsanar estos errores (y de corregir de paso las erratas y errores de puntuación). Tampoco nos libraremos, al parecer, de otra pandemia española: la del descuido editorial.

Marc Jiménez Buzzi (Barcelona, 1976) es licenciado en Traducción y en Filología Alemana. Traduce del inglés, el alemán y el sueco al español y el catalán. Ha traducido obras de Nietzsche, Walter Benjamin, Stefan Zweig, Victor Klemperer, Hilde Spiel o Lluís Nicolau d'Olwer, entre otros.

DECAMERÓ

Carles Riba

En estas semanas de confinamiento forzoso por una versión moderna de la peste, aprovechamos para recuperar aquellas lecturas que, de un modo u otro hablan sobre el tema y nos ayudan a pasar las jornadas.

Reproducimos aquí un texto de Carles Riba sobre la primera traducción al catalán de Decameró. Es esta una traducción de 1429 de autor (o autores) desconocidos. Como dice Eduardo Mendoza en el [artículo publicado en Vasos Comunicantes](#), aquí tenemos un buen ejemplo de cómo la traducción es un pilar fundamental en la creación de una lengua literaria.

[Este texto](#) de Riba se publicó como “Introducció a la versió catalana del Decameró”, Boccaccio: Decameró. Versión catalana de 1419. Barcelona: Editorial Barcino, 1926, ps. 7-24. (Els Nostres Clàssics; 8).

En la copiosa producció de Boccaccio [1], l'única obra que té encara per al lector mitjà un sentit i un interès immediats és el Decameró [2]. No és que en siguin absents del tot els seus formulismes de principis, d'intenció i d'estil: creu —potser en rigor no creu en res més— en les lleis de l'honor[3], i a base d'elles sistematitza i jutja de tant en tant; escriu, com sempre, per a un públic, mig clandestí, de dones; periodeja amb l'ambició fixa en els seus llatins; però tots aquests formulismes són vençuts, desbordats, diríem, per una generosa i alegre curiositat per l'home i la seva conducta.

El *Decameró* és una de les grans “summes” de realitat humana que les literatures modernes ens ofereixen; una de les tres grans “summes”, si es vol, de les tres grans “comèdies”, de la literatura italiana medieval. Contraposant-lo al diví poema de l'Alighieri, de Sanctis definí el *Decameró* com una “Comèdia humana”: el mot és feliç, i tota crítica pot partir d'ell; però el contrast podria establir-se així mateix amb el *Canzoniere* del Petrarca, vera “comèdia” del cor assoliat amb els seus somnis. De l'una obra a l'altra de les tres, hi ha tot un món de distància: cadascuna de les tres, és tot un món de joies i de llàgrimes. Estats de cultura diferents, les fan possibles; ara, són tres actituds personals diferents que les determinen; i per bé que l'èxit, l'acceptació adés de l'una adés de l'altra, s'expliquen pels canvis d'ideal col·lectiu, no és difícil d'imaginar-les totes tres en una mena de contemporaneïtat abstracta, eterna per tant, i de pensar quins tres productes tan diversos, però tan plens de veritat, poden sortir de l'observació d'una mateixa matèria, que és l'home, només si el punt i l'angle de mira canvien. Els goluts, els avars, els sensuals, tota l'anònima humanitat d'apassionats o maliciosos als quals el Dant, en la seva profunda convicció catòlica, fa justícia —entenguï's

justícia d'una serietat com només serà superada el darrer dia del món—[4], dels quals el Petrarca prescindeix en el seu egoisme sentimental i en el turment del seu dubte sobre les pròpies conviccions, són els mateixos burgesos i frares, els mateixos cavallers, els mateixos rústecs de Giovanni Boccaccio. Només que aquest oblida que són criatures comprades al pecat amb la sang de Crist: no va enllà de les superfícies, perquè ni té comptes a passar des del cim abrupte de cap gran passió, ni té una llum d'amor i de ciència prou forta per a davallar als abismes del cor i dels supremes destins de l'home: s'atura a les superfícies —fem eco a De Sanctis— de “l'instint o la inclinació natural”, senzillament perquè ell mateix no se n'ha mogut i, de no moure-se'n, n'ha tret goig i tranquil·litat; el món és per a ell “el teatre dels fets humans abandonats al lliure albir i guiats en llurs efectes per l'atzar”. En neix —seguim encara De Sanctis— una nova espècie de meravellós, una nova màquina que és “l'imprevist, el fortuït, l'extraordinari: l'interès de la narració no és en la moralitat dels actes, sinó en llur extraordinarietat de causes i d'efectes”.

En resum, Boccaccio observa els homes amb una curiositat tota desinteressada pel que no sigui el mer goig de la imaginació, una curiositat irresponsable, tota purament d'artista: ací hi ha la seva feblesa i la seva força. La pura curiositat respecte a l'home només pot dur a l'immoralisme: si del pla imaginatiu passa a l'intel·lectual, si l'estricta contemplació no li basta i s'arrisca a l'experimentació, tenim ja l'immoralisme diabòlic de certs moderns. Boccaccio no féu tant, ni de molt. Per això, la seva immoralitat és relativa. És una immoralitat per omissió: la immoralitat de tots els grans còmics (Carducci el posava al mig de la distància entre Aristòfanes i Molière), que presenten accions i conducta de l'home abandonat a les seves meres forces i instints; serien immorals si el que ens diuen de l'home en aquest pla fos mentida: ara, si és veritat, i si, a més, fa riure, pitjor per a l'home i la seva suficiència. Després, en el Decameró, hi ha la massa, la complexitat del material: tal episodi, pres sol, és cru, immoral; la massa total, però, és imponent, tot s'hi articula en una unitat de visió i de realització; tot serveix, no sols un fi artístic, sinó, si volem, un fi de documentació: ningú no ens priva, en comptes de riure, d'entristir-nos en comprovar, una vegada i mil més, que, oberta la resclosa del sentit moral, l'home no sap aturar-se en el pendent de la bestiesa i del ridícul; i si això encara no satisfà, completem la lliçó de la “Comèdia humana” amb la de la “Divina Comèdia”, situem tot el món virolat i descurós de Boccaccio en la realitat teològica, i dediquem-nos al joc piadós de col·locar en el cercle de l'altre món que li correspongui, cadascun dels personatges i personatges que l'agut observador retallà de la realitat.

Hi ha, per fi, i en tot això, l'art. Boccaccio, és prou sabut, no crea precisament la novel·la: França i Itàlia, les seves dues pàtries, sense comptar la literatura antiga, li donen models i suggestions en abundor; però “el Boccaccio —diguem-ho amb Farinelli— completa, eixampla; d'una matèria informe fa una obra d'art; canvia l'ossada en un cos avinent”. Tingué el do, més aviat rar en la història de la literatura, de contar: és a dir, d'encertar contínuament el tret més sobri, més característic, més viu; de tenir no un sol estil, sinó molts estils, establint cada vegada una correspondència entre el moviment dels afectes i el de l'expressió, entre el to psicològic i el del llenguatge. Penetrà, sobretot, endins d'aquest, el desplegà en totes les seves dimensions, el combinà en frases i períodes que ja per ells mateixos són un goig: assegurà, en suma, al seu tresor d'observacions i de fets, l'armadura més resistent contra el temps, que és una forma bella.

És una glòria per a la Catalunya medieval, d'haver demanat la definitiva i gran influència literària a la Itàlia del Dant, del Petrarca i del Boccaccio. Són prou sabudes les circumstàncies polítiques, econòmiques, culturals, que hi contribuïren: entre aquestes darreres, el bon càlcul d'anar cap al món antic a través sobretot dels seus hereus, i ja continuadors, directes. Però hi hagué, en l'essència, un cas d'afinitat electiva: per dir-ho curt, un mateix amor de les realitats. El famós Casanova observa agudament^[5], pensant en l'Espanya castellana, que els italians s'assemblen als espanyols en l'exaltació imaginativa, en el gust de la il·lusió; “però tenen —afegeix— una finor de tacte que no els permet de confondre les coses del món real amb les ídoles d'una creença fantàstica”, en altres mots, de confondre la realitat amb el somni. Aquesta “finor de tacte” explica, en el fons, l'humor d'un Ariosto. Els catalans han anat més aviat també per aquest cantó; només que amb massa freqüència la “finor de tacte” ha estat “mala espina” enfront del somni, i l'amor de la realitat, deixat sol, ha lliscat en esperit de caricatura. Però, en el fons, sempre hi trobaríem un interès moral, exagerat o desviat si es vol, més que no pas un odi al somni en si.

Com sigui, creiem que aquesta manera d'ésser pot contribuir a l'explicació del fet, que essent la influència del Dant en la nostra literatura, mínima en el sentit de profunditat, la de Boccaccio fos la màxima en l'extensió i en el rendiment^[6]. No és la nostra tasca de precisar tals resultats: la feina, altrament, en part és feta, i en part sempre ben continuada. En una cosa, però, cal insistir: Catalunya prengué molt, plagia, imità, traduí molt d'Itàlia; però per a ésser tot d'una sanament assimilat, convertit en substància i obra pròpies. El nostre passat literari es clogué no en un crepuscle, sinó en una aurora; una aurora en la qual pagava a la

literatura universal els seus deutes d'influències, amb un Tirant lo Blanch i amb un Spill de Jaume Roig: que Boccaccio en prengué el que a l'origen fos d'ell!

Característica d'aquesta força d'assimilació —perquè enlloc pot veure-se'n tan net i clar el joc com en el procés de traduir—, és la versió del Decameró, que avui és novament oferta al públic dins la biblioteca d'"Els Nostres Clàssics".

L'explicit de l'únic manuscrit que l'ha conservada, ens assabenta que la "translació" fou fïnida a Sant Cugat del Vallès en la data de 5 d'abril de 1429: contemporàniament, doncs, Andreu Febrer, algutzir d'Alfons el Magnànim, treballava en la seva versió de la Divina Comèdia, completada a Barcelona el 1r. d'agost del mateix any. S'ignora el nom del traductor o traductors: Massó i Torrents[7] conjectura que pogueren ésser els mateixos dos escriptors entre els quals apareix repartida, aproximadament per meitat, la feina[8]. Com sigui, tots dos —si dos traductors són—, incorren en errors anàlegs: manlleus flagrants com "força", en el sentit de potser, "pur", "oi-me"; italianismes de sentit, com "bergada", "honestà"; falses traduccions motivades per semblances de forma, com fante vertit per "infant"[9], è buona pezza per "a bona pensa"[10], noms comuns presos per noms propis (per ex. artiffice lanovioli per "artesa llaner")[11], o viceversa, com en la novel·la de la donzella enamorada del nostre Pere II, on un Mico da Siena esdevé un vague "son gran amich de Sena"[12]. **Però tals errors són, no sols explicables per les grans dificultats del llenguatge de Boccaccio, adés tot del carrer viu, adés tot dels llibres morts, sinó també escassos: en resum, es pot afirmar que no lleven res a la fidelitat de la versió.**

Versió que, per dir-ho tot d'una, és més aviat una adaptació. Primerament, en detalls exteriors. Cada jornada de l'original es clou en una balada; aquesta, doncs, no és traduïda, sinó substituïda per una de catalana, de les que devien ésser corrents a l'època; dissortadament, però, només en quatre jornades[13]: en les altres són deixats els blancs per a transcriure-les-hi. També quan Dioneo, a la fi de la jornada V, per a torbació, no gaire sincera, sens dubte, de la reina, proposa de cantar certes cançons populars els primers versos de les italianes són representats per primers versos d'altres de catalanes, de les quals, per a omplir llacunes en la història de la nostra lírica, hauríem volgut que se n'haguessin conservat més rastres, àdhuc a canvi de tornar-nos-hi vermells. Quan, per altra banda, Boccaccio fa referència a alguna cosa de la vaga "Spagna" que ell coneixia, el traductor, pensant en el seu públic català, puntualitza amb una certa complaença. Per exemple: el florentí Roger, que en l'original serveix a Alfonso re d'Ispagna[14], en la versió serveix

“aquell magnífic rei N'Alfons, rei d'Aragó”; quan ne pren comiat i deixa la cort de Barcelona, és fet aturar a “Montmoló” i a Girona, per jornades precises; i el comentari del rei: Io so che voi non avete animo di divenire spagnuolo esdevé: “Jo sé que vós no sou vengut ací per ésser català”. En una altra novel·la^[15] Roger de Llúria és presentat com “de nació catalana”, de la qual cosa l'original no diu res.

Però tals modificacions són a la superfície. La valentia, aquest és el mot, del traductor davant del text, es manifesta en una intervenció en la marxa del relat mateix, i en una conquesta i recreació de l'estil. Identificat amb el món del Boccaccio, reconeixent-hi en certa manera la societat igualada, moguda, irònica, que el voltava, el traductor de vegades no es limita a traslladar: intervé en l'economia i l'ordre dels detalls, retoca les situacions psicològiques, adés per simplificació, adés per afegiments.

No sempre hi és feliç: la dramàtica rapidesa que sap prendre Boccaccio, en alguna ocasió és alentida:

...le disse: —Caterina, io ti prego che tu non mi facci morire. —La giovine rispose subito: —Volesse Iddio che tu non facessi più morir me.— (Jorn. V, nov. IV.)

...dient-li: —Caterina, prec que tu no em faces morir. —E freturant de pus raons, segons los fins enamorats acostumen, per temença de no ésser represos e de no fallir en llur temerós parlar, callà; e Caterina, qui ab gran desig esperava que ell li començàs a parlar de semblant matèria, sobtosament li respòs: —Plagués a Déu que tu no fesses més morir a mi, qui contínuament estic en insaciable turment.—

Del text italià al català s'ha perdut, evidentment, en aquest passatge, eficàcia. En aquest altre, però, s'hi guanya:

E da queste parole vennero a pigliarsi per mano e stringersi, e da questo ad abbracciarsi, e poi a bacciarsi, grandinando tuttavia. Et acciò che io ogni particella non racconti, il tempo non si racconciò prima che essi, l'ultime dilettazioni d'amor conosciute, etc. (Jorn. V, nov. VII.)

E d'aquestes paraules vengueren a prendre's per les mans, e estrenyent-les-se ab una plasent calor, de ço vengueren abraçar-se e besar; e açò faent tots temps a manera d'un gran recel, e casi com a una cosa furtada, segons podets pensar mills que jo especulativament no us poria especificar. E així continuant los temps, mai no cessà fins que la primera delectació d'amor ensems hagueren coneguda, etc.

“Especulativament!”, exclama Mario Casella^[16], “paraula seriosa i greu, darrera la qual veiem la rialla que esflora els llavis del narrador”. O més ben dit, de l’anònim mostrador, del qual el tot just esmentat romanista veu^[17] testimoniada la presència “darrera l’estol dels novel·ladors i les novel·ladores” amb els seus “breus comentaris, fugívols exclamacions i amonestaments irònics”. L’amplificació té sovint a la base una delectança en l’aparició fugitiva d’algun motiu sentimental d’aquella cultura cavalleresca no del tot morta en la Catalunya de l’època; però davant les escabrositats, el traductor més aviat s’atura o vela, retalla, arriba a modificar el nus de la novel·la quarta de la primera jornada, resolent la qüestió de dignitat abacial d’una manera que la ironia no fa gens més ortodoxa, però sí, almenys, no tan crua.

Altres vegades, el traductor escurça per raons estilístiques. En això, podia ésser ardit: comptava amb un bon mestratge, amb un instrument ja fet, apte, dúctil, de personalitat nacional, la prosa, en suma, que havia il·lustrat Bernat Metge. Aquest, en 1388, havia traduït, de la versió llatina del Petrarca, la darrera de les cent novel·les del *Decameró*, la història de “la pacient Griselda”: l’obreta havia esdevingut ràpidament popular, i el nostrador o nostradors més tardans de tot el recull, es limitaren respectuosament a copiar la traducció de Bernat Metge.

Ara, des de la segona part de l’obra, aquestes llibertats minven o desapareixen del tot. ¿Hi ha en això un indicatiu de la dualitat de traductors, o **no és sinó degut a una major seguretat guanyada pel traductor?** Ens inclinàrem més aviat a creure allò primer; però el problema no es pot resoldre tan fàcilment.

El període del Boccaccio no és d’una immutable felicitat. De Sanctis n’ha fet, amb igual justícia, el blasme i l’elogi. És fred, embarrassat, ve a dir, d’ociosos accessoris, de reserves, de conjuncions, en l’expressió de la ciència i del sentiment. Esdevé, en canvi, “una creació, un organisme ple de vida, en la part còmica i sensual del món”, el sentiment de la qual és l’únic de què l’havia dotat la natura. “El Boccaccio concep com Plaute i escriu com Ciceró... Però sovint, endinsat en el seu tema, llença els embolcalls i els retorciments, i salta fora lleuger, ràpid, directe, incisiu.” Però que no bastin al nostre lector aquests exigits extrems: llegeixi les immortals pàgines de De Sanctis, i després les que M. Casella dedica a la prosa del nostre traductor, no indignes d’aquell mestre de crítics. Tot l’esforç és per a no perdre, a través de les contorsions i transposicions de Boccaccio, “la línia de la simplicitat i de la claredat”. Quan la vegetació esdevé massa luxuriosa, esporga. “Procedeix a una anàlisi del

període, substitueix a la construcció subordinada la coordinada, evita tota col·locació de no immediata evidència, desfà els febles lligams que a la idea principal ajuntaven determinacions secundàries, per atreure sobre ella l'atenció". I més endavant, en resumir el seu estudi:

“No estem enfront d'un estilista que reelabori fredament el pensament d'altri per llançar-lo en motlles preparats; que persegueixi l'exterior fidelitat, el tornaveu, a través del gir i el nombre del període, en l'acord de les pauses i en la consonància de les clàusules. Tot allò que és constricció externa, incrustació estilística, subjecció purament formal, és estrany a l'índole del traductor... L'empenta és tota de dins: una impel·lent necessitat d'emmirallar-se en aquella realitat espiritual que Boccaccio havia sostret al mòbil flux de la vida i cristal·litzada en les formes transparents del seu art; d'emmirallar-se en ella per reveure's a si mateix... Tenim la plena adhesió a l'esperit, no a la lletra; tenim la recerca i el descobriment del nucli central de la inspiració per reconstituir-hi entorn intuïtivament les parts... En aquest procés d'interpretació i de recreació, en aquesta actualitat de la fantasia que intueix i espontàniament troba la seva expressió, el traductor s'ha forjat una llengua homogènia, àgil, prompta a reproduir la multiplicitat dels aspectes i capteniments en què es presenta la comèdia humana del Boccaccio; precisa, viva i neta, en què la frase popular i l'expressió vulgar de tant en tant apunta i la colora”.

Una versió, doncs, elogiada en tals termes, no pot ésser llegida sense joia, i, més, sense orgull; però tampoc sense profit, en un temps en què es fa un esforç coordinat d'acció sobre la llengua renascuda, plegant-la al nostrament dels autors antics, deu perenne de modernitat, que foren els models, directes o indirectes, del Boccaccio.

[1] Recordin-se les dates principals de la vida de Boccaccio. Nascut en 1313 a París, d'un comerciant florentí i d'una dona francesa, fou educat a Florència i tramès en 1328 a Nàpols. Hi dugué una vida mundana i descurosa prop de la cort del rei Robert d'Anjou. No solament cedí, però, a la seducció dels amors fàcils, sinó també a la dels estudis: convertit en humanista, llatinitzà abundantment. El fi únic de les seves obres italianes, fou de plaure a les dones i, més tard, de revenjar-se d'elles: entre altres obres, el *Ninfale Fiesolano*, idil·li mitològic; *Ameto*, la primera novel·la pastoral italiana; el *Filocolo* i la *Fiammetta*, novel·les sentimentals; el *Corbaccio*, sàtira d'una prolixa grolleria contra les dones. En 1340 tornà, molt a contracor seu, a Florència, cridat pel seu pare; el retrobem, però, a Nàpols, fins que la pesta de 1348, que li arrabassà el seu pare, li féu prendre altra vegada el camí de casa.

Entre aquesta data i 1353 és situada la composició del recull de cent novel·les dit el Decameró. També lligà cap aquest temps amistat amb el Petrarca, el qual no li estalvià els bons consells. En 1362, rebé la inesperada i misteriosa visita d'un cartoixà, que l'amenaçà amb l'infern. Boccaccio, el "giovanni della tranquillità", com li deien, es torbà i es retirà a la solitud de Certaldo. En 1373 rebé de la Senyoria de Florència la comanda de llegir i explicar públicament la Divina Comèdia. En 1375 morí a Certaldo, en aspra penitència.

[2] Boccaccio, que s'havia untat una mica de grec vora el calabrès Leonci Pilat, s'agradà de títols de sabor antic per a les seves obres. Decameró voldria significar "llibre de les deu jornades": mot suggerit potser per l'Hexameró de Sant Ambrós! És un recull de cent novel·les disposades dins un marc, a la manera, i qui sap si per influència, de certs reculls orientals. La pesta desola Florència; set dones belles, joves, i de nom gracios: Fiammetta, Pampinea, Filomena, Emília, Lauretta, Neifile, Elisa, es troben a l'església de santa Maria Novel·la, i decideixen de fugir del flagell; tres galans arriben a punt: Pànfilo, Filòstrato i Dioneo; i l'alegre colla se'n va a cercar la tranquil·litat en una vil·la de Fiesole. L'únic jou que s'imposen és el govern d'un d'ells mateixos, elegit rei o reina per torn, cada dia: el joc, el cant, la dansa els ocuparan; Pampinea, des de la primera junta, imagina un altre passatemp, el de contar cadascú una novel·la durant les hores de la calda. Així es fa durant deu dies: unes vegades, cadascú parla d'"allò que més li plau"; d'altres vegades, és suggerit un tema.

[3] Vegeu, sobre la personalitat i l'obra de Boccaccio, l'immortal capítol de *la Storia della letteratura italiana* de F. de Sanctis, vol. I, Nàpols, Morano, 1923, pàg. 226 i seg.: i les conferències donades, no fa gaire anys, per A. Farinelli a Barcelona, la principal de les quals aparegué, traduïda, a la "Revista de Catalunya", III, pàg. 41 i seg. (juliol de 1925).

