



VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores



Invierno 2021 – número 56



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
Contra la invisibilidad.....	5
ARTÍCULOS.....	7
«A propósito de la traducción de “To be or not to be, that is the question”», de Pedro Pérez Prieto.....	7
«Un año en ACE Traductores», de Noemí Jiménez Furquet.....	12
«Del proyecto europeo CELA, mentorías y sus frutos», de Irene de la Torre	17
«Un contrato para unir a autor y traductor: guía explicativa», de Julia Gómez Sáez y Amelia Ros.....	20
«Dudosa pereza», de Jordi Fibla	38
«Salustiano Masó, el verso a recordar», de Daniel López-Serrano.....	44
«Clásicos vs. contemporáneos», de Marta Sánchez-Nieves	49
«El premio Bulwer Lytton», de Ricardo Bada.....	53
«A propósito del <i>affaire</i> sobre la traducción de Amanda Gorman al neerlandés», de Pedro Pérez Prieto.....	56
«El caso de Amanda y Marieke», de Jordi Fibla	58
«La embriaguez y lo invisible», de Virginia Maza	61
«De paraísos perdidos», de Marta Salís	69
CENTÓN.....	72
Debate sobre la traducción de la obra de Amanda Gorman.....	72
ENTREVISTAS	87
Conversación entre Victoria Alonso y Ana Alcaina	87
Encuentro virtual con la traductora Teresa Lanero.....	94
Entrevista a Fernando Rey y Miren Iriarte.....	95
Atelier ViceVersa, Mateo Pierre Avit Ferrero	100
Palabra de Librería: entrevista a Miren Elorduy, de la librería Mujeres y Compañía.....	105
Entrevista a Marta Hernández Pibernat, Cesc Martínez, Anna Carreras y Pau Vidal....	108
RESEÑAS.....	116
Swetlana Geier. Ein Leben Zwischen Den Sprachen. Aufgezeichnet Von Taja Gut, de Isabel Romero	116
<i>Miss Herbert</i> , Adam Thirwell, de Marina de la Cruz Hernández	123
NOVEDADES TRADUCIDAS	125
Coto Adánez: <i>Todos pájaros</i> , de Wajdi Mouawad.....	125
Melina Márquez: <i>Delirio amoroso</i> , de Alda Merini.....	126

Isabel Hurtado de Mendoza Azaola: <i>El invasor</i> , de Angelo Mozzillo	127
María Teresa Gallego Urrutia y Amaya García Gallego: <i>Las inseparables</i> , de Simone de Beauvoir	129
María Alonso Seisdedos: <i>Horas cruentas</i> , de Casey Cep	131
Itziar Hernández y Paula Zumalacárregui: <i>Aprender a escribir</i> de Gertrude Stein	134
Jaime Valero, <i>La reina de nada</i> , de Holly Black	137
Inés Sánchez Mesonero: <i>La Patrulla Gatuna</i> 1 y 2, de Daniel Picouly y Colonel Moutarde	139
Diego Merino Sancho: <i>Lo que saben las abejas</i> , de P. L. Travers	141
TEXTOS TRADUCIDOS.....	143
El desertor, Boris Vian – Amaya García Gallego y Pablo Moíño Sánchez.....	143
Las traductoras leen a sus autoras, I, de Helena Aguilà Ruzola	148
Las traductoras leen a sus autoras, y II, de Helena Aguilà Ruzola	170
NOSOTROS	191
Directores.....	191
Consejo de redacción	191
Corrección.....	192
Maquetación	192

EDITORIAL

CONTRA LA INVISIBILIDAD

Lunes, 4 de enero de 2021.

Acabamos de terminar el que, probablemente, habrá sido uno de los años más difíciles de nuestra vida. Y, aunque todo parece indicar que 2021 será también complicado, cabe esperar que los peores días del confinamiento hayan pasado ya. **Otra cosa serán las secuelas en forma de crisis económica en el sector editorial y las repercusiones que estas tengan en los traductores.**

Durante el nefasto 2020, VASOS COMUNICANTES ha intentado hacerse un hueco en las lecturas semanales de los traductores; hemos compartido [experiencias y lecturas confinadas](#), así como todo tipo de reflexiones sobre la profesión.

Probablemente, los traductores nos encontramos entre los profesionales que mejor se han acostumbrado a trabajar sin salir de casa: con pandemia o sin pandemia, así suele ser nuestra vida laboral. En la prensa han proliferado artículos sobre el teletrabajo y cómo enfrentarse a la autogestión del tiempo: no los hemos leído, no nos hacía falta porque conocíamos ya miles de trucos para mantener un buen ritmo de productividad sin dejarnos las cervicales en el empeño.

VASOS COMUNICANTES se propuso, [desde su creación en 1993](#), no solo hacer más llevadero este trabajo aislado y solitario sino, además, **combatir la consabida invisibilidad del traductor**. En este sentido, confiamos en conseguir más lectores **gracias a nuestra colaboración con el Instituto Cervantes en la recuperación del [Trujamán](#)**, la revista diaria (ahora quincenal y, en un futuro próximo, semanal) que con tanto acierto dirigió Mari Pepa Palomero.

Una de las muchas manifestaciones de esta invisibilidad es la indiferencia de algunos grandes editores en relación con el papel del traductor. Estos días estamos recibiendo cartas del [Grupo Editorial Penguin Random House](#) en las que este manifiesta **su intención**

de reducir drásticamente el número de ejemplares que envía a los traductores tras la publicación de la obra.

Según establece la Ley de Propiedad Intelectual vigente, al autor de la traducción le corresponde un reducido número de ejemplares justificativos (en función de lo que se establezca en el contrato: según el [Libro Blanco de la traducción editorial en España](#), el 29% de los traductores recibió en 2010 entre 2 y 5 ejemplares y el 23% recibió más de 6 ejemplares), que no pueden destinarse a la venta. **Paradójicamente, en los contratos que pasan por nuestras manos, es cada vez más alto el porcentaje de ejemplares dedicado a promoción** (y exento de liquidaciones para el traductor: dato relevante). Este contraste nos plantea dos dudas, por lo menos: ¿de veras el traductor no tiene un papel en la promoción de la obra con los ejemplares que recibe y, a su vez, suele regalar o intercambiar con los colegas? ¿Cómo casa ese contraste entre la generosidad editorial en la promoción y la tacañería en los ejemplares que se destinan al autor de la traducción?

En un momento en que la publicidad personalizada y dirigida mediante complejos algoritmos parece apoderarse de todas nuestras actividades –no solo como consumidores o internautas– sorprende ese gesto mezquino hacia quienes tienen una evidente capacidad de prescripción literaria.

El prestigio de un editor en relación con su buen hacer profesional no se construye en dos días. Resulta llamativo que a algunos no les preocupe ponerlo en entredicho entre los profesionales del sector.

[Carmen Francí](#)

Codirectora de VASOS COMUNICANTES

ARTÍCULOS

«A PROPÓSITO DE LA TRADUCCIÓN DE “TO BE OR NOT TO BE, THAT IS THE QUESTION”», DE PEDRO PÉREZ PRIETO

Asistí el 21 de noviembre de 2011 en la Sala Principal del Teatro Español de Madrid a la presentación del libro *Hamlet y el actor. En busca del personaje*, del actor, dramaturgo, director, escritor y maestro de actores Denis Rafter, obra publicada por la editorial Artezblai y ganadora del III Premio Internacional ARTEZ BLAI de Investigación sobre las Artes Escénicas^[1]. Denis Rafter analiza y estudia los siete soliloquios originales y los confronta con ocho versiones en castellano para buscar en ellas lo que considera las características fundamentales de Hamlet, a saber, que sea claro en su razonamiento, poético en su expresión, y verdadero en sus emociones y pensamientos. En la página 121 se pregunta con asombro por qué la traducción de este verso no coincide en ninguna de las 28 versiones de Hamlet hechas en España a pesar de que «Hamlet no tiene ninguna duda de que la *cuestión* es, ser, o no ser». Yo, como Santo Tomás, tenía que verlo y poner el dedo en la llaga para creerlo. Estuve cotejándolas y, efectivamente, todas difieren en algo. Y sigue Denis Rafter preguntándose cuál es la razón de que tantos traductores no hayan podido ponerse de acuerdo y dice «o no entienden al otro o no quieren entenderlo, o tal vez, por orgullo o cualquier otra razón, no quieren repetir lo que ha dicho el otro».

En un intercambio de correos le expuse mi opinión:

No entiendo por qué tan sólo dos o tres de los traductores que mencionas usan el endecasílabo en ese primer verso. Al igual que tú, en la conclusión al soliloquio núm. 4, yo también digo ¡qué pena! Parece ser que el traductor –en general– considera que cualquier hallazgo feliz es exclusivamente suyo y, por ende, se cuida mucho de usar los aciertos de otros pues o no lo cree honrado o teme que se le acuse de plagio. La consecuencia es clara, como demuestras con tus citas. Y si seguimos el razonamiento, llegará un momento en que después de cierto número de traducciones del mismo texto con determinados aciertos, sería imposible hacer una traducción medianamente buena ya que todo traductor se vería obligado a evitar esos hallazgos propiedad exclusiva de otros traductores.

Hete aquí que, en noviembre de 2012 encuentro en [Hemeroflexia](#), blog de Andrés Trapiello, en la entrada del día 28, lo que parecía –así se anunciaba– la solución definitiva:

FUE Tomás Segovia quien resolvió mejor que nadie un secular problema en la traducción del célebre monólogo de Hamlet. Su propuesta, tras siglos de «ser o no ser, esa es la cuestión» o «la pregunta» o, incluso, oh, «la opción», dejó resueltas la cuestión, la pregunta y la opción diríamos que como «el huevo de Colón» de las traducciones: «Ser o no ser, de eso se trata».

Decepcionado en mis expectativas, envié al blog el siguiente comentario:

En mi modesta opinión, creo que T.S. limita el sentido en su afán por aclararlo y cambia, además, el tono del verso. Si W.S. hubiera querido decir algo equivalente a «de eso se trata», supongo que habría utilizado *plain English*. Pero no lo hace. Tenemos la suerte de tener en castellano una palabra que ha utilizado la mayoría de los traductores y que reúne las connotaciones y ambigüedades que *question* pueda tener en este contexto. Por otra parte, **puesto que W.S. utiliza el pentámetro yámbico, sería conveniente que el verso en castellano fuera un endecasílabo.**

Yo no conocía el *Hamlet* de Tomás Segovia^[2] aunque la idea de que su traducción es definitiva está muy extendida, iniciada y avalada por el autor del epílogo, Juan Villoro que, respecto a la traducción de este primer verso, dice:

«De eso se trata» es una impecable manera de resolver el *that is the question*, que tantas veces había sido traducido como «ésta es la cuestión» o «he ahí el dilema». [...] La frase llegó como una revelación. Shakespeare en el lenguaje de Berceo o, de manera más significativa, en el de nosotros mismos.

Son muchas las opiniones que inciden en esa idea expresada por Villoro. Solo añadiré las palabras de [Pedro Serrano](#) en el *II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica»*. *San Carlos de Bariloche, 5-7 noviembre 2010*:

Su rendición del emblemático *To be or not to be, that is the question*, que Tomás Segovia traduce como «de eso se trata», por ejemplo, le da un giro a la expresión en español, que no resalta sólo por su novedad y diferencia, sino que, por su pertinencia incontestable, afecta la interpretación completa del monólogo de Shakespeare. La expresión es un hallazgo, una afirmación de la lengua y una fidelidad al sentido.

Repito que, en mi opinión, el traducir *that is the question* por «de eso se trata» limita el sentido en su afán por aclararlo y cambia el tono del verso. Además, demos al César lo que es del César... pues fue Madariaga quien acuñó el tan comentado «de eso se trata» ya en 1949, si bien añade «en suma» («Ser o no ser, de eso se trata, en suma»), quizás queriendo hacer un endecasílabo.

Para terminar, quiero dejar constancia de dos cosas: mi conclusión y una confesión.

La conclusión: creo que es justo y necesario que la palabra *question* aparezca en la traducción como «cuestión» y que el verso sea un endecasílabo, que sería el equivalente del pentámetro yámbico del original.

Y ahora, por fin, mi confesión. Confieso que yo traduje el famoso soliloquio allá por el 2010 y que apareció en 2014 en una antología de poesía en lengua inglesa.^[3] Mantengo en mi traducción la palabra «cuestión» y el verso que la contiene es un endecasílabo, como lo son los demás del soliloquio. Debo confesar y confieso que, habiendo conocido hasta ese momento sólo la traducción de Astrana Marín, la de Ángel Luis Pujante y la del Instituto Shakespeare, mi traducción de este primer verso ¡no coincide con ninguna de las 29 aquí mencionadas!

Inarco Celenio (Moratín)	Existir o no existir: esta es la cuestión	1798
	Ser o no ser; he aquí la cuestión	1969*
José María Blanco White	Ser o no ser –he aquí la grande duda	1824
Gabriel García y Tassara	Ser o no ser... tal es la cuestión...	1862
Rafael Pombo	¡Ser o no ser, es la cuestión!	1864
Jaime Clark	Ser o no ser: he ahí el problema	1870-76?
	Existir o no existir,	
Carlos Coello	Hámlet: he aquí la cuestión.	1872
	Ser o dejar de ser: he aquí el problema	1873
Guillermo Macpherson	¡Ser o no ser, que la cuestión es esta!	1879
	¡Ser o no ser, la alternativa es esa!	1882

	¡Ser o no ser, la alternativa es esta!	1885
J. Roviralta Borrell	Ser, o no ser: he aquí el problema	1905
Luis Astrana Marín	Ser o no ser: he aquí el problema!	1922
Gregorio Martínez Sierra	Ser o no ser: esa es la duda...	1927
José María Pemán	Ser o no ser... ¡es la cuestión!	1949
Madariaga	Ser o no ser, de eso se trata, en suma...	1955
		Traducción del gallego
Álvaro Cunqueiro	¿Puede un hombre, al mismo tiempo ser y no ser? ¿Cuántos hombres son precisos en la oscuridad, para hacer en la luz un solo hombre verdadero? Esta es la cuestión, el meollo, el nudo.	Xosé Cermeño 1958
Antonio Buero Vallejo	Ser, o no ser: tal es la cuestión	1960
Álvaro Custodio	Ser o no ser: esa es la incertidumbre	1968
Rafael Squirru	Ser o no ser, ésa es la cuestión.	1976
José María Valverde	Ser, o no ser: ésta es la cuestión:	1980
Vicente Molina Foix	Ser o no ser, esa es la opción.	1989
	Ser, o no ser ... he aquí el dilema.	1992
Instituto Shakespeare		
	Ser, o no ser ... he ahí el dilema.	2003
	Ser o no ser, esa es la cuestión:	1994
Ángel Luis Pujante		
	Ser o no ser, ésa es la cuestión:	2007
José Luis Alonso Sarra	Ser, o no ser –esa es la pregunta	2007
Tomás Segovia	Ser o no ser, de eso se trata:	2002
Pedro Pérez Prieto	Ser o no ser, no es otra la cuestión	2014

Notas:

[1] [RAFTER, DENIS. *Hamlet y el actor. En busca del personaje*. 2011. Artezblai. Bilbao.](#)

[2] William Shakespeare, *Hamlet*, traducción y prólogo de Tomás Segovia, epílogo de Juan Villoro, Ediciones Sin Nombre-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009, 352 pp.

[3] [PÉREZ PRIETO, P. *Poesía en lengua inglesa. Antología esencial*. 2014. Sial-Pigmalión. Madrid.](#)

[Pedro Pérez Prieto](#) (Navaescurial, 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.

«UN AÑO EN ACE TRADUCTORES», DE NOEMÍ JIMÉNEZ FURQUET

A pesar de que este año no me quito de encima la impresión de estar viviendo un interminable mes de marzo, hace unos días me percaté de que el tiempo en realidad pasa, y rápido. Sin darme cuenta, ya llevo un año en [ACE Traductores](#). Así que, ahora que estrenamos calendario y hasta década, parece un buen momento para reflexionar y hacer balance. Ha sido un año tan raro, tan largo y tan corto que no va a ser tarea fácil resumir lo que ha significado para mí sin hacer referencia continuamente a esta pandemia que nos ha puesto la vida del revés. Os pido perdón de antemano.

Lo lógico sería comenzar con los antecedentes. Sin entrar en cuestiones demasiado personales, diré que, a punto de cumplir los cuarenta y tras casi veinte años dedicada a la traducción técnica, había decidido cambiar de rumbo y cumplir el viejo de sueño de muchos de los que estudiamos Traducción e Interpretación. Me había embarcado en un posgrado que acabé a principios de 2019 y me había dedicado durante meses a enviar currículos a editoriales. Sin éxito. Cero. Nada.

Desde el principio había tenido clara la idea de asociarme a ACE Traductores, tal y como me habían recomendado profesores y conocidos, pero creía que para hacerlo debía disponer como mínimo de dos libros publicados. Aviso para novatos: no es así. Existe la figura de presocio, con voz pero sin voto, que permite conocer la asociación desde dentro y tomar un primer contacto con el mundillo de la traducción editorial de la mano de quienes mejor saben cómo funciona. En cuanto me enteré de esta posibilidad y de que, además, la asociación ofrecía mentorías para traductores noveles, me lancé a la piscina. Era noviembre de 2019.

Los primeros meses fueron frenéticos. Yo, que vivo a caballo entre Madrid e Inglaterra, agarré un vuelo y me planté en la sede de la Casa del Lector, donde Teresa Lanero impartía un taller de [primeros auxilios para traductores editoriales en ciernes](#). Allí me di cuenta de dos cosas: la primera, que el modo en que había intentado acercarme a las editoriales no era el más adecuado y era fundamental tomármelo con calma; la segunda, que no es lo mismo charlar con compañeros en redes sociales que vernos cara a cara. Estaba muy verde y aún más perdida que ahora, pero tanto Teresa como Ana Flecha y Marta Sánchez-Nieves me

acogieron con cariño aquella noche de noviembre y me hicieron sentir una más. Gracias, de corazón.

La sensación de que es necesario verse en persona se avivó en diciembre, cuando asistí al [club de lectura traducida](#) en que Itziar Hernández Rodilla nos presentó su *Orlando*, entre otras cosas porque hacía casi dos décadas que no veía a esta antigua compañera de experimentos teatrales durante mis años salmantinos, y el breve reencuentro me supo a poquísimo. Además, ¡estaba Pepa Linares! Por supuesto, fui incapaz de balbucear tres palabras seguidas delante de ella, pero algún día me firmará una de sus obras, que para eso [me he autoproclamado presidenta](#) de su club de fans (estamos tardando en fundarlo).

Encantada con lo poco que había visto e ilusionada de nuevo, tenía clarísimo que 2020 iba a ser mi año. Iba a apuntarme a todas las actividades, a preparar unos currículos inmaculados con su correspondiente propuesta y a presentarme personalmente a las editoriales con la mejor de mis sonrisas. ¿Qué podía fallar?

Además, 2020 empezó con muy buen pie. Arrancó el [programa de mentorías](#), para el cual me asignaron como mentora a **Noemí Risco**, con cuya obra ya estaba familiarizada y que, sin duda, me iba a revelar el secreto definitivo para abrirme camino en el mundillo editorial... Por un lado, cometí nuevamente el error de no ir preparada, de no llevar listo un proyecto ni un plan para sacar el máximo partido a la oportunidad. Así que ahí va otra recomendación para novatos: tened siempre un punto de partida claro, aunque luego no os sirva o tengáis que cambiarlo. Ir a ciegas os hará perder el tiempo a vosotros y, lo que es peor, a la persona que se ha puesto a vuestra disposición. Por otro lado, carecer de una hoja de ruta me permitió probar distintas vías, hablar de mil temas y conocer la profesión desde la perspectiva privilegiada de quien lleva muchos años dedicada a esto. Me resultó especialmente útil descubrir formas de abordar un texto distintas a lo que yo estaba acostumbrada en traducción técnica y agradezco enormemente que me animara a no cerrarme a géneros que no sean mis predilectos como lectora.

Por si fuera poco, a principios de marzo me llegó mi primer encargo literario. Fueron tres meses de trabajo, con muchos errores de novata (¡cómo iba a saber yo que había que insertar un salto de página al terminar un capítulo!). Como suele decirse, a traducir se aprende traduciendo y no puedo estar más contenta con el proceso y con lo que se convirtió en el resultado final.

El siguiente hito en mi agenda, y uno de los más importantes del año, era el [III Encuentro Profesional de la Traducción Editorial](#). Tenía ya mi vuelo reservado y mi hotelito en el centro de Gijón listo para abril cuando todo empezó a venirse abajo. El vuelo se canceló, al igual que el propio encuentro. Y que Liber en Barcelona. Y que la Feria del Libro de Madrid. Y que todo lo demás...

Creo que ya he mencionado que 2020 iba a ser mi año. ¿Y había dicho ya lo importante que me parecía que trascendiéramos las redes sociales y nos viéramos las caras?

Pues sí, 2020 iba a ser mi año... No es necesario incidir en cómo la realidad se ha ido imponiendo durante los últimos meses como una apisonadora que arrasaba con todos nuestros planes y certidumbres.

Pese a todo, no sería justo perderse en lamentos. Es cierto que las redes sociales se quedan cortas. E igualmente cierto que las citas online saben a poco. Pero en realidad ha sido una suerte pasar por una situación como esta en una época en que las tecnologías nos permiten seguir adelante con gran parte de nuestra vida diaria. Hemos tenido que adaptarnos, sí, pero la [asamblea general de ACE Traductores](#) demuestra que las cosas se pueden hacer bien a pesar de los inconvenientes y por mucho que echemos en falta los encuentros informales y los lazos que se estrechan compartiendo un vino o un café.

Permitidme que, como traductora novel que soy, de todas las actividades de la asociación, haya apreciado especialmente los talleres y cursos dirigidos a quienes estamos empezando en el mercado editorial. Si a finales de 2019 tuvimos los [talleres tres en uno](#) de Pilar Comín para mejorar nuestro dominio del castellano, en 2020 Marta Cabanillas nos puso los dientes largos al presentarnos las [becas y residencias para traductores](#), perfeccionamos nuestras [técnicas de investigación](#) de la mano de Alicia Martorell, conocimos con Amelia Ros cómo nos protegen la [Ley de Propiedad Intelectual y los derechos de autor](#) y descubrimos la verdad desnuda de nuestro (limitado) margen de maniobra como traductores noveles gracias al esclarecedor curso de [negociación para traductores](#), impartido por Jorge Martín Mora-Rey.

Por no hablar de las oportunidades que nos ha brindado la virtualidad y de las que, en condiciones normales, no habríamos podido disfrutar. Quienes no vivimos en grandes capitales hemos podido asistir a numerosos talleres, encuentros, coloquios y cursos que, de otro modo, no habrían estado a nuestro alcance. Y, si bien en ciertos momentos llegaba a

agobiar tanta oferta, en unos casos los directos y en otros las grabaciones nos han permitido disfrutar de momentos únicos como la [conferencia de Carlos Mayor](#) sobre la nueva traducción de *Persépolis*, de Marjane Satrapi o la de Isabel García Adánez sobre Herta Müller, el [discurso de agradecimiento por el premio Ángel Crespo](#) de Victoria Alonso o la [mesa redonda sobre las traducciones de *La chica*](#) de Edna O'Brian con Ana Mata.

Aunque estas charlas y encuentros virtuales no formen parte como tal de la programación de ACE Traductores, si nos hemos enterado de su mera existencia ha sido gracias a un pequeño espacio que para mí es el corazón de la comunidad: la lista de distribución. Por medio de la lista nos han llegado noticias, oportunidades y encuentros. Pero sobre todo nos muestra a diario y de primera mano las redes de solidaridad que se establecen entre colegas. Que alguien de la talla de María Teresa Gallego o Celia Filipetto responda a una duda, poder reír con el ingenio de María Alonso Seisdedos o Concha Cardenoso, o leer los artículos que Carmen Francí rescata de la hemeroteca debería convalidarse con grado de máster. Como me preguntó hace meses un compañero que se planteaba asociarse, solo por todo lo que se aprende en esa lista ya merecería la pena.

¡Y eso que a veces cuesta un montón vencer la vergüenza y asomar la cabeza! No obstante, hay que hacer el esfuerzo, pues entiendo que la asociación es de todos y todos debemos hacer asociación, cada uno con lo mucho o poco que pueda aportar. Por eso, cuando se me propuso escribir una [reseña en Vasos Comunicantes](#) y a pesar de que me sentí un poco abrumada por sumar mi nombre a la lista de colaboradores, acepté de buen grado. La ayuda y el apoyo de Belén Santana fueron inestimables y espero poder agradecerse personalmente algún día.

¿Cuándo? Difícil saberlo. Se ha acabado 2020 y aún no sabemos qué nos deparará 2021. Nadie sabe cuándo o cómo podremos reunirnos, si será en Gijón, en Madrid, en Barcelona o si seguiremos viéndonos cada uno desde nuestra casa. Por mucho que hayamos podido asistir a una [Liber online](#), lo virtual siempre deja un sabor algo descafeinado. El cuerpo nos pide vernos, tocarnos, hablar sin una pantalla por delante y sin que lo que digamos vaya a quedar grabado para la posteridad.

Por lo demás, si nada se tuerce, en septiembre de este 2021 recién estrenado publicaré una segunda novela traducida y, además de engrosar mi currículum y tal vez conseguir nuevas oportunidades de trabajo, podré convertirme en miembro de pleno derecho de ACE Traductores. Soy consciente de que este nuevo camino profesional que he elegido en la

madurez exige más paciencia de la que creí tener y sé que cometeré mil errores más antes de poder sentirme a la altura de los compañeros más experimentados, pero también sé que en el seno de la asociación tendré una red en la que caer si equivoco el salto y un hombro en el que apoyarme. Así que solo puedo decir gracias. No sé si sois conscientes de lo importantes que sois, pero sabed que lo sois.

Noemí Jiménez Furquet (Barcelona, 1978) estudió Traducción e Interpretación en la Universidad de Salamanca y la Technische Hochschule Köln, y lleva veinte años trabajando como traductora científico-técnica de inglés, alemán y francés. En la actualidad vive a caballo entre el Reino Unido y España, y desde 2019, tras concluir el postgrado en Traducción Literaria de la Universidad Pompeu Fabra, compagina la traducción técnica con los servicios editoriales. Durante el primer semestre de 2020 participó como mentoranda en el [Programa de Mentorías de ACE Traductores](#), acompañada por la traductora veterana [Noemí Risco Mateo](#). Acaba de publicar su primera novela traducida.

«DEL PROYECTO EUROPEO CELA, MENTORÍAS Y SUS FRUTOS», DE IRENE DE LA TORRE

«¿Eres tú la traductora de español?» «Una de ellas, sí». Fue así como conocí a Lotte Lentens. Estábamos en la cola del bufé libre para servirnos la cena. Nunca imaginé que mi primer encargo de traducción literaria del neerlandés al español empezaría de esa forma, pero así fue. Era septiembre de 2017, y el verano de ese mismo año me habían dado la noticia de haber sido seleccionada para participar en el programa [CELA](#) (*Connecting Emerging Literary Artists*) como una de las traductoras del neerlandés al español. A partir de ese momento, Lotte me habló efusivamente de su proyecto y no paramos de trabajar hasta verlo publicado. Tres años más tarde, en octubre de 2020, sale a la luz esta novela corta titulada *La arena del desierto* de la mano de la editorial Lengua de Trapo.

El programa CELA es un proyecto cofinanciado por la Unión Europea ([Europa Creativa](#)) que tiene el objetivo de poner en contacto a editores, escritores, traductores y profesionales de la literatura de diversos países europeos. Durante el transcurso del programa tienen lugar reuniones y encuentros, así como asistencia a ferias, talleres y festivales. Su primera edición transcurrió de 2017 a 2019 y estuvo formada por seis países: España, Bélgica, Países Bajos, Rumanía, Portugal e Italia. De cada uno de esos países se seleccionaron a tres escritores noveles a los que, a su vez, se les asignaba un traductor novel hacia cada uno de los idiomas de los países constituyentes. El proyecto, por tanto, da visión a obras literarias escritas en idiomas más minoritarios, permitiendo traducciones entre pares de idiomas inusuales dentro del mundo editorial.

Pero hablemos de la parte de la traducción, que es lo que nos interesa. Los traductores seleccionados tenían poca o ninguna experiencia en el sector editorial, de manera que el programa les podía abrir paso hacia esa «primera oportunidad». Nuestra misión era traducir tres relatos cortos de cada uno de los tres escritores que se nos adjudicaba. Uno de los mejores aspectos del programa para mí fue la figura del mentor. El proyecto incluye una revisión y formación por parte de un traductor experimentado. En mi caso fue [Goedele de Sterck](#). Me pareció de lo más provechoso poder contar con su ayuda directa en la traducción de esos nueve relatos. Las mentorías incluían tutorías, encuentros y exhaustiva y minuciosa corrección y consejos por correo electrónico. Para mí fue un salto muy grande. Desde que empecé con la mentoría hasta que terminé cambió completamente mi forma de traducir, y también podría decir que mi forma de leer. Aprendí infinitamente y moldeó la

forma en la que traduzco ahora. Me gusta pensar en la figura del mentor como el traspaso (necesario) de conocimientos de una generación a otra.

Otro aspecto del programa que destacaría y que me pareció una experiencia inolvidable fue el poder traducir junto a los escritores, el tenerlos al lado y preguntarles por cualquier cosa «insignificante» de sus textos. Al final, los escritores acabaron siendo mis amigos. El hecho de conocerlos tan bien me permitió traducirlos mejor. Me parece un aspecto bastante importante en el proceso de la traducción. Aunque en la mayoría de los casos ese factor no influye necesariamente en la calidad, para mí fue un factor muy enriquecedor de la experiencia. El poder empatizar con ellos, conocer sus historias personales, su personalidad, por qué escriben como escriben o incluso qué llegan a sentir para hacerles escribir lo que escriben, son todo ello herramientas que potencian la capacidad de transmisión de un idioma a otro. Me parece que el traductor empático puede tener más éxito en sus traducciones, o al menos reflejar mejor el alma de los textos.

Volviendo a nuestro primer encuentro, que se celebró en Bruselas, uno de los profesionales literarios que formaba parte del equipo español se interesó en el proyecto de Lotte. Fue así como acabó encontrándole una editorial ajustada a su obra: Lengua de Trapo. Para la traducción de esta obra, contamos con la ayuda del instituto neerlandés [Expertise Centrum Literair Vertalen](#), que también ofrece mentorías a traductores noveles. En mi caso, pedimos que la mentoría se siguiera haciendo con Goedele, ya que también ella estaba ya familiarizada con el estilo de Lotte. Esta mentoría también supuso para mí un aprendizaje bastante fuerte, por lo que estoy bastante orgullosa del resultado de esta traducción. Por otro lado, cabe mencionar que el proyecto ha sido cofinanciado por el fondo de ayuda a la producción literaria de Países Bajos, el [Nederlands Letterenfonds](#). Esta institución ofrece ayuda financiera a la traducción, y tuvimos la suerte de contar también con este apoyo.

Hablando un poco del libro, *La arena del desierto* es una novela corta en la que Lotte desea indagar en esa necesidad que impera sobre algunas personas de ser alguien en la vida. De darse a conocer, de no ser invisible.

Majid, su protagonista, un joven que crece en la periferia de una ciudad francesa, hace todo lo posible por ser visto y por ganarse la aceptación en esa sociedad, ante lo cual fracasa constantemente. Tras numerosos intentos, que considera desalentadores, Majid decide viajar a Siria con el ideal de la Tierra Prometida, pero lo que encuentra allí dista mucho de

ese ideal. Sin embargo, un día se le brinda la oportunidad de ser alguien, de ser reconocido, de convertirse en un héroe.

Con una voz en primera persona, los lectores pueden llegar a ponerse en la piel del joven Majid, y a entender lo que le lleva a ese destino catastrófico bajo unas promesas de redención. En su novela, Lotte nos quiere enseñar cómo el desarraigo, el odio y la ausencia de futuro pueden generar estas situaciones y alimentar este tipo de perfiles, que Europa sigue engendrando.

Me pareció especial que Lotte me hablara de la novela precisamente en Bruselas, lugar donde pasa parte de la trama. También durante su traducción estuve en contacto estrecho con ella por correo electrónico, preguntándole dudas y formas de expresar algunos aspectos.

Estoy bastante contenta de que este libro sea el primer fruto del proyecto CELA en la combinación de neerlandés a español. Al final, ese es el objetivo último de CELA. Esa publicación de traducciones en pares de idiomas más desconocidos. Esa facilidad de contacto entre escritores, editores y traductores. Ese «necesito un traductor», y tenerle allí, en la cola de la cena.

[Irene de la Torre Perelló](#) nació en Madrid en 1988 pero se crio en la isla de Mallorca. Es licenciada en Economía y en Traducción e Interpretación. Creció entre el mallorquín de su abuela y el catalán que le enseñaban en el colegio. Descubrió el francés de niña a través de una cinta de casete de un fascículo de quiosco que escuchaba con su hermana. El primer contacto con el neerlandés lo tuvo en 2011 en la Facultad de Granada, lo estudió a fondo un año después durante su beca Erasmus en la zona flamenca de Bélgica y no pararía de perfeccionarlo hasta la fecha. Desde 2014 es traductora autónoma a tiempo completo radicada en Madrid y traduce todo tipo de documentos del neerlandés, del inglés, del francés y del catalán al castellano. En 2017 fue seleccionada para participar en el proyecto de artistas literarios europeos *Connecting Emerging Literary Artists* como traductora literaria del neerlandés al español. Ha participado en varios *fanzines*, tanto individuales como colectivos, y en revistas de literatura, tanto con sus traducciones como con su propia obra. Le encanta descubrir un mundo detrás de cada palabra que traduce.

«UN CONTRATO PARA UNIR A AUTOR Y TRADUCTOR: GUÍA EXPLICATIVA», DE JULIA GÓMEZ SÁEZ Y AMELIA ROS

I. Introducción

Parece evidente que el mundo está cambiando en muchísimos aspectos. En lo que se refiere al sector editorial, una de las cosas que más ha cambiado en los últimos años es el canal de comunicación entre los distintos actores de la cadena del libro. Esto afecta sin duda a su relación y crea realidades que aún se consideran nuevas prácticas y que ignoramos cómo evolucionarán a medio o largo plazo.

Lo que aparentemente sí es una realidad que ha llegado para quedarse es el hecho de que cada vez más autores deciden encargar por sí mismos la traducción de sus obras y buscan un traductor para estas al margen de la estructura editorial clásica. Como decíamos, es difícil saber cuál será la evolución de esta tendencia, de momento puntual, pero lo suficientemente extendida como para que la duda surja una y otra vez: ¿de qué manera se pueden establecer jurídica y contractualmente en este tipo de relaciones?

Muchas son las dudas que se suscitan cuando el autor se pone en contacto con el traductor directamente: ¿por qué firmar un contrato con el autor en lugar de proceder como si de una traducción convencional, no sujeta a la [Ley de Propiedad Intelectual](#) (en adelante, LPI), se tratara?, ¿cómo formalizar esa relación contractual que convertirá al traductor en autor de la obra derivada?, ¿qué aspectos recoge el contrato y cuáles quedan forzosamente fuera de él?

Como respuesta a esa necesidad y a todas estas dudas, surgió la idea de redactar un contrato inspirado en el [contrato tipo de ACE Traductores](#) para tratar de cubrir este tipo de situaciones a medio camino entre un encargo de obra y un contrato que recoja las necesidades de una traducción amparada por la ley. Lo cierto es que ese «medio camino» es una zona gris que plantea, en muchos aspectos, realidades aún no previstas enteramente por la legislación. El modelo de contrato del que hoy queremos hablar es un primer intento de reconocer esa realidad y de proporcionar a los traductores una herramienta que presentar a los posibles clientes (autores) que nos aborden con la intención de traducir sus obras.

El contrato propuesto que establece la relación jurídica entre autor y traductor consta de encabezamiento, parte expositiva, quince cláusulas, fórmula de cierre, lugar, fecha y firmas. En la presente guía, explicaremos su contenido de forma sistemática en dos entregas.

En la primera, abordaremos los apartados referidos a las partes (encabezamiento y cláusula duodécima), el encargo de traducción (parte expositiva y cláusulas primera a cuarta) y terminaremos con un asunto que nunca está de más recordar: los derechos del traductor (cláusulas quinta, sexta y undécima).

En la segunda y última entrega, hablaremos de la explotación de la traducción (cláusulas séptima a décima), la resolución de conflictos (cláusulas decimotercera a decimoquinta) y la fórmula de cierre. Para concluir, comentaremos brevemente la versión en inglés del contrato, [también disponible en la página web de ACE Traductores](#), y la recepción que ha tenido esta nueva propuesta de modelo de contrato.

II. Vayamos por partes

En derecho llamamos «partes» a cada una de las personas que contratan entre sí: en el caso que nos ocupa, el autor y el traductor. Esta denominación está presente en la fórmula tradicional de encabezamiento de los contratos españoles, que se reproduce en nuestro contrato tipo:

REUNIDOS/ De una parte [...] y de otra parte [...]

Lo singular de este contrato reside en que **el autor es el que solicita el encargo de traducción**. Se trata de un contrato de encargo de obra, que, como veremos más adelante, carece de regulación legal detallada, pero que se firma en virtud del principio de libertad de pacto y sobre la base de los derechos reconocidos en la LPI. Esta norma legal dedica sus artículos 58 a 85 a la regulación del contrato de edición, cuya finalidad es la cesión del autor al editor de los derechos de reproducción y distribución de la obra, a cambio de una compensación económica.

Aunque, como ya hemos comentado anteriormente, la realidad avanza más rápido que el derecho, este dispone de mecanismos que permiten una respuesta jurídica a nuevas situaciones que no siempre puede prever. Para ello contamos con el artículo 1255 del Código Civil:

Los contratantes pueden establecer los pactos, cláusulas y condiciones que tengan por conveniente, siempre que no sean contrarios a las leyes, a la moral, ni al orden público.

Así que nuestras partes contratantes, el autor y el traductor, en ejercicio de la autonomía de su voluntad, pueden suscribir un acuerdo que genera derechos y obligaciones entre ellas, siempre que no vulneren las leyes.

El autor que encarga la traducción de su obra, apartándose del uso habitual hasta ahora en el sector (la intermediación de las editoriales), decide ejercer por sí mismo el derecho patrimonial de transformación que se recoge en el artículo 21 de la LPI:

La transformación de una obra comprende su traducción.

Ahora bien, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, si encargamos un vestido de novia a una modista, este encargo de traducción del autor como titular de ese derecho de transformación no supone la libre adquisición del «producto» encargado (la traducción), pues **se genera lo que llamamos una obra derivada que, a su vez, tiene un autor: el traductor.**

Así se establece en el artículo 21.2 de la LPI:

Los derechos de propiedad intelectual de la obra resultado de la transformación **corresponderán al autor de esta última.**

Por lo tanto, las partes en este contrato son el autor de la obra original y **el traductor, que será el autor de la obra traducida.** En el encabezamiento, se hacen constar sus datos de identificación (nombre, documento de identidad y domicilio), la condición que poseen (autor o traductor) y su actuación en su propio nombre (no a través de un representante).

Los datos relativos al domicilio también guardan relación con la **cláusula duodécima** el contrato:

Ambas partes designan como domicilio respectivo, a efectos de notificaciones, el que hacen constar en el encabezamiento de este contrato, aunque podrían modificarlo mediante notificación transmitida a la otra parte.

La designación del domicilio **a efectos de notificaciones** responde a la necesidad de que las comunicaciones se consideren efectuadas, aunque una de las partes haya sido negligente o tenga mala fe (es decir, aunque no haya comunicado el cambio de domicilio por olvido o por voluntad de engaño). En el contrato que nos ocupa, esta circunstancia sería relevante, por ejemplo, para que el preaviso de retraso en la entrega, contemplado en la **cláusula segunda**, se pueda realizar de conformidad con lo pactado y con la ley.

III. El encargo de traducción como encargo de obra

La única mención que incluye la Ley de Propiedad Intelectual sobre el encargo de obra es el artículo 59.2, donde se refiere a él como materia excluida del contrato de edición:

El encargo de una obra no es objeto del contrato de edición, pero la remuneración que pudiera convenirse será considerada como anticipo de los derechos que al autor le correspondiesen por la edición, si ésta se realizase.

Existe reiterada jurisprudencia que sostiene que un simple encargo de obra no supone cesión de derechos de propiedad intelectual. Entendido el encargo de traducción por parte del autor como un encargo de obra, la remuneración que el traductor percibe es **un anticipo de los derechos patrimoniales de propiedad intelectual que posee sobre la traducción**, pero no una compra por parte del autor del texto traducido para su libre explotación sin rendir cuentas de esta al traductor.

Eso es precisamente lo que expresa el apartado tercero de la **parte expositiva** (el «EXPONEN») del contrato:

Que el interés de ambas partes se limita únicamente al encargo de la TRADUCCIÓN, lo que supone la autorización del AUTOR para que el TRADUCTOR realice la TRADUCCIÓN, entendida como un contrato de obra, sin que, por tanto, implique la cesión de la titularidad de los derechos de propiedad intelectual sobre la TRADUCCIÓN al AUTOR.

Esto supone que este contrato se concibe como una fase previa a la publicación en sí y solo afecta a la etapa en la que la obra se traduce. En efecto, todo lo relativo a la explotación por el método que sea requeriría la firma de un nuevo contrato, pero la utilidad de este es que, por un lado, se ocupa de los derechos patrimoniales ya mencionados y, por otro, establece que para la explotación hará falta la firma de otro acuerdo.

Obviamente, el otro aspecto relevante de la parte expositiva es la **mención expresa de la autoría y la identificación de la obra mediante su título**, que se recogen en el **apartado primero** con esta redacción:

Que XXX es el AUTOR de la OBRA XXX, y como tal, tiene la titularidad de los derechos de traducción sobre la misma.

A continuación, en las **cláusulas primera a cuarta**, se concretan las condiciones del encargo con una redacción similar a la que se da en muchos contratos suscritos con las editoriales, ya que la figura jurídica (el encargo de traducción) es la misma, con independencia de que el contratante sea el propio autor o el editor al que este le haya cedido los derechos de explotación en otra lengua.

Así, en la **cláusula primera** se acuerda expresamente **el encargo de la obra**, nuevamente identificada con el **título**, y se establece la obligación del traductor de acometer la traducción personalmente —es decir, **no puede subcontratar a terceros para que hagan su trabajo**—, con fidelidad al original y según las indicaciones facilitadas por el autor. La redacción de dicha cláusula es la siguiente:

El AUTOR encarga al TRADUCTOR la TRADUCCIÓN de la OBRA XXX, y el TRADUCTOR se obliga a realizar personalmente la TRADUCCIÓN de XXX al castellano, ajustada fielmente al original y de conformidad con las indicaciones del AUTOR

En la misma línea, nos encontramos la **cláusula tercera**:

El TRADUCTOR responde ante el AUTOR de la autoría y originalidad de su TRADUCCIÓN.

Además de excluir la posibilidad de subcontratación, dado el carácter personal del encargo, el objetivo de este pacto es subrayar **el carácter de autor del traductor**, así como evitar la conducta ilícita de plagio. En todo caso, si el texto traducido no fuera de la autoría del traductor que ha recibido el encargo, este último carecería de derechos de propiedad intelectual sobre dicho texto.

En la **cláusula segunda**, se pacta el **plazo de entrega de la traducción** y se recoge la posibilidad de ampliar este plazo. Para ello, el retraso debe responder a causas razonables y

comunicarse al autor con una antelación mínima de 15 días. En una relación fluida entre el autor y el traductor, bastará con un correo electrónico para acordar un nuevo plazo de entrega, pero si, por cualquier motivo, es necesario dejar constancia formal de dicha comunicación, esta se realizará por los medios que el derecho contempla para este fin: la carta certificada con acuse de recibo o el requerimiento notarial.

Por último, dentro de las condiciones del encargo, se incluye la **cláusula cuarta**, relativa a **la disconformidad con la traducción**, que también forma parte del contrato tipo de cesión de derechos a una editorial. Se establece la posibilidad de que el autor indique al traductor los aspectos que deban reformarse y de que resuelva el contrato si este último no lleva a cabo las modificaciones propuestas. **Esta facultad del autor tiene dos importantes limitaciones.** Una de **carácter temporal**: si desea que el traductor reformule algunos pasajes del texto, debe comunicarlo dentro de un plazo de 15 días desde la fecha de recepción de la traducción. Otra de **carácter material**: la discrepancia debe razonarse y obedecer a criterios objetivos, como defectos creativos, técnicos o conceptuales. El autor no puede reprobar una traducción pasado ese plazo de 15 días ni dar por finalizado el contrato a causa de un rechazo general de todo el texto basado en preferencias personales.

IV Entre derechos anda el juego

Como es habitual en materia de propiedad intelectual, vamos a distinguir entre **derechos morales** y **derechos patrimoniales o económicos**.

