



VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores



Otoño 2019 – número 51



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

ISSN: 2174-9310

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

Las normas de presentación de artículos se pueden descargar [aquí](#).
VASOS COMUNICANTES no se hace responsable de las opiniones de los colaboradores, que no representan a la revista ni a ACE Traductores.

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

ACE Traductores

Casa del Lector

Paseo de la Chopera, 14. 28045 Madrid

914 462 961 / 912 061 710

lamorada@acett.org

vasoscomunicantes@acett.org

ÍNDICE

EDITORIAL.....	7
«De cara al futuro», de Carmen Francí y Arturo Peral	7
ARTÍCULOS	9
«Breve crónica de una traducción», de Concha Cardeñoso.....	9
«Traducir (do alemán) en Galiza. Unha aventura», de Laureano Araujo	13
«La traducción en una utopía», de Isabel Romero.....	27
«Elogio de la lectura», de Carlos Mayor	31
«Los traductores en el hormiguero», de Belén Santana.....	35
«“Doña Ceñofán”: Una efeméride personal y profesional», de Paula Zumalacárregui	39
Hexálogo o código de buenas prácticas del CEATL	43
Guía de contratos de traducción justos del CEATL.....	45
Carta abierta a los dirigentes de la Unión Europea, CEATL.....	55
ENTREVISTAS.....	57
Entrevista a Eugenia Vázquez Nacarino, ganadora del XIV Premio de Traducción Esther Benítez	57
Traducir a cuatro manos: Entrevista A María Teresa Gallego Urrutia y Amaya García Gallego.....	65
RESEÑAS.....	77
<i>Traductores en el exilio</i> , de Alejandra Falcón.....	77
NOVEDADES TRADUCIDAS	79
Pepa Linares de la Puerta: <i>Nacimiento y muerte del ama de casa</i> , de Paola Masino .	79
Joaquín Garrigós: <i>El experimento Pitești, o sobre el poder omnimodo</i> , de Virgil Ierunca	80
Rocío Moriones Alonso, <i>Es una mujer impura</i> , de Fahmida Riaz	82
Jesús Cuéllar Menezo: <i>¿Quién es Rich?</i> , de Matthew Klam	83
Rocío Gómez de los Riscos: <i>La cronología del agua</i> , de Lidia Yuknavitch.....	84
Carmen Francí Ventosa: <i>Las siete y una vidas de Stella Fortuna</i> , de Juliet Grames .	85
Rocío Moriones Alonso, <i>Diez Rupias</i> , Saadat Hasan Manto.....	87
José Gabriel Rodríguez Pazos: <i>El paso siguiente en el baile</i> , de Tim Gautreaux	88
Coto Adánez y Sonia Gómez-Jordana: <i>Escribir para el público joven, de la responsabilidad de hablar del mundo a la libertad compartida de ver el mundo</i> , de Suzanne Lebeau	90
TEXTOS TRADUCIDOS	91
Segundo premio del II premio complutense de Traducción Universitaria «Valentín García Yebra»	91

Le temps des cerises. Tiempo de cerezas.....	99
NOSOTROS.....	101
Directores.....	101
Consejo de redacción.....	101

EDITORIAL

DE CARA AL FUTURO

Carmen Francí y Arturo Peral

Iniciamos con este EDITORIAL las entregas semanales que integrarán, terminado el trimestre de otoño —el último del año—, el número 51 de VASOS COMUNICANTES, segundo de la era exclusivamente digital.

A partir de este momento, publicaremos una entrada cada semana en cualquiera de las secciones de la revista con la intención de que, al final del trimestre correspondiente, forme un conjunto coherente que será visible (y descargable) en forma de pdf en la sección HEMEROTECA, donde ya se puede descargar [el número 50 completo](#). En esa misma sección iremos publicando aquellos artículos procedentes de números ya editados si su contenido, por un motivo u otro, sigue siendo de interés.