[4] Sobre aquest "Judici universal anticipat", vegi's G. Papini: 24 cervelli, 5a. ed., Milano 1919, pàg. 19 i seg.

[5] Mémoires, VI, Ed, Flammarion, pàg. 258.

[6] Deixem fora la influència del Petrarca, impura per la gran quantitat de convencionalismes que arrossegava amb ella, àdhuc dins Itàlia. Una personalitat que té la seva força precisament en la seva solitud, només pot tenir real i pregona influència en individualitats isolades: entre nosaltres la roent d'Ausiàs March.

[7] En la nota preliminar a la seva edició, p. VIII.

[8] La tasca de la primera mà acaba amb la vuitena novel·la de la jornada cinquena.

[9] Jorn. V, nov. VI.

[10] Jorn. VII, nov. IX.

[11] Jorn. III, nov. III.

[12] Jorn. X, nov. VII.

[13] La I, V, VI i VIII.

[14] Jorn. X, nov. I.

[15] Jorn. V, nov. VI.

[16] Mario Casella: La versione catalana del “Decamerone”. “Archivium Romanicum”, IX, 399.

[17] Ibid., 388.

200 AÑOS DE SOLEDAD: DE LA RECEPCIÓN DE ADAM MICKIEWICZ EN ESPAÑA

Amelia Serraller

Este texto nace inspirado por [El talón de Pushkin](#), de Marta Sánchez-Nieves Fernández. La elección de su amigo y rival el poeta Adam Mickiewicz (1798-1855) es hija de la necesidad—de ningún otro autor polaco existen cuatro versiones castellanas de un mismo poema— y una forma de reivindicar más traducciones para las literaturas eslavas.

La literatura polaca no deja indiferente. O se ama—caso de la Academia sueca con Olga Tokarczuk, Argentina con Witold Gombrowicz o cualquier lector bienhumorado con Wisława Szymborska— o se ignora. Y el gran poeta del Romanticismo polaco Adam Mickiewicz no es una excepción. Cuenta con un selecto club de entusiastas, capaces de dedicarle décadas de su vida, como los profesores Ana León Manzanero (autora de la tesis *El drama romántico polaco*). y Fernando Presa. Pero si nos paramos en la Puerta del Sol y preguntamos a diez personas al azar por Adam Mickiewicz, ocho no sabrán qué decir y al menos dos imaginarán a un futbolista.

La misma operación en Polonia, Ucrania, Bielorrusia, Alemania y Rusia se saldaría con un resultado opuesto. Algo así como ocho disertaciones dignas de una enciclopedia, y los balbuceos de un bebé y un turista.

Pero, ¿cuáles son las razones para que uno de los principales poetas del Romanticismo europeo, equiparable a Goethe, Hugo o Pushkin en fama, sea casi un perfecto desconocido --autor de culto en el mejor de los casos-- en España? Son muchos los factores: por un lado, la ignorancia sobre la historia y la cultura de los países del Telón de Acero, propiciada por Franco, que obliga a abrumar con notas a pie de página o a arriesgarse a que los lectores no entiendan las alusiones.

Por otro lado, la fea costumbre, aún vigente en el pasado siglo, de retraducir del inglés o del francés las lenguas consideradas «exóticas». Desdibujadas las obras, tanto en el mensaje como en el estilo, los autores pierden su fuerza y gancho. Se impone así el criterio temático, que crea estereotipos. Así, el Holocausto, la Segunda Guerra Mundial y el comunismo monopolizan el mercado, cuando la literatura polaca es mucho más variada y cuenta con otros seis siglos de historia. Este sesgo mercantilista crea la falsa ilusión de que Polonia no tiene más que ofrecer que tragedias y un catolicismo con sabor a rancio.

De hecho, apenas podemos disfrutar en castellano de su principal bardo. Adam Bernard Mickiewicz de Poraj nació la Nochebuena de 1798 en la hacienda de su tío paterno de Zaosie, contigua a la localidad actualmente bielorrusa de Navahrúdak. En vida se le tenía por el poeta que mejor improvisaba en los salones europeos, y es uno de los autores que forja la imagen literaria de San Petersburgo (tercera parte de *Los antepasados*, ca. 1823) Así, las fantasmagóricas descripciones de Pushkin, la esperpéntica Avenida Nevski que retrató Gogol y el mísero lumpen proletariado peterburgués de Dostoyevski no hacen sino dialogar con la torva y lúgubre visión mickiewiczana. No obstante, todos coinciden en resaltar el impacto que causaba de la entonces capital del Imperio Ruso, donde la admiración es inseparable de la extrañeza.

Y es que el autor del *Libro del peregrino polaco* estudió en Vilna, fue desterrado por el zar por sus ideas políticas y huyó a París para conspirar allí por una Polonia libre. Entre medias, se exilió en Odesa y una vez allí, como viajero inquieto, quiso conocer la Península de Crimea. Esta será especialmente importante en su biografía, pues Mickiewicz morirá en 1855 de cólera en Constantinopla, actualmente Estambul. Un patriota como él no podrá permanecer ajeno a la guerra de Crimea entre dos gigantescos Imperios como el otomano y el ruso, involucrándose en el conflicto con la esperanza de que contribuyese a la independencia de Polonia.

Además, a este poeta byroniano le debemos dos de los grandes dramas y baladas del XIX polaco, como *Los antepasados* y *Don Tadeo*. Recogen el pasado glorioso de Polonia, no tan lejano (hasta 1795), cuando se trataba de un amplísimo estado multiétnico, la Confederación Polaco-lituana, que aglutinaba varias naciones.

De ahí el célebre comienzo de *Don Tadeo*:

*Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie, Kto cię stracił...*

¡Oh Lituania!, tierra mía, tú eres como la buena salud;
nunca supe valorarte hasta que te perdí...

No debemos permitir que nos confundan estas palabras. Como poeta perennemente exiliado, para él la tierra lituana era parte irrenunciable de Polonia. Pensemos que, una vez repartida definitivamente en 1795 la Confederación, en el siglo XIX existieron de forma

transitoria estados títeres como el Ducado de Varsovia (1807-1815), bajo la tutela de Napoleón o el posterior «Reino» o Zarato de Polonia, dependiente del Imperio ruso.

Como polaco por elección (no solo es su lengua materna, sino la literaria), el autor de *Los antepasados* quería reivindicar en sus epopeyas nacionales la tierra en la que había nacido, mantenerla vivo en la memoria colectiva para que las sucesivas generaciones no se dejaran engañar por simulacros de una independencia parcial, con un país mutilado.

Así, a este activista infatigable le debemos la visionaria esperanza de que, como «el Cristo de las Naciones», habrá una resurrección e independencia de Polonia. Verso a verso, paso a paso, historia a historia, en 1918 se hizo realidad esta profecía, con Mickiewicz bien muerto y enterrado junto a los reyes polacos en el panteón cracoviano del Castillo de Wawel.

¿Pero cómo traducir a un escritor de verbo arrollador, devoto de la poesía, y que está en el ADN de cualquier polaco? A veces utiliza versos ajenos a nuestra tradición, como el tridecasílabo; otras, las alusiones a una Historia desconocida por estas latitudes como ocurre con la República de las Dos Naciones asusta a traductores y editores.

Y sin embargo, no podemos entender a grandes de distinto signo y género como el novelista Henryk Sienkiewicz, el poeta y ensayista Czesław Miłosz o el cantautor Marek Grechuta sin haberle leído a Mickiewicz. Para muestra, un poema de juventud de este último, *Inseguridad (Niepewność)*, genialmente musicalizado por el carismático [cantautor](#).

Un libro infalible para perderle el miedo a Mickiewicz son sus *Sonetos de Crimea*, traducidos a 21 idiomas. De hecho, existen hasta cuatro versiones en español, caso insólito dentro las relaciones literarias hispano-polacas. Por desgracia, también revela la dificultad de conseguir visibilidad para un poemario incluido dentro de una antología. Esa es la génesis de la versión de *Los Sonetos de Crimea* que el ilustre poeta Juan Rejano (1903-1976) y Aurora de Albornoz editaron en Anthropos, como parte de su antología *La mirada del hombre. Nueva suma poética*, «en colaboración con la Señora Karwińska»; luego vino la traducción de Renacimiento (del añorado poeta Vicente Tortajada); por su parte, Antonio Benítez Burraco publicó, en la editorial de la Universidad de Valladolid, una sugestiva versión titulada *Sonetos de Crimea. Farys*, en 2007. Finalmente, el mencionado polonista Fernando Presa es el responsable de la antología *Poesía polaca del Romanticismo para Cátedra* (2014), que incluye la integral de todos los *Sonetos de Crimea*.

A pesar de que la poesía polaca hunde sus raíces en el Renacimiento (en la Edad Media todo ciudadano cultivado escribía en latín), hablamos de un poemario fundamental. Ni más ni menos que la primera colección de sonetos en lengua polaca. Merece por tanto la pena recrearse en el original, que comienza invocando el *Diván de Oriente y Occidente* al que cantara el insigne poeta alemán Johann Wolfgang von Goethe. Dentro de los *Sonetos de Crimea*, destaca el breve ciclo dedicado a la exótica ciudad de Bajchisarái, antigua capital de la dinastía Girey. Así, los números VI-IX describen la que fue ciudad de los kanes de Crimea entre los siglos XV y XVIII. Para quienes no hablen polaco debe sonar tan exótica como para los polacos resultaban estas latitudes:

Adam Mickiewicz, *Sonety krymskie: [Bakczysaraj w nocy](#)*

Rozchodzą się z dżamidów pobożni mieszkańce,
Odgłos izanu w cichym gubi się wieczorze,
Zawstydziło się licem rubinowém zorze,
Srebrny król nocy dąży spocząć przy kochance.

Blyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce
Śród nich po safirowym żegluję przestworze
Jeden obłok, jak senny labędź na jeziorze,
Pierś ma białą, a złotem malowane krańce.

Tu cień pada z ménaru i wierzchu cyprysa,
Dalej czernią się kolem olbrzymy granitu,
Jak szatany, siedzące w dywanie Eblisa

pod namiotem ciemności; niekiedy z ich szczytu
Budzi się błyskawica i pędem Farysa
Przelatuje milczące pustynie błękitu.

La primera adaptación del soneto, desde el punto de vista cronológico, es obra del compositor del nacionalismo musical polaco Stanisław Moniuszko de 1867, y se puede escuchar en directo como el VI movimiento «Noche» (*Noc*) de sus [Sonetos de Crimea para coro mixto, tenor solista y orquesta sinfónica](#).

Y ojo que no es la única, ya que Mickiewicz es un autor muy querido por los compositores clásicos, no solo por genios polacos de la altura de Chopin, que arregló su *Vete de mi vista* (*Moja pieszczołka, Cariño mío*, 1825; *Precz z moich oczu*, una de las *Canciones polacas* de 1857),

sino también por autores inmortales rusos como Mijaíl Glinka (*К ней, Do niej*, 1843), Piotr Íich Chaikovski (*На землю сумрак пал, (Na ziemię opadł zmierzch, Cayó el crepúsculo sobre la tierra*, 1880), o compositores teutones, caso de Carl Loewe, quien en 1835 creó un ciclo de *Siete baladas polacas*, que homenajeara íntegramente a Mickiewicz.

Podríamos seguir enumerando adaptaciones a diferentes idiomas y tradiciones musicales del bardo polaco, pero en el caso del soneto que nos ocupa, son dos canciones. La anteriormente citada de Moniuszko y, casi un siglo después, otra homónima compuesta por Stefan Kisielewski, de 1955.

Por su parte, la que probablemente sea la primera versión castellana se integra en la antología *La mirada del hombre. Nueva suma poética*, compilada póstumamente por Juan Rejano y Aurora de Albornoz, con el inestimable apoyo de una competente y enigmática Señora Karmińska, de la que no se menciona el nombre de pila. No tiene rima, pero sí regularidad métrica. Es decir, un soneto alejandrino en verso blanco. Por un lado, se aleja de la ortografía polaca a la hora de reflejar los topónimos. Resulta sumamente fiel en su apuesta por conservar el exotismo del original, sumergiéndonos a los lectores en la cultura musulmana con extranjerismos como «djamides» o «izán». A la vez, las diferencias morfológicas entre polaco y castellano, lengua menos sintética al no declinarse, las soluciona con una licencia o recurso que consiste en multiplicar un rasgo presente en el original, como es el encabalgamiento. Pensemos que el talento rapsódico de Mickiewicz se salda encabalgando una sola vez en polaco.

Para terminar, en favor de esta traducción hay que decir que refleja impecablemente el tono del original. Mantiene además el atrevido juego entre el equilibrio clásico de un soneto, y una audacia propia del Romanticismo como es encabalgamiento en un sitio especialmente llamativo, entre los dos tercetos finales:

Bakchisaray de noche

Se van de los djamides los piadosos creyentes,
el eco del izán se pierde en el crepúsculo,
el ocaso en rubíes se enciende, el plateado
rey de la noche busca reposo con su amada.

En el harén del cielo, las eternas antorchas
de las estrellas brillan: se desliza entre ellas

una nube cual cisne somnoliento en el lago,
blanco el pecho, las alas áureas. Aquí la sombra

cae de los cipreses y de los minarettes,
más allá el negro círculo de las pétreas gigantes
cual demonios sentados en el diván de Eblis

bajo la oscura tienda. A veces, de su cima
despierta un rayo y, como un rápido jinete,
silenciosos desiertos del azul atraviesa.

Más cercana en el tiempo, con la proeza de incorporar la rima asonante y una peculiar apuesta por «domesticar» el original que diría el teórico de la traducción Lawrence Venuti, resulta la aportación de Vicente Tortajada reeditada por Renacimiento. Entre sus logros, consigue condensar los versos, que fluyen de forma impecable, y conserva el vocablo farís («jinete» en árabe), del que proviene la palabra alférez. Curiosamente, adelanta el encabalgamiento a un lugar más discreto, al principio del primer terceto:

La noche en Bajchisarai

Se va de las mezquitas la gente entre las voces,
la tarde echó postigos callando los rumores
Y en un cielo rojizo, todo entero de plata
viene el rey de la noche a encontrar a su amada.

Del harén de los cielos lucen filas de lámparas.
Una nube siguiendo el imposible mapa,
como un cisne bogando por un agua de bronce,
infla un pecho que bordan rutilantes cordones.

Minarettes, cipreses -turbias flores de lis-
se alzan. Grandes rocas de fantásticas crestas,
tal los diablos se asientan en consejo de Eblís,

rondel forman obscuro y desde sus cimeras
brota pronto el relámpago qué veloz tal Farís
recorre el horizonte en su mudez inmensa.

Por su parte, el profesor Antonio Benítez Burraco aporta la tercera versión, que alterna el verso libre con el verso blanco, recogida en *Sonetos de Crimea. Farys*, publicaciones de la Universidad de Valladolid (2007). Merece la pena destacar la fiel profusión de bimetraciones, así como las esmeradas notas. Benítez tiende a extranjerizar, conservando todo el aroma y el sabor exótico de vocablos como *izán* o *farys*, pero no en todos los casos (a diferencia de Rejano, Albornoz y Karمیńska, ya no son *djamides*, sino mezquitas). Como una de las diferencias principales con sus predecesoras, elimina el encabalgamiento, aunque consigue romper el equilibrio formal mediante el uso del hipérbaton:

VII. Noche en Bajchisarái

De las mezquitas los piadosos habitantes se retiran,
 El eco del *izán* en la tarde silenciosa se pierde,
 Su rostro de rubí con pudor el crepúsculo ha ocultado,
 La plateada reina de la noche junto a su amado se encamina.

Relucen en el harén de los cielos los eternos candiles de las estrellas,
 Y entre ellos, cual cisne soñoliento en un lago,
 Una nube por el infinito de zafiro navega:
 Blanco tiene el pecho, pintados de oro, los bordes.

Desde un minarete, desde la copa de un ciprés, la sombra cae,
 En círculo negrean a lo lejos los gigantes de granito,
 Como demonios sentados en el diván de Eblis.

Bajo el manto de las tinieblas, a veces un relámpago
 De sus cumbres se desprende, y, con el ímpetu de un *farys*,
 Sobrevuela los silenciosos desiertos del azul.

Finalmente, quienes busquen una edición crítica, deben acudir a *Poesía polaca del Romanticismo*, al cuidado de Fernando Presa González. Aunque es minimalista con respecto a la rima y dilata el verso, nos informa como nadie del diálogo entre Mickiewicz y otro clásico coetáneo, el poeta ruso Aleksandr Serguéyevich Pushkin. Este desarrolló el mismo tema con *La fuente de Bakchisaray* (1824, dos años antes de la publicación en polaco de todos los *Sonetos de Crimea*), que a su vez inspiró el hermoso ballet homónimo de Borís Assafiev (1934).

Si bien para Pushkin la fuente simbolizaba el amor eterno, a su rival poético Mickiewicz le atraía el tema del exilio y la posible relación con Polonia del mito, que trató a lo largo de los cuatro poemas del ciclo: *Bakczysaráj*, *Bakczysaráj de noche*, *La tumba de la Condesa Potocka* y *Las tumbas del harén*.

Dice así la leyenda que los tártaros secuestraron a la noble polaca Maria Potocka (actualmente en Polonia se sostiene que quizás su apellido es mera coincidencia, de allí la captura) quien luego habría conseguido la gesta de enamorar al kan, ascendiendo de esclava del harén a favorita o esposa.

Pero veamos para terminar cómo suena en castellano el Mickiewicz más académico, en traducción de Fernando Presa. Destaquemos que es la versión más reciente hasta la fecha (2014). No obstante, los *Sonetos de Crimea* pasan un tanto desapercibidos en el proceloso océano de magnos autores (Słowacki, Krasiński y Norwid, aparte del autor de *Los antepasados*) y no menores obras que incluye este mismo libro.

Pese al tesón de sus traductores, Mickiewicz sigue, dos siglos después, desterrado de nuestro panorama literario. Y, mientras busca editor, su voz clama en el desierto del exilio:

Los piadosos ocupantes de la mezquita se dispersan,
el eco del isha se pierde en la tarde silenciosa,
el crepúsculo ruborizó su mejilla escarlata,
el plateado rey de la noche se dispone a tumbarse al lado de su amada.

Los luceros eternos de las estrellas resplandecen en el harén de los cielos.
Entre ellos, por el espacio de color zafiro, navega una nube, cual cisne
[somnoliento en su lago,
Muestra su blanco pecho con extremos dorados.

La cima de un ciprés y un minarete vierten aquí su sombra,
Más allá unos gigantes de granito se oscurecen en círculo,
Como diablos sentados en la alfombra de Eblis.

Amelia Serraller Calvo es profesora y traductora técnica y literaria del polaco, el inglés y el ruso. Colaboradora del Área de Filología Eslava en la Universidad Complutense, trabajó previamente como profesora en el Departamento de Iberística de la Universidad de Breslavia. En 2015 defendió su tesis doctoral *¿Literatura o periodismo? La recepción de la obra de Ryszard Kapuściński*, premiada con el 1er Premio Embajador de Polonia en Humanidades. Es autora del ensayo “Cenizas y fuego: crónicas de Ryszard Kapuściński” (Ediciones Amargord), de la edición crítica de "Fugaces" de Sofía Casanova y del blog “Operación Este” en [FronteraD](#).

Medalla Gloria Artis 2018 por su labor como difusora de la literatura polaca, entre sus autores traducidos figuran los rusos Vladímir Sorokin, Aleksandr Pushkin y Nikolái Chernyshevski, así como los polacos Józef Wittlin, Jan Polkowski, Anna Augustyniak, Marcin Kurek y Piotr Bednarski.

ALAS Y TREINTA Y TRES MONSTRUOS, NOVELAS QUE ROMPIERON EL HIELO

Manuel Ángel Chica Benayas

*Manuel Ángel Chica Benayas reflexiona sobre la traducción de las obras *Alas*, de Mijaíl Kuzmín, y *Treinta y tres monstruos*, de Lidia Zinóvieva-Annibal.*

Es muy posible que encontráramos más de un rasgo en común si tuviéramos que establecer una relación entre las siguientes obras: *El gran espejo del amor de los hombres* (1687), del japonés Ihara Saikaku; *Carmilla, la mujer vampiro* (1872), del irlandés Joseph Sheridan Le Fanu; las *Canciones de Bilitis* (1894), del francés Pierre Louÿs; *Zezé* (1909), de la española Ángeles Vicente; *Muerte en Venecia* (1912), del alemán Thomas Mann; y *Efebos* (1919), del compositor polaco Karol Szymanowski. Pero ahora vamos a optar por quedarnos con una relación muy sencilla: son las primeras obras en sus lenguas en las que se narra de forma explícita un amor homosexual.

En la literatura en español encontramos, junto a la antes citada *Zezé*, de Ángeles Vicente, que se aventura a hablar abiertamente de la homosexualidad con una novela de amor lésbico, *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), en la que el autor, el chileno Augusto d'Halmar, nos cuenta el amor de un sacerdote de la catedral de Sevilla por un seise.

Todas estas obras son el resultado de la lógica evolución de un arte, el de la escritura, que necesita comenzar a hablar sin tapujos de todo lo que sea que concierna al ser humano. Y ese arte, que tantas y tantas veces ha hablado del amor, desea describirlo ya tal y como es y de una forma imparcial, sin miedos ni cortapisas.

Evidentemente, nunca se ha dejado de hablar, ni de escribir, sobre la homosexualidad. Tras superar el abismo de una Edad Media en la que el cristianismo ha relegado el amor homosexual a lo marginal y lo ha reducido a ejemplo de maldad y depravación; tras superar la herida que ha quedado durante toda la Edad Moderna, donde la homosexualidad es tratada con frecuencia como algo anecdótico, velado y que, muy habitualmente, sirve para el humor más zafio y para el escarnio; tras superar todos estos océanos de dificultades, la literatura europea llega a un siglo XIX bien entrado y se propone recuperar la tolerancia y la normalidad que no ha existido hacia la homosexualidad desde la antigüedad clásica.

Y es aquí donde aparecen en la literatura rusa dos novelas hermanas: *Alas* (1905), de Mijaíl Kuzmín, y *Treinta y tres monstruos* (1907), de Lidia Zinóvieva-Annibal. Ambas pertenecen a la Edad de Plata rusa e incluyen un cierto contenido autobiográfico de sus autores. Y las dos, igualmente, experimentan una llegada al mundo complicada. Si bien son acogidas con éxito por crítica y público, las autoridades no se muestran tan comprensivas y las trabas a estos textos y sus creadores no tardan en llegar.