Los derechos morales

Los derechos morales de propiedad intelectual se recogen en el artículo 14 de la LPI. Según esta regulación, **son inalienables, es decir, no se pueden ceder, e irrenunciables: aunque el autor se negara a ejercerlos, el derecho seguiría reconociéndoselos.** Además, algunos de ellos, como el derecho de paternidad y el de integridad de la obra, carecen del límite temporal previsto para el resto de los derechos de autor. Por todo ello, no es necesario incluirlos expresamente en el contrato, porque no precisan del acuerdo de las partes para existir, si bien suelen mencionarse con el fin de concretar su aplicación.

El **derecho de paternidad de la obra** se establece en el mencionado artículo 14 de la LPI:

Artículo 14: Contenido y características del derecho moral

Corresponden al autor los siguientes derechos irrenunciables e inalienables:

[...]

3º. Exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra.

Este derecho de reconocimiento se concreta en la **cláusula undécima** del contrato:

El AUTOR se obliga a que el nombre del TRADUCTOR figure, al menos, en lugar visible, en la portada de la obra, así como la mención del Copyright de la TRADUCCIÓN.

Por lo tanto, a través de esta cláusula, se determina cómo se va a realizar ese reconocimiento de la autoría de la traducción: mediante la mención expresa del nombre del traductor en la portada del libro.

El otro derecho moral que se incluye en el contrato de encargo es el **derecho a la integridad de la obra**, recogido también en el artículo 14 de la LPI:

Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.

Encontramos la concreción de este derecho en la **cláusula quinta**:

En caso de que el AUTOR someta a revisión externa la TRADUCCIÓN, se compromete a recabar la aprobación del texto definitivo por parte del TRADUCTOR con tiempo suficiente para que este lo revise y a no introducir en la TRADUCCIÓN cambios no autorizados por el TRADUCTOR.

Toda alteración del texto traducido que se realice sin contar con el traductor supone una vulneración de su derecho de propiedad intelectual, pero el supuesto más frecuente suele ser el proceso de revisión y corrección del texto, como se prevé en el contrato.

Los derechos económicos

A diferencia de los derechos morales, los derechos patrimoniales que se establezcan como pago de la traducción entre el autor y el traductor pueden adoptar un abanico de formas. La

LPI aborda los derechos de compensación y participación en relación con la distribución de la obra que, como ya hemos adelantado, tendrá que establecerse en un contrato aparte dependiendo del tipo de distribución y explotación por el que opte el autor.

Este es el motivo por el que en la redacción de la **cláusula sexta** se ha tratado recoger el mayor número de posibilidades, para que el traductor y el autor puedan negociar según convenga el método de remuneración más adecuado a sus circunstancias.

Supuesto 1: remuneración a tanto alzado. En primer lugar, el supuesto más sencillo es aquel en el que el traductor percibe un tanto alzado acordado previamente con el autor por su trabajo de traducción (sin perjuicio, recordemos, de que posteriormente el traductor pueda firmar un contrato de distribución con una editorial o con el propio autor, en donde se dispondrá la compensación por derechos económicos que el traductor reciba por la distribución de la obra). El primer supuesto dice así:

[Supuesto 1: remuneración a tanto alzado: Por la realización de la TRADUCCIÓN, el AUTOR pagará al TRADUCTOR la cantidad a tanto alzado de XXX.]

Supuestos 2 y 3: remuneración por número de palabras del original o de la traducción. Si autor y traductor optan por utilizar como cómputo el número de palabras (ya sea este el de la obra original o el de la traducción), esta circunstancia se recoge en los dos siguientes supuestos. La ventaja que tiene hacer el recuento sobre el original es que, del mismo modo que en el supuesto 1, se manejará un importe cerrado por la traducción. La evidente desventaja radica en que ciertos idiomas son más cortos que otros, lo que puede hacer que la obra traducida acabe siendo considerablemente más larga que la original, con la pérdida económica que eso supondría para el traductor. A este respecto, siempre se pueden añadir condiciones adicionales, como, por ejemplo, una normalización de la cantidad resultante, dando por hecho que la traducción acabará siendo un 15 % o un 20 % más larga que el original.

A la inversa, llevar a cabo el recuento sobre el número de palabras traducidas tiene la ventaja de que refleja mejor la longitud final del texto (especialmente recomendable si el texto que debemos traducir no se encuentra en su fase definitiva y el autor quiera hacer añadidos o modificaciones durante la traducción), pero habrá que advertir al autor de que la

remuneración será una cifra abierta que se concretará al término del proceso de traducción. La redacción de ambos supuestos dice así:

[Supuesto 2: remuneración por número de palabras del texto original: Por la realización de la TRADUCCIÓN, el AUTOR pagará al TRADUCTOR una tarifa de XXX por XXX palabras del texto original (es decir, XXX palabras en total), por lo que la cantidad pagadera total asciende a XXX.]

[Supuesto 3: remuneración por número de palabras del texto de la TRADUCCIÓN: Por la realización de la TRADUCCIÓN, el AUTOR pagará al TRADUCTOR una tarifa de XXX por el total de palabras resultante del texto de la TRADUCCIÓN.]

Supuesto 4: remuneración por página del texto de la traducción. Este último supuesto se asemeja mucho más al que se suele utilizar en los contratos de edición convencionales. También genera una cantidad abierta, dependiente de los caracteres por página que acabe teniendo la traducción. Este supuesto dice así:

[Supuesto 4: remuneración por página del texto de la TRADUCCIÓN: Por la realización de la TRADUCCIÓN, el AUTOR pagará al TRADUCTOR una tarifa de XXX por página de XXX caracteres con espacios.]

En esta misma cláusula, se recoge otro importante dato relacionado con el pago de la traducción: el plazo o los plazos de pago.

Si el pago se hace efectivo de una sola vez, se establece que se satisfará **a 30 días a partir de la fecha del envío de la factura** por parte del traductor.

Si, por el contrario, autor y traductor negocian que el precio de la traducción se formalizará en varios pagos (un método altamente recomendable en caso de que la obra sea larga, lo cual nos supondrá varios meses de trabajo, o si no hemos trabajado antes con ese cliente en concreto, como mitigación en caso de posibles impagos), el contrato recoge la posibilidad de pago en dos cantidades. Esta modalidad de pago se especifica que es, concretamente, para los supuestos 1 y 2, pero, en realidad, el pago a plazos se puede establecer en cualquiera de los supuestos planteados, con una serie de cantidades cerradas para los primeros pagos y una cantidad abierta en el último, que será cuando se concrete la cuantía final al término de la traducción.

[Redacción alternativa en caso de pago en dos plazos para remuneración a tanto alzado o por número de palabras del original: Dicha cantidad será satisfecha en dos pagos:

- 1) un 50 % (es decir, XXX) al inicio del proyecto**
- 2) y el 50 % restante en un plazo no superior a treinta (30) días a partir de la fecha de envío de la factura correspondiente por parte del TRADUCTOR.]**

Lo bueno que tiene esta cláusula del contrato es que resulta totalmente adaptable a las circunstancias del encargo en cuestión. Traductor y autor pueden fraccionar en aún más plazos el pago (tres, por ejemplo, al inicio, en medio y a la entrega final) o incluso en pagos mensuales. Y, por supuesto, también pueden negociar cualquier otro tipo de cómputo para el recuento de la remuneración no recogido en la formulación del modelo del contrato. Lo importante es que quede claro que este pago es equivalente al famoso anticipo del contrato convencional con una editorial y no sustituye de ninguna manera a la compensación por la distribución de la obra, que deberá recogerse en otro contrato, ni supone la plena adquisición de la traducción por parte del autor.

Con la imprescindible distinción entre derechos morales y derechos económicos damos por terminada la primera parte de este repaso al contenido del contrato entre autor y traductor. En la siguiente entrega, abordaremos lo relacionado con la explotación de la obra, el fuero y los conflictos, y hablaremos sobre la fórmula de cierre. Por último, mencionaremos brevemente algunas de las características principales de la traducción al inglés que se propone para este modelo de contrato y la recepción que ha tenido el contrato en sus dos años de recorrido desde su redacción.

V. La explotación de la traducción

Por lo que ya hemos comentado anteriormente, el contrato que nos ocupa se circunscribe al encargo de la traducción por parte del autor, sin incluir los pactos contractuales relativos a las distintas modalidades de explotación de esta. En este sentido, **se establece la obligación de firmar otro contrato específico**, que será diferente según la comercialización del texto traducido. Lo contrario —la regulación de la explotación de la traducción en el contrato de encargo— sería demasiado largo y correríamos el riesgo de que resultara incompleto, pues es difícil prever todas las posibilidades que pueden darse en la práctica, sobre todo en un sector en constante evolución.

Las **cláusulas séptima a décima** se dedican a las distintas posibilidades de edición que existen en la actualidad y se incluyen las correspondientes reservas para los derechos del traductor.

La **cláusula séptima** se ocupa de la **edición en papel**. En ella, se establecen las correspondientes limitaciones de tiempo y extensión geográfica, así como la obligación del autor de vincular su contrato de cesión de derechos suscrito con la editorial a la publicación de la traducción encargada. Esta obligación se establece en los siguientes términos:

En caso de llegar a un acuerdo con una editorial, el AUTOR se obliga a incluir en su contrato de edición una cláusula relativa al compromiso de la editorial de publicar la TRADUCCIÓN objeto del presente contrato. Las condiciones de cesión y explotación de los derechos de la TRADUCCIÓN se pactarán en un contrato aparte suscrito entre la editorial y el TRADUCTOR.

En la **cláusula octava**, se aborda la **publicación de la traducción en formato digital**, que puede materializarse a través de una editorial o de una plataforma web. Todo ello se pactará en otro contrato, cuyo contenido variará en función de las partes y la modalidad de explotación.

En la **cláusula décima** se recoge la posibilidad de que el **autor publique la traducción por sus propios medios**, cuyo soporte podrá ser también en papel o digital. En cualquier caso, será necesaria la firma de un contrato, donde se determine el alcance temporal y territorial de la cesión, los tipos de edición, el porcentaje de derechos de autor que corresponde al traductor, etc.

Dadas las diferentes posibilidades que pueden darse en la práctica (desde la más convencional, la publicación en una editorial, hasta la menos sujeta a reglas específicas, es decir, la autopublicación), el contrato posterior será el que se encargue de concretar cómo serán las condiciones de esa explotación, reconociendo siempre la autoría del traductor de la obra traducida y los derechos morales y económicos que le correspondan, según lo pactado entre las partes.

VI. Legislación aplicable, fuero y conflictos

En la **cláusula decimotercera** se pacta expresamente que el contrato se rige e interpreta según la legislación española, con mención del *Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual* y remisión general al resto de normas **del ordenamiento jurídico español** que vengan al caso. De este modo, con independencia de la nacionalidad o el lugar de domicilio, en aras de la seguridad jurídica necesaria (la certeza sobre la norma aplicable), se designa la legislación española como reguladora de la relación jurídica entre las partes.

Entramos en materia de resolución de conflictos con las previsiones de las **cláusulas decimocuarta y decimoquinta**. En la primera de ellas, se recurre a la mediación de ACE Traductores para resolver cualquier controversia o contingencia derivada del contrato. Articulando esta cláusula con la siguiente, cabe afirmar que **la mediación es un procedimiento previo**, en el que el conflicto puede resolverse con un acercamiento de las posturas de las partes.

Cuando esta solución amistosa no es posible, es necesario acudir a los tribunales (vía judicial) o al órgano arbitral (vía extrajudicial), cuyas resoluciones (la sentencia en un caso y el laudo en el otro) son de obligado cumplimiento.

En la **cláusula decimoquinta** se emplea el término de ‘fuero’, que es la «competencia a la que legalmente están sometidas las partes» (*Diccionario panhispánico del español jurídico*, RAE). Debido a la organización territorial de la Administración de Justicia y a la posibilidad de que las partes residan en distinta demarcación judicial, es necesario determinar cuál será el órgano jurisdiccional competente ante el que presentar, por ejemplo, una posible demanda por incumplimiento contractual. En los contratos de edición, las partes suelen someterse a la competencia de los órganos judiciales correspondientes al domicilio de la editorial. Este es un ejemplo de cómo quedaría redactada la cláusula:

Para todas aquellas cuestiones que deban ser sometidas a la competencia judicial, las partes se someten a los juzgados y tribunales de BARCELONA, renunciando a su propio fuero si fuese otro.

Ahora bien, el contrato ofrece la posibilidad a las partes de acordar que, en caso de conflicto, acudirán a un órgano arbitral, en lugar de iniciar un procedimiento judicial que se

anticipa más largo y costoso. Para ello, se incluye esta redacción alternativa de la cláusula decimoquinta:

Las partes acuerdan dirimir todas aquellas cuestiones derivadas de la aplicación del presente contrato conforme a las Normas de Arbitraje de la Cámara de Comercio Internacional.

Esta mención de las normas arbitrales internacionales puede ser muy interesante para facilitar la resolución de las controversias entre partes que, en la mayoría de los casos, residirán en países distintos y despejar las reticencias que el autor puede tener ante la posibilidad de enfrentarse a un proceso judicial en otro país, como se explicará más adelante.

VII. La fórmula de cierre

Los contratos suelen concluir con una fórmula que determina cómo, cuándo y dónde se suscribe el acuerdo, así como el número de ejemplares que existen (normalmente, tantos como partes). La mención expresa de los ejemplares se incluye para evitar modificaciones, alteraciones o falsificaciones. Si se establece que solo hay dos ejemplares del contrato y en un proceso judicial se presentan más, es evidente que alguno de ellos no es original.

La fórmula de cierre de nuestro contrato es la siguiente:

Y como prueba de conformidad ambas partes firman el presente documento, por duplicado y a un solo efecto, en el lugar y fecha señalados.

VIII. El modelo de contrato inglés

En el momento de redactar el contrato entre autor y traductor, existía una necesidad concreta de contar con esta herramienta en inglés, por eso se llevó a cabo la traducción del contrato hacia esa lengua.

A diferencia del contrato tipo de ACE Traductores para editoriales, que se suponen en su mayoría españolas, la circunstancia de que la parte contratante no hable castellano y ni siquiera resida en España es altamente probable.

El tipo de especificidades que contiene la traducción al inglés están relacionadas con la formulación contractual convencional de los contratos en lengua inglesa, pero lo más interesante del asunto, a efectos prácticos y didácticos para con nuestros autores, son los rasgos culturales inherentes a la LPI que los autores residentes en otros países no tienen forzosamente por qué conocer.

Las ventajas de ofrecer el contrato en inglés al autor que nos aborde con una propuesta para traducir su obra son múltiples: la primera es que, por un lado, aporta seguridad jurídica al acuerdo que estableceremos con él. Por otro lado, confiere seriedad a una transacción que, como ya hemos visto hasta este momento, afecta a muchos elementos como la autoría, la distribución y los detalles de la realización del encargo. Plantear un contrato de estas características, que salvaguarda los derechos de ambas partes y estipula cómo se llevará a cabo la traducción, no puede ser en ningún caso mala idea, porque deja claras muchas cosas que, de otro modo, podrían dar lugar a malentendidos si no se aclaran previamente.

Ahora bien, hay muchos factores que los autores de otras culturas no tienen por qué conocer. Por ejemplo, en muchos países del mundo, el traductor no tiene estatus de autor de la obra derivada, como sí ocurre en España, por lo que ya hemos visto de lo que recoge la LPI. Eso significa que, si deseamos emplear esta herramienta jurídica con autores que no comprendan esta circunstancia, tendremos que entender bien qué les estamos planteando para poder explicárselo desde un punto de vista didáctico. En ese sentido, es importantísima la parte expositiva del contrato en la que se especifica que la propiedad intelectual de la traducción es del traductor y que esta no se cede (ni puede cederse, según la legislación española) al autor:

III. The interest of both Parties is solely limited to the commission of the TRANSLATION, and, therefore, the AUTHOR authorizes the TRANSLATOR to carry out the TRANSLATION, which is interpreted as contracted work and does not imply the assignment of ownership of the intellectual property rights of the TRANSLATION to the AUTHOR.

Muy útil en ese sentido es la distinción ya planteada en la primera parte de esta guía acerca de los derechos morales y los derechos patrimoniales y, dentro de ellos, de los derechos de remuneración por anticipo y aquellos derivados de la distribución. Todos esos son

elementos imprescindibles que es necesario que los autores provenientes de otras culturas tengan claros antes de firmar el contrato en cuestión.

Al margen de los aspectos estructurales diferentes de la parte expositiva entre el inglés y el español, el contenido de las cláusulas (**Terms & Conditions**) del contrato en inglés sigue lo más fiel y exactamente posible la estructura y el contenido del contrato en español que ya hemos comentado hasta ahora.

De especial importancia en el contrato inglés, por su naturaleza eminentemente internacional, es la redacción alternativa de la **cláusula decimoquinta**. Si reconocemos que la realidad del contrato en su versión más internacional pueda estar suscrita por partes que residen en diferentes lugares del planeta y que no tienen por qué ser capaces de desplazarse para someterse a la competencia de los tribunales españoles, debemos ofrecer la posibilidad de acudir a la Cámara de Comercio Internacional, para no obligar al autor, si este reside en un lugar lejano, a someterse forzosamente a la jurisdicción española. La formulación alternativa dice así:

[Alternative wording with an arbitration clause: Any disputes arising out of or in connection with the present agreement shall be finally settled under the Rules of Arbitration of the International Chamber of Commerce by one or more arbitrators appointed in accordance with the said Rules.]

Como ya hemos mencionado, esta alternativa alberga la ventaja de que establece una tranquilidad añadida para el autor. En cualquier caso, el contrato ofrece una vía de mediación previa para la resolución de conflictos, por lo que es de esperar que las controversias que puedan surgir se resuelvan antes de tener que recurrir a un arbitraje en la Cámara de Comercio Internacional.

IX. Recepción del contrato

A lo largo de los dos años de vida del contrato entre autor y traductor, no contamos con excesivos datos acerca del uso que le han dado los miembros de la asociación y otros traductores que no pertenecen a ella. En el momento de su divulgación en redes sociales, constatamos un vivo interés no tanto por parte de los socios (a los que se les presupone una actividad editorial más consolidada), sino por parte de jóvenes que no están asociados y que, atraídos por la necesidad de forjarse un currículum como traductores de libros,

frecuentan páginas web de contratación de traducciones no profesionales en las que la legalidad asociada a la LPI y los derechos de los traductores suelen ser ampliamente ignorados. La existencia de este contrato aporta una útil herramienta no solo para dotar a los traductores de recursos con los que establecer una relación contractual directa con los autores que así lo deseen, sino también como método de divulgación de sus derechos legítimos.

Dicho esto, es cierto que la práctica del encargo directo por parte de los autores es aún muy marginal por motivos obvios: muy pocos autores se plantean el desembolso que supone encargar una traducción (por desgracia, muchos de ellos abordan a los traductores con el desconocimiento de cuánto puede costar una traducción y, cuando se les informa de ello, se echan atrás enseguida). Aun así, como hemos podido comprobar en la lista de la asociación, cada vez son más frecuentes las peticiones de autores que desean autopublicarse o bien contar con una traducción de su obra para acceder directamente al mercado editorial español con el texto ya traducido.

Por este motivo, el contrato está concebido como una herramienta adaptable a las necesidades de las partes y que deberá ir evolucionando a medida que vayan surgiendo nuevas realidades u oportunidades de edición. Al menos, su existencia supone un punto de partida en la negociación con los autores y no deja en el aire un tipo de encargo que hasta ahora se resolvía sin ningún apoyo contractual.

Otro detalle destacable mencionado por aquellas personas que han expresado su interés por el contrato entre autor y traductor es que el tipo de relaciones que un traductor tiene la posibilidad de establecer con los autores que lo aborden puede adoptar muchas vertientes: si bien el traductor, tal y como está concebido el contrato que nos ocupa, solamente actúa de traductor de la obra y no tiene por qué encargarse de su distribución o promoción, siempre puede pactar con su autor otro tipo de servicios que vayan más allá de su labor como traductor (y que se solapen con la del agente, el distribuidor, etc.). Lo importante es tener muy claro que el presente contrato solo cubre lo relacionado con el encargo de la traducción y no obliga en ningún modo al traductor a distribuir o promocionar la obra. Esas labores independientes no están supeditadas a la de traducción. En caso de que se encargue de ellas el propio traductor, tendrá que firmar otros contratos (de representación, etc.) que quedan enteramente fuera del ámbito del contrato de traducción como tal.

Además, ha habido quienes han preguntado por la traducción del contrato a otros idiomas. De momento, dado que la necesidad original concreta en el momento de su redacción era para establecer la relación con una autora estadounidense, se acometió la traducción al inglés, pero no se ha planteado la necesidad de traducción a otras lenguas. Una vez más, lo positivo y destacable de los modelos de contrato es que puedan servir como base para satisfacer las necesidades de las partes, adaptándose o traduciéndose siempre que sea necesario.

Se desconoce la repercusión con datos estadísticos más precisos de lo que ha supuesto la existencia de este contrato entre el autor y el traductor, pero dada la frecuencia con la que surge la pregunta tanto en redes sociales y en la lista de la asociación como en consultas directas, parece que es una situación que, lejos de ser anecdótica, cada vez se está dando más en el ámbito de la traducción de libros.

Como hemos visto a lo largo de esta guía, el contrato que establece una relación directa entre el autor y el traductor constituye una útil herramienta que sirve como primer acercamiento a esta nueva realidad del mercado. El contrato, por su naturaleza novedosa, todavía podrá irse consolidando y estableciendo y podrán subsanarse sus deficiencias o debilidades a medida que se le vaya dando uso.

Bibliografía y enlaces:

[Contrato tipo de ACE Traductores para editoriales.](#)

[Contrato tipo de ACE Traductores entre autor y traductor.](#)

[Contrato tipo de ACE Traductores entre autor y traductor en inglés.](#)

- Normas legales citadas:
 - [Código Civil](#)
 - [Ley de Propiedad intelectual](#)
- [Diccionario panhispánico del español jurídico](#) (RAE, 2020)

Amelia Ros García es traductora del francés al castellano. En una vida anterior, se licenció en Derecho y ejerció la abogacía. La traducción le enseñó a rentabilizar todos los

conocimientos y a encajar las piezas del puzle que le permiten impartir asignaturas como Traducción Jurídica o Derecho para Traductores en la Universidad Pontificia Comillas y en la Universidad Complutense de Madrid. Entre otros autores, ha traducido a Andreï Makine, Pascal Bruckner, Daniel Cohen, Denis Thériault, Matthieu Ricard y Christine Cayol. Pertenece al Ilustre Colegio de Abogados de Murcia en calidad de «no ejerciente» y es socia orgullosa de ACE Traductores.

Julia C. Gómez Sáez traduce del inglés, el francés y el alemán al castellano. Es traductora-intérprete jurada de inglés por el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, trabaja como traductora científico-técnica y como traductora editorial. Ha traducido autores como Belinda Alexandra, Julia Rothman, Cecilia Samartin, Lisa Fittko, Maren Meinhardt, Walter Isaacson y Susanne Gernhäuser. Además, es profesora asociada en el Grado de Traducción e Interpretación de la Universidad Complutense de Madrid. Sus temas de investigación giran en torno a la lingüística aplicada a la traducción y a la traducción y el cómic, en concreto, el lenguaje visual de Astérix. Es socia de Asetrad y de ACE Traductores.

«DUDOSA PEREZA», DE JORDI FIBLA

El *Kalevala* es el poema nacional de Finlandia. Este país estuvo sometido durante siglos al dominio de suecos y rusos, lo cual supuso que la lengua autóctona quedase relegada, sin consideración oficial. Existía una epopeya fragmentaria, una serie de canciones muy antiguas que se conservaban en los pueblos septentrionales y que, entre 1835 y 1849, compiló sistemáticamente el médico Elías Lönnrot. La primera versión del poema en finés fue traducida al sueco, idioma en el que la leyó el cónsul de España en Helsingfors, como entonces se llamaba la capital de Finlandia, hacia finales del XIX.

En su obra *Cartas finlandesas*, el cónsul en cuestión, Ángel Ganivet, **describe las circunstancias de la publicación del poema épico y ofrece un resumen de su contenido.** Considera que esta epopeya puede ser colocada sin esfuerzo entre las mejores y expresa su deseo de contribuir a que España sea de las primeras naciones que tengan idea de tan notable monumento literario. De aquí que procurase a los lectores un breve extracto. Otro capítulo de las *Cartas* trata de **una obra de Egron Sellif Lundgren, pintor sueco que en 1882 publicó un libro sobre un viaje que había hecho a España varias décadas antes. Ganivet lee la obra y asegura que merece ser conocida por los lectores españoles, entre otras razones porque los disparates que contiene son muy divertidos.** Presenta una amplia selección de las graciosas distorsiones que sufre la realidad española tal como la observa Lundgren. Está claro que Ganivet se lo pasó en grande leyendo ese libro en su lengua original. La había aprendido con rapidez, bajo la dirección de una joven y bella viuda con la que se entendía en francés (lengua en la que él le escribió un pequeño cancionero). Y es que el diplomático y escritor tenía una prodigiosa capacidad para aprender lenguas. Dominaba el latín y el griego y parece ser que también el sánscrito, pues, aunque antes de dedicarse a la carrera diplomática había opositado a una cátedra de griego clásico que ganó Unamuno, su tesis doctoral de Filosofía y Letras se tituló *Importancia de la lengua sánscrita y servicios que su estudio ha prestado a la ciencia del lenguaje en general y a la gramática comparada en particular.* El conocimiento del sueco, que había preferido a los otros dos idiomas hablados en Finlandia, el finés y el ruso, se sumó así a los que ya poseía, aparte de las lenguas clásicas, el inglés, el francés y el alemán.

Llegados a este punto, uno se pregunta si Ganivet no sintió el gusanillo de la traducción. Condiciones no le faltaban. **La minuciosidad con que describe el jocosos libro de Lundgren, los elogios que dedica al *Kalevala* y su convencimiento de que esas**

obras merecerían ser conocidas en España, los artículos que dedicó a varias figuras literarias escandinavas, recogidos en el breve volumen *Hombres del Norte* y en los que estudia a Jonas Lie, Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, Arne Garborg, Vilhelm Krag y Knut Hamsun... Sin duda Ganivet era consciente de que tal vez nadie en la España de aquel entonces poseía unos conocimientos como los suyos para verter al español esa literatura que, salvo la de Ibsen (Hamsun se difundiría mucho más adelante) era desconocida.

Además, en sus *Cartas* aparecen rasgos que le caracterizan como un posible traductor de raza. Cuenta que ha asistido al estreno de *John Gabriel Borkman*, un drama de Ibsen, y que, como no está acostumbrado a escuchar el lenguaje teatral sueco, muchas frases se le escapan, pero que eso no le ha impedido comprender exactamente toda la obra y apreciar en su integridad la fuerza del gran tipo trágico concebido por Ibsen. ¿No estamos aquí ante esa intuición, esa capacidad de captar el mensaje por medio del contexto, incluso cuando el mensaje es enrevesado, que constituye una de las facultades del traductor? Y a continuación Ganivet añade un caso que considero aún más demostrativo: «Son contadas las palabras que conozco del finés y, sin embargo, he ido al teatro finlandés a ver la tragedia *Kullervo*; no saqué en limpio más que dos palabras: *veitsi*, cuchillo, y *pacivae*, día, y, sin embargo, me interesé vivamente por las desventuras del Edipo finlandés». Creo que esto nos resulta familiar. ¿Quién es capaz de ver una película en versión original con o sin subtítulos y entender, porque, aunque sea inconscientemente, quiere entenderlas, algunas palabras o frases breves? Un traductor. ¿Qué traductor no ha ido a ver una película en versión original húngara o vietnamita y se ha sentido satisfecho al entender que «tráeme agua del pozo» se dice de tal manera en húngaro o «creo que estoy embarazada» de tal otra en vietnamita?

Sin embargo, Angel Ganivet no tradujo nada. Que él tenía la certeza de que allí había un corpus literario importante a la espera de que alguien lo vertiera al castellano es indudable. De lo contrario, no habría escrito este párrafo que, según él, da por finiquitada la cuestión, pero que me parece una excusa: «Ya que mi falta de paciencia para los trabajos de traducción no me permite dar a conocer íntegra esta obra admirable (cuya versión exigiría un año o dos de trabajo asiduo), daré al menos un breve extracto de ella...». Paciencia no es precisamente lo que le falta a un políglota. Ciertamente Ganivet tenía problemas personales, un drama sentimental de primer orden, sin relación con otros escauceos amorosos, como el que tuvo con su profesora de sueco, y, sobre todo, estaba gravemente enfermo. Lo más probable es que, de haberse propuesto la empresa de traducir el *Kalevala*, así como obras de los autores estudiados en su

colección de artículos *Hombres del Norte*, no hubiera llegado muy lejos, ya que se suicidó en 1898, a los treinta y tres años de edad, de modo que no sólo su supuesta pereza, sino también un destino cruel, se conjuraron para que la versión castellana del *Kalevala* no apareciese mucho antes (la primera edición en español se publicó en 1944), pero ¿cuál pudo ser el motivo real de que Ganivet, escudándose en la pereza, se desentendiera de una traducción que le estaba pidiendo a gritos que la tomara a su cargo?

Esto nos sitúa ante el estado del oficio de traducir a caballo de los siglos XIX y XX. Si todavía ahora, cuando entramos en la tercera década del XXI, continúan las quejas por la poca importancia que se da a la traducción, la falta de reconocimiento a pesar del grado de profesionalidad alcanzado y una remuneración inadecuada, podemos imaginar cómo estarían las cosas hace ciento veinte años. Precisamente en una de las dos novelas que publicó Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, tenemos un ejemplo que permite sustituir la imaginación por el hecho fehaciente. El protagonista de esa novela, Pío Cid, lo ha sido también de la anterior, *La conquista del reino de Maya*, que es una sátira del colonialismo europeo en África (en 1885 el Congo había pasado a ser propiedad privada del rey de Bélgica). Ganivet era muy pesimista acerca de las consecuencias que tendría para los nativos la implantación del sistema político y la organización social de los países europeos. Pío Cid es un explorador español que aparece en Maya, un reino africano imaginario, cuyos habitantes lo toman por un enviado de los dioses y se pliegan a sus deseos. Y lo que hace Pío Cid es montar allí el sistema de organización social que existía en la España del último tercio del XIX. Ni que decir tiene, el experimento acaba mal. En la segunda novela encontramos a Pío Cid en Madrid. Ha publicado una novela (la de su creador), que no le ha reportado ningún beneficio económico, y ahora sobrevive dedicado a varios trabajos e invenciones. Una de las cosas que hace *pro pane lucrando* es traducir.

Pío Cid es políglota, como su autor, y no tiene ninguna experiencia en el oficio, pero al parecer nadie le pide credenciales al encargarle un trabajo. Decide traducir libros útiles, porque los de puro entretenimiento y, en particular, las novelas de su época, le producen aversión a leerlos, y no digamos a traducirlos. Traduce del alemán obras de derecho, que cobra a buen precio, aunque no le dan a conocer como traductor, pues unas las firma con seudónimo y otras «las firmaron por él algunos traductores empeñados en recoger la distinción o el aplauso que él desdeñaba». Debido a sus peripecias personales, tiene interrumpida la traducción al inglés de un tratado de obstetricia, unas cien cuartillas que piensa llevar al editor para cobrar algo y anunciarle que en breve tendrá terminado el

trabajo y estará en disposición de comenzar otro. La traducción pospuesta durante tanto tiempo acaba por ser muy rentable: «La traducción del inglés marchó a paso de carga y le permitió salir adelante aquel mes (...) encima del precio estipulado el editor le dio cuarenta duros por las anotaciones luminosas que él puso de su cosecha y que versaban sobre diversos extremos de embriología humana y muy particularmente sobre la manera de dar a luz de las mujeres de raza negra. Estas últimas notas llamaron la atención de los doctos y dieron gran crédito al doctor don Juan López Calvo [el seudónimo que había utilizado ese señor que no era médico]».

Creo detectar aquí una sátira de ciertas actividades editoriales en aquella época. Un editor que contrata a un traductor sin experiencia para que traduzca obras de derecho y medicina, aunque carece de conocimientos en ambos campos, y al que aumenta la tarifa por haber añadido un texto de su invención que no figura en el original. Admitamos que puede haber cierto grado de licencia poética a fin de dejar bien claro lo que es capaz de hacer Pío Cid y lo que están dispuestos a admitir algunos editores, pero las irregularidades de todo tipo en el mundo de la traducción no eran nada raro en aquel tiempo, a juzgar por lo que dice Leopoldo Alas «Clarín» en el controvertido prólogo^[1] a su única traducción, *Travail*, de Emile Zola.

A Clarín un editor barcelonés le ofreció traducir esa obra del célebre autor francés por un precio muy superior al que cobraban los traductores que no eran novelistas reconocidos al tiempo que críticos literarios temidos. La situación del autor asturiano era similar a la de Ganivet cuando escribió que tenía demasiada pereza para dedicar uno o dos años a traducir un libro. Al igual que el granadino, estaba gravemente enfermo, y de hecho esta traducción fue su última empresa literaria antes de fallecer. Cabe preguntarnos cómo habría reaccionado Ganivet si un editor le hubiera propuesto traducir el *Kalevala*. Él no era tan famoso como Clarín, pero, aunque sus novelas habían sido acogidas con cierta estupefacción y escaso aplauso, su *Idearium español*, que era un heraldo de las preocupaciones que manifestarían poco después de su muerte los miembros de la llamada generación del 98, había tenido un eco notable, suficiente para que un editor se mostrara bastante generoso con él. Claro que Zola era de venta segura, mientras que una epopeya de un país nórdico... En cualquier caso, me parece que Ganivet se abstuvo de traducir porque esta clase de trabajo, para la que estaba perfectamente dotado, no le parecía digna de sus esfuerzos.

El mismo Clarín escribió un prólogo a su traducción de *Travail* en el que intenta justificarse por haber descendido a lo que todavía unas décadas después de su muerte Ortega y Gasset consideraba una «ocupación modesta» que el traductor, que «suele ser un personaje apocado», ha escogido por timidez. Pero nada más alejado de Clarín que la modestia y la timidez. Cuando se embarca en esta traducción de Zola, que fue el ídolo de su juventud, pero ya hace tiempo que ha caído del pedestal, dice que le mueve la tolerancia. No comulga con muchas ideas del autor, pero le admira y venera. ¿Le mueve algo más? Sí, la pedestre constatación de que, si no lo hubiera traducido él, lo hubiera traducido otro. Pero eso no es todo, oh, no, lo más importante es... ¿que el editor le pagará espléndidamente y, además, cuando la fecha de entrega se aproxime inexorable, comprometiendo el plan que tiene de publicar la versión española al mismo tiempo que la novela se publique en Francia,^[2] le dará mil pesetas más para que saque fuerzas de la flaqueza de su cuerpo corroído por una tuberculosis intestinal? No, lo más importante para él fue que, cuando recibió el encargo, cedió a la tentación de servir modestamente a la lengua castellana. Vale la pena reproducir sus palabras sobre lo que fue más importante porque exponen a la perfección cuál era el estado de la traducción en la España de 1900:

Al proponerme el editor español esta versión española (...) no he podido menos de ver un noble ejemplo de amor a nuestra lengua y a la fidelidad del texto literario en el sacrificio que para el señor Maucci suponía pagar una traducción mucho más de lo que hubiera bastado para una de esas versiones en que nadie aparece responsable ni del daño que se pueda inferir al autor ni del causado al idioma. Y he creído que debía yo imitar ese ejemplo, sacrificando también mis intereses por cariño y respeto al gran novelista y por amor y respeto al idioma castellano. Porque hay que notar que si la remuneración que recibo por este trabajo es muy superior a la ordinaria con que suelen contentarse los traductores anónimos, no llega ni con mucho a recompensar lo que pierdo abandonando mi trabajo de siempre en la prensa, casi por completo, para dar concluida la traducción dentro de un plazo angustioso.

Pobres traductores anónimos, a los que cobrar muchísimo menos que el gran hombre no debía de librarles del plazo angustioso. **Clarín los desprecia: «Que yo crea que puedo traducir mejor que suelen hacerlo esos pobres truchimanes, víctimas del *sweating-system*, no me parece gran vanidad (...) Todos sabemos qué horrores se cuentan, y se demuestran, de muchas traducciones que se han leído no poco».** Clarín sigue desgranando los horrores de la traducción en su época, el de prescindir de la fidelidad y el de no traducir gran parte del texto original. Esto último viene a ser la cruz de la moneda. La

cara nos la da el editor de la traducción de Pío Cid cuando le paga a éste un suplemento por el texto de su cosecha que ha añadido.

Es posible que este panorama de la traducción, con alguna gran vedette entrando de vez en cuando como un elefante en la cacharrería de los pobres truchimanes que sudan la gota gordita para poder cenar una sopa de ajo y tomarse un vasito de ajeno en la taberna el fin de semana (tales son las imágenes que me evoca el prólogo de Clarín) fuese lo que distanció a Ganivet de un oficio para el que creo sinceramente que habría sido llamado de no haber estado enfermo de muerte, de no haberse arrojado a las gélidas aguas del río Dviná a su paso por Riga un día de noviembre de 1898. Su afirmación de que no lo intentó por pereza se me antoja dudosa.

[1] Quien desee saber por qué ese prólogo es controvertido puede consultar el ensayo *Lo que Clarín dice y lo que calla en su traducción de Zola*, de Javier del Prado, que se encuentra en la Red y es de libre disposición.

[2] Clarín traducía a partir de pliegos sin corregir enviados por el editor francés, con no pocos contrasentidos que convertían la traducción en una carrera de obstáculos.

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.

«SALUSTIANO MASÓ, EL VERSO A REMEMORAR», DE
DANIEL LÓPEZ-SERRANO

Nací como cualquiera,
sujeto a viejas normas
y a la ley de la muerte.
Pero en mi corazón la noche ardía
sideral, enigmática.
Puse mi confianza en el secreto
profundo de la vida
y, hasta donde es posible,
más que toda ventura,
amé la libertad.

Estos son los primeros versos del primer poema que publicó Salustiano Masó en su primer libro, *Contemplación y aventura*, que fue accésit del Premio Adonáis en 1956. Actualmente este autor es muy desconocido por la gran mayoría; sin embargo no para de resultar injusto ese desconocimiento para con uno de los poetas de la segunda mitad del siglo XX español que llegó a ser premiado en un concurso infantil durante la Guerra Civil por un jurado del que formaba parte Miguel Hernández y que ya de adulto seguía siendo premiado por grandes personalidades, como son por ejemplo Gregorio Marañón o Dámaso Alonso, cuando le premiaron con el premio Leopoldo Panero en 1966 por el libro *Canto para la muerte*. De hecho, Salustiano Masó acumula trece premios literarios a lo largo de su trayectoria y diversos reconocimientos. Destaca de entre sus premios ese accésit del Premio Adonáis en 1956 por su primer libro, siendo su segundo libro, *Historia de un tiempo futuro*, otro accésit del Premio Adonáis en 1960. Su premio más reciente lo recibió con una edad muy avanzada, en 2010, fue el premio Poesía Eres Tú, que le valió la publicación del libro *Metafísica recreativa*, pero, más allá, fue un premio que le fomentó y publicitó como poeta caído en el olvido, introdujo parte de su obra en Internet para darle a conocer.

Salustiano Masó nació en Alcalá de Henares en 1923. Cuenta con veintidós poemarios propios, aparece en tres antologías, una de ellas compilada por Leopoldo de Luis, y en 2013, ya muy anciano, se atrevió incluso a publicar sus memorias, *La batalla de vivir (1923-1950)*, *Memorias*. Pero fuera de su propia obra, tiene innumerables traducciones al español

de obras y autores ampliamente conocidos de la literatura de todos los tiempos, siendo así que algunas de sus traducciones aparecen en la colección de los mejores libros del siglo XX del diario *El Mundo*. También ha traducido una ingente cantidad de literatura infantil y juvenil, siendo así que su sobrino es el ilustrador Albertoyos (Alberto de Hoyos Masó), especializado y reconocido en esa literatura. También en el campo de la traducción tiene varios premios, uno de ellos con carácter mundial, el Premio de Traducción Literaria Nathorst-UNESCO, en 1993, otro de carácter nacional, el Premio Nacional de Traducción, en 1996. Ha colaborado como traductor con la UNESCO, con el Banco Mundial y con la editorial Alfaguara, dentro de su colección de clásicos y en la que destacan sus traducciones de Rousseau.

Fue amigo de Buero Vallejo y Eduardo Zúñiga, conoció a José Hierro, y Gerardo Diego decía de él que era una de las promesas sólidas de la poesía española e incluso le invitaba a sentarse a su mesa de restaurante cuando viajaba a Gijón. Gerardo Diego llegó a nombrarle varias veces en algún poema que publicó en el periódico *ABC*, periódico en el que, por otra parte, el propio Masó mantuvo una sección propia llamada «*Y poesía cada día*».

Tanto él como su familia fueron republicanos durante la Guerra Civil, viviendo particulares tragedias familiares que se llegan a mencionar en el libro *Una vasta elegía*, publicado en 1976. Salustiano Masó ocupó muchos y muy diversos trabajos tras 1939, como por ejemplo peón de albañil, trabajador del zoo de Madrid, guardia de la circulación o conserje de hotel, entre otros. Siempre se definió proletario. Publicó en prensa local alcalaína y pronto en otras publicaciones. Comenzó a escribir a nivel nacional para *ABC* y a traducir libros tras recibir reconocimientos literarios desde aquel Adonáis de 1956.

Su primera etapa la definió él mismo como existencialismo expresionista en una nota autobiográfica en el libro *Canción de lo tachado*, de 1977, aunque igualmente declaraba tener toques intimistas y voluntad de denuncia y testimonio de la realidad que suponía la dictadura. Ciertamente hay en sus libros un algo osado que no se llega a ver en otros autores más conocidos. Así, por ejemplo, *Canto para la muerte*, publicado en 1968, contiene una alta dosis de agnosticismo que parece caer en el ateísmo a pesar de declararse creyente de Dios en varios poemas, aunque se trasluce que no se trata de un Dios exactamente como la liturgia católica del momento proclamaba. Es un libro donde se nota ese testimonio entre la creencia impuesta en actos en contradicción con la creencia y duda

íntima. Pero se ve aún más claramente en 1976 con *Una vasta elegía*, un libro donde compiló tres libros previos que no había podido publicar; en ese poemario, uno de los más perfectos que tiene, pasaba revista y daba cuenta de los agravios que la dictadura había creado a las vidas personales, denunciaba el origen bélico del gobierno, la imposición de ideas, los silencios, algún drama familiar... pero sobre todo, sin odios ni rencores, alababa su amor a la libertad. Probablemente sea el libro de poesía ejemplar de la Transición, a pesar de que las publicaciones de libros de autores más famosos que hasta esa fecha no se habían podido leer en España taparon a la obra y al autor.

Sus primeros libros *Contemplación y aventura* (1957), *Historia de un tiempo futuro* (1960), *Jaque mate* (1962), *La pared* (1967), *Canto para la muerte* (1968) y *Como un hombre de tantos* (1968), recibieron premios importantes cada uno y fueron los que forjaron que pudiera escribir en prensa a nivel nacional y tratarse con destacados poetas de su tiempo. De esa etapa el propio Salustiano declara que se ve influenciado por la poesía social que se llevaba por aquella época, si bien él era más dado a la metafísica y temas teológicos, así como a llevar una vida más que apegada a los cafés y la vida social con otros escritores, al recogimiento personal en el campo y la meditación introspectiva, cosa que hacía mucho en la Dehesa de la Villa, conocida popularmente como El Cerro de los Locos.

Los siguientes libros recibieron varios premios importantes en diferentes provincias, pero por contra sus libros no fueron bien difundidos, por lo que su persona y obra quedaban escamoteadas del público lector más general y amplio y quedaban relegadas a un sector pequeño. El problema venía de que en los años de las épocas del tardofranquismo y la Transición, que es prácticamente los años 1970, estaba mal visto por los intelectuales del momento que los libros publicados por un poeta fueran publicados fundamentalmente a base de obtener premios y no porque un editor hubiera decidido publicarle sin más. Son los libros de *La música y el recuerdo* (1969), *Piedra de escándalo* (1970), *Coro concertado* (1971), *La bramadera* (1971), *Pentagrama sin pájaros* (1972), *Ejercicio de contrapunto* (1974), *Amor y viceversa* (1976), *Una vasta elegía* (1976), *Canción de lo tachado* (1977), *Unas palabras donde vivir* (1978) y *Así es Babilonia* (1978), este último fue ganador del prestigioso Premio Miguel Hernández de Poesía. Estos libros corresponderían, según Salustiano, a la corriente llamada Los Novísimos, y serían un engarce con la contracultura. Rompe varias de las temáticas tradicionales. Salustiano abrió sus ojos y mente a esta corriente renovadora y transgresora, si bien su personalidad introspectiva y reflexiva se deja marcar más en su obra, que en la de los citados, más llevados por entonces a una transgresión sin límite, incluso en lo estético.

Se considera parte de los creadores de antipoemas, como Nicanor Parra, al cual cita en algunas de sus obras, e incluso compone varios poemas siguiendo algunas de las pautas de los antipoemas, tales como caer en el prosaísmo, por ejemplo.