Más adelante, si el tiempo y el presupuesto nos lo permiten, publicaremos ocasionalmente, ya en papel, un monográfico que recoja los temas que susciten mayor interés. Nuestra intención es seguir hablando, tal como viene haciendo VASOS COMUNICANTES desde 1993, de la intrahistoria de la traducción. Por ello, en este nuevo formato seguiremos con las reflexiones —de lo erudito a lo cotidiano— del traductor, tanto del que solo traduce libros de forma intensiva como el ocasional todoterreno. Nada nos es ajeno.

Queremos expresar aquí nuestro agradecimiento a los socios de ACE Traductores, que en la asamblea de 2019 depositaron en nosotros su confianza para esta nueva etapa, así como a todos los colegas que se han sumado con entusiasmo a este nuevo avatar de VASOS COMUNICANTES.

Tenemos como objetivo que esta nueva vida digital sea en gran medida continuación de la anterior. Por ese motivo, el diseño actual mantiene casi todas las secciones, así como la etiqueta referente a la estación (invierno, primavera, verano, otoño) que incluíamos en los números en papel, cuando publicábamos tres al año. Desaparece LA PROFESIÓN, ya que ahora ese tipo de anuncios y reseñas tienen mejor cabida en la web de [ACE TRADUCTORES](#) o en las redes sociales; en cambio, integramos el boletín de

NOVEDADES TRADUCIDAS, que hasta ahora se publicaba en la página web de ACE TRADUCTORES. Dado que el medio lo permite, daremos también más peso a la parte visual y fotográfica. Animamos a todos los lectores —sean o no traductores— a participar en esa (u otra) sección con sus colaboraciones.

Somos conscientes de que este salto a lo digital implica no pocas transformaciones. La primera y principal, sin duda, es que el número de lectores puede multiplicarse por miles y estos pueden estar en cualquier rincón del planeta. Da vértigo solo pensarlo.

Con el fin de mantener la calidad de la revista, esta cuenta con un equipo de redacción (Carlos Gumpert, Paula Zumalacárregui y Belén Santana), un consejo asesor (integrado por los miembros de [la junta de ACE TRADUCTORES](#)), así como numerosos socios, presocios y amigos colaboradores.

Somos conscientes de nuestras limitaciones para dirigir una revista: no somos periodistas, solo traductores que han decidido abordar este proyecto como prolongación necesaria de una militancia asociativa, de un proyecto de voluntariado a largo plazo. Sin esas redes de colaboración voluntaria —que tan bien describe [Carla López en su artículo](#)—, no nos cabe duda de que la situación del traductor en España sería mucho más gris.

ARTÍCULOS

BREVE CRÓNICA DE UNA TRADUCCIÓN

Concha Cardeñoso

*Concha Cardeñoso ganó el [premio de traducción Esther Benítez](#) en su última edición con la traducción de *My Cousin Rachel*, de Daphne du Maurier, motivo por el cual VASOS COMUNICANTES le pidió estas líneas*

Introducción (o «precuela»)

Un día, después de la feria del libro de Frankfurt de 2016, si no yerro, hablando con Luis Magrinyà, editor de Alba, por teléfono, me dijo que tenía para mí algo mucho mejor que Dorothy Emily Stevenson, de la que había traducido últimamente varias novelas. Casi me dio rabia porque esta autora me encantaba y creo que le tenía pillado el punto o, al menos, un punto pasable.

Por otra parte, cuando me dijo el nombre de «mi» nueva autora, no me sonaba de nada. Sin embargo la conocía, aunque indirectamente, por las películas que habían hecho Hitchcock y otros cineastas de algunas de sus novelas. Unos cuantos amigos míos tenían sus libros en casa o los habían leído de jóvenes.

Y así empecé a reconciliarme con la idea de traducir a esta prolífica autora del siglo anterior que, no obstante, ambientaba sus novelas en pasados más o menos recientes o remotos, igual que mi querida D. E. Stevenson.

