



VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores



Otoño 2020 – número 55



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.....	5
«55 pasos hacia el futuro».....	5
ARTÍCULOS.....	6
«El oficio de traducir: un recuerdo de Juan Marsé», de Hado Lyria	6
«Juan Marsé», de Dagmar Ploetz.....	12
«Un verso intraducible de Brecht», de Ricardo Bada	14
«Ningún traductor es una isla», de Ana Flecha.....	17
«La otredad (o de cómo me aficioné a la traición)», de Rita da Costa	20
«Apuntes sobre la traducción de non-sellers», de Julia Osuna.....	23
«A propósito de la traducción de "The road not taken" de Robert Frost», de Pedro Pérez Prieto.....	28
«El envés del brocado», de Jordi Fibla.....	31
«Mutis rebautizado», de Ricardo Bada.....	35
CENTÓN.....	37
Una pilingui anacrónica.....	37
ENTREVISTAS	41
Palabra de librería: entrevista a Tamara Crespo, de la librería Primera página	41
Palabra de librería: entrevista a Chiara Delle Donne, de la librería Diógenes	44
Entrevista a Karin Krieger	48
Entrevista a Ann Goldstein.....	51
Entrevista a Elsa Damien.....	54
Entrevista a Lucyna Rodziewicz-Doktór.....	57
Cómo se hace un traductor y algunos apuntes de (imprescindible) contexto	59
Entrevista a Isabel García Adánez, por Ana Alcaina	65
CRÍTICA.....	76
<i>El viaje de la literatura. Aportaciones a una didáctica de la traducción literaria, Carlos Fortea</i> (coordinador), de Núria Molines Galarza	76
<i>Literaturübersetzen. Ästhetik und praxis, Rainer Kohlmayer</i> , de Belén Santana	80
NOVEDADES TRADUCIDAS	83
Ronald Brouwer: <i>Todo lo que es pensable</i> , de Judith Herzberg	83
Virginia Maza Castán: <i>Como leones</i> , de Brian Panowich.....	84
Alicia Martorell: <i>La civilización de la memoria de pez</i> , de Bruno Patino.....	86
Luisa Gutiérrez Ruiz: <i>La mujer del coronel</i> , de Rosa Liksom	88
María Alonso Seisdedos: <i>El espíritu de las vacas</i> , de Abel Neves	89

Rafael Guzmán Tirado: <i>Cuentos sentimentales</i> , de Mijáil Zóshchenko.....	90
Jaime Valero: <i>Fábulas feroces</i> , de Nikita Gill.....	92
Belén Cuadra Mora: <i>La muerte del sol</i> , de Yan Lianke.....	94
Joaquín Fernández-Valdés: <i>El pájaro de fuego y otros cuentos rusos</i> , de Aleksandr Afanásiev	96
NOSOTROS	97
Directores	97
Consejo de redacción.....	97
Corrección	98
Maquetación.....	98

EDITORIAL

55 PASOS HACIA EL FUTURO

El tiempo pasa volando. **VASOS COMUNICANTES** empieza octubre con un **número nuevo, el quinto desde que inauguramos esta temporada digital**. La revista en su nuevo formato se estrenó con el [número 50](#) hace ya un año. Si echamos la vista atrás, vemos que el mundo en el que empezó su nueva andadura poco tiene que ver con el que nos rodea ahora. 2020 está siendo un año atípico, marcado por una pandemia que ha afectado a todos los ámbitos de la vida. Y la traducción editorial no ha sido una excepción.

No obstante, la actividad de nuestra revista no se ha detenido, sino que se ha intensificado. Hemos seguido publicando artículos todas las semanas, incluso en la época más dura de la pandemia, para acompañar a nuestros lectores en los meses de confinamiento. Tampoco los hemos dejado sin lectura en verano. Pero el aumento de actividad no se limita a nuestras propias páginas. [El Trujamán](#), **la revista de traducción del Instituto Cervantes, está ya a punto de estrenarse en su nueva etapa**, fruto de la colaboración entre el Cervantes y nuestra propia revista. En octubre volverá a la carga y podrá leerse tanto en nuestra web como en la del Cervantes, con menos frecuencia que antes, pero con la misma voluntad de permanencia.

Queremos dar las gracias a los socios de [ACE Traductores](#) y a todos los colaboradores de VASOS COMUNICANTES y de El Trujamán por hacer que esto sea posible. Si VASOS COMUNICANTES tiene tanta energía, si tenemos tanto que contar sobre la traducción, es **gracias a vosotros**.

[Arturo Peral](#)

Codirector de VASOS COMUNICANTES

ARTÍCULOS

EL OFICIO DE TRADUCIR: UN RECUERDO DE JUAN MARSÉ

Hado Lyria

«Il mestiere di vivere è l'arte di saper credere alle bugie»

[El oficio de vivir es el arte de saber creer en las mentiras]

Cesare Pavese

Sí, como bien sabía Cesare Pavese, el oficio de vivir es prosaicamente cruel y puede llevarnos de esa manera al «vicio absurdo» que acabó con los días del escritor italiano (nos lo recuerda Davide Lajolo utilizando ese verso del poema de su amigo como título de la biografía que se ha reeditado recientemente). No menos cruel que el vivir como oficio puede ser también el traducir como oficio. Y, lo peor de todo, traducir como oficio para vivir. El traductor debe tener y ostentar vocación, paciencia, tino, capacidad de adaptación y de tanto en tanto saber algún idioma. Pero, lo más temible que indefectiblemente se le exige es la omnisciencia. *Dei gratia*, como algunos dictadores.

Llegó un santo un día, bello y engañoso como Satanás, y lo llamaron San Google. Y allí perdimos el norte, el sur y cualquier otro punto de referencia, convencidos de que el nuevo memorismo nos iba a librar de muchas tribulaciones. Pero pronto pudimos ver que esta nueva Sabiduría nos llenaba la cabeza de nombres (y, cómo no, de falsos amigos) sin ayudarnos a entender la voz, el timbre primero del autor y luego de sus personajes cuando de novela se trataba. Distraidillos íbamos olvidando el sabor de las palabras, el regusto de una frase voluntariamente mal expresada, la brusca dulzura de una interjección en una frase de piedra: vaya, lo que en buena parte determina el estilo. Fue así como se inventaron en Italia «il traduttese», un subidioma que todo lo iguala y equipara el habla de un gánster de Chicago al de un inmigrante o xarnego del actual Barrio Chino de Barcelona, ese al que, después de llamarse Distrito Quinto, ahora le dicen Raval.

Pero es de Juan Marsé del que aquí y ahora queremos hablar. Y es precisamente Juan Marsé quien, con maestría, nos supo indicar que «la patria de un escritor no es la lengua sino el

lenguaje». *Beccati questa*, se dice en Italia, que es donde yo vivo y donde he traducido tantas novelas de Juan, la última de ellas *Caligrafía de los sueños*, de próxima publicación.

Y es precisamente Juan Marsé quien, con maestría, nos supo indicar que «la patria de un escritor no es la lengua sino el lenguaje»

Y es también en Italia donde he tenido que luchar, consiguiéndolo muchas veces, para imponer un lenguaje que de alguna manera recogiera, acogiéndola, la intención de este autor y de otros muchos que desde luego en cuanto a dificultad no le iban a la zaga.

He tenido la suerte y la voluntad de que casi todas las obras que he traducido, y no han sido pocas, fueran de autores amigos, incluso muy amigos, con los que he podido consultar largamente las varias dificultades y la intención de según qué términos, con frecuencia ya obsoletos o medio inventados. En el caso de la obra de JM me ha ayudado mucho el hecho de haberlo conocido personalmente al principio de los principios (lo recuerdo con Juan García Hortelano en el apartotel de este último, donde se encontraban para escribir guiones cinematográficos de dudoso éxito). Era, creo, en 1962. Pero ya Manuel Vázquez Montalbán me había hablado en 1960 de un cierto jovencuelo que él había entrevistado para una reseña de *Encerrados con un solo juguete*. Una entrevista, por cierto, vuelta a publicar por el catalán *Diari Ara*, en castellano, el 20 de agosto pasado. Dos días y un mes tras la muerte de nuestro Juan, el 18 de julio. Estos dieciocho de julio... tan distintos de «l'air du quatorze juillet» cantado por la voz, por una vez menos desgarrada y casi feliz, de Édith Piaf.

Pero volvamos al tan lejano 1960. Si bien yo era jovencísima, trabajaba ya entonces como scout para la editorial Rizzoli, con éxito nulo a pesar de todos mis pesares: como escribí años más tarde MVM, sostuve «una durísima lucha para convencer a los italianos de que la literatura española no terminó el día en que el franquismo fusiló a García Lorca». Pero no me quité a Juan Marsé escritor de la cabeza. Mil peripecias, traduje ocho libros de Borges al italiano para Mondadori, viajé por dos tercios de Italia con el gran argentino y María Kodama, y por fin, mientras también me estaba dedicando ya de nuevo a la literatura por expresa obstinación de MVM (de ahora en adelante, Manolo), pude proponer a una joven editorial milanesa la compra de los derechos y traducción de *Ronda del Guinardó*. Tuvo pues inicio de nuevo mi contacto profesional con Marsé. El primer problema: el título no le gustaba nada al editor. Estaba yo con mi compañero en Barcelona por otras cuestiones editoriales, Marsé en Calafell. Juan nos dijo que subiéramos a verle. Y a comer con Joaquina, bajo la sombra de los árboles y la amenazante invitación a bañarnos en la piscina.

Cosa que, desde luego, rechazamos. Joaquina estuvo encantadora, atenta, como siempre indispensable. Navegaban también por la casa como exhalaciones Berta, amigos de vario pelaje, un perro y otros animales de los que recuerdo apenas los veloces traqueteos por la casa.

Hablamos largo y tendido de los viejos tiempos, de los no pocos amigos perdidos mientras tanto, y, cómo no, de la obra de Juan. En el estudio, en el piso de arriba de la luminosa torre, estaba su despacho. Juan me enseñó las páginas en las que estaba trabajando, repletas de elaboradísimas correcciones a mano, y tuvo la generosidad de regalarme tres. Lo quise como siempre, si no más que nunca.

Llegado el momento de hablar del título en Italia para la *Ronda*, me explicó con su habitual sinceridad que a él tampoco le gustaba al principio, vaya, que no le gustaba. Se preguntaba qué iban a saber de esa calle barcelonesa, pongamos en Sevilla o en cualquier lugar de Galicia. Pongamos. Las ideas de siempre de Jaime Gil y de Carlos. Carlos Barral, naturalmente. Lo aprisionaban. Y me confesó: «Yo lo había llamado *Rosita y el cadáver*». Magnífico. Supongo que a nuestros grandes intelectuales no les gustaba un título tan de quiosco, tan de novelita de misterio y bajos instintos. Con lo que a Marsé le gustaba la literatura más popular... Gramsci de seguro lo habría entendido muy bien. Pero en España Paco Camarasa aún no había podido demostrar la vigencia de ciertos géneros, Pepe Carvalho luchaba como una fiera para ganarse el espacio por él tan merecido, y Rosita tuvo que ocultarse con su cadáver entre las magníficas páginas del libro.

De nuevo en Italia, *Rosita e il cadavere* me fue aceptado con entusiasmo por el editor, y luego por la crítica y por los lectores. Del texto se hizo una película en 2001, con el apreciable Claudio Amendola en el papel del policía. La ambientaron en los barrios pobres de Nápoles y la llamaron *Domenica* con resultados dignos, pero tan lejanos de la historia de Rosita que no vale la pena hablar de ellos aquí y ahora. Prefiero recordar con qué naturalidad me explicaba lo que era un *trinxa*, que los cabileños no eran africanos sino los más humildes entre los muy humildes del Carmelo, los que vivían en barracas. Y me aclaró muy generosamente tantas cosas, además con entusiasmo. Y es que, aparte de la antigua amistad, yo de jovencita había ido a sus mismos cines, corrido con los chiquillos de sus mismas calles, conocido tantas circunstancias que él me explicaba mientras yo revivía mis propias experiencias. El cine Selecto, habitualmente desratizado por su padre adoptivo, el Pep. Las colecciones de programas de mano, juguetes y devoción de Juan y de Terenci, que tanto

llenaron mi infancia: Rebeca, Fu Manchú, Freddie Bartholomew, de quien estuve un poco enamorada. Y qué tardes aquellas de domingo. No-Do, documental sobre los embalses del Paco el Rana, bastantes curas con actividades ejemplarizantes, dos pelis, dos, seguidas, y luego: lo mejor del mundo. Los varietes. No se llamaban variedades, Ni varietés. Eran varietes y basta. A menudo tan malos que solo en la Bodega Bohemia de la calle Lancaster pude recordar después el desastre humano que los poblaba. Y el cine Bosque, todavía con sus palcos laterales de madera donde, supongo, trabajaban las pajilleras y las fantasías de Marsé. En ese cine vi la peli de Dumbo, lloré como una loca, era entonces una cría. Y el cine Roxy, en la plaza de Lesseps, creo que allí vi precisamente Suez, con Loretta Young que hacía de Eugenia de Montijo, y Tyrone Power como Fernando de Lesseps... El cine Roxy, tan cerca de la iglesia de los Josepets, una constante de Marsé. Y cuántas pelis más. Pero todo esto es para explicar lo muy cerca que me he sentido siempre de las aventis, de los tebeos, y de una manera de hablar que, siendo yo medio catalana y criada en Cataluña, sentí siempre muy cercana. No me preocuparon nunca ni barbaridades ni barbarismos. El lenguaje de Marsé era radicalmente no solo el de mi gente, sino también el mío. Todo ello me fue siempre de gran ayuda en mis sucesivas traducciones al italiano de los libros de Marsé. Y, para completar el cupo, durante esos años, no pocos, traduje también sesenta (o sesenta y uno) libros de Manolo. Otro que tal con el lenguaje.

He explicado, pues, los secretos recovecos de mi manera de traducir y de aceptar algunas exquisitas extravagancias de la escritura de Juan. Más difícil resultaba convencer a los editores y a los no siempre bien formados correctores de que no había que cambiar la puntuación escogida por el autor, que me importaba un bledo la ley o costumbre de la editorial misma, que si Marsé en un mismo párrafo cambiaba el tiempo verbal, pues él sabía muy bien lo que estaba haciendo. Y los problemas con las frases en catalán: casi sistemáticos. Al principio les iban bien las notas a pie de página, luego pues que no, que los lectores se distraían y rechazaban la función didáctica de las mismas, luego que si notas al final del libro, o tal vez avisar de que el personaje se pone a hablar en catalán, y ya no recuerdo las otras muchas soluciones recomendadas o impuestas. Para tirarse de los pelos cuando, a toda prisa porque estrenaban la película en los cines, tuve que desentrañar los vericuetos de *El amante bilingüe*. La peli no gustó tampoco en Italia, les interesaba tan solo Ornella Muti algo desvestida, y la novela tuvo vida breve y poco comprendida. *Cherchez la femme*.

Pero a medida que iban saliendo otros libros de Marsé, la fama de nuestro Juan, la buena fama, se fue consolidando. Por fin se dieron cuenta de qué escritor era, es, este hombre que quiso ser persona y no personaje. Él, que tanto odió siempre la impostura. Lo pagó caro, al menos en Italia, en lo que respecta al inmediato éxito de ventas: congresos, ferias, charlas públicas. Nada de todo esto consiguió interesarle, y bien que hizo.

Pudo, pues, dar inicio a su novela *El embrujo de Shanghai* con esta frase tan significativa: «Los sueños juveniles se corrompen en la boca de los adultos». Y siguió inventando un solo rosario de mentiras: las mentiras literarias. Como también muy de frecuente Umberto Eco nos ha reiterado: «La lectura literaria exige la suspensión de la incredulidad». Y, por lo tanto, si un autor te cuenta que en el cielo está volando un pollino, para gozar de la historia tú muy golosamente te lo vas a creer. De esta manera puede Marsé juntar chabolas y señoritos de mierda, hermosas nenas de familia bien y maquis de vario pelaje, sórdidos curas y madres devotísimas a maridos e hijos. Y esto sin contar la ristra de putas, de vencidos y de triunfadores que conviven en la oscuridad de los barrios altos o bajos de una ciudad inventada.

Fue solo gracias a Marsé y a sus conversaciones explicativas, como pude, por ejemplo, desentrañar el nombre italiano de Zampabollos. De repente, recordó que se trataba de un amigo de Popeye, en Italia Braccio di Ferro. Este Zampabollos, descubrí, se llamaba Wimpy en el comic original y lo que se zampaba era una enorme cantidad de hamburguesas, desconocidas en España en los tiempos del lance del marinero de las espinacas. Sigo buscando y... Poldo. Era este el nombre en Italia. Marsé y San Google me cumplieron el milagro. En los Estados Unidos hay o hubo incluso una cadena de *fast food* llamada Wimpy en honor del éxito de Zampabollos. Y era un placer telefonar a Juan, que siempre acogió mis dudas con interés, haciéndome sentir colaboradora real de la empresa. Las anécdotas podrían ser tantas y tan amenas que me he resignado a exponer apenas una situación profesional que se transformaba una y otra vez en una gozada de sentimientos y pequeños triunfos.

Hablé con Juan por última, tristísima vez el 23 de junio, la tarde antes de la fiesta de su santo, bien supongo que laico. Estaba muy triste, la diálisis y los desengaños políticos vividos en su propia tierra, una tierra que él tan bien había querido y sabido contar, me lo estaban agotando. Temí llamarle de nuevo. Y ese fue nuestro adiós.

Hado Lyria, de madre catalana y padre sefardí, nació en Barcelona después de una guerra. Desde 1958 vive en Italia, donde ha traducido a Borges, Monterroso, un considerable número de novelas de Marsé (dos de ellas en colaboración con Claudio M. Valentinetti), y sesenta (sí, sesenta) de Manuel Vázquez Montalbán. Obtuvo el premio Grinzane Cavour por la traducción en 2004. En la década de los ochenta fundó y dirigió la colección «Noche oscura» para la editorial Frassinelli, que introdujo en Italia a autores como Chirbes, Rosa Montero, Gustavo Martín Garzo o Cristina Fernández Cubas. En 1999 publicó en Visor su libro de poemas *Delenda*.

JUAN MARSÉ

DAGMAR PLOETZ

Juan Marsé falleció el pasado 18 de julio. En su memoria, publicamos unas líneas de Dagmar Ploetz, su traductora al alemán.

Fue en uno de esos almuerzos suculentos a los que invitaba Carmen Balcells y al que acudí encantada junto con Bärbel Flad, mi editora de Kiepenheuer&Witsch, las dos unidas con Carmen en la propagación de la obra de García Márquez en Alemania. Pero en esta ocasión, a comienzos del milenio, mi entusiasmo por ir a Barcelona tenía que ver con Juan Marsé, ya que estaba terminando la traducción de *Rabos de lagartija* y tenía algunas preguntas que hacerle, preguntas que, lógicamente, también se las podría haber hecho por teléfono o por fax; pero, claro, quería conocer al autor de tantas novelas que me habían fascinado a lo largo de los años. En la agencia me habían advertido que andaba muy ocupado asistiendo a la filmación de una de sus novelas, pero que con mucho gusto me recibiría en su casa durante una o dos horas.

Llegué allí, al barrio del Eixample, y me encontré con un gran escritor que no ostentaba para nada su condición, sino que se mostró muy amable y dispuesto a aclararme todas mis dudas, mientras su perro dormía en la alfombra después de haberme olfateado discretamente. Fue una charla amena, me encantó la manera socarrona de referirse a cosas que indudablemente eran muy serias en el libro: supuse que sería una especie de pudor. De pronto le noté cierto nerviosismo y enseguida Marsé se disculpó diciendo que tenía una cita con el director del film. Me recomendó ir al barrio del Carmelo si quería hacerme una idea del escenario de sus novelas, ya que para la película lo habían redecorado tal y como había sido en los años cuarenta y cincuenta. Sus ojos, siempre vivaces, parecían tener un brillo especial mientras me comentaba que habían montado el viejo cine, que la plaza estaba tal cual, que incluso el tranvía...

Me pasé toda la tarde sentada en un café de la plaza. Me emocionó reconocer las calles sobre las que había leído en sus novelas y casi más observar a la gente que acudía al espectáculo. Los viejos, que ya no parecían viejos, mostraban a los jóvenes lo que había sido el barrio años atrás. A través del film, Marsé les había regalado, como ya hiciera en sus novelas, una visión del pasado sin el cual no hay futuro posible.

Dagmar Ploetz, 1946, de familia argentino-alemana, cursó la escuela primaria y secundaria en Argentina y estudió letras alemanas e hispánicas en la universidad de München. Trabajó como periodista y editora para luego dedicarse a la traducción. Entre sus autores traducidos están Gabriel García Márquez, Juan Marsé, Rafael Chirbes, Juan Rulfo y Patricio Pron.

UN VERSO INTRADUCIBLE DE BRECHT

Ricardo Bada

Alemania, entre otros muchos dones, me regaló tres amigos de los que dos ya murieron, más joven que yo uno de los dos: Dieter Schulmeister. Fuimos vecinos durante unos diez años en este mismo complejo habitacional donde aún residimos mi mujer y yo, y su hija, Alexandra, Alex, es para nosotros algo así como un cuarto hijo.

¿Cómo nació nuestra amistad? A veces es una sola palabra la que da lugar al proceso de esa relación maravillosa y superior al amor que es la amistad. Superior, porque la amistad verdadera es todo lo contrario del egoísmo y el amor es egoísmo en estado puro. En el caso de Dieter y yo la palabra fue un apellido: el de Bertolt Brecht. Al muy poco tiempo de conocernos, ambos descubrimos que éramos adictos a Brecht como tan sólo se puede ser adicto a una droga, en este caso la brechtina. Como de la coca la cocaína, de Brecht la brechtina. Ambos nos reconocíamos brechtinadictos convictos y confesos.

Debo aclarar que Dieter era berlinés, nacido en la parte oriental de la ciudad, la que era capital de la RDA, y que huyó de allí antes de que se alzara el muro, llevándose consigo dos puntos fijos en su radar interno: un rechazo completo y sin rendijas del socialismo real, y una pasión irrefrenable por la obra de Bertolt Brecht.

Uno de los más acendrados recuerdos que conservo de Dieter es el día en que conversamos acerca de la Guerra Civil española después de oír un *long play* de Ernst Busch con canciones de esa guerra. Le pregunté a Dieter si conocía el mensaje que Bertolt Brecht envió al Congreso de Escritores Antifascistas que se reunió en Valencia, el año 1937, en plena guerra civil, y cuando las tropas del general *inferiore* atacaban Madrid desde la Sierra del Guadarrama. Bertolt Brecht fue también invitado a participar en ese Congreso y no pudo, se había exiliado poco tiempo antes a Dinamarca. Pero desde su exilio de Dinamarca envió un poema como solidaridad con ese Congreso y con la lucha de la democracia contra el fascismo. ¡¡¡Y era un poema de Brecht que Dieter no conocía!!!