En los años siguientes ganó unos cuantos premios más y publicó *Las glosas de lo oscuro* (1981). Se volcó en su faceta literaria de traductor, al tiempo que Leopoldo de Luis le sacó en 1983 en la antología *Poesía escogida*. Era todo un reconocimiento a su trayectoria y faceta como poeta de la segunda mitad del siglo XX español. Luego vino el libro *Don de fábula* (1986) y después la segunda antología que le hicieron, *Obra rememorada* (1991) y aún otra antología en el mismo año de 1991, *Clamor a fondo perdido*. En 1993 recibiría el citado Premio Nathort-UNESCO por sus traducciones, y sintiéndose ya viejo, en 1995, con 72 años, publicó un nuevo libro, *Final de partida*. En 1996 recibió el Premio Nacional de Traducción, con lo que España le reconocía también esa faceta, como ya se dijo. Todos los libros nuevos que sacó en esta etapa habían ya virado a una introspección total, propia de los años que iba ganando, por lo que se trata de poesía intimista.

Cuando parecía que ya no escribiría más, en 2010 escribió un nuevo libro y ganó el citado premio Poesía Eres Tú, con *Metafísica recreativa*. Y en 2013, cumpliendo 90 años, sacó sus memorias, *La batalla de vivir (1923-1950)*, *Memorias*. Dijo en 2010 a raíz de su más reciente libro de poesía que quizá debería haber dejado de escribir, pero el nuevo libro respondía a una necesidad personal e íntima que le incitaba a escribir y a expresarse escribiendo. Deseaba, dijo, trascender escribiendo, mediante la escritura. Dejar algo de él que trascendiera de sí a los demás. Poeta hasta la médula.

Por todo ello no deja de ser sorprendente su desconocimiento general dentro de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX. Sería justo difundirle ahora por dos motivos: porque en justicia se lo merece y porque estando aún vivo sería lo propio que viera reconocida como es debido su obra.

Masó no cae en versos fáciles, ni en temáticas arquetípicas. Es un poeta con todo un armazón que no le interesa la copla ni la coplilla. No hace rimas fáciles ni tiende a lo rural y lo localista. Su aspiración es una aspiración de nivel humano que va más allá de lo folclórico. Usa de elementos naturales en varios de sus poemas, sobre todo de las primeras obras, y se notan las etapas que le marcaron.

Daniel López-Serrano Páez (1979), nombrado como autor como Daniel L.-Serrano, más conocido como “Canichu”, es de Alcalá de Henares. Es escritor, historiador y archivero. Comenzó a escribir ficción y poesía desde niño en los años 1980. En 1995-1996 colaboró en la revista complutense *Omnia*, publicado en el n.º 8 de enero-febrero de 1996. En bachillerato codirigió la revista *El Recreo* (1995-1999). Fue redactor laico de la revista literaria *Claxon* (1998-2000) para el Centro Juvenil Cisneros, donde fue cesado tras recibir censura textos de colaboradores que atrajo él mismo a la publicación y sufrir cambios y cortes sin previo aviso sus propios textos. La sección de cartas de *Rolling Stone* (España) publicó uno de sus poemas en 2001. Creó y codirigió la revista de literatura contracultural *La botella vacía* (2000-2008), con Francisco Huerta, Alberto Cordero y Pedro J. Maza entre otros. Finalizó en 2015 como *El vaso lleno del vacío de la botella*. Autor de la bitácora *Noticias de un espía en el bar* desde 2005, y colaborador de la revista digital sobre cine *El Tornillo de Klaus*, desde 2012. Creador, redactor y coordinador de *Las notas de los cíclopes librereros* desde 2018, sobre autores y libros de, con y sobre Alcalá de Henares. Aparece en la antología poética hispanoamericana *Tú, 2* (2015). En 2016 editó con la poetisa Sofía Winter una antología de poetas complutenses, *Veinte poemas asoman... en un invierno*. Ese mismo 2016 publicó el libro de relatos de ficción *Relatos de la Gran Guerra* (editorial Atlantis). En 2017 publicó la novela *Balada triste de una dama* (editorial Verbum). En 2019 publicó un libro de relatos de ciencia ficción que incluía una novela breve, *El frío que nos acoge mientras los robots caminan entre los humanos y otros relatos* (editorial Amarante). Ha colaborado puntualmente en el pasado con publicaciones como *El espectador imaginario* (bitácora argentina sobre cine, colaboró en ocasiones puntuales desde 2006), *Diagonal* (periódico de ámbito nacional, colaboró en 2014), *Fraternidad Universal* (bitácora de Historia y análisis del movimiento obrero, en 2014 con un artículo sobre cine anarquista en la guerra civil), *Fundación Aurora Intermitente* (periódico anarquista, con un artículo sobre el cineasta Armand Guerra en 2014) o *Violeta mag.* (revista de Arte y Literatura, en 2016), entre otras. En 2020 aparece su poema “Queda el viento” en la antología poética *Poesía Antiviral*, con motivo de la pandemia de la Covid-19, de la revista literaria electrónica *Jazz Café Montaigne*.

«CLÁSICOS VS. CONTEMPORÁNEOS», DE MARTA SÁNCHEZ-NIEVES

Este artículo está basado en la presentación de Marta Sánchez-Nieves Fernández para el I Congreso Internacional «Modos de pensar: cuestiones actuales de traducción ruso-español / español-ruso», celebrado en el Museo Ruso de Málaga en septiembre de 2019. En este congreso se dieron cita traductores de muchas especialidades y países, cuyo único denominador común era el par de lenguas de trabajo: el ruso y el castellano.

En este singular combate entre clásicos y contemporáneos tenemos tres asaltos de duración desigual, que en principio coinciden con los de todo proceso de traducción, pero voy a centrarme en las diferencias y similitudes de las dos categorías participantes en la liga literaria, puesto que es en ella donde se ha desarrollado mi carrera de púgil traductora, habitualmente en el bando de los clásicos.

Primero he de aclarar que en la categoría de contemporáneos combaten no solo autores vivos, por extraño que esto parezca, sino también todos los autores cuya obra no está libre de derechos, es decir, que la editorial que los ha seleccionado tiene que abonar por la cesión de derechos bien al autor, bien a sus herederos. Esta distinción de categorías influye en el desarrollo de los tres asaltos.

Empecemos por el primer asalto, cuya campanita de inicio suele ser un mensaje en nuestra bandeja de correo con una propuesta para traducir un libro. Lo habitual es que el promotor del *combate* sea una editorial, excepto en el caso de algún autor vivo que quiere autopublicarse para difundir su obra en España.

En ambas categorías y casos, el combate se rige por la Ley de Propiedad Intelectual española, que indica la obligatoriedad de firmar por escrito un contrato de [cesión de derechos de explotación de la traducción](#). Personalmente, nunca he participado en un combate promocionado por un autor, normalmente desaparecen cuando se toca la cuestión monetaria, a los contratos ni llegamos.

En cuanto a los contratos de cesión con editoriales, la ley no distingue entre la categoría de clásicos y de contemporáneos, así que en ambos casos el contrato recogerá, entre otras

cosas, la fecha de entrega, el plazo que tiene la editorial para publicar la obra (con un máximo de dos años), la tarifa y la duración del contrato.

No suele haber diferencias en la fecha de entrega en función de la categoría. Si en el caso de los contemporáneos hay cierto apremio porque el contrato con el autor marca un plazo de publicación, en el caso de los clásicos, sea o no una retraducción, la premura viene marcada porque no te pisen el proyecto. Y por su aparición en fechas señaladas, como pueden ser la campaña de Navidad, Sant Jordi o la Feria del Libro de Madrid.

La premura por celebrar el combate a veces influye en algo importante: la tarifa. Cuando hablamos de tarifas, hablamos no solo de una cantidad, sino de cómo cobramos esa cantidad: palabra del texto final, por 2100 caracteres con recuento de Word o si nos basamos en la plantilla tradicional utilizada en la época *preprocesadores* de textos.

Apenas hay diferencia de tarifa entre la categoría clásica y la contemporánea, alguna vez sí que vez he conseguido subirla dada la dificultad del combatiente o del nivel de preparación e investigación que exige. Pero, en realidad, mi experiencia me dice que la apuesta por la tarifa de las editoriales depende de la consideración que estas tengan por los púgiles traductores.

Por la literatura contemporánea apuesta el programa de subvenciones del [Institut perevoda](#) ‘Instituto de Traducción’ de la Federación Rusa, que puede cubrir parte de la inversión en traducción y las campañas de promoción, por lo que la editorial esté más receptiva a subir la tarifa. Las subvenciones también apoyan la categoría de los clásicos si se justifica la necesidad de la retraducción o es una obra inédita o traducida de forma incompleta (eufemismo de censurada, en muchas ocasiones).

Aparte de los datos ya señalados, en el contrato también debe aparecer el número de ejemplares de cada edición y la duración de la cesión de los derechos. Y aquí vemos otra diferencia entre ambas categorías. En la categoría de los contemporáneos se está condicionado por la duración del contrato con el autor de la obra original; en el caso de los clásicos, hay editoriales que prefieren alargarlo hasta el máximo que permite la ley para así rentabilizar la inversión. De todas formas, no debemos olvidar que, independientemente de los años estipulados en el contrato, si se venden todos los ejemplares de una edición y la editorial no reedita el libro, podemos darlo por extinguido. En la categoría de contemporáneos nos sirve de poco, puesto que sin los derechos de la obra original no

podemos ofrecérsela a otra editorial; en el caso de autores libres de derechos, tenemos libertad para buscar otra editorial que nos publique de nuevo la traducción.

Y, para terminar con la parte de negociación y contratos del primer asalto, quiero fijarme en un apartado donde sí encontramos diferencias entre clásicos y contemporáneos: los *royalties* o derechos del autor de la traducción. Recordemos que, excepto en el caso de un contrato de tanto alzado, la remuneración por la traducción es un anticipo a cuenta de los derechos de autor. Por eso, el porcentaje de derechos debe venir fijado en el contrato. Los autores libres de derechos juegan a favor del traductor, dándonos un margen de negociación con la editorial. Yo suelo pedir que me lo suban cuando la tarifa máxima que me puede ofrecer la editorial está por debajo de mi tarifa habitual, pero no se sale del mínimo que me he fijado.

Para terminar el primer asalto, una última diferencia: en los combates con autores que no están libres de derechos es la editorial quien facilita el texto, esto no quiere decir que el archivo esté libre de erratas o incompleto, lo curioso también es que a veces me han llegado originales «autocensurados» por el autor, porque consideraba que había fragmentos que no interesaban en Occidente. U originales que diferían del original que se había utilizado en la traducción al inglés o al francés. Con lo que añadía una complicación al proceso de corrección, ya en el tercer asalto.

En el caso de combates con autores libres de derechos, lo habitual es que la editorial, cuyo ruso brilla por su ausencia, te pregunte si lo tienes o si tienes donde localizarlo. Hasta hace unos años sufría buscando las mejores ediciones en internet, pero ahora se puede recurrir fácilmente al servicio bibliográfico de la Biblioteca Estatal rusa, cuyas responsables ocupan el primer puesto en la lista de mis bibliotecarias rusas favoritas.

Con los datos bibliográficos facilitados, se puede solicitar el escaneo del material en el portal de [Servicios Auxiliares de la biblioteca](#) y recibir en un breve periodo de tiempo un archivo pdf con el material digitalizado. Como el rublo actualmente no cotiza mucho, esta fase de preparación no es especialmente cara. De serlo, es un gasto que asume la editorial sin problema alguno.

Una vez conseguido el material, se acaba el primer asalto y pasamos al segundo, donde la diferencia más notable es las veces que entran en acción [los diccionarios históricos](#), el [Nuevo Tesoro Lexicográfico](#) de la Lengua Castellana o el [CORDE](#) y el [CREA](#) para

comprobar la fecha de entrada en la lengua castellana de algunos términos y saber si pueden participar en la liza. En cuanto a los diccionarios monolingües rusos, el diccionario de [Vladimir Dal](#) es apuesta segura para los clásicos, mientras que para los contemporáneos lo es el *Diccionario enciclopédico de las hablas del pueblo ruso*.

Este segundo asalto puede sufrir varios contratiempos con la aparición de la transcripción y la transliteración del alfabeto cirílico. Porque [tenemos](#) nombres heredados de transcripciones de otras lenguas, de otras épocas, pensados para especialistas, pero no para lectores de la calle. Personalmente, soy partidaria de cambiarlos si la forma anterior no era del todo correcta. Incluso de no transcribir siempre un nombre de la misma forma, sino utilizar una opción u otra otro según la finalidad del texto. Eso sí, siempre parto del mismo rincón del cuadrilátero, donde están las recomendaciones de la antigua asociación de profesores de ruso, y, desde aquí, experimento viendo cómo pronuncian las opciones elegidas mi familia, mis seguidores y mis contrincantes.

Por fin termina el segundo asalto y entregamos la traducción en plazo (día arriba, día abajo) y empieza el tercer y definitivo asalto, a veces un poco conflictivo y que puede acabar en pelea multitudinaria con la aparición de los profesionales de la corrección y, en contadas excepciones, de la revisión. Los revisores no suelen jugar en la liga literaria rusa, quizá por falta de especialistas o de tiempo en el proceso editorial.

[Marta Sánchez-Nieves Fernández](#) es licenciada en Filología Eslava por la Universidad Complutense, donde también realizó el DEA con un trabajo de investigación sobre el léxico carcelario en la obra *Relatos del Kolymá* del escritor Varlaam Shalámov. Ha sido profesora de ruso en la Escuela Oficial de Idiomas de Zaragoza y en la de La Laguna, y lleva casi veinte años traduciendo literatura rusa al español, combinando casi desde el principio la traducción editorial con la técnica y comercial. Fue Premio Esther Benítez en el año 2016 por su traducción de *Noches blancas* de Fiódor Dostoievski (Nórdica Libros). En el año 2018 obtuvo una mención especial del jurado en la V edición del premio la Literatura Rusa en España por la traducción de *Relatos de Sevastópol* de Lev Tolstói (editorial Alba) y también en 2018 y por esta misma traducción ganó el Premio Read Russia/Читай Россию en la categoría de literatura clásica del siglo XIX.

«EL PREMIO BULWER LYTTON», DE RICARDO BADA

Supongo que alguna vez habrán oído hablar de **The Bulwer Lytton Fiction Contest**, en el que se premia anualmente la peor frase para comenzar una novela, en honor de la legendaria «Era de noche y sin embargo llovía». El premio se concede en diversas categorías (aventuras, policiales, de ciencia ficción, «normales», etc.) y por si acaso no lo conocieran pueden enterarse, si saben inglés, a través de este [enlace](#).

Fisgoneando un poco con el apoyo logístico de mi buena amiga Miss Hortensia Google, pude enterarme de que el año 2019, en la categoría Novela Policial, la ganadora fue una de un concursante inglés: «Al darse cuenta de que sus síntomas indicaban una neurotoxina prácticamente indetectable y de acción rápida, el forense de la CIA, Quinn Abner, escribió frenéticamente los detalles, se tumbó en el suelo y, como cortesía profesional, hizo lo posible por dibujar un contorno de tiza de sí mismo». En la categoría Novelas Góticas ganó el premio un californiano: «Era una noche oscura y tormentosa, y como se trataba de Miami en julio y todo el mundo había dejado las capotas de los descapotables bajadas, la lluvia caía en Cadillacs». Y en la categoría Ciencia Ficción se llevó el gato al agua otro californiano: «Los frecuentes y robustos acoplamientos que el joven Liam compartía con su novia robot Esther-4.0, aunque satisfactorios, a menudo le recordaban a comer cerezas recubiertas de chocolate sin quitar el envoltorio».

Mientras que la frase ganadora absoluta del mismo año la firmaba un concursante canadiense y decía así: «El Comandante de la Flota Espacial Brad Brad estaba sentado en silencio, rodeado por una nube de humo que se disipaba lentamente, manteniendo el mismo ceño fruncido que se había fijado en su rostro desde que había destruido accidentalmente el fenómeno conocido como Tiempo, hace trece pulgadas».

Lo cierto es que munido de tales conocimientos me dije que me gustaría presentarme a la próxima convocatoria, en la categoría Libros Infantiles, con la siguiente frase: «Acabo de cumplir nueve meses, llevo fuera de mamá tanto tiempo como estuve dentro de ella, creo que es hora de hacer balance».

Como no sé inglés (y el concurso es exclusivamente en lengua inglesa) lo más seguro es que a lo peor mi traducción es un completo disparate: «I'm right now nine months old. Then I'am out of Mom so long time as inside of her. I believe it is still the moment to draw conclusions».

Tres amigos muy queridos y con el inglés como segunda lengua materna, me hicieron las siguientes propuestas:

«I've just come to my nine-month birthday; I've also been out of my mother's womb for nine months. I think it's time to take stock».

«I've been out of the womb for nine months, as much time as I was in there. I think it's time to take stock of my situation».

«I'm now nine months old and have been out of my mother as long as I was inside of her. So, I believe it's time to evaluate the situation».

Mi amigo Marcos Villasmil, en Karakogrado, capital de Venezuelistán, opinó que la correcta sería la segunda pero cambiando el final: «To assess», en esencia, es “evaluar, apreciar, juzgar, determinar”... en algunos casos es sinónimo de «to take stock», serían intercambiables. Escoge el verbo que más te guste».

Como vi que faltaba «mamá», completé esa segunda traducción de dos maneras. O bien «I've been out of my Mom's womb for nine months, as much time as I was in there. I think it's time to assess my situation», o quizás mejor: «I've been out of my mother's womb for nine months, as much time as I was in there. I think it's time to assess my situation». Sólo que tampoco me convencía el «I think», prefería «I believe».

Finalmente uno de mis amigos contactó con uno suyo inglés, le expuso el caso, y ese amigo inglés tradujo: «After nine months of comfortable darkness in the womb, and now celebrating nine months of earthly existence, I see daily consideration of my life, a necessity».

Ese fue el momento en el que decidí no concursar al Premio Bulwer-Lytton, con la certeza de que así no lo iba a ganar nunca. Después de todo es una frase que tiene bastante sentido, aunque hay que ver la cantidad de variaciones que admite su traducción. Además de que la frase en sí, como frase, tampoco está tan mal, dicho sea con toda la desvergüenza que el caso requiere.

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*).

«A PROPÓSITO DEL *AFFAIRE* SOBRE LA TRADUCCIÓN
DE AMANDA GORMAN AL NEERLANDÉS», DE PEDRO
PÉREZ PRIETO

No soy negro, mujer, joven, ni tantas otras cosas... Tampoco soy Stephen Hawes (1474-1523) Sir Thomas Wyatt (1503-1542), Edmund Spenser (1552-1599), Chidiock Tichborne (1558-1586), Samuel Daniel (1562-1619), Michael Drayton (1563-1631), C. Marlowe (1564-1593), Sir Walter Raleigh (1554-1618), William Shakespeare, Thomas Nashe (1567-1601), John Donne (1572-1631), Ben Jonson (1573-1637), Robert Herrick (1591-1674), George Herbert (1593-1633), Thomas Carew (1594-1640), Edmund Waller (1606-1687), Abraham Cowley (1618-1667), Andrew Marvell (1621-1678), George Crabbe. 1754-1832, Aphra Behn (1640-1689), William Blake (1757-1827), Robert Burns (1759-1796), William Wordsworth (1770-1850), Sir Walter Scott (1771-1832), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Blanco-White (1775-1841), James Leigh Hunt (1784-1859), Lord Byron (1788-1824), Percy Bysshe Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821), Thomas Hood (1799-1845), Elizabeth Barrett Browning (1806-1861), Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) Alfred Tennyson (1809-1892), Edgar Allan Poe (1809-1849), Ellen Sturgis Hooper. (1816-1841), Walt Whitman (1819-1892), Arthur Hugh Clough (1819-1861), Anne Bronte (1820-1849), Maria Lovell (1821-1853), Christina Rossetti (1830-1894), Emily Dickinson (1830-1886), Lewis Carroll (1832-1898), Thomas Hardy (1840-1928), Gerard Manley Hopkins (1844-1889), Robert Bridges (1844-1930), William Ernest Henley (1849-1903), Robert Louis Stevenson. (1850-1894), Francis William Bourdillon (1852-1921), Thomas Hardy (1840-1928), Oscar Wilde (1854-1900), E. Housman (1859-1936), Rudyard Kipling (1865-1936), William Butler Yeats (1865-1939), G.K.Chesterton (1874-1936), Edward Thomas (1878-1917), D.H. Lawrence (1885-1930), Wilfred Owen (1893-1918) Khalil Gibran (1883-1931), Christopher Caudwell (1907-1937)...

Tampoco soy (como) la periodista y activista **Janice Deul**, ni siquiera (como) **Marieke Lucas Rijneveld**. Tampoco trabajo para la editorial **Meulenhoff**. Espero que este virus, que ha provocado ya algunas víctimas y amenaza con convertirse en pandemia, no infecte a la editorial —estoy seguro de que está vacunada— que se comprometió a publicar una traducción mía pues no soy mujer, aventajo en muchos años a la poeta y no soy profesora de una prestigiosa universidad ni doctora.

Tengo la costumbre o manía de leer de una manera, digamos que muy particular, consistente en traducir a mi lengua materna aquellos poemas que me interesan. Como el poema «The Hill We Climb» me interesaba, lo leí. Y lo tengo en castellano para mí y solo para mí, debido a que no está en dominio público y los derechos de traducción no me pertenecen; pero no necesito ser negro, mujer o joven para leerlo —comprenderlo— interpretarlo y traducirlo porque, sencillamente, soy traductor.

No sé por qué me viene a la memoria la última estrofa de un poemita que traduje hace tiempo. Se trata de «Para Anne Gregory», del poeta irlandés Yeats. Conste que ni soy irlandés, ni he pisado Sligo, ni he vivido en una torre normanda, ni he practicado la escritura automática, ni he militado en el nacionalismo irlandés, ni he sido senador por mi país, ni soy premio Nobel.

En definitiva, que **no soy William Butler Yeats, pero como si lo fuera.**

A un anciano religioso
oí decir muy seguro
que había encontrado un texto
que prueba Dios ser el único
que puede amarte por ti
y no por tu pelo rubio.

[Pedro Pérez Prieto](#) (Navaescurial, 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 CASO DE AMANDA Y MARIEKE», DE JORDI FIBLA

El poema que **Amanda Gorman** recitó durante la ceremonia inaugural de la administración Biden es aparentemente fácil de traducir, pero presenta ciertos aspectos complicados. Tomemos estos versos, por ejemplo:

With every breath from
my bronze-pounded
chest, we will raise this
wounded world into a wondrous one

La comprensión inmediata hace una pausa ante *bronze-pounded chest*, porque no dudo de que alude a una coraza, pero al mismo tiempo la elude. Las corazas griegas más antiguas eran de bronce martillado y luego se empezó a usar el cuero hervido. El bronce, inicialmente de color marrón rojizo, se transforma en marrón apagado que, con el tiempo, puede volverse marrón oscuro. Una coraza griega de bronce llegaría a tener ese color, equiparable al de una de las muchas tonalidades de la piel humana tradicionalmente llamada negra. La joven poeta que está recitando su composición ante una parte considerable de la población del planeta equipara su pecho a una coraza, lo cual da una idea de potencia y resistencia, de afirmación de su capacidad para elevar este mundo herido y transformarlo en un mundo asombroso por sus logros. Pero si bien *pounded bronze* es el bronce martillado que utilizaron los antiguos griegos para sus corazas, no parece en absoluto aconsejable introducir en la traducción la palabra «martillado», mientras que dejar tan sólo «mi pecho de bronce» resulta insuficiente. Hay que tener en cuenta que *pound* es un término polisémico y, entre otros, tiene los sentidos de golpear, aporrear, moler, por lo que tal vez la poeta se refiera veladamente a los golpes recibidos históricamente y que siguen recibiendo las personas de piel bronceada como ella. Otra dificultad aparece en el último verso con esa aliteración de palabras que empiezan por *w*. Es importante respetarla, pues la rima del poema no está en las terminaciones, sino que es interna y, además, sabemos que uno de los rasgos estilísticos prominentes de esta poeta, a juzgar por otras composiciones suyas, es la aliteración.

Con estas y algunas otras dificultades se habría encontrado Marieke Lucas Rijneveld si hubiera emprendido la tarea de traducir al holandés ese poema y otros de Amanda. El editor se lo había encargado por petición expresa de la poeta, deseosa de que lo tradujera la joven y famosa novelista holandesa ganadora del premio Booker internacional. Pero

Marieke no va a hacerlo. Lo ha dejado correr, debido a las críticas que la periodista y activista (algo tan difícil de encajar, en mi humilde opinión, como ser historiador e independentista catalán) Janice Deul, holandesa de origen surinamés que, en un vehemente artículo, ofreció nombres de «artistas de la palabra» y de color más preparadas para hacer la tarea que Marieke. «¿Por qué no elegir a una artista de la palabra joven, mujer y negra sin complejos?», planteó Deul. Y añadió que Marieke no es una traductora experimentada y ella misma ha sido crítica con su dominio del inglés. Ante el jaleo armado, Marieke ha rehusado la traducción y el editor está buscando un equipo de profesionales para realizar la tarea en vez de un traductor individual. Como si se tratara de desentrañar el significado de un texto etrusco.

¿Por qué el traductor, según Deul, ha de ser mujer? Un hombre está perfectamente capacitado para traducir a Amanda, el mensaje que esta difunde es universal y las pocas dificultades técnicas que presenta el texto son solubles. Además, ¿no es Marieke mujer? No, responde la periodista-activista, es «no binaria», ella misma ha confesado que no se siente ni hombre ni mujer. Sigamos. ¿No será una confusión eso de que tiene un conocimiento imperfecto del inglés, una ingenua muestra de modestia? Quien haya estado en Ámsterdam se habrá percatado de que allí todo el mundo sin excepción habla perfectamente el inglés. Me parece indudable que una escritora holandesa con la calidad que requiere el premio Booker internacional lee narrativa anglosajona y es capaz de traducir, aunque no se haya dedicado profesionalmente a ello. No creo que haya aceptado el encargo del editor a tontas y a locas. Muy bien podría haber practicado lo que han sostenido muchos escritores, desde Gide a Auster, pasando por Borges, que traducir es una excelente escuela para afinar el estilo y enriquecer la lengua del escritor. Que su primera traducción publicada fuese la de una jovencísima poeta que saltó a la fama con su actuación el día de la ceremonia presidencial no me parece en absoluto desafortunado. No se trata de traducir poemas de Auden o Larkin. Ya he señalado al principio que la poesía de Amanda no es tan sencilla como parece a primera vista, pero, desde luego, no hace falta todo un equipo para traducirla.

Proponer que sólo un traductor negro traduzca a un escritor negro es una barbaridad. Tomemos *Friday Black*, de Nana Kwame Adjei-Brenyah, conjunto de novelas cortas de este joven escritor afroamericano que se dio a conocer en 2018 y encontró de inmediato resonancia en el movimiento Black Lives Matter. En Francia lo ha editado Albin Michel, con traducción de Stéphane Roques. ¿Es Roques de piel negra? No, es lo que se llama

blanco, un puro convencionalismo, ya que si los blancos fuésemos realmente blancos pareceríamos espectros. Blanco y de orientación sexual desconocida, un detalle que no hace ninguna falta, como tampoco el de su orientación política o religiosa. La traducción no tiene nada que ver con esas cosas, es una actividad que no conoce adscripciones, salvo a la obra bien hecha. Todo lo demás es superfluo. Alguien podría haber criticado la elección de Roques en lugar de la de un traductor negro, supuestamente más capacitado para penetrar profundamente en la obra de Nana Kwame, pero imagino que nadie lo ha hecho. Afortunadamente los periodistas-activistas como Janice Deul no abundan.

En definitiva, creo que Marieke se ha equivocado al ceder ante las críticas, que Amanda se ha equivocado al no defender su elección e insistir en que Marieke fuese la traductora, que la CNN se equivocó al incluir en su noticia la mención de que Marieke es «blanca y no binaria», que la editorial también se ha equivocado, tanto al ceder como al decidir que hace falta un equipo para traducir la obra de una poeta primeriza de veintidós años, y creo que no solo cuantos han puesto el grito en el cielo porque la traductora de la obra elegida no es una «artista de la palabra» negra tienen derecho a expresar «su dolor, frustración, ira y decepción», en palabras de Deul, sino que también lo tienen a expresar su pensamiento quienes están totalmente en desacuerdo con la degeneración de lo que se ha dado en llamar políticamente correcto y que se está convirtiendo en una dictadura.

[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.

«LA EMBRIAGUEZ Y LO INVISIBLE», DE VIRGINIA MAZA

Reflexiones sobre la traducción al español de *Infierno* de Mela Hartwig

Título original: *Inferno*

Idioma de origen: alemán

Año de escritura: 1948

Año de publicación: 2018, editorial Droschl

Traducción: *Infierno*, Ediciones Siruela, 2021

La traducción de *Infierno* de **Mela Hartwig** fue todo un reto, pero también me dio una ocasión única para disfrutar en abanico de los grandes y delicados placeres de este oficio.

Después de presentar brevemente el libro y a su autora, en estas páginas reflexiono sobre mi trabajo, a partir de una pregunta central: cómo trasladar en la traducción significado e intención de un texto de marcado carácter intimista, en el que prima la representación casi pictórica de la vivencia individual, y cómo respetar las referencias más elusivas, las imágenes, las emociones y el derecho a la inferencia de quien lee.

De la autora y la obra

Mela Hartwig comenzó a redactar *Infierno* al poco tiempo de terminar la Segunda Guerra Mundial y del hundimiento del régimen nacionalsocialista, entre 1946 y 1948. Lo hizo en el exilio londinense en el que se encontraba desde que abandonara Austria junto a su esposo en marzo de 1938, inmediatamente después de la Anexión del país al Reich alemán, por una situación de amenaza derivada tanto de su condición de judíos como de sus dedicaciones personales.

La carrera literaria de Hartwig había comenzado ya en la década de los veinte, con la publicación de varias novelas en las que se oponía al ideal de «mujer nueva» que barría su país y también al mastodóntico concepto del «sujeto universal», atendiendo al plano corto y al universo íntimo. Más adelante y ya con Hitler en el poder, en 1934 (se publicó en 1936) terminó la escritura de *Das Wunder von Ulm* (El milagro de Ulm), una novela que se traslada a los pogromos medievales para representar el presente. Ya en el exilio, aunque mantuvo cierta actividad literaria y fraguó una amistad con Virginia Woolf, se dedicó principalmente a la pintura, con la que cosechó un gran éxito hasta su muerte en 1967.

A lo largo de toda su producción literaria, Hartwig mantuvo un claro compromiso político y trasladó al papel la relación entre realidad externa y vivencia interior. Es así especialmente en el caso de *Infierno*, donde una joven de dieciocho años que acaba de comenzar sus estudios de Arte presencia y experimenta la transformación de Austria en parte del Reich nacionalsocialista y la informa desde su mundo íntimo, desde la emoción y la sensación y a través de la imagen. Como apunta Vojin Saša Vukadinović, epílogoista de la edición, «*Infierno* examina la experiencia interna del terror externo».

Hartwig llega así a la psicología de masas del nacionalsocialismo a través de la vida interior de su protagonista que se extiende como un manto que cubre el exterior y desdibuja los límites entre una y otra. Ursula se acerca al fanatismo, a la histeria, al miedo y a toda la experiencia del exceso. Aunque inicialmente muestra una hostilidad instintiva hacia el régimen, se deja arrastrar por su apasionante fascinación. Su conciencia debe abrirse paso con trabajoso y doloroso esfuerzo a través de un terreno minado por el odio desde la cuna. Una larga vacilación entre la aversión y el éxtasis que solo se rompe cuando el terror de los acontecimientos la conmociona hasta la raíz: Ursula presencia el incendio de un templo judío en la ciudad y un horrible pogromo, y comprende a través del espanto que no puede tolerar aquello en lo que se ha convertido.

Si en *Das Wunder von Ulm* el antisemitismo institucionalizado estaba en la base de un destino homicida, en *Infierno* Hartwig reconoce que para el asesinato en masa se necesitan no solo una masa de víctimas, sino también una masa de perpetradores. No admite la existencia de simples *Mitläufer* y relata el origen del exterminio que localiza en el espíritu de la masa, de quienes individualmente se recrearon en el exceso (el placer y el éxtasis desbordados en el delirio del nacionalsocialismo) o no lo impidieron. *Infierno* muestra el contenido emocional individual y colectivo que sustentó la política de exterminio sistemático.

De la traducción de una pintura

Hartwig lleva a la escritura el lienzo en el que la protagonista de la novela da expresión a las vivencias entretejidas del terror, la duda, los pasos indecisos de la conciencia o el dolor, con la pureza desbordante de la emoción antes de ser digerida por el proceso del pensamiento. Lo hace en tonos alegóricos, deambulando entre el pos y el neoexpresionismo, y con un estilo tan personal como el mundo íntimo que recrea para retratar la desmesura de toda una sociedad.

Con estos elementos de partida, abordar una novela con un marcado carácter lírico y pasajes muy alegóricos supuso todo un reto. En los pasajes más poéticos, frente a lo explicitado domina la inferencia basada ante todo en la emoción y en la imagen. En consecuencia, la recreación del significado debió considerar y recrear el papel que tiene la imagen como instrumento mismo de significado, junto a la necesidad de transferencia de un lenguaje hermético.

Además, en el discurso expresivo de *Infierno*, las referencias a la realidad externa no siempre son claras y no siempre quedan aclaradas, y no lo quedan por voluntad de la autora. Así, desde la traducción debí acceder a esos significados y hacerlos procesables, pero respetando esa intención y el proceso de inferencia que corresponde a la lectura.

Por otro lado, la poca claridad de las referencias a la realidad externa (en muy gran medida solo inferibles por ese contexto emocional o de imágenes) exigió una labor de investigación añadida que ocupó un tiempo importante de la tarea de traducción.

En los siguientes apartados trato de ilustrar este trabajo.

De rastreo y elecciones

Elecciones terminológicas

En un texto tan expresivo y con pasajes tan líricos como el de *Infierno* fue esencial atender al uso particular de ciertas palabras y construcciones privativas de su escritura, su particular estilo o idiolecto. Además, para alcanzar significados es imposible ignorar el momento histórico en el que se escribió la novela: entre 1946 y 1948, nada más terminar la Segunda Guerra Mundial y el Tercer Reich, y estando ella en el exilio (sin olvidar que una de las intenciones manifiestas de Hartwig al escribirla es de tipo político).

Ya Victor Klemperer apuntaba a la victoria del nazismo en el campo de batalla del lenguaje. Su lenguaje quedó incrustado en el intelecto y el esquema de pensamiento de los alemanes. También Mela Hartwig utiliza terminología, expresión y vocabulario del nacionalsocialismo (en ocasiones con intención expresa y otras, por ese «empapamiento») y la traducción debe reflejarlo. Así, trabajar con obras de este periodo exige el conocimiento profundo de este lenguaje y del contenido ideológico al que apunta, porque sin él no es posible la elección de traducciones que transmitan toda la carga de significado.

Este es el caso de términos como *fanatisch* [fanático] o *historisch* [histórico]. Si bien ambos tienen una traducción directa en español, desde la traducción se ha de ser consciente y conocer de la carga de significado e ideológica que les da el nacionalsocialismo. Así, por ejemplo, en el Tercer Reich lo fanático es el reconocimiento y la celebración de lo superlativo y es un término habitual en literatura memorialística de la época, que en *Inferno* se utiliza con frecuencia y ligado siempre a la experiencia de fascinación y exaltación (que refuerzo desde la escritura con el uso de campos semánticos ligados, por ejemplo, con componentes místicos, intuitivos o de arrobamiento de la experiencia).

Cercanos al fanatismo están los conceptos de *Eifer* [el celo de la exaltación] y de *besessen* [poseído], siendo este último un estado patológico (y, con ello, lo que es muy importante, perdonable). En la traducción de *besessen*, debo señalar que uno de los relatos de la colección *Ekstasen* que Hartwig publicó en 1928 se titulaba, precisamente, «Die Besessenen» y en él presentaba un trabajo de desciframiento del subconsciente con un declarado interés por el psicoanálisis.

También me parece interesante destacar la utilización de los términos *Überzeugung* [convicciones], (*geistige*) *Haltung* [actitud] y *Gesinnung* [opiniones]. Hartwig utiliza estos tres términos de manera sistemática y diferencia con claridad e intención entre uno y otro. La traducción atendió a la importancia ideológica que tienen en sus diferencias dentro de la estructura de pensamiento nacionalsocialista y a ser fiel a la delimitación que hace la autora entre uno y otro. Con la elección de «opinión» para *Gesinnung* (que también encajaría con «convicciones») trato de mantener la diferenciación con *Überzeugung*, aunque quizá con el término español se pierda cierto componente ético que sí tiene el alemán.

Ciñéndome más a la terminología más expresamente nacionalsocialista, cito dos ejemplos:

Artfremd (de especie extraña): aunque en ocasiones se ha traducido como «ajeno a la raza», he utilizado la traducción de «*art*» como «especie», ya que el discurso oficial del régimen lo utiliza con preferencia frente a «*Rasse*», especialmente en el campo jurídico y optando aquí por «especie» frente a «género» por su significado en biología (con lo que supone la biología en las teorías raciales del nacionalsocialismo).

Greuelmärchen (fábulas sobre atrocidades): para este vocablo despectivo reservado a cierta propaganda política, he mantenido en la traducción el «fábulas» para no perder el

significado del «*Märchen*» alemán que en otros textos y memorias de la época se utiliza de forma explícita y que en ocasiones queda perdido en la traducción al español.

Por supuesto, en una traducción de este tipo no hay que olvidar que, aunque sea ficcionada, tiene mucho de escritura memorialística, con lo que se debe atender y considerar el lenguaje de las emociones de textos de esta naturaleza y el traslado de significados afectivos y connotativos. Porque, sin duda, de emociones va esta novela, siendo conscientes de que las que se expresan en ella son también una elaboración posterior, ficcionada además en un personaje que no es la propia Mela Hartwig.

Además, toda esta labor se ha llevado a cabo atendiendo al carácter profundamente lírico e intimista del texto, donde en gran medida es la imagen el principal vehículo de significado. La traducción tiene que tratar de recrearla y trasladar emociones, esencia última de una novela marcadamente poética, y, además, respetar las referencias más elusivas o herméticas.

La tarea de historiadora

Infierno arranca con la Anexión de Austria al Reich alemán y narra el periodo que se extiende hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, pero los acontecimientos solo se presentan a través del filtro de la emoción y del mundo interior de Ursula, plasmados en un lenguaje expresivo sin apenas referencias explícitas a los sucesos externos, sino alusiones indirectas y en ocasiones herméticas.

Por ello, otra parte importante de mi labor fue el rastreo de esa realidad externa, para lo que confié en mi formación como historiadora. Siguiendo con minuciosidad las alusiones veladas y las referencias dispersas en las páginas de la novela, pude ir reconstruyendo una línea temporal. Esta labor de «detective histórica» fue imprescindible para alcanzar el significado de imágenes, connotaciones y asociaciones y poder trasladarlas al lector en español (de forma procesable pero que respete, insisto, su proceso de inferencia).

Voy a citar algunos ejemplos que ilustren este trabajo de reconstrucción de la línea temporal de la novela.

Aunque el inicio se suele situar en marzo de 1938, con la Anexión de Austria y la entrada de Hitler en Viena el día 15 de ese mes, la investigación me ha llevado a concluir que la escena inicial, en la que el hermano de Ursula la obliga a acompañarlo «al histórico discurso de entrada» (*Einzugs-Ansprache*), se refiere en realidad al discurso pronunciado por Adolf

Hitler en el Nordwestbahnhof de Viena, el 9 de abril de 1938, esto es: la víspera del plebiscito llamado a legitimar la Anexión de marzo.

Para llegar a esta conclusión, hice una labor de investigación histórica en prensa (por ejemplo, a partir de los fondos digitales de la [Österreichische Nationalbibliothek](#)) y a través de bancos de imágenes (como la [Österreichische Mediathek](#) y el [Österreichs Portal zu Kunst, Kultur und Bildung](#)) que contrasté con la escena descrita por Hartwig:

El libro primero, a su vez, se cierra con la escena del incendio de una sinagoga y de un violento pogromo. Aunque no se explicita, estos acontecimientos son los de la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938, la noche de los Cristales Rotos, con el incendio de la gran sinagoga de Viena.

Ligeramente distinto fue el trabajo del libro tercero, cuando la guerra ya ha estallado y los acontecimientos se suceden rápidamente. Las alusiones son muy indirectas y siempre a través de imágenes en ocasiones muy cerradas. Estos son algunos ejemplos:

- Invasión alemana de Bélgica, mayo de 1940: «Los altavoces aullaban sobre tejados y calles para anunciar una victoria enorme, inverosímil y temible. En un solo día, las tropas motorizadas habían invadido un país entero».
- Bombardeo del Reino Unido, operación Blitz, septiembre de 1940: «Aunque este había frenado el avance de las tropas motorizadas, iban ellos a descargar sus bombas sobre ciudades todavía ilesas y envueltas en sombras».
- Junio de 1944, comienza la entrada de los Aliados a través del Canal de la Mancha: «En aquella franja de mar, el blindaje acuático, se había abierto una brecha y lo que antes solo era agua estaba ahora lleno de tropas enemigas».
- Atentado del 20 de julio de 1944: «Entre aquel horror, se alzó una mano dispuesta a estrangular al loco que se bañaba en sangre echando espumarajos por la boca y que chupaba el jugo de las heridas supurantes como un vampiro».

En el caso de la línea temporal para la Segunda Guerra Mundial, recurrí principalmente a fuentes bibliográficas secundarias sobre la Segunda Guerra Mundial, llevando un riguroso registro de cualquier referencia presente en la novela, por mínima o tangencial que fuera.

Un final

Al terminar *Infierno*, Hartwig se esforzó en vano por buscar una editorial para la novela, que tardó setenta años en publicarse.

Si, tras la declaración política que fue *Das Wunder von Ulm*, Mela Hartwig resultaba incómoda para el nacionalsocialismo, *Infierno* podría serlo para el trabajo de memoria de la nueva Alemania que, en esta primera etapa protagonizada por la generación de los perpetradores (o de los *Mitläufer*), opta por la represión de la memoria del Holocausto y la negación de la colaboración de la población con el nazismo. *Infierno* no solo es literatura antifascista, sino que sitúa el foco en la entrega individual y colectiva al exceso de la emoción y el «fanatismo» del nazismo, y en la masa de perpetradores indispensable para el asesinato en masa. Desde este punto de vista, se puede considerar una obra clave para la reconstrucción de la historia de la literatura en lengua alemana de la segunda mitad del siglo xx como *Vergangenheitsbewältigung* (superación del pasado).

La publicación del libro alemán en la editorial Droschl y ahora de su traducción al español en Siruela devuelven a Mela Hartwig a la posición destacada que le corresponde en la historia de la literatura en lengua alemana del siglo xx y que, como señala Vojin Saša Vukadinović, le fue arrebatada por el «corte irreparable» que marcó el año 1933 y que «Golpeó a las escritoras con más dureza que a los escritores y también *a posteriori* las afectó en diferente medida».

Pero además, en ese diálogo que es la lectura, nos da una buena excusa para reflexionar sobre nuestro propio tiempo, haciendo presente un texto que no puede perder actualidad.

Una primera bibliografía

- BALIBAR, Étienne; CERNADAS, Gonzalo Ricci. El Hobbes de Schmitt, el Schmitt de Hobbes. En *Las Torres de Lucca. Revista internacional de filosofía política*, 2016, vol. 5, n.º 9, pp. 201-259.
- BOTZ, G. *Nationalsozialismus in Wien: Machtübernahme, Herrschaftssicherung, Radikalisierung 1938/39*, Viena: Mandelbaum Verlag, 2008.
- GIRALDO HINCAPIÉ, Juan Carlos. *La Sinistra Ambigüedad de la Glossa en el Tercer Imperio* (tesis doctoral), Universidad del País Vasco, 2016.

- KLEMPERER, V. *Notizbuch eines Philologen*, Berlín: Aufbau-Verlag, 1947 (citado por la traducción al español de Adan Kovacsics, en *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Barcelona: Editorial Minúscula, 2004).
- SCHMITZ-BERNING, Cornelia. *Vokabular des Nationalsozialismus*. de Gruyter, 2000.

[Virginia Maza](#) (Zaragoza, 1977) es traductora (de alemán e inglés) e historiadora. Tras dedicar varios años a la investigación sobre Historia Contemporánea en Alemania y Austria, regresó a España, donde se dedica en exclusiva a la traducción desde 2003. En los últimos años, ha centrado su labor traductora en literatura de ficción y memorialística del periodo de entreguerras y Tercer Reich en lengua alemana, con nombres como Hertha Nathorff, Horst Krüger, Hertha Pauli, Quappi Beckmann, Philomena Franz o la propia Mela Hartwig.