Las dos novelas aparecen en un breve periodo de tiempo marcadas por una fecha significativa, 1905, el año de la primera revolución rusa. *Alas* se publica por vez primera en el número 11 de la revista *Libra* (*Vesy*) ese mismo año de 1905. *Treinta y tres monstruos* ve la luz en 1907. *Alas* y *Treinta y tres monstruos* no son más que unas maravillosas y ejemplares novelas de amor, tema cultivado con tanto éxito por la literatura rusa. Pero llevan encima, para bien o para mal, el peso de ser las primeras novelas rusas de amor prohibido. Las dos cuentan la iniciación en el amor de sus protagonistas, Vania y la narradora (desconocemos el nombre de la protagonista de *Treinta y tres monstruos*), dos jóvenes que no sospechan lo que llevan en su corazón, pero que son capaces de escucharse a través del ruido de la sociedad y obrar en consecuencia. Se produce de esta forma un viaje que los héroes emprenden hacia el conocimiento, cada uno a su forma. Un viaje al que somos invitados a asomarnos.

Alas y *Treinta y Tres monstruos* están escritas de una forma sencilla, humilde, pues sólo desean dar a conocer una historia, no asustar ni escandalizar. La narración es serena, no exenta de momentos trágicos y violentos, y esconde unos mares turbulentos propios de la existencia y las emociones más humanas. La lengua empleada en la composición de estas dos novelas es en apariencia sencilla, sobria. Pero ambas son deudoras de un simbolismo literario, filtrado a la manera rusa, y por ello llenas de una poesía puesta en prosa, más que de una prosa poética, y plagadas de un preciosismo pocas veces tan elaborado, brillante y efectivo, para el que las imágenes, bellísimas y de gran valor dramático, son esenciales en el retrato psicológico de los personajes y en la descripción de las situaciones.

La narración tanto en *Alas* como en *Treinta y tres monstruos* es una narración fragmentada. Pero si antes hemos señalado las semejanzas entre las dos novelas, aquí ya podemos establecer unas diferencias. *Alas* rechaza la narración minuciosa y omnisciente de escritores naturalistas y realistas como Tolstói, Dostoievski o Goncharov. A pesar de que *Alas* está escrita en tercera persona, Mijaíl Kuzmín nos cuenta sólo lo necesario para conocer la

historia y omite lo inservible. De esta manera crea un mosaico impresionista que nos obliga a imaginar y que reproduce la memoria imperfecta del que narra. Lidia Zinóvieva-Annibal utiliza en *Treinta y tres monstruos* el diario de la protagonista para hacernos conocer los importantes acontecimientos que se suceden en la vida de su personaje. Así nos llega un texto fragmentario por partida múltiple, pues sólo sabemos lo que la narradora quiere escribir en su diario sobre determinados sucesos que ella misma escoge. Y desconocemos la versión de otros hechos o de esos mismos que darían otros personajes, por ejemplo, Vera, su amante. El simbolismo y el impresionismo que defiende Zinóvieva-Annibal se muestra aquí en sumo grado. Sí es posible apreciar en *Treinta y tres monstruos* una mayor voluntad de la autora de introducir algunos trazos irreverentes y sacrílegos (la acción da comienzo en Navidad y termina en Semana Santa), pero siempre dentro de la delicadeza de la autora y la inocencia de la protagonista.

Ninguna de las dos novelas olvida recrear el ambiente en el que se mueven sus personajes. Los lugares, las acciones, las costumbres y las personas que aparecen en sus páginas son símbolos cargados de significado que nos ayudarán a desvelar la incógnita que encierran los textos. El ambiente artístico de la época (pictórico y musical en *Alas*, teatral en *Treinta y tres monstruos*) es un personaje importante en el desarrollo de la acción y en el arco dramático que describen sus protagonistas. También el ambiente homosexual, descrito con elegancia y naturalidad. Las continuas referencias culturales predisponen al lector a buscar algo más que una simple historia de amor (¿pueden las historias de amor ser calificadas de simples?) entre sus páginas y a advertir un tema principal: la lucha por mejorar el mundo, que no es otra cosa que la lucha por la belleza.

La traducción de *Alas* y *Treinta y tres monstruos* ha sido laboriosa, aunque, a decir verdad, no demasiado complicada. Los autores lo han dado todo prácticamente hecho, como el tono poético y simbólico de sus textos. Sólo era necesario encontrar la palabra precisa para ver cómo entre los dedos (y las teclas del ordenador) surgían mágicamente unos textos asombrosos, cuyos capítulos, párrafos, frases y palabras tomaban el papel de pequeñas joyas engarzadas unas a otras de forma inseparable e inevitable. Si toda traducción lo es, estas dos traducciones (en especial *Treinta y tres monstruos*) han sido un trabajo preciosista de orfebrería. El tono de ambas novelas no ha sido extremadamente complicado de hallar, pues, aparte de las facilidades que nos han dado los autores, la sensación que había al traducirlas era la de trabajar (salvando las diferencias, claro está) sobre un texto de Valle-Inclán, Rubén Darío o García Lorca. La mezcla de poesía y prosa, de lo elevado y lo

cotidiano de estos autores conectaba muy fácilmente con nuestras dos novelas rusas, por lo que no fue extraño contemplar sus textos vertidos a una lengua española ya surcada por un lenguaje hermano.

Deberíamos considerar *Alas* y *Treinta y tres monstruos* como unas exquisitas novelas de amor. Sencillamente. Pero aún hoy nos sigue llamando la atención que sus protagonistas amen a una persona de su mismo sexo y las calificamos como novelas de amor homosexual. *Alas* y *Treinta y tres monstruos* van más allá y plantean en sus páginas una loa al amor, a la libertad y al conocimiento, inseparables para su justa y humana existencia. *Alas*, de Mijaíl, se publicó el pasado 9 de septiembre de 2019 por la editorial Akal. *Treinta y tres monstruos*, de Lidia Zinóvieva-Annibal, saldrá a la luz a lo largo de 2020 junto con *¡No!*, una interesante colección de cuentos de la misma autora.

Manuel Ángel Chica Benayas nació en Madrid en 1974. Es licenciado en Filología Eslava por la Universidad Complutense de Madrid y perfeccionó sus conocimientos de lengua rusa en la Universidad Lomonósov de Moscú. Ha publicado en diversas editoriales. Entre sus traducciones encontramos *Yevgueni Oneguín*, de Alexandr Pushkin, *Sviatoslávich, el discípulo del diablo*, de Alexandr Veltman, y *La felicidad es posible*, de Oleg Zaionchkovski. También ha traducido del ruso las novelas *Alas*, de Mijaíl Kuzmín, y *Treinta y tres monstruos*, de Lidia Zinóvieva-Annibal. *Alas* ha sido publicada por la editorial Akal en septiembre de 2019. *Treinta y tres monstruos* (junto con la colección de relatos *¡No!*, de la misma autora) se publicará a lo largo de este año 2020.

CENTÓN

ENTUSIASMO Y PRECARIEDAD

Selección y comentarios de [Carmen Francí](#).

Este CENTÓN está compuesto en su mayor parte por citas de [El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital](#), obra con la que [Remedios Zafra](#) ganó el Premio Anagrama de Ensayo 2017.

Si bien la autora aborda la precariedad laboral en el ámbito cultural, académico y creativo en general, muchos párrafos parecen estar escritos pensando específicamente en la traducción editorial, dado lo certero de un análisis que encaja como un traje a medida en nuestro sector. La fragilidad de la posición de los «colaboradores externos» editoriales queda oculta bajo una capa de lentejuelas que esconde que los traductores sustentan con su trabajo, escasamente remunerado, gran parte de la [industria editorial](#).

Según el *Informe del valor económico de la traducción editorial*, publicado por ACE Traductores en junio 2017, «La cadena de valor del sector editorial se compone de una serie de actividades principales en las que intervienen una gran variedad de agentes muy heterogéneos. El papel de los traductores es clave en este engranaje, por su contribución a la producción, corrección y elaboración del texto final». Dicho Informe termina con una serie de recomendaciones entre las que destaca: «Reconocer el papel que desempeñan los traductores y todos los integrantes de la cadena de valor del sector editorial contribuiría a mejorar el entendimiento entre las partes y profesionalizar, aún más si cabe, este importante sector de la economía española», pág. 51.

Y, como decía ya [María Luisa Balseiro](#) hace años en VASOS COMUNICANTES, «Podríamos decir que nadie pretende vivir de escribir sonetos, pero es que tampoco nadie basa su negocio en la comercialización de sonetos. Pero si hay señores que basan su negocio en la comercialización de traducciones, ¿por qué no podemos vivir de traducir? Ahí hay una contradicción flagrante. Yo no puedo basar mi negocio en la fabricación de un producto en una de cuyas etapas se requiere la afición como sustituto de la remuneración. Una traducción es un insumo como cualquier otro. En ningún proceso de producción hay un insumo que sea 'la afición'».

Dice **Remedios Zafra**:

«Observo, por ejemplo, que frente a las orientaciones tecnológicas y los trabajos relacionados con las clásicas formas de prestigio (todavía muy masculinizados), la práctica cultural se feminiza y nutre de un excedente de mujeres formadas en lo que aún llamamos ciencias sociales y humanidades (viejas y nuevas). (...) Me llama además la atención que mientras los trabajos culturales son territorios muy feminizados, allí donde estos trabajos (ampliados en sus facetas culturales, académicas y creativas) comienzan a estar prestigiados, mejor remunerados, y a suponer un poder explícito (pongamos a esta idea, por ejemplo, puestos de director o catedrático), la cosa cambia. Entonces a nadie extrañará que (como antes, como siempre) estos trabajos sigan siendo especialmente para los hombres», págs. 23 y 24.

«En los últimos tiempos, sin embargo, ha ocurrido que la valoración del ejercicio artístico se ha socializado del lado de la afición y el placer como aquello practicado en tiempos ociosos y considerado difusamente como actividad laboral. De forma que el contexto no pierde la oportunidad de recordar a quienes crean que eso no es un trabajo en sentido estricto (...), presuponiendo que el gusto por hacer ya compensa el trabajo, reforzando la idea de que el pago a lo creativo va implícito en el mero ejercicio», pág. 19.

«El apoyo de la práctica creativa se materializa cada vez más en contextos competitivos que rompen los lazos de solidaridad entre iguales. Se sustentan además en trabajo pocas veces y escasamente remunerado que esquivo la contratación estable y se presenta bajo eufemísticas propuestas de formación, experiencia o prácticas. Es visible cómo el mundo cultural es mantenido por colaboradores a tiempo parcial, entusiastas becarios y figuras diversas para la gestión de redes», pág. 25.

«*La apropiación de la maquinaria entusiasta.* Si el entusiasmo fuera hoy, como aquí sugiero, una seña de época, lo sería más como un “entusiasmo inducido”, alimentado por la cultura (y en ella por las lógicas) de mercado. Resultado de un mundo competitivo movido por la primacía del capital, donde la precariedad se derrama y se extiende.

»En este escenario, hacer visible el júbilo que se siente por una práctica puede ser determinante para obtener un trabajo o para “ser elegido” como paso para lograr un empleo, un reconocimiento, un mejor futuro. Exagerar las formas de mostrar un interés por una práctica es algo hoy incentivado por el sistema de mercado, animado como criterio para diferencia y evaluar a los candidatos a un trabajo (...)

»La razón de su incentivo puede encontrarse en que este entusiasmo inducido se ha convertido en herramienta capitalista que permite mantener la velocidad productiva, esconder el conflicto bajo una máscara de motivación capaz de mantener las exigencias de la producción a menor coste. (...)

»Como efecto, el entusiasmo se convierte al mismo tiempo en algo que salva y que condena. Es decir, aquello que mientras moviliza sienta las bases de una suerte de explotación contemporánea en la que se ven atrapadas aquellas personas que necesitan / buscan un sueldo para pagar tiempo de investigación o creación», págs. 31 y 32

«Tengo la sensación de que no pocas formas de precariedad en las redes se sustentan en el prosumo, bajo espejismos de solidaridad, novedad y vocación apoyados en el trabajo colectivo y feminizado.

»De hecho, llama la atención cómo empleos creativos y culturales hoy siguen un camino donde la ambigüedad ha sido empleada para difuminar su trabajo, bajo perversas formas de consideración que hacen borrosa su denominación y pago. Alimentar un sistema apoyado en el entusiasmo y en la suficiencia de un pago inmaterial es otro factor que nos resulta tristemente familiar», pág. 200

«Los trabajos culturales animan a una implicación entusiasta como manera de evidenciar el valor (inmaterial) de la pasión de un trabajo creativo, intelectual o estético que punza. Pero, simultáneamente, dicho entusiasmo participa en un proyecto de vulnerabilidad económica, sostenido en “unos ganan siempre y otros viven del entusiasmo y la vocación», justificando que se trabaje gratis o se pague por trabajar», pág. 218

CÓMO EMPECÉ A TRADUCIR, III

En febrero de 2020 convocamos la tercera ronda de participaciones en la lista de distribución de ACE Traductores para que los colegas nos contaran cómo habían empezado a traducir. Las dos anteriores están disponibles en [Vasos Comunicantes 38](#) y [Vasos Comunicantes 43](#).

Carlos Mayor:

Qué buena idea. Me ha hecho mucha ilusión volver a ver las entregas anteriores (y en ellas a compañeros que ya no están). Participo a riesgo de repetirme, porque ya lo he contado alguna vez por ahí.

Mi primera oportunidad me llegó hace poco más de treinta años, en 1989. Estaba estudiando traducción en la Universidad Autónoma de Barcelona y cada día, al llegar a ese remoto centro del saber a hora muy temprana, los alumnos nos dirigíamos al tablón de anuncios, donde principalmente aparecían avisos de indisposición repentina de los profesores. Sobre todo de los que daban la primera clase a las ocho y media de la mañana, que eran los de salud más frágil.

Esas habituales ausencias a primera hora nos empujaban, cansados y cabizbajos ante la oportunidad de desasnamiento perdida, al bar de la Facultad de Medicina, que era el más próximo. Allí esperábamos a que se presentara el primer profesor del día entre los efluvios de formol procedentes de la muy cercana alberca donde hacían sus prácticas de disección los futuros galenos del país.

Pues bien, una gélida mañana de otoño me llevé una agradable sorpresa al consultar aquel tablón. Había una ficha de las de toda la vida, colgada con dos chinchetas, que rezaba: «Se busca alumno de traducción para traducir cómics». Emocionado, al llegar a casa por la tarde llamé. Hablé con un editor que me citó en un bar. Resultó que lo conocía de nombre, porque firmaba la página de cartas de los lectores de series que yo leía. De hecho, alguna vez le había escrito y me había publicado alguna carta.

El editor había comprado los derechos de *V de vendetta*, de Alan Moore y David Lloyd, y buscaba traductor porque se había puesto a hacerlo su hermana y le había parecido muy

difícil. Me puse yo y también me pareció difícil, difícilísimo, pero a la vez apasionante. Y poco a poco fui avanzando y al editor le gustó mi trabajo. Y encima ponían el nombre del traductor bien grande, junto con los de Moore y David y el de la rotulista. No cabía en mí de gozo.

A partir de entonces, la horas en que no había clase dejé de pasarlas en el bar de los efluvios insanos para encerrarme en el aula de informática, donde los ordenadores tenían instalado el programa WordPerfect y el fondo de pantalla era de un cegador azul Klein.

Seguí trabajando para aquel editor varios años, casi siempre en libros muy estimulantes, y aprendiendo mucho. Incluso, cuando una vez acaba la carrera estuve un tiempo dando clase en Jamaica, en la Universidad de las Antillas, intercambiábamos los tebeos y las traducciones (que todavía se entregaban impresas) por valija diplomática. Nunca agradeceré lo suficiente la benevolencia del agregado cultural de la embajada, que era quien lo facilitaba. Hacia el final de mi estancia, sin embargo, el buen hombre cortó el grifo porque algún compatriota listillo aprovechó el sistema para enviar sustancias no del todo legales. Y se acabó la tolerancia.

A la vuelta a Barcelona, seguí estudiando y en paralelo empecé a traducir otras cosas: películas y series, artículos para revistas, libros de divulgación, catálogos de exposición y novelas. Lo conseguía con una miajita de suerte y a veces con la ayuda de antiguos profesores, pero sobre todo con perseverancia. Pero lo más importante para espabilar, a lo largo de los años, siempre ha sido el apoyo entre compañeros, sobre todo desde que empecé a compartir despacho y desde que me asocié a ACE Traductores y a APTIC (por entonces TRIAC), que han sido mis grandes escuelas.

Abrazos,

Carlos

María Enguix:

Me ha emocionado mucho volver a leer los centones y creo que nunca he contado cómo empecé, así que me lanzo como Carlos.

Mi primera oportunidad tardó un poco en llegar. Terminé la carrera de traducción en la UJI (soy de la primera promoción, de 1994) y, aunque me moría de ganas de empezar a traducir, tenía otros planes primero: quería irme a Grecia a aprender griego moderno. Ese mismo verano de fin de carrera me busqué rápidamente una beca en la Universidad de Atenas y de ahí me fui a Salónica, donde había hecho el Erasmus y tenía amigos. En Salónica me apunté a la Escuela de Griego Moderno de la Universidad y me dediqué a estudiar griego, a dar clases de español en invierno y a currar de camata en las islas en verano, como hacía todo quisqui entonces.

Al año o dos me puse a enviar currículos a diestro y siniestro por toda Grecia (imaginaréis lo corto que era mi currículum) y un día me llamaron por teléfono: era el director del Centro Griego de Cinematografía. Mi currículum le había llamado la atención por lo bien escrito que estaba y me dijo, qué pena que vivas en Salónica y no en Atenas, y yo le dije, mire, precisamente tengo que bajar a Atenas la semana que viene, lo que era mentira, por supuesto.

Fui a verle y el director fue extraordinariamente amable conmigo, me puso en contacto con varias agencias de traducción y con Efi Califatidi, que vivía en Salónica y que fue una traductora magnífica, de muchísimo renombre en Grecia (murió en 2018). Efi Califatidi era la traductora de Umberto Eco, y de una lista larguísima de autores, y también era subtituladora. Me citó en su casa, en Salónica, y en una tarde me enseñó a subtitular. Además, era la responsable de la subtitulación del Festival Internacional de Cine de Salónica. Me dio una prueba de traducción y un par de semanas para hacerla: nada menos que unas escenas de *El gatopardo*, que yo tenía que subtitular al griego, claro. Como imaginaréis, aquello fue una locura. A pesar del resultado, se portó de maravilla conmigo. Fue entonces cuando empecé a pensar seriamente, María, este no es el camino, vuélvete a España.

Volví a Valencia después de vivir tres años y pico en Grecia y conseguí mi primer trabajo en el IVAM, de recepcionista. A los cinco o seis meses, la misma empresa de comunicación que me había contratado para trabajar en el IVAM (era una subcontrata de esas), me ofreció traducir un libro del francés, una historia de la moda, para una editorial que también gestionaban ellos entonces. Me lo pagaron fenomenal y con un contrato muy bueno (yo ya me había asociado a ACE Traductores), aunque nunca llegaron a publicarlo. Me emocioné, era mi primer libro, me despedí del IVAM y me puse a traducir. Busqué trabajo en agencias

y me salió bastante. Un día me encontré con un antiguo profesor al que aprecio muchísimo, Vicente Benet, y que entonces era el redactor jefe de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Me preguntó si traducía del inglés y le dije que sí (otra mentirijilla, porque mi segunda lengua era el francés, que había estudiado desde pequeña, y la tercera el griego y, si bien el inglés había sido mi lengua B en la carrera, le tenía mucho respeto). De modo que empecé a traducir ensayos de cine para ellos, del inglés y del francés, y a hacer currículum. Luego me mudé a Málaga para estudiar el Doctorado y, por iniciativa de nuestros queridos profesores de griego, empezamos a proponer novelas y relatos griegos a editoriales y revistas y así es como conseguí publicar mis primeros libros. Al poco tiempo dije ciao a las agencias. El resto ha venido con mucho esfuerzo y tesón y, como dice Carlos, el apoyo de los colegas.

Geneviève Naud:

Ya que tenemos permiso los de más de 35 años en esta tercera entrega, aquí va:

La primera traducción al francés que hice fue la de un manual de instrucciones de una cosechadora recogedora Massey Ferguson que me encargó un campesino segoviano. Corría el año 1977. Me tuve que comprar un diccionario Duden que me costó más que el importe de la traducción. Había empezado a estudiar Filología Española en la Universidad de Burdeos el año anterior con el objetivo de ser traductora algún día, ya que siempre tuve claro que no iba a ser capaz de enseñar a alumnos que no querían aprender.

Tras unos pocos meses en dicha universidad, me pareció que no tenía el nivel requerido de español y me fui a vivir a Segovia. Hice de apuntadora en un grupo de teatro, de ayudante de enfermera en un hospital, de oyente en la facultad de filosofía y me apunté en Filología un año más tarde en Madrid y terminé en Toulouse. Gracias al latín que estudié en el colegio y el instituto, se me daba bien traducir y aprobé con facilidad las asignaturas de traducción de la carrera y sólo se me atragantó la de inglés. De vuelta a España, de *au pair* en la casa de un cirujano famoso, la editorial Susaeta me encargó traducir cuentos para niños y hacer versiones abreviadas de clásicos en francés... Las traducciones las entregaba en unos folios de 30 líneas que me daba la editorial, utilizaba una máquina de escribir no eléctrica y Típlex. Me pagaron hasta 1.000 pesetas el folio de 30 líneas (9,62 euros) antes de los años 1990, y se cansaron, claro.

Los dos años siguientes trabajé como secretaria en un bufete de abogados –para conseguir la tarjeta de residencia–, y aprendí algo de terminología jurídica, pero no lo suficiente como para aprobar el examen de traductor jurado. Quise y pude entonces hacerme autónoma. Empecé a dar clases particulares –tuve a Núñez Encabo de alumno, *excusez du pen*– y a traducir para varias agencias, entre las cuales figura Diorki (¡cómo no!).