Lleno de orgullo se lo recité, porque desde años atrás me lo sabía de memoria y hasta había intentado, ingenua e inútilmente, aproximarle a mi idioma. El poema dice así:

Mein Bruder war ein Flieger,
 Eines Tags bekam er eine Kart,
 Er hat seine Kiste eingepackt,
 Und südwärts ging die Fahrt.
 Mein Bruder ist ein Eroberer,
 Unserm Volke fehlt's an Raum,
 Und Grund und Boden zu kriegen, ist
 Bei uns alter Traum.
 Der Raum, den mein Bruder eroberte
 Liegt im Guadarramamassiv,
 Er ist lang ein Meter achtzig
 Und einen Meter fünfzig tief.

«[Ese *tief* es intraducible!]» sentenció Dieter, apenas se lo recité. Y sí, ese *tief* es de a de veras intraducible, ni siquiera con el inglés *deep* o el neerlandés *diep*: a la P le falta la proFundidad de esa F final. Pero vayamos por parte. Una traducción literal diría más o menos así: «Mi hermano era piloto, / un día recibió una postal, / empaquetó su maleta / y al suroeste era el viaje. // Mi hermano es un conquistador, / a nuestro pueblo le falta espacio, / y conseguir tierra y suelo es / un viejo sueño para nosotros. // El espacio que mi hermano conquistó / está en el macizo del Guadarrama, / y mide a lo largo un metro ochenta / y un metro cincuenta de profundo».

«Profundo» es trisílaba, «hondo» bisílaba, y ambas palabras llanas, no agudas como lo es, por fuerza, el monosílabo *tief*. Un problema añadido y que ni Dieter ni yo logramos explicarnos es el abrupto paso del verbo *sein* conjugado en pasado en el primer verso («Mein Bruder **war** ein Flieger») a la conjugación en presente al comienzo de la segunda estrofa («Mein Bruder **ist** ein Eroberer») para volver a conjugarse en pasado el verbo del primer verso de la tercera estrofa: «Der Raum, den mein Bruder **eroberte**».

Finalmente conseguí, haciendo juegos malabares con esa tercera estrofa, una aproximación al castellano que me dejó satisfecho, y fue la que recité para mí durante las exequias de Dieter, delante de sus cenizas contenidas en una urna:

Mi hermano era piloto,
 un día recibió una postal,
 empaquetó sus cosas

y al suroeste lo vi marchar.
Mi hermano era un conquistador,
nuestro pueblo vive estrecho
y eso de hallar espacio es,
entre nosotros, un viejo sueño.
La tierra que mi hermano conquistara
está en la Sierra del Guadarrama
y mide 1 metro 80 en longitud:
poco más que medía su ataúd.

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...

NINGÚN TRADUCTOR ES UNA ISLA

Ana Flecha

Se suele decir que el nuestro es un oficio solitario y, sin embargo, cuando pienso en traducir lo primero que se me viene a la cabeza son mis compañeros, muchos de ellos también amigos. Salpicados entre tres insulsas anécdotas más o menos literarias os dejo algunos de sus nombres, por todas esas veces que la prensa cultural se ha olvidado de incluirlos en sus reseñas.

Knausgård

«¿Has traducido tú a ese escritor al que le ha dejado de hablar su familia?», me preguntan cuando digo que me dedico a la traducción de libros y que el noruego es mi principal lengua de trabajo. En realidad, la pregunta que subyace a esa es otra: «¿Cómo se pronuncia su nombre?». Para traducir hay que saber muchas cosas. Cosas, a veces, que sirven para poco más que para eso mismo, para traducir y, por supuesto, también para conversar, las dos actividades a las que dedico la mayor parte de mis días. Saber pronunciar el nombre de ese escritor enemistado con su familia, pobrecito, me ha traído muchas alegrías, pero la mayor de ellas ha sido conocer a **Neila García Salgado**.

Corría el año 2018 y estaba yo apaciblemente sentada en el salón de actos de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, escuchando a **Eugenia Vázquez Nacarino**, a **Ismael Attrache** y a **Paula Zumalacárregui** hablar sobre traducir memorias y ficción autobiográfica. En un momento dado, uno de los tres me preguntó cómo se pronunciaba el nombre del autor que da título a esta sección. De repente dejé de ser una discreta persona del público para convertirme en una versión cutre, pero de carne y hueso, de forvo.com. Desde mi asiento musité un tímido /'kɑ:ɫ 'u:və'knæʊs,ɡɔ:r/, con su entonación cantarina y todo, que más tarde tuve que repetir a un volumen más alto, como me suele ocurrir.

Al final de la ponencia, se me acercó **Alberto Sesmero** acompañado por una chica que yo no conocía, nos dijo algo así como «Neila traduce del sueco, Ana traduce del noruego y tenéis que conoceros» y, como el mejor cupido de la amistad, desapareció una vez hecha la escueta presentación.

Es cierto que Karl Ove Knausgård no ha tenido mucho tacto con sus allegados y tampoco es que me resulte el personaje más simpático del panorama literario de su país natal, pero

siempre estaré en deuda con él. No tanto por escribir unas memorias enciclopédicas ni por volver a avivar la llama del interés en la literatura noruega en España y en otros países, que también, sino porque gracias a él (y a Alberto, claro) conocí a quien hoy es una gran amiga y uno de mis mayores apoyos en esa no tan solitaria tarea que es trasladar un texto de otra lengua (y otra cultura) a la(s) nuestra(s).

Hanne Ørstavik

En la Puerta del Sol, y aquí acaba todo parecido con la canción de Mecano, tuvo lugar la primera conversación que recuerdo haber mantenido con **Clara Ministral**. A la salida del metro, me habló de Hanne Ørstavik y me animó a leer sus libros y proponerles su traducción a distintas editoriales.

Más tarde intercambiamos extensos correos en los que departimos sobre temas tan fascinantes y tan del día a día de cualquiera como el artículo pospuesto de los nombres de los fiordos, ausente en los nombres de municipios (casi) homónimos, o el significado de la \emptyset en topónimos como Tromsø o Bodø y por qué un escritor inglés utilizaba la grafía *ø* para representar el mismo concepto y sonido.

En esas conversaciones electrónicas, Clara también me acompañó en lo que mis biógrafos podrían llamar los Desastres del Fatídico Verano de 2017. En tres meses se me juntaron tres impagos por la traducción de tres libros como tres soles, dos de ellos sin más motivo que [la indecencia de unos señores que se hacen llamar editores pero en realidad son otra cosa](#); el tercero por un concurso de acreedores. Seguro que la numerología tiene algo que decir al respecto.

Ese *veranus horribilis* le dije a Clara lo siguiente: «He decidido (unilateralmente) que voy a dejar de tener mala suerte, porque este año ha sido bastante terrorífico». Poco a poco lo voy consiguiendo, aunque la verdad es que no sé si es gracias a la suerte. Lo que sí sé es que en gran parte ese cambio de rumbo se lo debo a la compañía y a los sabios consejos de gente como Clara.

Jenny Jordahl

Una de mis cuentas preferidas de Instagram es [la de Bisma](#), la gata perezosa y gruñona de Jenny Jordahl. ¿Que quién es Jenny Jordahl, que os quedáis igual que estabais? Ahora mismo os lo cuento. Jenny Jordahl es una ilustradora noruega, autora, entre otros muchos

libros, de [Ane Mona y Hulda](#), un álbum ilustrado que he tenido la inmensa suerte de traducir. Jenny Jordahl es ocurrente, tierna y divertidísima y me alegro muchísimo de que sus libros se vayan conociendo en nuestro país. Uno de ellos, ilustrado por ella y escrito por Marta Breen, [Mujeres en lucha](#), fue, además, el punto de partida de mi amistad con su traductora, **Isabel Llasat**, a quien hasta entonces admiraba desde la distancia.

Traducir a Jenny Jordahl también fue una excusa para dejarme ilustrar (je) por los consejos de **Carolina Smith de la Fuente** y **Carlos Mayor**, mucho más duchos en la traducción de libros con imágenes que yo.

«¿Para qué quieres aprender un idioma que habla tan poca gente?», me decían esas personas que siempre saben lo que les conviene a las demás cuando les decía que estaba estudiando noruego. Normalmente no contesto a este tipo de preguntas, pero aquí os dejo una exclusiva. Además de permitirme entender mejor un país que adoro, a sus habitantes, sus costumbres y su literatura, estudiar noruego me ha llevado a traducir libros y a conocer a profesionales que admiro, de los que aprendo y con quienes tengo la suerte de poder contar para los temas más diversos. **Paula Aguiriano, Carlos Fortea, Claudia Toda, Elia Maqueda, Teresa Lanero, Núria Molines, Pilar González, Helena Aguilà, Carmen Francí, Victoria Alonso, Violeta Sánchez Esteban, Vicente Fernández, Inés Clavero, Irene Oliva, Itziar Hernández Rodilla, Amelia Ros, Pepa Linares, José Luis López Muñoz, Teresa Garulo, Lidia Pelayo, Julia Gómez Sáez, Marta Sánchez-Nieves...** Este texto se me queda corto para nombrarlos a todos. Por suerte, estamos juntos en esto de citar a quienes traducimos. Y también lo estamos en la tarea de recordarles a los demás que detrás de todos aquellos libros que podemos disfrutar aunque se hayan escrito en lenguas que desconocemos, se esconden personas no tan solitarias —y con mucha y muy buena conversación— que los han vuelto a escribir en nuestro idioma.

Ana Flecha Marco es traductora del noruego, del inglés y del francés al castellano. También es intérprete de enlace y de conferencias y escribe e ilustra libros y artículos en prensa. Ha traducido, entre otros, a Anna Fiske, Jenny Jordahl, Kenneth Moe, bell hooks y Rosalind E. Krauss. Junto a Neila García Salgado, habla de libros, cultura y curiosidades de los países nórdicos en [sydvaest](#). Los días de asueto, canta [jotas con la letra cambiada](#).

LA OTREDAD (O DE CÓMO ME AFICIONÉ A LA TRAICIÓN)

Rita da Costa

Llegas temblando, ese primer día de clase. Que de hecho no es el primero, porque por algún extraño y cruel capricho del destino nunca llegas a tiempo de empezar el curso con los demás alumnos, sino una o dos semanas más tarde de la cuenta, cuando todos se conocen ya y la euforia del reencuentro posvacacional o la efímera emoción de la novedad se han esfumado.

No sabes qué ropa ponerte, ni cómo hablar, ignoras los códigos de esa ciudad, ese país e incluso ese continente, todos ellos ajenos a tu incipiente biografía. Hoy tal vez resulte un poco más fácil ser una adolescente nómada, la globalización ha hecho estragos pero también nos ha regalado señas universales que permiten franquear con toda naturalidad fronteras que antes se alzaban como altos muros de las patrias nuestras. Quién tuviera entonces algo parecido a una gorra de Billie Eilish. Pero no, en los años ochenta el país acomplejado y tímidamente europeo que era Portugal y la exuberante, bilingüe y hedonista isla de Puerto Rico compartían poco más que esa pe inicial.

A esta inseguridad personal y cultural se suma la lingüística. No hablas ni una palabra de español y apenas si chapurreas el inglés. Difícil tesitura. Cierto es que el portugués es una lengua románica y no se diferencia tanto del español, pero cualquiera que haya tenido que aprender otro idioma por el método de la inmersión a lo bruto sabe que pasa un tiempo hasta que ese galimatías inicial empieza a cobrar sentido en el cerebro y lo que era un magma inconexo de fonemas se va quebrando en islas de significado que poco a poco se unen hasta formar un continente donde echar el ancla.

Jita. Así suena tu nombre ese primer día cuando la profesora te pregunta cómo te llamas. Jita. Esa erre imposible. Nada que ver con el suave sonido velar de la erre portuguesa, similar a la francesa. Algo que requiere una considerable inversión de arrojo y aliento, dos cosas que en ese momento no te sobran, precisamente.

Y tú que pensabas que no podría haber nada peor que el instante en que, cuando por fin has dado con tu aula tras recorrer un interminable laberinto de pasillos verdes, llamas

tímidamente a la puerta y te reciben treinta pares de ojos expectantes, curiosos, hambrientos. Pero Jita se lleva la palma. Tu sonrojo adquiere proporciones inauditas. Tus nuevos compañeros de clase ríen no tan disimuladamente mientras la profesora te corrige con discreción: «Bienvenida, Rrrrita, puedes tomar asiento». Ahí mismo decides dominar ese fonema maldito antes de que el día llegue a su fin. Luego vendrá esa lengua maldita.

Esa lengua maldita en la que no sabías hilvanar dos frases, cuando hasta entonces tus largas redacciones eran recibidas con sobresalientes y parabienes, se convirtió, con el paso de los años y grandes dosis de empeño, en una lengua tan tuya como aquella en la que aprendiste a balbucear las primeras palabras. Más, incluso. Hay cosas que te costaría expresar en la lengua de tu madre, otras que has olvidado (aunque muchas volverán cuando les hables a tus propios hijos), mientras que el español ha ido colonizando cada hueco libre de ambos hemisferios a través de vivencias y lecturas, encarnado en los múltiples acentos de tu recorrido vital, del caribeño sensual y cantarín al dulce rasgueo canario y la variante cosmopolita y desacomplejadamente híbrida de Barcelona. Y el sentimiento de orfandad inicial, el rencor hacia esa nueva lengua que no dominabas, fue dando paso a un amor profundo, visceral, por una lengua con la que no habías nacido pero habías decidido hacer tuya. La traición devino tracción.

Cuántos de nosotros, traductores, habremos pasado por ese bautismo de fuego que abre la puerta a un extraño don. Porque uno deja de ser extranjero, pero nunca deja de ser el otro. Las identidades no se intercambian sino que se acumulan, como capas, como pieles que conviven en difícil equilibrio, siempre queriendo asomar bajo la que predomina en un momento dado. Es algo que engancha, ver la realidad con otros ojos, como quien juega a enfocar y desenfocar la mirada, como cuando nos asomamos —nos abismamos, más bien— a un cuadro de Brueghel el Viejo, una de esas escenas invernales tan minuciosas y abarrotadas de detalles, personajes e historias que sin querer acabamos atrapados en ella. Una ventaja adaptativa en determinados momentos, por más que en otros impida la integración en el grupo, en esa añorada mayoría de la que nunca volveremos a formar parte, para bien o para mal. De ese, por así decirlo, ejercicio de autosuplantación de identidad emana un superpoder: la capacidad no ya de ponerse en el lugar de otro, sino de ser otro. Rendir la propia identidad a cambio de estrenar otra. Lo que viene siendo traducir.

Y es que esa perspectiva esquizoide, esa ductilidad del ego, es la forja de todo buen traductor. Parafraseando a Pessoa (genial esquizoide que no en vano se ganaba las lentejas traduciendo), podríamos decir que el traductor, como el poeta, es un fingidor; finge tan completamente que llega a fingir que es dolor el dolor que en verdad siente.

[Rita da Costa](#) es traductora de libros (y de todo lo demás).

APUNTES SOBRE LA TRADUCCIÓN DE NON-SELLERS

Julia Osuna

Me ha tocado: cada dos o tres años no me escapo de traducir alguna novela insoportable. Puede pasar que no te entusiasme o que no la escogieras jamás como lectura, pero cuando te cae en suerte el truño del año, no te queda otra que apechugar y pasar dos meses de tortura barata. En ese tiempo todos los días te despiertas y se te viene encima nada más abrir los ojos, con todo el peso de su papel volumen, su cubierta contra todos los cánones estéticos del diseño editorial y la pesadumbre de sus palabras, que parecen hiladas por una máquina de concatenar tópicos. Cuánto daño han hecho las clases de literatura creativa. Porque una cosa es escribir un supuesto *best-seller* sin ningún rasgo autorial, una novela que podía haber escrito cualquier otra persona, y otra cosa es darte de bruces con un escritor que tiene aspiraciones, y ahí, ahí la hemos cagado. Toca recrear su bello imaginario, que consiste en usar palabras distintas a las que utilizaría el escritor-cero, pero sin que tenga que existir una ambición clara y coherente detrás de tanta palabrería. Todo esto suele venir de la mano, por supuesto, de una pintura de personajes puntillista, pero de puntos gordos como melones, y una trama con giros tan increíbles como patéticos. Sí, vale, estoy en la fase de odio al libro, pero ¿quién puede creerse que a una chica criada en una comunidad amish le dé por meterse a puta para estar más cerca de Dios, o, en palabras de la autora, «rozar con las putas (*sic*; y sí, juego de palabras resuelto al canto) de sus dedos las trampas que el Creador ha sembrado para acuartelar a sus corderas»? Tal cual. Y se queda tan ancha. De verdad, es que hay cosas que una debería negarse a traducir, pero cuando te das cuenta ya tienes el contrato firmado y los meses reservados para ese fin. Y ya puesta, otra cosa que me pone negra son los fallos de *raccord*, porque a veces ni siquiera te envían el manuscrito original, o la *proofreader* de turno estaba divorciándose en esa época, quién sabe, y no se dio cuenta de que un amish no puede llevar móvil, o que si estamos en Inglaterra el conductor no va a aparcar en batería y luego salir por la izquierda. Ay, ¿es que tiene una que estar pendiente de todo?! Anacronismos, baile de nombres, cambios de colores, *you name it!* Y lo peor es que luego la pobre revisora te vendrá con unas propuestas innovadoras para sepultar ese estilo insidioso que tú no has tenido más remedio que conservar, y cree que eres tú la que has tenido una mala racha y lo has entregado por quitártelo de en medio. Pero no, la que tuvo una mala racha fue la autora, y probablemente le durará toda la vida si alguien se empeña en seguir publicándola. Y es que la pregunta es: ¿qué necesidad hay de

sacar estos truños, queridos editores? ¿Para rellenar catálogo?, ¿para cumplir con las veinte mil novedades al año? ¿O estamos ante el paternalismo copiado de los programadores de televisión, de que eso es lo que quieren leer los lectores? Venga, por favor...

*

Me pregunto cómo hacen los escritores para imaginar el físico de sus personajes, si confeccionarán un retrato robot, lo mandarán pintar y lo enmarcarán para ponerlo al lado de la pantalla del ordenador. El detallismo en las descripciones físicas suele enervarme, tanto al traducirlo, como al leerlo. Al final, a la hora de leer una novela, cuando imaginas las escenas en tu cabeza, por muchos detalles que te den, las caras siempre son borrosas; sí, puede ser moreno o tener barba, rasgos angulosos o lo que queráis, pero no mantienes una imagen nítida porque conservar esa foto milimétrica te impediría pensar en el resto de la acción de la escena y te quedarías parada en medio del párrafo, con cara de concentración y ojos entornados, para que no se te escape la imagen. Hoy me he encontrado uno de esos regalitos envenenados que nos ofrecen a menudo algunos escritores anglosajones, de esos que entendieron mal el realismo, o no lo han superado, como el resto de la especie humana. El chulo del prostíbulo donde va de misionera la amish reconvertida: «Tenía una mandíbula extraordinaria, con una sobremordida digna de un púgil de los años treinta; si le mirabas el perfil izquierdo, podías apreciar su lado más agresivo, el que lo hacía un hombre despreciable; en cambio, si ladeabas ligeramente la cabeza, y contemplabas el costado derecho de su línea mandibular, afloraba cierta hermosura, como la de un nenúfar en medio de una charca infecta. La nariz, por contra, venía a reforzar la impresión causada por la protuberancia inferior; de aletas mastodónticas, como un paraguas que quisiera proteger los labios de posibles lágrimas, lo convexo de su arquitectura era una declaración de intenciones: pienso estrujarte la vida hasta que te salga por cada poro de la piel. Si a todo esto le sumábamos la boscosidad de selva primigenia de sus cejas, no nos quedaba por más que apartar la vista y rezar por que Dios tuviera a bien alejarlo cuanto antes de nuestra vida. Ammy se dijo que jamás había visto un rostro que reflejase de forma tan fehaciente la negrura que albergaba tras la epidermis, la dermis, la hipodermis y la grasa subcutánea». Y después de tamaño tratado de anatomía, ¿qué puede hacer una sino echarse un vino y pedir que no aparezcan más personajes en todo el libro?

*

Cuando ando con uno de estos libros, tengo una práctica muy poco profesional, pero que me depara grandes momentos de risa en solitario. Traduciendo, a veces pongo lo primero que se me pasa por la cabeza; hoy, por ejemplo, en otro capítulo infumable de Ammy la

Amish, he puesto «Mira, tú lo que eres es más puta que las gallinas, date cuenta», en lugar de un «La prostitución te tiene atrapada como a un pajarillo en una jaula y no lo quieres ver»; lo que hago es dejar la frase «real» en un comentario al margen, pero así, cuando estoy repasando la traducción, me lo encuentro y me río un rato yo sola. Cualquier día se me pasa por alto y me caza el gazapo la correctora, o peor, aparece impresa la salida de tono. Pero estos libros hay que tomárselos con filosofía, y la mía es la risa por encima de todo.

Otras veces pongo lo que me pide el cuerpo, lo primero que se me cruza por la mente y que recoge perfectamente el sentido, si bien distorsiona el registro hasta cotas infinitas y lo lleva a mi idiolecto particular. Un «Eso es así», o un «qué me estás contando» me valen para atrapar el significado y luego ya, en la segunda vuelta, darle la forma apropiada, la que su autor quiso.

También me divierte traducir a lo doblaje de peli de los noventa, con ecos de Bruce Willis o Meg Gibson: «Ey, colega, esto está muy jodido» o «Nena, me pones a cien, brumbrum», «Quita tu sucio culo de ahí», y así... Luego ya es cuestión de adaptarlo a la época y a lo que diría el personaje en cuestión, vamos, un juego de niños.

En traducción de *non-sellers* es siempre juego o muerte.

*

Bueno, no os lo perdáis, que nuestra amish ha conocido varón, y con amor incorporado y todo. No me ha tocado traducir muchas escenas de sexo, es una pena, con lo que me gusta a mí (traducirlas..., bueno, y el sexo también, no nos engañemos), pero a lo que iba, que por alguna razón, estos autores nonsellianos no se demoran mucho en explicitar los entresijos entre sábanas de los personajes. Entran en materia, hay un acercamiento que sabemos que va a llevar a lo que va a llevar, pero, luego, lo dejan todo a nuestra imaginación, y ponen la suya en barbecho. Parece interesarles más describirnos cómo se comen un pollo frito sureño en un *diner* que las mañas del prota para poner húmeda a la fémina en cuestión. Siempre una elipsis temporal, unos puntos suspensivos, y directamente el cigarro de después. Me da casi tanto coraje como las malditas sábanas en las series: pero, vamos a ver, ¿qué naturalidad hay en que cojan la tela e insistan en remetérsela por encima de las tetas cuando se montan a horcajadas encima del tío? Yo me molestaría más bien en ponerle el pezón a la altura de la boca, la verdad.