«DE PARAÍOS PERDIDOS», DE MARTA SALÍS

Cae en mis manos una vieja edición de *El Paraíso perdido* de **John Milton**. No tiene cubierta, lomo ni contraportada, pero está cosido con firmeza. Ha desaparecido el año de publicación, y en su primera página hay una *NOTA DE LA EDITORA*:

Habiéndose publicado otra traducción del Paraíso perdido al tiempo mismo que esta, y siendo aquella voluminosa y esta pequeña, lo que podrá dar lugar a imaginarla incompleta. Se previene que la concisión que se advierte, consiste en que no tiene tantas notas ni tanto prólogo, y está impresa sin lujo, y en que su exactitud es tan escrupulosa, que consta casi del mismo número de versos que el original de Milton.

Sonrío y, al pasar la página, leo: *ADVERTENCIA DE LA EDITORA*. Descubro entonces que el traductor –cuyo nombre busco en vano– es el padre de la editora:

No creería haber desempeñado las obligaciones del amor filial, si dexase sepultada en el olvido la traducción que presento al público, fruto del descanso que proporcionó a mi respetable padre el destierro y la jubilación, que sufrió en el año de 1802 en premio de la constancia, con que siendo único fiscal de la cámara de Castilla, defendió la verdad y la justicia contra las intrigas y tiranía de Godoy; pero como el padecer inocente es una gloria, más bien que una pena, su misma persecución aumentó prodigiosamente la gran opinión pública que gozaba, y esta verdadera satisfacción, unida a las comodidades que le proporcionaba la residencia en Zaragoza en mi compañía, y la de mi marido el marqués de Santa Coloma, alguacil mayor de la real audiencia de Aragón, calmaron de tal manera su espíritu, que empezó a cultivar las musas, quando qualquiera otro solo hubiera pensado en descansar de treinta y seis años de servicio en la carrera de la toga, desde alcalde del crimen de la chancillería de Granada, hasta camarista de Castilla...

Y la hija termina sus seis páginas de advertencias con estas palabras:

Acaso parecerá prolixa é inoportuna esta pequeña historia de la dilatada carrera de mi padre; pero me prometo que los lectores disimularán este desahogo, a una hija que no pudiendo ya alargar los días de un padre que amaba, se consuela á lo menos con perpetuar su memoria por medio de esta obra, aunque conoce no carecerá de defectos, por lo reñidas que suelen estar las musas con los ancianos, siendo todavía mucho mayores las faltas, que tendrá la edición, dirigida por una inexperta mujer.

Leo en una nota a pie de página que el padre de la inexperta mujer murió el 1 de febrero de 1814. Busco en internet al marqués de Santa Coloma de aquel entonces, y resulta ser Felipe de la Torre y Pellicer (1763-1834), casado con **María Josefa Hermida y Marín**, nacida en 1769. ¡Ya tengo el nombre de la editora! Tecleo su nombre y veo que el libro se publicó en Madrid en 1814 y su traductor fue **Benito Ramón de Hermida Maldonado**, jurista nacido en Santiago de Compostela el 1 de octubre de 1736, amigo de Jovellanos y de Floridablanca y diputado por el Reino de Galicia en las Cortes de Cádiz.

Vuelvo al viejo libro y llego a la *DEDICATORIA QUE HACE EL TRADUCTOR A LOS MANES DE MILTON*:

Ilustre Milton, ángel en tu figura, sobresaliente en tu talento, sabio en las lenguas orientales y en las vivas de Europa; fuiste el embeleso de la Italia, adquiriste para toda tu vida recomendables amigos, y dexaste por todas partes señales de tu precoz poesía [...] Yo te he leído en el original, y confieso que me arrebató el ansia de hacerte conocer: sabrás que tú fuiste causa de que los franceses aprendiesen la lengua inglesa después de que Voltaire á su vuelta de Londres te hizo conocer aunque desfigurado por su maledicencia y su envidia [...] No son los franceses criados para traductores; abundancia nocet quizá la demasía de imaginación les obliga á desdeñar el numen extranjero, y todo se viste á la moda de su país; pinturas, estatuas, poesías, todo conserva el ayre galicano, mis experiencias lo confirman; lo peor es que las mismas naciones extranjeras pierdan el suyo propio por seguirlo. El Adán y Eva de Milton se han convertido en un petimetre y en una madama de París: todo está peinado á la francesa y hasta la naturaleza se pierde en lo tirante de la expresión [...] Creo que un ánimo español no prevenido de las ideas francesas, ni engañado por sus sofismas religiosos, es el más propio para trasladarte á su lengua: el carácter debe conservar por lo menos su semejanza: soy viejo como tú; pero me falta el numen que te visitaba, y la musa que te dictaba versos tanto mejores como no pensados, como nos dices: no es síntoma de la vejez la poesía; que jamás pude cultivar de mozo: es prosaico todo quanto escribo, pero yo no sé qué instinto me inspiró; soy el primero á conocer la justicia de los inteligentes que condenan mis versos ¿pero pues que otros no lo emprenden, no me he de arrojar estimulado de la piedad? No busco nada de quanto alhaga la juventud: ni el aplauso de los hombres sabios puede influir o no, en la empresa á que me arrojó: miseria española harto llorada, es no publicar obras medianas, o quizá más baxas: los franceses, por el contrario no consultan sus fuerzas y á todo se atreven: mil traducciones del Paraíso perdido no han producido una cabal: y sin embargo no ceden en el empeño las mejores plumas: al menos la mía conservará pura la verdad del original, por la mayor parte, y facilitará el camino á los que emprendan enmendar mis desaciertos poéticos...

El traductor añade que ha perdido las notas y el prólogo que había preparado, pues, como el resto de sus libros y papeles, «fueron la presa de los enemigos de su patria, y condenados al fuego». Las tropas francesas habían entrado en España en octubre de 1807 y no la abandonarían hasta abril de 1814, dos meses después de que Benito Ramón muriera, así que, ay, ¿cómo iban a gustarle las traducciones galas?

Y, con la cabeza llena de padres e hijas, togas y musas, persecuciones e intrigas, me sumerjo al fin en los versos de Milton.

[Marta Salís Canosa](#) traduce del inglés y del francés al castellano. Se licenció en Ciencias de la Información en la Universidad Politécnica de Madrid, y ejerció el periodismo y la docencia. Ha traducido, entre otros, a autores como Walter Scott, Jane Austen, Nathaniel Hawthorne, Charles Dickens, Anthony Trollope, Charlotte Brontë, George Eliot, Elizabeth Gaskell, Wilkie Collins, Joseph Conrad, Edgar Allan Poe, Jack London, Henry James, Edith Wharton, William Faulkner, James Joyce, Liam O'Flaherty, Vladímir Nabokov, James Baldwin, Flannery O'Connor, Margaret Drabble, Alan Hollinghurst, Voltaire, Guy de Maupassant y Marcel Schwob. Socia de ACE Traductores, ha editado ocho antologías con la colaboración de varios colegas de esta asociación.

CENTÓN

DEBATE SOBRE LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA DE AMANDA GORMAN

De manera insólita, durante estos últimos días la traducción literaria se ha convertido en tema de debate no solo en los foros especializados sino también en la prensa internacional. El asunto estalló a principios de mes de marzo y no era fácil adivinar entonces las dimensiones que iba a tomar la polémica. Hasta tal punto que ha dejado de ser un debate sobre traducción literaria, si es que lo fue alguna vez, para convertirse algo de mucho mayor calado político.

El lunes 1 de marzo de 2021 iniciamos una conversación en la lista de distribución de ACE Traductores ([véase aquí la segunda parte del debate](#)) con este mensaje:

Carmen Francí: Un asunto que nos atañe directamente y al que tal vez se le ha prestado poca atención. ¿Cómo eligen los editores? ¿Qué criterios tienen?

Según un interesantísimo artículo de [Fruela Fernández](#), la elección de los editores dista de ser neutra (en los casos que él estudia, por ejemplo, los editores tienden a elegir varones para las obras de mayor prestigio).

[The Guardian](#) cuenta hoy un interesante caso en el que las redes **sociales han considerado que el editor se había equivocado en su elección del traductor:**

En España, a día de hoy, solo habla de ello [ABC](#):

Marieke Lucas Rijneveld, que había sido la persona seleccionada para traducir al holandés el poema leído por la norteamericana Amanda Gorman en la toma de posesión del nuevo presidente norteamericano Joe Biden, ha decidido renunciar al proyecto después de la polémica que se ha suscitado en las redes sociales porque no es de ascendencia africana.

Marieke Lucas Rijneveld, de 29 años, se hizo célebre por haber sido el primer escritor holandés y el más joven en haber sido galardonado con el premio Booker de novela por su obra *La inquietud de la noche* que ya había sido un éxito en los Países Bajos.

Pero a partir de los datos que tenemos, ¿qué os parece?

¿Es lógico que el editor prefiera un traductor «espejo» del autor original?

Mismo sexo, mismo color de piel, mismo origen, misma franja de edad que el autor...

Daniel Najmías: Es un tema de moda bajo el epígrafe de lo que ha dado en llamarse apropiación cultural.

Maite Fernández: Interesantísimo el estudio de Fruela Fernández, que leeré con atención, así como el tema que planteas. Yo le veo lógica a la elección, pero, por otro lado, ¿qué pasa con la capacidad de ponernos en la piel de otra persona? ¿Y la compasión? Si no fuéramos capaces de eso, no podríamos traducir nada. Y lo que es peor, no saldríamos de nuestro ensimismamiento. De todas formas, no voy a opinar más hasta no haberme leído de cabo a rabo los artículos. Solo quería darte las gracias por plantear la cuestión.

María Teresa Gallego: Pues no sé cómo eligen los editores. Bueno, ciñéndome a mi caso, al cabo de tantos años ahora ya sé los que me llaman por qué me llaman. Pero al principio no sé por qué de repente Alianza me llamó para el primer libro de Maalouf, por qué Luis Magrinyà me llamó desde Alba cuando Alba está empezando hace casi 30 años, por qué me llamó de repente Anagrama para arrancar con Modiano (por poner tres ejemplos). No conocía a nadie por esos lares, sólo sé que un buen día me llamaron y con ellos sigo. [Alguno hubo que me llamó, hicimos un libro y lo dejamos correr de común acuerdo.]

Y no, no creo en absoluto que los editores encarguen las traducciones pensando en el sexo del traductor.

Carmen Francí: Es un asunto complicado. Está claro que el traductor tiene que ponerse en el pellejo de otro ser humano. Y si solo puede comprender a sus iguales, en una reducción al absurdo llegaríamos al momento en que solo podríamos traducirnos a nosotros mismos.

Pero al margen de esas consideraciones, está claro que cuando traducimos mundos, épocas, ideologías, edades o situaciones alejadas de nuestra manera de sentir, tenemos que hacer un esfuerzo adicional. Y puedo imaginar que el esfuerzo no compense o que el resultado no sea satisfactorio. Hay fronteras para la empatía y mundos muy alejados o incompatibles con el nuestro.

María Teresa Gallego: Pues que haya que «emparejar» por alguna característica personal o vital (raza, sexo o lo que sea) a traductores y autores me parece de locos estrambótico-pijos. Eso siendo educada. Hala, me ausento un rato que me está esperando un señor homosexual para que lo traduzca.

Arturo Peral: Yo recuerdo una conversación con un editor que sostenía que la literatura escrita por mujeres solo la podían entender de verdad las mujeres, y por eso un libro de una autora no debía traducirlo un hombre. Yo no estoy de acuerdo con ese planteamiento, porque creo que para traducir bien hace falta empatía. Al fin y al cabo, estamos hablando de experiencia humana, y, aunque yo no haya vivido las experiencias que quedan plasmadas en un libro, puedo entenderlas y transmitir las adecuadamente.

Sin embargo, creo que en este tema se mezclan varios asuntos. No creo que sea tanto una cuestión de que haya que ser blanco, negro, hombre, mujer, trans u homosexual para traducir bien a determinados escritores. Creo que **es más una cuestión de visibilidad y de compromiso, una postura de activismo a favor de las minorías, no tanto un debate sobre la calidad de los traductores.**

María Teresa Gallego: O sea, pensar como y decir con Terencio, que ya lo dijo en el año 156 ac, «Homo sum, humani nihil a me alienum puto». A eso es, aunque no solo, a lo que llamamos humanismo. **Y ¿se puede ser traductor sin ser un humanista?**

Arturo Peral: Sí, un traductor ha de ser humanista, pero además puede ser muchas otras cosas que inciden en su identidad. Y hay editores que pueden querer buscar colaboradores más allá del humanismo y priman otros factores identitarios por cuestiones ideológicas, o incluso comerciales. Por eso, no creo que sea un tema relacionado con la capacidad de un profesional de traducir, sino más bien con una reivindicación de protagonismo y visibilidad.

Carmen Francí: Sí, es lo que decía antes Daniel: no creo que las redes hayan rechazado a la traductora elegida por incompetente sino por otras cuestiones.

María Teresa Gallego: Lo de motivos «comerciales» sí me lo creo, mira. Y no me parece elogiabile, qué quieres que te diga. Por lo demás, yo creo que somos unos «mandados» y que eso es lo que tenemos que ser. Así que seremos lo que sea el autor del libro que traduzcamos en cada momento. O sus personajes. Fielmente. (Me parece perfectamente posible. Fui un SS homosexual e incestuoso en *Las benévolas*)

Maite Fernández: Coincido con Arturo en que han primado otros factores.

Es probable, de todas maneras, que haya un interés comercial detrás de todo esto, pero, por otra parte, no lo critico, la discriminación positiva a veces es necesaria para dar visibilidad a grupos con menos poder.

Y para muestra, el informe de Fruela sobre la valoración de las traducciones llevadas a cabo por mujeres, que es demoledor.

María Enguix: No sé si habéis leído el artículo de Janice Deul. Esta mujer no cuestiona que Marieke Lucas pueda a traducir a Amanda Gorman por ser blanca. Al parecer, Marieke Lucas es una persona jovencísima que ha tenido mucho éxito con sus últimas novelas y poemarios y ha logrado una gran visibilidad en el panorama literario de su país (veo que está traducida en Planeta también). Al parecer, ni siquiera es traductore de profesión, sino escritore (quizá ese sería otro debate interesante). Janice Deul ni siquiera entra a debatir eso en su artículo; es más, dice que no duda de sus cualidades. Al parecer, a los editores de Amanda Gorman y a la propia Gorman les pareció muy bien la propuesta de Marieke Lucas como traductore, precisamente por su perfil, porque le atribuyeron cierta sensibilidad afín a Amanda Gorman, por ser una joven promesa, etc., etc. Lo que dice Janice Deul es que **hay escritoras negras que podrían hacer esa traducción (y cita a unas cuantas: Munganyende Hélène Christelle, Rachel Rumai, Zaire Krieger, Rellie Telg, Lisette MaNeza, Babs Gons, Sanguilla Vabrie, Alida Aurora, Pelumi Adejumo, Schiavone Simson) y que es una oportunidad perdida para darles más protagonismo y visibilidad en el panorama literario, que son talentos que lo tienen mucho más crudo por ser negras** (creo que son todas escritoras, no sé si alguna traducirá).

Marieke Lucas escribió una reflexión sobre su decisión en forma de poema. Nadie está hablando de eso tampoco. Y luego se han desencadenado todas estas reacciones en el mundo de la traducción y por parte de las editoriales implicadas a raíz del jaleo que se ha montado.

Yo veo que el asunto se ha desvirtuado por completo.

Ángel Castelló Marín: Hola, compañeres: No suelo escribir mucho por aquí, pero creo que el tema lo merece. Leyendo vuestros comentarios se me ocurren varias cosas que voy a

intentar organizar para que se me entienda lo mejor posible, ya que creo que es una cuestión delicada y, a la vista está, polémica.

Suscribo a que ha dicho María: el tema se ha desvirtuado por completo. Aun así, me sorprende la polémica que ha desencadenado y la manera tan reaccionara con la que los medios han decidido abarcar el asunto... Es más, me sorprende que todo el mundo esté cuestionando o debatiendo si una persona blanca puede o debe traducir a una mujer afrodescendiente **cuyo discurso radica esencialmente en la raza y el género y en la opresión que se sufre por esas dos variables** cuando justamente Rijnveld, que está en el ojo del huracán, acepta las críticas y actúa en consecuencia porque entiende, por el hecho de ser no binaria, lo que es la interseccionalidad y la importancia de que otras personas que no conocen su realidad ni saben o sufren en primera persona las opresiones que atraviesan, hablen por elle, sobre todo cuando se trata de un discurso de este tipo. **¿No os recuerda al clásico debate sobre hombres traduciendo obras feministas? Luise Von Flotow explica muy bien la problemática e incluso habla del feminismo antirracista en *Translation and gender* (1997), presentando varias quejas de mujeres escritoras racializadas que denunciaban la occidentalización (y el exceso de blanquitud) de sus obras en las traducciones.**

Como ya han comentado algunas compañeras, ya no solamente se trata del bagaje sociocultural inherente al discurso de Gorman y la capacidad de Rijnveld de transferirlo en su totalidad, que es a lo que se refería Desirée Bela Lobede con el comentario que ha mencionado Celia (Desirée es una activista feminista antirracista que ha publicado varios libros muy interesantes sobre el racismo en España, dicho sea de paso); también se trata de mujeres traductoras racializadas que quizás sí tienen esa misma capacidad e incluso pueden transmitir lo incendiario del discurso con la misma rabia y la misma sensibilidad porque, en palabras coloquiales, les toca de lleno y, sin embargo, no se les está teniendo en cuenta. ¿Por qué no darles la oportunidad y, así, se empieza a dar una visibilidad real a este colectivo (a veces muy olvidado)? Creo que sería una buena oportunidad para saber no solo lo que siente Amanda Gorman, sino también para intuir cómo esa traductora siente el racismo en sus propias carnes y la huella que deja en su traducción (lo cual nos ayudaría también a visualizar el panorama del racismo en nuestros países).

María Teresa Gallego: Si la interpretación, verídica probablemente, que se ha dado en alguno de los envíos a la lista sobre el tema, es que la elección para la traducción del poema

está siendo un caso ajeno al oficio de traductor, un caso determinado en esta circunstancia concreta por un motivo de reivindicación y visibilidad de determinadas cuestiones sociales, políticas, o como queramos llamarlas, aprovechando la coyuntura de ahora mismo en los Estados Unidos, eso se sale de lo que estábamos hablando, a saber: ¿las condiciones personales, su vida, raza, sexo, edad, preferencias, del traductor, del profesional de la traducción, pueden invalidarlo para la traducción atinada, fiel, veraz y sentida de cualesquiera autores? Pregunta a la que creo firmemente que la respuesta es: no, de ninguna manera.

Si lo que ha sucedido es algo de otro rango, pues entonces no tiene que ver con lo que hemos estado debatiendo. Por supuesto que podemos, si lo deseamos, opinar sobre ello. Pero es otra historia.

María Enguix: Acaba de salir un [artículo en la BBC](#) que arroja algo más de luz sobre el origen del asunto. La propia Janice Deul lo ha retuiteado. Y lo cierto es que está todo mezclado. Entre otras cosas dice:

It was a decision that Janice Deul believes perpetuated the marginalisation of black voices in the Netherlands. She wants Dutch publishing houses to expand their horizons and look behind their «white ivory tower». «Why only celebrate Amanda, as we should? Why be blind to all the talents we have in our own country,» she asks.

Pero también:

«I'm not saying a black person can't translate white work, and vice versa,» Janice Deul told me when we met near her home in Leiden. «But not this specific poem of this specific orator in this Black Lives Matter area, that's the whole issue».

Y por último quería reflexionar sobre algo: ¿Qué hubiera pasado si la editorial hubiera confiado la traducción a un profesional, a un currante de la profesión? ¿No habría pasado la noticia sin pena ni gloria? ¿Habría sido noticia siquiera? **La noticia ha sido noticia porque han encargado la traducción a una escritora y de prestigio, ¿no os parece?**

María Teresa Gallego: Pues la verdad es que no lo sé, María. Pero es una buena pregunta. Aunque sí quiero aprovechar para decir (y ya me callo): un escritor no es mejor traductor por el simple hecho de ser escritor. Pero esto también es otra historia.

María Enguix: Claro, eso lo sabemos muy bien. Lo que me parece es que se crea una polémica en torno a una traducción, pero esta traducción se la han propuesto a una escritora (si no he entendido mal, esta iba a ser su primera traducción) y la persona que lo critica propone a otras escritoras, por todas las razones aducidas, pero a otras escritoras.
Total, que los traductores seguimos sin aparecer por ninguna parte.

María Teresa Gallego: Es un vicio muy extendido.

Marcos Pérez Sánchez: Cito el *Ara* de hoy, 10 de marzo:

Els agents de la poeta Amanda Gorman [veten Víctor Obiols com a traductor](#) al català de «The hill we climb». Des de fa tres setmanes Víctor Obiols treballava en la traducció d'*El turó que enfilem* (*The hill we climb*), el poema que Amanda Gorman va recitar el 20 de gener durant la investidura de Joe Biden com a president dels Estats Units. El text va causar un gran impacte, fet que va despertar l'interès d'editorials arreu del món. «És un poema d'estil pamfletari, però de qualitat –explica Obiols–. Ja el tenia acabat de traduir quan em van trucar d'Univers, el segell d'Enciclopèdia Catalana que me l'havia encarregat i amb qui he treballat en altres ocasions, per dir-me que els agents de Gorman consideraven que, tot i el meu currículum, el meu perfil no s'ajustava com a traductor». Obiols afegeix que, segons els representants de la jove autora, la traducció *El turó que enfilem* l'hauria de fer «una dona amb un perfil d'activista i, si pot ser, d'origen afroamericà».

Isabel Llasat: De entrada, el señor Obiols ya nos explica que el poema es panfletario «pero de calidad». Pues tal vez no andan tan errados los agentes de Gorman. En los comentarios al artículo (ya sé que no es una sección que haya que visitar) hay una decena de señores blancos muy enfadados que prometen que nunca leerán a Gorman. Pero esto ya no es sobre traducción, claro.

Claudia Toda: Como contribución, una entrevista sobre el tema al editor de [Hoffman und Campe](#), que edita el poema para Alemania: al parecer, ya antes de la polémica, Hoffmann un Campe había creado un equipo de tres traductoras. Todo lo que pongo está sacado de la entrevista: Hadija Haruna-Oelker, una periodista negra que investiga en migraciones y racismo; Kübra Gümüşay, feminista musulmana que lleva velo y experta en cómo el lenguaje determina nuestro pensamiento; Uda Strätling, reconocida traductora literaria. Han trabajado en equipo y realizado una traducción conjunta, que el editor califica de brillante.

Hay momentos interesantes, como cuando la entrevistadora pregunta si no sería necesario también ser madre soltera (como Gorman) para poder traducir bien el poema, dónde terminan las fronteras. También apunta que forma parte de la labor de la traductora meterse en el mundo lingüístico y de la experiencia del autor.

El editor insiste en que piensan mucho en quién traduce qué, pero en un momento termina reconociendo que también es importante quién esté disponible

Daniel Najmías: A todo esto, ¿qué pasa con las traducciones que ya circulan por la red del famoso poema?

He visto dos en español. Una de ellas me ha parecido mala malísima, y no me hace falta ir a leer el poema original. Tipo: «Soltemos nuestros brazos / para que podamos extender nuestros brazos a otro».

¿Se escala una colina? Y por ahí veo una «hill» convertida en montaña.

¡Andayá!

Con la delicadeza que hace falta para traducir poesía...

Teresa Jarrín: Yo también pienso que la polémica se ha generado porque el poema lo iba a traducir una escritora famosa (no una traductora).

Y hay otra cosa más que retuitea Janice Deul en su cuenta de Twitter:

The essence of Deul's plea is not that a white translator can never translate a Black writer (...). **It is a call to action to literary agents, editors, publishers, translators and reviewers to broaden their view.**

Personalmente, creo que fomentar la práctica de dar encargos de obras de afrodescendientes a afrodescendientes, de feministas a feministas, etc., podría fácilmente degenerar en el encasillamiento: como eres afrodescendiente, traducirás autores negros; como eres feminista, traducirás textos feministas, etc.

Quería apuntar también otra cosa. No sé cómo será el resto de la obra de Amanda Gorman, pero ayer me leí el famoso poema de la investidura y la verdad es que me parece

superamericano y superpatriótico, una apología del Estados Unidos más liberal y buenista: para nada radical, ni reivindicativo de la negritud, de la comunidad negra estadounidense, ni nada parecido. Es una apología de la democracia estadounidense y una llamada a la unión y la conciliación: «We are striving to forge our union with purpose. / To compose a country committed to all cultures, colors, characters, and conditions of man...». De verdad que no le veo esa radicalidad de la que se ha hablado por ningún sitio... Todo es muy edificante y conciliador. Y no digo que me parezca mal, al contrario: hacen falta voces conciliadoras, siempre, y más hoy en día, con la que está cayendo. Todo lo contrario de algunos de los debates que se han generado, que no me parecen nada conciliadores. Y la «slam poetry» que menciona Janice Deul solo la veo en este caso en la intención y el ritmo con que se ve que Gorman lee e interpreta en la grabación del acto, pero ese ritmo no se corresponde necesariamente con el ritmo del texto escrito (lo que en música clásica se llama *rubato*: el intérprete aporta en su ejecución un ritmo que no está presente en la partitura). Es un texto que más que un poema es un discurso, una homilía (de hecho, se citan las Escrituras...). Parece más prosa que poesía, contiene muy pocas imágenes, tropos. Es decir, que, en sus palabras, no hay tampoco tanto que interpretar (que «blanquear», como se ha dicho, si es que alguien iba a hacerlo), pues su sentido es claro y meridiano. Al parecer, lo escribió en respuesta a la toma del Senado por los partidarios de Trump el pasado enero. (¿No me habré confundido de poema? Ja, ja, ja).

De todas formas, y siguiendo con el otro debate, el «lingüístico», me sigue sin parecer que, como norma, un afrodescendiente vaya a traducir mejor (o diferente) un texto escrito por otro afrodescendiente que una persona de otra descendencia. O que una mujer vaya a traducir mejor un texto feminista que un hombre. No estamos hablando de que el traductor tenga que «explicarle» al lector las vivencias de una persona (eso sería volver a escribir algo sobre un tema), sino de traducir a otro idioma unas palabras con las que esa persona YA ha explicado su vivencia o su pensamiento. Las palabras están ahí, no hay que inventar la forma de expresión, solo hay que buscar el equivalente de esa forma de expresión en otro idioma. Investigar y ponerse en la piel del otro, sí, pero eso lo hará mejor quien mejor investigue, quien tenga un temperamento más empático, mayor sensibilidad y capacidad de expresión, más ahínco y profundidad en la búsqueda, y quien mejor conozca la lengua de origen y de partida en todos los registros de que trate la obra. Y la persona que reúna esas cualidades o que trabaje de esa manera, no tiene por qué coincidir ni en sexo ni en raza ni en edad con el escritor o escritora. Tampoco tiene por qué tener el mismo bagaje

sociocultural. Yo creo firmemente que solo tiene que hacer bien su trabajo, que es ser FIEL a la traducción.

Desde ayer puse, no obstante, en mi lista de «Cosas que leer y que buscar» las autoras y obras que menciona Ángel en su correo. ¡Gracias mil por la aportación! Es maravilloso estar en una lista donde corren mil aires. Uno se renueva y refresca que da gusto.

Elia Maqueda: Madre mía, pues me alegro de que se hayan quitado de encima a [Obiols](#), sinceramente. No sé si será o no buen traductor, pero como persona se ha retratado con un comentario racista intolerable.

Con respecto a Gorman/Rijneveld, yo estoy de acuerdo con la línea que abría María Enguix: aquí entra en juego –y a lo grande– el asunto de la visibilidad y de elegir a un/a/e escritor/a/e, cosa, por otra parte, desgraciadamente muy habitual en traducción de poesía, pero eso es otro cantar.

Justo acabo de entregar hace un par de semanas un libro de una poeta africana, y la verdad es que he de reconocer que he tenido mis dudas y mis aprietos al tener que ponerme en la piel de esa negritud que desconozco. Pero ¿no es esa nuestra labor? Aun así, yo sí entiendo la polémica, insisto, por la visibilidad de este caso concreto. Se podría hacer una analogía con el tema de la actuación: últimamente ha habido mucha polémica siempre que un actor cis ha interpretado a un personaje trans: ¿por qué? Porque hay actores y actrices trans que tienen muchas dificultades para acceder a papeles y al mundo laboral en general, máxime si es en televisión/cine. Esto tiene un componente indudable que es la pantalla, la visibilidad. Creo que aquí pasa un poco algo parecido. Nadie se va a fijar (espero) en mi nombre en esa traducción que he entregado, ni va a ir a buscar si soy o no afrodescendiente o racializada. Pero el caso de Gorman, para mí, sí es distinto y tiene sin duda un simbolismo particular. No sé, me parece un debate muy interesante y me alegro de que salga a relucir; es importante no quedarse en la simplificación, sino intentar entender todas las implicaciones políticas que tiene el asunto.

Por cierto, Marieke Lucas Rijneveld es una persona no binaria, así que en español (cosa que los medios en su gran mayoría están ignorando deliberadamente) deberíamos referirnos a elle utilizando el sufijo «e».

Antonio Vallejo Andújar: Creo que Ángel Castelló y Elia Maqueda lo han explicado muy bien, pero ahí va mi opinión.

No veo muy acertada la discusión. Es obvio que nadie dice que a los japoneses tengan que traducirlos japoneses. No convirtamos la discusión en una impugnación de la posibilidad de traducir. Criticar una postura llevando el argumento hasta el ridículo no es justo.

No es que los blancos no puedan traducir a los negros, es que estamos hablando de una corriente dentro de la literatura que gira en torno a la idea de que no es lo mismo vivir en este mundo teniendo un cuerpo blanco que uno no blanco. Que la experiencia no es la misma y que el hecho de que la experiencia no es la misma no siempre es evidente. Me parece lo más normal del mundo que la cuestión de la idoneidad de los traductores surja al menos. De hecho, creo recordar que también se ha hablado de la idoneidad de Rijnveld porque su experiencia como persona trans podría ser vagamente afín a la de Gorman como afrodescendiente. Después, no tengo claro qué presión ha habido, pero Rijnveld ha querido dar un paso atrás en favor de otras traductoras afrodescendientes. No es ningún disparate. En teoría, para traducir hay que cambiar de piel, pero es dudoso que podamos mirar cualquier texto proveniente de cualquier contexto sin que medie ningún filtro relacionado con nuestra época, raza, género, clase, etc. No creo que reconocerlo sea impugnar la traducción, sino recalcar lo importante que es esa cuestión.

Además, creo que los procesos por los que se accede a publicar o traducir en el mundo editorial son muy complejos como para exigir que este tipo de criterios no cuenten a la hora de escoger a los traductores. Más últimamente, que se cuestiona tanto la omnipresencia de discursos «invisibles» (por hegemónicos) como los de los hombres, blancos, etc.

Celia Filipetto: El [País de hoy, jueves 11 de marzo](#), tiene como titular del artículo de Nuria Barrios: «El reto de traducir a Amanda Gorman si eres blanca. Exigir, como en Holanda, que a una poeta negra solo la pueda traducir otra negra es el síntoma de una nueva y letal censura».

María Teresa Gallego Urrutia: Sí, ése es el dedo en la llaga, de eso se trata. De que retrocedemos, de que esa lógica es enmascaradamente, o no tanto, reaccionaria. «Pero sí sabemos algo: lo sucedido no es una anécdota. Es el síntoma de una nueva censura, letal para la traducción, para el arte, para la vida». Sobre todo para la vida. Y cuando digo vida

me refiero a una vida que se encamine hacia un mundo igualitario de una vez. Tantos años luchando contra un par de discriminaciones esenciales: la de la mujer y la racial para desembocar en sopotocientas discriminaciones variopintas. Eso es lo que yo llamo progreso, sí señor, ¿Ni siquiera en eso va a ser capaz el género humano de ser por fin «la internacional»?

Pedro Pérez Prieto: Este *affaire* no es solamente de traducción. La traducción es una excusa. Decía en mi [artículo](#) del pasado día 9 en VASOS COMUNICANTES: «Espero que este virus, que ha provocado ya algunas víctimas y amenaza con convertirse en pandemia...»

Alejandro Isidro: Me resistía a hacerlo, pero voy a dejar yo también mi opinión al respecto. Creo que ya lo habéis puesto sobre la mesa varias personas: se puede entender la decisión como una decisión profesional/traductora o una decisión radicalmente política. Me explico. Si entendemos que la editorial o las editoriales optan por recurrir a una persona igualmente racializada **porque así realizará una mejor traducción identitaria**, en mi opinión mal vamos y flaco favor le están haciendo a la traducción como profesión. Si entendemos que la editorial o las editoriales optan por recurrir a una persona racializada **para visibilizar el trabajo traductor/literario de personas negras en países donde son minoría**, en especial en el ámbito cultural, pero sin argumentar que su identidad como persona racializada es necesaria para obtener una buena traducción, me parece una apuesta justa y digna de aplauso. Es política, pero quien esté libre de actuar políticamente en su vida, que tire la primera piedra.

No me queda claro cuál ha sido el motivo de fondo, pero si ha sido el primero, el debate me parece estéril. Si nos salimos de la traducción y recurrimos a otra división de la sociedad un tanto abandonada, deberíamos afirmar así, por ejemplo, que la obra literaria de un autor de origen (pequeño) burgués es incapaz de plasmar los problemas, las inquietudes, la tan cacareada «identidad» del pueblo trabajador; y nos cargamos de un plumazo el valor estético-político de buena parte de la generación del 27 española y de los intelectuales alemanes de entreguerras.

Evidentemente, las experiencias personales y colectivas debidas a la trayectoria y la identidad de cada uno nos ayudan a comprender y analizar la expresión ética-artística de otras personas. Pero, como muy bien ha dicho Teresa, yo también creo que en última instancia serán la empatía, la sensibilidad, la capacidad expresiva y el conocimiento de la

intertextualidad en todos sus sentidos lo que determina si la traducción es buena o no (y, por supuesto, el conocimiento de ambas lenguas).

Ángel Belmonte Rodes: Yo también me resistía a opinar, y el resumen sería que estoy de acuerdo con lo que ha dicho Alejandro. Esto se ha desmadrado un poco y creo que nadie discute que cualquier traductor puede hacer un buen trabajo independientemente de su identidad, como lo harán la(s) nueva(s) traductora(s) de Gorman y como lo habría hecho Rijnveld, y sí pienso que el tema no va tanto de capacidades ni del arte de traducir, sino de cuestiones más «terrenales»: visibilidad, oportunidades laborales...; teniendo en cuenta el contexto del lugar y el momento. Llamarlo censura me parece algo hiperbólico. Ni los traductores blancos se van a quedar sin trabajo, ni creo que se vaya a correr el riesgo de encasillar por identidad. Ahora bien, me parece correcto compartir opiniones y estar al loro para que no ocurra un efecto contrario al que se busca.

Aunque no es comparable, dejo una pequeña anécdota: dentro de poco saldrá publicado un proyecto de textos e ilustraciones creado en su totalidad por personas trans jóvenes residentes en España. El coordinador, el corrector, los autores, los artistas, la portadista... Todo. Era un requisito indispensable para que saliera adelante. ¿Esto significa que un portadista cis hubiera hecho un mal trabajo, o que uno trans, solo por serlo, lo haría mejor? Claro que no. Pero teniendo en cuenta que tenemos un 80% de paro (dato de 2019), es una forma de visibilizar, ampliar oportunidades laborales y reivindicar que hay profesionales trans en todos los sectores que, por desgracia, suelen quedar relegados a la sombra. Intentamos animar con esto a que el compromiso de las editoriales no sea solo traer o publicar nuestras historias, sino que vaya más allá y también nos permitan trabajar al mismo nivel en el mundo editorial.

No pretendo que sea un buen símil, pero espero que también pueda servir como reflexión. Sigo leyendo todas las aportaciones.

Alicia Martorell: Yo no pensaba opinar, porque ya he opinado en otras listas muy por encima de mis posibilidades :-), pero sí quiero manifestar mi acuerdo con los últimos mensajes.

Nosotros, metidos en nuestra burbuja, pensamos que esto va de cómo elegir a un traductor para un encargo determinado, pero las cosas no van de eso en absoluto.

No puedo ponerme en el lugar de nadie, pero soy capaz de comprender que, desde el punto de vista de un afroamericano estadounidense, es urgente sacudir el árbol como sea para favorecer la visibilidad y contrarrestar unos sesgos que son evidentes y sangrantes y que, además, suponen muchas veces implicaciones de vida o muerte. Y supongo que en los Países Bajos, como buen estado ex colonial, las cosas tampoco deben de ser fáciles.

De hecho, la propia Deul así lo ha dicho en una entrevista que creo que pasó por aquí: que ella no cuestiona la capacidad de Rijnveld.

Poniendo otro ejemplo mucho más cercano, si decimos, como en el artículo que mandó Carmen al principio, que en los premios nacionales (supongo que no solo de traducción) hay sesgo de género, es porque está matemáticamente probado que hay sesgo de género, no porque pensemos que alguno de los premiados no era digno del premio, ni porque creamos que hay que poner una cuota. Es un enorme elefante rosa en nuestra habitación y algún día alguien tendrá que hacer como que lo ve y dará una campanada. Pues con lo de Gorman pasa un poco lo mismo, en mi opinión. No se trata de si Rijnveld es apta personalmente o no, sino de que está pasando algo y alguien tendrá que reaccionar alguna vez.

Isabel Llasat: Fantástico debate y bienvenidas las argumentaciones en todos los sentidos. Yo, personalmente, me siento más cerca de quienes me ayudan a abrir los ojos a nuevos planteamientos tan necesarios y ausentes durante tantos años. Que, hablando de púlpitos, hay muchos a los que les cuesta caer de los suyos y prefieren simplificar con el dedo acusador. El hecho de que los dos traductores (escritores, dirían ellos) de la pobre Gorman se hayan lanzado al ataque de esa forma tiene mucho de humano (entiendo la frustración de Obiols y la prevención de Barrios) pero más de triste por lo evidente de sus motivos.

Elia Maqueda: Gracias, Ángel, por el símil, a mí sí que me parece muy ilustrativo, y me parece un proyecto maravilloso y muy necesario, enhorabuena por ello a quien(es) corresponda.

Pero bueno, hoy entre Twitter y la lista he acabado un poco agotada de este tema, así que me voy a intentar olvidar un rato y ponerme a traducir. Os leo cuando vuelva a tener ánimos.

María Enguix: Sí, Ángel, recuerdo que en la presentación en Valencia de *Políticas trans*, una antología de textos de estudios trans norteamericanos, Pol Galofre y Miquel Missé, editores

y traductores de algunos textos del libro, expresaron este mismo deseo. Lucas Platero, director de la colección de estudios trans de Bellaterra, ha revisado mis traducciones que trataban de cuestiones de género. Es una práctica cada vez más habitual en algunas editoriales. No tendría por qué sorprendernos tampoco. Cuando he hecho una traducción de economía para Alianza, me la revisado una catedrática de Economía con la que Alianza trabaja...

Yo también me pongo a traducir como Elia. El asunto Gorman está *on fire* en las redes.

José Luis Piquero: Creo que todo esto es una forma novedosa, inédita, de perpetuar los guetos. Es una lástima que haya surgido a raíz de una poesía de poca calidad (el discurso es noble pero literariamente irrelevante) y que consagra precisamente lo que en teoría quería combatir.

Dejamos aquí el debate y animamos a los lectores a enviarnos sus colaboraciones si lo consideran oportuno.

ENTREVISTAS

CONVERSACIÓN ENTRE VICTORIA ALONSO Y ANA ALCAINA

[Victoria Alonso Blanco](#) (Zamora 1961). Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Granada y Máster en Estudios Hispánicos por la Universidad de Leeds. Es traductora de narrativa, ensayo y teatro en lengua inglesa. **Ha traducido, entre otros autores, a Margaret Atwood, Dave Eggers, Tibor Fischer, Karen Russell, David Sedaris, Miguel Syjuco, Dennis Lehane y Stephen Woodworth.** En la categoría de teatro, ha traducido al castellano las obras de Arthur Miller *Todos eran mis hijos* y *Después de la caída*.

Es socia de ACE Traductores desde 1997. **Su traducción de *Nueve cuentos malvados*, de Margaret Atwood (Ottawa, 1939), ha sido finalista del [Premio Esther Benítez 2020](#) y ha obtenido el [XXIII Premio de Traducción Ángel Crespo](#).**

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

Enhorabuena por el premio por esta traducción, Victoria, finalista del Esther Benítez, además. ¿Qué significa para ti este reconocimiento, tras más de veinte años de trayectoria como traductora literaria del inglés al castellano? Una trayectoria que arrancó juntando palabras de ambos idiomas, literalmente, como lexicógrafa del diccionario Oxford bilingüe y continuó ya como traductora de libros, hasta ahora. ¿Cómo fueron esos inicios en Inglaterra y cómo aterrizaste en la traducción editorial?

Gracias, Ana. Pues significa un gran estímulo, un acicate para seguir en la brecha unos cuantos años más. Llega además en un momento muy oportuno (si es que existe algún momento inoportuno para recibir un premio) porque, profesionalmente, empezaba a caer en el desencanto. No con el trabajo en sí, que me sigue apasionando, sino con las condiciones laborales en las que toca desempeñarlo.

Respecto a la trayectoria, sólo ahora me doy cuenta de lo enriquecedores que fueron aquellos tiempos en Bloomsbury, donde un grupo de españoles, colombianos, argentinos y

uruguayos trabajábamos a lápiz todavía, con atriles y diccionarios mastodónticos, como amanuenses medievales, aplicando la lupa a la palabra aislada. Después, al pasar a la traducción literaria, me costó horrores cambiar de lente y ampliar el foco. Al principio me eternizaba, pero tuve la suerte de que la primera traducción llegó de la mano de [Carlos Milla](#), prolífico traductor y estupenda persona, que en aquel momento trabajaba como editor de mesa en Plaza y Janés, donde yo hacía informes de lectura. Entré en el club traductor con *El club*, una pamplina de novelita, facilísima (vista ahora en perspectiva, claro), para la que Milla me concedió tres largos meses. El día de la entrega aguantó como un santo varón las casi dos horas de vomitona neurótica con mis dudas y mis cuitas. Fue el espaldarazo ideal para una novata, y siempre le estaré enormemente agradecida.

¿Qué es lo que más valoras de dedicarte a la traducción editorial? ¿Y lo que menos?

Lo que más, poder pasar el día entre libros y letras con la libertad de horarios que esta profesión permite. Lo que menos, las condiciones que mencionaba antes: con tarifas que siguen congeladas en el pleistoceno y plazos que nos impiden echarle al cocido un poquito de condimento con fundamento en lugar de tristes y flatulentos garbanzos alimenticios. Pero bueno, por añadir algo de dulce a la mesa: parece que circulan rumores entre nuestras filas asociativas sobre la necesidad de dedicar unas jornadas a debatir cómo afrontar un imprescindible aumento de tarifas, y eso me parece muy ilusionante. Aunque, por razones personales que no vienen al caso, a veces pueda ser un tanto «convidada de piedra» en esta asociación, siempre he procurado ser solidaria con el gremio desde la trinchera: no aceptando tarifas ni plazos imposibles, ni dejándome deslumbrar por la oferta de autores que luego puedan brillar en el currículum. Y no quisiera que eso sonara arrogante, porque entiendo perfectamente que cada cual tiene sus circunstancias y cada cual libra la batalla a su manera.

Dices [en otra entrevista reciente](#) que «Toda traducción, como todo escrito, siempre es susceptible de mejora, y cuanto más se pula, más luminosa será, pero si vives de este noble oficio y la pulsión perfeccionista se te desmanda, puedes quedarte sin comer». ¿Cuántas veces has revisado los *Nueve cuentos*? ¿Cómo abordaste esta traducción en concreto? Desde el momento en que llegó el encargo a tus manos hasta el de la entrega, ¿cómo fue todo el proceso?

Pues mi primera versión suele ser un borrador pésimo, casi una lectura a fondo y poco más. Así que la revisión es bastante intensa, porque me obliga a pulir mucho y a fastigarme

con el látigo de súper Cicutu (perdón por la referencia viejuna). Raras veces tengo tiempo de hacer una segunda revisión a fondo, que sería cuando podrían aletear las musas. Sin embargo, en el caso de estos *Nueve cuentos*, por gracia o por desgracia, sí tuve la oportunidad de hacer esa segunda revisión, porque hubo una primera corrección fallida en la que se planchaba el léxico y muchos de los recursos morfosintácticos que intentaban reproducir el sarcasmo de la autora. La editorial entonces asignó una segunda correctora, paciente y rigurosa, con la que estuvimos quince días trabajando al alimón para revisar las pruebas y el zafarrancho de notas y desatinos que se habían colado, incluidos los míos. Inevitablemente, cuando pasan tantas manos por un texto siempre hace falta una lectura general para engrasar goznes, pero no hubo más tiempo.