Me hice de ACEtt el 2 de enero de 1991 –guardo como oro en paño el certificado firmado de puño y letra por Esther Benítez– gracias a un par de libros de cuentos traducidos esta vez del francés al castellano para Gaviota (la inconsciencia de la juventud). Siempre pensé que asociarse para conocer a colegas de profesión, aprender a manejarse frente a un editor o un cliente y defender sus derechos era fundamental. Estuve en muchas Jornadas de Tarazona y unos cuantos colegas me recomendaron; así me salieron trabajos de lo más diverso: revisar entradas de un diccionario bilingüe, traducciones para catálogos de arte, libros sobre plantas, varios de historia, entre los cuales el tocho de Pedro J. sobre la Revolución Francesa o el testimonio de una ex del Opus Dei. El caso es que sin los colegas de profesión no podría estar escribiendo nada ahora mismo.

Ahora bien, nunca vino todo rodado, nunca. «Con cada trabajo siento que vuelvo a empezar de cero». Esta primera traducción marcó mi destino: ser una traductora todo terreno, pasar de un campo a otro y labrar mi surco. ¡Ah, se me olvidaba! Me toca hacerme con el programa InDesign de aquí a abril si no quiero perder a mi mejor cliente. Por último, la guinda del pastel: sigo dando clases de francés a unos alumnos que quieren aprender.

Marta Sánchez-Nieves:

Descubrí qué era eso de traducir y que me quería dedicar a eso en quinto de carrera, traduciendo en clase de ruso el *Onegin* de Pushkin (sí, ese Pushkin del talón), allá por 1997.

Un par de años después, una amiga de la facultad me dijo que andaban buscando un traductor de ruso para la Biblioteca Universal de Gredos, que querían publicar un clásico ruso no muy gordo (como si fuera tan fácil). María Sánchez Puig, la profesora de ruso de tercero a quinto de carrera, me animó a hacerlo, me aconsejó qué libro proponer, en Gredos me pidieron una prueba y, mezcla de osadía del ignorante y de la inconsciencia de

la edad, me planté allí con la carta de Tatina del *Oneguin*. El caso es que hice mi primer libro, que ha tenido más vidas que un gato.

El segundo tardó en llegar, y también llegué a la editorial recomendada por un compañero de facultad. Como al 90% de todas a las que he llegado desde entonces. Los pobres iban con propuestas de autores checos o eslovacos y les decían: esto... no, pero ¿no sabrás ruso? Aun así, hasta el 2010 más o menos, fueron con cuentagotas, mientras iba traduciendo otro tipo de textos o daba clases o hacía cursos del entonces INEM.

Cuando me mudé a Zaragoza (creo que en el 2007), perdí el miedo a ir sola a las jornadas de Tarazona, y nunca olvidaré cómo me cuidaron Hernán Sabaté y Montserrat Gurgú ese fin de semana. Acabé haciéndome socia con el tiempo, seguí el consejo de Carmen Francí esa primera noche en Tarazona y pedí las liquidaciones que no había recibido nunca, empecé a leer de verdad los pocos contratos que me llegaban, entendiéndolos y aprendiendo mis derechos igual que me había aprendido los convenios de mis trabajos por cuenta ajena. Empecé a frecuentar encuentros y cursos de asociaciones varias, seguían recomendándome las colegas para todo tipo de traducciones (Olga Korobenko es mi ángel de la guarda, por mucho que ella lo niegue), el sistema educativo me expulsó definitivamente (para descanso de los inspectores de la escuela, ¡j!), y hoy he caído en la cuenta de que dos de los últimos encargos que me han llegado han sido por recomendación de editores con los que he trabajado, qué cosas, ¿no?

María Enguix:

Son muy chulos los relatos y está quedando claro lo importante que son la asociación y los colegas de profesión para iniciarse.

Anoche hice memoria y hay una inexactitud en el mío: cuando me encargaron el primer libro no me había asociado todavía. Me asocié después, y lo que ocurrió fue que, como ese primer libro no llegó a publicarse, estuve un tiempo moviéndolo y recuerdo que primero le enseñé el contrato a Mario Merlino y más tarde a Mario Sepúlveda. Por eso supe que era un buen contrato.

Raquel G. Rojas:

Buenos días de domingo:

Muchas gracias a todos, me está encantando, tanto las historias de los comienzos como las anécdotas derivadas varias...

Aquí mi aportación sobre cómo me metí en esto.

Yo de pequeña quería ser corresponsal de guerra. Los idiomas no me interesaban de una manera especial y, de hecho, odié a mi madre durante meses el año que me sacó de gimnasia rítmica para apuntarme a la academia de inglés más cerca del pueblo. Me aficioné a la lectura, en realidad, porque a los 11 años mis compañeras de clase me dieron de lado en bloque y me parecía más digno sentarme con un libro en un rincón del patio que dar vueltas por ahí como pollo sin cabeza. Ni siquiera era muy consciente de que los Cinco hablasen en otro idioma que no fuera el mío, aunque me parecía bastante raro eso de que unos niños bebieran cerveza. Como tampoco sabía lo que era el jengibre, no le di demasiadas vueltas.

Así que, aunque cuando llegué a la universidad ya existía la licenciatura en Traducción, yo me metí a estudiar Periodismo (contra los consejos y advertencias de todo el mundo). Por cierto, yo tuve a Núñez Encabo como profesor. No se lo digáis a todos esos que me lo advirtieron, pero tenían razón: decepción absoluta. No con Encabo, que me caía muy bien, sino con la carrera. Aguanté hasta tercero y me cambié a Teoría de la Literatura. Allí, en los pasillos de la facultad, vi un anuncio de un máster en Edición y, cuando me licencié, me matriculé en él. Ahora quería ser editora. Empecé a trabajar como correctora en una editorial especializada en libros de enfermería. (Los meses de grabadora de datos y recepcionista y de dar clases particulares mejor me los ahorro.) Me independicé y, en el pueblo donde me fui a vivir con mi pareja, había una asociación cultural que publicaba libros recopilatorios con los relatos de un concurso que convocaban y una revista. ¡Oportunidad!, me dije. Y lo fue, pero no de la forma que esperaba. Me asocié y conocí a una traductora audiovisual que se convirtió en mi mentora y gran amiga. La ayudaba a revisar algunas pelis y series y empecé a traducir algunas teletiempos por mi cuenta para un contacto que me pasó.

Entretanto, como "quería ser editora", hacía cursillos de edición independiente. En uno de ellos, dos periodistas despedidos por un ERE presentaron su proyecto de nueva editorial. Al final de esa sesión, me presenté y les dije que era traductora (¡qué cara! fue como ver una copia extracorpórea de mí misma hablando, yo que procuro no respirar muy fuerte en público para no molestar). Les solté un par de títulos de pelis que creí que podían llamarles la atención, sin dejar del todo claro cuál había sido mi grado de participación en ellas, la verdad. Libros no había traducido, pero ellos tampoco habían editado ninguno todavía, así que...

Un par de semanas después, me ofrecieron traducir su segundo título (a cuatro manos con una antigua compañera suya). Les gustó y seguimos colaborando. En la presentación de uno de aquellos libros, conocí a otro editor que iba a fichar por un sello nuevo y me preguntó si podía contar conmigo.

En todo ese tiempo, me despidieron de la editorial de enfermería, di tumbos por varios trabajos administrativos y a la vez me hice autónoma para seguir corrigiendo y traduciendo: libros y productos audiovisuales (con una historia un poco paralela: a raíz de la colaboración con mi amiga, conocí estudios, hice cursillos, conseguí contactos...). Llegó un momento en el que no podía compaginar ir a una oficina y luego traducir en casa porque los días no tenían suficientes horas y elegí apostar definitivamente por esto... Y hasta hoy, que tengo más carnés que sitio en la cartera (ACETIT, ASETRAD, ATRAE, UniCo...), pero, como ya comentaba algún compañero, las asociaciones han sido (y son) mi verdadera escuela.

Gracias por vuestra paciencia y por la oportunidad de compartir mi historia.

Alicia Martorell:

Yo empecé en 1985 que, aunque parezca la edad de piedra, para mí era muy tarde, ya tenía casi 30 años y una minicarrera a mis espaldas. Venía de filología francesa y estaba convencida de que toda la vida me dedicaría a la enseñanza del francés. Mi ritmo de trabajo era irregular, porque no había hecho oposiciones, pero me apañaba bien. Completaba con lo que salía, cosas bastante variadas. Un día me ofrecieron participar en la traducción del acervo comunitario, que se hizo en esos años y acepté sin pensarlo. Fue radical, porque a

partir de ese momento, dejé las clases y me dediqué solo a la traducción. Había mucho trabajo, me gustaba muchísimo y desde el principio conté con buenísimos compañeros. Algunos empezaban como yo y aprendimos juntos y otros ya llevaban tiempo en esto y nos enseñaron lo que sabían. De aquella época queda poca gente, la transición informática se llevó por delante a muchísimos (y desgraciadamente a otros la vida también), pero fui conociendo a traductores nuevos, para mí esta profesión nunca ha sido solitaria, y eso que entonces no había internet y solo te podías relacionar quedando o por teléfono... También tuve la suerte de trabajar con clientes maravillosos, que tuvieron paciencia conmigo y me desasnaron (y con otros de los que no me quiero ni acordar). Yo me vendo fatal, así que el trabajo siempre me ha venido del mismo sitio: los clientes que me recomendaban y los compañeros, sobre todo los compañeros.

Los inicios fueron un poco traumáticos porque yo, como muchos traductores y profesores de francés (alguien tendría que hacer una tesis sobre ese tipo de heridas) tenía una identidad francesa falsa mucho más molona que la española. Fue un terremoto en mi vida comprender que el español, que era tan secundario para mí, iba a ser mi herramienta de trabajo; lo pasé muy mal al principio, durante bastante tiempo dejé de leer en francés, de ver cine francés, de pensar en francés, porque estaba segura de que si no, no lo conseguiría (quizá por eso dejé las clases de forma tan radical), pero quité el esparadrapo del tirón, salí muy fortalecida y recuperé un bagaje que era mío y estaba desperdiciando a manos llenas. Y espanté unos cuantos pájaros de mi cabeza (los que quedaban los espanté cuando me demostré a mí misma que podía traducir también del inglés).

El primer libro también lo hice de negra, como muchos que ya han pasado por estos centones, cuando ya llevaba cinco o seis años traduciendo. Ese libro no lo firmé, pero me quedé en la editorial, que era Cátedra. Hice con ellos montones de traducciones, todas de ensayo, probablemente los libros que más satisfacciones me han dado, hasta que poco a poco se fue agotando la situación, sobre todo porque cada vez traducían menos, pero también porque pagaban muy poco. Para entonces, ya trabajaba con otras editoriales, los editores me iban llamando cuando se iban a otro sitio, pero recuerdo aquellos tiempos de Cátedra, donde prácticamente me daban a elegir y siempre me proponían libros maravillosos, como el paraíso. Desde entonces, alterno los libros con las otras traducciones, a un ritmo de un par de libros al año. Prefiero que sean de ensayo y procuro que sean interesantes, aunque tengo una visión bastante amplia de lo que es interesante, y que me den plazo suficiente para no tener que desatender a otros clientes. Me gusta hacer libros,

pero no puedo decir que me gustan más que hacer jurídica o comunicación financiera: la mayor parte de las cosas que traduzco me dan mucha satisfacción, porque lo que me gusta es traducir.

Luego volví a la enseñanza, esta vez de la traducción, y fue como cerrar el círculo. Ahora he dejado la facultad, pero aquellos años simbolizan para mí el momento en que los compañeros mayores que yo o de mi edad fueron sustituidos gradualmente por compañeros más jóvenes, que para mí ha sido un cambio de eje radical y deslumbrante, primero porque aprendes cosas que nunca pensaste que podías aprender, y segundo porque puedes devolver algo de lo que has recibido.

No siempre es fácil y tienes que empezar, no desde cero, pero casi, una y otra vez. Estos últimos diez años han sido más difíciles, han traído algunos periodos de espantosa mesa vacía, algo que nunca me pasó cuando empezaba, pero aquí estamos a pesar de todo: nos reinventamos, cambiamos de sector, cambiamos de idioma, cambiamos de país y seguimos. De eso no se habla mucho, porque da pena asustar tanto a las criaturillas, pero en realidad, nunca se puede dar nada por hecho ni una carrera por asentada: cuando crees que ya lo has conseguido y tienes un ritmo regular, todo se viene abajo sin que lo veas venir y otra vez a buscar clientes. En realidad, aunque una parte del camino ya está hecha, muchos de nosotros empezamos en lo de la traducción más de una vez.

María Teresa Gallego Urrutia:

Otra de las conclusiones de estas historias, además de lo de la importancia de la Asociación, es lo currantes y lo tenaces que hemos sido todos (y seguimos siendo). O sea que, bien pensado, sí, mira, vivan estos proletas que somos (y que me dejen de espíritus excelsos que hallan su alter ego en el Renacimiento o así y no piden nada más que el honor de reencarnarlo, porque ellos y sus reencarnados lo valen, sin mancilla de espurios intereses).

Y ya que citamos continuamente a Esther Benítez, algo que ya he contado muchas veces, pero que creo que nunca se repetirá bastante. No son palabras literales, sino una reconstrucción mía, y doy por hecho que lo dijo muchas veces y de diferentes formas, según el contexto. Pero puedo asegurar que están bien reconstruidas.

«La traducción es una profesión con la que muchos compañeros se ganan el pan. Y quien regala el trabajo o lo malbarata por gusto o porque tiene otros ingresos o porque piensa que le aporta adorno y prestigio, o por los tres motivos juntos, no sólo está perjudicando a unos trabajadores y quitándoles el pan, sino que está perjudicando a la propia profesión, devaluándola, allanando el camino a los editores que minusvaloran este oficio y explotan a quienes lo ejercen. Degrada la profesión y se degrada a sí mismo. Se pueden tener simultáneamente dos profesiones, la de traductor y otra, pero lo que no se puede, cuando se traduce, es no ser tan profesional, tan reivindicativo, tan riguroso en el terreno laboral como si ésa fuera la única profesión. No es lícito, no es honrado, traducir -para una editorial- como *amateur*».

Cada vez que oigo decir a alguien o leo que alguien dice, explicando (o justificando) ufanamente su «ajenidad»): «Es que, claro, **yo no vivo de eso**», lo que me gustaría sería poder obligarlo a copiar mil veces ese párrafo (a mano, por supuesto).

Con perdón por la autocita... pero es que viene a cuento. Es de hace 18 años. Ya lo pensaba mucho antes de escribir ese trujamán y lo sigo pensando a más y mejor 18 años después. Cada vez más cuanto más tiempo pasa.

https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_02/08022002.htm

Carmen Francí:

Lo que me recuerda la intervención del dramaturgo Borja Ortiz de Gondra en unas Jornadas de Tarazona: precisamente porque no vivo de esto, no pienso bajar el listón de mis exigencias ni boicotear los esfuerzos laborales de quienes han hecho de la traducción su profesión.

Noemí Jiménez Furquet:

Hola a todos:

Me asomo por aquí un momentito para daros las gracias por estos testimonios. Creo que ya se lo comenté a alguna compañera en persona: solo por este foro ya habría merecido la pena ingresar como premiembro en la asociación, y los mensajes de los colisteros que estoy leyendo estos días para el centón me lo confirman una vez más. No solo da gusto leerlos, es que, además, se aprende un montón con vosotros. Y, lo que no es menos importante, también da ánimos a los que estamos empezando en esto.

Un abrazo,

Noemí

NOVEDADES TRADUCIDAS

CELIA FILIPETTO: CORAZÓN GIRATORIO, DE DONAL RYAN

[Celia Filipetto](#) ha traducido del inglés la obra de Donal Ryan *Corazón giratorio*, editada por Sajalín.

El estallido de la burbuja inmobiliaria ha dejado secuelas en un pequeño pueblo irlandés, donde la prosperidad de los últimos años ha dado paso a urbanizaciones fantasma, desempleo y desesperación. La quiebra de la constructora local, el asesinato de Frank Mahon, viejo malhumorado y de lengua viperina, y el secuestro del pequeño Dylan han conmocionado a los vecinos de esta población poco habituada a salir en los periódicos. A través de los monólogos, similares a los de *Mientras agonizo* de William Faulkner y a los de *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters, de una veintena de personajes que cuentan su versión de lo ocurrido, emerge un único y demoledor relato de las consecuencias de la crisis financiera en la Irlanda profunda.

La mayor dificultad de esta traducción ha sido encontrar en castellano un tono bien diferenciado para cada una de las veintiuna voces interiores (que incluyen la de un muerto, la de un inmigrante de Jakasia y la de una de las personalidades de un muchacho esquizofrénico) que utilizan todas el inglés de Irlanda, plagado de localismos y de términos jergales.

[Aquí](#) puede leerse el primer capítulo.

LUISA GUTIÉRREZ RUIZ: LOS BANDÍDEZ Y EL KARAOKE KANALLA, DE SIRI KOLU

Luisa Gutiérrez Ruiz ha traducido del finés Los Bandídez y el karaoke kanalla, de Siri Kolu para editorial Nórdica.

¡Vuelven los Bandídez! Vilja está al borde de la desesperación y ha enviado un mensaje de socorro a los Bandídez. Si no la rescatan pronto, tendrá que pasar un verano aburrido y triste en un campamento musical. Echa de menos viajar en la bandidofurgona, hacer noche en la playa. La fiesta del verano de los bandidos está a la vuelta de la esquina, sus ganadores serán el próximo rey o reina de los ladrones ¡y Vilja no puede perderse!

La traducción realizada por Luisa Gutiérrez para Nórdica no domestica la cultura finlandesa y los lectores tienen así la oportunidad de conocer y disfrutar de otros aspectos culturales, a veces diferentes, a veces similares. Como ejemplo mencionar que los bandidos protagonistas se chupan los dedos comiendo bocatas con un poco de mostaza, un sabor delicioso en otras latitudes y algo desconocido en España. Un niño español podría pensar, ¡qué raro, yo prefiero el ketchup!

RAQUEL GARCÍA ROJAS: TODO CAMBIA. CRÓNICAS DE LOS CAZALET, DE ELIZABETH JANE HOWARD

[Raquel García Rojas](#) ha traducido del inglés la obra de Elizabeth Jane Howard, *Todo cambia. Crónicas de los Cazalet*, editada por [Siruela](#).

Publicado originalmente en 2013, más de veinte años después de que su autora diera a imprenta el primer título de esa monumental novela-río que forman las *Crónicas de los Cazalet*, este quinto volumen de la serie cierra la que, además de una de las sagas familiares más queridas por los lectores, es para algunos críticos el último gran clásico de las letras inglesas del siglo pasado.

Traducir una obra como esta tiene el atractivo de transportarte a una época no demasiado lejana, pero lo suficiente para darte cuenta de lo rápido que han cambiado las cosas en el último siglo en comparación con los anteriores, de modo que más que nunca tienes que estar alerta y no dar nada por sentado, por obvio que parezca.

PEPA LINARES DE LA PUERTA: ARENAS MOVEDIZAS, DE NELLA LARSEN

Obra escogida para el [Club de Lectura Traducida](#) de ACE Traductores en su encuentro del 27 de enero de 2020.

[Pepa Linares de la Puerta](#) ha traducido del inglés la obra de Nella Larsen, *Arenas movedizas*, editada por [Contraseña](#) en octubre de 2019.

En 1928, Nella Larsen, una escritora fundamental del movimiento artístico conocido por «Renacimiento de Harlem» escribió esta novela sobre la peripecia existencial de su protagonista, Helga Crane, que, condicionada como la propia autora por ser hija de madre blanca y padre negro, recorre los ambientes más dispares en su búsqueda incansable de «un lugar bajo el sol», un espacio propio en el que sentirse identificada con los demás, hasta que acaba por adoptar una decisión que determina su vida para siempre. La edición recoge también los tres cuentos, tan breves como sustanciosos, que escribió la autora antes de abandonar definitivamente la literatura: *No era él*, *Libertad* y *Santuario*.

Comentario sobre la traducción:

Se trata de un texto muy adjetivado y lleno de descripciones de una riqueza visual prácticamente cinematográfica. No obstante, la mayor dificultad ha sido buscar una fórmula que, sin pretender recrear en una versión castellanizada las peculiaridades del habla de los afroamericanos de Harlem o de un medio rural e iletrado del sur de Estados Unidos durante los años veinte, donde transcurre la acción del cuento titulado *Santuario*, me permitiera reflejar de algún modo, mediante marcas morfosintácticas y fonéticas, una determinada condición sociocultural, para así no hurtar del todo al lector español aspectos que son muy característicos de los personajes.

Primeras páginas [aquí](#).

ISABEL HURTADO DE MENDOZA AZAOLA: ALMAS SILENCIOSAS, DE ANN CLEEVES

[Isabel Hurtado de Mendoza Azaola](#) ha traducido del inglés la obra de Ann Cleeves [Almas silenciosas](#), editada por Maeva en octubre de 2019.

Sinopsis

Almas silenciosas tiene todos los ingredientes de la novela de misterio clásica, con múltiples pistas y una inesperada revelación final, todo ello unido a la habilidad de la autora para introducir temas comprometidos, como el amor no correspondido y los traumas de la infancia.

Comentario de la traductora

Cuando acepté el encargo de traducir *Silent Voices* al español, pesaban sobre mí dos losas importantes. Por un lado, estaba el hecho de que Ann Cleeves ha recibido el *Diamond Dagger*, el galardón de novela negra más importante que se otorga en el Reino Unido. ¡Menuda responsabilidad traducir una de sus obras! Por otro lado, era muy consciente de mi falta de experiencia, ya que, después de 20 años de traducción principalmente institucional, educativa y humanitaria, esta era mi primera traducción literaria. A pesar de estas dificultades, disfruté enormemente dando voz a los fantásticos personajes de esta novela, desenmarañando la trama poco a poco y haciéndola accesible al lector en español. Me resultó un proceso laborioso, en el que me tiré días debatiéndome entre el tú y el usted para algunos personajes, revisé y volví a revisar mi texto, hablé con profesionales del trabajo social, consulté a compañeros lingüistas y a amigos que son lectores empedernidos, pedí consejo a mi adorable editora y eché mano de la red de contactos que creé durante mis diez años trabajando en el Reino Unido. Todo este recorrido fue sumamente placentero y espero con ilusión la próxima oportunidad de embarcarme en un viaje similar.