El caso es que en la primavera de 2017 empecé la traducción de *My Cousin Rachel*. (No leí la novela antes de iniciar el trabajo, porque, en contra de lo que se aconseja –y muy bien aconsejado, por cierto–, yo prefiero mantener la incógnita y meterme en la historia al ritmo de la traducción para no perder el interés por la trama en ningún momento. Además, en este caso, no se puede decir que no la leyera de antemano por falta de tiempo, por apremio en la fecha de entrega; tampoco la leí porque sencillamente me pagan por emplear tiempo en traducir, no en leer... ¡Ay, bueno! Ahora no te me os echéis encima, como diría Aránzazu Usandizaga, mi profe de literatura medieval inglesa de la UAB).

Allá vamos (o «cuela», of course!)

¡Albricias! El título no presenta complicación alguna: *Mi prima Rachel*. Ni me planteo cambiar el nombre a la heroína, por supuesto; ya no se lleva a estas alturas del siglo XXI, al menos en literatura para adultos. Abre el libro una voz masculina, que nos va a contar toda la historia según su delirante punto de vista, siendo, además, parte muy interesada en toda la aventura. Él le roba el protagonismo a la heroína que da título al libro, esa es la verdad, porque muy pocas veces la vemos actuar directamente. Casi todo viene filtrado por las interpretaciones, manías, obsesiones y peligrosas chifladuras de Philip Ashley. Pero no, no te desvíes, Concha, que no vas a hablar de la novela, sino de la traducción de la novela.

Primera parada: *They used to hang men at Four Turnings in the old days*. ¿Four Turnings? No, nada que ver con *The Fourth Turning*, menos mal. ¿Lo traduzco? No, parece que es un nombre propio, va con mayúsculas, así que de momento se queda en inglés (no se lleva, etc.), ya veremos más adelante. Y, en efecto, unas líneas más abajo descubro que es el nombre propio de un cruce de caminos, poco original, pero muy descriptivo, sin duda. Se queda en inglés y con mayúsculas.

Segunda parada: *Now, when a murderer pays the penalty for his crime, he does so up at Bodmin, after fair trial at the Assizes*. ¡Hala, a comprobar si son toponímicos auténticos, o sea, reales, y a situar la acción geográficamente! Pero ¡ay! Creo que solo busqué Bodmin, porque ahora, mientras escribo esta crónica, he buscado los dos y veo que Assizes no es un lugar, sino una clase de tribunal de justicia vigente hasta 1971. ¡Porras! Se lo tengo que decir a Luis, para mi gran deshonra. Pero, en fin, ahora mismo no lo puedo corregir. Bueno, Bodmin existe y está en Cornualles.

Tercera parada: *as though we were on a jaunt to Bodmin fair, and the corpse was old Sally to be hit for coconuts*. ¿Old Sally? ¿Coconuts en Cornualles? ¡Hala, a tirar del hilo en internet! Después de una búsqueda no excesivamente larga en tres o cuatro páginas de la Wikipedia y otras hierbas, averiguo que sí, que una modalidad de tiro al blanco consistía en derribar cocos, que eran el premio, y que Aunt Sally u Old Sally es otra modalidad más antigua del mismo juego en la que se lanzan palos a una cabeza de mujer hecha de arcilla, con una pipa en la boca, y el juego consiste en romper la pipa; está supuestamente inspirado en un personaje humilde llamado Black Sal. La cuestión es que llego a la conclusión de que tengo que meter una morcillica para aclarar este concepto cultural: *la tía Sally, el muñeco de tiro al blanco de las casetas de la feria*. No es gran cosa, pero da una idea.

Cuarta parada: *That's my boy!* ¡No! Me niego a poner «este es mi chico», por mucho que ahora se oiga a todas horas, y no solo en las pelis o series traducidas. Es un calco que ha tenido mucho éxito y me revienta los oídos. ¿Qué pongo? Bueno, teniendo en cuenta el contexto, en estas circunstancias mi padre diría algo como: «¡Así se habla!»,

Todo esto en las dos primeras páginas, sin contar con el vocabulario que tengo que consultar, unas veces porque no había visto nunca tal palabra (y si la he visto no me acuerdo), como *gibbet*, *jaunt* o *worsted*, y otras, porque siempre hay palabras que se me resisten aunque las conozca de sobra y, dependiendo del contexto, no me libro de buscarlas una vez más. Es el caso de *sold* en la expresión *his wife was a sold*, por poner un ejemplo.