Pero, bueno, vayamos al grano, que estoy segura de que estaréis deseando conocer el despertar sexual de Ammy. Empalagoso se queda corto. Juzgad por vosotros mismos:

«Nunca había creído que llegaría ese día: aquel en que su carne trascendería el cuerpo que le había dado Dios y se convertiría en una hostia en la boca de otro creyente. Su educación había carecido por completo de cualquier aproximación al tema del sexo. De hecho, no le gustaba ni la palabra, con esa equis en medio, que era un insulto a la cruz de Cristo, desviada de su eje de Verdad. Amor, en cambio, era más apropiada para designar lo que acababa de vivir. Amor moroso, moral, mortal, toda una misma raíz [*ξας*, patada etimológica, sic en el original], por mor de algo superior. Cuando David la dispuso sobre la cama como si de un lienzo prerrafaelita se tratase [*what the fuck!*], sintió que eran las manos del Altísimo las que rozaban primero su frente, luego sus mejillas, la nuca, los senos y, por último, su Monte Carmelo, y se sintió como una carmelita en el día de tomar los votos. Él fue horadándola poco a poco, igual que si picara una pared de roca para encontrar un diamante en bruto, y cuando estuvo dentro de ella, la miró a los ojos y le dijo: “Eres preciosa”. Y Ammy supo que hablaba de su interior, de la belleza que siempre se había esforzado por hacer anidar en sus entrañas. Formaban ahora un nido entretejido de miembros, en una unión que iba más allá de los poros de sus pieles, para fundir sus almas en una danza trascendental de indios tarahumaras. David parecía perdido en un trance propio, y se retorció sobre ella como una alimaña deseosa de dejar su piel terrenal para convertirse en un espíritu celestial. Pasados unos minutos, se apartó de ella, poseído, y le hizo llevar su miembro entre sus pechos turgentes hasta que expulsó su semilla directamente en su cara, en un nuevo bautizo que la convertía en mujer, como si de un Jordán de dulce de leche se tratase».

«Un Jordán de dulce de leche»... Glorioso... Tengo que reconocer que en realidad pone «leche condensada» pero, pese al consecuente cambio de tonalidad que podría llevar a mal puerto la metáfora, la imagen con lo dulce me ha parecido más lograda, y, bueno, siempre es bonito dejar una huella de los universos que pueblan la cabeza de la traductora, y una tiene debilidad por el más ayyá, qué le vamos a hacer.

Julia Osuna Aguilar (1981) compagina la traducción de libros con la traducción de libros. Como traductora y culpable, desmiembra y vuelve a recomponer a autores de literatura negra anglosajones e italianos. Traductora y payasa, le gusta más un juego de palabras que a un tonto un lápiz, sobre todo si es en una comedia británica. Mirona como ella sola, vomita todo el cine que lleva dentro en bocadillos de cómics ajenos. En ocasiones, sin embargo, quién lo diría, puede incluso tener la delicadeza de traducir algún clásico del XIX o

principios del XX. En los últimos tiempos parecen perseguirla autoras de muy distinta índole, y se deja atrapar con ganas. Algunas de sus traducciones más recientes son: *Mujer, niña, otras* de Bernardine Evaristo, *Mirarse de frente* de Vivian Gornick, *El secreto del olmo* de Tana French, *Ellas hablan* de Miriam Toews, *La guerra de Alan* de Emmanuel Guibert o *Mala pinta* de Spike Milligan.

A PROPÓSITO DE LA TRADUCCIÓN DE «THE ROAD NOT TAKEN» DE ROBERT FROST

Pedro Pérez Prieto

Es tanto lo que se ha escrito sobre este poema que uno podría pensar que ya se ha dicho casi todo. De cerca, los árboles no nos dejan ver el bosque y el sotobosque nos impide discernir el sentido del camino tras la curva; pero como el camino se hace al andar, conviene decidirse a transitar por el camino elegido, por el poema, y ya iremos viendo o imaginando qué se deja atrás y a dónde nos lleva e imaginando qué pudo haber sido, que es y qué será. Pero lo que ahora me ocupa y me preocupa es la traducción al castellano de su primer verso, que dice: *Two roads diverged in a yellow wood.*

Creo que lo primero de todo es prestar atención a las palabras. Solamente dos palabras de este verso podrían suponer alguna dificultad a la hora de trasladarlas al castellano. Me refiero a *roads* y *diverged*. *Roads* se ha traducido de diferentes formas. Encontramos «caminos», «sendas», «senderos» etc. Pero nadie mejor que el autor del poema para saber cuál es el sentido. En cierta ocasión, cuando alguien se refirió a este verso como *two paths diverged in a yellow wood*, Robert Frost le corrigió inmediatamente y se lo repitió con cierto enfado, enfatizando *roads*. Es conveniente comentar la diferencia que existe entre *path* y *road*.

Road: a long, narrow stretch or way of land with a levelled surface, made for travelling.

Path: a way or small passage on the ground beaten by human or animal feet.

A *path* le correspondería «senda» en castellano. Y el DRAE dice de «senda»: «Camino más estrecho que la vereda, abierto principalmente por el tránsito de peatones y del ganado menor». Y, respecto a «camino»: «Vía que se construye para transitar».

En lo que insistía Frost era en el hecho de que *road* (camino) es una vía construida para transitar mientras que *path* (senda) no está construida o pavimentada sino que se ha formado por el tránsito de personas o animales. Como «carretera» no es lo apropiado en este caso; dejémoslo en «camino», que tiene ese sentido y parece lo más adecuado en un bosque.

En cuanto a *diverged*, existe una traducción muy citada –es la versión más reproducida en internet–, cuyo primer verso dice «dos caminos se bifurcaban en un bosque amarillo». Es preciso señalar que un camino se bifurca cuando se divide en dos. Si dos caminos se bifurcan, tendríamos cuatro caminos, y el poema dice claramente que son dos.

Dice el DRAE de bifurcarse: «1. prnl. Dicho de una cosa: Dividirse en dos ramales, brazos o puntas. Bifurcarse un río, la rama de un árbol»

Por lo tanto, «se bifurcaban» no es equivalente a *diverged*. «Se abrían» es otra opción que se ha presentado; pero parece conducir a la misma idea que «se bifurcaban». Lo más parecido, ajustado y, por tanto, equivalente sería «divergían».

«Divergir: Dicho de dos o más líneas o superficies: Irse apartando sucesivamente unas de otras».

Parece ser que si se utiliza «divergían», al ser cuatro sílabas se considera un estorbo para conseguir un endecasílabo o, incluso, un alejandrino; pero ocurre que los versos del original no todos tienen el mismo número de sílabas y lo que importa es el número de acentos en cada verso, que son cuatro. Además, si hacemos caso a Frost y a su teoría del sentido del sonido, esto debería prevalecer sin importar el número exacto de sílabas y sí el número de acentos. Entonces, creo que lo más acertado podría ser una traslación en la que ni se añade ni se quita nada, con todas y cada una de las palabras y acentos del original.

Two **roads diverged** in a **yellow wood**

Dos **caminos divergían** en un **bosque amarillo**

Para el resto habrá que estar atentos a las características estilísticas. La rima, puesto que aparece en el original –y que no es un sonsonete como se proclama con mucha frecuencia–, debería estar en la traducción pues no solamente actúa en el plano fónico proporcionando sonoridad, musicalidad y ritmo de timbre, sino que también lo hace en el plano semántico, ya que da lugar a una relación significativa entre dos palabras que el azar da como relacionadas. Todo ello para conseguir una equivalencia estilística, pragmática y semántica. Se suele decir que la traducción es incompleta si no hay equivalencia estilística y pragmática; pero que, si no hay equivalencia semántica, la traducción es incorrecta. No veo cómo puede haber una equivalencia semántica sin que vaya acompañada de una equivalencia estilística y pragmática ya que el contenido está en la forma y la forma es el contenido desplegado.

No parece que traducir este poema pueda resultar muy complicado. Siendo sencillo en la expresión, resulta sin embargo complejo en su interpretación. Muchos son los que se empeñan en dar su interpretación como la más adecuada. ¿Que se presta a muchas interpretaciones? Si el lector quiere elucubrar, está en su derecho. Cada uno es muy libre de interpretar un poema como quiera. No seré yo quien diga qué emociones o qué sentimientos ha de despertar en el lector. Y esto es así a pesar de que la intención del autor pudiera haber sido muy concreta, como lo es en este caso, pues Robert Frost lo ha comentado. Escribió este poema para su amigo Edward Thomas y lo hizo simplemente porque le extrañaba y le parecía divertida la actitud de Thomas cuando, en los numerosos paseos que daban por el bosque, este trataba de enseñarle algo extraordinario y, al no encontrarlo, mostraba su pesar porque el camino elegido no los había llevado a esas maravillas prometidas. Y Frost le reprochaba: «No matter which road you take, you'll always sigh, and wish you'd taken another».

Pero a Thomas no le pareció divertido en absoluto y lo interpretó de forma muy diferente a la intención del poeta al igual que podrá hacer cualquier lector. Lo que sí parece estar bastante claro es cuál debería ser el comienzo en castellano: «Dos caminos divergían en un bosque amarillo...»

[Pedro Pérez Prieto](#) (Navaescorial, Ávila, 1953) es licenciado en Filología Moderna (Francés e Inglés) por la Universidad de Salamanca, y en Filología Española por la UNED. Traduce poesía de forma continuada desde el año 2003. Su traducción de los *Sonetos de William Shakespeare* (Nivola, noviembre de 2008) recibió en 2009 el Premio Esther Benítez que otorga ACE Traductores. Ha traducido *Arena y espuma* y una selección de *Dichos espirituales*, de Gibran Kahlil Gibrán bajo el título de *Aforismos* en la colección *A la mínima* en la editorial Renacimiento. En noviembre de 2014 se publicó su antología bilingüe *Poesía en lengua inglesa. Antología esencial*; *El Corsario*, de Lord Byron, en 2015; una reedición revisada de los *Sonetos de William Shakespeare* en 2016 e *Historia de Cardenio*, de Shakespeare y Fletcher en 2017; todas estas en la editorial Sial Pigmalión y en edición bilingüe. En esta misma editorial aparecerán próximamente *Poemas sobrenaturales*, de Coleridge y otras dos antologías. Acaba de publicarse *Poemas*, de Christopher Caudwell y no tardará en aparecer *Tres poemas*, de Hannah Sullivan.

EL ENVÉS DEL BROCADO

Jordi Fibla

En *El libro del té*, **Kakuzo Okakura** escribe que «una traducción es siempre una traición y, como dijo un autor Ming, por buena que sea, no puede ser más que el envés de un brocado o de un tapiz: contendrá todos los hilos del tejido, pero carecerá siempre de la delicadeza del color y del dibujo». Lo que dice este autor chino innominado me parece cierto solo a medias. Es imposible librarnos del tópico de la traición, pero prescindo por ahora de él para centrarme en la pérdida del color y del dibujo. En un texto en prosa eso no tiene por qué ocurrir: el color y el dibujo de un relato son traducibles. La poesía es otra cosa, sobre todo la rimada. Salvo afortunadas excepciones, la musicalidad, que depende de las distintas sonoridades de las palabras en cada lengua, o se pierde o sufre una merma más o menos considerable.

Acabo de traducir el libro *Lecciones para japoneses*, de **Lafcadio Hearn**, que contiene poemas de **Tennyson, Christina Rossetti, O'Shaughnessy, Browning, Victor Hugo, Keats, Locker-Lampson, Crashaw, Ashe, Wordsworth, Byron, Hood, Coleridge, Cory, Watson, José María de Heredia, Longfellow, Quiller-Couch, Emerson, Greenleaf Whittier, Gray, Swinburne, Kingsley, Burns...** demasiados delitos cometidos de una sola vez. Todos los poemas son rimados, y esta es la primera y última vez que me meto en semejante berenjenal. Dejo los poemas intercalados en el texto en versión original y las traducciones van en un apéndice encabezado por esta nota: «Como dice Hearn al presentar su versión inglesa de *Le samourai*, obra de **José María de Heredia**, cuyo original en francés se incluye aquí, “por descontado, mi traducción es muy deficiente y solo podéis extraer de ella el significado y el color de la escena, pues la bella sonoridad y la luminosidad de la lengua francesa han desaparecido”. Lo mismo es aplicable a la traducción española de todos los poemas rimados en inglés y francés que figuran en la obra. Lo que ofrezco es el significado y tal vez el color; la musicalidad es inseparable del original». Al igual que Hearn, creo que el «color» de un poema rimado puede ser traducible, al contrario de lo que afirmaba aquel autor Ming, pero el «dibujo» (la sonoridad, la luminosidad, la musicalidad) no.

Julio Cortázar escribió un librito delicioso, *La vuelta al libro en ochenta mundos*, uno de cuyos capítulos viene a ser un epitafio de su tarea como traductor de poesía francesa. Se titula *Tumba de Mallarmé* y sus primeras líneas son impresionantes: «De los traidores refugiados consuetudinariamente en el oficio de la traducción, muchos de los que traducen poesía se me antojan avatares de ese Judas sofisticado que traiciona por inocencia y por amor...» Y sigue diciendo que la traducción de poesía «solo se imanta y cobra sentido como los triunfos pírricos». Cortázar se despidió para siempre de la traducción de poesía francesa abordando el poema de **Mallarmé** titulado *Tombeau*. Es un soneto que tradujo **Pablo Mañé Garzón** a fines de los años setenta, en el volumen *Poesía completa*, versión bilingüe, publicado por Ediciones 29. He aquí el original:

Le noir roc courroucé que la bise le roule
 Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains
 Tâtant sa ressemblance avec les maux humains
 Comme pour en bénir quelque funeste moule.
 Ici presque toujours si le ramier roucoule
 Cet immatériel deuil opprime de maints
 Nubiles plis l'astre mûri des lendemains
 Dont un scintillement argentera la foule.
 Qui cherche, parcourant le solitaire bond
 Tantôt extérieur de notre vagabond—
 Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine
 A ne surprendre que naïvement d'accord
 La lèvre sans y boire ou tarir son haleine
 Un peu profond ruisseau calomnié la mort.

Pablo Mañé Garzón (1921-2004) fue traductor y artista plástico de renombre, nacido en Uruguay, de origen catalán. En 1969 la tierra de sus antepasados tiró de él y se instaló en Barcelona. Pintaba y traducía, las portadas de algunas traducciones están ilustradas por él mismo, por ejemplo, *La virgen y el gitano*, de **D. H. Lawrence**. Realizó traducciones de **William Blake**, **Poe**, **Shakespeare**, **Verlaine**, **Whitman**. Cometió un pecado en el que muchos caímos en tiempos menos rigurosos para la traducción e hizo una versión indirecta de *Caballos desbocados*, de **Yukio Mishima**. También tradujo la poesía completa de Mallarmé. A pesar de ese pecado, era un hombre honesto. Su prólogo al volumen de

Mallarmé finaliza con este párrafo: «Sé que no es muy virtuoso esto de traducir poesía. Hasta me pregunto a veces si puede considerarse lícito. Pero es necesario, y, aunque nadie tiene derecho a transformar la necesidad en virtud, cualquiera puede reclamar cierta benevolencia cuando se ha propuesto llenar un vacío con cierto decoro, ya que no con brillo». Y, en efecto, con cierto decoro, tradujo el poema *Tombeau*, de Mallarmé.

La negra roca irritada que el invierno azota
no se detendrá ni bajo piadosas manos
que palpen su parecido con los males humanos
como para bendecir algún funesto molde.
Aquí, casi siempre, si la paloma torcaz arrulla,
este duelo inmaterial oprime de muchos
núbiles pliegues el astro en sazón de las mañanas
cuyo chispear plateará a la muchedumbre.
¿Quién busca recorriendo el solitario salto
hace poco exterior de nuestro vagabundo—
Verlaine? Está escondido entre la hierba, Verlaine
al no sorprender sino incautamente de acuerdo
el labio sin beber en él ni ahogar su aliento
un riachuelo poco profundo calumniado la muerte.

¡Judas!, habría exclamado con razón Cortázar, cuyo texto *Tombeau de Mallarmé* se publicó una década antes que la traducción de Mañé. En ese texto Cortázar cuenta que también él había traducido a **Supervielle, Keats, Costeau y Benjamin Péret**. «Un séptimo día miré lo que había hecho y lo encontré malo... me despedí de mi doble traidor con una ceremonia de purificación, este *Tombeau de Mallarmé*.» Y es que sólo la forma más extrema de la paráfrasis podía rescatar en español el misterio de una poesía impenetrable a toda versión. Para demostrar esto, propone leer en voz alta cualquier versión del poema. Realmente, si recitamos el original francés y a continuación la traducción de Mañé, encontramos todos los hilos del envés, algunos un tanto enredados, pero no habrá rastro del color ni del dibujo.

¿Y cuál fue esa ceremonia de purificación de Cortázar antes de cortarse la coleta como traductor de poesía? Hela aquí:

Si la sola respuesta fue confiada
a la lúcida imagen de la albura
ola final de piedra la murmura
para una arena oscura ensimismada.
Suma de ausentes voces esta nada
la sombra de una vaga sepultura
niega en su permanencia la escritura
que urde apenas la espuma y anonada.
Qué abolida ternura, qué abandono
del virginal por el plumaje erigen
la extrema altura y el desierto trono
donde esfinge su voz trama el recinto
para los nombres que alzan del origen
la palma fiel y el ejemplar jacinto.

Hay que hacer un notable esfuerzo para encontrar similitudes entre este poema y el de Mallarmé, aunque alguna salta a la vista, como «la sombra de una vaga sepultura». Es un acto artístico surgido de la desesperación por la imposibilidad de traducir poesía, un grito de impotencia ante la belleza indúctil que se modula y forma una belleza nueva. Es el haz de un brocado distinto, con la plenitud de su color y su dibujo.

Referencias bibliográficas

- Okakura, Kakuzo: *El libro del té*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1999.
Mallarmé, Stéphane: *Poesía completa*, Ediciones 29, Sant Cugat del Vallés, 2001.
Cortázar, Julio: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1970.

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

MUTIS REBAUTIZADO

Ricardo Bada

Como ya sabemos, para aquello que en español expresamos con la preposición «de», al denotar posesión o relación personal del sujeto con el objeto, en los idiomas inglés, alemán y neerlandés –como saben los que saben inglés, alemán y neerlandés (no necesariamente los tres a la vez)– existe lo que se llama «genitivo sajón», que se forma añadiendo en inglés la construcción «'s» al nombre propio del sujeto de la frase, y en alemán y neerlandés una simple «s».

Recordemos un par de ejemplos: La novela antiesclavista de Harriet Beecher-Stowe *Uncle Tom's Cabin* (en español, *La cabaña del Tío Tom*). La narración autobiográfica de Thomas Bernhard *Wittgensteins Neffe* (*El sobrino de Wittgenstein*). Pero esto, que resulta de tanta ayuda para formulaciones de una precisión fulminante, puede dar lugar a disparates del tamaño de la catedral de Colonia. Sin ir más lejos, como diría el impertérrito locutor de Les Luthiers. [Dicho sea de paso, en castellano también existe un genitivo de una índole muy parecida aunque tan oculto y olvidado que nadie se acuerda de él. Es ése que podemos localizar en todos los apellidos terminados con la desinencia «ez»: Sánchez no significa otra cosa sino «hijo de Sancho», como López es «hijo de Lope», Rodríguez «hijo de Rodrigo», y así sucesivamente. Pero regresemos al caso del genitivo sajón y a los disparates que logra provocar una lectura deficiente: en este caso, justamente de un apellido, y un apellido ilustre, además].

El caso que quiero narrarles sucedió cuando a un crítico literario alemán se le cruzaron los cables y aplicó el genitivo sajón a la lengua castellana al ocuparse de la primera traducción de un libro de Álvaro Mutis al idioma de Goethe. Era a su vez la primera novela de la entonces todavía sólo trilogía de Maqroll el Gaviero, *La nieve del Almirante*. Al correr de los años el maestro Mutis fue ampliando la saga hasta un total de siete títulos, enriqueciéndola sobre todo con una joya refulgente: *La última escala del Tramp Steamer*. No dejen de leerlo, es un relato de una perfección comparable a la de *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez, *El perseguidor* de Cortázar o *La tregua* de Benedetti.

Pues bien: en un diario de Franconia apareció una reseña de la edición alemana de *La nieve del Almirante* en la que se mencionaba siete veces, siete, al autor, y las siete veces llamándolo, ¡pobrecito mío!, Álvaro Muti. Lo bueno del caso es que el libro le había gustado a ese

crítico y lo analizaba con bastante acierto y hasta con cierta osadía, diciendo verbigracia que «Muti escribe de un modo más claro y más plástico que García Márquez».

Lo que me pareció un desafuero es que el buen señor dijera también que «la traducción de Katharina Posada conserva la precisión y la exactitud de las frases originales», y que le hacía justicia al texto. Afirmar semejante cosa es mandarse la parte, como dicen en el Río de la Plata, y no porque no sea cierto lo dicho por el crítico, que sí lo es: la traducción de Katharina Posada (quien asimismo ha lucido sus artes de trujamana con la poesía de León de Greiff) merecía ciertamente la felicitación. Pero ¡por Dios! (como solía Mutis en estos casos), que la hubiese felicitado alguien que supiera español, porque si no cualquier elogio se vuelve un *boomerang*.

Y es evidente que no sabe español quien insiste machaconamente en que el autor de *La nieve del Almirante* es Álvaro Muti. No sólo eso: me temo que, de repente, pueda suceder que me encuentre otras reseñas de la misma firma y me enfrente en ellas con *La raza cósmica* de José Vasconcelo, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallego, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *El Aleph* de Jorge Luis Borge, *Antes que anochezca* de Reinaldo Arena y, desde luego, el inmortal *Don Quijote de la Mancha* del no menos inmortal don Miguel de Cervante. Quizás ustedes se rían o se sonrían con este cuento autenticísimo, pero a mí casi me hizo llorar. Y es que «todo es según del color / del cristal con que se mira», como dijo sabiamente don Ramón Campoamor's. Perdón: de Campoamor.

Ricardo Bada (Huelva, España, 1939), escritor residente en Alemania desde 1963.

Coeditor allí de dos antologías de literatura española contemporánea, y en solitario, de la obra periodística de García Márquez y los libros de viaje de Camilo José Cela. Editor en España de la poeta costarricense Ana Istarú, y en Bolivia de la única antología integral en castellano de Heinrich Böll (*Don Enrique*).

CENTÓN

UNA PILINGUI ANACRÓNICA

CENTÓN confeccionado con las participaciones de los socios en la lista de distribución de [ACE](#) [TRADUCTORES](#) durante el pasado mes de agosto.

Itziar Hernández Rodilla: Queridos: no encuentro datos. ¿Alguien sabe cuándo se comienza a usar *pilingui* en español? Es para un cuento de los años veinte y no habla de una prostituta de por sí sino de una ligerita de cascos en un bar de jazz.

María Teresa Gallego Urrutia: La primera (y única) aparición en el [CORDE](#) es de 1963. De Alfonso Paso.

Itziar Hernández Rodilla: Sí, eso lo había visto. Y también he buscado en Google Books y en [NGram](#), pero no dan resultados. En el Diccionario no está hasta las últimas ediciones. Por eso preguntaba, porque me da que no voy a poder usarlo, pero por si alguien tenía otra sensación... U otra palabra. A ver, que lo que la llama es un *chochito* (*coñito* incluso), pero me parecía que *pilingui* daba el punto.