- Página web de la autora: <http://www.anncleeves.com/>
- [Primeras páginas](#)
- Críticas: **Reino Unido:** «Almas silenciosas es un libro ingenioso y lleno de matices en el que Cleeves perfila sus personajes con cuidado y compasión. El paisaje de la Northumberland rural se evoca vívidamente y la inspectora Stanhope —con su

sobrepeso, sus errores y sus demonios personales— es un personaje central tremendo.» *Tribune*

España: <https://www.ondacero.es/programas/julia-en-la-onda/libros-noviembre-201911135dcbcab10cf257e1c3d5aaa1.html>

CELIA FILIPETTO: LA INVENCIÓN OCASIONAL, DE ELENA FERRANTE

[Celia Filipetto](#) ha traducido del italiano la obra de Elena Ferrante *La invención ocasional*, editada por Lumen.

La amistad, el primer amor, el cambio climático, los celos, el feminismo, nuestra relación con las plantas, el secreto de una pareja duradera o la belleza son algunos de los grandes temas sobre los que Elena Ferrante ha escrito a petición de *The Guardian*. El resultado es este libro inteligente e imaginativo, en el que, a través de los textos publicados los sábados a lo largo de un año, la autora invita a pensar, nos cuenta sus recuerdos e ideas, y emociona como lo hace con sus novelas.

NOEMÍ RISCO MATEO: RODRIGO BANDIDO Y CHIQUILLO, SU ESCUDERO, DE MICHAEL ENDE Y WIELAND FREUND

[Noemí Risco Mateo](#) ha traducido del alemán la obra de Michael Ende y Wieland Freund *Rodrigo Bandido y Chiquillo, su escudero*, editada por Santillana en noviembre de 2019.

Chiquillo está convencido de que dentro de él hay un auténtico caballero bandido. ¡Y quiere aprender a toda costa del infame Rodrigo Bandido en persona! Para ello, tendrá que superar una prueba de valor... Cuando Chiquillo se encuentra con el carruaje de la princesa Flip, ve su oportunidad. ¿Acaso hay algo más arriesgado que asaltar a una princesa? Pero no se figura que el poderoso mago Rabanus Rabiosus va también a por ella.

Michael Ende comenzó a escribir esta historia antes de su muerte, pero por desgracia no pudo acabarla. Por eso Wieland Freund, autor alemán que creció con sus obras y conoce muy bien su estilo, la ha terminado por él. La edición de Santillana es totalmente fiel al original de Thienemann, con las bonitas ilustraciones de Regina Kehn, y en tapa dura a pesar de pertenecer a la colección Loqueleo, cuyos títulos suelen ser de bolsillo. *La historia interminable* es uno de mis libros favoritos y llevo estudiando a Ende desde hace algunos años, lo que me ha llevado a dar conferencias e incluso talleres de fin de semana, de modo que la traducción de un texto inédito suyo representó para mí un reto a la vez que un sueño hecho realidad.

Nada más empezar, me percaté de que los títulos de los capítulos seguían el mismo patrón que el primer libro que leí de él cuando era pequeña: *Jim Botón y Lucas el maquinista*. La repetición de ciertas estructuras, el mundo del teatro y las marionetas, la búsqueda de aventuras, el protagonista rebelde que quiere encontrarse a sí mismo... Iba viendo a Ende en cada rinconcito de esta emocionante historia. Y entonces apareció esa frase: *Aber das ist eine andere Geschichte, die eines Tages jemand anders erzählen soll*. Unas palabras que no sólo nos recuerdan a una de sus principales obras —todos nos acordamos de aquel famoso «Pero esa es otra historia y debe ser contada en otra ocasión», aquí con una ligera variación—, sino que hacen referencia a este mismo libro, pues *Rodrigo Bandido y Chiquillo, su escudero* era una de esas notas que guardaba en su caja de zapatos, esas historias que no cupieron en *La historia interminable* y que su mujer Ingeborg le animó dejar para más adelante.

Evidentemente esta novela es infantil y no llega a la altura de *Momo* ni *La historia interminable*, libros más complejos, con una doble lectura que aquí no encontraremos, pero os aseguro que pasaréis un buen rato y vuestros pequeños aprenderán muy buenos valores.

<https://www.loqueleo.com/es/libro/rodrigo-bandido-y-chiquillo-su-escudero>

AMAYA GARCÍA GALLEGO: SUS HIJOS DESPUÉS DE ELLOS, DE NICOLAS MATHIEU

[Amaya García Gallego](#) ha traducido del francés la obra de Nicolas Mathieu *Sus hijos después de ellos* [*Leurs enfants après eux*], editada por Alianza de Novelas (Grupo Anaya), septiembre 2019.

Sinopsis

Década de 1990. En Heillange, una ciudad de tamaño medio situada a orillas de un lago en un valle del este de Francia, a pocos kilómetros de Luxemburgo, el cierre de los altos hornos que eran el motor de la economía local supone una crisis económica pero también personal y de identidad para sus habitantes. Los hombres, antiguos obreros metalúrgicos, se mantienen como pueden en un mercado laboral terciarizado, se ahogan en la bebida o huyen sin mirar atrás. Las mujeres casadas con esos hombres se las apañan para traer un sueldo a casa tratando de no herir el orgullo de los maridos despojados de su papel de cabeza de familia, al tiempo que bregan con la adolescencia de sus hijos. Los hijos adolescentes sueñan con no tener el mismo destino que sus padres «después de ellos» y ven en las drogas un espejismo de dinero fácil o, al menos, una forma de evasión rápida. En las familias de emigrantes la situación se agrava con la xenofobia (no siempre explícita pero omnipresente), la añoranza del terruño marroquí y la constatación de que el sacrificio y el desarraigo de una generación no ha servido para mejorar el porvenir de la siguiente, que si bien logra en algunos casos alcanzar la tan ansiada «integración», comprueba con desencanto que no era la tierra prometida que se esperaba. Las familias acomodadas, por su parte, intentan beneficiarse del cambio de coyuntura para medrar políticamente y enriquecerse con nuevos negocios, aprovechando que las autoridades municipales y regionales tratan de reorientar la actividad económica hacia el turismo y el ocio. Pero tampoco esta perspectiva satisface a sus hijos (Stéphanie y Clémence) que al igual que los hijos de los proletarios y la clase media (Anthony y Vanessa) y los emigrantes (Hacine), aspiran a escaparse de un valle que les parece más adecuado para los enigmáticos y temidos «cabezudos». En este contexto, los caminos de estos adolescentes se entrecruzan para tejer sus propias historias de amor y odio, amistad y sexo, que en algunos aspectos se parecen a las de sus padres más de lo que ellos habrían querido... o no.

Comentario sobre la traducción

Lo primero que llama la atención en esta novela es el lenguaje coloquial, que no se limita solo a los diálogos. De hecho, cuando me estaba documentando antes de empezar a traducirla, me topé con críticas de lectores franceses escandalizados de que una novela «tan mal escrita» hubiese ganado el premio Goncourt, sin tener en cuenta que escribir «así de mal» con un resultado espontáneo y creíble no es tan fácil. Estos lectores también obviaban los pasajes de la novela más «literarios», en ocasiones casi ensayísticos, cuyo registro y densidad requieren, por el contrario, muy buena pluma. Contado así, da la impresión de que en este texto las partes «vulgares» están claramente diferenciadas de las «cultas» cuando en realidad ambos registros siempre están mezclados, en proporciones variables, desde los abundantes diálogos hasta los pasajes narrativos, pasando por las partes más analíticas y reflexivas, que de hecho son monólogos interiores del propio autor, preñados pues de sentimientos tan sinceros que contagian al lector: rencor, rabia, vindicación y reivindicación... pero también, en ocasiones, conmovedora ternura. Aparte de calibrar estos contrastes y matices en su justa medida para reflejarlos equilibradamente en la traducción, lo más laborioso fue, paradójicamente, trasladar el tono coloquial y la oralidad.

En un primer momento, resultó liberador: a todos los traductores se nos han ocurrido espontáneamente expresiones «de andar por casa» que reflejan perfectamente el sentido del texto pero que no podemos usar porque no cuadran con el registro o el estilo («¡con lo fácil que sería decirlo así!»); en esta traducción, pude darme ese gustazo, creo que hasta el punto de compensar todas las veces que he tenido que contenerme en otros libros. De hecho, precisamente la espontaneidad era la clave. Por eso, en la [lectura previa](#) al primer borrador, fui anotando los giros y expresiones que, a medida que iba leyendo en francés, «me salían» en castellano sin pararme a pensar. Y casi todos me vinieron de perlas cuando me metí de lleno en el proceso de traducción, más analítico, permitiendo que el resultado final conservara esa frescura del texto que se lee por primera vez.

Cuando empecé a escribir, también me dejé llevar por el espíritu y la música del texto, tal y como dice el autor en esta [entrevista de Vicenç Batalla para Paris Barcelona](#): una vez afinado el registro en castellano «bastaba» con soltarlo a volar por encima de la literalidad, aunque sin dejar de bajar a menudo a las profundidades del texto para indagar todos esos detalles variopintos inherentes a cualquier traducción (motos, fútbol, porros, programación televisiva...) o desentrañar los pasajes más densos, reflexivos y casi sociológicos.

En esta dimensión, merecen mención aparte los aspectos culturales y costumbristas, que tienen un papel protagonista en la novela. Tuve que calibrar uno a uno los que podía naturalizar sin convertirme en la consabida *traditrice*, los que aportaban «color local» pero sin hurtarle al lector no francés ningún significado que no fuera capaz de inferir por sí mismo y los que requerían una [«N. de la T.»](#) para que no se perdiera ninguna de las connotaciones que los compatriotas del autor les resultan obvias pero a los foráneos, no tanto («¿Debo transformar la *baguette avec des Vache qui Rit* en un bocata de quesitos de una barra; el *Playmobil* en un click; la *mobylette* en vespino...? ¿Explicar qué son un *cubi*, un Mister Freeze, una Balisto, Prisunic, Castorama...?»). Sobre todo teniendo en cuenta que, en este caso, las socorridas «morcillas» eran incompatibles con la inmediatez, la naturalidad y la espontaneidad que caracterizan el estilo de la obra.

Pero como es sabido, la oralidad en estado puro casi siempre es redundante, asintáctica, a veces contradictoria... No se puede poner por escrito (o en escena, en pantalla o en bocadillo) sin pulirla lo bastante para evitar estos inconvenientes, aunque sin pasarse para no perder la sensación de naturalidad (como también explica Mathieu en la entrevista mencionada anteriormente).

Fue durante este proceso, que debería haber sido la última etapa, cuando empezó a surgir de verdad mi oralidad de veinteañera noventera, cuyo rescoldo había empezado yo a remover con la primera lectura y que en ese momento, por fin, volvía a prender. Fue entonces, al releer la que yo creía que era la versión final de la traducción, cuando surgieron de sus cenizas de treinta años las expresiones y los giros que yo usaba en la época en que transcurre la novela, cuando tenía una edad intermedia entre la de los protagonistas y sus padres y me movía entre las dos aguas. Cuando me dio por plantearme si esa jerga juvenil mía era «universal» o exclusiva de Madrid (o de Malasaña, o la Conce, o el Barrio del Pilar...). Cuando de verdad sentí que el resultado de la traducción era realmente fiel al texto original (cosa que me confirmaron diversas declaraciones del autor sobre su proceso creativo).

Lo malo es que también fue entonces cuando aquella etapa adicional e imprevista se llevó por delante todos los plazos y los cálculos, arrastrando al equipo editorial con el que trabajé. Por eso no quiero concluir esta reseña sin expresar mi agradecimiento a Fernando Paz, director de AdN, por la confianza, la paciencia y la oportunidad; a Marina Mena, editora de mesa, por aguantarme; y a Álvaro Villa, corrector, por padecerme.

- Página web del [autor](#).
- Enlace al [libro](#) en la página de la editorial.
- Enlace a las [primeras páginas](#).
- Reseñas:
 - [Álex Vicente \(Babelia\)](#) ubica la novela en el panorama literario francés y entrevista al autor.
 - Reseñas de [Javier Aparicio Maydeu para El País](#) (con referencia explícita a la traducción), de [Paloma Bravo para Zenda](#) y de [Ricardo Menéndez Salmón para La opinión de Málaga](#) (también publicada en otros diarios regionales).
 - Entrevistas al autor de [Pablo Bujalance para Málaga Hoy](#), de [Winston Manrique para WMagazin](#) y en [Página 2](#) (minuto 17).

ALICIA MARTORELL: CUITAS DE AMOR DE UNA GATA INGLESA / CUITAS DE AMOR DE UNA GATA FRANCESA, DE BALZAC / P.J. STALH

[Alicia Martorell](#) ha traducido del francés la obra de Balzac/P.J. Stalh, [Cuitas de amor de una gata inglesa / Cuitas de amor de una gata francesa](#), Alianza Editorial, noviembre 2019.

Sinopsis

«Aquella noche, en los tejados, me arrojé a sus patas rendida de amor». En 1840, Honoré de Balzac escribió las "Cuitas de amor de una gata inglesa", relatando el amor prohibido de una gata aristócrata por un gato bribón de origen francés, se dice que inspirado en su aventura secreta con la condesa Guidoboni-Visconti. Y P.-J. Stahl respondió con las «Cuitas de amor de una gata francesa», un epistolario en el cual Minina advierte a Bebita sobre los sinsabores del amor y los peligros de la seducción. «El amor puede desear cosas imposibles y sabe contentarse con poco, así que me contenté con ese poco, Bebita, y cuando ese poco se convirtió en nada me seguí contentando. El corazón a veces se empecina. ¿Cómo podemos resolernos a creer que amamos en vano?» Con las ilustraciones originales de J. J. Grandville.

Comentario sobre la traducción

Una de las dificultades que ha planteado esta traducción, además de las habituales de la literatura del siglo xix, es que se trata de un texto casi periodístico que, por lo tanto, está cargado de referencias a cuestiones y personajes de actualidad, tanto en Francia como en Inglaterra. Además, está lleno de anglicismos de época, que son voluntarios y dan un tono muy característico al texto y que, por lo tanto, deben recibir un tratamiento adecuado. En todo caso, ha sido un libro divertidísimo de traducir.

BLANCA ORTIZ OSTALÉ: MITOS Y LEYENDAS INUIT, DE KNUD RASMUSSEN

[Blanca Ortiz Ostalé](#) ha traducido del danés la obra de [Knud Rasmussen](#) *Mitos y leyendas inuit*, editada por [Siruela](#). Publicado en enero 2020.

Sinopsis

Este libro es el fruto de más de treinta años de laborioso trabajo en encuentros cara a cara con los hombres y las mujeres inuit que accedieron a contar al explorador polar Knud Rasmussen unas historias transmitidas hasta entonces oralmente de generación en generación para acortar las largas noches de invierno. Rasmussen los escuchaba a la luz de la lámpara y, tras oír cada relato, les hacía repetirlo y lo anotaba en groenlandés. Después, ya en Dinamarca, traducía todo al danés, intentando respetar el estilo de cada narrador. A lo largo de los años, logró reunir una cantidad asombrosa de historias, de las que el libro presenta solamente una pequeña selección, para documentar y dar voz a una de las tradiciones orales más hermosas y apasionantes, a veces también descarnada, de la civilización humana.

Comentario sobre la traducción

Más allá de las dificultades habituales que presenta cualquier traducción, me gustaría destacar el reto que supone tratar de acercar a un lector occidental una cultura tan diferente y desconocida entre nosotros como la inuit.

Traducir este libro ha requerido una labor previa de muchos meses, primero para seleccionar poco más de 200 páginas de los siete volúmenes en que Rasmussen recogió sus mitos y leyendas, y más adelante para documentarme acerca de cosas tan materiales (y variopintas) como la estructura de las viviendas de invierno tradicionales de Groenlandia, las diferencias entre las embarcaciones para hombres y para mujeres o las distintas técnicas de caza y pesca, o tan intangibles como la manera de entender la infancia y la vejez entre los inuit, su visión de la comunidad, del mundo animal, de la venganza o del más allá.

Una de las traducciones más gratificantes y emocionantes que he tenido la suerte de hacer hasta la fecha.

Enlace a las [primeras páginas](#).

M. T. GALLEGO Y AMAYA GARCÍA G.: LA CARTUJA DE PARMA, STENDHAL, Y VOY A HABLAR DE SARAH, DE PAULINE DELABROY-ALLARD

[María Teresa Gallego Urrutia](#) y [Amaya García Gallego](#) han traducido del francés la obra Stendhal [La Cartuja de Parma para Alba Editorial](#) y [Voy a hablar de Sarah](#), de [Pauline Delabroy-Allard](#), para Editorial Lumen.

¿Qué se hace con el amor al traducir del francés?

Qué se hace, en concreto, con los eufemismos para nombrar el coito. Porque, a ver, en castellano no hay gran cosa. Acostarse con alguien y punto. Bueno, o irse a la cama con alguien. Hay verbos de gusto antiguo: yacer. Hay verbos considerados groseros: follar. Hay verbos con toque de manual médico: copular. Hay verbos con toque de Tablas de la Ley en el Sinaí: fornicar (por cierto, aprovecho para recordar algo muy olvidado: la fornicación es el trato sexual fuera del matrimonio, con un especial hincapié en el adulterio, así que en el lecho conyugal pasará lo que pase, pero nunca será fornicar). Verbos todos ellos que dicen lo que dicen y valen para lo que valen en el contexto oportuno. Y que tienen todos ellos sus correspondientes verbos equivalentes en francés.

Y, claro, luego está el dichoso *hacer al amor*... que me resisto a usar cuanto puedo. Porque es un galicismo relativamente reciente, y no soy nada partidaria de los galicismos, y porque le pisa el terreno a un «hacer el amor» que ya existía en castellano antes de que aterrizase el galicismo y que significa (DRAE *dixit*): «enamorar, galantear», acepción que está desapareciendo desplazada por el hacer el amor = a copular, follar, yacer, acostarse, irse a la cama... El ya mencionado DRAE ha incluido, por cierto, esta segunda y relativamente reciente acepción. Pero, la verdad, para mí sigue siendo un galicismo que prefiero no usar.

¿Qué pasa en francés? Pues que también tuvo *faire l'amour* el mismo sentido que en castellano: *Faire la cour*, cortejar, aunque en el siglo XVII empezó ya usarse ya en determinados ambientes para las relaciones sexuales, pero la primera acepción prevaleció hasta el siglo XIX. ¿Qué pasó, entre otras cosas, en el siglo XIX? Que llegó Stendhal. Que adoraba Italia, la lengua italiana y los italianismos. Que cogió un *fare l'amore* que también en un principio valía para cortejar, requebrar, galantear y también fue evolucionando hacia la expresión de la relación física. Stendhal decidió emplearlo en ese sentido como deliberado y consciente italianismo (entre otros varios que utiliza en sus novelas).

Fin del preámbulo y llegamos a la traducción. Como creo que ya ha quedado claro, me resisto a usar la forma «hacer el amor» y tiro por *acostarse con...* o *irse a la cama con...* hasta que me piden que traduzca a Stendhal. Y entonces, por supuesto, lo uso, traduzco sus *faire l'amour* por *hacer el amor*, consciente y deliberadamente, pero no es un galicismo, es un italianismo, no mío, de Stendhal.

Y esto es lo que sucede en la traducción (a cuatro manos con Amaya García Gallego) de *La cartuja de Parma* que publicó la pasada primavera Alba Editorial.

Pero luego llegó Sarah. O sea, *Voy a hablar de Sarah*, un libro recién publicado en Francia de una joven escritora, Pauline Delabroy-Allard, su primer libro.

Novela en la cual «faire l'amour», conjugado en todos los tiempos y modos, no está en todas las líneas, pero le falta poco.

Se trata también de una co-traducción con Amaya García Gallego. Mientras hacíamos el borrador, yo fui defendiendo los *irse a la cama con...* Pero mi co-traductora alegó que, con aquella densidad por centímetro cuadrado, quedaba ortopédico y chirriaba una barbaridad. Por lo demás, tan usual es ya el giro *hacer el amor* en la actualidad admitido incluso en el DRAE, que lo que es anacronismo —galicismo y anacronismo, las dos cosas— al traducir obras de buena parte del siglo XX, es posible, nos dijimos, que fuera lo indicado en una obra de 2019. Así que... se tradujo por «hacer el amor» (y perdimos palabras en el recuento final, a la hora de hacer la factura, pero ésa es otra historia).

Como en *La Cartuja de Parma*. Pero ¡ojo! que no son el mismo giro en los dos libros. Obedecen a muy diferente causa. Es decir, que no, que no como en *La Cartuja de Parma*. Otro origen, otros motivos, otro razonamiento.

Nota: Y, aunque no tenga nada que ver con el presente comentario de estas dos traducciones, me he acordado de una frase deliciosa no sé de quién que leí una vez: *L'amore non esiste, per questo lo facciamo*.

AMALIA AYENSA NAVASCUÉS: SOBRE LO BELLO EN MOZART, DE GUSTAV-HANS H. FALKE

Amalia Ayensa Navascués ha traducido del alemán la obra de Gustav-Hans H. Falke *Sobre lo bello en Mozart*, editada por [Editorial Arpegio](#), octubre de 2019.

Sinopsis

Ensayo que se propone reflexionar sobre las propiedades de lo “Bello“. Parte del ideal de belleza clásico, que sigue en su evolución hacia sus concepciones romántica y moderna. Se ilustra con su expresión en las composiciones de W. A. Mozart.

Comentario sobre la traducción

Motivo: las reflexiones del autor alemán, Falke, me parecieron muy sugerentes y novedosas aun tratándose de temas tan socorridos como la «belleza» o «Mozart». El autor es, entre otras cosas, filósofo y con conocimientos de musicología sólidos que le permiten jugar con los esquemas de las dos disciplinas con rigor. Es un libro que abre los sentidos. Me pareció interesante por su aportación a las reflexiones en estética, al análisis musicológico y a la interpretación musical de las obras de W. A. Mozart. Al fin, encontré el interés de la Editorial Arpegio para su publicación en español.