Respecto al proceso, *Nueve cuentos malvados*, que ocupa el número 55 en la trayectoria de Margaret Atwood, tardó mucho en salir a la luz. Cayó en mis manos hace cinco años a través de Enrique de Hériz, entonces asesor editorial de Salamandra, quien cinco años atrás había leído una traducción mía, la de *Ilustrado* para Tusquets, y le había gustado. Esto lo cuento no por darme pote, sino por lo que tiene de esperanzador: el empeño que pongas en el trabajo, a veces (ay, sólo a veces), da su fruto. Y lo cuento también por gratitud a Enrique, que ya no está en este mundo. Como bien dice Rafael Carpintero en su blog, con el gracejo y la inteligencia que lo caracterizan, detrás de un premio de traducción siempre hay un buen autor, y está claro que si en lugar de brindarme la oportunidad de traducir el arsénico finamente destilado de esta gran fabuladora me hubiera tocado la baba pringosa de Perico Palotes, ahora mismo no estaría contándote todo esto.

Ironía a raudales, incisiva como ella sola, intertextualidad... Traducir a Margaret Atwood ya es todo un reto (y un caramelo) de por sí, pero ¿cuál ha sido la máxima dificultad de traducción de este libro en particular y cómo has hecho para resolverla con tan buenos resultados?

Un caramelo, sin duda, si bien algo envenenado también porque, como dice su autora, «la belleza tiene su lado oscuro, igual que las mariposas venenosas». Me refiero a que fue una gozada traducirlo, pero casi se me desencaja la mandíbula de tanto darle a las meninges. El mayor escollo no fueron las referencias metaliterarias ni todas las citas ocultas de los clásicos ni la variedad de estilos que la autora despliega, ni los juegos de palabras; lo peor fue ese léxico preñado de ironía, ese sarcasmo despiadado, ese humor corrosivo que permea todos estos cuentos. Bueno, todos menos uno: «Lusus Naturae», para mi gusto no

el mejor, pero sí el más escalofriante. No deja de ser pertinente que en un libro sobre la sombra del ser humano, sobre nuestros instintos más oscuros, Atwood trate con delicadeza a esa niña monstruo apartada del mundo, excluida del amor y de la vida por voluntad de la sociedad y, lo que es peor, de su familia.

«Ñiquiñiqui-tracatraca»; «que si patatín, que si patatán»; «facundia inmortal»; «ese desmelene, esa cosa salvaje del pelo liberado»... Tu traducción está plagadita de expresiones genuinas e idiomáticas que —resistiéndose a ese planchado editorial del que hablabas antes— hacen de la lectura una gozada absoluta. ¿«Ves» la palabra en castellano en el momento de traducir o resuena en tu cabeza en la revisión o cómo lo haces para conseguir esa naturalidad apabullante?

Pues a veces veo la palabra de inmediato y a veces me la llevo al agua. Me refiero a que nado, mucho, a diario, y entre brazada y brazada a veces me asalta la solución a algún juego de palabras o alguna duda que se me hubiera enquistado en el magín. Pero en general soy una traductora sin método ni orden. Me lanzo en picado, con mayor o menor fortuna. A veces me avergüenza confesarlo, porque con los años he descubierto que es un gran error, pero de mis traducciones anteriores no guardo ni glosarios ni excels, sólo algunas notas en libretitas —¿antigua yo?— donde voy apuntando todas las dudas que surgen para ir las rumiando.

Sobre la naturalidad de las expresiones, pues no soy consciente, pero quizá se deba a que llevo implantada en el cerebro esa otredad acerca de la que hace poco hablaba desde estas mismas páginas Rita da Costa, [en un artículo bellissimo](#). Yo llevo en las venas sangre andaluza y zamorana por parte de mis abuelas, y leonesa y manchega por la de los abuelos. Esas fueron las voces de mi infancia. Supongo que de ese cóctel, filtrado por años de emigración aquí y allá, sale un popurrí bastante ecléctico. Aunque hay que tener cuidado de no emborracharse con esa naturalidad, de no resbalar hacia el casticismo y acabar colocando un «¡Y un jamón con chorreras!» en boca de un facineroso del Bronx, por ejemplo.

En cuanto a intertextualidad, la propia autora comenta en los agradecimientos que varios de los cuentos son cuentos acerca de otros cuentos. En el caso de «Sueño con Zenia, la de los colmillos rojo brillante», por ejemplo, ¿conocías ya a los personajes de *La novia ladrona*? (Y aquí tenemos que agradecer a las amigas de [Deforme Semanal](#) que, casualmente, hayan aludido a este libro en particular en su

último podcast). **¿Consultaste la traducción de la novela para documentarte? ¿Y en el caso de otros problemas de intertextualidad, como cuando dices: «Seguro que él lleva más cuernos en la testa, como diría el bardo»?**

Pues me documenté sobre los personajes y su función en *La novia ladrona*, pero a decir verdad no tuve tiempo de leer esa novela ni de consultar la traducción siquiera. Sí leí en cambio bastantes traducciones de las citas de Shakespeare que salpican el texto, bien agazapadas, como también de los versos de Tennyson y de los epigramas de Marcial, aunque al final tuve que traducirlo todo a mi aire para que encajara en el texto.

En cuanto a otros problemas de intertextualidad, en algún caso donde me pareció que quizá era tomarse demasiadas licencias acabé solicitando la autorización de la autora. Por ponerte un ejemplo divertido, en el paródico cuento *La mano muerta te ama*, el protagonista es un escritor de novelas de terror de serie B que ha triunfado gracias a la inspiración de una musa «casposa, hortera y folletinesca», y el hombre, ya caduco, lamenta la pérdida de aquella fogosidad de su lozana juventud jugando con la letra de una canción de cuna, una de esas temibles *nursery rhymes* que tanto nos hacen sudar a los traductores de inglés, y que repite a lo largo del texto, como si de una invocación se tratara: «*Jack be nimble, Jack be quick and his once dependable candlestick*». La traducción literal hubiera ralentizado el flujo de la narración y una nota a pie de página no digamos, así que como Jack es un diminutivo de John, se me ocurrió acercarlo a nuestro protomacho más internacional, el viril Don Juan, con su espada siempre en ristre. Pero reconozco que en otros muchos casos no pedí consentimiento.

Ya lo ha hecho en muchas ocasiones, la más famosa en *El cuento de la criada*, pero es impresionante la capacidad que tiene esta mujer para retratar la condición femenina y las consecuencias dramáticas de determinadas situaciones, distópicas o no. Aquí lo hace especial y descarnadamente bien con «Colchón de piedra», el cuento que da título a todo el volumen en inglés, *Stone Mattress*, un título más sugerente y con más resonancias que el título con el que ha salido en castellano. ¿Sabes por qué la editorial decidió publicarlo solo con el subtítulo de *Nueve cuentos malvados*?

Sí, ¿verdad? A mí también me hubiera parecido más sugerente titularlo *Colchón de piedra* o incluso *Lecho de piedra*, pero la editorial prefirió optar por un título que englobara todos los cuentos. Ese lecho o colchón de piedra es un estromatolito y tiene una función clave en la

historia, en toda esta colección, que no quisiera desvelar para no destriparla. De hecho, los estromatolitos tienen una función clave en la historia del planeta en general, porque esas estructuras laminares, formadas por la actividad de algas y cianobacterias, son el vestigio más antiguo de vida en la Tierra. A ellos nos remontamos. Lo divertido es que el germen de ese cuento partió de Graeme Gibson, la pareja de Margaret Atwood. Al parecer, mientras estaban de crucero en el Ártico, un compañero de expedición planteó, a modo de reto, cuál sería el método ideal para liquidar a una persona impunemente durante un viaje así y la «mente retorcida» (Atwood *dixit*) de Gibson fue la que dio con la solución.

El tema de la vejez acecha por todo el libro hasta llegar a la apoteosis con el espléndido y brutal «A la hoguera con los carcamales». Teniendo en cuenta su [trayectoria vital](#), ¿qué lectura haces tú de ese último cuento?

Atwood a veces tiene la fuerza de una pitonisa oracular, como se pone de manifiesto en ese último cuento, una fantasía distópica que ella escribió ahora ya hace unos años, pero que resuena con una crudeza realista escalofriante en estos momentos pandémicos. Algunos críticos anglosajones han apuntado a la voluntad de divertimento que hay en estos cuentos y al deseo de la autora de parodiar algo que sin duda teme, que tememos todos: el implacable deterioro y la decrepitud que la vejez conlleva. Pero yo creo que aquí no sólo se apunta hacia la vejez y la fugacidad del tiempo y la triste condición del anciano inservible en una sociedad de mercado. Para mí la historia encierra un mensaje con miras más altas, y viene a través de una voz despersonalizada, en un mensaje de radio que anuncia el parte meteorológico: la Tierra desatada, cargando contra los seres humanos que poco a poco la hemos ido socavando.

Y ahora, ¿qué tienes entre manos? ¿Hay algún otro libro de Atwood en la recámara? ¿Y a qué autor o autora que no hayas traducido nunca te gustaría hincarle el estilete algún día?

Ahora mismo estoy con una novela deliciosamente lírica que publicará Tusquets, ambientada en los páramos de Yorkshire durante el verano posterior a la Segunda Guerra Mundial. En esos páramos viví en la década de los ochenta, así que disfruto rememorando todos aquellos espacios y olores.

Y sí, de Atwood he traducido otra novela para Salamandra, que espero que no tarde mucho en salir. Adelanto que no es una distopía, de hecho tiene tintes autobiográficos, y para mí —qué voy a decir yo, ¿verdad?— es de lo mejorcito que ha escrito la autora.

Hay tantos autores que me gustaría traducir... en el pódium quizá colocaría a Truman Capote y Carson McCullers entre los americanos, y a todos, absolutamente todos, los humoristas ingleses.

ENCUENTRO VIRTUAL CON LA TRADUCTORA TERESA LANERO

El jueves, 14 de enero de 2021, tuvo lugar el encuentro virtual con la traductora **Teresa Lanero Ladrón de Guevara** en torno a su traducción de la novela [El clamor de los bosques](#), de **Richard Powers**, publicada por [Alianza de Novelas](#) y galardonada con el [XV Premio de Traducción Esther Benítez](#) que conceden con sus votos los socios de [ACE Traductores](#).

En el encuentro, moderado por **Paula Zumalacárregui Martínez**, miembro del consejo de redacción de VASOS COMUNICANTES, participó también **María Eugenia Santa Coloma**, la correctora de la novela. Podéis ver la charla a continuación.

El vídeo del encuentro se puede ver [aquí](#).

[Teresa Lanero Ladrón de Guevara](#) terminó el Máster en Traducción para el Mundo Editorial de la Universidad de Málaga en 2013 y desde entonces ha vertido al español más de treinta libros del italiano, inglés y francés, tanto de narrativa como de ensayo, para diversas editoriales. Entre otros, ha traducido a autores como Annie Dillard (*Una temporada en Tinker Creek*, *Enseñarle a hablar a una piedra*) y Richard Powers (*El clamor de los bosques*, *Orfeo*). En 2020, ganó la tercera edición de M'illumino d'immenso, el Premio Internacional de Traducción de poesía del italiano al español convocado por el Instituto Italiano de Cultura de la Ciudad de México, la Embajada de Suiza en México y el Laboratorio Trädūxit. También en 2020, ganó el XV Premio de Traducción Esther Benítez, que conceden con sus votos los socios de ACE Traductores, por su traducción de *El clamor de los bosques*, de Richard Powers.

ENTREVISTA A FERNANDO REY Y MIREN IRIARTE

Seguimos con la [serie](#) de entrevistas a los traductores de *Elena Ferrante*. En esta ocasión, [Celia Filipetto](#) conversa con *Miren Iriarte y Fernando Rey, traductores al euskera*.

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

¿Hubo un antes y un después?

Miren Iriarte: En mi caso, *Ihesi doana eta gelditzen dena (Storia di chi fugge e di chi resta)* fue la primera obra literaria que traduje, así que podría decir que sí que hubo un antes y un después en mi carrera como traductora. El mercado literario en euskera es un mercado pequeño en el que no suele haber interés mediático especial por las autoras más allá de sus obras, así que en nuestro caso (no sé qué opinará Fernando) no creo que cambie mucho el hecho de que se tratara de una autora desconocida.

Fernando Rey: No sé. No sé si ha sido un trabajo tan-tan especial, pero no ha sido un trabajo cualquiera, y por dos razones. Primero, sabíamos del éxito y de las peculiaridades de este trabajo y queríamos que el lector vasco pudiera acceder cuanto antes a esta tetralogía tan hermosa y esto suponía un reto, ya que, si tardábamos demasiado, quien quisiera leer toda la tetralogía, por no esperar, lo haría en castellano y nuestra traducción perdería algo de sentido. Segundo, porque era una obra muy extensa. Al ser tan extensa, sabíamos que hacían falta varias manos. Por eso, ha sido un trabajo a tres: Miren Iriarte, yo, que traduje las otras tres obras, y **Xabier Olarra, como editor, corrector y apoyo continuo**.

Para mí sí que ha conllevado un sentimiento especial el hecho de que la autora haya tenido siempre el deseo de pasar desapercibida, de estar «ausente» de su obra. Ese mismo es el deseo de los/as traductores, ser solo puente, pasar desapercibidos, estar en la sombra, que el lector/lectora disfrute de la obra sin preguntarse quién hay detrás, que sea el libro quien hable. El mejor piropero para el traductor es que el lector lea cómodamente la obra sin preguntarse quién la ha traducido, sin preguntarse siquiera si es o no traducción. En ese sentido, me sentía unido al deseo de la autora, y por una vez, éramos un equipo de personas con la misma pretensión: permanecer en la sombra y que la obra brillase por sí sola, siendo nosotros solo mediadores. Me resultó significativo.

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

Fernando Rey: La realidad y problemática de los dialectos está presente muchas veces en el italiano y su traducción, y también en el euskera, con gran diversidad y distancia lingüística entre dos diferentes dialectos. Pero nuestro objetivo es ofrecer la obra en euskera unificado, en un euskera sin demasiado color. Además, ¿a qué dialecto del euskera nos acercamos para hacer esa transposición del tono que aporta el ambiente napolitano? Es difícil resolver este problema.

De todas maneras, nos ha parecido que Elena Ferrante escribe en italiano unificado, y nosotros hemos hecho lo mismo, no salirnos del euskera unificado, estándar. En algunas expresiones, en el léxico de algunos diálogos sí que se hace presente el dialecto, pero nosotros no hemos querido crear un euskera muy marcado. Quizá, inconscientemente o igual conscientemente, en esas ocasiones nos hemos inclinado un poco por las peculiaridades del euskera de Navarra, que es nuestro modo de traducir, ya que los dos somos de Pamplona, pero no pretendemos nunca llenar ninguna obra de localismos que dificulten la comprensión o que hagan que el lenguaje resulte extraño a cualquier vascohablante alfabetizado.

Miren Iriarte: Yo traduje el tercer libro de la tetralogía, así que tenía ventaja porque Fernando ya había resuelto con maestría este tema. Así que lo que hice fue leer la traducción de las dos primeras obras y consultar con él todas las dudas que me surgieron.

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

Fernando Rey: Dificultades tiene, pero no sé si son muy específicas. Ser fieles a la autora y a su tono, plasmar el ambiente de esa época, el ritmo y las imágenes que refleja Elena Ferrante en sus textos. Y siempre hay alguna dificultad a la hora de traducir algún concepto, pero lo hemos resuelto, creo. Me acuerdo del fenómeno y sentimiento que experimenta Lila, que en italiano está nombrado como «*smarginatura*». **Celia Filipetto** optó por «desbordamiento», una metáfora fluvial que sugiere una dirección de adentro hacia fuera, no necesariamente presente en el término original, la sensación de que los contornos de las cosas se borran, el mundo pierde su sentido habitual y el propio yo se difumina. Recuerdo que, orientado por Celia, opté finalmente por «*gainez-kaldia*». Creo que, siendo una palabra muy poco usada, es un equivalente adecuado que se entiende y expresa lo extraño del fenómeno psicológico que sufre la protagonista.

También, como en toda obra hecha a cuatro manos, una dificultad o preocupación era que hubiera una voz semejante en los cuatro libros, a pesar de estar presentes dos traductores diferentes, Miren y yo. Pero como la corrección de los textos la hemos hecho entre nosotros, hemos limado diferencias para que no se notara un salto de un libro a otro en el tono y estilo, o en el léxico o la sintaxis. Para no pecar de falsa modestia, creemos que ha quedado bien resuelto, de modo que no ha ocurrido como cuando en el doblaje de una película cambian al profesional y de repente el espectador se da cuenta de que es otra voz.

Miren Iriarte: Como ya he dicho, *Storia di chi fugge* fue la primera traducción literaria que abordé, así que para mí la mayor dificultad fue la de enfrentarme a una primera obra. Desde el primer momento conté con la colaboración de Fernando, que tenía una larga trayectoria como traductor de literatura y que, además, ya había traducido las dos primeras obras de la tetralogía, y eso me facilitó mucho el trabajo. Digamos que muchas de las decisiones que tiene que tomar una traductora en el proceso de traducción de una novela ya estaban de alguna manera tomadas en las dos novelas previas.

Fernando Rey. Tuvimos alguna otra dificultad en la traducción de esta obra de 2.500 páginas. Hubo circunstancias personales serias que se pusieron en medio de nuestro trabajo, pero el hecho de haber funcionado como equipo hizo que pudiéramos sacar el trabajo adelante y en el plazo deseado. Las dificultades, además, nos han unido.

Traducir entre dos es siempre una experiencia especial. Requiere ser, en parte, «pareja», confiar en el otro, fiarte del otro, y crear y parir algo juntos. A mí me ha tocado varias veces, con Xabier Olarra y con Mikel Vilches, y siempre ha sido grato apoyarse, compartir dificultades, resolver dudas, llegar a acuerdos en los que hay que saber proponer y también saber ceder, dejar tu parte en manos del otro y decirle «aquí tienes, cambia y critica lo que quieras».

¿Habéis tenido algún contacto con otros traductores de Ferrante, habéis consultado otras versiones?

Miren Iriarte: No he tenido contacto con otras traductoras de Elena Ferrante, pero sí que tuve en todo momento presente la traducción al español de Celia Filipetto. Cuando se me presentaba alguna dificultad especial que me costaba resolver, siempre miraba la versión en español y en ocasiones, no siempre, la solución que había ofrecido la traductora me servía

para hacer algo similar en euskera. Siempre es una ayuda extra contar con otra versión de la obra, es un poco como tener a una compañera al lado proponiendo soluciones.

Fernando Rey: Yo puedo decir lo mismo. Sí que he consultado la traducción de Celia Filipetto. Es un lujo poder analizar en algunas ocasiones qué solución ha dado otra traductora a determinados problemas. La verdad es que da pistas importantes y es de agradecer su trabajo, ya que nuestra traducción ha sido posterior a la suya.

Tras varios años como traductor en la administración, Xabier Olarra, compañero y amigo y responsable de la editorial Igela, me inoculó el virus de la traducción literaria, y así publiqué la primera obra en 1997, *Sherlock Holmesen abenturak*, de Arthur Conan Doyle. Una vez que el virus se me alojó dentro, ya nunca me ha abandonado, pero es un virus benigno. Desde entonces, llevo ya veintitrés años en que siempre tengo entre manos alguna obra literaria, para traducirla o para hacer la corrección. Mayoritariamente he traducido del italiano al euskera, pero también algo del euskera al castellano. Ha sido un aprendizaje hermoso, trabajo solitario pero siempre colectivo, en el que he aprendido mucho, he profundizado en la riqueza del euskera, en los entresijos de la actividad de la traducción y en el valor de la lengua como puente entre pueblos y culturas. La traducción literaria me ha dado también el regalo del encuentro y amistad con bastantes personas. He traducido muchas obras, pero me ha resultado especialmente gozoso traducir obras de Antonio Tabucchi (*Sostiene Pereira*, entre otras), Andrea Camilleri, Milena Agus, Natalia Ginzburg (*Lessico Familiare*), Elena Ferrante, Gianni Celati, Orhan Pamuk, Yaşar Kemal, Nanni Balestrini, Bohumil Hrabal o Jan Neruda. Ahora estoy en el trabajo hermoso y duro de traducir a Irene Vallejo (*El infinito en un junco*).

Miren Iriarte – Mi experiencia laboral ha estado vinculada sobre todo a la administración, especialmente al Ayuntamiento de Pamplona donde llevo trabajando como traductora catorce años. Me gusta la literatura y siempre he tenido en mente la idea de traducirla, y aunque de manera voluntaria o incluso en el propio Ayuntamiento de Pamplona me había tocado traducir algún cuento u otra obra literaria, la primera oportunidad «real» de traducir literatura me llegó de la mano de Fernando Rey y Xabier Olarra con *Storia di chi fugge e di chi resta*, de Elena Ferrante. Después, también del italiano y a cuatro manos con Fernando Rey, traducimos *Proleterka*, de Fleur Jaeggy. Además he traducido del euskera al español, combinación en la que disfruto mucho, la novela *Entrañas* de Danele Sarriugarte, publicada por la editorial Reikiavik, y el ensayo *Yo sí te creo*, de Samara Velte. Aunque ahora mismo la

vida no me deja mucho margen para meterme de lleno en la traducción literaria, que exige mucho tiempo, siempre que tengo la oportunidad, trato de aprovecharla, así que ahora estoy traduciendo al español una obra que acaba de recibir el premio Euskadi de Ensayo, *Kontrako eztaarritik*, de Uxue Alberdi.

ATELIER VICEVERSA, MATEO PIERRE AVIT FERRERO

Entre el 23 y 28 de noviembre tuvo lugar en la **Residencia de Estudiantes de Madrid el atelier ViceVersa español/français 2020**, organizado por ATLAS (Association pour la promotion de la traduction littéraire) con el apoyo de La Sofia, el Institut français de Madrid, la Residencia de Estudiantes, Acción Cultural Española, ACE Traductores, la Universidad Complutense de Madrid y Pro Helvetia. **Margot Nguyen Béraud y Malika Embarek López** se encargaron de coordinar este taller en el que participaron cuatro traductoras del francés al español y cinco del español al francés.

En [este enlace](#) se puede consultar toda la información relativa a las coordinadoras, al taller, a sus participantes y a los textos que presentaron. Estos son algunos de sus testimonios:

Maïra Muchnick (participante ESP>FR): Pensándolo a posteriori, «avec du recul», a mí una de las cosas que me quedó —y lo digo también respecto al taller ViceVersa de dos años atrás— es que todos nosotros, los participantes, por motivos biográficos variados, tenemos una relación íntima (y por lo tanto afectiva) con los dos idiomas. Con lo cual, hubo una gran fluidez, me parece, en el pasar constante de un idioma a otro, la gimnasia del «vice-versa» se dio de manera muy espontánea y elástica.

Sarah Martin Menguña (participante FR>ESP): La traducción literaria comparte con la música, la danza, el teatro o la performance el hecho de que su cocina está situada, en un tiempo, en un espacio humano (difícil, para un robot, traducir literatura): el taller no hubiese fluido tan bien a distancia, todos lo comprendimos.

Me quedo también con el rigor puesto en el humor, la irreverencia, el juego arriesgado.

Resumiendo: ¿Qué motivo imperioso nos llevó a todos a pasar fuertes y fronteras para encerrarnos en un lugar muy concreto durante tiempos muy reducidos a jugar con las palabras? Algo que tiene que ver con las palabras viviendo.

Alexandra Carrasco-Rahal (participante ESP>FR): Lo que me queda es el gustazo que me dio eso de pulir, de oultrapear, *au sens propre du terme*, los rincones más imperceptibles de unos textos tan diversos, yendo para allá y para acá con las dos lenguas que tenemos. Una sensación de lujo, de abundancia, de soltura, de gratuidad y sobre todo de hermandad. Hermandad entre pueblos hispanófonos, hermandad entre proletarios del intelecto.

Les mando este texto que acaba de poner mi padre en su Facebook:

*Nosotros los guatemaltecos
somos profundamente dominicanos
y por razones de sangre nos sentimos chilenos
quiero decir, peruanos
en el sentido de argentinos y uruguayos.
Y más específicamente todavía mexicanos,
que es una variante archiconocida de brasileño con un poco de ecuatoriano.
Por supuesto que nuestro padre era cubano
si no, no podríamos ser salvadoreños,
y nuestra madre es paraguaya
con fuerte inclinación hacia su patria,
la hermosa tierra boliviana.
Como nuestro pasaporte es colombiano
adoptamos la nacionalidad venezolana
para poder instalarnos definitivamente en Panamá
y así estar más cerca de nuestra Costa Rica.
¡Ay Nicaragua! ¿Cuándo te volveré a ver?*

Ya le alegué al viejo que se le olvidó el último verso:

Ojalá nos crucemos en la casa, España.

Manuel Ulloa Colonia (participante FR>ESP): Uno de los aspectos que más aprecié fueron las discusiones en torno a las distintas estrategias para abordar los textos, ya sean marcadamente literarios o en los que la oralidad prima.

En definitiva, los entrecruzamientos de experiencias de cada una y los aportes conceptuales de Malika Embarek, así como la eficacia y la capacidad de síntesis de Margot Nguyen, tutoras del taller, despejaron el terreno para que este ViceVersa 2020 fuera un éxito. ¡Que se repita!

Malika Embarek López (coordinadora FR>ESP): Para mí fue una experiencia nueva y muy enriquecedora: nunca había trabajado en un taller de traducción en las dos direcciones, hacia el español y hacia al francés. Se produjo un vaivén de lenguas bellissimo, acrecentado por los acentos tan musicales de *l'autre côté de la flaque...*

Aporté algunas citas al taller, sobre las que, por motivos de tiempo, no pudimos reflexionar. Añado, pues, ahora, que vi perfectamente interpretada entre todas una de ellas: «Mi patria es la lengua». Y esa cita, entre los muros de la Residencia de Estudiantes de Madrid, que acogió tantas voces de la literatura universal, adquirió una profundidad de *mise en abyme*.

Aunque no nos detuviéramos mucho en nombrar teóricamente lo que allí mágicamente sucedió durante esos seis intensos días, asistimos a momentos históricos de traducción literal o libre, o libremente literal, juegos de palabras ingeniosísimos entre constricciones, risas, retorno a la niñez, compensaciones, modulaciones, calcos, neologismos, tormentas de ideas de las que salió incluso un título —creo que final—, sugerencias ofrecidas con generosidad y aceptadas con humildad. Humildad al darnos cuenta de que un texto que creíamos casi acabado era un borrador más.

Y solo queda terminar borgianamente: «El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio».

Margot Nguyen Béraud (coordinadora ESP>FR): El ViceVersa francoespañol 2020 pasó como un rayo: ¡volando! Fue un taller particularmente fluido y vivo, bajo el signo de la oralidad, de la creatividad, del teatro y del Oulipo. Fueron 6 días intensos de diálogo, confrontación y debate en un total espíritu de horizontalidad. Supimos que los traductores españoles suelen deslizar «morcillitas» en sus textos, y que esto no sólo significa «petits boudins»; hablamos de «gonorrea esponjosa», soltamos un montón de «bougre d'ignare»,

«carabistouille» y otros «cáncamos»; entre otros mil temas apasionantes, nos cuestionamos sobre el poder de las palabras náhuatl en el español guatemalteco, sobre el habla de los abogados mediocres y la importancia del pavo en Cuba. Juntos, tratamos de encontrar la voz (o *las voces*, mejor dicho) de los textos de los participantes manteniendo siempre el ojo en nuestra brújula —por robarle tan acertada expresión al gran traductor francés Claude Bleton—.

Oriundos de Suiza, México, Francia, Chile, España y Argentina... Once pares de ojos y oídos se pusieron al servicio de las traducciones de los demás, compartiendo herramientas, trucos y técnicas de traducción, con suma generosidad.

Melina Balcázar Moreno (participante FR>ESP): Me quedo al igual que Alejandra y las sabias y bellas palabras de su padre con la experiencia de vivir la lengua de Cervantes y de Borges en toda su riqueza y diversidad. La traducción entre los diferentes usos del español fue divertida y muy liberadora.

Coincido con Maïra respecto a la relación afectiva que cada uno mantiene con la lengua. Y al igual que Maïra, creo que he encontrado mi espacio —mi hogar— en este «entre lenguas» donde podemos transformarnos constantemente.

Conservo con cariño también la dimensión colectiva de nuestro trabajo en el taller: todos concentrados en hacer surgir nuevas posibilidades en los textos de los demás. Gran contraste con la experiencia solitaria a la que nos vemos obligados al traducir en casa.

Sin olvidar el placer *retrouvé*, diría Proust, del juego con la lengua. Algo que no acostumbro, soy demasiado seria en general, pero que aprendí a tomarle el gusto gracias a quienes participaron en el taller.

Finalmente, *un immense merci* a nuestras queridas tutoras, Malika y Margot, por haber creado esta constelación textual y haber hecho posible tan estupenda dinámica de trabajo.

Hélène H. Melo (participante ESP>FR): Ese taller de traducción fue una suerte, un privilegio, un lujo. Poder compartir durante una semana su pasión por la literatura y las

palabras, buscar juntos la mejor manera de dar no solo un término sino una idea, un tono, un efecto, una voz, ha sido una oportunidad maravillosa para enriquecer nuestra práctica. Una semana de trabajo colectivo, contra cincuenta y una solitarias, es un oasis en el desierto, un rayo de sol en el invierno, una respiración que alivia, reconforta y da ánimo. Y eso a pesar de la pandemia, la cuarentena y las mascarillas. Volví aún más convencida de que al fin y al cabo la traducción no es, o al menos no tendría que ser, una actividad tan solitaria. La sensibilidad y el análisis literario de los demás aportan muchísimo a una traducción.

Mateo Pierre Avit Ferrero (participante FR>ESP): Vivir una semana en la Residencia, coincidir con colegas incomparables, trabajar desde tantas variantes del español... Intentaré no repetir lo que ya han dicho. Con un instante en particular me quedaría. Ese, del que normalmente uno está privado al trabajar a solas, en el que las mentes, si el ambiente es adecuado, entran en ebullición. Va alguien y lanza una idea, que quizá sea una tontería, pero desencadena una segunda, que puede no ser la definitiva y que lleva a que otra persona, si hay suerte, fusione las anteriores o bien les cambie ligeramente el enfoque. Entonces: ¡zas! Resulta que esa persona (en realidad el grupo encarnado, según a quién le haya sentado mejor el café del opulento desayuno o el postre de la succulenta comida, servidos siempre con una sonrisa) da con LA palabra. Sin duda, es un momento precioso, un proceso lento. Ay, no sé traducir solo.

PALABRA DE LIBRERA: ENTREVISTA A MIREN ELORDUY, DE LA LIBRERÍA MUJERES Y COMPAÑÍA

Datos para la reflexión:

El 68 % de las personas que integran [ACE Traductores](#) son mujeres. Solo el 32 % son hombres.

El 68 % de las personas que han ganado los premios de traducción editorial más importantes de España ([Premio Nacional a la Mejor Traducción](#), [Premio de Traducción Fray Luis de León](#), [Premio Nacional a la Obra de un Traductor](#), [Premio Esther Benítez](#) y [Premio Ángel Crespo](#)) son hombres. Solo el 32 % son mujeres.

*Hoy, **Día Internacional de la Mujer**, nos acercamos a [Mujeres y Compañía](#), una librería feminista de referencia en el centro de Madrid, para continuar con esta serie de entrevistas breves, que siguen el formato de nuestra sección «Del amigo, el consejo». Hablamos con **Miren Elorduy**, una de sus libreras, sobre traducción, activismo, visibilidad y oficio. Porque [#TodoEmpiezaEnUnaLibrería](#).*

Entrevista a cargo de la traductora [Ana Flecha Marco](#).

¿Cómo y cuándo surgió la idea de abrir esta librería?

Digamos que la librería nace hace nueve años, como respuesta anticapitalista y con voluntad de devolver a Madrid un espacio de encuentro en torno a la literatura escrita por mujeres y las prácticas y políticas feministas.

¿Qué ofrece Mujeres y Compañía que no podamos encontrar en otras librerías?

Ofrece no solo un fondo especializado que se pierde en las estanterías generalistas, sino un asesoramiento personalizado de necesidades librescas. La transversalidad del pensamiento feminista hace que podamos afinar más en las búsquedas e inquietudes.

Somos una librería de destino, cuando vienen a vernos es que tienen una idea concreta de lo que necesitan, y a menudo se sorprenden de lo que la librería ofrece.

¿Qué tipo de público os visita?

Lectoras fieles. Ana, mi compañera, lleva más de treinta años surtiendo y recomendando literatura feminista a las mujeres madrileñas y es una fidelidad que se nota, gente joven que se está formando y viene atraída por nuestro trabajo en redes, muchas incrédulas al ver que hay más de un estante dedicado a las mujeres, que hay un fondo de miles de títulos que responden a todos los aspectos de la cultura, de la política o de la sociedad. También docentes y madres (a veces padres también) que buscan literatura infantil no sexista.

¿Qué porcentaje de novelas traducidas soléis tener en la librería?

La mayoría, tristemente. Algunas veces conseguimos literatura en su idioma original, pero al ser la librería pequeña, precaria y particular en cuanto al criterio (no todo vale y eso no siempre lo entienden) a las grandes cuentas de importación no les interesamos. En cuanto al porcentaje de literatura extranjera en traducción y libros escritos en castellano, diría que tenemos un 70/30, incluyendo el ensayo.

¿Te fijas en quién traduce los libros?

Sí. En nuestra base de datos es uno de los campos que hay que rellenar (lo acabamos de añadir a la página web). Además de la parte técnica, nos interesa por motivos de coherencia y visibilidad. Nos interesa saber si es un hombre traduciendo a una mujer (la experiencia de Borges traduciendo *Un cuarto propio* es un ejemplo que ponemos siempre de la importancia de la traducción), si es una persona blanca traduciendo a una persona racializada...

¿Crees que las editoriales hacen visible el trabajo de quienes traducimos?

Depende de la editorial, en general cuanto más pequeña más cuidadas son las presentaciones del libro en sociedad y eso pasa por visibilizar y poner en valor a todas las personas que han participado en el camino que ha hecho ese libro para llegar a las librerías.

Cuando te piden recomendaciones, ¿tienes en cuenta la traducción?

Sí, hay libros que eres más reticente a recomendar porque las traducciones no se han hecho desde el respeto al original y se nota. O que no se ha contado con profesionales.

¿Podrías recomendarnos una novedad traducida?

Niña mujer otras, traducido por Julia Osuna, de AdN Novelas, imagino que no debió ser fácil traducirlo.

¿Y un libro traducido de vuestro fondo?

Pues por alusiones *Un cuarto propio* de la editorial Sabina, traducido por María Milagros Rivera Garretas, que haciéndolo con perspectiva feminista cambia la lectura por completo para aquellas que, más viejunas, leímos la traducción de Borges (que es por cierto la que se sigue citando y manejando en muchas ocasiones).

¿Qué reivindicaciones harías hoy, 8 de marzo, sobre el sector del libro?

Voy a quebrar el acuerdo de reivindicaciones aquí y lo que me gustaría es hacer un llamamiento a las muchachas jóvenes (y no tan jóvenes) que se llaman y consideran feministas: no dejéis de formaros, no dejéis de leer y aprender, por mucho que reivindicemos más autoras en los catálogos, en las reseñas o en los espacios culturales si nosotras mismas no nos leemos caerá sobre su propio peso y las editoriales olvidarán la importancia de la representatividad.

Sobre la librería

[Mujeres & Compañía](#) es una asociación cultural sin ánimo de lucro creada en 2012 con la voluntad de difundir la **escritura de las mujeres** en el mundo y en la historia y hacer visibles sus **aportaciones a la civilización**.

Además de dar a conocer las obras del feminismo, rescatar el legado literario de las mujeres y divulgar una cultura no sexista y de paz, la asociación Mujeres & Compañía quiere ser, con la plataforma de la librería, un **lugar político** donde aprendamos del saber y la experiencia de todas.

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

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

ENTREVISTA A MARTA HERNÁNDEZ PIBERNAT, CESC MARTÍNEZ, ANNA CARRERAS Y PAU VIDAL

Continuamos la [serie de entrevistas a los traductores de Elena Ferrante](#). En esta ocasión, [Celia Filipetto](#) entrevista a los traductores al catalán: **Marta Hernández Pibernat, Cesc Martínez, Anna Carreras y Pau Vidal**, que han traducido las siguientes obras:

Anna Carreras: *L'amor que molesta* (2016), *Els dies del abandonament* (2017), *La filla fosca* (2017), *La frantumaglia* (2017), Navona Editorial.

Marta Hernández Pibernat: *L'amiga genial* (2015), *Una fuig, l'altra es queda* (2016), Edicions La Campana.

Cesc Martínez, *Història del nou cognom* (2016), *La nena perduda* (2016), Edicions La Campana.

Pau Vidal, *La vida mentidera dels adults* (2020), Edicions La Campana.

1. ¿Qué supuso en tu carrera profesional haber dado voz a una escritora ausente? ¿Hubo un antes y un después?

Marta Hernández Pibernat: En mi opinión, saber más o menos datos biográficos de un escritor no cambia el hecho de que a lo que se enfrenta el traductor es a la obra en sí, que es independiente de la identidad y la biografía de su autor. Otra cosa es que nos guste conocer la peripecia vital de un escritor al que admiramos, pero ese ya es otro tema, que ha dado lugar a toda clase de disquisiciones. Así, no saber quién era Elena Ferrante no supuso para mí ninguna diferencia respecto a otras traducciones.

Cesc Martínez: Efectivamente, en el momento en que se hizo la traducción de *L'amica geniale*, no se conocía la verdadera identidad de Elena Ferrante, y me enfadé bastante cuando se supo quién era. Sobre todo por el modo en que se desveló. Yo me había tomado el uso de seudónimo como parte de la propia creación literaria, un personaje de ficción más, entre la autora real y la narradora. Ferrante, para mí, emana de la propia historia, como si alguien salido de las novelas se hubiera puesto a escribirlas. No necesitaba para nada

saber quién se escondía tras el seudónimo. La traducción partía con esa incógnita pero, más que un inconveniente, a mí me parecía una invitación a participar en el juego literario de una forma similar a la de cualquier lector, lo cual es positivo, creo. Puede que hubiera sido divertido firmar la traducción con seudónimo, también.

En cuanto a si hubo un antes y un después... Mi trayectoria de traductor no es muy extensa, aunque siempre he estado metido en la literatura de un modo u otro. Traducir a Ferrante fue un reto, sin duda, pero no ha supuesto un cambio significativo para mí.

Anna Carreras. Traducir cuatro obras de Elena Ferrante al catalán no representó para mí un antes y un después, sino un antes y un *superdespués*. Fue como entrar en una cueva matriz. En las entrevistas empezaron a llamarme «la traductora oficial de Elena Ferrante al catalán», y eso era muy emocionante porque valoraban mi trabajo. Traducir a una bestia parda como Ferrante fue un placer desde la primera línea: detecté que era uno de los pocos casos en los que un *best seller* estaba dotado de talento y calidad, dos conceptos que raras veces se dan juntos. Para mí, Ferrante nunca ha sido una escritora ausente, sino una mujer con nombre y apellidos que juega al escondite con los medios de comunicación. Los lectores fieles a Ferrante son como los fans de una banda de rock. Le exigen calidad, se llame como se llame. No la divinizan. Lo que cuenta es la literatura. Mi sensación era que ella me dictaba la traducción, como si de algún modo yo fuera una mera transcriptor de su pensamiento. Mi objetivo siempre fue el mismo: ¿cómo escribiría Ferrante si fuera catalana?

Pau Vidal. Doncs la veritat és que no. Per a mi, Elena Ferrante no és pas cap absència, sinó una presència ben palpable: té una veu i un estil amb els quals m'he confrontat durant un parell de mesos i que en certa manera he fet una mica meus. Per a mi Elena Ferrante sí que existeix. Des d'un punt de vista tècnic, doncs, cap canvi en relació als altres autors, tenint en compte que la relació autor/traductor per regla general és inexistent.

Si et refereixes, potser, a la recepció de l'obra, la resposta és la mateixa. El meu posicionament professional, la manera com encaro l'ofici, no s'ha modificat en cap mesura després d'una acollida que, sincerament, m'esperava més fragorosa.

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

Marta Hernández Pibernat. Como ya han señalado otros traductores, las expresiones napolitanas de Ferrante están más bien ausentes de sus textos, y sabemos de ellas solo por referencias: la narradora explica que tal personaje hablaba en dialecto, que a tal otro le costaba expresarse en italiano, etc. Lo que sí es destacable es el hecho de que, a medida que Elena Greco se va desclasando, su expresión pierde progresivamente los rasgos «dialectales»; ya sabemos que para el italiano estándar, como entidad abstracta, todas las lenguas que no son la de Dante merecen poco menos que el desprecio y se explican solo por la incultura dominante entre las clases populares, y que ese discurso, muy arraigado en la cultura del país, se explica por las características concretas de la unificación de la península itálica en un único Estado.

En este sentido, un asunto que nos preocupó —a mí como traductora y a Isabel Martí como editora— fue la referencia constante a la lengua napolitana como dialecto. Los catalanes — como el resto de «españoles» cuya lengua materna no es el castellano— somos especialmente sensibles al matiz despectivo que conlleva esa denominación, que aún hoy, en el siglo XXI, ciertos sectores incluso intelectuales siguen empleando para tratar de reducir el catalán y el resto de las lenguas habladas en el Reino de España al estricto ámbito doméstico, como paso previo a su extinción.

De común acuerdo con la editora, pues, en la traducción catalana de la obra decidimos no utilizar esa palabra, «dialecto», para la italiana «dialetto», que traduje como «napolitano», aun a sabiendas de que estábamos introduciendo un matiz de respeto que el original no contenía.

Cesc Martínez. Realmente no fue una cuestión particularmente complicada. A diferencia de otros autores italianos que usan *dialetto* mezclándolo con el italiano estándar, que incluso aprovechan la ficción para reflexionar sobre la lengua, Ferrante parecía no querer explorar este tema. El napolitano se menciona como un signo de clase social o de nivel educativo, pero no hay un interés real en narrar las implicaciones que tiene. El hilo del relato no va por ahí. Ferrante se sitúa en un ámbito supralocal, lo cual contribuía a enmascarar aún más a la verdadera autora. Intenté mantener el mismo tono alocal, estándar.

Anna Carreras. Este tema es un gran debate. Sin decir nombres, todos sabemos que algunos traductores de Elena Ferrante se han pasado la presencia de los pasajes en napolitano por el escroto. En algunos casos, han puesto la directa y lo han traducido todo al italiano estándar, mientras que en otros —y eso me parece demencial— han interpretado

el dialecto napolitano como si fuera pueblerino, antiguo y mal escrito. Eso es un error enorme, puesto que Ferrante asocia claramente cada dialecto del italiano con un estrato social, una cultura y unas costumbres muy marcadas. En mi caso, consulté con un amigo napolitano, el cual me contó que el italiano que se habla en Nápoles tiene salidas agresivas, léxico grosero, exclamaciones encadenadas, una palabra estalla dentro de la otra. Por eso tuve clarísimo que no debía homogeneizarlo todo, sino distinguir ambos registros y marcarlos muchísimo para respetar la intención de Ferrante.

Pau Vidal. Amb els mateixos recursos que faig servir per a les traduccions de Camilleri: jugant amb les possibilitats de la doble variació dialectal geogràfica i de registre. Fabricant, per dir-ho ràpid, un neodialecte català esquitxat de marques geodialectals no adscribibles a una parla local concreta i afegint-ne de sociolectals. Quantitativament, la dificultat era menor, perquè hi ha molt menys napolità en Ferrante que sicilià en Camilleri, però qualitativament es pot dir que el repte és similar: es tracta de reproduir una cohabitació lingüística sense un equivalent real en el nostre àmbit (la relació napolità-italià és molt diferent de la relació català-castellà), i per tant, en certa manera, ja impossible d'entrada.

Dit això, afegeixo que com a catalanoparlant (i també com a traductor) em molesta una mica la tècnica ferrantiana de dir «disse in dialetto» i tot seguit transcriure en italià allò que el personatge se suposa que va dir en la seva llengua materna. Sé que és una qüestió complexa i que aquest recurs és tan vàlid com qualsevol altre, però repetir fins a l'extenuació la dicotomia **llengua** (és a dir, italià) versus **dialecte** (napolità), bo versus dolent, és una manera de consolidar un supremacisme lingüístic de la llengua de l'Estat que està matant la riquíssima variació lingüística del país.

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

Marta Hernández Pibernat. La verdad es que no. También puede ser que hace ya tiempo que terminé la traducción y que tiendo a olvidar las dificultades; en todo caso, sí recuerdo una impresión general de sencillez, tanto en el vocabulario como en la sintaxis, buscada expresamente por la autora, y la dificultad en todo caso fue tratar de mantener esa sencillez, rehuir las frases complejas que a veces, en primera lectura, son las que parecen resolver mejor las expresiones originales.

Cesc Martínez. En cuanto al texto en sí, no encontré dificultades concretas. Sí encontré que la ausencia de descripciones, el continuo encadenar una acción tras otra, la (para mí) excesiva dilatación de algunos sucesos importantes a base de intercalar pequeños ires y venires, dejaba poco espacio para la reflexión. Aunque puede que esta sea más bien mi visión de lector que de traductor.