Concha Cardeñoso Sáenz de Miera: ¡No me lo puedo creer! ¡Que casi casualidad! Estaba dándole vueltas a *piculina* para mi traducción. La he descartado, porque estoy en la época de Shakespeare cuando era joven y no sé de cuándo es esa palabra.

María Teresa Gallego Urrutia: A mí lo de *pilingui* me suena mucho de la época de mis veinte años, que fueron por ahí, por los llamados a la sazón «los felices sesenta». No anterior. Pero, claro, no te lo puedo asegurar.

Núria Molines: ¿Igual *buscona* o *descocada* te encajan? Pero qué lástima que *pilingui* no aparezca hasta más tarde...

M.^a Carmen de Bernardo Martínez: ¿Casquivana? En el [CORDE](#) aparece en 1923 y puede que encaje en tu búsqueda de acuerdo con la segunda acepción del DLE.

Itziar Hernández Rodilla: Quizá serviría, pero ¿hablarías de alguien diciendo «una casquivana»? Igual me estoy complicando mucho la vida, la verdad. Aún me da tiempo de darle vueltas, así que tendré que dejarlo reposar. Mil gracias a todos (¿todas?).

M.^a Carmen de Bernardo Martínez: Sí, en el DLE pone que se usa también como sustantivo.

Itziar Hernández Rodilla: Sí, claro, «la casquivana del quinto», dices. Pero no dices «hay una casquivana sentada en el rincón, bebiendo champán». Aunque, cuanto más lo escribo, mejor me suena, la verdad.

María Teresa Gallego: A falta de algo mejor, *fulana* es neutro, ni despectivo ni afectuoso. Se dice desde hace muchísimo y siempre te queda el recurso del diminutivo si te hace falta «un punto de cariño».

Celia Filipetto: He mirado en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* y no aparece *pilingui*.

Luisa Fernanda Garrido: ¿Y qué tal *pelandusca*? 2^a acepción del DRAE (no he mirado la antigüedad, pero es de las que decían abuelas y bisabuelas y seguimos diciendo en el entorno): **pelandusca:** De *pelar*. 1. f. despect. coloq. [prostituta](#). 2. f. despect. coloq. Mujer de costumbres sexuales muy libres.

María Teresa Gallego: Pero, ¿ves?, el propio diccionario dice que es despectivo. E Itziar decía que necesitaba un toque de simpatía.

Jaime Valero: *Golfilla* es otra opción, aunque también puede tener ese tono despectivo.

Celia Filipetto: Hay una interesante entrada sobre la palabra *pilingui* en la web [Español en América](#).

Alicia Martorell: *Pilingui* es lo que usaban en los años cincuenta (a ojímetro) las señoritas que no podían decir otras palabras en voz alta. Yo lo que lo veo es socialmente marcado, pero de época lo veo bien. Por ejemplo, un hombre no lo usaría. En mi casa se ha dicho

mucho, pero no sé desde cuándo. No recuerdo habérselo oído a mi abuela, pero en boca de mi madre y mi tía era habitual. Podría ser porque mi abuela era poco melindrosa. No es que mi madre y mi tía lo fueran, pobrecitas, es que algunas cosas no se podían decir. Mi tía ahora tendría noventa y mi madre noventa y seis. Tiene pinta de que lo dijeran desde siempre. *Pelandusca* es mucho más despectivo. *Pilingui* es solo eufemístico.

Juan de Sola: Itziar, personalmente ni lo dudaría: preferiría arriesgarme a cometer un ligero anacronismo (veinte, treinta años, dudo que más) que desvirtuar el tono y la palabra con una solución menos espontánea o convincente.

Luego está la cuestión de que el CORDE no es infalible. Quiero decir que es un corpus limitado y que, por tanto, refleja sólo una parte de los usos posibles del idioma en cada época. Tampoco sé si lo amplían regularmente, creo que siguen en los 250 millones de palabras (unos 2.800-3.000 libros de 300 páginas), y sin apenas traducciones. Entre 1910 y 1930, por ejemplo, la palabra *mujer*, aparece únicamente 7.291 veces en 387 documentos clasificados como *libros*. No es mucho. La palabra *cabrón*, en el mismo período, 27 veces en 9 documentos (la mitad de Valle-Inclán, por supuesto; quizá ahí tengas un hilo del que tirar).

Por otro lado, del [NTLLE](#), en cuestiones de lenguaje informal, no puedes fiarte. Es que ni siquiera hoy del DRAE actual; las voces entran en el diccionario poco antes de caer en desuso.

A mí la cuestión de los anacronismos siempre me ha parecido muy delicada; digamos que es una teoría que hace agua por muchas partes, pero que aguanta. *Fluctuat nec mergitur*, como el psicoanálisis. Nos atenemos a ella sobre todo en lo que al uso de palabras se refiere, pero no en cambio (o no tanto) en cuestiones de sintaxis o de prosodia, que también tienen sus giros y evoluciones. Está claro que usar «mente» en una traducción del XVII inglés cuando tenemos el «ingenio» o incluso el «genio» es un desliz evitable, pero dudo mucho que seamos capaces, por ejemplo, de reproducir la música de Gracián o de sus contemporáneos en una traducción. Le daremos notas, toques, visos, ese famoso aire de época, pero sabemos que jugamos dentro del terreno del pacto y de la suspensión máxima de la incredulidad.

Si llevamos la teoría de los anacronismos al límite, ¿cómo se supone que tenemos que traducir el alemán de los Nibelungos? ¿Con el castellano de las jarchas? Y los de clásicas, los que traducen a Homero, Platón o Tácito, ¿qué hacen? ¿Por qué ellos tienen más libertad (toda la libertad del mundo, de hecho: no tienen modelo), y tú tienes que darle vueltas y más vueltas a una sola palabra? Exagero, lo sé, pero creo que es como mejor se ve la magnitud o nimiedad del problema.

Como lector, desde luego, no me molestaría leer *pilingui* en una traducción de una autora inglesa o alemana de los años veinte. Es más, incluso me gustaría. Creo que es de esos casos en los que el *depende* puede ayudarte a barrer para casa. Sin menoscabo de las *fulanas* o *casquivanas* que te han sugerido por aquí.

(Ahora es cuando contestas y nos dices que has encontrado otra palabra mejor).

Itziar Hernández Rodilla: Tienes toda la razón. Mejor un anacronismo que algo que suene al esfuerzo que estás haciendo. Y, sí, soy consciente de que jugamos con doble rasero porque no escribimos como en los años veinte. Lo que no sé es si he encontrado una solución mejor, pero estoy pensando en cambiar de dirección. Puede que renuncie a las casquivanas fulanas de aires coquetos y opte por una figura operística.

María Teresa Gallego: Entre el pastiche (imposible y ridículo) y la necia teoría de que hay que volver a traducir los clásicos cada cincuenta años para modernizarlos, hay toda una serie de grados y posibilidades para el vocabulario, para los giros, para la «música».

Mi opinión es que hay que cuidarlo mucho, dentro de los límites a que está sometida toda obra humana, falible por definición menos si es de Leonardo da Vinci.

Eso sí, lleva tiempo. Veinte páginas de Montaigne llevan bastantes más días de trabajo y bastante más desgaste de materia gris (y de recurso a toda una vida lectora) que una novela contemporánea de 250 páginas. Pero el resultado es ese *bajo continuo* (hallazgo genial de [Martín Schifino en uno de sus Trujamanes](#)) en que reside toda la diferencia entre cuidarlo y no cuidarlo.

ENTREVISTAS

PALABRA DE LIBRERA: ENTREVISTA A TAMARA CRESPO, DE LA LIBRERÍA PRIMERA PÁGINA

*Continuamos con esta serie de entrevistas breves, que siguen el formato de nuestra sección «Del amigo, el consejo», con las respuestas de **Tamara Crespo**, responsable de la librería Primera Página de Urueña, Valladolid ([Corro de Santo Domingo 15](#)), a nuestras preguntas sobre la lectura y los libros traducidos. Porque [#TodoEmpiezaEnUnaLibrería](#).*

[ACE Traductores](#) trabaja, entre otras cosas, por defender los derechos de los traductores de libros y por que se reconozca la importancia cultural de su labor. ¿De qué manera te parece que las librerías pueden ser **aliadas** de los traductores en sus reivindicaciones?

Para empezar, creo que es importante, tanto a la hora de catalogar el libro viejo como en el catálogo de libro nuevo, hacer constar la autoría de la traducción. Yo siempre lo hago. También podemos invitar a las presentaciones a los traductores, que no suelen estar presentes. En mi caso, he podido hacerlo en varias ocasiones y es algo muy enriquecedor escucharos hablando de vuestro trabajo que, en efecto, es de una importancia capital. Sin vosotros, quienes no somos políglotas o ni siquiera dominamos una segunda lengua, nos perderíamos tanto...

¿Qué traducción reciente te ha parecido especialmente destacable y por qué?

Pues la que **Núria Molines** hizo de *Goethe en Dachau*, de [Contraescritura](#). Y es lo que os decía, fue una delicia escucharla hablar de la traducción durante la presentación que organizamos del libro, conocer los entresijos, las dificultades, el conocimiento e incluso la pasión que se ponen en juego al traducir. Más recientemente, me ha gustado mucho también descubrir a un autor francés, Henri Calet, de la mano de su traductor **Raúl Valero García**, que se ha convertido también en editor con uno de sus libros, [Monsieur Paul](#).

¿Qué libro traducido marcó tu infancia o adolescencia?

[Los asesinatos de la rue Morgue](#). Con ese título lo leí, y me gustaría saber qué edición y qué traducción fueron. También leía mucho de niña a [Agatha Christie](#) y tampoco conozco al traductor de las ediciones que leía, las de Molino.

¿Cuál fue el libro que te hizo cobrar conciencia de la labor de los traductores, de estar leyendo palabras extranjeras que alguien había reescrito en tu idioma?

Creo que fue con la poesía, y en concreto, con la de [T. S. Eliot](#). Recientemente me ha vuelto a ocurrir con la traducción de un poema de [Charlotte Brontë](#) que me gusta mucho, [Pleasure](#), y que no encuentro en español en ninguno de sus libros editados en nuestro idioma. En internet hay algunas traducciones, pero muy malas. La poesía me parece un género especialmente difícil de traducir.

¿Qué libros, autores, géneros o temas asocias con algún traductor en concreto?

Los de la editorial [Contraescritura](#).

¿Cuál es la traducción más curiosa que te han pedido [por el tema, por la lengua, por la persona que la buscaba...]?

Pocas veces mencionan los lectores al traductor. Solo en una ocasión he hablado con un cliente sobre las traducciones de Cortázar. Hace poco, una señora que quería regalar a su hija un libro que ella tenía en una edición antigua (creo recordar que era *Jane Eyre*) insistía en preguntarme si era «el mismo libro». Me hizo gracia porque, claro, si buscaba, como parecía querer decirme, la literalidad, las mismas palabras, es decir, la misma traducción, quizá no fuera «el mismo libro»... Yo le dije, bueno, eso depende de la traducción, pero el mismo libro es, eso sí.

¿Cómo influyen las traducciones en los libros que encargas y que recomiendas en la librería? ¿En qué medida crees que los lectores se fijan en la traducción a la hora de comprar un libro de un autor extranjero?

Pues como decía en la respuesta anterior, no suele ser algo que pregunten los lectores. Me parece que se aprecia poco porque también son pocos los que me piden libros en la lengua

original. Las traducciones son importantísimas, pero en general, no nos damos cuenta, me temo.

En España hay varios premios que reconocen la labor de los traductores de libros, como el [Premio Nacional a la Mejor Traducción](#), el [Esther Benítez](#) o el [Ángel Crespo](#). ¿Los conoces? ¿Sueles enterarte de los fallos? ¿Sueles destacar las obras ganadoras en la librería? Si no lo has hecho hasta la fecha, ¿te animarías a hacerlo a partir de ahora?

Pues lamentablemente no los conozco, pero sí que me gustaría y, por supuesto, me encantaría ayudar a su difusión.

Sobre la librería

Primera Página es una librería de **libro viejo y nuevo**, fundada en 2015 por dos periodistas, **Tamara Crespo** y **Fidel Raso**, del que tenemos una exposición de fotos, cámaras y objetos de cuatro continentes. Está especializada en **periodismo, fotografía y viajes**, pero en segunda mano hay de todo (entre otras, una **sección de lengua e idiomas**). Nos gusta definir la librería como una trinchera, lo es en el sentido físico y nos gustaría que lo fuera como metáfora: un **lugar de encuentro y resistencia** en torno al libro.

Puedes estar al tanto de las novedades de la librería en su web o en sus redes sociales:

- [Facebook](#)
- [Twitter](#)
- [YouTube](#)

PALABRA DE LIBRERA: ENTREVISTA A CHIARA DELLE DONNE, DE LA LIBRERÍA DIÓGENES

*Continuamos con esta serie de entrevistas breves, que siguen el formato de nuestra sección «Del amigo, el consejo», con las respuestas de **Chiara Delle Donne**, de la librería Diógenes, de Alcalá de Henares ([Calle Ramón y Cajal 1 y 4](#)), a nuestras preguntas sobre la lectura y los libros traducidos. Porque [#TodoEmpiezaEnUnaLibrería](#).*

ACE Traductores trabaja, entre otras cosas, por defender los derechos de los traductores de libros y por que se reconozca la importancia cultural de su labor.

¿De qué manera te parece que las librerías pueden ser **aliadas** de los traductores en sus reivindicaciones?

Los libreros podemos apoyar la labor de los traductores estando más y mejor informados. A nivel técnico, en nuestra librería tenemos pendiente la tarea de añadir en las fichas de los libros el nombre del traductor para que sea visible cuando realizamos una búsqueda, tanto en la tienda como en la web. Ocurría lo mismo hace años con los ilustradores, hasta que han conseguido hacerse con el puesto relevante que se merecen.

¿Qué traducción reciente te ha parecido especialmente destacable y por qué?

En los últimos años, la existencia de buenas traducciones de autores como la polaca **Olga Tokarczuk** (gracias a traductores como Xavier Farré, Ester Rabasco o [Abel Murcia](#)) o el rumano **Mircea Cărtărescu** (gracias a la traductora [Marian Ochoa de Eribe](#)) han permitido acercar al gran público obras hasta ahora casi desconocidas en nuestro país, hasta convertirlas en lecturas de culto.

¿Qué libro traducido marcó tu infancia o adolescencia?

El libro que más me marcó en mi infancia fue [Tom Sawyer](#), en una edición bastante mala y seguramente mal traducida. Está claro que lo que más me fascinó en ese momento fue la historia en sí, ya que entonces no prestaba ninguna atención a cómo estuviera escrita.

¿Cuál fue el libro que te hizo cobrar conciencia de la labor de los traductores, de estar leyendo palabras extranjeras que alguien había reescrito en tu idioma?

En la adolescencia cayó en mis manos una edición bilingüe inglés-italiano de [Los viajes de Gulliver](#). Entonces sí me di cuenta de lo importante que era la traducción. Pudiendo leer ya en inglés, pero con ayuda, disfrutaba comparando frases y expresiones en las dos lenguas. Para mí fue todo un descubrimiento.

¿Qué libros, autores, géneros o temas asocias con algún traductor en concreto?

Entre los clientes de nuestra librería contamos con una excelente traductora del ruso, ganadora de varios premios de traducción, la alcalaína [Marta Sánchez-Nieves Fernández](#). Por lo tanto, cuando se habla de literatura rusa, especialmente la clásica, automáticamente pienso en ella.

¿Cuál es la traducción más curiosa que te han pedido [por el tema, por la lengua, por la persona que la buscaba...]?

Hace muchos años, asistía a las polémicas charlas filosóficas que daba el pensador [Agustín García Calvo](#) en el [Ateneo de Madrid](#). Cuando un cliente me pidió por primera vez una edición de la [Iliada](#) traducida por él, me quedé muy sorprendida porque no conocía su faceta de traductor. Hay que tomar en cuenta que yo me crié y formé en Italia, por lo tanto algunos autores y figuras públicas me eran desconocidos. Ahora sé que García Calvo era un gran lingüista y un traductor brillante.

¿Cómo influyen las traducciones en los libros que encargas y que recomiendas en la librería? ¿En qué medida crees que los lectores se fijan en la traducción a la hora de comprar un libro de un autor extranjero?

En general, en la librería prestamos más atención a la traducción de autores clásicos, y también a la traducción de autores que escriben en lenguas más lejanas, como el japonés, cuya adaptación a nuestra lengua tiene que ser necesariamente más libre. En una ocasión comparé dos ediciones diferentes de [Soy gato de Natsume Soseki](#). Me gustó mucho más [la de Yoko Ogihara y Fernando Cordobés, publicada por Impedimenta](#). Me pareció que la narración fluía mejor y las expresiones empleadas eran más creíbles, casi naturales. Diría que a la hora de encargar libros traducidos, pudiendo elegir, yo me oriento hacia editoriales

que me dan más confianza, como [Alba](#) para los clásicos o [Impedimenta](#) para las obras más recientes. En mi opinión, no son muchos los lectores que se fijan en la traducción a la hora de comprar un libro extranjero, sobre todo si se trata de una obra contemporánea.

En España hay varios premios que reconocen la labor de los traductores de libros, como el [Premio Nacional a la Mejor Traducción](#), el [Esther Benítez](#) o el [Ángel Crespo](#). ¿Los conoces? ¿Sueles enterarte de los fallos? ¿Sueles destacar las obras ganadoras en la librería? Si no lo has hecho hasta la fecha, ¿te animarías a hacerlo a partir de ahora?

No estoy lo suficientemente informada acerca de los premios que se dan a las traducciones, salvo en casos puntuales, pero sí me gustaría hacerlo a partir de ahora.

Sobre la librería

La librería Diógenes consta de dos locales en el casco antiguo de **Alcalá de Henares**. Dos espacios con encanto y personalidad. El número cuatro de la calle Ramón y Cajal alberga la librería más moderna, dedicada a la **narrativa contemporánea**, la **literatura infantil y juvenil** y a las **actividades culturales**, como presentaciones, cuentacuentos y ciclos de poesía. El número uno de la calle Ramón y Cajal está dedicado a todas las demás materias, **clásicos**, **ensayos** y **libros de estudio**. Se aloja en una casa antigua y acoge el alma de una librería que se ha expandido a lo largo de los años, sin perder nunca la esencia del filósofo griego del que toma prestado el nombre. Diógenes se desprendió de todo objeto material y superfluo para vivir con lo esencial. Como casa le bastaba una simple tinaja y como herramienta, una linterna, que lo ayudaba en su labor: buscar al hombre, al hombre honesto. Y eso es lo que Librería Diógenes lleva haciendo en estos más de 30 años, proporcionar **libros que nos iluminen el camino**.

La librería se ha ido adaptando a los tiempos, modificando su estructura, diversificando su fondo e introduciendo las **nuevas tecnologías**, para proporcionar un servicio cada vez más ágil y eficiente. Cuenta con una **plantilla estable**, que colabora en la toma de decisiones y participa activamente en la gestión de la misma. De esta manera ha podido superar momentos difíciles, saliendo siempre reforzada.

Puedes estar al tanto de las novedades de la librería en su web o en sus redes sociales:

- [Facebook](#)
- [Twitter](#)
- [Instagram](#)

ENTREVISTA A KARIN KRIEGER

Iniciamos con esta entrevista a *Karin Krieger* una serie de conversaciones entre [Celia Filipetto](#) y las traductoras de *Elena Ferrante*.

Cuéntanos brevemente tu trayectoria profesional como traductora literaria.

Soy un ratón de biblioteca, así que siempre quise ser traductora literaria. De todos modos, acabé estudiando italiano por casualidad. Cuando terminé el bachillerato, quería estudiar español e inglés en la Humboldt-Universität, pero en aquel entonces, en el Berlín oriental de la RDA, no se podía elegir libremente. La universidad me asignó a Filología Románica con las especialidades de francés e italiano.

La caída del Muro en 1989 fue para mí una enorme liberación, ya que a partir de entonces pude dedicarme sin impedimentos a mi vocación, y también, no lo olvidemos, viajar a Italia por primera vez en mi vida para entrar en contacto con la lengua y la cultura del país no solo de una forma teórica, sino de primera mano. ¡Y por fin pude comprar buenos diccionarios!

He traducido para diferentes editoriales obras de Claudio Magris, Vercors, A. Baricco [sobre el litigio por las traducciones de Baricco, véase el artículo de Ros Schwartz en [VASOS COMUNICANTES 41](#)], Andrea Camilleri, Anna Banti, Margaret Mazzantini, Ugo Riccarelli, Giuseppe Pontiggia, A. Massarenti, Elena Ferrante y muchos otros. Al ir acumulando experiencia profesional, también empecé a impartir clases de traducción literaria.

¿Qué supuso en tu carrera profesional haber dado voz a una escritora ausente?

¿Hubo un antes y un después?

Como traductores o traductoras, *a priori* no se nos conoce por traducir bien, sino más a menudo por traducir a un autor famoso. Eso es injusto, pero el mundo es así. Ya lo viví tras el éxito de mis primeras traducciones de Baricco.

Elena Ferrante nos ha hecho un gran favor a los traductores, ya que indirectamente ha ayudado a dar mayor visibilidad a nuestra profesión. A causa de su anonimato voluntario y

de la falta de una «historia» que contar sobre la autora, a una gran cantidad de periodistas se les ocurrió la idea de interesarse por el complejo proceso de creación de un texto traducido, así como por su traductora, que suele trabajar en la sombra. Por eso he tenido la hermosa oportunidad de hablar en lecturas y numerosas entrevistas, no solo de la obra de Elena Ferrante, sino también de mi trabajo y de la traducción literaria en general. He recibido cartas maravillosas de los lectores. Por otro lado, esos focos que me iluminaron de pronto —como artista suplente, por así decir— también entorpecieron mi trabajo. Necesito tranquilidad para relacionarme con las palabras.

¿Cómo resolviste la presencia/ausencia del napolitano en las obras de Ferrante?

Por suerte, Ferrante casi nunca explicita el dialecto. A menudo deja que resuene solo como una amenaza lejana, por lo que se puede traducir fielmente la frase de la autora «disse in dialetto» como «dijo en dialecto».

Con los insultos napolitanos tuve más dificultades. Un dialecto está muy ligado al lugar en el que se habla, de modo que en alemán no puedo utilizar el dialecto berlinés así como así, por ejemplo, o palabras bávaras para trasladar la atmósfera del sur de Italia. Eso acabaría con el colorido local del original. Además, en italiano existe un espectro mucho más amplio y diferenciado que en alemán para insultar a las mujeres. He tenido que echar mano del ingenio e inventar términos *ad hoc* para señalar que ahí el lenguaje se aparta de la norma.

¿Podrías hablarnos de una dificultad especial de la traducción de las obras de Elena Ferrante?