Esta fue la tónica de todo libro, hasta el final. No me resultó especialmente difícil, pero tuve que trabajar un tono y un lenguaje que, sin ser decimonónicos, resultaran «de época», porque el ambiente de la novela, aunque en ningún momento se dan pistas temporales específicas, es sin duda «de otra época».

Y, aunque habíamos venido a hablar de la traducción, y sin llegar a ser destripacuentos, no me resisto a decir que, al final queda en el aire la duda de si Rachel es culpable o inocente, aunque yo tengo mi propia teoría, basada en la intuición y en algún detalle de la propia narración. Y no os la cuento para que leáis la novela con vuestros propios ojos.

La secuela

El 30 de junio de 2016 entregué la traducción con bastante adelanto sobre la fecha estipulada en el contrato. El plazo había sido amplio y no me habían salido más encargos en el camino. Algunos conocidos, colegas, amigos o familiares, me felicitaron sinceramente por esta traducción, cosa que me honra mucho.

Dos años y unas cuantas traducciones después tuve el honor, la sorpresa y el placer de recibir por este libro el Premio Esther Benítez de traducción en su decimotercera edición. Y os aseguro que, aunque no soy supersticiosa, el número trece me es ahora especialmente caro.

Sobre **Concha Cardeñoso**: Nací en León el 8 de diciembre de 1956 y, entre otros motivos, siguiendo la costumbre de aquellos tiempos, por ser tan fausta fecha me pusieron el larguísimo nombre que llevo: María de la Concepción (abreviado familiarmente a Conchita, Conchi, Con, Conce, Concepto, Concertina, Concepción la examinada y alguna otra deformación más que no recuerdo. Nadie tuvo la ocurrencia de llamarme simplemente María).

A partir de los diecisiete años pasé algunas temporadas en Londres, donde llegué a ser Miss Conception, nombre que daba mucha risa, pero qué le vamos a hacer, los idiomas tienen estas gracias...

En cambio ahora me conocen por el también largo nombre de Concha Cardeñoso Sáenz de Miera. Me lo cambié un poquito porque, cuando aspiraba a ser actriz de teatro, lo de Conchita y demás derivados me resultaba un tanto folclórico y, como no quería yo dar esa imagen pública, elegí el diminutivo más serio de los posibles.

Con ese nombre empecé a firmar mis traducciones allá por los años noventa, ya casada, con una hija pequeñita y habiendo renunciado sin pensarlo mucho al hermoso arte dramático (o hermosa arte dramática, que me gusta más en femenino). Debido a la afición que tenía a traducir libros que me parecían interesantes para leérselos a mis amigos que no sabían inglés, una de estas amigas, que era correctora de estilo y de galeradas, me animó a meterme en este mundo literario.

Y resulta que me apasionó, y aquí estoy desde entonces, con otra hija más y sin haber parado de traducir libros, salvo en épocas de vacas flacas, claro, como sucede siempre alguna vez al año en este oficio tan absorbente y mal pagado. Y además, con un flamante premio de traducción, que me otorgaron mis colegas: el Premio Esther Benítez, en su decimotercera edición, por *Mi prima Rachel*, de Daphne du Maurier, Alba Editorial, 2017.