El hecho de ser dos traductores diferentes para una misma saga (yo solo traduje los volúmenes dos y cuatro de *L'amica geniale*) supuso la dificultad de intentar mantener el tono que ya había dado Marta Hernández Pibernat en el primer volumen, y la facilidad de que algunas decisiones ya estaban tomadas.

Anna Carreras. En cuanto a las tres novelas que traduje, no tuve ninguna dificultad especial para entender dónde quería llegar Ferrante. En el caso de la *Frantumaglia*, llegué a odiarla. Pero duró poco. Estaba ante el laboratorio de la escritora, con un lenguaje ultra específico, técnico. Me tomé un par de copas de Moscato Frizzante y empecé a ganar la batalla. Volví a detectar la sinceridad con la que escribe Ferrante. Al cabo de pocas páginas, volvió la sensación que había tenido con la traducción de las novelas: Elena Ferrante estaba sentada a mi lado dictándome la traducción.

Paul Vidal. Només puc parlar per *La vida mentidera...*, que és l'única que he traduït, però crec que les dificultats estilístiques que presenta són, per dir-ho així, menors. Una mica la puntuació (s'adscriu a la moda actual de suprimir les copulatives i fer moltes enumeracions separades per comes, prescindir de verbs d'acció...), una altra mica la convivència dialectal ja esmentada, i para de comptar. Tal vegada el que m'ha fet patir més ha estat la llargada inhabitual dels períodes verbals (ja siguin frases o paràgrafs), que he entès com un recurs d'estil per tractar de reproduir el pensament d'una adolescent d'aquesta edat; i, en aquest sentit, ho he trobat un recurs encertat.

4. ¿Has tenido algún contacto con otros traductores de Ferrante, has consultado otras versiones?

Marta Hernández Pibernat. Aunque suelo consultar versiones en otros idiomas de los libros que traduzco, que me sirven como diccionario complementario, en este caso no lo hice: respondes a cada obra del modo que te pide esa en concreto, y los textos de Elena Ferrante me hablaban directamente, así que no necesité intermediarios que me ayudaran a comprenderlos. Tampoco tuve contacto con otros traductores: en nuestro oficio

trabajamos a solas y no siempre es fácil recordar que otros pueden estar enfrentándose a los mismos problemas que tú.

Cesc Martínez. No. En realidad solo tuve contacto con Marta Hernández Pibernat al principio del trabajo. Luego, el calendario marcó el ritmo y ya no tuve contacto con nadie más ni consulté otras versiones. Aunque tampoco estábamos tan presionados. La editorial Edicions La Campana usó dos traductores para poder empezar el segundo volumen sin haber terminado el primero y así poder sacarlos uno tras otro sin que pasara mucho tiempo entre ellos. Pues aún. ¡Hay casos de traducciones de una sola novela hechas a destajo a dos, tres y cuatro manos, que resultan auténticos frankensteins de estilo!

Anna Carreras. Nunca. Yo me lo guiso, yo me lo como. Me gusta aislarme y encararme en solitario con cualquier texto, como un reto personal, sin contagios ni plagios. Consultar otras versiones me hubiera parecido megacutre, igual que preguntar a otros traductores porque, como ya he dicho, algunos caen en la trampa del napolitano y se lo pasan por el forro. Traducir es hacer verosímil un texto, llevándolo a tu terreno idiomático, transustanciarte en el autor *como si fueras él o ella*.

Pau Vidal. No. No tinc costum de fer-ho, potser perquè fins ara m'he trobat poques vegades amb autors ja «estrenats», per dir-ho així. El que sí que he fet ha estat llegir altres peces de la mateixa autora, i haig de confessar que la tetralogia de *L'amiga genial* no m'havia atrapat gaire. Menys que *La vida mentidera*, això segur.

També puc dir que algun altre traductor d'alguna obra menor de la mateixa autora sí que ha consultat la meva versió i ha discrepat rotundament de les solucions adoptades, la qual cosa em confirma que, tal com passa amb els camilleris, l'alternança de codis és una de les grans qüestions pendents de la traductologia actual.

Anna Carreras Aubets (Barcelona, 1977) es filóloga, escritora, traductora, correctora, crítica y articulista de prensa. Autora de las novelas *Camisa de foc* (2008), *Tot serà blanc* (Premi Alexandre Ballester, 2008), *Unes ales cap a on* (2011), *Ombres franceses* (2016), *Fes-me la permanent* (2016), *Encén el llum* (2017), *L'ull de l'escarabat* (2019), i *Halley 2042* (2020). Ha traducido a Elena Ferrante, Paolo Cognetti o Carlo Collodi al catalán y ha participado en antologías como *Assassins de Girona*, *Sangassa*, *Visions del Purgatori*, *Paper cremat. 10 contes per a 100 anys de Ray Bradbury* y *Delinqüents*. Actualmente escribe su tercera novela negra.

Marta Hernández Pibernat (Barcelona, 1958), colaboradora editorial autónoma desde 1977, se ocupa de toda clase de tareas en el campo de la edición: traducción, redacción, corrección, revisión de traducciones, adaptación de textos, informes de lectura, etc. Entre las obras que ha traducido se hallan: *Obabakoak*, de Bernardo Atxaga (castellano a catalán); *Adolphe*, de Benjamin Constant (francés a catalán y castellano); *Ferragus, jefe de los Devorantes*, de Honoré de Balzac (francés a castellano); *Verd aigua*, de Marisa Madieri, *Com si Déu no existís*, de Paolo Flores d'Arcais, *La llarga vida de la Marianna Ucrìa*, de Dacia Maraini, y *L'amiga genial* y *Una fuig, l'altra es queda*, de Elena Ferrante (italiano a catalán); *Les planes*, de Gerald Murnane (inglés a catalán). En esta última combinación de idiomas (inglés a catalán) colabora desde hace unos años con su hija Zahara Méndez, con la que ha traducido libros de Alice McDermott, Claire Keegan y otras autoras. Mantiene, con irregularidad persistente, los blogs [Paranys](#) y [Bosc de lletres](#), este último también en colaboración con su hija Zahara.

Cesc Martínez (Manresa, 1974) se licenció en filología catalana y desde entonces ha estado vinculado profesionalmente al mundo de la edición. Como traductor, ha abordado principalmente ensayos, sobre todo de artes escénicas, aunque también ha traducido narrativa. Ha trabajado como corrector de estilo y supervisado traducciones para varias editoriales. Entre 2001 y 2005 fue coeditor de una de las primeras revistas literarias publicadas en catalán a través de internet: *El tacte que té*. Es autor del libro de microrrelatos *Bits* (Emboscall, 2001) y las novelas *Opi i sardines* (La Magrana, 2011) y *Traça un perímetre* (Anagrama, 2019).

Pau Vidal és filòleg de formació i divulgador lingüístic d'ofici. Com a traductor de literatura italiana s'ha especialitzat en narrativa contemporània (Tomasi di Lampedusa, Roberto Saviano, Antonio Tabucchi, Erri de Luca, Gianni Rodari) i sobretot en l'obra d'Andrea Camilleri, el creador del comissari Montalbano, del qual n'ha girat al català una quarantena de títols. La seva traducció més recent és *El colibrí*, de Sandro Veronesi (Ed. Periscopi), i té a punt de publicació *Els virreis*, de Federico de Roberto (Ed. de 1984).

RESEÑAS

SWETLANA GEIER. EIN LEBEN ZWISCHEN DEN SPRACHEN. AUFGEZEICHNET VON TAJA GUT, DE ISABEL ROMERO

Swetlana Geier. Ein Leben Zwischen Den Sprachen. Aufgezeichnet Von Taja Gut. [«Swetlana Geier. Una vida entre las lenguas. Conversaciones grabadas por Taja Gut»], Fischer Verlag, 2019, 200 págs.

Isabel Romero

Swetlana Geier (Kiev 1923 – Günterstal 2010), la gran renovadora de las traducciones de Dostoievski en lengua alemana, vivió algunos de los episodios más violentos de la historia del siglo XX. En este libro, Frau Geier desgrana sus recuerdos y sus reflexiones sobre la traducción, las lenguas y la literatura —rusa y alemana en particular— en unas sugestivas conversaciones por las que no parece pasar el tiempo. Por su gran popularidad —gracias al documental *Die Frau mit den 5 Elefanten* [La mujer de los 5 elefantes] de Vadim Jendreyko—, este retrato a dos voces volvió a editarse hace un año.

Ucraniana, y contemporánea también de la escritora de origen judío Clarice Lispector, de la que precisamente se ha conmemorado el aniversario de su nacimiento el pasado diciembre de 2020, Swetlana Geier nace en el seno de una familia que ama la cultura. Con una abuela materna que había ido a la Universidad y que le leía a Pushkin en vez de libros infantiles, no es de extrañar que la niña fuese espabilada. Empieza a aprender alemán a los cinco años con una profesora particular, y francés poco después, por iniciativa de su madre. Sin embargo, irá a la peor escuela de Kiev, porque sus progenitores pensaban que debía conocer la realidad de la vida. Y la conoció, desde luego. Aunque siempre lo tuvo claro: «ich wollte studieren» (p. 46). Quería estudiar y lo repetirá muchas veces como un mantra o un descargo, mientras charla con Taja Gut, el autor y a su vez editor de mesa en la editorial Rudolf Steiner.

Después de la Revolución, Ucrania, el granero de Rusia, se convierte en el objetivo de Stalin. Una Svetlana que recuerda la niñez relata su primera experiencia ante la muerte al pasar junto a un campo de cereales (p. 16). Son los tiempos del *homolodor*, cuando los hambrientos morían al comerse las semillas que no podían digerir, tal como se lee en *Todo fluye*, donde Vasili Grossman^[1] narra las consecuencias de la infame «Ley de las Espigas» sobre el pueblo ucraniano. En 1938, el padre de Svetlana será detenido y torturado en una de las purgas estalinistas: muere cuando ella tiene quince años. A todo esto, sigue estudiando, lee incansablemente y acaba el bachillerato con la mejor nota. Pero apenas al día siguiente el país entra en guerra. Dos meses más tarde, la mortífera maquinaria nazi se pone en marcha en las afueras de la ciudad. Su compañera de pupitre durante nueve años será otra víctima inocente entre los más de 33.000 judíos que pierden la vida en el barranco de Babi Yar. Los alemanes, instalados en la casa de enfrente, necesitan a alguien que hable su idioma. Le aseguran que podrá seguir estudiando, como desea, si trabaja un año para ellos y la contratan en el Instituto de Geología. Después de la batalla de Stalingrado, tanto ella como su madre saben que deberán marcharse o las señalarán como colaboracionistas. Con la Dortmund Union Brückenbau A.G., compañía para la que la joven Svetlana trabaja en aquel momento, envían a Alemania unas pertenencias que nunca más volverán a ver. Las dos viajarán después con su perro en un coche sujeto a la plataforma de un tren de mercancías durante once días seguidos a través de bosques interminables. Sin embargo, la acogida no es como esperan ya que serán recluidas en un campo para trabajadores del Este, donde ella traduce documentos. Por fin, al cabo de varios meses, uno de sus protectores — que aporta aquí su testimonio escrito—, consigue facilitarle un pasaporte para que pueda inscribirse en la Universidad con una beca. Este le aconseja ir a Freiburg, donde vive su cuñado, especialista en Rembrandt, que puede ayudarle. Es una señal. Pues, como supieron ver Gide, Proust o Stefan Zweig^[2], el lenguaje pictórico de este artista holandés de Leiden encuentra eco en Dostoievski, el escritor polifónico que indagó como ningún otro en la zona oscura del ser humano en busca de luz.

De hecho, a sus ochenta y cuatro años Frau Geier aún se preguntaba cómo podía ser que nadie de uno u otro bando la hubiera liquidado por entonces. Y desde luego que tenía un sentido. Porque, percibiendo el alemán con su alma rusa, en sus cincuenta años de profesión, estaba destinada a traducir a la amada lengua de Goethe a escritores como Bely, Tolstói, Bulgákov o Solzhenitsyn, entre otros, así como las grandes novelas de Dostoievski —los cinco elefantes— a las que dedicó cuatro lustros de su vida, y *El jugador*, cómo no, que dejó prácticamente terminada antes de su muerte.

Este librito de apenas doscientas páginas consta de cinco partes: un afectuoso prefacio del autor, seguido de «Ein Leben zwischen den Sprachen», esencia de varias conversaciones grabadas entre 2004 y 2007 que presta el título a esta semblanza y, agrupadas en un apéndice, otras tres espaciadas en el tiempo, desde 1986 hasta 1999, donde se revisan las cuestiones más significativas. Frau Geier habla aquí sobre la incompatibilidad de las lenguas, plantea qué es para ella traducir y formula a grandes rasgos su teoría de la traducción, apuntalada en la idea de que esta debe tener un latido y fluir, sin percibirse como tal. La única vanidad que puede permitirse el traductor es el aparato de notas, observa. Destacará también la anomalía del vate en la figura de Pushkin, rompedor y referente absoluto de otros grandes escritores como Gógol, Pasternak o Dostoievski, a quien se le dedica un jugoso análisis que en realidad jalona todo el libro, completándose al final con algunos asuntos traslaticios sobre los títulos, la repetición léxica, lo traducible y lo no traducible en los mundos que son las lenguas «Es sind Welten!» (p. 157), el aspecto inagotable del texto dostoievskiano o el interminable acercamiento al original (p. 179). En este apartado se incluye asimismo la carta de Constantin Graf Stamati, alto mando de las SS en 1944, sobre el caso de la rusa S. I., una lista de todas sus traducciones, una cronología vital y un posfacio para la edición de bolsillo.

A pesar de haber interpretado y traducido ya cientos de papeles antes de cumplir los treinta, Frau Geier consideraba insatisfactoria la profesión por todo lo que se pierde en el transporte de un idioma a otro. Aun así, un día empezó a traducir a Andréiev mientras sus dos hijos pequeños jugaban y ya nunca dejará de hacerlo. Cuando se le pregunta qué es la traducción, esta alude al cuadro de *San Jerónimo en su estudio (Der Heilige Jeronimus im Gehäuse)* de Antonello de Messina. «Das Gehäuse ist nicht eine Metapher oder ein Vergleichen für das Übersetzen. Es ist nur ein uraltes Bild für menschliches Leib als Hülle der Seele»^[5]. Merece la pena hacer un inciso para puntualizar que aquí la palabra *Gehäuse*, de origen germánico, evoca un aspecto espiritual que no reviste el término *studio* en italiano, ni en su traducción al inglés, ni tampoco a las lenguas romances, que conservan igualmente la raíz latina en el título original del cuadro. No sucede así en Durero (véase *Arquitecturas terminales: 2009*) que es alemán y elige en su representación del santo *Gehäuse* antes que *Arbeitszimmer*, *Atelier* o incluso *Pult* (escritorio / pupitre) como —Goethe en *Fausto*^[4]—, tal como se constata en algunas traducciones (*cellule*, celda). «Ein Fremdkörper in einem kirchenartigen Raum. So sitze ich in dem Text, den ich verinnerlichen, mir ein-verleiben muss. Das ist so. Und das ist übersetzen»^[5]. Frau Geier siempre leía el libro que iba a verter al alemán hasta integrarlo en su ser, sabiéndose de memoria pasajes enteros. Esperaba lo necesario hasta

captar el tono, hasta oír la música del texto antes de empezar y, cuando percibía que era el momento, se sentaba a dictar la traducción a su amiga Hanna. (Claro está que se lo podía permitir ya que el Ministerio de Cultura asumía los gastos de la casa y tampoco los editores la presionaron jamás con los plazos de entrega). Dice que nunca se vio como traductora, que sencillamente se sentía ella misma, que traducir era como respirar (p. 124). Está todo dicho. Estamos seguros de que del mismo modo que unos respiramos solo aire, ella inhalaba también las frases en ruso y, a consecuencia del proceso de combustión en la fragua de la respiración^[6], las exhalaba después en alemán, de la forma más natural del mundo.

Entre los autores rusos clásicos del siglo XIX y del XX que tradujo Frau Geier se encuentra el simbolista Andréi Bely ya que, a su juicio, debía existir un libro como *Verwandeln des Lebens*, (en castellano escuetamente *Recordando a Rudolf Steiner*^[7], quien, no olvidemos, concebía una visión goetheana del mundo). Según Frau Geier, los representantes del simbolismo ruso que prosperan bajo la flor azul se relacionan tarde o temprano con la antroposofía, un «[sendero de autoconocimiento que conduce lo espiritual en el ser humano a lo espiritual en el universo](#)» hasta el punto de que uno de los conceptos clave del simbolismo ruso embebido en el romanticismo alemán, «*verwandeln des Lebens*»^[8] estaría tomado de un concepto antroposófico. Este será un aspecto clave en el criterio de Frau Geier para elaborar una propuesta o aceptar un libro. Así, siempre tratará de escoger con su «tenacilla» a aquellos autores que se interroguen sobre la esencia del arte, la palabra poética y el poeta. Y claro está, el poeta es Pushkin, cuya obra fue definida como el vademécum de la literatura rusa moderna, donde campa a sus anchas el «héroe ruso negativo», encarnado por Onegin en la novela del mismo nombre o por Aleko en *Los gitanos*, para replicarse con el tiempo en personajes como Yuri Zhivago, Raskólnikov, en *Crimen y castigo*, o los Karamázov.

Como se sabe, cada cierto tiempo todo lo clásico reclama una actualización de la forma y hasta una restauración para devolverle el lustre original. En el caso de Dostoievski, Svetlana Geier hace ambas cosas. Señala, por ejemplo, que muchas traducciones habían «ayudado» al autor (p. 149), más bien «*hastiger*» (precipitado) y «*nachlässiger*» (descuidado) en el plano estilístico; que en *Los hermanos Karamázov* el prefacio del autor había desaparecido; y explica por qué decide cambiar el título de *Verbrechen und Sühne* (Crimen y expiación)^[9] por *Crimen y castigo* cuando tradujo la novela por segunda vez el año 1999, desmarcándose con ello de sus antecesores. Entre sus consideraciones, destacaremos que

Raskólnikov, como estudiante de leyes, debía conocer el tratado de Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, traducido al ruso sucesivamente entre 1806 y 1879 (p. 152). Asimismo, una de las marcas estilísticas del autor recuperadas en esta traducción es el uso reiterativo del adverbio *plötzlich* (de repente), suprimido de manera inexplicable hasta entonces, siendo «vdrug» su equivalente en ruso, una referencia a la percepción limitada del ser humano en la novela. Así sucede también con «mne kazhetsia» / *es scheint* (parece) o *mir scheint* (me parece), muy común en sus escritos y fundamental en *El jugador*. La fuerza de la apariencia, del vano fulgor para contrarrestar la dureza de la vida: la ilusión de ganar una partida, *la ilusión del indulto*^[10] de los condenados a muerte, hecha realidad fervorosamente en su caso, o el anhelo de la libertad en Siberia, por mencionar apenas un par de datos biográficos. En cuanto a su narrativa, Albertine^[11] lo captó a la perfección: «—Mais, est-ce qu'il a jamais assassiné quelqu'un, Dostoïevski? Les romans que je connais de lui pourraient tous s'appeler l'Histoire d'un Crime.» Y no es la única. Frau Geier coincide con esta cuando afirma: «Dostojewski hat einen großen Roman geschrieben, und es ist immer die gleiche Figur; eine unglaublich moderne Figur, ein Zeitgenosse von uns»^[12] (p. 164). No es extraño que sigamos leyendo a este genio que se pregunta sin cesar en toda su obra «¿quién soy?», una cuestión en la que, con toda certeza, habrá indagado más que nadie la traductora que se midió con el legado literario de este gran escritor durante más de veinte años. En el documental de Vadim Jendryko, Frau Geier muestra los cinco elefantes y tras un breve silencio concluye: «Man übersetzt das nicht ungestraft. Ich habe viel gelernt, nicht nur für die Profession, sondern auch für mein Leben.»^[13] Seguro que es así. Al margen de que no estemos ante una novedad editorial, ojalá recordemos durante mucho tiempo aún este libro de enseñanzas de la traductora que dio voz en alemán a Dostoievski con un alma rusa como la de él.

Notas:

[1] Traducción de Marta Rebón, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.

[2] André Gide, *Dostoievski*, traducción de Laura Claravall, Ediciones del Subsuelo, 2016; Marcel Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, 1989; Stefan Zweig, *Tres maestros*, traducción de Joan Fontcuberta i Gel, Acantilado, 2011.

[3] «La celda no es una metáfora o un símil sobre la traducción. Es una imagen ancestral del cuerpo como envoltura del alma.» (Las traducciones de las citas extraídas del libro son de la autora.)

[4] J. W. Goethe, *Fausto*, edición de Manuel José González y Miguel Ángel Vega, traducción de José Roviralta, Cátedra, 14ª edición, Madrid, 2011.

[5] «Un cuerpo extraño en una sala en forma de iglesia. Así estoy sentada yo en el texto que debo interiorizar, en-carnar dentro de mí. Es así. Y eso es traducir.»

[6] Teresa Porzecanski, *La respiración es una fragua*, Ediciones Trilce, Montevideo, 1989.

[7] Andréi Bely, *Recordando a Rudolf Steiner*, IAO Arte Editorial, Madrid, 2013.

[8] «La vida en transformación.»

[9] Daniel Drewski, «Culpa y expiación» en: *DERECHO Y HUMANIDADES*, N° 16, pp. 261-268. Véase también Elisabeth Dorner, *Schuld und Sühne oder Verbrechen und Strafe? Dostojewskijs Romantitel in deutscher Übersetzung* (Culpa y expiación o Crimen y Castigo, El título de la novela de Dostoievski en la traducción alemana) [Tesis de máster no publicada], Universidad de Viena, 2016.

[10] «En psiquiatría hay un estado de ánimo que se denomina «ilusión del indulto». Se trata del proceso de consolación que desarrollan los condenados a muerte antes de su ejecución; conciben la infundada esperanza de que van a ser indultados en el último minuto», Viktor Frankl en *El hombre en busca de sentido*, traducción del Comité de traducción al español, Ed. Herder, 3ª ed., Barcelona, 2015, p. 43.

[11] *La Prisonnière*, p. 365.

[12] «Dostoievski escribió una gran novela, y siempre es el mismo personaje; un personaje increíblemente moderno, nuestro contemporáneo.»

[13] «No se traduce esto impunemente. He aprendido mucho, no solo en cuanto a la profesión, sino en cuanto a mi vida también», Jendreyko, Vadim (guion y dirección), *Die Frau mit den 5 Elefanten: Svetlana Geier – Dostojewskijs Stimme*. (La mujer de los cinco elefantes – La voz de Dostoievski) DVD, 2009, 93 Minutos.

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

MISS HERBERT, ADAM THIRLWELL, DE MARINA DE LA CRUZ HERNÁNDEZ

Miss Herbert, Adam Thirlwell, Jonathan Cape, Londres, 2007. 592 páginas

Marina de la Cruz Hernández

El ensayo *Miss Herbert* lleva el nombre de una institutriz inglesa amiga de Gustave Flaubert que, según se dice, realizó la primera traducción de *Madame Bovary* al inglés. Sin embargo, dicha traducción desapareció y tampoco ha sobrevivido ninguna foto de la mujer en cuestión. Esta obra de Thirlwell está disponible en español en traducción de Aleix Montoto, publicada por Anagrama y titulada *La novela múltiple*.

Adam Thirlwell (1978) fue considerado en el año 2003 uno de los mejores autores ingleses jóvenes por la revista literaria británica *Granta*. Es uno de los miembros del All Souls College de la Universidad de Oxford. Además de la obra que estamos tratando, de él se han publicado en España las novelas *Política* (*Politics*, trad. de Javier Calzada) con la que Thirlwell saltó a la fama, *La huida* (*The escape*, trad. de Aleix Montoto) y *Estridente y dulce* (*Lurid & Cute*, trad. de Aleix Montoto).

Miss Herbert reúne un deslumbrante conjunto de escritores de todas partes del mundo para ilustrar que la novela, como género, cruza fronteras gracias, en gran parte, a la traducción. En este extenso ensayo, que se centra en escritores como Stein, Cervantes, Sterne, Nabokov o Austen, Thirlwell se pregunta si el estilo es un concepto meramente lingüístico, cómo puede traducirse y, cuando se intenta hacerlo, hasta qué punto pueden cambiarse la forma y el contenido y seguir considerando que el texto es el mismo.

Podríamos decir que *Miss Herbert* es un libro de libros, donde los personajes son los propios novelistas. Además, viene acompañado de un apéndice que se titula «Madmoiselle O», una historia de Vladímir Nabokov escrita en francés, en la que el autor habla de su propia institutriz. En esta ocasión, encontramos el texto original en francés junto a una nueva traducción al inglés hecha por Thirlwell.

Miss Herbert es un ensayo logrado, ya que está estructurado en forma de pequeñas anécdotas e invita al lector a reflexionar sobre la traducibilidad de la literatura. En la obra lo que más se percibe es el amor por la literatura, lo cual se ve reflejado en el contenido y en la génesis de las novelas. El autor describe la escritura de novelas como un «arte internacional» y lo confirma a través de los ejemplos de literatura traducida que aparecen en este libro. A pesar de que es un ensayo que muestra una gran atención a las cuestiones estilísticas, Thirlwell cede en ocasiones a una prosa un tanto artificiosa que empaña la contundencia de sus argumentaciones.

Lo que llama más la atención de *Miss Herbert* es su presentación: en la editorial Jonathan Cape han apostado por una edición muy cuidada, con tapa dura, que enriquece visualmente las reflexiones expuestas. El libro incluye ilustraciones, fotografías y mapas, entre otros elementos.

Si bien la obra puede resultar reiterativa para un lector no especializado debido a las redundancias en las que ocasionalmente incurre el autor, el libro presenta unos paralelismos muy interesantes. En resumen, *Miss Herbert* es un buen ejemplo para adentrarse en la historia de la novela como género y el papel tan importante que la traducción ha tenido en su difusión.

Marina de la Cruz Hernández (Parets del Vallès, 1998) es traductora e intérprete. Ha traducido la correspondencia de Sanmao, una autora taiwanesa, para su trabajo de fin de grado.

NOVEDADES TRADUCIDAS

COTO ADÁNEZ: *TODOS PÁJAROS*, DE WAJDI MOUAWAD

[Coto Adánez](#) ha traducido del francés la obra de Wajdi Mouawad, *Todos pájaros*, editada por [La uÑa Ro'Ta](#), noviembre de 2020.

Sinopsis

La obra es un retorno a las grandes narraciones, a las grandes epopeyas con las que se dio a conocer: *Incendios*, *Forets*, *Littoral* y *Ciels*, tras pasar por textos más íntimos como *Seuls*, *Sœurs* o *Inflammation du verbe vivre*.

El autor retoma los temas que inundan su obra: la identidad, la transmisión del odio, el peso de la memoria, el origen. Por primera vez se mete en territorio enemigo, es decir, va a hacer hablar al enemigo, a adoptarlo y a defenderlo. «Va al encuentro absoluto del Otro». A partir de la leyenda persa del pájaro anfibio, de la historia de Hasan Ibn Muhammad al-Wazzan, más conocido como León el Africano, del conflicto palestino-israelí, nos lleva a un conflicto familiar que surge cuando Eitan, un joven alemán de origen judío, se enamora de Wahida, una joven estadounidense de origen palestino. ¿Estamos presos de nuestra identidad o podemos cambiarla? ¿Hay que decir la verdad cuando esta puede matar?

Una obra de teatro escrita en francés pero pensada, desde el principio, para ser interpretada en la lengua materna de sus personajes, árabe, hebreo, inglés y alemán. Un texto poético y fluido. El teatro también se lee.

MELINA MÁRQUEZ: *DELIRIO AMOROSO*, DE ALDA MERINI

[Melina Márquez](#) ha traducido del italiano *Delirio amoroso*, de [Alda Merini](#), [Altamarea Ediciones](#), octubre de 2020.

Sinopsis de la obra

Alda Merini relata en primera persona su experiencia en el psiquiátrico de Taranto (Puglia). No es la primera vez que la escritora ha tenido que ser ingresada en un «manicomio»; su paso por varias clínicas psiquiátricas a lo largo de su vida marcó toda su escritura. En *Delirio amoroso* narra las torturas físicas y mentales de estar encerrada, la angustia por no poder escapar y la necesidad de volver a ver a su amado, del que la han separado. Sin embargo, Alda saldrá de la clínica para descubrir que su esposo ha fallecido. El delirio continúa con la no aceptación de la muerte del amor de su vida, un delirio narrado en una prosa poética que sumerge al lector en la mente delirante de su protagonista. Angustia, incompreensión y, por encima de todo, una crítica mordaz al sistema psiquiátrico que imperaba en Italia.

Comentario de la traductora

Alda Merini era más poeta que prosadora, pero en verso o en prosa sabía narrar todo acontecimiento vital por delirante o doloroso que fuera. En este caso, como traductora tuve que enfrentarme a su prosa poética. Un texto breve estructurado en bloques independientes e interdependientes entre sí. Una narración constantemente interrumpida, con saltos en el tiempo, pero que se mantiene fiel a un hilo argumental concreto: el delirio. Para traducir a Alda Merini tuve que empaparme de su historia personal, de la situación de los psiquiátricos en la Italia del momento y, sobre todo, tuve que conocer todas esas voces que aparecen en su relato y que se dirigen a ella para juzgarla. La sociedad que rodeaba a Alda Merini, su familia y amigos están presentes en este delirio que la escritora narra al lector en un limbo entre la locura y la cordura. La traducción me hizo tener que estar en equilibrio sobre ese fino hilo que separaba la realidad y el delirio en la narración. Una experiencia traductológica «delirante» de la prosa poética de una de las grandes escritoras del siglo XX italiano.

Enlace a las [primeras páginas](#), y más sobre [Melina Márquez](#).

ISABEL HURTADO DE MENDOZA AZAOLA: *EL INVASOR*, DE ANGELO MOZZILLO

[Isabel Hurtado de Mendoza Azaola](#) ha traducido del inglés la obra de [Angelo Mozzillo](#) *El invasor*, editada por [Matamua Books](#), diciembre de 2020.

Sinopsis

Cuando la familia crece, nuestros peques pueden sentir que han perdido su lugar, su trono. Con este cuento personalizado descubrirán que más que un invasor, lo que ha llegado a casa es un amigo para siempre.

Comentario sobre la traducción

Matamua Books, editorial de libros personalizados para niños, nació en abril de 2019 con el objetivo de crear una sociedad más acogedora e inclusiva. Conocí esta pequeña cooperativa internacional a través de una compañera que tradujo al inglés el primer libro de Matamua, *Hay una vez: la gran aventura de la reproducción asistida*. La iniciativa me atrajo principalmente por su valentía: querían crear un puente de diálogo entre padres e hijos a través de un cuento personalizado y adaptado a cada tipo de familia, de modo que estas pudieran normalizar y asimilar su experiencia de reproducción asistida, un tema aún tabú en numerosos entornos.

En septiembre de este año, tuve la inmensa suerte de que la editorial me contactara para traducir su segundo libro, *El invasor*, sobre la llegada de un hermanito a la familia. Yo no tenía experiencia traduciendo cuentos infantiles pero, como madre de un ratoncito de biblioteca de tres años, me hacía una ilusión tremenda lanzarme. Así que pedí consejo a varios compañeros de [ACE Traductores](#) sobre la preparación de un presupuesto para este tipo de publicación y redacté un texto para expresar mi motivación y describir mi experiencia en traducción y en el ámbito de la infancia en concreto. El equipo de Matamua decidió darme una oportunidad y el resultado fue verdaderamente satisfactorio para todas las partes. Durante todo el proceso, me sentí valorada como traductora, comprendida e involucrada en el proyecto. Estas sensaciones, unidas al apoyo de varios ACEttéteros (¡gracias!), me dieron la confianza necesaria para ser creativa y hacer varias sugerencias, que Matamua escuchó atentamente. Entre nosotros se creó el tipo de relación que me gustaría forjar con todos mis clientes: cercana, fértil y fluida. Si queréis más detalles sobre el cuento,

el proceso de personalización o la editorial, os animo a que visitéis la página web de [El invasor](#). Pero, cuidado, no vais a poder resistiros a regalar este cuento a familiares y amigos que amplíen la familia.

[Enlace](#) a las primeras páginas.

Más sobre la [obra](#).

MARÍA TERESA GALLEGO URRUTIA Y AMAYA GARCÍA
GALLEGO: *LAS INSEPARABLES*, DE SIMONE DE
BEAUVOIR

[María Teresa Gallego Urrutia](#) y [Amaya García Gallego](#) han traducido del francés la obra inédita de Simone de Beauvoir *Las inseparables*, editada por Lumen, octubre de 2020.

Sinopsis de la editorial

Escrita en 1954, cinco años después de la publicación de *El segundo sexo*, *Las inseparables* narra la amistad apasionada que une a Sylvie y a Andrée —*alter ego* de la propia Simone de Beauvoir y de Élisabeth Lacoïn (Zaza)— desde que, con nueve años, se conocen en la escuela. Andrée es alegre, inteligente y atrevida, y Sylvie, una niña formal que se siente irremediabilmente atraída por su personalidad arrolladora. Juntas aprenderán a librarse de las convenciones y las expectativas asfixiantes de su entorno, ignorantes del trágico precio que tienen la libertad y la ambición intelectual y existencial. Una historia catártica para la autora, tal vez demasiado reveladora para publicarla en vida, cuya recuperación —junto con algunas fotografías y cartas que sirven de testimonio— constituye un acontecimiento literario.

La crítica ha dicho...

«La novela más íntima de Simone de Beauvoir, material explosivo donde había depositado sus inquietudes primeras, sus coqueteos con el mundo, los deseos compartidos, la militancia natural entre dos hembras que se abrazaban completamente.»

Lorena G. Maldonado, *El Español*.

«Un libro inesperado [...] que desconcierta y fascina de inmediato.»

Silvia Ayuso, *El País*.

«Una novela inédita conmovedora, verdadera y cruda. [...] El carácter autobiográfico y la pureza y honestidad a la hora de relatar esta relación, hacen de este texto una novela apasionante sobre la mayoría de edad, sobre la amistad femenina y la búsqueda de su propio camino en el mundo.»

Francisco Recio, *La Opinión de Málaga*.

«De Beauvoir convierte su relación con su íntima amiga Zaza en una ficción que permite comprender mejor la opresión y la alienación de las mujeres a principios del siglo XX, y contra la que ambas intentarían rebelarse.»

EFE

«No se puede hablar de feminismo hoy en día sin mencionar a Simone de Beauvoir. [...] Todo un referente.»

La Vanguardia («Mujeres extraordinarias»).

«Se lee de un tirón.»

Óscar Caballero, *La Vanguardia*.

Sobre la traducción

Hubo que prestar (como siempre, por lo demás) gran atención a la época. En este caso, no tanto a la lengua de la parte narrativa, que no plantea ninguna dificultad reseñable y es la usual en una autora prácticamente contemporánea, cuanto al vocabulario referido a los atuendos, peinados, hábitos y modales de una clase tan conservadora como la alta burguesía francesa católica en el período entre las dos guerras mundiales.

[Epílogo](#) de la novela en Babelia.

MARÍA ALONSO SEISDEDOS: *HORAS CRUENTAS*, DE CASEY CEP

[María Alonso Seisdedos](#) ha traducido del inglés la obra de [Casey Cep](#), *Horas cruentas*, [Libros del K. O.](#), 2020.

Tras el éxito fulgurante de su primera novela un año antes de que yo naciera, Harper Lee viajó a su Alabama Natal para contar la historia del reverendo William Maxwell, de quien se sospechaba que había asesinado a seis personas de su entorno sin que en ningún caso se hubiera podido demostrar su culpabilidad. En este libro, Casey Cep, periodista del *The New Yorker*, investiga a fondo para trenzar la historia del Reverendo y la del abogado que lo defendió con la de la propia autora de *Matar a un ruiseñor* y su incapacidad para llevar a cabo la tarea que se había propuesto. Un relato de suspense en el que lo importante no es desvelar la identidad del asesino.

No es que a una le falte imaginación, sino que la echa en falta cuando le falta. Tal vez por eso le gusta más leer que ver pelis, series y demás familia, que te lo dan todo bien regurgitadito. Una palabra, una sola, me puede llevar por derroteros de los que es difícil salir. *Furious Hours* decía el título. ¡Qué ganas de complicarse la vida! Todavía no me había puesto manos a la obra y ya anticipaba el enfrentamiento —lo cortés no quita lo valiente— que tendría con los editores cuando se cumpliera el plazo de entrega. Dirían lo obvio. Era más que obvio. **Pero yo, queridas, estaba dispuesta a dar la batalla: mi reino por la palabra exacta, esa utopía.** Una lee *furious* y ve un huracán que arranca árboles y tejados (que es como decir que deja gente —grande y pequeña— desprotegida); ve violencia humana, sangre, vidas que aun si siguen siendo ya no serán las mismas. Lo que no ve, por ejemplo, es a alguien furioso, ni siquiera furibundo, rompiendo platos. Y empieza a traducir. Pasan las páginas y con ellas el relato. Llega el momento en que se alude el título. Se cita un texto de Harper Lee:

Después de esto, Lee hizo una pausa para señalar un hecho curioso: la historia de Pickett se interrumpe una vez el estado pierde la independencia. Termina en el momento en que se integra en la Unión en 1819, precisamente cuando las cosas, según el criterio de la mayoría de los alabameños, se ponían interesantes. Lee, sin embargo, tenía una teoría sobre las razones que llevaron a Pickett a detenerse ahí. «No creo que le apeteciera —explicó— escribir sobre la suerte que al final corrieron el pueblo creek, los cherokee, los chickasaw y

los choctaw, y que se decidió cuando él aún vivía». Su relato concluye con los «enfrentamientos» entre el ejército de Andrew Jackson y los creek, que, prosiguió Lee, «supusieron el principio del fin, que aconteció, como bien sabemos, en unas pocas horas cruentas en Horseshoe Bend».

A continuación de ese «horas cruentas» iba, cómo no, una nota para el editor. Nadie se había dedicado a romper platos. Gritos, supongo, si se oyeron. Pero no iban solos. A eso se le llama masacre o matanza. Se cumple el plazo de entrega y se inicia el duelo. La traducción en el fragmento era excelente —me decían—, pero como título, después de consultas varias, solo había recibido contorsiones faciales a modo de respuesta. Para contorsión facial la mía. Me gusta poner títulos más que un buen caramelo ácido. Me parecía que no solo encajaba de la mejor manera posible en el susodicho fragmento, sino que le iba al pelo a todo el relato. Porque cruenta había sido la vida homicida del reverendo Maxwell y cruento tuvo que ser el dolor de Harper Lee, la angustia de no ser capaz de escribir una historia que con tanto ahínco había investigado. El editor me ofreció toda la retahíla de opciones que su afectísima servidora —como él mismo suponía— ya había sopesado. Repliqué, en un intento desesperado, con la única alternativa a *cruentas* válida para mí y que no aparecía en la lista: *violentas*. Cuatro días más tarde recibí otro mensaje. Mi primera propuesta había triunfado en un debate —y cito— «intenso y extenso». Sobreimpreso en la pertinente y deliciosa ilustración de cubierta de María Castelló Solbes, los lectores verían un horas cruentas en letras rojas. Di cuatro pasos de baile: un final redondo para la traducción del libro sobre el libro sin final.

Más sobre la [autora](#)

Primeras páginas en *El País*

Algunas reseñas en prensa:

[Indienauta](#)

[Paseando a miss cultura](#)

[ABC](#)

[Loff it](#)

Reseña de alguien que no se enteró de nada... o que no se leyó el libro. Como curiosidad, no tiene desperdicio. Que se confunda dos veces de editorial no es el peor de sus errores.

ITZIAR HERNÁNDEZ Y PAULA ZUMALACÁRREGUI: *APRENDER A ESCRIBIR* DE GERTRUDE STEIN

[Itziar Hernández Rodilla](#) y [Paula Zumalacárregui Martínez](#) han traducido del inglés la obra de Gertrude Stein *Aprender a escribir*, editada por [Greylock](#), enero de 2021.

Sobre la autora

Gertrude Stein (1874-1946) fue una escritora estadounidense que causó un gran impacto en la cultura del siglo xx, tanto por su personalidad como por su papel de mecenas de las artes y su propia producción literaria. En 1903 se estableció en París, donde vivió el resto de su vida con su pareja, la escritora Alice B. Toklas. Su casa fue durante muchos años el punto de encuentro de un importante grupo literario conocido como la Generación perdida, donde escritores estadounidenses como Sherwood Anderson, Ernest Hemingway y Thornton Wilder eran animados por Stein a desarrollar su propio estilo.

Siempre desarrolló un estilo narrativo alejado de las convenciones, en el que la trama queda casi eliminada, empleando una prosa libre y radicalmente innovadora en lo que a sintaxis y puntuación se refiere. Stein continuó experimentando con las posibilidades del lenguaje durante toda su vida.

En su trabajo, trató de poner en paralelo las teorías del cubismo, específicamente en su concentración en la iluminación del momento presente y su uso de repeticiones ligeramente variadas, llevando la fragmentación y la abstracción hasta el extremo.

Sobre el libro

Aprender a escribir está compositivamente construida como una pintura cubista, en la que cada elemento está relacionado con cada elemento de forma aparentemente abstracta pero, al igual que ocurre con las pinturas cubistas, esa abstracción es una ilusión. Y es a esta relación «real» —entre palabras y objetos— a lo que Stein llama gramática, siendo esta el hilo conductor de *Aprender a escribir*, un texto compuesto de párrafos que parecen estar en meditación ante un territorio de posibilidades narrativas. *Aprender a escribir* contiene los pensamientos de Gertrude Stein sobre el oficio de escribir pero también es un canto libre y un homenaje al hecho de crear a través de las palabras; es una celebración, un logro asombroso y arduo que no significa nada, o sí.

Sobre la traducción

Cómo traducir un texto que nadie compraría en la librería si abriese sus páginas al azar sin conocer a la autora. Un libro donde las frases parecen no tener sentido. Un libro de pensamientos. Un libro que parece escrito en el crepúsculo entre la vigilia y el sueño. Un libro que, además, fallando a la expectativa que despierta su título, no enseña a escribir. Porque este libro, si enseña algo, es en todo caso la manera en que Gertrude Stein escribía mientras lo escribía. Y quizá esa sea, después de todo, la forma de afrontar la traducción.

Pero, como decía Eduardo Mendoza, «el problema es que el texto original siempre está escrito en otro idioma, y eso lo complica todo de mala manera». ¿Cuántas palabras homónimas conocen en español? Quizá las únicas que se les ocurran sean «haya» y «aya»; pues bueno, esas no las van a encontrar en esta traducción. Pero, es más, ¿cuántas palabras conocen que puedan ser verbo y adjetivo sin cambiar de desinencia? ¿Cuántas que pululen por la frase cambiando de función? Nosotras, lo podemos decir ya, pocas.

Tomamos pocas decisiones apriorísticas, pero ahora, después de traducir, sí podemos hablar de estrategias. La principal es la que concierne a la puntuación. Solo está en español la que utiliza la autora en inglés, excepto en el caso de las preguntas. Stein escribe en un idioma en el que las oraciones interrogativas se marcan con un signo de cierre porque el uso de auxiliares que preceden al sujeto o los pronombres interrogativos marcan dónde comienzan las preguntas. Probamos varias estrategias, pero acabamos rindiéndonos a la evidencia. El español inventó el signo de apertura de interrogación por una razón: hacía falta. Y, si Gertrude Stein utilizaba las herramientas que le proporcionaba su idioma, ¿por qué no hacerlo nosotras con el nuestro? Así pues, todos los signos interrogativos son nuestros y están colocados donde Stein marcaba una interrogación que en español, sin ellos, es imposible detectar.

Esta explicación resume, de hecho, muchas estrategias de traducción de las que hemos usado. Conscientes de que nuestro idioma no nos permitía muchas de las cosas que a Stein el suyo, hemos optado por utilizar las herramientas que sí nos brindaba, incluida la del género femenino y masculino, en un texto en que ninguno de los dos está marcado salvo por el uso de ciertos pronombres y nombres propios. Las aliteraciones, los paralelismos, los parónimos, las figuras retóricas son todas españolas, intentando siempre encontrar el juego más cercano al posible sentido semántico del inglés. Siempre que fuese posible significa, por supuesto, que la interpretación ha sido muy laxa en diversidad de ocasiones. Pero,

como esperamos haber dejado claro hasta ahora, consideramos que no es el sentido lógico lo que prima en el texto original, así que ¿cómo de fiel sería respetarlo sobre todas las cosas? Para nosotras, ha sido más leal no hacerlo. Por supuesto, sabemos que no todo el mundo pensará así.

JAIME VALERO, *LA REINA DE NADA*, DE HOLLY BLACK

*Jaime Valero ha traducido del inglés la obra de [Holly Black](#) *La reina de nada*, editada por [Editorial Hydra](#), septiembre de 2020.*

Sinopsis

Última entrega de la trilogía *Los habitantes del aire*, protagonizada por Jude Duarte, una adolescente que vive en el mundo mágico y cruento de Faerie. Allí llegó después de que un gorro rojo llamado Madoc asesinara a sus padres para luego tomarla bajo su protección. En este tercer libro, Jude regresa de un exilio forzado y hace uso de toda su fuerza y astucia para cambiar las tornas de la guerra que amenaza con destruir el mundo de los feéricos.