Traducción: la traducción en sí misma tuvo las dificultades características de las materias que trata: la búsqueda de los términos especializados y la transmisión de las muchas ideas expresadas con cierta complejidad en alemán con la coherencia y concordancia necesarias en español. Falke, como buen analista alemán, no deja afirmación sin su respectiva «cita» a la idea original, lo que, dada la época objeto de estudio, del s. XVIII en adelante, implicó traducir (o buscar las traducciones publicadas existentes en español) ajustándose al lenguaje del momento. Tuve que traducir citas del alemán y del inglés. El estilo de Falke se podría caracterizar como irónico o provocador dentro de su ámbito alemán en más de una ocasión, lo que requiere atención y esfuerzo por transmitir su tono sin dar lugar a malos entendidos. Además, tuve la necesidad de aclarar aspectos contextuales que el lector español pudiera pasar por alto o desconocer por pertenecer a un ámbito cultural diferente. Finalmente, tengo que agradecer a la Editorial Arpegio su interés por mejorar la edición alemana añadiendo un índice onomástico y favoreciendo la visualización de las innumerables citas a las obras originales a las que antes hice referencia. En general, y lógicamente, este trabajo de traducción ha sido muy enriquecedor.

Editorial original alemana Lukas Verlag, enlace al autor, sus publicaciones y reseñas:

<https://www.lukasverlag.com/autoren/autor/35-gustav-h-h-falke.html>

TERESA BENÍTEZ: MEMORIAS DE UN ANTIHÉROE, DE KORNEL FILIPOWICZ

[Teresa Benítez](#) ha traducido del polaco la obra de Kornel Filipowicz [Memorias de un antihéroe](#), editada por Las afueras en octubre 2019.

Sinopsis

Publicada en 1961, esta novela corta retrata la conducta fría, oportunista y sin escrúpulos de un hombre polaco durante la Segunda Guerra Mundial, cuya única aspiración es sobrevivir a cualquier precio.

Comentario sobre la traducción

Una de las grandes aficiones de Kornel Filipowicz era caminar por el monte o, dicho con más propiedad, hacer senderismo. Quiero imaginar que en esos esforzados paseos pergeñaba gran parte de la trama de sus relatos. Como subir la ladera de una montaña, traducir a Kornel Filipowicz es exigente y, al mismo tiempo, altamente gozoso. Su prosa abunda en meticulosas descripciones de paisajes —físicos y mentales—, escuetos diálogos de una fuerza aplastante y numerosas referencias culturales e históricas que obligan a un trabajo previo de documentación. Si bien la escritura del apodado «Chéjov polaco» es clara y muy pura, al traducir sus textos, hay que ser muy consciente del sinnúmero de sutilezas, matices y colores que, discretamente, marcan su personal estilo. La traducción de esta novela entrañaba varias dificultades. En primer lugar, era fundamental respetar el tono, la música de las palabras, ya que la narración tiene lugar en primera persona, el protagonista es el narrador, y su discurso, indiferente, amoral, destila ironía y sarcasmo. Sucede lo mismo con las atmósferas. Se trata de un texto con escasa acción, pero que recrea ambientes muy pesados, escenas violentas que el autor perfila de manera magistral eligiendo las palabras justas. A lo largo de todo el proceso de traducción viví esa lucha interna que libramos los traductores entre la domesticación o la extranjerización del texto. Creo que logré dar con un afortunado punto medio que me permitió plasmar esas atmósferas a través de mis palabras. Por otro lado, la estructura temporal del relato me desorientó durante buena parte del proceso. Aunque la novela está construida como unas memorias, en ella el narrador no habla desde el final de todo lo ocurrido, sino que el texto es más bien un compendio de memorias de distintas etapas de la guerra. Así, en el original el protagonista a veces habla en presente y otras en pasado simple. El idioma polaco es muy flexible en este aspecto, se puede hablar en presente aunque se esté relatando algo que ocurrió en el pasado y, además,

es posible intercalar ambos tiempos. Un baile temporal que me obligó a buscar otras músicas en castellano.

Finalmente, este encargo tiene un valor personal muy especial porque me llegó un mes antes de dar a luz a mi hijo. Es de justicia reconocer aquí la gran paciencia del editor, que me dio todo el tiempo que necesité para poder trabajar en condiciones.

Sí, fue duro el camino, y ¡qué entretenido!

JESÚS CUÉLLAR MENEZO: UPSTATE, DE JAMES WOOD

[Jesús Cuéllar Menezo](#) ha traducido del inglés la obra de James Wood, [Upstate](#), editada por Alba, noviembre de 2019.

En ésta su segunda novela, la primera que se traduce al castellano, [James Wood](#), influyente crítico literario en *The New Yorker* y profesor de la Universidad de Harvard, narra la crisis familiar y personal que sufre el inglés Alan Querry cuando tiene que trasladarse precipitadamente a los Estados Unidos, donde reside Vanessa, una de sus dos hijas. En el norte del estado de Nueva York, junto a Vanessa, su novio estadounidense, y Helen, su otra hija, la familia se enfrentará a todo tipo de demonios, pasados y presentes, individuales y familiares.

Para el traductor, dos han sido los principales retos que ha planteado la traducción de esta excelente novela. En primer lugar, James Wood se acerca a su historia con ironía, pero sin sarcasmo, intentando siempre comprender a sus personajes. Y lo hace describiendo de manera sutil y matizada sus reacciones. De manera que, aunque las punzadas dialécticas abundan, la sangre casi nunca llega al río. Y hay que atenerse a ese tono preciso, perfectamente medido, a veces al borde de la confrontación.

Por otra parte, Wood, inglés norteño residente en los Estados Unidos, vierte en Alan Querry, hombre mayor poco dado a los viajes, los sentimientos encontrados que en él suscita entrar en contacto con otro país, anglosajón, imperial y tan distinto en muchos sentidos a su Inglaterra natal. Entre los personajes británicos y el joven estadounidense que entra de repente en la familia los tópicos y rasgos nacionales de uno y otro país suscitan tensiones que se reflejan directamente en el lenguaje que utilizan, y que caracterizan a sus personajes, a veces a su pesar, tanto como su propia forma de actuar.

[Entrevista con James Wood](#) (en inglés).

JOAQUÍN GARRIGÓS: EL BALNEARIO, DE ALEXANDRU ECOVOIU

[Joaquín Garrigós Bueno](#) ha traducido del rumano la novela de [Alexandru Ecovoiu](#) *El balneario*, editada por la editorial Verbum, de Madrid. Publicación, diciembre de 2019.

La novela es una parábola donde el texto se transforma en realidad y viceversa. El Balneario es una minúscula provincia de un reino que, gracias a sus aguas medicinales y a su casino, es una mina de oro para el estado. Dicha provincia está gobernada por un magistrado que actúa como un dictador y donde, junto a él, varios personajes arquetípicos (el Filósofo, el Novelista, el Actor, el Eremita o el Héroe) monologan sobre el tema del poder y de su control. A estos monólogos pone glosas un Autor, el cual proclama su soberanía sobre El Balneario y sus moradores, anticipa crónicas literarias, psicológicas y sociológicas de la novela *El Balneario* y termina confundiendo la realidad en la que escribe la ficción con la realidad de la ficción, para luego acabar internado en un manicomio. Es un libro de estructura aparentemente simple, pero donde cada personaje canta su propia aria, lo que da lugar a una compleja polifonía a la que sirve de contrapunto la voz sin nombre del autor real, una especie de Godot al que, sin saberlo, esperan en El Balneario. Este libro recibió el premio de la Academia Rumana en 1997.

La traducción no fue sencilla, pues cada personaje tiene un estilo peculiar y el autor el suyo, que además salpica de modismos, refranes y frases hechas y otras de creación propia que dificultan la traducción.

Enlace a las primeras páginas [aquí](#).

ALICIA MARTORELL: VUELVE JULES, DE DIDIER VAN CAUWELAERT

[Alicia Martorell](#) ha traducido del francés la obra de [Didier van Cauwelaert](#), *[Vuelve Jules](#)*, [Alianza Editorial](#), septiembre 2019.

Sinopsis

Zibal, el genio de la biología, ha pasado de vender "macarons" en el aeropuerto de Orly a estar al frente de una pyme de plantas medicinales en Bélgica. Entre tanto, ha transcurrido su historia de amor con Alice, la encantadora invidente por medio de la cual Jules (como se relata en la novela de este título publicada en Alianza Editorial), el perro guía, entró en su vida. Ahora ya ni Alice (separada de él y embarcada en un proyecto de enseñanza de pintura a elefantes en Tailandia) ni Jules (reconvertido en perro de asistencia para epilépticos) forman parte de su existencia y, pese a sus gratificantes intercambios sexuales con su despampanante directora financiera, siente un vacío. Un día Fred, su fría y calculadora jefa responsable tanto de su felicidad como de su desgracia, irrumpe en su despacho: Jules ha sido diagnosticado como «perro peligroso» y su sacrificio en la perrera es cuestión de horas....

Comentario sobre la traducción

Es un libro ligero, pero los diálogos son muy ágiles, con dos voces diferentes, ambas ingeniosas. El problema principal de traducción que plante es, pues, mantener la naturalidad.

MARÍA TERESA GALLEGO URRUTIA: EL NAUFRAGIO DE LAS CIVILIZACIONES, DE AMIN MAALOUF

[María Teresa Gallego Urrutia](#) ha traducido del francés la obra de Amin Maalouf en octubre de 2019.

Sinopsis de la editorial: Cuando los espectaculares avances tecnológicos de nuestros días nos han facilitado el acceso al conocimiento como nunca hasta ahora, que vivamos más y mejor, que el «tercer mundo» se desarrolle..., cuando por primera vez se podría conducir a la humanidad hacia una era de libertad y progreso, el mundo parece ir en dirección opuesta, hacia la destrucción de todo lo conseguido. ¿Cómo hemos llegado hasta aquí?

Hace unos años, Amin Maalouf nos hablaba de que «nuestras civilizaciones se agotan» en «El desajuste de mundo» y en «Identidades asesinas», y aportaba las razones: la desconfianza hacia el «Otro», la xenofobia, la intolerancia política y religiosa, el populismo, el individualismo y la insolidaridad del nacionalismo, el racismo... Hoy en día ya nos habla directamente de «naufragio inminente». No hay añoranza de un pasado mejor en sus palabras, solo le preocupa el futuro de esta «época desconcertante», el porvenir de las nuevas generaciones, que pueda desaparecer lo que ha dado sentido a la aventura humana. Tampoco se deja llevar por el pesimismo ni quiere predicar el desaliento, solo hace una llamada lúcida a la responsabilidad colectiva, dejando entreabierta la puerta de la esperanza a que el mundo vuelva a orientarse, ya que como escribió en su novela *Los desorientados*: «Más vale equivocarse en la esperanza que acertar en la desesperación».

Sinopsis de la traductora: Podemos considerar este ensayo como la tercera entrega del autor (después de *Identidades asesinas* [1](1999) y *El desajuste del mundo* [2] (2009) en que reflexiona sobre su perspectiva, con el paso de los años, de las circunstancias sociales y políticas, perspectiva que tiene el interés de ser al tiempo la de un heredero entusiasta y desconsolado a la vez de las pasadas civilizaciones de Oriente próximo y la de un ciudadano de Europa, un libanés afincado en Francia en la juventud (tan afincado que es miembro de la Academia Francesa, cuya historia ha glosado en 2016 en un libro muy bonito en mi opinión: *Un sillón que mira al Sena* [3]. En realidad se podría considerar en cierto aspecto como una cuarta entrega si tomamos en cuenta el epílogo de *Las cruzadas vistas por los árabes* [4] (1989). Por lo demás, esa incertidumbre de los ensayos late en la novela *Los desorientados* [5] (2012) que siempre me ha parecido más un auto sacramental que una novela.

Y, finalmente, creo que se puede decir que cuando habla Maalouf habla un hombre «en el mejor sentido de la palabra, bueno», que diría D. Antonio Machado.

Amin Maalouf tiene un francés meridiano y transparente donde quizá se intuye, por su lisura, que no escribe en su lengua materna, sino en una lengua muy bien enseñada y aprendida, convertida en una segunda lengua propia en la infancia y juventud (enseñanza de que son primorosos artífices los Liceos Franceses del mundo). Hay que velar, por tanto, por conservar en castellano esa misma melodía.

Y, como anécdota referida a este libro en particular, diré que siempre le he tenido manía a la palabra «deriva» en el sentido de la segunda acepción del DRA:

«Evolución que se produce en una determinada dirección, especialmente si esta se considera negativa. *La deriva burocrática del régimen.*»

En el Diccionario de la Academia no aparece aún esta acepción en la edición de 2006. Y siempre me ha sonado a calco del francés (donde empezó a ponerse de moda a partir de la década de 1970 en ambientes literarios un tanto redichos). Así que siempre que me topo con la palabra en cuestión me paro a pensar si la uso o no (y tiendo a decirlo de otra manera incluso si el texto es ya del siglo XXI o de muy finales del pasado siglo. Aunque ya sabemos que todo depende, y por eso me paro a pensarlo. Y, por supuesto, la descarto si el texto es anterior).

Pero, en fin, ahora mismo existe con esa acepción, manías mías aparte. Y en este libro. un libro que se llama *El naufragio de las civilizaciones* y habla del *Titanic* y recurre a otros símiles náuticos ha sido muy oportuno usar la palabra «deriva». Lo dicho, es que todo depende...

Enlaces:

[Primer capítulo.](#)

[¿Es la felicidad verdugo de la libertad?](#), reseña de Juan Luis Cebrián en *El País*

[Encuentro con el escritor Amin Maalouf en Casa Árabe](#) (ESPAÑOL)

[1] Alianza Editorial. Traducción de Fernando Villaverde.

[2] Alianza Editorial. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia.

[3] Alianza Editorial. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia y Amaya García Gallego

[4] Alianza Editorial. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia e Isabel Reverte Cejudo.

[5] Alianza Editorial. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia.

CONCHA CARDEÑOSO: EL DÍA EN QUE LLEGÓ LA GUERRA, DE NICOLA DAVIES Y REBECCA COBB

Concha Cardenoso ha traducido *El día en que llegó la guerra*, un cuento de Nicola Davies y Rebecca Cobb publicado por [Alba Editorial](#).

Acabo de recibir los ejemplares justificativos de *El día en que llegó la guerra*. En este cuento magníficamente ilustrado, las autoras nos llevan de viaje con una niña que tiene que irse de su pueblo porque un día normal, cuando estaba en el colegio, empezaron a caer bombas que lo destruyeron todo. En el viaje pasan muchas cosas...

El cuento es triste, pero deja un espacio a la esperanza y está inspirado en un hecho real. Las ilustraciones añaden vitalidad y realismo al relato con unas imágenes perfectamente equilibradas con el texto en forma, color y contenido.

En general, la principal dificultad que encuentro en la traducción de cuentos infantiles es dar con el vocabulario justo y el tono adecuado según las franjas edad. En este cuento en concreto, el tema era además delicado: la guerra, el exilio, la pérdida de los seres queridos, y fue preciso aplicarse con todo cariño, pero sin ñoñerías ni paños calientes, porque así era el original.

Para mí es muy entrañable porque lo tradujimos al castellano y al catalán Carla Gonzalves, de la que fui mentora en el programa piloto de mentorías, y yo. Representa la cristalización de las doce sesiones de trabajo que hicimos juntas.

DANIEL NAJMÍAS: EL MOTÍN DE LA NATURALEZA. HISTORIA DE LA PEQUEÑA EDAD DE HIELO (1570-1700), DE PHILIPP BLOM

Daniel Najmías ha traducido del alemán al castellano el ensayo [*El motín de la naturaleza. Historia de la Pequeña Edad de Hielo \(1570-1700\)*](#), así como *del surgimiento del mundo moderno, junto con algunas reflexiones sobre el clima de nuestros días*, de [Philipp Blom](#), editado por Anagrama en noviembre de 2019.

Sinopsis

Por lo visto, el cambio climático que tanto nos ocupa en la actualidad puede, en cierta medida, definirse como *nihil novum*. No olvidemos las cuatro grandes edades glaciales que cubrieron el planeta hace ya millones de años. Sin embargo, hay un fenómeno menos conocido, si bien bastante documentado y estudiado, a saber, la Pequeña Edad de Hielo, que asoló especialmente al continente europeo desde finales del siglo XVI hasta las postrimerías del XVII. En su nuevo ensayo, el historiador Philipp Blom (Hamburgo, 1970, y residente en Viena), se aleja –hasta cierto punto– de sus temas habituales para centrarse en los múltiples efectos que, en distintos planos, tuvieron unos largos y gélidos inviernos. Y decimos «hasta cierto punto» porque, como no podía ser de otra manera, acaba ocupándose sobre todo de los cambios económicos y socio-culturales que un trastorno pronunciado del clima puede provocar en nuestras sociedades; entre otros, nuevos modelos de intercambio comercial, enfrentamiento entre religión/superstición y ciencia, aparición de nuevas corrientes de pensamiento (la Ilustración). Tomando como referencia los datos técnico-científicos de que hoy disponemos, el autor se interna por los caminos de la filosofía, la economía e, incluso, el arte, describiendo con solvencia y prosa amena diversos episodios de aquella «pequeña glaciación» que tuvieron entonces una repercusión inesperada y cuyas consecuencias produjeron nuevas visiones del mundo que siguen verificándose en nuestros días.

Comentario sobre la traducción

En este punto, ha sido, sobre todo, el uso de testimonios contemporáneos por parte del autor la novedad y dificultad más destacables, pues me ha obligado a trabajar con textos de los siglos tratados en el ensayo. Por ejemplo, las cartas de una víctima de la «caza de brujas» a su marido. Asimismo, ha sido intensiva la búsqueda de citas de pensadores de la época.

<https://metahistoria.com/novedades/el-motin-de-la-naturaleza-rb/>

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20191216/472247739963/philipp-blom-el-motin-de-la-naturaleza-pequena-edad-hielo-europa.html>

<https://www.zendalibros.com/philipp-blom-los-humanos-no-estamos-por-encima-ni-por-debajo-en-la-naturaleza/>

https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-11-22/la-ilustracion-nacio-del-frio_2346180/

COTO ADÁNEZ: SAMO. UN TRIBUTO A BASQUIAT, DE KOFFI KWAHULÉ

[Coto Adánez](#) ha traducido del francés la obra de teatro de Koffi Kwahulé, *SAMO. Un tributo a Basquiat*, editada por La ña rota, febrero de 2020.

SAMO es un tributo, una evocación poética y dramática del artista neoyorquino Jean-Michel Basquiat. «El nuevo Van Gogh», según lo llamó un crítico, nació de una mezcla de dos etnias tradicionalmente discriminadas en Estados Unidos: la puertorriqueña, por parte de madre; y la haitiana, por parte de padre. Siendo adolescente, ya se dedicaba a la música y a intervenir edificios y paredes del Soho Manhattan bajo la firma “SAMO” (*SAMe Old shit*). Una dura crítica al país donde nació y al lugar, mínimo, reservado a los negros (como el mismo se denominaba) y a la alteridad.

En este tributo, que el actor, escritor y ensayista Koffi Kwahulé traza a base de *tags* y de voces que se suceden y se pisan frenéticamente, la música y la danza constituyen una parte fundamental de un texto que puede leerse como una partitura polifónica, al tiempo que es un testimonio sobre lo artístico entendido como crítica social del sistema de exclusión.

TEXTOS TRADUCIDOS

MOHAMMAD HEMATI: LA CUNA

"Abolish Borders With Words" es un proyecto en progreso. "Attempt#1" lo iniciaron en junio de 2019 **Mohammad Hemati** y **Alexandros Kypriotis** en el "Europäisches Übersetzer-Kollegium" de Straelen (Nordrhein-Westfalen, Alemania) y ha participado en él un gran número de traductores de todo el mundo.

Unas palabras sobre un proyecto que me salvó

Hace tres meses estaba en Alemania. Era el verano de 2019. Leía a diario noticias tristes sobre mi país, eran mi pan de cada día. Sentía nostalgia y una gran pena por Irán. Busqué consuelo en un proyecto, como he hecho siempre en circunstancias parecidas. ¿Qué pasaría si un texto breve se tradujera al máximo número posible de lenguas? ¿Qué distingue entre sí a todas esas traducciones? ¿Qué las une? ¿Qué nos une a las personas? ¿Qué nos separa? ¿Qué significa ser extranjero? ¿Qué relación hay entre las palabras y las personas? ¿Qué les pasa a las palabras cuando se traducen? Para ello escogí un poema breve que escribí hace tiempo. ¿O fue el poema el que me escogió a mí? Al final ya no me sentía tan solo. Mis colegas del mundo entero nos han honrado y nos han abrazado al poema y a mí, y ya podía volver tranquilo al caos de mi país, y seguir viviendo.

MOHAMMAD HEMATI

Verano de 2018, Europäisches Übersetzer-Kollegium, Straelen (Renania del Norte-Westfalia): unos treinta traductores de todos los rincones del mundo conviven en una casa literalmente forrada de libros. A lo largo del día, interrumpen el trabajo solitario las charlas improvisadas a cualquier hora en la cocina o el jardín de la casa, o las excursiones en bicicleta que terminan invariablemente en la otra orilla del río Mosa, al otro lado de la frontera holandesa. Verano de 2019: uno de esos traductores, el iraní Mohammad Hemati, pide a un grupo de colegas la traducción de un breve poema suyo. Las versiones al kurdo y al turco, y una de las rusas, se vierten directamente del persa, las demás parten de las versiones alemana e inglesa. Hemati da un par de indicaciones: en el original no figura explícitamente el paralelismo formal que se plasma en la versión alemana en la pareja *berubigen/unrubig* (y en la inglesa en *rest/restless*) ni el *nur/simply* del primer verso. Al final, cuarenta traductores le enviarán un archivo de audio con la lectura de sus versiones, que en

su conjunto formarán una sinfonía con las voces de los distintos idiomas: el ánfora de la lengua pura benjaminiana recompuesta a partir de sus fragmentos.

MARC JIMÉNEZ BUZZI

Se pueden oír todos los poemas recitados en orden en la siguiente [lista de reproducción](#).

گهواره

می خواستم گهواره‌ای بسازم
برای کلمات یتیممانده
چه می‌دانستم
کلمات که آرام می‌گیرند
آدمی بی قرار می‌شود.