TRADUCIR (DO ALEMÁN) EN GALIZA. UNHA AVENTURA

Laureano Araujo

Es posible que entre los traductores españoles no se conozca muy bien la problemática de la traducción al gallego, especialmente de la traducción de literatura en lengua alemana. Este artículo pretende pues ofrecer una aproximación, personal pero rigurosa –y esperamos que también divertida y estimulante–, a lo que sucede en un lugar donde el mundo se llama Galicia. El lector encontrará aquí la experiencia del autor, un poco de traducción comparada, una crítica del postulado de la traducción transparente y una bibliografía muy básica. Este texto recoge una conferencia del mismo título pronunciada en la Escola Oficial de Idiomas de Santiago de Compostela el 24 de abril de 2019[\[1\]](#)

O dicionario da RAG recolle tres acepcións da voz *aventura*: «suceso extraordinario que lle acontece a alguén», «empresa arriscada de resultado incerto» e mais «relación amorosa pasaxeira e sen compromiso». Nas seguintes páxinas imos comprobar se estas tres acepcións poden aplicarse ao labor tradutivo en Galiza, é dicir: imos ver se traducir, no noso país, é unha aventura por partida tripla. Eu sosteño que si. Pero cada tradutor ten a súa historia. Eu, aquí, conto a miña.

Suceso extraordinario que lle acontece a alguén

Unha vez que o tradutor publicou o seu texto, a súa figura persoal é basicamente irrelevante. O autor perde toda a autoridade sobre o que escribiu cando o *publica*, é dicir, cando llo *entrega ao público*. Malia os denodados esforzos da mercadotecnia editorial, o autor non pode acompañar os lectores ás súas casas para lles explicar a súa obra, e aínda que estivese dotado do divino don da ubicuidade, realizaría un esforzo ben inútil se o que pretendese fose convencer o público de como debe ser lido o seu traballo. Porque a literatura nace da relación entre *un texto* e o seu público lector.

En consecuencia, se a miña andaina como autor dalgunhas traducións pode ser interesante é unicamente porque reúne certas características que, en xeral, son comúns ao conxunto dos tradutores galegos: traduzo de maneira ocasional, non podo nin imaxinarme vivir do oficio de tradutor literario, a miúdo son eu, sen máis criterio que o persoal, quen propón os textos que traduzo, e mesmo sufrín a cruel arremetida do enxebrismo. Pero vaíamos por partes.

Sobre a invisibilidade do tradutor

A crítica literaria tradicional, que está lonxe de desaparecer, adopta un enfoque textocéntrico e crítico-normativo, é dicir: apela aos valores inmanentes do texto para xulgar a súa *calidade*. De aí que prescriba a lectura dos orixinais e que considere as traducións produtos inferiores. Daquela, para aprehendermos a importancia histórica das traducións no desenvolvemento das literaturas nacionais, cómpre recorrermos, por exemplo, á teoría dos polisistemas, que se desenvolve sobre a base da obra de Itamar Even-Zohar e de Gideon Toury. Lonxe xa de todo textocentrismo, o paradigma polisistémico adopta un enfoque histórico-descriptivo e concibe a literatura como un polisistema en constante transformación, e a tradución, que traslada textos dun polisistema a outro —e, polo tanto, non pode ser ignorada como simple *Trivialliteratur*—, como o punto de contacto entre as literaturas. O papel do tradutor é así o dun manipulador literario que, en constante tensión entre dous sistemas diferentes, toma permanentemente decisións sobre a adecuación dos resultados do seu traballo ao sistema normativo da cultura termo, onde a tradución se insire para cubrir unha necesidade.

Este proceso de comunicación entre sistemas literarios non está exento de certos problemas, un dos cales é o que Lawrence Venuti teoriza baixo o concepto da *invisibilidade do tradutor*. Unha tradución fluída —é dicir: aceptábel porque respecta o sistema normativo da cultura receptora— constitúe unha ilusión —a ilusión da transparencia— porque parece un texto propio da literatura de chegada. Amelia Pérez de Villar defende este tipo de tradución nas súas agudas reflexións sobre *Los enemigos del traductor*: «Los traductores [...] tienen [...] una misión casi imposible de cumplir: que no se note que la traducción es tal, que la lengua de partida brille por su ausencia, que el original prevalezca, pero no se transparente».^[2] O problema é que a invisibilidade do tradutor aumenta o que Venuti chama a *ethnocentric violence of translation*, precisamente porque procura ocultar a diferenza do texto orixe. Pola contra, esta violencia diminúe na medida en que as normas da cultura termo son, en parte, sacrificadas, e o lector é obrigado a afrontar a diferenza lingüística e cultural. Evidentemente, toda tradución leva consigo un certo grao de violencia etnocéntrica. Pero este compoñente é potenciado nas traducións invisíbeis, que non cuestionan para nada as normas da cultura de chegada. Se a tradución non é unha realidade secundaria e marxinal, entón non debe disimularse, debe facerse evidente mediante unha ruptura normativa que rache coa ilusión da transparencia. Tamén Toury cre que unha tradución debe facerse recoñecíbel como tal a través de certas desviacións das normas da cultura de chegada, e