Para mí, lo más difícil como traductora siempre es cuando Elena Ferrante formula ciertos enunciados de una forma conscientemente ambigua y juega con esa vaguedad. En alemán estamos obligados a precisar más en la selección léxica, porque muchas veces nuestras palabras no son tan genéricas. Un ejemplo muy sencillo es *andare*, «ir», que en alemán puede significar tanto *gehen*, «ir a pie», como *fabren*, «ir en algún tipo de vehículo». El alemán coloquial no tiene ninguna palabra que traslade ambos significados a la vez. Aunque para el original quizá sea del todo irrelevante cómo ha llegado un personaje al cine, por ejemplo, yo debo decidir si ha hecho el camino a pie o en algún medio de transporte. Se requiere mucha creatividad para encontrar una solución adecuada a pesar de todo.

Y cuando Ferrante difumina los contornos y a veces no dice si el personaje que habla es un hombre o una mujer, para mí también resulta complicado porque, al contrario que en italiano, no puedo omitir los pronombres. Debo traducir *disse* bien por «él dijo» o por «ella dijo».

Personalmente, otra cosa que me ha costado es mantener ese tono en parte contenido de Ferrante, casi sobrio, cuando trata escenas de especial dramatismo. He tenido que reprimir mi temperamento y ser muy disciplinada para no recurrir a palabras que eran más apasionadas que las del original.

¿Cuál es la situación profesional de los traductores literarios en tu país?

La situación de los traductores literarios en Alemania ha mejorado muchísimo en estos últimos veinte años. El motivo ha sido sin duda que ahora tenemos una [asociación](#) muy fuerte con muchos miembros activos. Y con nuestra creciente visibilidad en la sociedad, crece también nuestra fuerza para llamar la atención sobre la precariedad existente. Gracias a eso, por ejemplo, hemos conseguido que se nos reconozca legalmente una participación en las ventas de los libros que hemos traducido. Para ello, muchos traductores valientes lanzaron toda una campaña de litigios para protestar contra una remuneración injusta. En muchos casos, esa participación es demasiado reducida y no llega a pagarse más que cuando las tiradas son muy altas, pero por algo se empieza. Los honorarios por página traducida tampoco alcanzan muchas veces para pagar el alquiler solo con la traducción literaria. Salvo contadas excepciones, lo cierto es que a esta profesión tan valiosa para la cultura solo puede dedicarse quien lo hace por amor al arte, o quien tiene el sustento asegurado por otros medios.

Por suerte, desde hace unos veinte años existe el [Deutsche Übersetzerfonds](#) que varias veces al año concede becas bien dotadas para proyectos de traducción. Los requisitos principales para recibir una de estas becas son una traducción de calidad y un contrato con la editorial que estipule unos honorarios que en ningún caso pueden ser inferiores a un mínimo establecido. Así también se recompensa la solidaridad entre colegas de profesión. Y la solidaridad es algo muy valioso.

Traducción del alemán de [Laura Manero](#).

ENTREVISTA A ANN GOLDSTEIN

Seguimos con la serie de conversaciones –iniciada [el pasado viernes](#)– entre [Celia Filipetto](#) y las traductoras de [Elena Ferrante](#) con la entrevista a [Ann Goldstein](#), traductora al inglés.

Cuéntanos brevemente tu trayectoria profesional como traductora literaria.

Empecé como la mayoría de los traductores que conozco, por casualidad. Llevaba varios años estudiando italiano cuando mi jefe me pidió que le echara un vistazo a un libro en italiano y le diera mi opinión; era un libro breve, de Aldo Buzzzi, un escritor bastante desconocido incluso entre los traductores de italiano. Me gustó el texto y decidí comenzar a traducirlo: me encontraba en un punto en que pensé que la traducción me ofrecería un modo diferente de ver la lengua, que sería una manera de sumergirme en ella, por así decirlo. Así que hice la traducción y al final acabó publicada. Mi segunda traducción fue exactamente lo contrario: *Petrolio*, una novela inacabada de Pier Paolo Pasolini de casi quinientas páginas. (Tenía en común con Buzzzi que muy pocos lo habían leído.) No sabía dónde me estaba metiendo. Lo ignoraba casi todo de Pasolini como novelista, como figura política y cultural, por no hablar de la política de Italia de los años sesenta y setenta. Para traducir el libro tuve que aprender sobre todos esos temas, de modo que fue una magnífica formación. Desde entonces he traducido muchos libros de muchos autores, entre otros, Alessandro Baricco, Romano Bilenchi, Helena Janeczek, Donatella Di Pietrantonio, Primo Levi. Me ocupé de la edición de las *Obras completas* de Primo Levi en inglés, de las que traduje tres libros, y también formé parte del equipo de traductores que trabajaron en el *Zibaldone* de Leopardi.

¿Qué supuso en tu carrera profesional haber dado voz a una escritora ausente?

¿Hubo un antes y un después?

No creo que la ausencia de Ferrante haya afectado mi carrera de traductora, salvo para hacerme más visible de lo que acostumbramos a ser los traductores. De modo que quizá en ese sentido haya un antes y un después. Fundamentalmente, he intentado utilizar esa visibilidad para llamar la atención sobre el papel de los traductores en general. Creo que los lectores se olvidan a menudo de que si pueden leer un libro escrito en otra lengua es porque alguien se tomó el trabajo de ponerlo a su disposición en su propia lengua: entre el lector y el escritor hay alguien que lo hizo posible. Como ejemplo negativo, mencionaré a

los críticos que citan (a veces) largos pasajes de un libro y hablan del estilo de la escritura y parecen no recordar que en realidad se trata de la escritura del traductor. De manera que es bueno que se les recuerde a los lectores (y a los críticos) la existencia del traductor.

¿Cómo resolviste la presencia/ausencia del napolitano en las obras de Ferrante?

Cuando Ferrante escribe: «dijo en dialecto» (o se refiere al dialecto con alguna otra expresión) trato de que la lengua de lo que sigue sea más suelta, más coloquial y argótica, pero sin utilizar una jerga o un acento particular o regional. Por lo general, se menciona el dialecto cuando la gente dialoga, y en tal caso he tratado de ser más coloquial. Del mismo modo, cuando Ferrante sí utiliza una palabra en dialecto, he procurado encontrar un término argótico que no sonara poco natural. En ocasiones he dejado la palabra en dialecto como en el texto original.

¿Podrías hablarnos de una dificultad especial de la traducción de las obras de Elena Ferrante?

Todo es difícil a su manera. En especial, la prosa de Ferrante puede ser densa; la autora puede usar un montón de palabras, no de un modo redundante, sino para llegar a la verdad, como ella ha dicho, a una verdad exacta. Puede resultar difícil conservar la intensidad y el ímpetu creados por el encadenamiento de palabras en la sintaxis inglesa sin perder sentido. Muchos lectores han destacado la tendencia de Ferrante a escribir con oraciones larguísimas. Creo que es una de las maneras que le permiten conseguir esa intensidad y, aunque es cierto que en italiano esas oraciones se sustentan con mayor facilidad que en inglés, en la medida de lo posible, he tratado de conservar el estilo. Un problema obvio es el hecho de que en inglés no hay géneros, lo que lo hace sintácticamente menos flexible.

¿Cuál es la situación profesional de los traductores literarios en tu país?

Un consejo habitual que los traductores experimentados dan a quienes empiezan es: más vale que tengas otros ingresos regulares. Es decir, que resulta muy difícil ganarse la vida como traductor literario. Existe una gran variedad en la forma en que se remunera a los traductores y en sus derechos contractuales (por ejemplo, no abundan los libros traducidos que llevan el nombre del traductor en la cubierta), y aunque se han hecho intentos de

estandarizar los contratos, la mayoría de los editores tienen sus propios sistemas, sus propias tarifas y sus propias normas, y no están dispuestos a cambiar. Dicho esto, creo que hay una mayor conciencia de los traductores y de su trabajo. Por ejemplo, en los últimos años se han creado algunos premios importantes: el Booker International y el National Book Award de traducción. Evidentemente, estos premios contribuyen no solo a conseguir atención sino respeto por el papel del traductor y su visibilidad. Creo que el fenómeno Ferrante ha sido útil. Además, se ha producido una proliferación de pequeñas editoriales centradas en la traducción o incluso en publicar solo traducciones, así como un aumento en los programas universitarios de postgrado. Aun así, las traducciones representan una pequeña parte de los libros publicados en Estados Unidos, y parece ser que lo que era cierto en el pasado, hasta cierto punto se mantiene todavía: los lectores se desaniman ante las traducciones, piensan en ellas como una especie de gusto especializado, para un público minoritario.

Traducción del inglés **Celia Filipetto.**

ENTREVISTA A ELSA DAMIEN

Tras las entrevistas de [Celia Filipetto](#) a [Karin Krieger](#) y [Ann Goldstein](#), publicamos esta semana su conversación con **Elsa Damien**, traductora de **Elena Ferrante al francés**.

Cuéntanos brevemente tu trayectoria profesional como traductora literaria.

Seguí estudios literarios y me especialicé poco a poco en lengua, literatura y civilización italianas, antes de dedicarme a la investigación y la enseñanza del italiano y del francés como lenguas extranjeras. La traducción siempre ha sido uno de mis ejercicios escolares, y luego universitarios, preferidos, que también hacía por placer. La escritura en general es una pasión de infancia; y el caso es que al final he acabado por descubrir que la traducción es, en realidad, un modo de escritura en sí mismo. Inundé en vano las editoriales francesas de currículums durante meses, buscando un encargo de traducción. Mucho después, me sorprendió que me contactara un editor parisino para que le hiciera informes de lectura de unas obras de literatura italiana, tras lo cual me propuso que tradujera *Poupée volée* (*La hija oscura*), cuya traducción le había recomendado encarecidamente tiempo atrás. Mis inicios en la profesión han sido fruto de una coincidencia muy afortunada de circunstancias, pero también de mucha paciencia (y de llamar a muchas puertas). Mis otras traducciones, para diferentes editoriales, surgieron poco a poco a partir de ese primer encargo.

¿Qué supuso en tu carrera profesional haber dado voz a una escritora ausente?

¿Hubo un antes y un después?

Mi primera traducción profesional fue una novela de Elena Ferrante, *Poupée volée* (*La hija oscura*), de modo que ya empecé a trabajar con una escritora «ausente». Además, resulta que siempre me he sentido incómoda con cualquier *star-system*, incluido el literario, y con esa costumbre de recurrir habitualmente a los autores, a menudo acerca de cuestiones triviales o biográficas que no iluminan de modo especial su obra. Por consiguiente, debutar con Elena Ferrante me vino como anillo al dedo. Me gusta ante todo sumergirme en el texto, si es posible leyendo todas las demás obras escritas por el autor en el que estoy trabajando, con el objeto de hacerme una mejor idea de su universo. Eso me permite, por ejemplo, reflexionar sobre el empleo por su parte de ciertos términos, el lugar de la voz narradora, la puntuación, los registros de lengua empleados, etcétera. En este sentido, los artículos de Elena Ferrante sobre la invisibilidad de la escritora en la primera edición de *La frantumaglia* me habían impresionado mucho y convencido. Por supuesto, eso no es razón

para que no consulte con la editorial o con especialistas de uno u otro ámbito en caso de duda no resuelta.

¿Cómo resolviste la presencia/ausencia del napolitano en las obras de Ferrante?

Me sorprendió que me preguntaran tanto por la traducción del dialecto napolitano y entonces caí en la cuenta de que el público francófono pensaba que había mucho más dialecto en el texto original del que hay en realidad. Así, los lectores pensaban que cuando se dice, por ejemplo, «fulano dijo en napolitano...», el texto estaba en napolitano en el original, cosa que a menudo no ocurre... está en italiano. Confieso que de esa diferencia solo me di cuenta *a posteriori*.

En realidad, más bien me esforcé por jugar la carta del color local introduciendo palabras italianas fácilmente comprensibles por el público francés, dejando los nombres de los lugares en italiano, por ejemplo, para dar color al texto y mezclar las lenguas, o también conservando la costumbre italiana de abreviar los nombres propios.

Además, para que estuviera presente en el texto francés el marcador social y cultural que es el napolitano, decidí usar de modo regular un lenguaje argótico, así como una ortografía y unas abreviaciones que imitaban la lengua hablada. Así, me parece, los diferentes registros de la lengua están representados en el texto francés. Deseaba que el lector encontrara de ese modo la expresividad del dialecto tal como lo percibe la narradora, y encarnar su viaje lingüístico, desde el napolitano de su infancia hasta el italiano culto de su carrera intelectual.

¿Podrías hablarnos de una dificultad especial de la traducción de las obras de Elena Ferrante?

La mayor dificultad que encontré en la traducción de la tetralogía quizá haya sido el simple hecho de empezar a trabajar sin haber podido leer el conjunto de la obra, ya que traduje las novelas a medida que iban apareciendo en Italia. En el caso ideal, habría preferido poder leerlo todo por adelantado, lo cual me habría permitido tomar algo de distancia, disipar algunas dudas con pleno conocimiento de causa y ajustar ciertos pasajes (ciertas formas de hablar de los personajes, o ciertos tiempos o modos verbales, por ejemplo). La magnitud de

la propia tetralogía ha sido también una dificultad por lo que hace a la armonización del texto.

Por otra parte, también encontré cierta dificultad en lo que llamaría la falsa o aparente facilidad del estilo de la autora. Me esforcé por mantener la fluidez del original, su ritmo, su sentido del suspense y su rapidez de lectura, que pasan sobre todo por su estructura y su vocabulario bastante sencillo. De todos modos, tampoco se trataba de borrar la disposición a veces idiosincrásica y problemática de las palabras, así como el uso de ciertas imágenes inesperadas o incómodas. Se trataba también de conservar, o más bien, transponer o recrear, esa especie de «inquietante extrañeza» que empapa a menudo el texto, evitando el riesgo de que esas expresiones puedan ser percibidas por el lector como torpezas de la traducción, burdos literalismos o italianismos, por ejemplo, cuando en realidad son «ferrantismos».

Mis prioridades fueron verter, por no decir reinventar, en francés la voz de la narradora y arrastrar al lector en el embriagante fluir de la saga, por más que en ocasiones tuviera que realizar algunas adaptaciones con respecto al original cuando ciertas expresiones o imágenes no funcionaban realmente y corrían el riesgo de obstaculizar la lectura del público francófono.

¿Cuál es la situación profesional de los traductores literarios en tu país?

Por desgracia, debo confesar que la desconozco y estoy mal situada para responder a esa pregunta; sobre todo, porque vivo fuera de Francia desde antes de empezar a trabajar como traductora. Además, no trabajo solo para editoriales francesas. De todos modos, me limitaré a mencionar que la remuneración por página (pues así suelen ser remunerados los traductores literarios) no ha variado desde que entré en la profesión, hace unos trece años. Tengo también la impresión de que la mayoría de traductores se ven obligados a tener varios empleos a la vez; solo unos muy escasos *best-sellers*, me da la impresión, permiten a los traductores literarios vivir únicamente de este trabajo. Me pregunto también por los plazos que se nos exigen: me da la impresión de que cada vez son más cortos, ¿es una impresión mía? No dispongo de datos para fundamentar esa apreciación.

Traducción del francés de [Juan Gabriel López Guix](#).

ENTREVISTA A LUCYNA RODZIEWICZ-DOKTÓR

Con la entrevista a **Lucyna Rodziewicz-Doktór**, seguimos con la [serie](#) publicada los anteriores viernes 13, 20 y 27 de noviembre, realizada por **Celia Filipetto** a otras traductoras de Elena Ferrante.

Cuéntanos brevemente tu trayectoria profesional como traductora literaria.

Han pasado ya veinte años desde aquel lejano 2000 cuando empecé a traducir libros y a colaborar con editoriales. Pero solo con las novelas de Elena Ferrante me he convertido en una «verdadera» traductora literaria. Antes traducí sobre todo ensayos, libros de historia, psicología, etc. Debo reconocer que fue un buen aprendizaje, a pesar de que la índole del trabajo era algo distinta, porque debía concentrarme en los conceptos y no tanto en cómo transmitir emociones. Esto lo aprendí con *Genialna przyjaciółka* (*La amiga estupenda*). Desde entonces prácticamente me he dedicado a la narrativa; he tenido la suerte de traducir escritores de gran alcance como Alessandro Baricco y Margaret Mazzantini. Mi última experiencia, obviamente, está ligada una vez más a Elena Ferrante y su última novela *Zakłamanie życia dorosłych* (*La vida mentirosa de los adultos*), que en Polonia ha alcanzado un éxito enorme.

¿Qué supuso en tu carrera profesional haber dado voz a una escritora ausente?

¿Hubo un antes y un después?

El hecho de que Elena Ferrante sea una escritora «ausente» no ha cambiado nada para mí. Ausente o no, con ella mi carrera de traductora literaria dio un vuelco, he podido demostrar mi competencia y habilidad. Pero eso se lo debo a su escritura, a su maravillosa forma de contar y no al hecho de que se esconda detrás de un nombre y un apellido inventados.

¿Cómo resolviste la presencia/ausencia del napolitano en las obras de Ferrante?

Es una pregunta muy interesante que me han planteado en varias ocasiones. Lo resolví casi por instinto, de forma natural, elegí un léxico familiar, cotidiano. En mi país, la situación lingüística es completamente distinta, no disponemos de muchos dialectos y jergas, de manera que sería inoportuno sugerir al lector soluciones estrechamente vinculadas a nuestro contexto cultural. Por lo demás, Ferrante «recurre» (lo entrecorillo porque, en el fondo, en la mayoría de los casos la autora solo menciona el uso del napolitano) al dialecto

en las situaciones de tensión o ambientadas en zonas populares, por lo tanto, en mi opinión, el registro cotidiano del polaco es el más adecuado.

¿Podrías hablarnos de una dificultad especial de la traducción de las obras de Elena Ferrante?

Sinceramente no encontré demasiadas dificultades, lo cual es prueba evidente de la calidad de su escritura. No resulta fácil lo que es fácil sino lo que está bien escrito, aunque a veces exige un poco de esfuerzo. Evidentemente hubo fragmentos en los que tuve que trabajar más a fondo para obtener un efecto comparable al del texto original. Entre ellos, sobre todo los correspondientes a las escenas de sexo y los monólogos interiores con las imprecaciones que aparecen en *Czas porzucenia (Los días del abandono)* que, en mi opinión es el texto más exigente de todos, no solo por el argumento de la novela sino por las emociones que debe despertar en el lector. También las rimas presentes en *Lalka (La muñeca olvidada)*, un libro dedicado a los niños.

¿Cuál es la situación profesional de los traductores literarios en tu país?

La vida de los traductores editoriales en Polonia no es fácil, en primer lugar por la situación económica. Para la mayoría de los traductores se trata de un segundo trabajo, realizado a menudo por las tardes y las noches. No podría ser de otro modo, puesto que nuestra profesión no nos garantiza medios suficientes para vivir. Después está el problema del anonimato: se sigue hablando demasiado poco del papel del traductor, como si los libros se escribiesen directamente en polaco, sin la ayuda de nadie. Poco a poco, evidentemente, la situación va cambiando; en los últimos tiempos, gracias a los escritores que decidieron no desvelar su identidad, por lo que la atención se centró en los traductores como autores del texto traducido pero, sobre todo, gracias a la Asociación de Traductores Literarios, que, de muchas maneras, intenta destacar nuestro trabajo. Por desgracia, todavía queda mucho por hacer.

Traducción del italiano de [Celia Filipetto](#)

CÓMO SE HACE UN TRADUCTOR Y ALGUNOS APUNTES DE (IMPRESCINDIBLE) CONTEXTO

Con motivo de su reciente [Premio Nacional a la Obra de un Traductor](#), Manuel Arca Castro y [María Alonso Seisdedos](#) entrevistan a [Xavier Senín Fernández](#).

Lo llamaremos Senín, que Xavieres, con be o con uve, hay muchos. A Senín le tocó nacer en Pontecesures, un topónimo que se abre con «puente», como hecho a medida para un traductor. A Pontecesures, cuando se inventaron las provincias allá por 1883, la metieron en la de Pontevedra. Al otro lado de la raya pintada en el suelo se quedó su hermana Padrón, la Padrón de Rosalía, con su ventana abierta al mar. Algunos humanos creen emular el poder de los ríos dibujando líneas que separan. Luego vienen los ingenieros y las borran horadando túneles o levantando puentes. Como los traductores. Como Senín.

El niño Senín vino al mundo en la primavera de 1949. Días antes se había puesto sello y firma al Tratado de Londres, un documento que establecía —otra vez los ingenieros imaginarios— los cimientos del Consejo de Europa, destinado a impulsar la defensa de los derechos humanos y la colaboración entre los países suscritos. Aunque el Estado poco grande y menos libre en el que el niño Senín rompía a llorar y a reír por primera vez no hubiera entrado ni mucho menos en tal pacto, no queda mal como horizonte de futuro. Es lo que tiene la primavera.

Una madre modista y un padre zapatero se encargaban del cuidado de los siete hermanos (no deja de tener su gracia el número). Como tantos padres de entonces —y, por desgracia, aún de ahora— hablaban entre ellos y con otras personas en gallego pero se dirigían a sus hijos en castellano. Como se podía. Con todo, sabían lo importante que es ir dando puntadas para avanzar, y los chiquillos, entre becas y esfuerzo, puntada a puntada estudiaron todos. También el protagonista de este relato, que a los diez años se fue interno al Seminario de Santiago.

Quién sabe si en algún momento, separado de su familia, sintió tristeza o miedo. Seguramente sí, pero no es eso lo que quiere recordar. Si cierra los ojos, se ve estudiando feliz, entusiasmado con la lectura, la música y los deportes. No le importaba que lloviera porque entonces les permitían ir a la biblioteca. Y en Santiago, de septiembre a junio, el agua puede dar para muchas, pero que muchas, muchas horas de lectura. Tampoco aquí les

permitían comunicarse en gallego y aunque él lo hablaba a veces, a esas alturas había perdido la *gbeada*^[1] y el seseo característicos de su zona. Pero ya empezaba a pelearse con las traducciones de latín a castellano, como en un juego de birlibirloque.

A principios de los setenta aterrizó en Salamanca. Santiago y Salamanca se diferencian en el color de la piedra y en las cuestas. Llegaba con la intención de matricularse en Clásicas, pero el pragmatismo hizo que la balanza se inclinara hacia Lenguas Modernas: inglés y francés. Fue estudiando las lenguas ajenas en tierra ajena cuando cobró conciencia de la propia, la que se le había hurtado. Nunca es tarde. Tarde es nunca. El dinero necesario lo iba ganando con los trabajos de verano en Bruselas y París, además de las clases particulares de latín, griego y francés durante el curso: enseñar para poder seguir aprendiendo. Debemos agradecerle al amor, al que llamaremos Chicha, que lo (a)trajese de vuelta a los días lluviosos de lectura y a las cuestas de piedra verdinegra compostelanas, donde se especializó en francés, mientras se embarcaba también en el italiano y el gallego.

Terminada la carrera, ese verano impartió clases de gallego para maestros, el curso siguiente lo pasó en un colegio privado de A Coruña, opositó y, por fin, obtuvo plaza de profesor de enseñanza media en Redondela. Redondela es un pueblo pequeño que huele a sal y a algas cuando baja la marea. Dos viaductos ferroviarios lo atraviesan. Uno, el más antiguo, lo construyó un señor al que llamaron Pedro Floriani. A Pedro Floriani no quisieron pagarle la obra porque decían que aquella armazón de hierros entrecruzados se caería en cuanto una locomotora asomase el morro en ella. Pedro Floriani, arruinado económica y moralmente, intentó suicidarse arrojándose desde el puente. De milagro no se mató... tal vez para que pudiera ver pasar, no ya una locomotora, sino un tren entero (¡y los que vinieron detrás!), sin que el puente se cayese. La leyenda no cuenta si al final le pagaron, pero el instituto de Vilagarcía lleva su nombre. Justicia poética.