(محمد همتی)

(Leído en persa por Mohammad Hemati)

Η σούσα

Έθελα να κάμω μιαν σούσαν
για τες λέξεις που 'μείναν δίχα τζύρην, δίχα μάναν.
Εν τζαι έξερα πως
άμαν οι λέξεις δώκουν παμόν
ο άδρωπος εν ησυχάζει.

(Eis την κυπριακήν διάλεκτον: Μαρία Τζιαούρη- Χιλμερ)

(Traducido al griego chipriota por Maria Tziaouri-Hilmer)

Zipka

Samo sam htio napraviti zipku
za osirotjele riječi,
no kako sam trebao znati
da riječi kad se umire
čovjek postane nemiran.

(Na hrvatski prevela Vanda Kušpilić)

(Traducido al croata por Vanda Kušpilić)

A bölcső

Csak egy bölcsőt szerettem volna alkotni
az elárvult szavaknak
de honnan tudhattam volna,
hogy – miután a szavak megnyugodtak –
milyen nyugtalanná válik az ember.

(Magyarra fordította Báthori Csaba)

(Traducido al húngaro por Báthori Csaba)

Le berceau

Je ne voulais qu'offrir un berceau
à tous ces mots orphelins
Mais comment aurais-je pu s'avoir,
que, quand les mots s'assoupissent,
l'homme s'agite.

(Traduit en français par Ann Lecker)

(Traducido al francés por Ann Lecker)

De wieg

Ik wilde gewoon een wieg maken
voor alle verweesde woorden.

Hoe kon ik weten
dat, wanneer de woorden tot rust komen,
de mensen rusteloos worden.

(Vertaald in het Nederlands door Klaske Kamstra)

(Traducido al neerlandés por Klaske Kamstra)

רק עריסה רציתי לבנות
לכל המילים המיוותמות
אך מניין יכולתי לדעת
שכאשר המילים רגועות
האדם, אין לו נחת.

תרגמה מגרמנית: נועה קול

(Traducido al hebreo por Noa Kol)

Lopšys

Norėjau padaryti lopšį
žodžiams našlaičiams.
Iš kur galėjau žinoti,
kad žodžiams nurimus,
žmogus nerimsta.

(Į lietuvių kalbą išvertė Živilė Gapšienė)

(Traducido al lituano por Živilė Gapšienė)

Η κούνια

Μια κούνια ήθελα να σκαρώσω
για τις λέξεις που ορφάνεψαν
Πού να 'ξερα πως
μόλις οι λέξεις ησυχάσουν
τον άνθρωπο τον πιάνει ανησυχία.

(Μετάφραση στα Ελληνικά: Αλέξανδρος Κυπριώτης)

(Traducido al griego por Alexandros Kyriotis)

搖籃

穆罕默德·荷馬蒂

我只想欲做一個搖籃
給無人看顧的言語
我奈何會知影
言語安靜的時陣
人會變作不安

(臺語詩翻譯：彤雅立)

(Traducido al taiwanés por Tong Yali)

La cuna

Tan solo quería construir una cuna
para las palabras huérfanas
pero cómo iba yo a saber
que, cuando las palabras se aquietan,
el hombre se inquieta.

(Traducido al español por Olga García)

Zibelka

Le zibelko za osirotele besede
sem hotel narediti,
kako naj bi vedel,
da bodo, ko se besede umirijo,
postali nemirni ljudje.

(Prevod v slovenščino: Vesna Velkoverh Bukilica)

(Traducido al esloveno por Vesna Velkoverh Bukilica)

De widze

Ik woe allinne mar in widze meitsje
foar alle ferweesde wurden.
Hoe koe ik wite
dat, as de wurden ta rêst komme,
de minsken ûnrêstich wurde.

(Oerset yn it Frysk troch Klaske Kamstra)

(Traducido al frisón por Klaske Kamstra)

Vaggan

Ég vildi einungis búa til vöggu
handa munaðarlausum orðum,
mig óraði þó ekki fyrir því
að þegar orðin kæmust í ró
færu mennirnir að ókyrrast.

(Íslensk þýðing: Arthúr Björgvin Bollason)

(Traducido al islandés por Arthúr Björgvin Bollason)

Колыбель

мне хотелось убаюкать в колыбели
 беспризорно-сиротливые слова.
 Откуда было знать мне, что
 как только смиренными становятся слова,
 покой теряет сердце и глава.

(Перевод на русский язык Ирины Абраменко)

(Traducido al ruso por Irina Abramenko)

دهمه‌یست لانه‌یک دروس کهم
 بو وشه بی‌کس و نادیاریه‌کان،
 نه‌م ده‌زانی
 کاتیک که وشه‌کان نارام ده‌گرن،
 مروّف بی‌توقره ده‌بیت.

وه‌گيران به زمانى كوردى (سۆرانى) به پینووسى "ژینو ئیبراهیمی"

(Traducido al curdo por Zhino Ebrahimi)

Лулка

Само сакав да изработам лулка
 Од каде требаше да знам,
 Дека кога зборовите ќе се успокојат,
 Човекот ќе стане неспокоен.

(Превод на македонски: Елизабета Линднер)

(Traducido al macedonio por Elizabeta Lindner)

Kolíbka

Jen kolíbku chtěl jsem vyrobit
 pro všechna ta osiřelá slova
 jak jsem však vědět měl
 že když slova najdou klid
 člověk zneklidní

(Překlad do češtiny: Martina Lisa)

(Traducido al checo por Martina Lisa)

المهد

أردت فقط أن أصنع مهذا
 ليتمى الكلمات
 وكيف كنت سأعرف قبلاً
 أن هدوء الكلمات
 سيجعل الإنسان قَلْبًا.

(ترجمة: صلاح هلال)

(traducido al árabe por Salah Helal)

Kolevku

Samo sam hteo da stvorim kolevku
 za obezdomljene reči,
 kako sam mogao da znam
 da kada reči legnu da se odmore,
 čovek postane nemiran.

(prevela na srpski jezik: Sofija Živković)

(Traducido al serbio por Sofija Živković)

Օրորոցը

Ես օրորոց էի ուզում սարքել
 Որբացած բառերի համար
 Բայց ինչ իմանայի,
 Որ երբ բառերը հանգստանում են,
 Մարդն անհանգստանում է:

(Գերմաներենից թարգմանեց Գայանե Գինոյանը)

(Traducido al armenio por Gayane Ginoyan)

요람

나는 그냥 요람을 만들고 싶었지
 고아가 된 말을 위하여
 하지만 내가 어찌 알 수 있었을까
 말이 평온해지면,
 사람은 평온할 수 없게 된다는 것을.

(한국어로 옮김: 윤영순)

(Traducido al coreano por Yoon Youngsun)

Колиска

Я лиш хотів змайструвати колиску
 для осиротілих слів
 звідки ж було мені знати,
 що коли слова свій спокій знаходять,
 неспокійною стає людина.

(Переклад українською мовою Лариси Федоренко)

(Traducido al ucraniano por Larissa Fedorenko)

El bressol

Volia fer un bressol
per a les paraules òrfenes.
Com podia saber
que quan les paraules reposen
ens omplim de neguit.

(Traduït per Marc Jiménez Buzzi i Marta Pera Cucurell)

(Traducido al catalán por Marc Jiménez Buzzi y Marta Pera Cucurell)

Beşik

Bir beşik kurmayı sadece
Niyetim yetim sözlere
Nereden bilirdim
Huzur bulunca sözler
Huzursuz olurmuş insan.

(Türkçeye çeviren: Regaip Minareci)

(Traducido al turco por Regaip Minareci)

Vaggan

Jag ville göra en vagga
till de föräldralösa orden
hur skulle jag kunna veta,
att när orden kommer till ro,
blir människan orolig.

(Översatt till svenska av Rebecca Kjellberg)

(Traducido al sueco por Rebecca Kjellberg)

דאָס וויגעלע

נאָר אַ וויגעלע האָב איך געוואָלט מאַכן,
אַ וויגעלע פֿאַר די פֿאַריתומטע ווערטער.
נאָר ווי אַזוי וואָלט איך געדאַרפֿט וויסן,
אַז ווען די ווערטער ווערן רויקער,
ווערט דער מענטש אומרויק.

(Traducido al yidis por Shiri Shapira)

Kehto

Halusin vain tehdä kehdon
kaikille orvoille sanoille.
Mistäpä minä saatoin tietää,
että kun sanat saavat levon,
käy ihminen levottomaksi.

(Suomentanut Tarja Roinila)

(Traducido al finés por Tarja Roinila)

Leagănul

Doar un leagăn voiam să fac
pentru cuvinte orfane
de unde să știu
că, liniștindu-se cuvintele,
omul se tulbură.

(În românește de Alexandru Al. Șahighian)

(Traducido al rumano por Alexandru Sahighian)

Kolíška

Chcel som iba urobiť kolísku
pre osirelé slová
ako som však mal vedieť,
že keď sa slová upokoja,
človek znepokojnie.

(preklad do slovenčiny: Paulína Š. Čuhová)

(Traducido al eslovaco por Paulína Š. Čuhová)

Die Wiege

Wollte nur eine Wiege machen
für die verwaisten Worte
woher sollte ich wissen,
dass, wenn die Worte sich beruhigen,
der Mensch unruhig wird.

(Ins Deutsche von Anne Birkenhauer übersetzt)

(Traducido al alemán por Anne Birkenhauer)

Люлката

Исках да направя само люлка
за осиротелите думи,
откъде можех да зная,
че успокоят ли се думите,
човекът става неспокоен.

(Превод на български език от Мария Славчева)

(Traducido al búlgaro por Maria Slavtscheva)

Die wiegie

Ek wou 'n wiegie bou
vir al die weeswoorde
maar hoe kon ek weet
dat as die woorde rustig word,
die mens onrustig word.

(Afrikaanse vertaling deur Sylvia Schlettwein)

(Traducido al afrikáans por Sylvia Schlettwein)

OTJIVEREKO

Mbahara uriri okuyatata otjivereko
Otjihivirikua kozohasiva zomambo
Hitjivirwe kutja omambo tjiwa suvisa
Kovandu ongendo, yerarisa katumba!

(Tanaurirwa kOtjiherero i Prince Kamaazengi Marenga I)

(Traducido al herero por Prince Kamaazengi Marenga)

The cradle

I simply wanted to make a cradle
for all the orphaned words.
How was I supposed to know
that, when the words come to rest,
the people become restless.

(Translated into English by Penny Black)

(Traducido al inglés por Penny Black)

Vuggen

Jeg ville blot bygge en vugge
Til de forældreløse ord
Men hvor kunne jeg vide
At mennesket bliver uroligt
Når ordene falder til ro.

(Oversat til dansk af Henning Goldbæk)

(Traducido al danés por Hennig Golbæk)

揺りかご

わたしは揺りかごを作ってあげただけ、
親を亡くした言葉たちのために。
どうして知り得たでしょう、
言葉が静まるとき、
人間が不穏になるなんて。

(日本語訳：松永美穂)

(Traducido al japonés por Miho Matsunaga)

აკვანი

უბრალოდ აკვანს ვაკეთებდი
მიუსაფარი სიტყვებისთვის
მაგრამ რა ვიცოდი
რომ შფოთავს თურმე ადამიანი
როცა სიტყვები მშვიდია

(ნინო ბურდულის თარგმანი)

(Traducido al georgiano por Nino Burduli)

بشيك

یتیم قالمیش کلمه لر ایچین
 بشیک دوزتماخ ایستیردیم
 نه بیلیردیم
 کلمه لر ساکن اولارکن
 آدام قرار سیز اولور

(ایران لهجه سی آذری ترکجه سینه چوی رن: حسن اکبری بیرق)
 (Traducido del turo de Irán por Hasan Akbari Beiragh)

O berço

Eu só queria construir um berço
 para todas as palavras órfãs.
 Mas como eu haveria de saber
 que, quando as palavras sossegam,
 as pessoas se inquietam.

(Traduzido para o português por Marcus Tullius Franco Morais)
 (Traducido al portugués por Marcus Tullius Franco Morais)

La culla

Volevo fare una culla
 per le parole orfane
 come facevo io a sapere
 che quando le parole si calmano
 gli esseri umani diventano inquieti.

(Traduzione in italiano di Silvia Pozzi)
 (Traducido al italiano por Silvia Pozzi)

Mohammad Hemati nació en 1979 en Zarand-Saveh, en Irán, y estudió Traducción de Literatura Alemana en Teherán. Vive en su ciudad natal, ha traducido entre otros a Hans Fallada, Nelly Sachs, Joseph Roth, Michael Kumpfmüller y Eugen Ruge y ha recibido varias becas (Bosch Stiftung, Kunststiftung NRW). Su traducción al persa de *Radetzky* (*La marcha de Radetzky*) obtuvo el Premio Abolhasan-Najafi en 2008. En 2018 puso en marcha junto con el poeta y traductor griego Alexandros Kypriotis el *Übersetzungs-Workshop von griechischer und persischer Poesie in Progress*. Lleva quince años escribiendo poemas, de los cuales solo ha publicado algunos en su blog. Debido a la férrea censura que impera en Irán no ha publicado allí ningún libro de poesía. Su primer libro vio la luz en noviembre de 2019 en Atenas (editorial Skarifima) con el título de *Wiege (Cuna)*.

DEL DIARIO AMERICANO DE ALEXANDER VON HUMBOLDT

Ricardo Bada

Con motivo del 250º aniversario del nacimiento de Alexander von Humboldt (* 14.9.1769) se han publicado 317 páginas de las 4.500 que constituyen su Diario. Este legado de un valor incalculable y que ha sobrevivido a dos guerras mundiales, que conoció el «exilio» en la Unión Soviética y que ya se encuentra allí de donde nunca debió salir, el Patrimonio Cultural Prusiano, en Berlín, lo componen nueve volúmenes encuadernados en cuero por encargo del propio Humboldt, y en él están incluidos, escritos en papel de barba y de manera políglota (en alemán, francés, latín y español). El volumen antológico al que me refiero se titula *Das Buch der Begegnungen* [El libro de los encuentros] y es una primorosa edición del sello Manesse, especializada en la publicación de aquellas que en buenos viejos tiempos de Aguilar se conocían como Obras Eternas: entre ellas, *Fortunata y Jacinta*.

Sigue aquí, ahora, una selección de siete fragmentos de dicho diario en la que cinco de ellos van con sus respectivos asteriscos indicando que ese es el título que el sabio alemán les puso. Los otros dos corren de mi cuenta.

EN EL ANTISANA:

MÁS ARRIBA QUE CUALQUIER MORTAL ANTES DE NOSOTROS*

La masa de pedazos de roca desmenuzada sobre la que marchábamos era de casi 300 toesas de altura [casi 600 m] y 80 [casi 160 m] de ancho. Esta era una parte de la montaña derrumbada, con piedras semifundidas y escorificadas en los bordes, mezcladas con arena y piedra pómez. Llegamos a un piso con 50–60º de desnivel. Eso nos hizo recordar el pan de azúcar del pico del Teide. A veces se desliza uno hacia atrás más de lo que adelanta, pero aquí al menos se hacía pie de nuevo en las piedras caídas. En el pico del Teide sería imposible alcanzar la cumbre sin la ayuda de esas rocas escoriadas y vitrificadas de las que uno puede agarrarse con las manos. Nos encontrábamos por encima de las nieves eternas y de ese modo más arriba que cualquier mortal hubiera estado antes de nosotros. En conjunto no era el frío lo que nos acosaba sino más bien el exceso de luz. Los rayos de sol poseen en las regiones de alta montaña un efecto difícilmente explicable sobre nuestro

sistema nervioso. Ya en Montserrat sentí sus consecuencias. Las más fuertes olas de calor en Cumaná o Cartagena no debilitan y cansan tanto comparadas con la sensación de agotamiento cuando como en Antisana el sol está en su cénit sobre un lugar a una altura de más de 1.500 toesas [*más de 3.000 m*] y no hay una sola nube que mitigue los rayos de ese astro. Los habitantes de Quito y de Santafé de Bogotá son de la opinión, cuando juzgan sus efectos, que el sol es allí muy caliente. ¡Para nada en absoluto! Cuando el termómetro señala allí 14° a la sombra, expuesto a sol sube apenas a los 17–18°. Por consiguiente no es un efecto del calor sino la inmediata repercusión de la luz, que se debilita poco cuando atraviesa capas de aire enrarecido y que es tanto más fuerte cuando el astro resplandeciente, como en el Ecuador, deja caer sus rayos en perpendicular.

[Es más famosa la ascensión al Chimborazo, tenido entonces por la montaña más alta del planeta y en la que Humboldt & Co. escalaron hasta la mayor altura alcanzable, pero su primer récord mundial de altitud lo consiguieron en el Antisana].

DEMOGRAFÍA INDÍGENA

Los misioneros han observado que las indígenas que no viven a orillas de los ríos y que tienen poca agua son más fértiles que las ribereñas. Creen, con razón, que el eterno y temprano baño (frío) debilita a las hembras. En El Pilar, con 2.000 habitantes, se dan 200 nacimientos, lo que hace un nacimiento por cada 10 [*habitantes*]. En el Alto Orinoco las hembras se esterilizan por medio de hierbas, para disfrutar ellas y no tener que soportar las incomodidades de los niños. Así todas las indígenas. En Otaheiti (Tahití) existen comunidades de hembras que abortan todos sus embarazos. En el Alto Orinoco, y en todas partes donde los indígenas están más apegados a sus viejas costumbres, nunca se ven mellizos.

[La corrección política me haría traducir “mujeres” y no “hembras”, pero ni modo, Humboldt escribe “Weiber” y no “Frauen”].

OLOR*

El olor de los negros en la zona caliente es indescriptiblemente fuerte, en especial en el aire frío del crepúsculo, donde todos los aromas (al igual que en las flores) se espesan. Un grupo de negros desnudos de 6–8 personas se huele a más de 15 pies de distancia, y la capa de aire por donde cruza el grupo conserva el olor 3–4 minutos. [...] Si la atmósfera de los negros es más insoportable que aquella en que se envuelven los provenzales cebollófagos, lo dejo sin decidir. El olor de los negros tiene algo de un fuerte bismuto, casi como el olor de una serpiente: las cebollas digeridas y que se transpiran (un gas cebolláceo) tienen un indescriptible olor más repugnante y más dulce. Las cebollas exhalan *hydrogène sulphureux*, pero el gas cebolláceo es muy distinto al del azufre. (Los mulatos tienen –aunque no todos– todavía mucho del olor de los negros). La gente de la Provenza es tan interesante a causa de la sencillez de sus costumbres, su alegre despreocupación, su severa pobreza, etc., pero ¿quién se puede aproximar a esa atmósfera acebollada? ¿Habrá una transpiración que huela a pan?

[Aquí la corrección política me llevaría a decir «afroamericanos», en vez de «negros», pero es que Humbolt dice «negros» y el eufemismo «afroamericano» no se había inventado aún].

IDIOMAS Y MÁS IDIOMAS*

Sobre los idiomas completamente distintos que se hablan en la provincia de Maynas. El idioma ticuna, aproximadamente igual al peba. El cahuachí. El camaurí, el yahua, el cameo. El yquita. El omaqua, lo mismo que el cocama y el cocamilla. El yurimagua. El mayuruna, el vranina, el pano. El pinche. El pagua. El simigae, el andoa. El cahuapana, el aysuar, el geveno, el cutinana. El aunala, el muniche. El chamicuna. A estos se los llama «idiomas bárbaros» en comparación con el ynga [quechua], el idioma culto. ¡Así es que aquí nombro al menos 22 idiomas de entre 8.900! De este modo hay que juzgar la variedad de idiomas que existen en toda Sudamérica, y que son que entre sí más distintos que el griego del alemán. ¿No poseía Alemania en los tiempos de Tácito la misma variedad de diferentes idiomas?

[La enumeración de los idiomas suena tan lírica como el extraordinario poema que Unamuno le dedicó a los topónimos castellanos, aquel que termina diciendo: «...Turégano, Zaragoza, / Lérida, Zamarramala, / Arrancudiaga, Zamora. / Sois nombres de cuerpo entero, / libres, propios, los de nómina, / el tuétano

intraducible / de nuestra lengua española». Neruda se lo plagiaría años después, solo que hinchando el perro].

AMUJERADOS*

En el canal de Santa Bárbara construyen los indígenas grandes casas en forma piramidal, pueblos enteros. Son muy hospitalarios y buenos. El señor Costanzo vio entre ellos hombres adornados como mujeres, que vivían con ellos y eran respetados por todos. No se puede entender lo que esto signifique. ¿Es esto pederastia, como en Nueva Granada, o se trata de sacerdotes? ¿O son locos que se parecen a aquellos que en México llaman «amujerados», que creen que son mujeres, cuyas costumbres, voces y melindres imitan?, ¡sin que se sepa con seguridad si esa locura los conduce al vicio napolitano!

[Sugestivo este texto, sabiendo, como sabemos ahora, que Humboldt dizque era homosexual. Por lo mismo es curiosa su referencia negativa a la figura del femminiello napolitano].

LA CIUDAD DE MÉXICO

No hay en toda Europa una ciudad que en general sea más hermosa que México. Esta ciudad posee la elegancia, la regularidad, la uniformidad de los bellos edificios de Turín o Milán, de los bellos barrios de París o Berlín. Todas las calles están trazadas a cordel y son muy anchas, todas las del este al oeste o del norte al sur. A ambos lados hay hermosas aceras para los transeúntes, todas ellas de piedra tallada, una obra del conde Revillagigedo, que renovó México y como todos los hombres virtuosos tuvo que pagarlo con persecuciones de las que se libró no sin apuros. Él fue quien puso orden en la gran plaza, en la que entonces había cabañas indígenas en medio de numerosos puestos donde se vendía fruta. La basura y el desorden, el estado por completo caótico de esta gran plaza, que antaño tan ordenada estuvo (véanse las relaciones de Cortés), serían imposibles de describir. Basta citar el ejemplo de aquel joven indígena de 27 años a quien se encontró en una de esas cabañas, que no conocía a sus padres ni había abandonado nunca la plaza, donde se alimentaba de las frutas que le echaban. ¡Era un salvaje que vivía enfrente de una universidad española en el centro de una gran ciudad!