Peter Newmark apunta na mesma dirección cando se pregunta: «Por que non pode ás veces unha tradución soar como tal cando o lector sabe que o que ten diante é precisamente unha tradución?» [3].

O caso galego. Entre a presión do sistema español e o desleixo político

Xoán González-Millán apuntou que nos países como Galiza, onde coinciden dúas ou máis culturas, a actividade tradutiva reflicte os choques entre os diferentes sistemas culturais, que se relacionan entre eles dun xeito conflitivo e desigual. Esta é a razón de que a teoría da tradución deba ter moi en conta a falacia da harmonía igualitaria nas relacións interculturais. O poderoso sistema español, coa inxente masa das súas producións, o seu gran prestixio e os seus influentes medios de comunicación, exerce unha presión brutal sobre o sistema galego. Ao público galego, a lingua castelá proporcionalle a inmensa maior parte dos textos que le, de tal maneira que *as traducións ao español se comportan como se fosen importacións do sistema galego*.

A maiores, en Galiza, a tradución fíxose sempre sen unha *translation policy* –por empregar o termo de Toury– como a proposta por Darío Xohán Cabana. Cabana observou como a ausencia de demanda –debida á inexistencia dunha oferta significativa e mais á falta de costume– converteu en economicamente problemático o propósito das editoriais de publicaren traducións, e propuxo inducir unha solución pola parte da oferta. Xurdiu así a idea dunha biblioteca universal galega, o proxecto dos mil libros, que sería levado a cabo, nun horizonte mínimo dunha década, por unha sociedade constituída polas editoriais interesadas e mais o Goberno Galego. A Xunta, por desgraza, nunca tivo interese ningún neste proxecto. Por non ter, nin sequera ten hoxe un premio de tradución.

En consecuencia, e dado que os tradutores seguen a traballar sen referencia sistémica ningunha, non é de estrañar que, en xeral, a etioloxía das traducións existentes haxa que buscala, por unha banda, nas preferencias (sobre todo polos clásicos e polos contemporáneos consagrados) e nas (escasas) perspectivas de rendibilidade económica razoabelmente asegurada e inmediata das editoriais (o que explica que a maior parte das obras traducidas se orienten cara ao público infantil e xuvenil e dependan das subvencións públicas); e, por outra banda, no pracer, nas ansias de proxección social e mais nas posicións éticas ou políticas dos tradutores vinculadas á reivindicación cultural.

A tradución de obras en lingua alemá

Jaime Santoro de Membiela atopa, até a Guerra Civil –no contexto do proceso de conformación do nacionalismo galego, como precisa Gonzalo Constenla Bergueiro–, algúns textos que a miúdo semellan máis ben traducións feitas a partir doutras traducións. En xeral, a historia da tradución está inzada destas traducións indirectas, que, segundo Toury, constitúen fenómenos culturalmente relevantes polo seu carácter sintomático. Isto é algo que parece demostrar o sistema literario galego, tan tolerante verbo deste fenómeno. Así, Ramón Otero Pedrayo publica en 1932 unha parte do segundo *Fausto* de Goethe, e nesa época aparecen varios poemas soltos nas revistas *A Nosa Terra* e *Nós*.