Comentario sobre la traducción

Traducir esta trilogía ha sido como participar en un cursillo intensivo de folclore, principalmente anglosajón. Por sus páginas desfilan criaturas de todo tipo: *clurichauns*, *grigs*, *sluaghs*, *selkies*, junto con otras que sí cuentan con una equivalencia más o menos clara en castellano, como las harpías, las náyades, los trasgos y las sílfides. En total —sumando nombres de criaturas, lugares y objetos—, me quedó un glosario en Excel con 96 entradas al terminar el tercer libro. Una de las decisiones más meditadas en esta saga fue cómo traducir a esas criaturas. En un primer momento me planteé adaptarlas todas al imaginario español, buscando las criaturas más parecidas en nuestra mitología. Así, tal vez se habrían asomado meigas, gamusinos o tartalos a las aventuras de Jude Duarte. Pero, aunque tentador, el resultado podría haber desvirtuado el original. Así que en aquellos casos donde no había una traslación clara al castellano, opté por dejar el nombre de la criatura en versión original y cursiva. El lector curioso siempre podrá echar mano de la Wikipedia para saber más sobre estas singulares criaturas.

Después de tres libros, también he constatado que Holly Black y yo tenemos un oído muy diferente. En más de una ocasión me chirriaban algunas frases a la hora de corregir, y no sabía si era porque yo estaba un poco obtuso o si, sencillamente, la manera de escribir de la autora no terminaba de encajar conmigo. Al final, como es lógico, siempre he primado la fidelidad al original, aun a costa de que ciertas construcciones me sonaran un poco... forzadas, por decirlo de alguna manera. Pero es más cosa mía que algo que después pueda percibir el lector. Lo que sí me ha quedado, en este tercer libro, es una espinita con el título.

Yo habría preferido una aproximación menos literal y haberlo titulado *La reina sin reino*, aunque me hubiera alejado un poco del *The Queen of Nothing* original.

INÉS SÁNCHEZ MESONERO: *LA PATRULLA GATUNA 1 Y 2*, DE DANIEL PICOULY Y COLONEL MOUTARDE

[Inés Sánchez Mesonero](#) ha traducido del francés las obras de [Daniel Picouly](#) y Colonel Moutarde *La Patrulla Gatuna 1 y 2*, para [Nuevo Nueve Editorial](#), julio de 2020.

Sinopsis de la obra

¡Los Mininos contra los Micifús! Travesuras y arañazos en una aventura emocionante.

Terribles noticias acaban de caer sobre los miembros de Los Mininos. Por una extraña confusión piensan que Pyms está mal del corazón. ¿Qué pasaría si su amigo estuviera amenazado por una terrible enfermedad? ¿Qué hacer? Reunión de emergencia en la sede de esta patrulla gatuna. Después de una tormentosa sesión de reflexión, la banda decide hacer vivir extraordinarias aventuras a Pyms. En menos que canta un gato, todos se embarcan en la organización de un falso secuestro de Blanca para hacer de Pyms un héroe. Pero los Micifús lo han escuchado todo. «¡Convirtamos lo falso en real!».

Así es como los Mininos se enfrentarán a ellos para salvar a su querida Blanca. Una cosa es segura, ¡Pyms experimentará con vosotros grandes aventuras!

Leer sobre los Mininos y los Micifús es viajar por los tejados de París, por las historias locas que todo niño querría vivir en compañía de sus amigos, sobre la amistad, el ingenio y la diversión. A partir de 8 años.

Comentario sobre la traducción

El consolidado autor Daniel Picouly no ha puesto fácil la traducción de estas novelitas infantiles. El ambiente gatuno trae consigo un gran número de juegos de palabras en torno al mundo felino, complicados pero muy divertidos de resolver en castellano. El lenguaje es claro para facilitar la lectura a los más pequeños, pero en ocasiones el autor esconde alguna imagen más oscura que hace reír también a los mayores. Es interesante añadir que cada personaje tiene una expresión muy caracterizada, no solo teniendo en cuenta la procedencia de las dos bandas gatunas, una callejera y otra doméstica; cada gato tiene sus maneras de hablar que marcan fuertemente sus rasgos. Siendo una novela infantil, estos están claramente diferenciados, lo cual crea dinamismo en la obra. Por otra parte, hay muchas

referencias intertextuales a la cultura popular artística a las que prestar atención, desde el mismo nombre original de los Mininos, «des Chabadas», como una serie de canciones pegadizas y muchos guiños a la literatura.

Sin duda, unas obras muy divertidas de traducir, para las que había que sacar ingenio y originalidad. Tengo ganas de que salgan los próximos ejemplares para utilizar todos los juegos de palabras felinos que tengo en la recámara.

Enlace a las primeras páginas de [1](#) y [2](#).

DIEGO MERINO SANCHO: *LO QUE SABEN LAS ABEJAS*, DE P. L. TRAVERS

[Diego Merino Sancho](#) ha traducido del inglés la obra de P. L. Travers *Lo que saben las abejas*, editada por La Llave, enero de 2021.

Sinopsis

Una puerta de entrada al reino invisible de los mitos, cuentos y leyendas tradicionales. Un mapa de la sabiduría primordial. Un libro para superar la crisis de sentido del mundo moderno, de la mano de la autora de la célebre *Mary Poppins*.

Más allá de la fama que le reportó la transgresora y oscura Mary Poppins, la escritora P. L. Travers también fue, como su personaje, una mujer libre y chamánica. Amiga de W. B. Yeats y G. W. Russell, y discípula de G. I. Gurdjieff, Travers fue una profunda conocedora de la tradición esotérica y sintetizó en su narrativa la idea de que «no se puede entender lo extraordinario sin lo ordinario». La mayoría de los ensayos recopilados en *Lo que saben las abejas* se publicaron durante los años setenta en la revista *Parabola*, durante la etapa de «bruja» en la vida de Travers, que tenía 77 años cuando escribió «El mundo del héroe» para el número inaugural. Quienes esperaban un artículo académico, se hallaron con la sorpresa de una especie de diario espiritual codificado donde la autora explora los mitos con una arrolladora y poética sabiduría. En palabras de la autora:

Quizás los mitos nos estén diciendo que los denodados esfuerzos del héroe no son tanto viajes de descubrimiento como de redescubrimiento. Que el héroe no parte en busca de algo nuevo, sino de algo antiguo y ancestral, un tesoro que se perdió y que ha de ser recuperado: su propio ser, su identidad.

Comentario sobre la traducción

Si traducir es «meterse en la cabeza del autor», para traducir a P. L. Travers hay que coger una buena bocanada de aire, tragar saliva y sumergirse en las más profundas simas de la mitología y las tradiciones de muy diversas culturas —de Europa a Oriente Medio, de ambas Américas a la China o Japón—, pues ese es el océano en el que ella se mueve grácilmente entre reflexiones y cuestionamientos vitales de igual calado.

La obra consta de 46 artículos de muy diversa índole (relatos, ensayos, conversaciones, escritos autobiográficos, poemas), por lo que ha sido necesario poner especial cuidado en adoptar un tono o una voz adecuada para cada uno según su estilo particular.

TEXTOS TRADUCIDOS

EL DESERTOR, BORIS VIAN – AMAYA GARCÍA GALLEGO Y PABLO MOÍÑO SÁNCHEZ

El pasado 30 de septiembre de 2020, ACE Traductores celebró, como es costumbre, el Día Internacional de la Traducción. En Madrid, la [Librería La Lumbre](#) acogió la cuarta entrega del ciclo *Traducción en vivo*, titulada *Traducir canciones es otro cantar*, en la que **Amaya García Gallego** y **Pablo Moíño Sánchez** propusieron sendas versiones de *Le Déserteur* de **Boris Vian**, de cuyo nacimiento se cumplían 100 años. El acto, que no contó con público debido a la crisis sanitaria, se retransmitió en directo y se puede ver aquí:

Estas son, junto a la canción original, ambas versiones con alguna variación mínima:

Boris Vian	Pablo Moíño Sánchez	Amaya García Gallego
<i>Le Déserteur</i>	<i>El desertor</i>	<i>El desertor</i>
Monsieur le Président	Ilustre autoridad,	Estimado señor
Je vous fais une lettre	le pongo cuatro letras;	presidente de Francia:
Que vous lirez peut-être	quizá llegue a leerlas	le escribo esta carta,
Si vous avez le temps	si no le viene mal.	que leerá, a lo mejor.
Je viens de recevoir	Me acabo de enterar	Por orden militar
Mes papiers militaires	de mi llamada a filas:	me tengo que ir al frente,

Pour partir à la guerre	el jueves me destinan	quieren que me presente
Avant mercredi soir	al frente militar.	mañana a más tardar.
Monsieur le Président	Ilustre autoridad,	Señor, le he de decir
Je ne veux pas la faire	no quiero ir a la guerra;	que no lo quiero hacer,
Je ne suis pas sur terre	se me ocurren ideas	que va contra mi ser
Pour tuer des pauvres gens	mejores que matar.	matar a un infeliz.
C'est pas pour vous fâcher	No es nada personal,	No se lo tome a mal
Il faut que je vous dise	pero debo decírselo.	pero está decidido:
Ma décision est prise	Lo tengo decidido:	sepa, muy señor mío,
Je m'en vais désertar	hoy voy a desertar.	que voy a desertar.
Depuis que je suis né	Desde temprana edad	He tenido que ver
J'ai vu mourir mon père	vi morir a mi padre,	a mi padre enterrado,
J'ai vu partir mes frères	a mi hermano alistarse,	marcharse a mis hermanos
Et pleurer mes enfants	a mis hijos llorar.	y a mis hijos llorar.
Ma mère a tant souffert	De tanto que sufrí,	Mi madre se murió

Elle est dedans sa tombe	mi madre está en la fosa;	de sufrir tanto en vano.
Et se moque des bombes	las larvas no le importan,	¡Qué importan los gusanos
Et se moque des vers	le da igual el cañón.	que le importa el cañón!
Quand j'étais prisonnier	Estando de rehén,	Estando prisionero
On m'a volé ma femme	me robaron la novia,	me dejaron sin nada:
On m'a volé mon âme	me robaron la historia,	sin mujer y sin alma,
Et tout mon cher passé	el alma y el ayer.	ni el pasado al que quiero.
Demain de bon matin	Mañana he de cerrar	Mañana al clarear
Je fermerai ma porte	la puerta en las narices	me echaré a los caminos.
Au nez des années mortes	a aquellos años tristes.	Los años extinguidos
J'irai sur les chemins	Y voy a echarme a andar.	se quedarán atrás.
Je mendierai ma vie	Iré pidiendo pan	Viviré mendigando
Sur les routes de France	por valles y montañas;	por las tierras de Francia,
De Bretagne en Provence	del norte al sur de Francia	de Provenza hasta Alsacia,
Et je dirai aux gens :	me oirán tararear:	y a todos les diré:

Refusez d'obéir	«Jamás obedezcáis,	«Dejad de obedecer,
Refusez de la faire	no hagáis lo que os ordenan,	no vayáis a la guerra,
N'allez pas à la guerre	jamás hagáis la guerra,	no dejéis vuestra tierra,
Refusez de partir	no os alistéis jamás».	no os dejéis convencer.»

S'il faut donner son sang	¿La sangre hay que entregar?	Si la sangre hay que dar
Allez donner le vôtre	Entréguela usted mismo.	vaya usted, presidente,
Vous êtes bon apôtre	Menos fariseísmo,	a morir en el frente
Monsieur le Président	ilustre autoridad.	como un hombre ejemplar.

Si vous me poursuivez	Si vienen a por mí,	Si me va a perseguir
Prévenez vos gendarmes	que adviertan a sus guardias	dígale a sus soldados
Que je n'aurai pas d'armes	de que estaré sin armas	que voy a ir desarmado
Et qu'ils pourront tirer	y a merced del fusil.	por si usan el fusil.

[Pablo Moíño Sánchez](#) (Madrid, 1980) ha traducido obras de Georges Perec, Raymond Queneau, Julien Green, Danielle Collobert, Jean-Christophe Bailly o Michèle Audin, entre otros autores, y ha escrito textos sobre traducción para la revista electrónica *El Trujamán*, del Centro Virtual Cervantes. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, trabaja en el Departamento de «Español al día» de la Real Academia Española.

[Amaya García Gallego](#) empezó a traducir en 1995, después de licenciarse en Geografía e Historia en la universidad Autónoma de Madrid y titularse en Documentación y

Biblioteconomía. Compagina la traducción técnica con la editorial; ha trabajado como asalariada y como autónoma; alterna las traducciones en solitario con las cotraducciones. En los últimos años se ha dedicado casi en exclusiva a traducir al castellano narrativa francófona de autores de los siglos XVIII al XXI.

LAS TRADUCTORAS LEEN A SUS AUTORAS, I, DE HELENA AGUILÀ RUZOLA

El Día Internacional de la Mujer es muy necesario, una fecha en la que debemos pisar fuerte por un camino que es de todas, surcado de huellas, señales y cicatrices que dejaron nuestras antecesoras. Gracias a ellas hemos avanzado, pero aún queda mucho por recorrer, mucho por conseguir. En nuestro entorno actual vivimos la tragedia de los feminicidios, de la violencia y las agresiones sexuales contra las mujeres. Y sufrimos las desigualdades e injusticias que suponen anomalías como la brecha salarial o la enorme carga de trabajo doméstico y de cuidados sin remunerar que sigue recayendo sobre todo en las mujeres. Además padecemos a diario actitudes misóginas, homófobas y tránsfobas, racistas y de estigmatización de la diferencia (física, intelectual, etc.).

Dentro de unas dinámicas de poder tan peligrosas para nosotras, las escritoras nos brindan con sus obras un espacio fundamental de comunicación, (re)creación y expresión (auto)crítica del pensamiento feminista, caracterizado por una subjetividad «capaz de desafiliarse de las pertenencias y conocimientos adquiridos por no identificarse con las formaciones culturales dominantes»[\[1\]](#). Así, esta identidad forjada en una doble dimensión individual y colectiva, que intenta desmarcarse de los arquetipos femeninos tradicionales y androcéntricos, se materializa en una producción innovadora, a menudo experimental, dentro de la cual los géneros literarios se transforman y entremezclan. El valor innegable de estas manifestaciones ha pasado bastante desapercibido –tal como la crítica feminista lleva muchos años denunciando–, pues buena parte de la crítica literaria emplea un doble rasero al juzgar las obras escritas por autoras y las obras escritas por autores y en muchos casos las primeras son tenidas por «menores» a causa del sexo de quienes empuñan la pluma[\[2\]](#). Sin lugar a dudas, en el campo de las letras, como en tantos otros, como en casi todos, aún estamos lejos de la paridad y con demasiada frecuencia echamos de menos más obras de autoría femenina en una antología, un premio, una historia de la literatura, un escaparate, una página web, etc. La posición marginal persiste y, por tanto, la literatura constituye un foro ineludible también para los feminismos del presente.

En los bordes más externos de esa marginalidad estamos las traductoras. Esta profesión nuestra, tan imprescindible para las letras, por lo general mal pagada y con escaso reconocimiento cultural y social, la ejercemos mayoritariamente mujeres. Y debemos aprovechar todas las oportunidades para elevar nuestra voz, para reivindicarnos y conseguir

mejores condiciones y mayor visibilidad. **El 8 de marzo de 2021, tras casi un año de vida calamitosa por culpa de la interminable pandemia, había que buscar la manera de no faltar a nuestra cita.** Entonces surgió la idea de adaptar la actividad celebrada el año anterior a la nueva situación y se gestó el encuentro en línea *Las traductoras leen a sus autoras*, una superposición de voces de mujer cuyo fin era mostrar, compartir y destacar una serie de fragmentos de obras traducidas. Palabras de escritoras vertidas al español, al catalán, al euskera y al gallego por nosotras, las traductoras. Palabras suyas y nuestras que estrechan lazos, arrancan sonrisas, generan rabia, despiertan tristeza, contagian alegría.

Doy las gracias a mis cómplices en la organización de la iniciativa, **Olivia de Miguel y Ana Mata**, directoras del [Máster de Traducción Literaria y Audiovisual](#) de la Barcelona School of Management de la Universitat Pompeu Fabra, y **Ana Alcaina**, profesora de dicho máster, así como a **Elisenda Bernal**, subdirectora del [Departamento de Traducción y Ciencias del Lenguaje](#) de la misma universidad. Vaya también mi agradecimiento para todas las compañeras que con suma generosidad e ilusión participaron en la lectura y nos deleitaron con bellísimos acentos procedentes de distintas tierras de España y de Latinoamérica. Fue una tarde memorable, cargada de emociones, sororidad y buena literatura traducida.

A continuación encontraréis los textos que leímos, elegidos con gran acierto para la ocasión por cada participante. Espero que disfrutéis de ellos tanto como nosotras, las que estuvimos conectadas en directo en tan señalado día. Y que de algún modo os llegue el eco de nuestras voces traductoras.

Helena Aguià Ruzola

Vicepresidenta de ACE Traductores

Traductora: Celia Filippetto

Autora: Elena Ferrante

Orig.: *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni E/O, 2019.

Fragmento tomado de «Mujeres que escriben», en *La invención ocasional*, Barcelona, Lumen, 2019, pp. 172-173. Este libro reúne las columnas semanales que la autora publicó durante un año en el diario *The Guardian*.

¿Aprenden los hombres de las mujeres? A menudo. ¿Lo reconocen públicamente? Todavía hoy rara vez. Ciñámonos a la literatura. Por más que me esfuerce, no me vienen a la cabeza muchos escritores que hayan declarado estar en deuda con la obra de una escritora. En este momento, de los italianos recuerdo uno solo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, que reconoció por escrito haber leído con provecho a Virginia Woolf. Por lo demás, podría hacer una lista de los muchos escritores que han menospreciado a sus colegas con ocurrencias de mal gusto o les han atribuido la capacidad de escribir solo historias de poca monta sobre matrimonio, hijos, enredos amorosos, noveluchas o novelones rezumantes de almíbar. De un tiempo a esta parte las cosas están cambiando, aunque no demasiado. Por ejemplo, cuando algún escritor prestigioso dice en privado o en público que somos buenas, dan ganas de preguntar: ¿somos tan buenas como tú, más que tú, o somos buenas dentro de los parámetros de los libros escritos por mujeres? Es decir, ¿nuestra bondad se sustenta solo en la comparación con los libros de otras mujeres o es una bondad que rompe con el gineceo literario al que nos vemos confinadas no solo por el mercado y que arrolla la literatura en general y sus valores subvirtiéndolos? En una palabra, si tú, escritor varón, me lees y me consideras buena, ¿me dedicas unos cuantos cumplidos benévolos como los que se hacen a la alumna que ha aprendido la lección con provecho? ¿O estás dispuesto a reconocer que de la escritura de una mujer hoy se puede aprender tanto como nosotras, leyendo y releendo a lo largo de los siglos, hemos aprendido y aprendemos de la literatura de los hombres? (...) Sin embargo, todo está cambiando. Muchas mujeres que escriben, en todos los rincones del planeta, en todos los campos, lo hacen con lucidez, con mirada firme, con valentía, sin concesión alguna a las páginas empalagosas. Ha ido aflorando una difusa inteligencia femenina que produce una escritura de gran fuerza literaria. Pero el

lugar común se resiste a morir: las mujeres emocionan, las mujeres deleitan; en cambio, desde las cátedras que de verdad cuentan, los hombres enseñan, con palabras viriles y hechos más viriles todavía, cómo se plasma y se vuelve a plasmar el mundo.

Traductora: Claudia Toda Castán

Autora: Marlen Haushofer

Orig.: *Die Wand*, Berlin, Claasen Verlag, 1968

Fragmento tomado de *La pared*, Madrid, Volcano Libros, 2020, pp. 76-77.

La protagonista, atrapada tras una pared invisible que la mantiene aislada en las montañas, dedica pasajes en el informe que redacta a reflexionar sobre su vida anterior.

Cuando hoy pienso en la mujer que una vez fui, la mujer de ligera papada que tanto se esforzaba por parecer más joven, siento poca simpatía por ella. Sin embargo, no quiero juzgarla con demasiada dureza. Nunca tuvo la posibilidad de planear su vida conscientemente. Sin saberlo, de joven se echó encima una pesada carga y fundó una familia; y desde entonces vivió aprisionada entre una cantidad angustiosa de deberes y preocupaciones. Solo una gigante podría haberla liberado, y ella no lo era en absoluto; no era más que una mujer de inteligencia media agobiada y sobrepasada que, para colmo, vivía en un mundo hostil a las mujeres, un mundo para ellas ajeno y amenazante. De muchas cosas sabía un poco; de otras muchas, nada. En conjunto, reinaba en su cabeza un desorden terrible. Sabía justo lo suficiente para la sociedad en que vivía, una sociedad tan ignorante y abrumada como ella. Pero una cosa sí quiero reconocerle: siempre sintió un malestar sordo y supo que aquello no podía ser todo.

Traductora: Virginia Maza

Autora: Mela Hartwig

Orig.: *Inferno*, Graz, Literaturverlag Droschl, 2018 (orig. 1948).

Fragmento tomado de *Infierno*, Madrid, Siruela, 2021, pp. 11-12. Desde el exilio londinense, Hartwig escribió esta novela en la que la experiencia íntima de una mujer expresa la embriaguez de una sociedad que se dejó seducir por el delirio nacionalsocialista. Este fragmento nos lleva a las calles de Viena de 1938.

Los edificios de las afueras eran bloques de apartamentos destartados, con las fachadas cubiertas de grietas y desconchados –las cicatrices y heridas de la miseria– y la mampostería llena de costras, como si tuviera la lepra. Por las rendijas de las puertas, escapaba un aliento fétido en el que se mezclaba el sudor de personas hacinadas, el olor a comida de innumerables cocinas, los efluvios malsanos que emanaban de las camas de los enfermos y el repugnante hedor del aguardiente barato. Eran bloques que no eran hogares, sino cobijos, guaridas donde malvivían la miseria, el hambre, el odio y una falta de esperanza apática y sorda, dispuesta para dar el salto; edificios malogrados que contemplaban a Ursula con reproche desde sus diminutas ventanas cegadas por el hollín de las chimeneas de las fábricas cercanas. Aquí, ninguna cortina impedía mirar a través de la colada dentro de esas sencillas habitaciones y observar las paredes desnudas, los trastos y trapos, y los rostros que se apretaban en su aterradora angostura como espectros; rostros pesarosos en los que las privaciones habían grabado arrugas y surcos antes de tiempo; rostros duros, decididos a algo para lo que todavía no había llegado la hora; rostros amargos, sin esperanza y abotargados, a los que no animaba ya deseo ni ambición, y sabedores de que no tenían ningún hoy, solo un mañana en el que no creían todavía o habían dejado de creer ya. Todos tenían las mejillas hundidas y, en la diversidad con la que reflejaban la miseria inhumanamente humana, formaban una imagen de la que la vista no lograba zafarse hasta que se topaba con los ojos hambrientos de un niño y se perdía en la vergüenza. Sin embargo, más allá de esas estampas de miseria, Ursula veía lo que los ojos no podían ver: el día en que los bloques abrirán sus puertas y saldrán de ellos las huestes de desposeídos, y las tumbas se abrirán y saldrán de ellas los muertos por el Juicio Final; el día en que los

corazones arderán en llamas revividos como antorchas, las manos consumidas se cerrarán en un puño y los pies marcharán, marcharán hacia el mañana.

Traductora: M. Antònia Oliver / lectora: Elisenda Bernal

Autora: Mary Rodgers

Orig.: *Freaky Friday*. Nova York, Harper & Row, 1972.

Fragment extret de *Quin dia tan bèstia!* Barcelona, La Magrana, 1982, p. 5-6.

Vaig llegir el llibre quan tenia la mateixa edat que la protagonista. Llavors em va divertir molt la història. Ara en valoro la llengua i la traducció, amb picades d'ullet al dialecte de la traductora, de Manacor, com es pot veure en el fragment, on apareix *bimbolla* «bombolla», paraula que encara actualment només recull el DCVB.

No us ho creureu, ningú que tingui dos dits de front no s'ho podria creure, però és ben cert, absolutament cert!

Aquest matí, quan m'he despertat, m'he trobat que m'havia convertit en ma mare. Així que ja em teniu al llit de ma mare, amb els peus que m'arribaven allà on s'ajunten els llençols i amb el meu pare dormint a l'altre llit. Jo duia la camisa de dormir de ma mare i un anell a la meva mà esquerra, vull dir a la seva mà esquerra. I el cap tot ple de boys i punxes.

«Em sembla que deuen ser els bigudís [*siz*]», m'he dit a mi mateixa, «i si tinc els cabells de ma mare, segurament també dec tenir la seva cara.» [...]

Em dic Annabel Andrews. (No tinc dos noms de fonts, ni tan sols un nom de guerra. He intentat que a l'escola els amics em diguessin Bimbolla, però la cosa no ha agafat.) Tinc tretze anys, els cabells foscos, els ulls foscos i les ungles fosques. És una facècia, és clar.

Tradutora: María Alonso Seisdedos

Autora: Irene Solà

Orixe: *Jo canto i la muntanya balla*, Barcelona, Anagrama, 2019.

Fragmento tomado de *Canto eu e a montaña baila*, Pontevedra, Kalandraka (próxima publicación).

A persecución das mulleres acusadas de prácticas de bruxería e pautos co demo en Catalunya reflíctese neste fragmento na voz dunha das executadas, Eulàlia, quen xa morta describe a acusación popular que as conduciu á súa mestra, Joana, e a ela a un calabozo improvisado nunha corte e finalmente á forza.

A Joana [...] aprendeume a sacar o aire e a sandar as terzás e os orellóns, o tangaraño, as feridas e mais a albeitar. A recuperar obxectos perdidos e roubados e a botar meigallos. Que inocentonas! Se a cousa máis en contra de Deus que fixemos na vida foi erguernos cada mañá despois de que nos enforcasen e apañar flores e comer amoras.

Á Joana todos a deixaban facer e todos a reclamaban se era para naceren criaturas ou se tiñan os orellóns. Ata que unha vez apedrou moito, e a Joana tiña un campo de trigo, e nas terras todas onde apedrou non quedou nada, e no campo da Joana non caeu nin una pedra soa. E dixeron que a Joana fixera a treboada cuns pos. E chamáronlle bruxa! Entón ao fillo do veciño, que se chamaba Joan Petit, que era un raparigo de cinco anos que lle chamara bruxa diante de moitos outros, agarroulle un mal nos pés e incháronselle morados e denegridos, e morreu aos catro días, e todos berraron que a Joana lle empezoñara as papas. E gritáronlle, prendédea á mala pécora, bruxa! E prendérona. Ao pouco de a prenderen, choveron ras pequenas, pequerrechiñas, e a Joana díxolles que, se ela quería, podía facer que apedrase ou podía facer que caesen ras ou podía facer que lles morrese o gando, groso e miúdo, e entón prendéronme a min tamén e a Joana non volveu dar chíó. Pero a min contos, que eu aprendín a rir.

Itzultzailea: Mirentxu Larrañaga Sueskun**Egilea: Dorothy Parker**

Jatorrizkoa: «Too Bad», en *The Smart Set*, julio de 1923.

Nongo pasarte *Hona hemen gu biok*, Donostia, Alberdania, 2005, pp. 139-141.

Egileak zorrotz, gupidagabe eta ironiaz ispilatu zuen bere garaiko emakumeei zegokien patu zorigaiztokoa. Itzultzaileak ohorez eta amorez euskaratu zizkion gero kontakizun batzuk. Mihia zorrotzu, hala egiten omen huen hik jaiki orduko. XX. mendeko 20ko urte zoriontsuz, arau zen hura naturaltzat ezin hartu, eta luma finez hituen ondu hainbat kritika, antzezlan, poema eta ipuin liburu. New Yorkeko Algonquin hoteleko *mahai biribilera* biltzen zen *gurpil zoro* kuadrillako andre bakanetakoa hi, alajaina, berritsu marisorgina, beti zirika-mirika... Eta *hona hemen gu*, hiri segika:

[...] Zertaz hitz egiten zuten bikote ezkonduak, dena dela, bakarrik geratzen zirenean? Ikusiak zituen bikote ezkonduak [...] jo eta su berriketan, elkar ezagutu berri balute bezala. Haiei so egon ohi zen, [...] bere buruari galdezka zer arraio ote zuten elkarri kontatzeko [...]

[...] Ahalegindu zen gogora ekartzen zertaz hitz egin ohi zuten ezkondu aurretik [...]. Irudipena zeukan sekula ez ote zuten izan elkarri zer kontatu askorik. Horrek ez zuen kezkatzen orduan; [...] asebeteta sentitzen zen euren ezkongai-harremana zuzena zelakoan, betidanik aditua baitzuen benetako maitasuna nekez adieraz omen daitekeela hitzez. Ezkongaietan, gainera, beti zituzten musuak eta zirriak, bestelako buruhausteez arduratzen ibili beharrik gabe. Kontua zen, baina, ezkon-bizitzak ere isil eta mutua zirudiela, zazpi urteren ostean.

Zilegi zirudien, bada, horretara jartzea: jabetzea horrela baino ezin zitekeela izan, eta amore ematea. Zilegi baino ez, ordea.

Traductora: Olivia de Miguel

Autora: Virginia Woolf

Orig.: *The Diary of Virginia Woolf, Volume III: 1925-1930*. Londres, The Hogarth Press, 1980.

Fragmento tomado de *El diario de Virginia Woolf*, vol. III (1924-1930), Madrid, Tres Hermanas, 2018.

En esta primera entrada, Woolf, tras una visita a casa de los Nicolson, describe su relación ambigua con la aristocracia y su admiración por Vita. En la siguiente, da cuenta de uno de sus complejos estados mentales relacionados con la creación.

Lunes, 4 de julio

De regreso de Long Barn.^[3] Gracias a Dios no he tenido que cambiarme de vestido. ¡Qué opulencia & libertad! Flores por todos los lados, mayordomo, plata, perros, galletas, vino, agua caliente, fuego de leña, vitrinas italianas, alfombras persas, libros; producía la impresión de caminar sobre un mar alegre y vibrante, con olas bellamente empenachadas, como si a la vida agitada & agotada la hubieran colocado sobre muelles & fuera saltando & brincando todo el fin de semana. Sin embargo, creo que prefiero mi habitación; me parece que hay en ella más esfuerzo & vida, aunque tal vez sea el prejuicio que uno tiene de forma natural a favor de la exhibición de la propia personalidad. Vita, muy opulenta, con su abrigo de terciopelo marrón de bolsillos anchos, collar de perlas & mejillas cubiertas de ligera pelusilla. (Tienen la textura de la oreja de liebre, de la que me cogió un gran ramo^[4]). Dentro de su estilo, es la mejor & más representativa vida humana que conozco; quiero decir que aquí se da una combinación milagrosa de ciertos dones, cualidades & fortuna. También me gusta Harold: es un hombre espontáneo e infantil, sin gran capacidad de penetración. Su mente rebota cuando la deja caer. Abre los ojos cuando te mira. Tiene un bigotito incipiente, pelo rizado y un aspecto de inmadurez reconfortante. Diría que es muy generoso & de buen corazón: un inglés cultivado, de pura cepa campesina tostada por el sol al que ni siquiera la diplomacia ha logrado refinar en exceso. [...] Siempre me proporciona un gran placer contemplar a Vita, suelta & natural, que recuerda la imagen de un barco surcando el mar, noble, magnífica, con todas las velas desplegadas & la dorada luz del sol en ellas. En

cuanto a su poesía o su inteligencia, salvo cuando discurre por los canales tradicionales, no puedo decir nada con mucha certeza. Nunca abre nuevas vías. Recoge lo que la marea deja a sus pies; por ejemplo, sigue, con elemental instinto, toda la tradición heredada respecto al mobiliario, de manera que su casa es graciosa, resplandeciente, majestuosa, pero sin novedad ni aventura. Me atrevería a decir que lo mismo pasa con su poesía. Raymond y yo volvimos juntos & hablamos de la pareja. Ella es quien tiene un carácter más noble, dijo él; ambos son casi insultantemente afortunados, así que Harold toca madera cuando reflexiona sobre su propia vida, suspira & dice que si todo eso mañana desapareciera, él habría tenido su momento. Pero, por supuesto, no desaparecerá. Todo seguirá creciendo libre & plenamente alrededor de ambos; sus frutos madurarán & sus hojas amarillearán & la noche será azul índigo con una suave luna dorada. Solo les falta lo que nosotros tenemos: ciertas aristas afiladas, una idiosincrasia inestimable, intensidad: cosas que yo no cambiaría por todos los hijos & las lunas del mundo.

Domingo, 16 de febrero

Tumbada en el sofá durante una semana. Hoy ya me he incorporado, en el habitual estado de animación intermitente. Por debajo de lo normal, con deseos espasmódicos de escribir y luego de dormir. Hace un día hermoso y frío, & si mi energía & sentido del deber persisten, conduciré hasta Hampstead,^[5] aunque dudo mucho que pueda escribir con un propósito determinado. Una nube flota en mi cabeza. Tengo una excesiva conciencia del cuerpo & de repente me veo lanzada fuera del camino trillado de la vida para volver a la ficción. En un par de ocasiones, he sentido ese batir de alas que noto en la cabeza tan a menudo cuando estoy enferma; por ejemplo, el año pasado, por estas fechas, estuve en la cama estructurando *Una habitación propia* (que hace dos días había vendido 10.000 ejemplares). Si pudiera quedarme en la cama otro par de semanas (aunque no tengo ninguna oportunidad), creo que completaría *Las olas* o, por supuesto, podría pasar a otra cosa diferente. [...] Creo que estas enfermedades son en mi caso —¿cómo podría explicarlo?— en cierto modo, místicas. Algo sucede en mi mente. se niega a seguir registrando impresiones, se cierra en sí misma, se convierte en crisálida. Me quedo aletargada, y a menudo, con un agudo dolor físico, como el año pasado; este año solo ha sido malestar. Luego, de repente, algo se dispara. Hace dos noches, Vita estuvo aquí y cuando se fue, empecé a sentir la singularidad de la tarde —cómo

llegaba la primavera: la luz plateada se mezclaba con la de las primeras farolas; los taxis recorrían las calles a toda prisa; yo tenía una tremenda sensación del comienzo de la vida—[...] Sentí el comienzo de la primavera & la vida de Vita, tan llena & tan pródiga que todas las puertas se abrían; creo que era la polilla batiendo sus alas dentro de mí. Entonces empiezo a preparar mi historia, sea cual sea; las ideas se disparan en mi interior, aunque a menudo ese estallido se produzca antes de que yo pueda controlar mi mente o mi pluma. No sirve de nada intentar escribir en esta etapa y dudo que pueda llenar ese monstruo blanco. Me gustaría tumbarme & dormir, pero me siento avergonzada. Leonard se libró de su gripe en un día & siguió trabajando aunque se sintiera enfermo. Y aquí estoy yo holgazaneando todavía, sin vestirme, y Elly que viene mañana. Pero, como decía, mi cabeza trabaja en la ociosidad. No hacer nada resulta con frecuencia para mí lo más provechoso.

Traductora: Flor María Herrero Alarcón

Autora: Claire Lejeune

Orig.: *Le livre de la sœur*, Bruselas, Labor, 1993, p. 28.

Fragmento tomado de *El libro de la hermana*, Madrid, Pre-Textos, 2002, p. 34.

Poeta y filósofa, Claire Lejeune deconstruye el patriarcado desde los cimientos mismos del imaginario simbólico. La introspección, guiada por la *poesía que piensa*, deviene lucidez transformadora. En este aforismo, del capítulo primero titulado “La casa de la hermana” donde se encuentran la salvaje y la civilizada, la autora habla al hermano atrapado aún en “la casa del Padre”.

Actuar ya no es el destino del Sujeto como tampoco sufrir es ya el destino del Objeto. Reconociéndome a mí misma la legitimidad de Sujeto pensante y actuante, te hago el inestimable presente de la conciencia de Objeto pensado y sufriente que tú no puedes ofrecerte a ti mismo. Recibe como un tesoro de justicia el sufrimiento que te envío. Yo lo he recibido absurdo y mudo, te vuelve comprendido y hablando su propia lengua, su lengua nuestra, capaz de despertar en ti, a tu pesar, el oído certero. Cuando oigas lo que quiere que decirte, dejarás de ser quien Se quería que

fueras. La revelación de sí -de nosotros- es la catástrofe que más se teme, ¡porque eso es el Apocalipsis!

La palabra de Ella que por mi voz vuelve a ti desde tan lejos no tiene otro objetivo que tu oído más sordo. Informándose de lo que tiene que decirle esa sordera en la que te atrincheras, lo transforma precisamente en materia para superarla: curación del mal por la lengua del mal. Pero nada te espanta más que el posible despertar del oído prohibido: mi pensamiento podría por este conducto laberíntico hacerle un hijo natural al tuyo. Posteridad de la serpiente.

Traductora: Alicia Martorell

Autora: Jacqueline Harpman

Orig.: *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Stock, 1995.

Fragmento tomado de *Yo que nunca supe de los hombres*, Madrid, Alianza Editorial, 2021.

Harpman es una escritora belga, ya fallecida, poco conocida en España, que escribió esta novela distópica sobre un grupo de mujeres solas, supervivientes de un holocausto borroso, fuera del tiempo y del espacio.

Corría hacia arriba, no pensaba, subía siguiendo una especie de impulso ascendente, inmersa en una embriaguez tan potente que, creo yo, si en ese momento hubiera aparecido un guardia, aunque hubiera sido dos veces más corpulento que yo, lo hubiera derribado, habría pasado por encima de él: estaba poseída por una felicidad salvaje que no rendía cuentas a nadie, subía sin jadear, sin cansancio, yo que nunca había hecho más de veinte pasos en línea recta, volaba por encima de los escalones como en esos sueños en los que salimos volando, planeando como los pájaros que pronto podría contemplar bailando horas y horas en el crepúsculo, como yo bailaba por los escalones, una ascensión embriagadora hacia algo inaudito, en ese momento todavía no sabía el qué, el exterior, el mundo que no era la jaula, y no tenía pensamientos, sino un arrobamiento profundo que me arrastraba y unas imágenes que cruzaban mi mente, o quizá solo eran palabras que yacían en mi interior y se alzaban para recibir las imágenes inminentes, el cielo, la noche, el horizonte, el sol,

el viento, y otras más innumerables, acumuladas desde hacía años que me obligaban a ir más deprisa, me empujaban hacia delante.

Cuando lo recuerdo se me llenan los ojos de lágrimas, recuerdo mi impulso como una catarata de gloria, creo que aceptaría otros doce años de encierro a cambio de esta ascensión prodigiosa, esta certidumbre admirable que me hacía tan ligera que subí de un golpe los cien escalones, sin perder el aliento, y además riendo.

Traductoras: M.^a Carmen de Bernardo, Blanca Briones, Almudena Cazorla, Elena Fresco, Ana González Hortelano, Elisa Lobato, María Retamero / Lectora: M.^a Carmen de Bernardo

Autora: Daphne du Maurier

Orig.: *The Birds*, en *The Apple Tree: A Short Novel and Several Long Stories*, Londres, Victor Gollancz Ltd, 1952.

Fragmento tomado de *Los pájaros*, Madrid, Gallo Nero, 2018, pp. 7-8.

Daphne du Maurier es una maestra del suspense cuyas historias están teñidas de una gran profundidad psicológica. *Los pájaros* tiene lugar en un entorno rural y costero de Cornualles donde la naturaleza se rebela contra los seres humanos.

En primavera los pájaros volaban hacia el interior, resueltos, decididos. Sabían hacia dónde se dirigían: el ritmo y el ritual de su existencia no admitía demora alguna. En otoño, a aquellos que no habían migrado y que se habían quedado a invernar los atrapaba el mismo impulso de movimiento, pero ya que se les había negado la migración, seguían su propia pauta. Grandes bandadas de pájaros habían llegado a la península, inquietos, intranquilos, concentrándose en el movimiento; bien volando en círculos en el cielo, bien posándose en la tierra fértil recién labrada; pero incluso cuando se alimentaban, era como si lo hicieran sin hambre, sin ganas. El desasosiego los llevaba de nuevo hacia el cielo.

El negro y el blanco, la grajilla y la gaviota, se mezclaban en una alianza extraña buscando algún tipo de liberación, sin alcanzar nunca ni satisfacción ni tranquilidad.

Bandadas de estorninos, bisbiseando como la seda, volaban hacia pastos frescos, impelidos por la misma necesidad de movimiento, y los pájaros más pequeños, los pinzones y las alondras, se desperdigaban desde los árboles hacia los arbustos como si se vieran obligados a ello.

Traductora: María J. Ortega Máñez

Autora: Nicole Loraux

Orig.: *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

Fragmento tomado de *La voz enlutada. Ensayo sobre la tragedia griega*, Madrid, Avarigani, 2020, pp. 45-46.

Nicole Loraux, helenista francesa de prestigio internacional, fue pionera en abordar el tema de la mujer, lo femenino y la diferencia sexual en los estudios clásicos. Este ensayo cuestiona el carácter político de la tragedia griega a través del análisis del tema del duelo, que ilustran y cantan siempre las mujeres, únicas en llevar el luto por aquellos cuya muerte quiere olvidar la ciudad.

Ahora bien, pudiera ser que, ante las *Troyanas* como ante otras tragedias de Eurípides, de Sófocles o Esquilo, nuestro sentimiento de cercanía se deba precisamente a esta estructura de *oratorio* [...].

En fin, en un mundo en el que los desgarramientos mismos parecen oscuros y en el que ya no se puede tranquilamente ser maniqueo, las manifestaciones del duelo se han convertido, si no en un arma de combate, al menos en la única arma de un combate desarmado o desesperanzado. Resulta que, como en las *Troyanas*, donde al dolor de Hécuba se añade el de Andrómaca, este duelo es a menudo el de las madres²⁶; por no devanar una lista que sería larga, me limito a nombrar las manifestaciones silenciosas de las madres argentinas, esas «Locas de Plaza de Mayo» cuya ronda a la vez justiciera y enlutada ha seguido el mundo entero.

Apostaremos, por tanto, que en el «oratorio», es el oratorio lo que de ahora en adelante los espectadores aceptarían escuchar. Y, en el oratorio, lo que encontramos no es desde luego una razón para esperar, sino una meditación sobre las aporías de

un mundo en el que la historia se agita convulsamente.

Puesto que la tragedia me parece dar mucho que pensar en este presente de incertidumbre que es el nuestro, quisiera dedicarme a estudiar en lo sucesivo aquello que, bajo el término genérico de duelo, resiste en la tragedia ateniense a la influencia, omnipresente en Atenas, de lo político.

Traductora: Noemí Risco Mateo

Autora: Frances Hardinge

Orig.: *Deeplight*, Londres, MacMillan, 2019.

Fragmento tomado de *La luz de las profundidades*, Barcelona, [Bambú](#), 2020, pp. 199-200.

Frances Hardinge es una escritora británica de gran reconocimiento dentro del género fantástico, ganadora del premio Costa Book en 2015 con *El árbol de las mentiras*, la primera novela juvenil considerada libro del año después de *El catalejo lacado* de Philip Pullman en 2001.

—Jamás me dio problemas cuando era pequeña —continuó Rigg—. Atrevida como nadie, nadaba como un pez. Ella y los otros niños se sumergían por turnos con el tubo y el traje de buceo mientras los demás se encargaban de bombear. Les dejaba el equipo para que se acostumbraran a él. Ella era la más pequeña, pero siempre la más valiente. Un día cuando había bajado con el traje (tres brazas), hubo un altercado con los carroñeros de la zona. Le cortaron el tubo.

Hark hizo un gesto de dolor y maldijo entre dientes. Podía imaginárselo con total claridad: estar cerca de seis metros abajo, en el oscuro verdor, con un traje de buceo demasiado pesado para ascender rápidamente, y sentir el terrible silbido del aire al abandonar el casco. La válvula impediría que el agua entrase en el casco por el tubo, pero la siguiente inhalación presionaría los pulmones y solo entraría un poco de aire viciado. Cualquier agujero en el tubo era malo, pero los «succionadores de la superficie» sacaban el aire mucho más rápido. El cambio era demasiado brutal, excesivamente repentino, y había visto los cuerpos de los submarinistas sufrir las consecuencias.

Traductora: Rosa Martínez-Alfaro

Autora: Dulce Maria Cardoso

Orig.: *Eliete – A vida normal*, Lisboa, Edições Tinta da China, 2018.

Fragmento tomado de *La vida normal*, Barcelona, Seix Barral, 2020, pp. 86-87.

Publicada en marzo de 2020, justo antes de la pandemia, la novela no ha recibido la atención que merece. La crítica ha considerado a la protagonista como una Madame Bovary en la era de Tinder y a la autora como una de las voces portuguesas más importantes de su generación.