[A este Robinson Crusoe de tierra adentro lo he venido a conocer gracias al diario de Humboldt].

EL ENCUENTRO CON EL TIGRE*

Un espeluznante suceso que todavía por mucho tiempo ocupará mi imaginación. Más abajo de la Vuelta del Algodonal, donde pasamos el mediodía en medio de un terrible desierto de arena (una parte del lecho seco del río), la curiosidad me llevó a observar, alejándome de mis acompañantes, a unos cocodrilos que dormían por allá cerca. Fui solo, sin armas, siguiendo la línea de la playa. Casualmente me incliné para mirar una mica en la arena. Vi cerca de mí pisadas recientes de un tigre, zarpas fácilmente reconocibles. Miré mecánicamente el rastro, y a unos 30 pasos distante de mí, un poco a la derecha, vi un poderoso tigre a la sombra de un seto de agaves. Me estremecí, pero no perdí los ánimos. Como siempre en casos de gran peligro me sentí por completo a merced del destino, abandonándome a él. Recuerdo claramente que mi sentimiento interno me decía no seas cobarde, esta vez se acabó todo para ti. El segundo sentimiento fue, si puedes salvarte, no corras. Me volteé presuroso y fui retrocediendo lentamente a lo largo de la orilla, me obligué a ir despacio, quería hacerlo, pero el temor al terrible felino me tenía muy tenso. Después de 5–6 minutos me pareció que no era peligroso mirar hacia atrás. El tigre, bien alimentado, continuaba como antes, mayestático bajo el techo de follaje, contemplando fijamente el río y sin dignarse mirarme. Así tranquilizado me di prisa por seguir. Cuando volví a mirar desde donde el río hacía una ensenada, el tigre había abandonado su puesto, probablemente a causa de los gritos de unos monos que se oían muy dentro de la selva. ¡Si corría o gritaba del susto, estaba yo perdido! Fuimos luego con los fusiles y todos los indígenas en busca del tigre, pero ya no lo encontramos. ¡Y es así como me he librado hasta hoy de las fauces del tigre!

[Este fragmento hubiera hecho las delicias de Borges y lo habría incluido, estoy seguro, en su antología, al alimón con Bioy Casares, Cuentos breves y extraordinarios. ¿Se imaginan la pérdida para la Ciencia si el tigre hubiese venteado la presencia de Humboldt? Y dicho sea de paso: en América no hay tigres, lo que Humboldt debe haber visto es un puma].

Ricardo Bada. Huelva, España, 1939. Escritor y periodista residente en Alemania desde 1963. Autor de *La generación del 39* (cuentos, Nueva York 1972), *Basura cuidadosamente seleccionada* (poesía, Huelva 1994), *Amos y perros* (cuento, Huelva 1997), *Me queda la palabra* (ensayos, Huelva 1998), *Los mejores fandangos de la lengua castellana* (parodias, Madrid 2000), *Límeri de Bueno Saire* (nonsense, Río de Janeiro 2011), *La bufanda de Cambridge* (cuentos, Bogotá 2018) y *El canto XXV* (novela breve, Copenhague 2018). Editor en Alemania, junto con Felipe Boso, de una antología de literatura española contemporánea (*Ein Schiff aus Wasser* [*Un barco de agua*]), y en solitario, de la obra periodística de Gabriel García Márquez y los libros de viaje de Camilo José Cela. Editor en España de la obra poética de la costarricense Ana Istarú (*La estación de fiebre y otros amaneceres*, 1991), y en Bolivia de la única antología integral en castellano de Heinrich Böll (*Don Enrique*, 1995). Republicano y agnóstico, convicto y confeso, paradójicamente lo nombraron caballero de la Orden de Isabel la Católica y padece –sigue lo paradójico– una curiosa dolencia llamada sacralización. Tan luego él...

TERCER PREMIO DEL II PREMIO COMPLUTENSE DE TRADUCCION UNIVERSITARIA «VALENTIN GARCIA YEBRA»

Robert Szymyślik

*Con el siguiente texto, **Robert Szymyślik** obtuvo el tercer premio en la segunda convocatoria del Premio de Traducción Universitaria Valentín García Yebra en los [Premios Complutenses de Traducción](#) 2018.*

El texto original se puede consultar [en este enlace](#).

Tadeusz Miciński

Noesta. El libro secreto de los montes Tatra

1.

DESIERTOS VESPERTINOS

Las tenebrosas fortalezas de los antiquísimos montes Tatra, sobre las que se asolea el Rey de las Serpientes... una mole que envuelve siete veces y media la gigantesca montaña, cubierta por un oscuro bosque osuno y rematado en la cima por bloques de hielo que jamás se derriten.

El Rey de las Serpientes... es el trueno y el sol para unos, es la Vida o el Maligno Espíritu Pensador para aquellos que ya lo conocen dentro de sí mismos. Verde veneno se acumuló formando una gruesa capa sobre su lomo. Una maravillosa y terrible corona de tormentos sobrehumanos se oscurece sobre sus ojos esmeralda.

Hacia su legado nos dirigimos.

Hacia estos sombríos Tattras, procedentes no de esta época, sino de una que vería un clarividente.

Los Tattras: el Himalaya.

Los Tattras, a cuyos pies hay un mar de zafiro inconmensurable, labrado en forma de grandes crestas de olas por el siniestro encanto de la Luna y el viento del sur, el halny; las

manos amorosas de los fiordos se adentran en la frondosidad del bosque, en los misteriosos recovecos del montano, semejantes a los virginales pechos de las gigantes.

Allí los bloques de hielo se han elevado hasta la Casa de la Muerte, inaccesible para los vivos.

Allí los ríos caen en cascadas semejantes al Niágara.

Los ráksasas, los demonios de las noches hindúes se sentirían aquí como en casa, desplegando las gigantescas alas sobre los glaciares.

El rapsoda del Kalevala cantaría secretos sobre la diosa del aire y el primer hombre, Väinämöinen, sabio y mago de las palabras.

Una tierra no de fantasía, sino de lo más profundamente terrenal, se extiende ante nosotros.

Avanzamos tras la sombra de las nubes que fluyen, tras las desaparecidas plumas del águila, tras el eco de la cascada que irisa entre las aromáticas frambuesas del bosque.

Nosotros, las sombras... no se nos ve.

Nosotros, los intocables... sentimos, no obstante, bajo los pies la blanda hierba. Con un soplo de voluntad podemos elevarnos hasta las nubes y navegar en estas sedosas carrozas.

El sol ya se ha puesto.

El Rey de las Serpientes emerge de su infernal abismo. En la salida del valle se levanta una poderosa pared montañosa, sobre ella, ya en el cielo, arrojan nieve los glaciares.

Aquí hace frío. Es cómodo. Todo es vasto, misterioso, entre los robustos árboles, de los que cada uno es una iglesia.

Alguien ha apartado las ramas de los cembros.

Él ha salido, el hijo de esta floresta. Al mirarle, de pasada nos creemos las leyendas acerca de las personas de una raza superior de cierto rey iraní, encerrados entre las montañas.

Los negros cabellos le llegan hasta los hombros. La ropa es escasa. De escamas de pez tiene los zuecos. Sobre los potentes hombros, parecidos a gruesas ramas de roble, se oscurece la piel de león

marino con melena. Este hombre puede tener alrededor de treinta años. Se ha vuelto pardo por las tormentas en el mar. De su rostro emana melancolía y salvajismo. Los héroes hindúes tenían esta apariencia: Serpientes, los hijos del Rey de las Serpientes del

Himalaya, el dios Shiva. Veían el misterio por todas partes, le rezaban al misterio, con el misterio

contenían su Tabú amoroso, misterio que solo se manifestaba en el crimen de las ciudades ardientes, en el poderoso estruendo del arquitrabe que se quiebra en el templo excavado en la roca... Rameshwaram. Este hombre, al que seguimos, fatigado debe de estar.

No se tumba, mas apoya la mano en el tronco de un cembro.

Probablemente, le persiguen Espíritus que solo él puede ver, ya que el rostro se le contrae, los ojos hechizados por la monstruosidad de un ataúd flotando en el aire (y también por algo inenarrable), pues súbitamente su cuerpo se desploma, un cuerpo fuerte como el relámpago y el tronco del ahorquillado arce silvestre entrelazados, las manos arrancan pinos negros en un estallido terrible.

Su cabeza choca contra las rocas. Sobre el negro cabello aparece la sangre. De los labios cubiertos de espuma, palabras indistintas. Mas esto no es epilepsia. Este hombre se levanta. Se ríe. Su risa resuena insólitamente orgullosa, como la de aquel que ya ha vencido al Dolor. Es más terrible ahora en su quietud que cuando le desgarraban las tempestades de los

pensamientos diabólicos. Está de pie sobre una roca junto al precipicio, en la entrada de esta grieta volcánica, donde

se propaga el calor de la lava y el humo, por la que desapareció el Rey de las Serpientes. Por lo visto, hacia él va este hombre: ¡se despide de los espíritus de verdes cabellos de los

cembros! Su alma parece más tenebrosa que este cielo desde el que ya ha caído en la nada el sol. Únicamente estelas sangrientas se diseminan por las cumbres, como la luz de los cirios. En las pavorosas profundidades, parece inmóvil el mar, que destroza allí en los fiordos las barcazas más atrevidas. Su murmullo no llega aquí a las mesetas de varios miles de metros sobre el mar.

En este silencio inmensurable se inicia este hombre del desierto.

Su alma, que empieza a callar aquí, habla ese idioma que yace en las profundidades de toda existencia.

Así les hablan los cembros a las rocas, así le hablaba Demiurgo al planeta en formación. Así habla el eternamente ignoto Yo humano en sus profundidades. Nosotros, las sombras... intangibles, nos retorremos detrás de los troncos de los árboles. ¡Escuchemos la confesión!

¿O, quién sabe, quizás una extraña comedia?

Pues nunca se sabe dónde acaba el horror y dónde empieza la ironía en la naturaleza y el espíritu.

A veces menospreciamos aquello que nos es muy querido; algunas veces enaltecemos aquello que sería mejor envolver en una espinosa liana del bosque y arrojar a las cavernas para que lo devoraran los dragones.

¡No hablemos, no hablemos, escuchemos!

Memoricemos la confesión. Este temerario parece Jasón, quien hundió su barco Argo para Medea, o se asemeja a un príncipe indio, quien, para rescatar su alma de la ira del santo Vasantena, se convirtió en enterrador y tuvo que sepultar a su propio hijo.

No hablemos, no hablemos. Redactemos las acusaciones. Ya que «todo lo que existe... merece hundirse hasta el fondo». Permanece en silencio el hijo de la asombrosa tierra, que tiene la mente ambigua de aquel

que luchó contra los Minotauros... que tiene un corazón que llora rocío. Permanece en silencio, acariciando los cembros. Contempla el baile de los invisibles elfos. Permanece en silencio porque nota que

escuchamos. Pero, mirad, ¡no le importamos!

Para él, solo somos hojas que el viento ahogará en unos instantes en los negros lagos infernales de la muerte.

Habla consigo mismo la creación de estas grandes tierras del Clarividente.

Desconfiemos de sus suaves, sosegadas palabras: inconscientemente, su mano marca sobre la corteza de un cembro centenario el terrible signo de la muerte.

—Ante vosotros me llamaré Ariamán. Soy un pescador que faena en el mar. Y surco con una barca las sombras de la oscura noche, destellando con mi candil, llamando a los tiburones bajo las peñascosas crestas de los Tatra; sobre mi arpón, más de una vez encuentro prodigios que la gente, que solo camina por la tierra, desconoce. Soy pescador de monstruos, solitario ciertamente, mas no ansío nada más que los espíritus se nos sigan apareciendo, con rayos cegadores, y que el mar nos murmure eternamente, esto es, más allá de la frontera del sepulcro, a mis dos hijos y a mí.

»Ahora os contaré algo totalmente diferente. Soy incompetente para los relatos y, además, como no veo a ninguno de los míos, solo les hablo a las rocas y a unos cembros que se inclinan sobre mí, a la parda tierra del bosque, que hace un momento golpeaba con la cabeza.

»No creáis que mi relato va a ser triste, no hay nada que aguante menos que el dolor difundido.

»Naturalmente, mi corazón se regocija y vosotros conmigo, a quienes la Sibila de los ecos llevará este relato a través de las montañas y los mares, grandes potentados que no saben qué hacer con su vida de aquí en adelante (o prisioneros vigilados por alabarderos), ¡puedo amenizaros esta noche con un relato!

»Pero que las mujeres no esperen que sea un amante ducho, incluso si soy capaz de declarar más de una cosa sobre el amor que nunca hasta ahora ha sido expresada.

»Cembros, inclinad con atención vuestros verdes corazones. Los Tatrás tienen un alma interior, que tiene un apariencia totalmente distinta a la que podéis imaginar, pues estáis atados con vuestras raíces a esta porción de suelo estéril.

»Estas llevan en su interior la historia de la Prototierra, tienen también la llave con la que se abrirá la Puerta del Juicio Final.

»He escalado los glaciares de los Tatrás sobre el mar que murmulla trágicamente, a pesar de parecer indiferente y negro; he visto monstruos pastando en los pastizales, semejantes a aquellos que devoran a los pecadores sobre el antiguo fresco del Monasterio Rojo: grandes dragones ardientes, gigantescas serpientes coronadas, Anticristos de 666 pupilas que sobrevuelan las profundidades y, cuando se duermen, constelaciones de estrellas les besan amorosamente los ojos y necesitan todo el archipiélago de islas astrales para su profundo sueño paradisíaco.

»En el descubrimiento de estos mundos terrenales, me guio Sabala, el Águila vieja, que me hablaba de las tierras del señor Of, donde las ballenas se revuelcan sobre la hierba y en los torrentes aparecen y desaparecen las féminas monstruosas, las mamunas.

»Estos animales se esconden entre arboledas impenetrables, visitadas únicamente por el espantoso desfile del viento halny... entre las torres de Babel, elevadas sobre el mar anterior a los Tatrás, enormes como catedrales, llenas del crucificado Lucifer, malditas antes de la eternidad; entre inimaginablemente peligrosos abismos imperecederos, donde se hunden las amatistas del nocturno fulgor sobre la taciturna y ominosa selva.

»En efecto, el país de la nostalgia de mi alma hecho realidad, ¡el país de la oscuridad más trágica! Allí oí a un Caballero que tocaba un cuerno de uro (un Mago indio, caminando al amanecer de los atronadores relámpagos del dios Perkūnas) y desde la época de este toque de trompeta nunca más conocí el sosiego.

»Pasaron muchas tormentas, vendavales del halny y turbonadas en el mar, muchas noches horribles de polar invierno... más de un espíritu condenado, arrastrando una rama de abeto, subía hasta mi puerta el Día de los Difuntos... estaba demasiado triste para sucumbir a la seducción de los aguileños ventarrones. ¡Sé como los dioses!

»De esta humanidad asquerosa, que se anuncia como el chocolate de la empresa Van Houten, ¿acaso no soy incluso yo su Representante? ¿Acaso no estoy hecho del mismo

miserable material (¡*Fiat*, que se haga! ¡*Pereat*, que perezca!), como todo aquello que se precipita al abismo? ¿De dónde emana, pues, la *hybris*, la transgresión desenfrenada, tan reprobada por los sabios de la Hélade, para importunar a los Dioses durante su banquetes? ¿O, aunque sea, al Desierto?

»Cembros, murmuráis impacientes con vuestras ramas, ¿os aburre que no cuente hechos de mi vida?

»Ojalá os baste con uno.

»Conocí una vez a un Anciano Brahmán, famoso en todo el mundo, que se llamaba De Mangro.

»Vivía en las islas Hébridas e instruía sobre la inmortalidad del alma y prometió enseñarme a dominar el mundo.

»Acudí a él. Sumido en el trabajo con intrincados cálculos cabalísticos, me preparaba para el gran sacerdocio de almas, ya que ingenuamente concebía que Cristo se revelaría ante aquellos que eran más profundamente meditabundos, que trabajaban en el sótano de los filtros magnéticos del Brahmán De Mangro.

»Él me hechizó con grandes promesas de prolijamiento, representando ante mí el papel del Próspero de Shakespeare.

»Sin embargo, me convencí, a decir verdad, de en qué consisten sus benignas prácticas.

»Nosotros, los jóvenes y las vírgenes, nos formábamos en esta academia como magnetizadores para, tras adormecer a las masas en las salas de conciertos, se pudiera operar en su conciencia con desenvoltura.

»La pureza se entendía como *coitus sine ejaculatione seminis*.

»Me di cuenta demasiado tarde hacia dónde conducían las secretas sendas de De Mangro, cuando todos nosotros nos habíamos transformado en los animales de Circe.

»Puede que yo sufriera más severamente, ya que, tras emprender un motín, debía ser subyugado por el hijo de De Mangro. Una mujer del monasterio, que se enteró de que caía en la locura (que claramente creía en «humanos superiores»), llegó desde lejos.

»Me adormecían con flores embriagadoras... la pared que separaba nuestros lechos por la noche desapareció.

»El océano zumbaba de tal forma, la luna embrujaba de tal manera...»Y se convirtió en mi esposa.»Para mi miseria, me enteré de que era una monja que entró en el monasterio sabiendo que

yo me había jurado a mí mismo no casarme nunca.»Pregunté a los De Mangro, de esta artimaña... ¿cuál era la meta?»Me dijeron que querían probar su dominio sobre las personas.»¿Por qué no cogí una piedra y los maté? Cristo me miraba desde todos los velos del crimen

y la blasfemia.»Desde entonces, han pasado años de la más profunda incertidumbre.»Con dificultad obtenía la fuerza para sobrellevar la cotidianidad, ella se atormentaba cada

vez más con la idea de que me había amarrado.»Al final, llegué a la conclusión de que De Mangro solo era una herramienta de fuerzas

superiores. Mi elegida accidentalmente es aquella que me predestinó el espíritu Ananké.»Mas, sabiendo esto, ya no podía conocer la dicha... nuestra vida ya se bañaba en sangre. Un

caos monstruoso de diversos embrollos humanos me obligó a escapar hasta aquí... al desierto.» Como Edipo, me asenté entre los abismos, buscando resolver los misterios de mi ser.» Estoy listo para perseguir cualquier Revelación, aunque sea saber de los cainitas si no puede ser sabiduría de los santos de la Última Cena. ¿Será simplemente una cueva de estranguladores o una gruta celestial donde los Ángeles entonarían el himno del Ofertorio?

»Una noche vislumbré en el cielo nublado un Rayo trenzado... al Rey de las Serpientes. Tenía una corona de fuego que irisaba con millones de joyas sobre un sombrío desfiladero en el bosque y ardía con sublime y orgullosa ventura. Él permanecía solo sobre las cumbres, reflejando

las trágicamente sombrías escamas, de tonos pardos y dorados y como arcoíris pompeyanos por la pátina de los siglos, sobre el cristal del glaciar... como si estuviera maldito, sí... ¡era un invitado condenado sobre una tierra demasiado miserable!

»¿Quién sabe por qué cayó de los cielos? ¿O, si su tierra natal son las profundidades, por qué centelleó desde ellas? Y, más veloz que un pestañeo, desapareció... se enterró más hondo que el propio fondo del mar, ¡solo el silencioso despedazamiento de las rocas que se desplazan allá lejos demuestra que ahí se deslizó el Poder!

»Sometiéndome a la nostalgia del mundo mítico del Ejército de la Cumbre de Ornak, del que tenía que ser un Mando mi Caballero y carcelero el Rey de las Serpientes, abandoné los garlitos y la cabaña.

Robert Szmyślík, nacido en 1989 en Polonia, es Licenciado en Traducción e Interpretación y Licenciado en Humanidades, Máster en Comunicación Internacional y Doctor en Traductología. Ha ejercido como intérprete bilateral y de conferencias y como traductor editorial y literario con el polaco, el inglés, el alemán y el español como lenguas de trabajo. En la actualidad, ejerce como docente en la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla). Ha obtenido el X Premio de Traducción Francisco Ayala en 2015 (alemán-español) y el II Premio Complutense de Traducción "Valentín García Yebra" en 2019 (polaco-español). En el plano de la investigación, sus trabajos se centran en el estudio de los problemas de traducción asociados a los mundos ficticios narrativos presentes en los géneros de la fantasía, la ciencia ficción y el terror y diseñados en las modalidades literaria, audiovisual, narrativa gráfica y digital interactiva.

NOSOTROS

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

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

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

DIRECTORES

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

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

CONSEJO DE REDACCIÓN

Carlos Gumpert, filólogo de formación, fue lector de español durante varios años en la Universidad de Pisa, profesor de secundaria en Madrid, y trabaja desde hace años como editor, actualmente de materiales escolares digitales. Como traductor literario del italiano, su especialidad es la literatura contemporánea, pero ha traducido también ensayo, libros de arte, literatura infantil y juvenil y novela gráfica. Es autor de más de ciento treinta traducciones, de autores como Antonio Tabucchi, Giorgio Manganelli, Erri di Luca, Ugo Riccarelli, Goffredo Parise, Alessandro Baricco, Simonetta Agnello Hornby, Italo Calvino, Umberto Eco, Primo Levi, Dario Fo, Massimo Recalcati, entre otros, para distintas editoriales (Anagrama, Siruela, Tusquets, Alfaguara, Seix Barral, Ariel, etc.). Traduce también artículos de opinión para el diario EL PAÍS y tradujo entre 2004 y 2010 artículos para la edición española de la revista FMR.

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

Paula Zumalacárregui (Bilbao, 1988) es traductora de inglés y correctora de textos. Está licenciada en Filología Inglesa por la Universidad Complutense de Madrid y posteriormente cursó el Máster en Traducción y Mediación Intercultural de la Universidad de Salamanca. También tuvo la oportunidad de estudiar durante un curso académico en la Facultad de Estudios Ingleses de la Universidad de Cambridge. Ha colaborado con instituciones como la Fundación Giner de los Ríos [Institución Libre de Enseñanza] y con diversas editoriales. Su última traducción publicada es *El triunfo del buevo*, de Sherwood Anderson (greylock, 2019). Durante el curso 2016-2017 vivió en la Residencia de Estudiantes con una beca del Ayuntamiento de Madrid para desarrollar un proyecto de escritura creativa que actualmente se encuentra en fase de revisión.

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!