Nos anos cincuenta, a tradución de textos alemáns segue a ser anecdótica. Álvaro Cunqueiro distribúe de maneira limitada unha escolla de poemas de Hölderlin que traduce desde o francés; en Pontevedra aparece *Musa Alemá*, un pequeno volume (inmediatamente secuestrado e queimado polas autoridades da ditadura) cunha antoloxía de poemas traducidos (dun xeito moi discutíbel) por Celso Emilio Ferreiro e Antonio Blanco Freijeiro; e publícanse as traducións ao galego, de Celestino Fernández de la Vega e Ramón Piñeiro, do *Cancioeiro da poesía céltiga*, de Julius Pokorny, e de *Da esencia da verdade*, de Martin Heidegger. Logo, e até os anos oitenta, o que aparece son basicamente obras de teatro (sobre todo de Bertold Brecht) traducidas maioritariamente do español, cun papel destacado de Manuel Lourenzo como tradutor.

Nos anos oitenta e noventa –na fase de normalización cultural que inaugura o Estatuto de Autonomía– aumenta, en termos xerais, o número de traducións. Para as importacións do alemán destaca, nesta época, a figura de Lois Tobío, a quen lle debemos as traducións d’Os *Sonetos a Orfeu*, de Rainer Maria Rilke, de *Nai Coraxe e mais os seus fillos*, de Brecht, e do *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe.^[4] É concretamente nos anos noventa cando crece dun xeito considerábel o número de traducións do alemán (sobre todo de clásicos), aínda que son moitas máis as obras importadas doutras linguas, empezando polo español (*sic!*). De todas as traducións actuais ao galego, as que teñen o alemán como lingua orixinal seguramente non superan o 10%.

Pequena historia dunha andaina

Como sucede coa maior parte dos tradutores literarios galegos, os meus traballos neste campo foron máis ben discontinuos.^[5] Dei os meus primeiros pasos na revista *Ólissbos*, que naceu na Facultade de Filoloxía da USC en 1986 cun número 0 que abría un hilarante

artigo de Juan José Moralejo Álvarez sobre o pasmoso título da publicación. Non sería até 1994 cando aparecerían as *Opinions dun pallaso* de Heinrich Böll, unha das novelas máis corrosivas da literatura alemá posterior á Segunda Guerra Mundial, que foi o meu primeiro exercicio importante de tradución. Afortunadamente, máis de dúas décadas despois, en 2018, puiden someter aquel traballo á profunda revisión que tanto necesitaba para unha nova edición.

Esta experiencia permitíume afrontar con solvencia unha tradución particularmente esixente: *A morte en Venecia*, de Thomas Mann, que apareceu en 1995. Neste prodixio de refinamento formal, de penetración psicolóxica e de crítica cultural, o autor utiliza unha linguaxe sumamente elaborada, representativa dunha sorte de *novo clasicismo*. Eu non podía recorrer a moitos precedentes estilísticos e acabei por escribir un texto que non resulta ortodoxo en lingua galega, forzada aquí a botar man de todos os seus medios, a crear novos rexistros e a actualizarse para resolver as dificultades chegadas doutro sistema literario. Especialmente interesante foi tamén a oportunidade que me ofreceu o editor de escribir unha introdución relativamente extensa, que me permitiu pór o público lector en antecedentes sobre a miña recepción do texto fonte. Vinte anos despois puiden revisar a fondo esta tradución para volver publicala.

Recentemente recibín o encargo de traducir os *Momentos estelares da humanidade*, de Stefan Zweig. Este difícil traballo, que viu a luz en 2018, constituíu para min unha homenaxe a Zweig, por quen sinto unha enorme admiración.^[6] Foi, por certo, a primeira vez que, non sen unha sensación de vertixe, afrontei a tradución de poesía. Tiven que verter ao galego nada menos que unha parte da «Elexía de Marienbad», de Goethe, que Zweig incorpora a unha das súas 14 «miniaturas».