Ahí, en ese pueblo que huele a sal y algas, a herrumbre y resistencia, a Chicha y a Senín —o como ya se ha dicho, al amor— les nacieron dos hijas. También ahí, en las jornadas que se organizaban en el instituto para celebrar las Letras Galegas conoció a algunos de los escritores e intelectuales más importantes de este país pequeño. Valentín Arias, Carlos Casares, Xesús Alonso Montero o Francisco del Riego se revelarían cruciales en su futuro de traductor.

De Redondela a Vilagarcía hay cincuenta y tantos kilómetros de curvas. Chicha, Senín y sus dos hijas las sortearon en 1981 para trasladarse a su nuevo destino: la cátedra de francés complementada con clases de gallego, además de sus primeros trabajos de corrección y traducción para la Editorial Galaxia y su labor como coordinador de los libros de texto y la colección Barco de Vapor de SM. Un tercer hijo, Adrián, vino a completar el cuadro. Dice Senín que trabajó mucho en esos años. Yo digo que no hace falta ni que lo diga, pero tampoco es que haya trabajado menos en los siguientes.

El pasado 11 de noviembre, hacia las dos y media, Senín estaba preparando la comida. Un menú especial. Sonó el teléfono y tuvo que bajar el fuego. Se limpió las manos apresuradamente con un paño de cocina y descolgó. Ese día comió tarde.

¿Cómo fueron sus inicios en la traducción? (Aunque ya haya repetido diez veces que entonces no traducía nadie y que lo recomendó Antón Santamarina a Editorial Galaxia).

No recuerdo que tuviera una especial querencia por dedicarme a esta labor, si bien, durante el bachillerato, me gustaba mucho traducir del latín. En lugar de suponerme un suplicio como les sucedía a otros compañeros, lo tomaba como un pasatiempo, casi un juego. Después, poco a poco, le fui cogiendo gusto a ese trabajo silencioso y callado. Tuve también la suerte de entrar en contacto con grandes traductores y nunca me importó asesorarme con gente que sabe más que yo. Todavía lo hago ahora; si surge alguna dificultad, no dudo en recurrir a personas amigas que me puedan echar una mano. En casa siempre he recibido mucho apoyo. Tanto Chicha [su primera mujer, fallecida en 1995] como Maricarmen han sabido procurarme momentos de sosiego.

¿Cómo aborda los textos que traduce? ¿Cuál es su método de trabajo? (¿Lee la obra completa antes? ¿Va traduciendo y descubriéndola poco a poco? ¿Elabora un borrador y prefiere saborear el texto en las sucesivas revisiones...?)

Si tengo la posibilidad y no apremia el encargo, prefiero leer antes la obra, preferiblemente, si existe, en edición anotada. Durante la lectura voy marcando a lápiz las expresiones que desconozco o que me podrían resultar complejas. Acto seguido, hago una primera versión, en la que localizo los pasajes difíciles o cuya redacción no me convence. Por último, voy

puliendo hasta llegar a lo que me parece que se puede aproximar más a una buena traducción. Lo normal es que no quede satisfecho del todo con el resultado. Me resulta difícil alcanzar la perfección.

En su currículum se cuentan por decenas las traducciones que ha publicado en colaboración con otros profesionales (sobre todo, con Isabel Soto). ¿Cómo abordan una traducción a cuatro manos?

Isabel y yo empezamos a compartir alguna traducción hace ya bastantes años, así que nos entendemos bien. Si se trata de un texto de muchas páginas, primero lo leemos entero, porque antes es necesario conocer todo el original. Eso nos sirve para acordar ciertas cuestiones fundamentales, como los niveles de lengua e incluso otras menos importantes como los nombres de los personajes, los topónimos... A continuación, uno de nosotros empieza por el principio y el otro a partir de la mitad. Luego intercambiamos los borradores, discutimos problemas y cavilamos entre ambos hasta llegar a la versión definitiva. En textos cortos es mucho más sencillo el trabajo conjunto. Aun así, le damos bastantes vueltas a la traducción antes de entregarla.

El jurado que le concedió el Premio Nacional a la Obra de un Traductor destacó su «conocimiento poco común de las variedades diatópicas [geográficas], diastráticas [niveles de lengua] y diafásicas [registros] del gallego». ¿Cómo ha cultivado, a lo largo de los años, esta perspectiva casi lexicográfica de la lengua?

He echado mano de los libros de la carrera, acudido a bibliotecas universitarias... En muchas ocasiones sí he tenido que recurrir a la ayuda de diversas amistades, que me facilitaban bibliografía y me revisaban el trabajo.

Con respecto a esta última cuestión, ¿considera que las susodichas variedades están lo suficientemente definidas en el gallego literario o que un cierto casticismo guía aún nuestras elecciones? Si bien la pregunta es compleja (y polémica), me refiero a los dialectalismos elevados a la categoría de estándar como *choiva* o *agás* o incluso a arcaísmos como *bardante* o *catar*, frecuentes todavía en el «gallego literario».

En mi caso hablo y escribo un gallego bastante estandarizado y, sin embargo, procuro emplear a propósito palabras y giros castizos. Siempre he tratado de estar muy atento a toda esa riqueza que atesoran nuestras gentes. He aprovechado varias comidas de fiesta en las aldeas para sacar el bolígrafo y anotar palabras o expresiones que oía utilizar. Bastantes veces he pedido que me explicaran el significado de alguna frase.

Mi amigo y maestro Valentín Arias era un claro ejemplo de utilización de una lengua muy pegada al habla popular y, además, era un buen conocedor de los grandes clásicos de nuestra literatura. He recurrido a él en multitud de ocasiones.

Desde hace un tiempo, se encarga de las versiones de *Astérix* tanto al gallego de *Astérix* como al castellano. ¿Dos lenguas distintas en situación sociolingüística distinta exigen estrategias distintas?

Los *Astérix* los trabajamos en equipo. En este caso, la primera versión, el borrador, lo hace cada persona en una lengua y, claro está, tenemos presentes las distintas situaciones en que se hallan, lo que se refleja en el resultado final. Ahora bien, no hay que perder de vista que gallego y castellano son también lenguas próximas, aunque tengan que mantener su identidad. Procuramos estar muy atentos a que no se superpongan las dos lenguas.

¿Cuál fue la obra que más dificultades/satisfacciones (que, posiblemente, sean lo mismo) le deparó? (La pregunta de siempre).

Cada obra es un mundo. Recuerdo una de las primeras, *Loureses*, que traduje con Antón Figueroa, porque me descubrió un universo que desconocía. He trabajado con mucho placer en algunos libros infantiles o juveniles, sobre todo en los de mi amigo Juan Farias. Especiales son los *Astérix* porque desde joven me gustaron y me exigen un esfuerzo de adaptación que requiere mucha atención y, a veces, ingenio.

Si me tuviera que quedar con una sola, escojo *El Quijote*. Al principio no nos decidíamos a traducirlo porque pensábamos que había otras prioridades, pero el editor nos aseguró que si no éramos nosotros serían otros y eso nos animó. Fue un trabajo arduo y que exigió un largo proceso de documentación y de consulta, dirigido y coordinado por Valentín Arias. Pero nos satisfizo el resultado. Años más tarde, otro equipo en el que también participó el

propio Valentín se encargó de la corrección y adaptación a la normativa actual de la edición para la Xunta de Galicia.

Como miembro de la Asociación de Tradutores Galegos (ATG), en la que ha ejercido varias responsabilidades, siempre ha luchado por el reconocimiento a la labor de los traductores. ¿Dónde considera usted que se debe situar ese reconocimiento? ¿Es preferible que el traductor permanezca en «la sombra»?

Cando se creó la ATG nuestra intención era promover las traducciones que considerábamos imprescindibles para cualquier lengua de cultura y visibilizar el resultado de nuestro trabajo. Entonces había mucha tarea por delante y ningún proyecto colectivo. Se elaboró una primera lista de títulos para traducir y nos pusimos manos a la obra. Por desgracia, muchos de ellos se quedaron en un cajón. Años después echamos a andar el proyecto de la Biblioteca Virtual de Literatura Universal en Galego (Bivir), una iniciativa que promovió Xulián Maure. En pocos años hemos publicado en formato digital más de doscientos títulos que son de acceso libre en nuestra web.

Por otra parte pretendíamos dignificar nuestro oficio. La persona que traduce no es una máquina y debe reconocérsele el trabajo desde el punto de vista económico y de prestigio. No obstante, yo prefiero trabajar en la sombra. Me siento más cómodo cuando se apagan los focos.

[1] La *gheada* es un fenómeno que se da en la mayor parte del territorio gallego por el cual el fonema oclusivo velar sonoro [g] se realiza, con algunas variantes, como fricativo faringal sordo [h].

ENTREVISTA A ISABEL GARCÍA ADÁNEZ, POR ANA ALCAINA

Isabel García Adánez (Madrid, 1972) es licenciada en Filología Alemana y Española y doctora en Filología Alemana, así como diplomada en Piano y en Teoría de la música. Es profesora y directora del Departamento de Filología Alemana y Filología Eslava de la Universidad Complutense de Madrid y ha traducido a numerosos autores de lengua alemana, principalmente de los siglos xix y xx. Acaba de obtener el [Premio Nacional a la Mejor Traducción 2020](#) por su versión al castellano de [Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío](#), de [Herta Müller](#) (Rumanía, 1953), Premio Nobel de Literatura 2009.

En primer lugar, enhorabuena por este merecidísimo premio, Isabel. En 2006 ganaste la primera edición del [premio Esther Benítez](#) por [tu traducción de La montaña mágica, de Thomas Mann](#). ¿Qué sentiste entonces al ganar el premio y qué supone ahora para ti este nuevo reconocimiento en este momento de tu carrera? ¿Por qué son importantes los premios en el mundo de la traducción literaria?

En su día me hizo una ilusión enorme el Esther Benítez, que además se creaba ese año y fue el primero, y ahora me ha hecho una ilusión enorme el Nacional, cómo no. Creo que los premios son importantes siempre, porque dan visibilidad a la profesión –en este caso, espero que también a la autora, que merece tener mucha más–. Igual de importantes me parecen otros premios en otros ámbitos de la cultura que nos pasan muy desapercibidos, importantes para las personas concretas o instituciones que los reciben y para la profesión en general.

En este momento «de mi carrera» por así decirlo, lo que más me ha ilusionado es ver que el mundo sigue funcionando y que todavía cuentan el valor poético y el trabajo bien hecho, que sigue habiendo vida más allá de lo que resolvemos por Zoom y medio con el piloto automático. No me puedo quejar de encargos, y además muy interesantes, de autores que me gustan mucho, pero creo que la forma de vida que ha impuesto la pandemia nos empieza a pasar factura. Y eso que los traductores casi vivimos como en la cuarentena, pero no es lo mismo en absoluto. Tengo la sensación de que nos queda el refugio de los libros, como siempre, y para mí este premio significa ver valorado ese refugio, así que es una buena inyección de optimismo.

Has dedicado tu vida profesional a la docencia y a la traducción de libros. ¿Qué te empujó a dedicarte a la traducción literaria? ¿Cómo compaginas los dos mundos, el académico y el de la traducción?

Siempre me ha gustado jugar con las palabras y siempre he querido traducir. En realidad, me encanta escribir, pero en ese sentido formal, no de tener que inventar una historia y menos aún contar la mía, sino de reconstruirla con otras palabras. Me encanta escribir en general, pero no quiero «ser escritora». Como ni de la traducción ni de la escritura se puede vivir medianamente bien en Madrid sin apoyo familiar, patrimonios previos y otros «posibles», llevo desde el año 2000 en la universidad. Compagino las dos cosas malamente, a costa de muchos cafés y muchos dolores de cabeza, y quizá a costa de no hacer mucho más que estas dos cosas. Siempre pienso que en algún momento me organizaré mejor. Pero hay autores o libros que merecen la pena, y sin duda Herta Müller sería de las que más merecen quedarse sin dormir o sin vacaciones. Es un regalo de autora.

Centrándonos en su figura, en 2014, en el marco del [Festival de las Letras de Bilbao «Gutun Zuria»](#), Herta Müller dijo: «Habría preferido no vivir un solo día en una dictadura y no escribir una palabra. Habría sido otra persona, me hubiera dedicado a otra cosa». *A priori*, una declaración como esa, en boca de una Nobel de Literatura, debería bastar para que todos fuésemos corriendo a las librerías a comprar sus libros, pero ¿por qué hay que leerla y por qué este libro de ensayos en concreto?

Pues yo te diría que este es su libro más bonito, porque tiene varios textos en los que hace un recorrido por toda su vida, algo que puede hacer ahora, cuando ya está a bastante distancia de todo el pasado: por ejemplo, el primer ensayo, *Cada palabra sabe del círculo vicioso*, es una elaboración del discurso que dio cuando obtuvo el Nobel, en 2009, y luego hay un ensayo que se llama [Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío](#), que da título al libro y que también es una especie de reconstrucción de toda su trayectoria general. Ella escribe maravillosamente, es todo tan poético y surrealista... te puede no gustar, obviamente, pero así son sus textos. Luego, en este libro, incluye además diez o doce textos que son de otros autores, y habla de cómo a ella le han servido y cómo los ha leído, pero también habla de la vida de otros, de modo que no se trata solo de ella hablando de su circunstancia,

constantemente, algo que entiendo que puede resultar duro e incluso demasiado sórdido a veces, como puede pasar en el caso de otro libro suyo, *Hambre y seda*, que también es muy interesante, durísimo, pero son todos textos escritos sobre la Rumanía de la dictadura. En cambio, la variedad de *Siempre la misma nieve* hace que puedas encontrarte con un texto de poesía experimental que a lo mejor no te gusta nada y no te apetece nada leer, así que tienes la posibilidad de saltártelo si quieres y pasar al siguiente, que habla de *Masa y poder* de Canetti, por ejemplo, y entonces ya es otro estilo y otra temática. De manera que, sí, yo desde luego recomendaría, a quien no haya leído nada de Herta Müller, empezar por este, porque es claramente el mejor y el que más fuerza tiene en todo.

De entre todos los autores que has traducido, siempre te he oído hablar de Herta Müller como de la autora que más admiración te despierta, y, de entre todos sus libros, dices que es este libro suyo, por el que acabas de obtener el Nacional, el que más difícil te ha resultado de traducir. ¿Por qué?

Pues porque este libro es Herta Müller y es siete autores más, y dentro de esos siete autores más, hay dos especialmente difíciles de traducir: uno, Oskar Pastior, con su poesía experimental, y Jürgen Fuchs, que estuvo preso en la prisión de la Stasi y que después fue uno de los primeros que luchó para que no cerraran la cárcel y la demolieran, sino que la convirtieran en un sitio de memoria donde hicieran proyectos didácticos, etc., y también para que abrieran los archivos. Fue muy activo y escribió dentro de la prisión de la Stasi o al salir de esta experiencia. Es un autor del que la propia Herta Müller dice que no hay una sola letra en su escritura que no esté pensada y repensada. Así que, claro, traducir esos textos, que están muy muy depurados, te plantea un reto que no es traducir a Herta Müller, sino que es traducir otra serie de cosas. Con todo, Herta Müller es difícil, pero no es la autora más difícil del mundo, y sobre todo no es difícil cuando ya has traducido mucha obra suya porque ella en sus ensayos explica un poco sus novelas, pero también explica su poética, su forma de trabajar, y claro, la primera vez que te encuentras eso, se hace muy raro, te preguntas «¿ha dicho esto, seguro, seguro?», pero luego, conforme vas traduciendo ya no tienes esa inseguridad de no saber si efectivamente ha dicho lo que ha dicho o es que no lo has entendido tú o no sabes cómo reproducirlo.

En ese sentido, en cuanto al proceso de traducción en sí, no sé si has abordado este libro como abordas todas las traducciones en general y las de Herta Müller en

particular, y estoy pensando especialmente en la dificultad de cosas como el poema experimental de Pastior en *El extraordinario poder de lo ordinario*, con ese particular juego de palabras con «Heimat» y las terminaciones en -at. ¿Qué estrategia has seguido para abordar esta traducción?

Bueno, básicamente, este libro tenía tres dificultades: una, traducir a Herta Müller, a ella misma en general, con su poética y sus imágenes y su texto como... como muy desnudo y surrealista. Eso ya lo conozco y no era nuevo, digamos; y luego tenía otras dos dificultades: una, que eran textos de otros, y ahí sí, la que se lleva la palma obviamente es la poesía experimental de Pastior, porque está ese poema y luego hay otros diez o doce más, y luego también están las canciones de María Tanase. Y por último, otra dificultad añadida eran las citas, que pueden ser tuyas, pueden ser de otros, pueden ser de textos que están en alemán, pueden ser traducciones que ella cita y que son traducciones alemanas pero del rumano o del ruso..., entonces esa es la parte de investigación filológica, y es que muchas veces ella lo que hace es una especie de ensayo filológico sobre textos de otros y, claro, si el español tiene una edición de ese otro libro, hay que citar la edición que está publicada —y si está publicada en Siruela, con más razón aún—. En muchos casos, digamos, me hubiera sido mucho más fácil traducirlo yo, pero como son textos que están publicados, en este caso no se puede hacer. Hay que pensar que si el lector quiere cotejar el texto de Herta Müller con un libro que ya tenga, yo no puedo darle otro texto distinto del que tiene. De este tipo de citas había cuatro o cinco capítulos, y como ella no está haciendo un trabajo académico, sino que a veces son conferencias y demás, claro, ella no cita dónde está todo, de modo que te cuesta mucho reconstruir todo este proceso de una forma satisfactoria. Así, por todo eso, mi forma de trabajar consistió en dejar un poco aparte estos artículos, y a esos los capítulos con «problemas» les di más vueltas aparte. Con los poemas, por ejemplo, empecé a trabajar desde mucho antes de empezar con el grueso del libro, fui traduciendo el resto y al final solo me quedaba acabar de pulir los poemas otra vez. En Alemania, este libro se publicó antes que la autobiografía (*Mi patria era una semilla de manzana*), pero en España traducimos antes la autobiografía, así que esos poemas yo ya sabía que estaban ahí y los miraba de vez en cuando (con horror). Había empezado a trabajarlos antes, dos de los capítulos se publicaron [en Granta a modo de avance](#), y en el caso de los poemas experimentales, el proceso era de trabajarlos cada día un ratito, o como no se te van de la cabeza, en algún momento se te ocurre algo clave, o te dices «me voy a poner con el poema» y avanzas un poco. Son textos en los que tampoco por dedicarles muchas horas

seguidas te quedan mejor. El trabajo que era de búsqueda, documentación y de puro trabajo filológico, a eso ya le dediqué muchísimas horas, pero no es algo creativo, sino más de resistencia. En ese caso me decía «me dejo las citas y termino todas las citas un día». O al revés, porque por ejemplo, con el autor de la prisión de la Stasi, en el caso de Jürgen Fuchs, lo que hice fue traducir todos sus textos por separado, pulirlos bien y hacer después el texto de Herta Müller donde los comenta, porque si no, no tiene sentido luego. En realidad, lo que es difícil es que ella comenta los textos, lo cual te obliga a ser coherente: lo que ella dice tiene que ser lo que tú también haces. En esos sí que quizás he trabajado más como separando textos en vez de trabajar tanto de corrido como con cualquier otro texto normal, incluso con los otros de ella. Lo difícil, y también el gran atractivo de este libro, es que exige todas esas formas de trabajo a la vez, o cuando ya te has recuperado de una, te toca la siguiente.

Porque tú has traducido todo el ensayo de ella, que son cinco libros, ¿verdad?

De ella estaba traducido casi todo por [Juan José del Solar](#), pero no todo, de los años noventa, de cuando más o menos publicó en Alemania también. Cuando le dieron el Nobel, en el 2009, faltaba la novela que acababa de publicar en Alemania y que hubo que traducir corriendo. Se la encargaron a Rosa Pilar Blanco, que por cierto hizo un trabajo magnífico, porque Juanjo del Solar estaba ya enfermo y no podía trabajar con tanta presión de tiempo. En Alemania se habían publicado, después de las novelas, tres libros de ensayos. En Siruela (para los que yo ya trabajaba traduciendo policiaca y haciendo informes de lectura) me preguntaron si quería hacerlos yo y, por supuesto, me puse con el primero y luego ya fui siguiendo con los demás. De hecho, yo me ocupé de todo el ensayo, porque lo otro ya estaba hecho o en su momento corrió prisa. En la editorial han sido muy flexibles con las fechas porque, claro, tampoco son libros que estén de moda, que digamos. Tenían programado publicar todo, pero de manera más o menos pausada, yo contaba con ello, pero lo hemos programado a lo largo de años —entre 2009 y 2019—, no ha sido como otras veces, cuando te dan la fecha en la editorial y tú te tienes que ajustar a ese calendario que no se puede mover mucho.

¿Y cuál es la diferencia entre traducir las novelas y traducir los ensayos?

A ver, las novelas son tremendas. Las imágenes son las mismas, lo que pasa es que Herta Müller en el ensayo comenta toda la experiencia vital que hay detrás de lo que escribe en las novelas; entonces, las novelas son muy desnudas, muy de fragmentos, hay muy poca trama, en realidad son como escenas. *En tierras bajas*, por ejemplo, no es una novela, son como relatos, o más bien como instantáneas muy sueltas, muy quebradas y, claro, como no tienes contexto, se traduce un poco como cuando se traduce poesía, que se interpreta mucho... y luego a lo mejor no cuadra, o luego es cuando realmente se te abre la imagen. Ahora que está todo traducido, se entienden muy bien las novelas si te lees la novela y los ensayos, pero como a las traducciones les falta contexto porque los ensayos son posteriores y no estaban escritos cuando se escribieron las novelas, pues ahí hay imágenes que no se entienden o que no se corresponde cómo está traducido con lo que luego ella explica lo que era, pero claro, es que no se podía saber, porque solo lo sabía la autora. La lectura de [El rey se inclina y mata](#), por ejemplo, que es su primer libro de ensayos, ayuda mucho a entender los símbolos, porque ella recoge la parte biográfica que retrata en la ficción, que a veces mezcla elementos biográficos de distintas personas. En las novelas hay escenas sin contexto y no entiendes lo que les pasa a los personajes.

¿Y no merecería la pena retraducir entonces las novelas?