[...] Me levanté del suelo apoyando las manos en la pared rugosa. Entré apresurada en el trastero y, con el pretexto de las cajas, intenté hacerme una foto eligiendo un ángulo en el que se me viesen las piernas. Sin embargo, la fotografía debía cumplir dos requisitos complicados, las piernas tendrían que parecer, primero, tomadas al azar, segundo, más delgadas y tonificadas de lo que realmente eran. Tras una serie de intentos con filtros y encuadres, hice la foto perfecta de mis piernas, una que no parecía una fotografía de mis piernas y donde mis piernas no parecían mis piernas. La publiqué con la siguiente frase, Aquí se trabaja, y añadí el emoji de cansancio. Pensé en escribir un comentario en la publicación de Jorge que lo hiciese sentir mal, un comentario bonito, para que él e Inês se sintiesen culpables por no estar ayudándome, pero al volver a su perfil de Facebook me di cuenta de que una desconocida ya había comentado la fotografía, Qué guapa es tu hija, de tal palo tal astilla, seguido del emoji que guiña el ojo. [...]

Traductora: Ana Mata Buil

Autora: Patti Smith

Orig.: *The Year of the Monkey*, Londres, Nueva York, Nueva Delhi, Sídney, Bloomsbury Publishing, 2020 [2019].

Fragmentos tomados de *El año del Mono*, Barcelona, Lumen, 2020, pp. 185 y 213.

Patti Smith escribió un «Epílogo de un epílogo» a *The Year of the Monkey* entre febrero y marzo de 2020. En él incluyó algunas reflexiones sobre el Año Nuevo chino previas al coronavirus y otras escritas justo cuando empezaba la pandemia.

Hay un dicho en los cánones de la astrología lunar según el cual el Mono necesita de la Rata. No estoy segura de en qué medida, aunque hay quien dice que las ratas son capaces de alegrar a los monos cuanto se sienten deprimidos, porque cuando están juntos, el ambiente se llena de risas. Por supuesto, no solo nos referimos a las especies animales en sí, sino a ciertas cualidades inherentes de las personas nacidas en el año de su augurio. En cualquier caso, en este preciso momento estamos entrando en el año lunar de la Rata de Metal, que se celebrará por todo lo alto en nuestras grandes ciudades, sobre todo en las que cuentan con magníficos *chinatowns*, con impresionantes despliegues de fuegos artificiales, bailes de leones sagrados, confeti y serpentinas multicolores cayendo del cielo. Festejos que culminarán con un desfile el 10 de febrero, coincidiendo con la luna llena, con carrozas y dragones y símbolos del nombre del año que empieza. [...]

En una búsqueda desesperada de una vacuna, por lo menos dos mil quinientos macacos fueron contagiados a propósito con una cepa letal de coronavirus. Esos macacos fueron identificados como monos de laboratorio, como si constituyeran una especie propia, surgida únicamente para ponerse al servicio de la humanidad. Sus rostros enfermos no son los de los monos astutos y traviosos que reinaron en el año lunar de 2016. ¿Acaso un panel de divertidas ratas conseguiría alegrarlos de verdad? Algún día seremos juzgados por su sacrificio, que difícilmente podría considerarse consensuado. Intento sacudirme la imagen de sus ojos tristes mirando entre los barrotes de las jaulas metálicas mientras se preguntan qué será de ellos, y de todos nosotros, ya puestos.

El acto de escribir en tiempo real con el fin de evadirme, escapar o ralentizar ese tiempo es sin duda fútil, pero no del todo infructuoso. Incluso mientras escribo este epílogo de un epílogo, soy consciente de que ya estará obsoleto cuando llegue a manos de los lectores. Aun así, como siempre, me veo compelida a escribir, con o sin verdadero destinatario, entrelazando hechos, ficción y sueños, con fervientes esperanzas, para después volver a casa y sentarme junto al escritorio que perteneció a mi padre y en el que transcribo lo que he escrito.

Traductora: Marta Cabanillas

Autora: Christiane Vadnais

Orig.: *Faunes*, Québec, Éditions Alto, 2018.

Fragmentos tomados de *Faunas*, Madrid, Volcano, 2020, pp. 9 y 149.

La protagonista es una bióloga, Laura, que vive en una época incierta: la humanidad se enfrenta al cambio climático y un microorganismo está acabando con la especie humana tal y como la conocemos. Laura observa cómo la naturaleza se abre paso ante el declive de una especie humana que, para sobrevivir, deberá adaptarse a un mundo nuevo donde la frontera entre los humanos y los animales se ha difuminado.

Los seres humanos de nuestra época, al igual que sus antepasados prehistóricos, sueñan por la noche con librar luchas épicas contra los animales.

Lo que murmuran entre las sábanas no son secretos, sino amenazas que musitan pegados a las jabalinas, conjuros para guardar las fuerzas frente al enemigo. Cuando extienden el brazo, no es para estrechar el cuerpo que dormita a su lado: pelean contra lobos y osos, se protegen del viento o recorren un camino en plena tormenta. Cada cual se sume a oscuras en una lucha a muerte contra las fuerzas de la naturaleza, y esa lucha no tiene fin.

Para que la especie sobreviva en sueños, habrá que volver a tiempos más salvajes.[...]

Tumbados en el suelo, los humanos susurran palabras de otros tiempos antes de dormir. [...] Por todas partes, en la tierra, en el reverso de las hojas, en el hueco de los árboles, lo que aguardaba ha dejado de esperar.

Todo está vivo.

Traductora: Zyanya Carolina Ponce Torres

Autora: Lygia Fagundes Telles

Orig.: *Antes do baile verde*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009 [1965], pp. 57-66.

Fragmento tomado de *Antes del baile verde*. Traducido como parte del proyecto de maestría *Uma tradução comentada de três contos de Lygia Fagundes Telles para o espanhol mexicano* (FFLCH-USP), 2021. Con el apoyo del Programa de Becas para estudios en el Extranjero del FONCA y Conacyt.

Lygia Fagundes Telles es cuentista y novelista brasileña, ganadora del Premio Camões en 2005 y postulada al Nobel en 2016. En el fragmento, Tatisa se alista para el carnaval, mientras su empleada, Luzinha, termina su disfraz.

Con un gesto fatigado, la joven abrió la puerta del armario. Se miró en el espejo.
Pellizcó su cintura.

—Engordé Lu

—¿Tú, gorda? Pero si eres solo hueso, niña. Tu novio no tiene ni qué agarrar. ¿O sí?

Ella hizo un movimiento lascivo con las caderas. Rio. Los ojos se le reanimaron:

—Lu, Lu, por el amor de Dios, acaba rápido, que a media noche me viene a buscar. Mandó hacer un pierrot verde.

—Yo también ya me disfracé de pierrot. Pero ya tiene tiempo.

—Viene en un Simca, elegante ¿no?

–¿Qué es eso?

–Un carro increíble, rojo. Pero no te me quedes ahí viendo, apresúrate, Lu, no ves que... –Pasó ansiosamente la mano por el cuello– Lu, Lu, ¿por qué no se quedó en el hospital? Estaba tan bien en el hospital...

–Así son los hospitales públicos, Tatisa. No pueden quedarse la vida entera con un enfermo que no se va a curar, tienen enfermos esperando incluso en la calle.

–Hace meses que estoy pensando en este baile. Él vivió sesenta y seis años. ¿No podría vivir un día más?

La negrita sacudió el tutú y lo examinó a cierta distancia. Lo abrió de nuevo en su regazo y se inclinó hacia el platito con lentejuelas.

–Falta solo un pedazo.

–Un día más...

Traductora: Cristina Huelsz

Autora: Nicole Clarkston

Orig.: *Nefarious*, White Soup Press, 2019. Autopublicación de la autora por medio de Amazon.

Fragmento tomado de *Nefasto*, 2020, pp. 138-139. Traducción publicada por medio de Amazon.

Nicole Clarkston, originaria de Oregón, ha publicado varios libros inspirados en las novelas de Elizabeth Gaskell *Norte y sur*, y de Jane Austen *Orgullo y prejuicio*. Ha sido una gran autora con quien he iniciado este camino como traductora. El fragmento que voy a leer es de *Nefasto*, donde Fitzwilliam Darcy es un viudo que aborrece a Elizabeth Bennet.

Puede que me haya dormido en esa silla. No podía estar seguro, pero recuperé la conciencia cuando oí el eco de la risa en algún lugar.

La risa de una mujer, cálida y ligera, seductora y familiar. Tal vez había sido sólo mi imaginación, pero sonaba a todo el mundo como... como ella.

Elizabeth Bennet.

Oh, por todos los cielos. No era suficiente que esta mujer hubiera invadido mis sueños —o tal vez eran mis pesadillas— durante el último mes o más tiempo, ahora también empezaba a apoderarse de mis horas despierto. Era verdad, ella era distinta a cualquier otra mujer que hubiera conocido, e incluso era totalmente opuesta en muchos aspectos a la antigua señora Darcy, pero ¿por qué debía eso contar como una virtud? Era irreverente, no era sofisticada, la belleza de sus grandes ojos era poco convencional, ¡y ese ingenio! Lengua afilada, perceptiva, divertida, discreta, grácil, fiel...

Me golpeé la frente con el puño. Incluso cuando quise hacer una lista de sus defectos, ¡ella había corrompido mi pensamiento tan profundamente que sólo vi sus muchos atributos! No era más que un problema. Exquisita, deliciosa, un problema tentador.

Notas

[1] Teresa De Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milán, Feltrinelli, 1999, p. 81. La traducción es mía.

[2] Existe un gran número de ensayos iluminantes acerca del tratamiento que ha recibido la producción de las escritoras y sobre la relación de estas con unos cánones literarios que tienden a marginarlas. Recuerdo aquí a modo de ejemplo el clásico volumen de Marina Zancan *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Turín, Einaudi, 1998, y un título más reciente con referencias a obras de distintos ámbitos lingüístico-literarios: Maria Serena Sapegno, *Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Milán, Feltrinelli, 2018.

^[3] El sábado 2 de julio los Woolf fueron a ver a los Nicolson a Long Barn. LW volvió a Tavistock Square el domingo por la tarde y VW el lunes.

^[4] Seguramente la planta conocida como *Stachys lanate*, popularmente llamada manta del salvador, manta de Jesús, oreja de cordero, de burro o de liebre.

^[5] Efectivamente los Woolf fueron en coche a Hampstead y LW dio un paseo; él también había estado enfermo con fiebre, en la cama, la semana anterior, pero, como de costumbre, se recuperó más rápidamente que VW.

LAS TRADUCTORAS LEEN A SUS AUTORAS, Y II, DE HELENA AGUILÀ RUZOLA

Traductora: Melina Márquez

Autora: Alda Merini

Orig.: *Delirio amoroso*, Genova, Il Melangolo, 1989.

Fragmento tomado de *Delirio amoroso*, Madrid, Altamarea, 2020, pp 10-11.

En *Delirio amoroso*, Alda Merini narra su paso por el centro psiquiátrico de Taranto como escenario concreto de toda una sociedad que la estigmatizó. En este fragmento habla de todo lo negado por ser mujer como detonante originario de su creación poética.

Soy un ser frustrado por la demencia. La demencia surgió así, un día, cuando mi madre, al nacer mi hermano, me dijo: «Ya no puedes estudiar más: ha nacido el varón».

El varón en aquellos tiempos era sagrado. El varón tenía que absorber todos los recursos morales y físicos de la familia y del ambiente. Yo estudiaba: primer año de medicina. Quería una carrera. La carrera para mí hubiera significado un escritorio, un trabajo respetado, una sonrisa cautivadora para el cliente. Quería ser médico. Cuando él me dijo que de un dolor nace trágicamente un sonido, tenía razón. Nació en mí una obsesión. Y la obsesión se volvió poesía. Bella, endecasílabo, porque me prohibieron tocar música. Es increíble la atonía mental que produce esa carencia. Además del bisturí negado, de la medicina negada, también me negaron mi adorado piano.

De esta manera, me entregué a la suerte. Cuando iba a trabajar a la Via Verdi, pasaba delante de la sede de Garzanti. Yo, adolescente, pensaba suspirando: «¡Un libro mío, expuesto allí, quién sabe cuándo!» Tuve que esperar treinta y cinco años, y digo treinta y cinco. Entonces iba a refugiarme a Via del Torchio. Quizás me he convertido en poetisa porque la poesía no me importaba en absoluto; aunque he devorado libro tras libro, aunque el canto lo tenía dentro (pero era el canto de la

vida, y esto no lo han entendido). Ser mujer de letras no significaba para mí no ser mujer, y habría querido ser también una buena madre.

Traductora: Raquel García Rojas

Autora: Margery Sharp

Orig.: *Cluny Brown*, Londres, Collins, 1944.

Fragmento tomado de *Cluny Brown*, Gijón, Hoja de Lata, 2020, p. 21.

Este 8M he querido traer a la lectura la historia de Cluny, la protagonista de esta comedia británica, que no entiende eso de que la sociedad le diga que «no sabe cuál es su lugar» y, simplemente, quiere ser ella misma.

Cluny, que ya había oído aquello otras veces, colgó y volvió al piso de arriba. Se metió en la cama y se tumbó de nuevo, y empezó a relajarse según las indicaciones: articulación por articulación desde los dedos de los pies hasta el cuello. «Ahora imagine que es un gato persa», decía el artículo del periódico; pero Cluny, cuya imaginación era más concreta que romántica, se sentía más bien como uno de esos cojines con forma de salchicha que algunos vendedores pregonaban por las calles para evitar que entrase aire por debajo de las puertas. Probablemente no importaba... Lo que sí importaba era que, apenas había conseguido llegar a ese envidiable estado, el teléfono volvió a sonar. «Déjalo», pensó Cluny, y continuó con el siguiente paso: vaciar por completo la mente. Solo que no podía por culpa del teléfono. Siguió sonando y sonando hasta que al final no le quedó más remedio que levantarse y contestar de nuevo.

—¿Señorita Brown? —dijo la voz—. Por favor, acepte mis disculpas.

—¿Y para eso me ha sacado de la cama? —vociferó Cluny indignada.

Una vez más, se hizo un silencio. De haber estado escuchando, el señor Porritt se habría compadecido de la persona que estaba al otro lado de la línea. Cuando llamas a un fontanero, no te esperas... Bueno, no te esperas a Cluny.

Traductores: Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek / Lectora: Luisa Fernanda Garrido

Autora: Dubravka Ugresić

Orig.: *Baba Jaga je snijela jaje*, Zagreb, Vuković & Runjić, 2008.

Fragmento tomado de *Baba Yagá puso un huevo*, Madrid, Impedimenta, 2020, pp. 365-367.

No hay introducción posible que recoja lo que es este libro. Basta decir que es imprescindible, y que el lector disfrutará al leerlo, tanto como disfrutamos nosotros traduciendo, y abrirá los ojos con asombro al descubrir lo que se esconde detrás de Baba Yagá.

Porque imaginémosnos que las mujeres, apenas una insignificante mitad de la humanidad, ¿verdad?, las Babas Yagás, sacan la espada de debajo de su cabeza y se lanzan a ajustar cuentas. Por cada bofetón, por cada violación, cada ofensa, cada lesión, cada escupitajo que recibieron en la cara. Imaginemos solo que se levantan de las cenizas todas las novias y viudas incineradas en la India y empiezan a recorrer el mundo blandiendo la espada. Imaginemos todas esas mujeres invisibles que, a través de rejillas de hilo, atisban el entorno desde sus burkas búnker, esas que incluso se tapan la boca con unas cortinillas mientras hablan, comen, besan (porque la boca, ah, es tan impura, en la boca entran muchas cosas y muchas cosas salen de ella). Imaginemos un ejército de millones de «locas», mujeres sin techo, mendigas; mujeres con rostros quemados por ácido porque unos autoproclamados justicieros masculinos se sintieron ofendidos al ver una cara femenina descubierta; mujeres cuya vida está completamente controlada por sus maridos, padres y hermanos; mujeres lapidadas que han sobrevivido y las que han muerto a manos de una muchedumbre masculina envilecida. Imaginemos ahora que todas estas mujeres se arremangan las faldas y empuñan sus espadas... Que blanden sus espadas millones de prostitutas del mundo entero, las esclavas blancas, negras y amarillas que se venden en los mercados de la carne, esclavas violadas, maltratadas, privadas de sus derechos, a cuyos dueños nadie es capaz de pararles los pies... Que se ponen en marcha los cientos de miles de niñas infectadas de sida, víctimas de enfermos

mentales, pedófilos, pero también de sus maridos legales y padres, que también ellas se lanzan... Que se ponen en marcha las mujeres africanas con los cuellos presos de anillos de metal; que se ponen en marcha las mujeres de clítoris mutilados y vaginas cosidas; que se ponen en marcha las mujeres con pechos y labios de silicona, con rostros-bótox y sonrisas clonadas; que se ponen en marcha también los millones de mujeres hambrientas que paren niños hambrientos... Que se ponen en marcha los millones de mujeres que rezan a los dioses varones y a sus representantes en la tierra, ancianos impúdicos tocados con sus gorritos púrpura, blancos, dorados y negros, con tiaras, birretas, cuñas, camauros, feces y turbantes, estos sustitutos simbólicos del pene, estas «antenas» con ayuda de las cuales comunican con sus dioses sin ser estorbados. Imaginémonos que todos estos millones de mujeres, en vez de ir a las iglesias, mezquitas, templos y santuarios que, de todos modos, nunca han sido suyos, van en busca de su propio templo, el templo de la Mujer Dorada, si todavía necesitan algún tipo de santuario... Que dejan de inclinarse ante unos varones que tienen los ojos inyectados en sangre, que han causado la muerte de millones de personas, y siguen causándola. Ellos son los que a su paso dejan calaveras humanas, y luego la estúpida imaginación humana las cuelga en la valla de una anciana solitaria que vive en el linde de un bosque...

Yo, Aba Bagay, pertenezco a las «proletarias», a la Internacional de las Babas, ¡yo soy **esa de ahí!** ¿Qué ocurre?, ¿acaso está sorprendido? Podía haberlo supuesto, ya sabe que las mujeres son maestras del disimulo, tantos siglos de vida en la clandestinidad las enseñaron a serlo, han conseguido dominar todas las técnicas de supervivencia.

Traductora: Helena Aguilà Ruzola

Autora: Ada Negri

Orig.: *Stella mattutina*, Milán, Otto/Novecento, 2008 [1921].

Fragmento tomado del pasaje de *Estrella de la mañana* incluido en *Rías de tinta. literatura de mujeres en francés, gallego e italiano. Antología bilingüe*, ed. M. Segarra, H. González y F. Ardolino, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1999, pp. 240-241.

He revisado para nuestra lectura del 8M una antigua traslación mía de un pasaje de *Stella mattutina*, única novela de la poeta italiana Ada Negri, candidata al premio Nobel en 1926 y 1927, cuya traducción y edición íntegra estoy preparando.

Tiene en el regazo una antología [...]: ningún poeta escribió esos versos, nacieron prodigiosamente solos, en el alma y la boca de los hombres, una mañana de mayo. Son como el aire, son un elemento, puede sumergirse en ellos.

Y, de pronto, siente que se hunde de verdad en aguas profundas.

¿Cuántos minutos permanece así, abandonada en la silla, sin conocimiento? No lo sabe. Al volver en sí, advierte con un espanto que la razón no sabe dominar la mutación que acaba de sufrir.

Su sangre.

Aún no la había sentido, ni la había visto. ¿Su cuerpo está lleno de eso? ¿Dentro solo tiene sangre?

Purpúrea, densa, caliente, con un olor que no se parece a ningún otro, un olor que casi la vuelve loca.

De los pies a la cabeza, la sangre se apodera de ella. Si sale hasta la última gota, morirá.

¿Y si está a punto de perderla toda? [...]

Se da asco. [...] ¿Por qué no se puede ser ni mujer ni hombre, sino un simple espíritu? Una imperiosa necesidad de evadirse de su cuerpo la impulsa a clavar las uñas en la manta. Someterse a las leyes de la carne le resulta un doloroso suplicio. Y muerde la almohada y se retuerce en la cama llorando, entre espasmos de rebelión histérica. Poco a poco, los sollozos se vuelven intermitentes, fatigados. La crispación de los nervios se extingue sola. En el límite de sus fuerzas, la criatura humillada se queda dormida.

Y solo en el sueño puede evadirse.

Traductora: Irene Oliva Luque

Autora: Jeanette Winterson

Orig.: «Orión», Londres, relato publicado en la revista *Granta*, 23 (1988).

Fragmento tomado de «Orión», en *Granta en español*, 4 (2016), [Agua], pp. 62-63.

Pese a titularse «Orión», este cuento, inspirado en la mitología griega, en realidad habla de Artemisa, y nos hace pensar en cuán de lejos viene esto de la lucha feminista.

Nuestro relato es el viejo conflicto entre historia y hogar. Dicho de otra forma, el espacio imposible e inconmensurable que parece separar el lar de la búsqueda.

Una noche de locura, movido más por el hastío que por el sentido común, el rey Zeus decidió permitir que su hija hiciera las cosas de otra manera: ella no quería casarse y luego pasarse toda una guerra esperando sentada a que su hombre, dios o no, experimentase la ritual metamorfosis de príncipe de palacio a curtido héroe; no quería hijos. Quería cazar. Cazar le sentaba bien.

Antes del amanecer había hecho el equipaje y partido rumbo a una nueva vida en el bosque. Pronto su fama se extendió y se le unieron otras mujeres, pero a Artemisa no le agradaba demasiado la compañía. Quería estar sola. En su soledad descubrió algo muy extraño. Siempre había envidiado la libertad de los hombres para vagar por el mundo a sus anchas y regresar llenos de gloria a esposas que meramente esperaban. Conocía aquello de las amas de casa y los amos de la historia, la gran división que hacía posible la vida. Sin llegar a rechazarla, tan sólo albergaba la esperanza de asumir las libertades que pertenecían al otro bando. ¿Y si recorriese el mundo y los siete mares como un héroe? ¿Descubriría algo distinto o las cosas de siempre pero con disfraces distintos? Descubrió que el mundo entero cabía en un solo lugar porque ese lugar era ella misma. Nada la había preparado para esto.

Traductora: Isabel Llasat Botija

Autora: Gemma Gorga

Org.: *Indi Visible*, Barcelona, Tushita Edicions, 2018.

Fragmento tomado de *Invisible India*, de Gemma Gorga, Barcelona, Tushita, 2020, pág. 71.

En *Invisible India*, la poeta catalana Gemma Gorga combina descripciones y sensaciones de su estancia en la India con poemas por ella traducidos de poetas indios de habla inglesa.

Este fragmento es un precioso retrato de las mujeres de Delhi.

Estoy a punto de dormirme con el traqueteo del metro. Aún falta la tira de estaciones para llegar a Arjan Garh. Estoy a punto de dormirme cuando suben al vagón tres mujeres vestidas con tres saris espectaculares que me desvelan: sedas vaporosas que esparcen lentejuelas, pulseras tintineantes y pendientes de oro con forma de minúsculos cestos que cuelgan de la nariz. Una de ellas lleva de la mano a un niño pequeño, de unos cinco o seis años. Tienen el perfil pulcro y la dignidad lírica de una miniatura india. Hasta me imagino el título: *Tres ciervas y su cría sobre fondo azul turquesa*. El artista se ha esmerado.

De pronto el niño vomita. ¡Ay, los saris! Las demás mujeres del vagón nos quedamos petrificadas (en este vagón solo viajamos mujeres). Como la madre no tiene nada a mano para limpiar el desastre, me acerco y con un gesto reflejo le tiendo un paquete de clínex.

En ese momento el tiempo ha abierto un paréntesis: la mujer se ha quedado inmóvil, mirándose el paquete de pañuelos en la mano derecha como quien observa con fascinación un animalillo. Sin saber qué hacer con él. Sin saber para qué sirve.

Cuando el tiempo ha cerrado el paréntesis, la mujer se ha puesto a limpiar al niño con el borde de su sari, y mi paquete de clínex se ha quedado allí, encerrado en la mano derecha, como un regalo inútil.

Traductora: Gemma Rovira Ortega

Autora: Caitlin Moran

Orig.: *How To Be Famous*, Londres, Ebury Press, 2018

Fragmento tomado de *Cómo ser famosa*, Barcelona, Anagrama, 2020, pp. 241-242.

En la lectura del pasado 8 de marzo llamé a Caitlin Moran «mi femista de cabecera» No es ninguna gran teórica del feminismo, sino una excelente comunicadora que, con un tono irreverente y aparentemente jocosos, plantea temas nada superficiales que nos atañen (especialmente) a las mujeres.

Todos los días, cuando me desnudaba y me metía en la bañera de agua caliente, me miraba los blandos michelines (la barriga flotante, los muslos sin separación) y soñaba despierta que sufría un accidente de tráfico gravísimo y mi cuerpo quedaba completamente destrozado. Y que, cuando por fin despertaba del coma, los cirujanos de la Seguridad Social lo habían reparado todo y habían eliminado toda la grasa y la piel sobrantes y yo volvía a nacer convertida en una chica delgada. Pesaba cincuenta y siete kilos, tenía una serie de pulcras líneas de puntos de sutura y por fin podía empezar mi vida de chica adolescente normal. Me habían reconstruido. Las autoridades habían tomado las riendas y habían solucionado el problema por mí. Pero nunca le contaba ese sueño a nadie. Nunca le decía nada a nadie sobre mi cuerpo. Era demasiado orgullosa. Tenía demasiado miedo. Estaba atrapada en una negación rígida y absoluta.

Y la gente notaba algo raro y nunca mencionaba mi cuerpo. Es increíble lo fácil que resulta no hacer ningún comentario sobre los noventa kilos de una chica si la chica en cuestión te mira como advirtiéndote que, si se te ocurre hacer algún comentario, el universo explotará inmediatamente.

Total, que mi cuerpo era invisible y no se hablaba de él. Era como si no existiera.

Traductora: Martha Celis Mendoza

Autora: Cynthia Ozick

Orig.: *The Shawl*, Nueva York, Vintage International, 1990.

Fragmentos tomados de «El chal», en [Punto de partida](#), 144 (julio-agosto 2007), pp.47-51.

«El chal», cuya continuación es la novela corta *Rosa*, nos presenta la historia de tres mujeres en un campo de concentración, Rosa y sus dos hijas, Stella, una adolescente que al principio del relato tiene catorce años, y Magda, una bebé.

Avanzaban juntas por el camino. Rosa con Magda acurrucada entre los pechos adoloridos, Magda envuelta en el chal. A veces Stella cargaba a Magda. estaba celosa de ella. quería estar envuelta en el chal, escondida, dormida, arrullada por la marcha, ser un bebé, un pequeño de brazos. Magda tomaba el pezón de Rosa y Rosa nunca dejaba de caminar, una cuna andante. No había leche suficiente; a veces Magda chupaba aire; entonces lloraba. Sin quejarse abandonó las tetillas de Rosa, ajadas, sin siquiera el olor a leche, de modo que Magda agarró la esquinita del chal y lo ordeñó en su lugar. Chupaba y chupaba, inundando los hilos de humedad. El rico sabor del chal, leche de lino.[...] Rosa sabía que Magda iba a morir muy pronto; ya debía haber muerto, pero había estado enterrada en las profundidades del chal mágico. Magda estaba muda. Nunca lloraba. Rosa la ocultaba en las barracas, debajo del chal, pero sabía que un día alguien la delataría; o algún día alguien, que ni siquiera sería Stella, se robaría a Magda para comérsela. Cuando Magda empezó a caminar, Rosa sabía que la niña iba a morir muy pronto. Tenía miedo de quedarse dormida; se dormía con el peso de su pierna sobre el cuerpo de Magda; tenía miedo de asfixiar a Magda bajo su muslo. El peso de Rosa se iba haciendo cada vez menos; Rosa y Stella lentamente se iban transformando en aire.

Traductora: Radina Dimitrova

Autora: Lin Bai

Orig.: *Yizhi niao de mingjiao* 一只鸟的鸣叫, en *Tianya* 天涯 *Frontiers* (Revista de la Asociación de Escritores de la Provincia de Hainan), 4 (2020). p. 161.

Fragmento tomado de [Primavera partida](#). En 2020, durante el confinamiento, Lin Bai escribió un centenar de poemas. Algunos han sido traducidos al español en <https://bitacoraencierro.org/> (México, UAM Cuajimalpa-Instituto 17) y en el Séptimo *Dossier IMÁN* de la Asociación Aragonesa de Escritores (<https://revistaiman.es/>), titulado *Poesía China. Siglo XXI*, donde la mitad de la treintena de poetas chinos representados son mujeres.

El llamado de un ave

Un ave. Su canto se quebró
como el sonido de un bambú consumido
que de súbito se parte en dos.

Sesenta noches consecutivas
entre las once y la una, ese chirrido
endebled
nítido
emitía una luz tenue

Un ave solitaria
cantó hasta que sus chirridos
se volvieron un bosque de bambú
que derramaba incontenibles lágrimas
en el susurro del viento...

De las ramillas del bambú se alzó una marea
En ese instante, la luz era silente,
ondas solemnes recorrían el aire
cenizas se disolvían en medio de cenizas.

Oleajes de calma manaron del cielo,
el azul del cielo infundía tristeza
y el sol quemaba sin piedad.

(Escrito al amanecer del 27 de marzo de 2020,
en un Beijing de cielo impoluto y sol abrasador. Dedicado a Fang Fang)

Traductora: Ana Alcaina

Autora: Ana Kordzaia-Samadashvili

Orig.: “წვიმს” კრებულში “15 საუკეთესო მოთხრობა”, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი, 2005.

Fragmento inédito en castellano del relato *Llueve*, de la autora georgiana [Ana Kordzaia-Samadashvili](#). Existe versión en inglés en la recopilación [Contemporary Georgian Fiction](#) (Dalkey Archive Press, 2012). Es la primera vez que se traduce directamente del georgiano al castellano.

Vivo aquí. A partir de ahora, siempre viviré aquí. Aquí siempre llueve. [...] Al principio, eso me preocupaba, pero ahora sé que es muy sano. Ahora tengo el cutis muy limpio, ya lo tengo como todas las mujeres de aquí. Aunque no es sólo por la lluvia: ahora ya no fumo; como siempre llueve, todo se moja y los cigarrillos saben fatal. Tampoco bebo, porque es caro y, además, si se enterara mi jefe, me echaría del trabajo. Por eso tengo la cara tan limpia y tan blanca como las paredes de mi piso. [...]

En general, llevo una vida muy sana y austera. Es verdad que al principio me costó. Ahora sé que me costaba porque creía que no iba a vivir aquí mucho tiempo. Ahora sé que a partir de ahora, siempre viviré aquí, y por eso estoy más tranquila. Al principio, también tenía problemas con mi vecina porque me odia. Me odia porque tengo el pelo negro y porque no hablo bien su idioma. [...]

Rainer es un hombre muy organizado. Se queda a dormir los viernes porque los sábados por la mañana toca sexo. El sexo es tan necesario como comer y beber, eso

dice Rainer. Yo creo que el sexo con Rainer no es necesario porque a mí me da igual, pero él dice que la gente que no tiene vida sexual se vuelve mala persona. [...]

A la madre de Rainer no le caigo bien. Me odia. Me odia porque tengo el pelo negro y no hablo bien su idioma. [...]

Cuando Rainer se volvió, le golpeé con la piedra en la cabeza. [...] Luego, el médico dijo que no soy una asesina, sino que estoy loca, y me han mandado al manicomio. [...]

La única diferencia es que ahora no tengo vida sexual, y sólo estoy esperando a volverme una mala persona. [...]

Fuera, llueve.

Traductoras: Carmen Caro Dugo y Margarita Santos Cuesta / Lectora: Margarita Santos

Autora: Dalia Grinkevičiūtė

Orig.: *Lietuvių prie Laptėvų Jūros*, Vilnius, Lietuvos Rašytojų Sąjungos leidykla, 1997.

Fragmento tomado de *Lituanos junto al mar de Láptev (recuerdos de Dalia Grinkevičiūtė)*, Madrid, Epalsa, 2020, pp. 78-79.

A los catorce años, Dalia fue deportada al norte de Siberia por las tropas soviéticas de ocupación. Siete años más tarde huye y regresa a Lituania. Allí escribe sus recuerdos en hojas sueltas, que oculta bajo tierra. Se recuperan a finales de los noventa, muerta la autora.

Callo. Repite la pregunta. En la sala reina un silencio absoluto. Desde el final de la barraca me llega el rumor de un sollozo; alguien siente lástima de mí. Es la voz de Lialė Maknytė, una niña de once años, que llora desconsolada. Por un momento, la sala se desvanece, el juez, la gente, y una imagen se ilumina en mi memoria. Tengo catorce años, es el 28 de mayo de 1941. Voy camino del teatro. Corro por el parque de Vytautas; ya estoy a punto de bajar las escaleras cuando de pronto veo algo maravilloso y me detengo como paralizada. El sol es de color dorado, la ciudad

dorada se extiende a mis pies, el aroma de las flores flota en el aire... Por primera vez mi corazón se estremece al percibir la primavera. Siento en todo mi cuerpo la primavera de mi vida, aspiro el aire, cierro los ojos y experimento una felicidad inmensa. Mis labios susurran: «Vida, ¡qué hermosa eres! Juventud, aquí estás ¡maravillosa! ¡Qué bello es vivir!». En mis ojos abiertos de par en par brillan lágrimas de alegría juvenil. Continúo bajando las escaleras con todas mis fuerzas, siguiendo la llamada del teatro, de la música, de la alegría de ser joven, de la vida.

Traductora: Maite Fernández

Autora: Kate Chopin

Orig.: *Complete Novels and Stories*, Nueva York, The Library of America, 2002.

Fragmento tomado de *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2020, pp. 226-227.

La colección incluye 99 cuentos (no incluye las novelas) de Kate Chopin, traducidos por Emma Cotro, Maite Fernández Estañán, Eva Gallud y Juan Carlos García. Extracto del relato titulado «Athénaïse», 1896.

—Vamos, Athénaïse, me tienes que contar todo, para que podamos armar bien tu caso y conseguir una separación. ¿Te ha maltratado, o se ha propasado contigo, el *sacré cochon*?

Estaban solos en su habitación, en la que se había cobijado para escapar de los iracundos elementos domésticos.

—Te ruego que te ahorres esas desagradables expresiones, Montéclin. No, no se ha propasado en modo alguno.

—¿Bebe? Vamos, Athénaïse, piénsalo. ¿Se emborracha alguna vez?

—¿Emborracharse? ¡No, por Dios, no! Cazeau nunca se emborracha.

—Ya veo. Es solo que sientes lo mismo que yo. No le aguantas.

–No, no es que no le aguante –respondió reflexiva, añadiendo con un repentino impulso–: Es solo eso de estar casada lo que detesto y desprecio. No aguanto ser la señora Cazeau, y me gustaría volver a ser Athénaïse Miché otra vez. No soporto vivir con un hombre, tenerlo siempre ahí, con sus abrigos y sus pantalones colgando en mi habitación, esos pies tan feos, que se lava en mi bañera, delante de mis propios ojos. ¡Aj! –Se encogió al recordarlo, y continuó, con un suspiro que fue casi un gemido–: *Mon Dieu, mon Dieu!* La hermana Marie Angélique sabía lo que se decía; me conocía mejor que yo misma cuando me dijo que Dios me había dado una vocación y yo estaba haciendo oídos sordos. Cuando pienso en una vida tranquila en un convento, en paz... ¡Ay! ¿En qué estaba pensando? –Y las lágrimas brotaron.

Montéclin se sintió desconcertado y muy decepcionado al no haber obtenido nada que pudiera tener peso en un juzgado.

Traductor: Pablo Martín Sánchez

Autora: Delphine de Vigan

Orig.: *Les Gratitude*, París, J.-C. Lattès, 2019.

Fragmento tomado de *Las gratitudes*, Barcelona, Anagrama, 2021, pp. 95-96.

En el siguiente fragmento, Marie, una mujer joven, habla de Michka, una mujer mayor que está sufriendo un deterioro cognitivo y vive en una residencia geriátrica.

Cuando voy a ver a Michka observo a las residentes. A las muy muy viejas, a las moderadamente viejas y a las no tan viejas, y a veces tengo ganas de preguntarles: ¿todavía os acaricia alguien? ¿Todavía os abraza alguien? ¿Cuánto hace que otra piel no entra en contacto con la vuestra?

Cuando me imagino vieja, realmente vieja, cuando intento proyectarme dentro de cuarenta o cincuenta años, lo que me resulta más doloroso, más insoportable, es la idea de que ya nadie me toque. La desaparición progresiva o repentina del contacto físico.

Quizá la necesidad ya no sea la misma, quizá el cuerpo se retraiga, se acurruque, se entumezca, como durante un largo ayuno. O quizá, por el contrario, se queje de hambre, una queja muda, insoportable, que ya nadie quiere escuchar.

Cuando Michk' viene hacia mí con paso inseguro, a punto de perder el equilibrio, me entran ganas de abrazarla, de insuflarle un poco de mi fuerza, de mi energía.

Pero me detengo antes de estrecharla entre mis brazos. Por pudor, supongo. Y por miedo a hacerle daño.

Se ha vuelto tan frágil.

Traductors: Francesc Codina i Dídac Pujol / Lector: Dídac Pujol

Autora: Jorie Graham

Orig: «Reading Plato», *Erosion*, New Jersey, Princeton University Press, 1983

Fragment extret de “Llegint Plató”, [Reduccions](#). *Revista de poesia*, 69-70 (novembre de 1988), pp. 80-85.

Poema inspirat en el mite de la caverna, escrit per la poetessa nord-americana Jorie Graham, guanyadora del premi Pulitzer de Poesia el 1996 i Boylston Professor of Rhetoric and Oratory a la Universitat de Harvard des de 1999.

Llegint Plató

Aquesta és la història
d'una bella
mentida, allò que s'esmuny
entre els meus dits,
els teus dits. És hivern,
és lluny

en l'expectativa
de vida.

Cap nu, amb una
camisa bruta,
callat, el meu amic
fabrica

esquers, una afició. Amb mosques
tan petites
que fa servir pines
i lupa.
Han de ser
tan creïbles

que són de debò –antenes,
tentacles,
vius i frisosos
com una cosa
que s'ofega. El cor
li batega salvatge

a les mans. És
encegador
i qui el perdonarà
en el seu minúscul
jardí? Per fabricar-les
fa servir pèl,

pèl de cérvol, que és buit
i sura.

Més enllà de la mort i la vista,
aquesta és
una bona pensada, allò que aplega
els dies sense solta

i els mena. Millor que el record. Millor
que l'amor.

Ja està, un ham
sota cada parell
d'ales, i és Primavera,
i els homes

patollen pel llit del riu
a l'alba. A dalt,
els estels encara connecten
llurs bèsties afamades.
Aviat s'hauran atipat
i marxaran. Mentrestant
riu amunt, riu avall, imaginem, viu
en l'aire,
en carn, en un blau
eixam de
mosques, el coneixement
del gràcil

cérvol com saltironeja
per la superfície.
Desmembrat, remembrat,
finalment
amb vida. Imaginem
el cos

del qual tots ells
havien format part,
aquests homes en la gerda
verdor de les ribes
que proven d'esmunyir-s'hi
i confondre's
amb el món natural.

Traductora: Núria Artigas Bellolel

Autora: Avni Doshi

Orig.: *Burnt sugar*, Regne Unit, Hamish Hamilton, 2020.

Fragment extret de *Sucre cremat*, Barcelona, Edicions de 1984, 2021, p. 11.

En aquesta obra, Avni Doshi, una escriptora nord-americana de pares indis, explora la relació entre una mare i una filla, marcada pels capritxos de la mare, una dona rebel que, transgredint les convencions socials de l'Índia de l'època, va abandonar el marit i les comoditats de la classe mitjana per dur una vida poc convencional. Comença el relat a partir del moment en què diagnostiquen a la mare una demència.

Som-hi!

Mentiria si digués que no he gaudit mai amb les desgràcies de la mare.

Vaig patir a les seves mans quan era petita i qualsevol dolor que la mare sofrís després sempre me'l vaig prendre com una espècie de redempció: com un reequilibri de l'univers, on s'alineaven l'ordre racional de causa i efecte.

Però ara soc incapaç d'igualar el marcadore entre nosaltres.

La raó és ben senzilla: la mare comença a perdre la memòria i no s'hi pot fer res. No hi ha manera humana de fer-li recordar les coses que ha fet en el passat, no hi ha manera que es rebotqui en la seva culpa. Jo solia recordar-li mostres de la seva crueltat com aquell qui no vol la cosa, mentre ens preniem el te, i fruïa veient com feia una ganyota i arrufava les celles. Ara, gairebé no recorda de què li parlo; té la mirada distant i llueix un somriure etern. Qualsevol persona que sigui testimoni de l'escena, m'agafarà la mà i em xiuxiuejarà: «Ja n'hi ha prou. Pobrissona, que ja no recorda res».

La simpatia que desperta en els altres em fa créixer l'acritud.

Traductora: Mercedes Guhl

Autora: Julia Álvarez

Orig: *Afterlife*, Nueva York, Algonquin Books, 2020.

Trad: *Más allá*, Nueva York, Vintage Español, 2020, pp. 19-20.

Esta autora dominicano-americana, plantea una reflexión sobre las pérdidas, los capítulos que se cierran y lo que dejamos atrás a través de la repentina viudez de Antonia, la narradora, acaballada entre el inglés y el español en los Estados Unidos.

Roger, su vecino, golpea a la puerta. Que si puedo ayudarle en algo, ofrece. Es un poco tarde para eso, piensa ella. La muerte de Sam fue en junio pasado. A lo mejor la noticia le llegó ahora... como la luz de las estrellas.

I'm good, le dice a Roger. Todo bien. Es una expresión tomada de sus estudiantes. Siempre se ha sentido un poco farsante al repetir lo que les oye cual si fuera una cotorra, al igual que en sus primeros años de hablar inglés, que insertaba una expresión aquí y allá, fingiendo que se sentía como pez en el agua en ellas. *Dream on*, como decía en sus épocas de estudiante. Sigue soñando.

He estado haciendo acarreos a Ferrisburgh. Hay que aprovechar lo que sale al paso. Igual paga las cuentas. Roger parece inclinarse por hablarle en frases que parecen inconexas, a medias; Antonia tiene que poner lo que falta. Cada encuentro es como una tarea, un examen de esos en los que hay que llenar los espacios en blanco.

La gente les decía a las cuatro hermanas que hablaban *broken English*, que destrozaban el idioma. Ella había pegado los trozos rotos de ese inglés para terminar enseñándoles a los estadounidenses su propia lengua, durante cuatro décadas en total, tres de ellas en la universidad cercana.

¿Y ahora qué, ahora que está retirada?

Amanecerá y veremos, solía decir su madre. Que será, será.

Traductora: Amelia Serraller Calvo

Autora: Anna Augustyniak

Orig.: *Kochalam, kiedy odeszła*, Varsovia, Nisza, 2013.

Hrabia, literat, dandys: Rzecz o A. Sobańskim, Varsovia, Jeden Świat, 2009.

Fragmentos tomados de *Amor y luto*, Madrid, Amargord, 2017, p. 9, ed. bilingüe, y de *En busca del conde Sobański*, Madrid, Fórcola Ediciones, 2021, p. 27.

Así arranca *Amor y luto*, un diario de autoficción sobre la despedida de una madre. En este libro, el cáncer avanza despacio, lo que permite a las hijas madurar y enamorarse mientras acompañan a su progenitora en su trance. En polaco, la autora apenas puntúa.

Le amo. Miro escrutadoramente a mi madre. ¿Se entera? No vuelve la cabeza, ni siquiera parpadea. Está sufriendo, como en un trance. Le amo; lo intento una segunda vez. Él también me quiere, ¿sabes? Pero no hay reacción. La muerte le tiene absorta. Cuando la muerte absorbe a alguien, no tiene tiempo para nada más. Ahora ya lo sé. Pero entonces parecía que había tiempo para todo.

Se trata del enigmático prefacio de la autora, perfecto para un ensayo tipo *quest*. Cobra sentido cuando se lee entero, como semblanza del personaje único que fue el conde Antoni Sobański, pero las limitaciones de espacio me obligan a dejar este aperitivo.

Recuerdo la primera vez que me topé con la figura de Antoni Sobański. Ocurrió mientras leía los *Recuerdos de juventud* de Witold Gombrowicz. [...] Gombrowicz señaló un rasgo suyo, con el que se puede identificar cualquiera: el miedo a las aglomeraciones callejeras, a pasar entre los transeúntes. Al preguntar a Antoni qué le causaba tal inquietud, este contestó a su buen amigo: «—Las caras.

Aquel instante que inmortalizó Gombrowicz se convirtió en una fuente de inspiración [...] que culminó con este libro.

Todo empezó con una maleta, que abrí hace muchos años. Su historia viene de muy lejos; se remonta casi medio siglo atrás. Cierta mañana de julio un desconocido

llamó a la puerta de Róża Orłowska (de soltera Sobańska). El hombre portaba una maleta marrón, que entregó a una atónita Róża. Cuando mencionó el nombre de Tonio Sobański, su padrino de bautismo, difunto desde hacía años, ella se echó a llorar. El desconocido desapareció, dejando en las manos de Róża la pequeña maleta. Nunca se supo quién había rescatado los recuerdos de su tío.

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 huevo*, 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.