Pues por ejemplo, en el caso de *En tierras bajas*, la traducción está hecha sobre la primera edición alemana de 1984 (creo), que estaba censurada y a la que le faltan bastantes fragmentos. Claro, el problema es que incorporar ahora los fragmentos nuevos en el texto de otro traductor... pues habría que hacer la traducción nueva completa, y eso a la editorial no le compensa, claro, porque tampoco es un *best seller*, no venden ni los ensayos, que son nuevos, conque una novela... Estos fragmentos eran justo los que citaba luego en *Siempre la misma nieve*... y no había modo de encontrarlos, porque no estaban, hasta que ya reconstruí la historia completa, compré la edición original nueva, reconstruí lo que faltaba y lo expliqué en una nota, porque si un lector luego quiere releer *En tierras bajas*, tiene que saberlo, porque no le va a cuadrar el artículo de la autora que habla de determinadas cosas. A mí me encantaría retraducirlo, porque es de las obras de ficción que más me gustan, es la primera que escribió.

¿Y no hubo un incremento en las ventas después de la concesión del Nobel?

No, yo creo que no... Bueno, ahí tal vez sí hubo un repunte en las ventas, reimprimieron y reeditaron, pero... En el caso de este último libro, bueno, a ver, yo sé de bastante gente que por lo menos me ha dicho que se lo iba a comprar, pero es que también la visibilidad de los premios dura, como mucho, una semana, yo creo... En las librerías está, desde luego, y ahora que vienen las Navidades, espero que se regale mucho y que se lea mucho.

Volviendo a la figura de Oskar Pastior, ¿cuál fue su influencia sobre ella?

Oskar Pastior es de la generación de la madre de Herta Müller, a la que obligaron a hacer cinco años de trabajos forzados en campos rusos para reparar la participación de la generación anterior en el ejército nazi. El padre de Herta Müller fue oficial nazi, y su madre fue de la generación de la reparación con trabajos forzados y ninguno de los dos habló del tema. Oskar Pastior, que hacía poesía experimental, era su referente en los libros durante su juventud en Rumanía y la lectura con la que ella se evadía cuando trabajaba en la fábrica (donde le hicieron la vida imposible). Luego, a Pastior lo conoció una vez habían emigrado los dos a Alemania, a finales de los años noventa, de manera que Herta Müller empezó a reconstruir la vida de Pastior, y estuvo mucho tiempo yendo a su casa a documentarse, a anotar, a recoger toda esa experiencia vital por escrito, historia que Pastior nunca había sido capaz de contar, para reconstruir la historia de su madre también y entender algo, porque además su madre era una señora que prácticamente no hablaba con ella. Era ese carácter campesino de la Rumanía profunda, ese carácter seco del campo que aquí también conocemos, pero añádele además cinco años de trabajos en los campos rusos; una mujer de una dureza brutal, imagino. Se hicieron muy amigos y la idea era escribir la historia juntos, pero Pastior murió de repente y el libro que debían haber hecho juntos, a partir de todo lo que ella había recopilado, quedó en manos de Herta Müller, a la que por un lado le faltaba información, por otro analizaba mejor que Pastior, porque tenía distancia y no le causaba tanto dolor, y luego no le podía preguntar a él si estaba de acuerdo con ciertas cosas. Lo cuenta en este libro de ahora, por cierto. Al final, se publicó la novela *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*, en la que ella ficcionó mucho, porque ya no tenía a Pastior allí, ya no puede ser un libro de memorias, y explica que algunas cosas las cuenta mejor cuando las transforma mucho simbólicamente. Esta es su única novela, su única ficción, que no está basada en su propia biografía, sino en la biografía de Pastior. Tuvo que hacer otra cosa diferente de la primera intención y poner un filtro de ficción en medio, porque el trabajo de construcción del libro, después de recopilar recuerdos de tantos años, ya no lo pudo hacer con Pastior.

Pero es una figura importantísima para la trayectoria de Herta Müller, al principio como autor de referencia y por lo que aprendió leyéndolo, sobre todo ese trabajo surrealista y a la vez hiperrealista con el lenguaje, y luego por la parte biográfica. Lo explica todo ella misma estupendamente.

En cuanto a ese trabajo con el lenguaje, tú dices que no es la autora más difícil de traducir del mundo, pero cuando, hablando de su propia escritura, ella dice cosas como: «Estaba obligada a encontrar palabras que ni me conocían a mí ni se conocían ellas pero que podían expresar más de lo que se dice al hablar (...). Escribir palabras teniendo miedo... tal vez era como comer plantas, era hambre de palabras. Reinventar la vida real en una forma irreal, no buscando una equivalencia de uno a uno, sino con mucha más precisión», sí que se intuye ahí todo un reto para el traductor, ¿no? «Y es que, para escribir una frase, tengo que transgredir los hábitos lingüísticos de las palabras, y las palabras se recomponen de acuerdo con un ritmo y una sonoridad, se vuelven precisas de un modo inesperado y dicen por primera vez aquello que yo no sabía que sabía». ¿Cómo haces tú eso en castellano? ¿Y cómo es su alemán?

Bueno, hay ciertos autores que tienen a gala escribir en un lenguaje intraducible (más de un Nobel en lengua alemana hay por ahí presumiendo de eso), y este no es el caso ni mucho menos. No se puede traducir a Herta Müller sin imaginación, sin sensibilidad poética, sin paciencia y sin mucho cuidado de que no se te vaya el texto de registro, que te quede más denso, con palabras más cultas o con imágenes menos potentes, o que no funcione el ritmo... cosas así. Es un lenguaje que parece muy sencillo, pero eso es lo difícil, que no tiene nada, porque has tenido que quitarle todo lo que sobra. Es como bailar muy muy despacio, que es mucho más difícil que bailar deprisa, porque se ve todo. O como las imágenes agrandadas, en que cualquier cosa que desentona se ve mucho. Los farragosos son más fáciles de traducir que los autores muy depurados, en mi opinión. Pero todo eso se puede hacer, puede funcionar en español igual. Dándole vueltas, pero es posible, y muy agradecido, además.

El equivalente de su alemán con respecto al estándar puede ser, un poco por hacerse idea, como un español de América frente al de España, sólo que en alemán no es habitual que haya lenguas fuera del estándar. Ella habla con un poco de acento, pero el alemán es su

lengua materna, claro. De hecho, reivindica que en Alemania son unos prepotentes al imponer la dictadura del estándar, que sería el alemán occidental, de gente con estudios, y que a todo el que es extranjero y venido de fuera le hacen notar que no es de allí e igual no está a la altura. A ella siempre le dicen: «Usted, qué bien habla alemán» y ella contesta: «Pues si es que es mi lengua materna», y que hay otros alemanes y más gente en el mundo además de los occidentales prósperos. Tiene [un artículo precioso sobre eso](#) (*Aquí, en Alemania*). También es verdad que lleva ya treinta años fuera de Rumanía, no creo que le siga pasando eso. Un poco de acento sí conserva, al menos yo lo recuerdo así.

¿Y cómo reacciona a esa crítica la Alemania occidental?

Yo creo que ellos, por ser políticamente correctos, no se pueden meter con ella, pero no se calla, no tiene pelos en la lengua. Es un Nobel y es alemán, claro, así que si la prensa no la trata mal, yo creo que debe de ser porque no se atreven. Ella, por ejemplo, no se prodiga en Alemania en los medios, no está en los canales de televisión, etc. Casi nunca se la ve, y eso que políticamente no se corta un pelo tampoco. Seguro que con el tema de los refugiados se ha pronunciado también. Me encantaría saber qué piensan respectivamente Angela Merkel de ella y a la inversa. Y además dan una combinación muy graciosa, porque Herta Müller es muy menuda y muy delgada, parece que se va a romper en cualquier momento, aunque luego me parece que tiene una fuerza increíble.

¿Y sabes si se ha expresado también sobre las reivindicaciones del feminismo?

Pues, ahora que lo dices, no sé yo... Yo no recuerdo ahora mismo especialmente ningún rasgo de activismo feminista en Herta Müller. Tenemos que pensar que, en los países del Este, la integración de la mujer en el mundo del trabajo estaba bastante más avanzada que en el Oeste, es decir, allí eran proletarios todos, ellos y ellas, todos estaban igual de mal. Y eso sí, eso yo creo que es por ser del Este, porque había una integración real —bueno, también hay que ver a costa de qué—, pero la participación de las mujeres era casi como la actual de ahora, no como la equivalente en la Alemania o la España de la época.

Decías en [otra entrevista reciente](#) que esperabas que a Herta Müller también le hiciera ilusión el premio. ¿Has sabido cuál ha sido su reacción al conocer la noticia?

Sí, se lo notificaron a través de la editorial y enseguida respondió diciendo que se alegraba mucho también, que me mandaba muchos abrazos y esperaba dármelos en persona cuando pase la pandemia, y que también esperaba que más allá del reconocimiento literario, el premio fuese acompañado de una buena retribución económica. De hecho, lo dijo de una manera bastante más directa. Yo quiero regalarle algo, pero no sé qué. Tiene que ser algo de valor simbólico, ya se me ocurrirá...

Hablando de retribuciones económicas y casi como quien habla con los premiados del Gordo de Navidad: ¿qué piensas hacer con el dinero del premio?, ¿qué se compra una traductora profesional con esa suma de dinero (aunque no te cambie la vida ni dé para dejar de trabajar, claro)?

Me voy a dar algún capricho de arreglillo en la casa, ya que tampoco voy a salir de ella mucho en todo el año que viene, y ahorraré para un viaje, quizá, o para algo que me haga mucha ilusión y que todavía no se me ha ocurrido. Curiosamente, no he pensado tanto en qué voy a hacer con los dineros, como en que ojalá pueda volver pronto a Alemania, donde lo que me compre serán libros y alguna antigualla del mercadillo, de esas con historias que prometen, que es lo que me gusta comprar cuando voy. Quizá significa también que esto me dará el valor de traducir solo aquellos libros por los que yo misma pagaría por leer, pero no tanto por cuestión económica. Que no suene esto mal, como traductor profesional uno tiene que traducir de todo, incluso a autores que no le gustan nada, igual que los médicos también operan órganos que igual no les son simpáticos. Y si uno tiene que vivir de esto, o intentarlo, no se le ponen peros a que te aburra el libro, porque luego el trabajo de traducción siempre tiene algo que te gusta. El traductor no es el lector, y traducir un libro que no te gusta o que es malo es un reto profesional igual de difícil y que se ha de cumplir con el mismo rigor, con independencia de la calidad del encargo. Claro, con la universidad, ya tengo que seleccionar qué puedo asumir, porque no puedo hacer todo, pero me sigue pasando lo que a la mayoría: tengo, por un lado, el miedo de que, si digo que no a un libro, luego no me volverán a ofrecer otro; y luego está el vicio de que a ciertos encargos no se les dice que no... y luego te quieres morir. Tener este colchón económico espero que me quite un poco este agobio de traductor de que tienes que economizar, y que luego no me remuerda la conciencia por irme a un *spa* de los finos para recuperarme. O igual es por la

vinculación con Alemania, donde también tienen mucho esta mentalidad de ahorro y vida austera. Voy a ser menos austera.

[Ana Alcaina](#) es traductora y profesora de Traducción en la UAB.

CRÍTICA

EL VIAJE DE LA LITERATURA. APORTACIONES A UNA DIDÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA, CARLOS FORTEA (COORDINADOR)

El viaje de la literatura. Aportaciones a una didáctica de la traducción literaria, Carlos Fortea (coordinador), Cátedra, 2018, 215 págs.

[Núria Molines Galarza](#)

Si se supone que es imposible enseñar a escribir literatura, que el genio es algo innato, ¿cómo vamos a enseñar a traducirla, si esa traducción es, también, otra forma de escritura? Y sin embargo se enseña. Igual que hay quien dice por ahí que la traducción es imposible, y sin embargo se traduce. Esta es la reflexión con la que **Carlos Fortea** inicia este conjunto de artículos del grupo de investigación TradLit de la Universidad de Salamanca, donde vemos no solo que la Traducción Literaria se puede enseñar —y menos mal, si no, a ver cómo justifico yo mi sueldo en la UJI—, sino que dentro de esta rama de la didáctica de la traducción, por más dificultades que nos aparezcan por el camino, podemos encontrar toda una serie de métodos o prácticas sistematizables que mejoran la competencia traslatoria del estudiantado.

Así, el interés que despertó en mí esta obra fue doble: por una parte, como traductora —qué curiosidad ver lo que se plantea desde la academia para formalizar todo aquello que hacemos, o intentamos hacer, para ganarnos el pan cada día, de manera más o menos sistemática o más o menos instintiva, ya que nunca tuve la oportunidad de cursar una sola asignatura de Traducción Literaria como tal—; por otra, como docente de Traducción Literaria que ha entrado en la universidad por la vía de la asociatura; véase, desde la cueva donde una traduce cada día muchas horas desde hace unos años, pero sin saber muy bien cómo funciona una clase, cómo se estructura un currículum o cómo traducir lo que una ha ido aprendiendo —a marchas forzadas y con correcciones— a una enseñanza significativa.

Las aportaciones del volumen a la Didáctica de la Traducción Literaria son de lo más variadas —y, por extensión, no podremos entrar en detalle en las once propuestas que se presentan—, aunque sí que haremos un breve repaso de todas ellas, que bien lo merecen.

En *El viaje de la literatura* encontramos textos que abordan competencias fundamentales en el ámbito de la literaria como, por ejemplo, el desarrollo de la creatividad, que **Ana M.^a García Álvarez** plantea con un enfoque cognitivo de los procesos creativos y su impacto en la docencia de Traducción Literaria. También en relación con la creatividad (y, por extensión, la lengua A), encontramos una aportación muy interesante por parte de **Jorge J. Sánchez Iglesias**, que detalla una idea centrada en la retraducción para afilar nuestra herramienta de trabajo principal, la lengua de llegada, fundamental para traducir literatura —o traducir, a secas— y que, en ocasiones, está un poco más roma de lo que debería. Como bien dice el autor, por muy clara que nos parezca la importancia de la lengua A para traducir, «dicha centralidad ideológica se convierte muchas veces en periferia desde el punto de vista de la didáctica» (p. 143). Tomamos buena nota de ello.

Tras estas propuestas o reflexiones que abordan la relación entre creatividad, lengua A y Traducción Literaria, encontramos dos textos que se centran más en la fase de análisis del texto (¡otro gran olvidado, que enseguida nos metemos en harina y a darle a la tecla!): uno de **Rosa M. Gómez Pato** centrado en la competencia intermedial —la de interpretar imágenes en relación con un texto escrito, fundamental para toda la literatura ilustrada, especialmente para la LIJ (y, añadimos, el cómic)—; otro, de **Claudia Toda**, donde recalca lo necesario que es hacer una lectura y analizar previamente el texto literario como medida de prevención ante sobreinterpretaciones. La propuesta de Toda incluye dos perspectivas, narratológica y formalista; la primera más indicada para el nivel macrotextual y la segunda, para el microtextual. No puedo estar más de acuerdo con la necesidad que plantea la autora de que una futura traductora literaria tenga nociones —por mínimas que sean— de los ingredientes del artefacto que tiene entre las manos, del *cómo* está contada (y del *porqué* que se deriva de ese *cómo*).

En otro grupo de aportaciones, encontraríamos las que se centran en el [marco PETRA-E](#), un modelo basado en competencias específico para la formación en Traducción Literaria. Este marco resulta sumamente útil a la hora de pautar actividades según los diferentes tipos de competencia, que van de la mano de los diferentes niveles del marco (de principiante, TL1, a TL5, experto). Aquí vemos un estudio de caso muy interesante de **Belén Santana** sobre el desarrollo de la competencia traslatoria en un seminario de traducción literaria —que, aunque está en alemán, bien puede servir de modelo para otros pares de idiomas—. Se agradece la inclusión de un estudio para ver «en vivo y en directo» cómo

podría aplicarse la metodología derivada del marco de referencia. También encontramos una secuenciación de contenidos según niveles de la mano de **Carlos Fortea**, que arroja bastante luz sobre algo que a mí, particularmente, siempre me resulta complicado: calibrar la dificultad de las tareas y diseñar el currículum de Traducción Literaria (sobre todo para principiantes), cuando, al fin y al cabo, los textos con los que se trabaja suelen ser reales, no adaptados. Su reflexión sobre qué aspectos debería tener en cuenta el equipo docente para seleccionar los textos de trabajo según el nivel del estudiantado —siguiendo el marco PETRA-E— es francamente esclarecedor. El texto de **Goedele Sterck**, por su parte, se centra en la aplicación del citado modelo para la traducción de lenguas europeas periféricas (el neerlandés, en este caso). En este ejemplo el marco se usa como herramienta de diagnóstico y, tal y como afirma la autora: «Supone una oportunidad de situar a todas las literaturas europeas en el mapa» (p. 100).

Centradas en aspectos más concretos del oficio diario, de las propuestas de Isabel García Adán (sobre cómo establecer y defender criterios de traducción) y de **Itziar Hernández** (sobre cómo traducir la oralidad) podemos extraer —y extraemos— prácticas que, cambiando los pares de idiomas, se van a ir derechitas a nuestras clases; los ejercicios que plantean las autoras, al trabajar aspectos tan concretos del trabajo diario, nos parecen de lo más relevantes. A veces, empecinadas en la cantidad —¡venga, venga, hay que practicar, toma otro texto, y otro, y otro!— o en traducir textos «donde hay un poco de todo», esas ensaladas imposibles donde en cuatro párrafos tienes referentes culturales, oralidad, juegos de palabras, fraseología y cien unicornios que hablan en dialecto temporal, nos olvidamos de trabajar en lo concreto, algo fundamental para apuntalar, poco a poco, todos los aspectos que son importantes en una traducción.

Cabe mencionar también la interesante aportación de **Marta Fernández Bueno**, que, a partir de la reflexión teórica sobre la traducción de un texto teatral para puesta en escena, detalla el desarrollo de un seminario donde se trabajó de manera colaborativa, cosa que permitió que hubiera una mayor reflexión en torno a las decisiones de traducción y, así, que la teoría se colara entre bambalinas. Como dice la propia autora, «se trataba de un proceso de sensibilización “apriorística” de los elementos que conforman la especificidad de la traducción teatral» (p. 190).

En último lugar, no podemos sino remarcar lo grata que ha sido la lectura del capítulo de **Juan Gabriel López Guix**, que destaca por su capacidad de aunar teoría, oficio y aula en todo momento. En el texto se recalca lo fundamental que es la documentación, es decir, la investigación, que a veces queda en segundo plano cuando solo se da prioridad «a las aptitudes creativas del estudiante» (p. 168) o se piensa que la traducción literaria exige menos rigor terminológico que otras ramas. Todo ese trabajo «detectivesco» es lo que le da peso a nuestras respuestas ante la traducción, lo que nos ayuda a justificarla; un cometido que va de la mano de nuestra responsabilidad con el texto.

Este viaje por la (enseñanza de la traducción de la) literatura nos deja con muy buen sabor de boca, con reflexiones valiosas en torno al oficio y, sobre todo, a cómo se lleva al aula; con ideas para poner en práctica con las nuevas generaciones y, por qué no, para reflexionar una misma.

Núria Molines Galarza es traductora de alemán, inglés y francés al catalán y al castellano. Se dedica, principalmente, a la traducción de libros (narrativa, ensayo y cómic); han pasado por sus manos más de cuarenta obras de autoras como Kate Millett, Ursula K. Le Guin, Mary Karr o de autores como Romain Rolland, Ernst Toller, Wade Davis, Fredric Jameson, los hermanos Grimm o Mark Fisher. Compagina su labor como traductora con la docencia en Traducción Literaria en la Universitat Jaume I y en el Máster de Traducción Audiovisual de la Universidad Europea de Valencia. Escribe una tesis sobre traducción y deconstrucción (o lo intenta, según el día). Miembro de ACE Traductores, de la Xarxa y de AVIC.

LITERATURÜBERSETZEN. ÄSTHETIK UND PRAXIS, RAINER KOHLMAYER

Literaturübersetzen. Ästhetik und Praxis. [«Traducir literatura. Estética y práctica»], Rainer Kohlmayer, Peter Lang, 2019, 213 págs.

[Belén Santana](#)

El volumen *Literaturübersetzen. Ästhetik und Praxis* es el segundo de una serie en la que Rainer Kohlmayer, profesor emérito del Departamento de Estudios lingüísticos, culturales y traductológicos de la Universidad de Maguncia, vierte el contenido de sus lecciones magistrales, en este caso sobre traducción literaria, enriquecido con su experiencia como traductor —principalmente de obras teatrales escritas en inglés y en francés— y como director de un grupo de teatro universitario. Es justo su origen didáctico lo que confiere a este libro un tono más personal que académico, el cual se refleja en la claridad de la exposición, la abundancia de ejemplos, la propuesta de ejercicios prácticos y la mirada crítica de su autor (tanto con el sistema académico como con el mundo editorial), una aproximación no tan habitual en este tipo de obras y que resulta, por tanto, especialmente bienvenida.

El objetivo principal de Kohlmayer es establecer un **vínculo entre teoría y práctica** de la traducción literaria basado en su experiencia docente y profesional, así como en la premisa de que la práctica, por regla general, se basa en una teoría coherente, que, en su opinión, no se ha visto reflejada en las corrientes dominantes hasta la fecha dentro de los Estudios de Traducción (pág. 10). Así, el libro se dirige en primer término tanto a estudiantes interesados en dedicarse a la traducción literaria como a docentes de dicha rama, pero su lectura también puede ser provechosa para traductores profesionales con ganas de reconciliarse con «la teoría» o que deseen dar el salto a la docencia en cualquiera de sus variantes.

El volumen está dividido en tres grandes bloques, cada uno de los cuales viene precedido de un resumen en inglés: *Fundamentos estéticos* (I), *La práctica traductora de los tres grandes géneros* (II) y *Un epílogo divertido* (III). El primer bloque se centra en las que, según el autor, son las tres características principales de toda traducción literaria en tanto que producto y proceso: la inevitable **subjectividad** del traductor, la **linealidad** que debe guiarle a la hora de imitar la estructura retórica del original y el concepto de **oralidad**, que bebe de autores como **Leonardo Bruni**, **Erasmus de Rotterdam** o **Lutero** y que se concreta en la manera

de traducir que germina en la Alemania del siglo XVIII. Así, a los lectores familiarizados con esta tradición no les sorprenderá encontrarse con nombres como **Herder, Wieland, Voß, Schlegel** y, sobre todo, con **Novalis** y su noción de la «voz escrita», mientras que aquellos menos conocedores de dicha tradición disfrutarán con un excelente resumen que puede servir como complemento a otros manuales al uso, más centrados en el ámbito anglosajón, cuyas corrientes dominantes tan en boga (p. ej. los estudios culturales o los más recientes *Post-Translation Studies*) no escapan a la certera crítica del autor y su defensa de la traducción como ejercicio retórico y textual. Pero lejos de perderse en los recovecos de la historia o en batallas teóricas, Kohlmayer también logra tender un puente hacia el concepto de oralidad aplicado a la práctica de la traducción literaria en el presente.

El segundo bloque tiene un enfoque esencialmente práctico, centrado en la traducción de los tres grandes géneros: **teatro (nótese que aparece en primer lugar), narrativa y poesía**. Aunque esta clasificación pueda parecer obsoleta, habida cuenta de la evolución de los géneros y su hibridación dentro de la literatura actual, no deja de resultar útil en una obra concebida con fines eminentemente didácticos, los cuales hacen necesaria una mínima sistematización que guíe al aprendiz, sobre todo en una fase inicial. Del mismo modo, nos parece un acierto que cada capítulo de este bloque incluya un apartado de ejemplos y ejercicios prácticos pensados para el autoaprendizaje, en forma tanto de traducción comparada como de invitación a realizar una traducción propia. Estos ejercicios pueden ser atractivos incluso para lectores con otras combinaciones lingüísticas, puesto que Kohlmayer pone el acento no tanto en la solución concreta a una dificultad determinada, sino en el análisis del texto original y en la reflexión posibilista sobre los medios de los que el traductor disponga en la lengua de llegada (especialmente interesante nos ha parecido todo lo relativo a la supuesta intraducibilidad, por ejemplo en lo que respecta a traducción de los dialectos, véase cap. 3).

Una prueba más de la condición de «verso suelto» que Rainer Kohlmayer ha ostentado dentro del rígido panorama académico es el divertido epílogo con el que finaliza la obra y que tiene por objeto rendir tributo al aspecto más creativo, y por tanto placentero, de la traducción literaria. Guiado por la máxima de que «Por suerte, no solo traducimos lo que somos y lo que ya conocemos, sino que gracias a la traducción podemos transformarnos y renovarnos» (pág. 189), avalado por su trayectoria académica y profesional, y estimulado por la calma y la libertad que otorga una merecida jubilación, Kohlmayer se permite

parodiar un poema de **Rilke** y recrearse en la traducción de una escena de *La ilusión cómica*, de **Corneille**. El volumen concluye con una amplia bibliografía y un índice onomástico. Por todo lo dicho, creemos que este libro no solo reviste interés para profesores, estudiantes y traductores por su singularidad en lo que respecta al fondo y a la forma, sino que además constituye un ejemplo de cómo tender puentes entre teoría y práctica en un ejercicio de humor y amor a la traducción literaria.

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. En [2019 ganó el Premio Nacional a la Mejor Traducción](#) por *Memorias de una osa polar*, de Yoko Tawada.

NOVEDADES TRADUCIDAS

RONALD BROUWER: *TODO LO QUE ES PENSABLE*, DE JUDITH HERZBERG

[Ronald Brouwer](#) ha traducido del neerlandés la obra de Judith Herzberg *Todo lo que es pensable*, editada por Pre-Textos, noviembre de 2019.

Sinopsis

Primera antología en castellano de la poesía de Judith Herzberg, cuya escritura refleja el asombro por cosas cotidianas y por grandes injusticias, en un registro que se suele comparar con el de Szymborska. Herzberg recibió los dos principales premios literarios de los Países Bajos: el P.C. Hooftprijs y el Prijs der Nederlandse Letteren. También ha escrito muchas obras de teatro, dos de las cuales han sido publicadas en castellano: *Y/o* y *El caracol*.

Comentario de la traducción

En 2007, Herzberg recitó algunos de sus poemas en el encuentro internacional Cosmopoética, en Córdoba, en mi traducción. Desde entonces he ido seleccionando y traduciendo poemas de ella, revisando una y otra vez estas traducciones. Esta labor tan extendida en el tiempo me ha permitido ir depurando el lenguaje, algo necesario en una autora que se caracteriza por su concisión y sutileza.

¿Lo más difícil de traducir? Los títulos de casi todos los poemarios y de algunos poemas.

Dos breves poemas para dar una idea de su estilo:

Casi nunca

Casi nunca ves un pájaro en el aire
recapacitar, virar, hacia atrás.

Todo lo que es pensable

Todo lo que es pensable revolotea y destella.
No hay cajón para guardarlo
y no digamos clasificarlo. Buscamos
refugio en aquello que está atrapado,
amaestrado: libro, película, teatro,
las partes domesticadas de un revoloteo
destellante.

VIRGINIA MAZA CASTÁN: *COMO LEONES*, DE BRIAN PANOWICH

Virginia Maza Castán ha traducido del inglés *Como leones*, de Brian Panowich, para Editorial Siruela, 2020.

Sinopsis

Brian Panowich retoma en esta novela los personajes y los escenarios de su exitosa primera entrega *Bull Mountain*, una de las mejores muestras del llamado *country noir*, que se ha consolidado como subgénero con entidad propia dentro de la novela negra.

Son personajes complejos y seductores que abandonan el negro del género para deambular entre los grises, en unos escenarios que permiten reconstruir y vibrar en la América profunda. Tras los acontecimientos relatados en la anterior novela, Clayton

Burroughs, *sheriff* de McFalls County, atraviesa un desierto personal que parece abocarlo a la autodestrucción. Desorientado por la culpa por la muerte de su hermano y atado por el deber que le impone el pasado hacia su clan, parece incapaz de construir un presente nuevo con su familia, mientras le ahoga el peso de unas expectativas que le impiden saber quién es y en quién debe (o puede) convertirse.

Quienes fueron miembros de la banda de su hermano (y antes de su padre) lo consideran el nuevo jefe y él no consigue librarse de los lazos del deber «con la sangre». Así las cosas, otra banda del estado pretenderá introducirse en Bull Mountain, el territorio de los Burrough, una situación que pone a Clayton en una difícil encrucijada: reunir fuerzas para actuar como un auténtico *sheriff*, cuidar de su esposa y su hija, decidir qué hacer con las lealtades hacia su apellido y proteger la montaña y todo lo bueno que queda en ella.

Cuando lo que ocurre en el presente comenzó a moverse antes incluso de que existiéramos, ¿cómo se pueden deshacer los nudos? ¿Hasta qué punto no actuamos movidos por un hilo que nos une a los que nos precedieron y que nos obliga a actuar por lo que nos dicta la sangre y a convertirnos en un león más de la manada?

Comentario sobre la traducción

Si algo caracteriza esta novela son los diálogos poderosos y las descripciones plásticas, en especial con una violencia cruda que no se limita a las escenas más explícitas sino que empapa incluso las vidas de los personajes.

Entendí que era fundamental transmitir al lector en español la atmósfera particular de la América profunda (lo contrario habría sido una traición a la esencia del género) y, además,

sumergirlo en el mundo de las bandas delictivas del narcotráfico, un ambiente donde la violencia y la crueldad lo impregnan todo. Y tenía que hacerlo a través del lenguaje. Además de la atmósfera general también había que recrear la viveza e intensidad de descripciones y escenas, por ejemplo en unas peleas extremadamente crueles, con alto contenido de violencia física e incluso sexual.

Al mismo tiempo, los personajes habitan, como se ha dicho, en el mundo de los grises, y también el lenguaje tenía que permitir acceder a los matices de la emoción y de la subjetividad, para crear personajes únicos, dotados de verdadera individualidad y que, de este modo, consigan traspasar el papel. En este sentido, una cuestión también clave fue la de lograr diálogos que estuvieran vivos y que reflejaran la particularidad de los personajes (con acentos, tonos, registros, individualidades, sociolectos, dialectos, estados de ánimo, relaciones personales...), así como la potencia del texto original.

Mi trabajo, en definitiva, se centró en (re)crear y trasladar con la palabra el mundo denso, complejo y vivo de la novela. En utilizar el lenguaje para transportar al lector de la traducción al universo propio y particular de una novela que respira América y mundo delincuenciales. Dar forma, en definitiva, a un universo habitado de personajes y acciones que consigan traspasar el papel y cobrar vida autónoma, en un reflejo fiel de la esencia del original y del estilo y uso de la lengua del autor.

[Primeras páginas.](#)

ALICIA MARTORELL: LA CIVILIZACIÓN DE LA MEMORIA DE PEZ, DE BRUNO PATINO

[Alicia Martorell](#) ha traducido del francés la obra de Bruno Patino [La civilización de la memoria de pez](#), Alianza Editorial, junio de 2020.

Sinopsis

Este libro habla de la atención. De cómo determinadas plataformas de internet han convertido nuestra atención, el tiempo que pasamos atrapados en una u otra, en bien comercializable por el que compiten de forma despiadada.

No es un libro sobre las nuevas tecnologías, tampoco es un libro sobre el formato digital, ni mucho menos es un libro contrario a la evolución o a internet. Simplemente intenta desmontar la forma en que nuestra capacidad de atención se ha ido condicionando sobre la base de este montaje económico para convertirnos en dependientes de estímulos cada vez más vertiginosos y programados con una finalidad claramente comercial

Tampoco se limita a llorar sobre la pérdida: el libro termina con algunas propuestas muy concretas para recuperar el control de nuestro entorno, un nuevo modelo económico para internet y una web más sana.

Comentario sobre la traducción

Este libro fue para mí una propuesta de traducción interesante, porque es un tema que me interesa mucho a nivel personal y profesional, así que aproveché para tomar muchas notas, investigar y profundizar en el tema. Por lo demás, no ha sido un libro difícil de traducir, la prosa del autor es muy limpia y es un texto informativo y claro.

Las dificultades principales tuvieron que ver con el elevado nivel de neologismos que supone un tema como este, que obliga a tomar muchas decisiones sobre el nivel de naturalización, el uso de la cursiva, las mayúsculas y las comillas, el uso de los extranjerismos, de una forma coherente a lo largo de todo el libro.

El libro está cargado de alusiones culturales, no siempre totalmente explícitas, relacionadas con el cine, la literatura, la música y la vida cotidiana, que me costó mucho identificar y naturalizar al español (y seguro que se me ha escapado alguna).

Bruno Patino es un periodista francés con una carrera amplia y variada, la mayor parte en labores de gestión y dirección relacionados con el desarrollo digital de las nuevas tecnologías. Entre los cargos que ha ocupado están la dirección delegada de *Cahiers du*

cinéma, la dirección general de *Le Monde interactif*, la dirección de desarrollo digital de *France Télévisions* y la dirección editorial y la presidencia de la cadena *Arte France*.

[Su última conferencia en español](#) sobre el tema del libro tuvo lugar en Madrid, en la Fundación Telefónica, dentro del ciclo «Repensando el mañana»

[Enlace](#) a las primeras páginas.

LUISA GUTIÉRREZ RUIZ: *LA MUJER DEL CORONEL*, DE ROSA LIKSOM

[Luisa Gutiérrez Ruiz](#) ha traducido del finés *La mujer del coronel*, de Rosa Liksom, [Alianza Editorial](#), septiembre 2020.

Rosa Liksom ha recibido el Premio Finlandia y el Premio Nórdico de la Academia Sueca. Sus padres eran pastores de renos y en su juventud vivió en varias comunas europeas. Además de escritora, es pintora y cineasta.

Sinopsis

Una mujer finlandesa nos cuenta la historia de su vida. Cómo se enamoró en su juventud de un amigo de su padre, un coronel que simpatizaba con el nazismo, y quedó atrapada en un matrimonio violento y destructivo mientras Europa se preparaba para la guerra, y cómo consiguió sobrevivir a esa travesía por los infiernos.

Comentario sobre la traducción

La principal dificultad a la hora de traducir la novela ha sido que está escrita en un dialecto del finés que se habla en el valle del Torne.

MARÍA ALONSO SEISDEDOS: *EL ESPÍRITU DE LAS VACAS*, DE ABEL NEVES

[María Alonso Seisdedos](#) ha traducido del portugués la obra de Abel Neves *El espíritu de las vacas*, [De Conatus](#), octubre, 2020.

Las reflexiones de un pastor de vacas y los diálogos entre los miembros de una familia lisboeta que se pierde en la niebla durante una excursión a Trás-os-montes dan pie a un viaje por dos maneras diferentes e irreconciliables de entender la vida.

No sé si alguna vez me habrá costado tanto traducir la primera frase de un libro, una frase de apariencia tan simple que ni siquiera es capaz de ocupar un renglón. Si hubiera guardado todas las versiones que hice de ella podría haber escrito el poema inacabado de mi oficio.

Que si pendiente, que si zarcillo o crotal...; que si vanidosa, presumida o engreída...; que si vida o existencia... Nada me parecía bien. En ninguna de las opciones que se me ocurrían encontraba la cadencia y los sonidos del original, el hechizo que a mí me había atrapado como lectora desde esas palabras iniciales. Fue la primera la última que escribí, como quien se lanza al vacío, antes de pulsar «enviar».

El itinerario, entre la niebla, me llevó a rescatar palabras de la infancia castellana por los recovecos más oscuros de la memoria, entre ellas *tapabocas*, que por las peores razones habrá ahora quien confunda con *mascarilla*. Y ya lo siento, pero no quise renunciar a ese hallazgo (¿o debería decir reencuentro?) por culpa de un bichejo indecente, pues en el original también se había elegido un regionalismo que podría desconcertar al lector portugués urbanita del siglo xxi.

Luego, emular el complicado equilibrio entre lo poético y lo prosaico del texto, como en una montaña ya no trasmontana sino rusa, es tarea que menda ha hecho (sin saber si lo ha logrado) de oído, metiéndose en el cuerpo de quien habla o piensa y con el aliento (hálito) de la vaca en las manos.

Más sobre el autor [aquí](#) y [aquí](#). La reseña, [aquí](#).

«Uno de los dramaturgos más apreciados en lengua portuguesa es Abel Neves. En todas las obras que conozco de él siempre se producen giros sutiles e inflexiones formales que despegan de lo previsible y que, en cierto sentido, suponen un cierto vuelco de la verosimilitud ordinaria y un desafío para la recepción». [Artezb lai](#)

RAFAEL GUZMÁN TIRADO: *CUENTOS SENTIMENTALES*, DE MIJÁIL ZÓSHCHENKO.

[Rafael Guzmán Tirado](#) ha traducido del ruso *Cuentos sentimentales*, de Mijáil Zóshchenko, [Editorial Armaenia](#), septiembre de 2020.

Sinopsis

Estos *Cuentos sentimentales* son retratos satíricos de personajes que viven en los márgenes de la sociedad soviética durante la primera década tras la revolución bolchevique. Los cuentos son narrados por un tal Kolenkorov, que es cualquier cosa menos un autor soviético modélico: no solo sigue apegado a la era del antiguo régimen sino que, además, no es un muy buen escritor. Moldeada por la magistral pluma de Zoshchenko, la prosa de Kolenkorov está bellamente desarbolada, llena de desaciertos estilísticos, sobrecargada de metáforas, clichés torturados y burocratismos mal utilizados, en la mejor tradición de Gógol.

Sin embargo, a pesar de la narración intrusiva de Kolenkorov, los relatos son realmente conmovedores. Cuentan historias de amor no correspondido y desventuras sentimentales entre músicos desafortunados, damiselas de provincias, aspirantes a poetas y aristócratas liberales fuera de lugar en la nueva Rusia, en un contexto de apartamentos destartados y abarrotados, entre pequeñas intrigas y sueños humildes. Zoshchenko nos ofrece aquí una perspectiva original de la sociedad soviética en la década de 1920, simple y escandalosamente divertida.

Comentario sobre la traducción

Durante el proceso de traducción de esta obra, al igual que hice en la traducción de *Antes de que salga el sol* (Editorial Universidad de Granada, 2017), del mismo autor, he intentado conservar al máximo los rasgos específicos del estilo de Mijáil Zóshchenko: repeticiones de palabras y frases, inversiones sintácticas, sintaxis rota, léxico arcaico, exceso de palabras vulgares y de jerga, que no se encuentran en la lengua rusa moderna. Se trata de deformaciones estilísticas, presentes especialmente en los cuentos, que introduce el autor, persona de profunda formación y de gran talento, con el único objetivo de dejar al descubierto la mente ambivalente de su personaje clave: el hombre de la calle, poseedor de una humilde moral y de una visión primitiva del mundo, que se perdió en la época de la transición y que estaba muy lejos de los ideales revolucionarios del autor.

He intentado asimismo acercar al lector, en la medida de lo posible, a la realidad de las culturas rusa y soviética, manteniendo nombres de *realias* y poniendo tildes en los nombres y apellidos para que no quede deformada su pronunciación como suele ocurrir con frecuencia.

JAIME VALERO: *FÁBULAS FEROCES*, DE NIKITA GILL

[Jaime Valero](#) ha traducido del inglés la obra de [Nikita Gill](#) *Fábulas feroces*, editada por [Fandom Books](#), noviembre de 2020.

Sinopsis

Con este volumen, Nikita Gill da una vuelta de tuerca a los cuentos de hadas de toda la vida. Por medio de poemas y relatos breves, reinterpreta estas historias conocidas por todos desde una óptica feminista y ecologista. Aquí, las muchachas no esperan a que un príncipe venga a despertarlas sino que reaccionan por sí mismas; Caperucita no es devorada por el lobo sino que se une a la manada para defender al bosque frente al afán destructivo del leñador; y el Capitán Garfio busca a su amor de juventud, un muchacho llamado Peter Pan, para vengarse de él por romperle el corazón.

Comentario sobre la traducción

Lo bonito de traducir es que se trata de un oficio que siempre te va planteando nuevos retos. Da igual el tiempo que lleves haciéndolo, da igual lo curtidos que tengas los dedos de tanto aporrear el teclado: cada cierto tiempo, te llega un original que te pone a prueba y te remite a esa frescura de tus primeras obras traducidas. Algo así me ocurrió con esta antología de poemas y relatos de Nikita Gill. Para empezar, era la primera vez que traducía poesía. Sí, de vez en cuando he tenido que traducir algún poema dentro de una novela (tuve incluso que traducir algunos versos del legendario Chaucer, inéditos en castellano, para la traducción de *Catalina, duquesa de Lancaster*, para Libros de Seda), pero nunca me había metido de lleno en un poemario. Así que al embarcarme en este libro, me entró el breve vértigo de pensar: «huy, ¿en qué jardín me he metido?».

Contaba con la ventaja de haber leído previamente este y otro libro de Gill para sendos informes de lectura, así que estaba familiarizado con su escritura. Llegué a la conclusión de que la brújula por la que debía guiarme tenía que apuntar en esta dirección: sencillez, claridad, inmediatez y ritmo, mucho ritmo, porque con el verso libre corres el riesgo de que parezca que te has limitado a cortar las frases al tuntún para que semejen los versos de un poema. Después toca leer con mucha atención, más de la que ya requiere el traducir prosa. También corregir, corregir como un loco, mientras entonas una y otra vez los poemas —en voz baja, eso sí, para no incordiar a la familia— en busca de la sonoridad más apropiada para cada uno. Y, entre medias, el oasis de los relatos en prosa, terreno conocido con el que tomar oxígeno antes de enfrentarse al siguiente poema.

En conjunto, ha sido un viaje bonito. A ello ha ayudado también que los poemas y relatos de Gill me han conmovido, han hecho resonar algo en mi interior al poner patas arriba las historias que me contaban de pequeño. Para su siguiente libro, *Great Goddesses*, Gill se atrevió con la mitología griega. Así que supongo que, si estas *Fábulas feroces* calan entre el lector español, a mí me tocará atreverme también. Será un nuevo reto con el que seguir aprendiendo.

[Enlace](#) a las primeras páginas.

BELÉN CUADRA MORA: *LA MUERTE DEL SOL*, DE YAN LIANKE

[Belén Cuadra Mora](#) ha traducido del chino la obra de Yan Lianke *La muerte del sol*, [Automática](#), noviembre de 2020.

Sinopsis

En un pequeño pueblo de la sierra de Balou vive el joven Li Niannian, de catorce años. Una tarde, tras ponerse el sol, Niannian se da cuenta de que algo inusual está sucediendo. Los aldeanos parecen actuar dormidos; uno tras otro, van cayendo en un extraño episodio de sonambulismo colectivo. Ante los ojos del muchacho, da comienzo un desfile de vecinos que, como víctimas de una extraña epidemia, se levantan en mitad de la oscura noche para entregarse a sus deseos más ocultos y desatar un infierno. Con el paso de las horas, los saqueos y la violencia se extienden por la región. Mientras tanto, los funcionarios y líderes locales se sumen en el libertinaje o en delirantes fantasías de grandeza, ajenos al drama del pueblo. La pesadilla solo terminará cuando llegue la mañana y vuelva a salir el sol, pero el tiempo parece haberse detenido y, a la hora del alba, una insondable oscuridad domina aún el cielo hasta donde alcanza la vista.

Yan Lianke nos sumerge en esta historia inquietante y cautivadora en la que acompañamos a Li Niannian, a sus padres, e incluso al propio autor, transformado aquí en personaje, en un intento desesperado por salvar el pueblo del caos y la locura.

El inconfundible estilo de Yan Lianke, que discurre entre lo real y lo fantástico, y su compromiso con la verdad le han asegurado un lugar de honor entre los novelistas más esenciales y atrevidos de la narrativa contemporánea. Sus obras gozan de un innegable prestigio internacional y son claves para entender la China actual.

Comentario sobre la traducción

Traducir del chino al español plantea un sinfín de continuos desafíos. Aspectos lingüísticos, culturales y retóricos siguen en el original en lengua china parámetros alejados del español. La morfología china es, si no limitada, desde luego muy diferente de la española, el sujeto se suele omitir, el orden de las palabras determina su función y significado, existen categorías gramaticales sin equivalente español, abundan las secuencias ambiguas y vagas... A esto se unen las consabidas diferencias culturales y, en este caso, el propio uso que Yan Lianke hace de la que ya de por sí es una lengua maleable, que se presta con facilidad a la innovación y al juego léxico. Entre los aspectos retóricos cabría destacar, por ejemplo, el

hecho de que la repetición y la redundancia, lejos de estar penadas, actúan en ocasiones como recursos estilísticos, lo que no hace sino añadir una dificultad más a la lista. Todos estos y algunos más son los elementos con los que ha de lidiar el traductor de literatura china, y todos están presentes en *La muerte del sol*.

www.belencuadra.com

JOAQUÍN FERNÁNDEZ-VALDÉS: *EL PÁJARO DE FUEGO Y OTROS CUENTOS RUSOS*, DE ALEKSANDR AFANÁSIEV

Joaquín Fernández-Valdés ha traducido del ruso la obra de [Aleksandr Afanásiev](#) *El pájaro de fuego y otros cuentos rusos*, [Libros del Zorro Rojo](#), octubre de 2020.

Sinopsis de la obra

Selección de siete cuentos maravillosos en los que aparecen personajes famosos del folclore ruso como la bruja Baba Yagá, Maria Morevna, Iván-zarévich o el pájaro de fuego. Esta edición cuenta con las míticas ilustraciones de Iván Bilibin.

Comentario del traductor

Uno de los principales objetivos que me he planteado al traducir estos cuentos ha sido reflejar su carácter oral: que puedan ser leídos en voz alta y mantengan tanto el ritmo como la musicalidad y la rima interna del original. Para la toma de decisiones me ha sido de gran utilidad la lectura de *Morfología del cuento* y *Las raíces del cuento* de Vladímir Propp, obras clave para comprender los elementos narrativos del folclore ruso.

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!

MAQUETACIÓN

María Ramos Salgado (Irun, 1998) estudió Traducción e Interpretación en la Universidad Pontificia de Comillas, donde obtuvo el Premio Extraordinario de su promoción. Comenzó su andadura en el mundo literario traduciendo *Cumbres Borrascosas*, de Emily Brontë, y en la actualidad sigue a la búsqueda de proyectos de traducción al tiempo que colabora con VASOS COMUNICANTES.