Un tradutor conservador

Moitos tradutores franceses insírense na varias veces centenaria tradición *infidèle* francesa (Jacques Amyot, Joachim du Bellay, Nicolas Perrot d'Ablancourt, etc.) e responden á sofisticada teoría interpretativa (ou teoría do sentido) que Danica Seleskovitch difundiu nos anos oitenta e noventa do século XX desde a École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs de París e que, exclusivamente fiel ao sentido, persegue unha recreación do contido liberada da influencia do texto orixe. As traducións *infidèles* adoitan ser realmente fermosas, pero invisibilizan ao máximo o tradutor como tal e presentan un moi elevado grao de violencia etnocéntrica que me fai sentir sumamente incómodo. Por iso, se tivese

que acollerme a unha das categorías de André Lefevere a que se refire González-Millán, diría que son un tradutor máis fiel que destemido. O texto fonte, para min, é, de feito, titular dunha autoridade que non me permito cuestionar.

Algunhas traducións do parágrafo final d'*A morte en Venecia* poden servir para ilustrar o que quero dicir cando afirmo que son un tradutor fiel, esencialmente alérxico ás transgresións:

Minuten vergingen, bis man dem seitlich im Stuhle Hinabgesunkenen zu Hilfe eilte. Man brachte ihn auf sein Zimmer. Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode. (Thomas Mann)[\[7\]](#)

Pasaron algúns minutos antes de que acudisen a socorrer o home caído para un lado da cadeira. Foi levado ao seu cuarto. E aínda no mesmo día, un mundo respectuosamente conmovido recibiu a noticia da súa morte. (Tradución galega de Laureano Araujo)[\[8\]](#)

Decorreram alguns minutos antes que alguém corresse em auxílio do ancião que teve um colapso na sua cadeira. Levaram-no para o hotel. E, antes de anoitecer, o mundo, respeitoso e comovido, recebeu a notícia da sua morte. (Tradución portuguesa, autoría non indicada)[\[9\]](#)

Pasaron varios minutos antes de que acudieran en su ayuda: se había derrumbado sobre el brazo de la tumbona. Lo llevaron a su habitación, y, aquel mismo día, un mundo respetuosamente conmovido recibió la noticia de su muerte. (Tradución española de Juan del Solar)[\[10\]](#)

Hubieron de pasar unos momentos antes de que alguien acudiera en auxilio del que se había desplomado a un lado de la silla. Y aún aquel mismo día, el mundo, estremecido y respetuoso, recibió la noticia de su muerte. (Tradución española de Ferenc Olivér Brachfeld)[\[11\]](#)

Passarono minuti prima che accorressero in aiuto dell'uomo caduto sul fianco, nella poltrona. Lo portarono in camera sua. E il giorno stesso, un mondo impressionato e deferente apprese la notizia della sua morte. (Tradución italiana de Salvatore Tito Villari)[\[12\]](#)

Minuti passarono, prima che si corresse in aiuto dell'accasciato su un fianco. Lo portarono in camera sua. Lo stesso giorno, a un mondo rispettosamente commosso pervenne l'annuncio della sua dipartita. (Tradución italiana de Bruno Maffi)[\[13\]](#)

Passarono alcuni minuti; finalmente qualcuno accorse in aiuto dell'uomo abbattutosi sul fianco della poltrona. Lo trasportarono in camera sua. E quello stesso giorno un mondo reverente e attonito ebbe l'annuncio della sua morte. (Tradución italiana de Emilio Castellani)[\[14\]](#)

Passarono alcuni minuti prima que qualcuno accorresse in aiuto dello scrittore che si era accasciato su un fianco. Lo trasportarono in camera sua. E il giorno stesso il mondo accolse con reverente commozione la notizia della sua morte. (Tradución italiana de Enrico Filippini)[\[15\]](#)

Passarono alcuni minuti prima que qualcuno accorresse in aiuto del poeta che s'era accasciato su un fianco. Lo portarono in camera sua. E il giorno stesso il mondo apprese con reverente commozione la notizia della sua morte. (Tradución italiana de Anita Rho)[\[16\]](#)

Minuti trascorsero prima che s'accorresse in aiuto dell'uomo afflosciatosi nella sedia su un fianco. Lo si portò in camera sua. E già quello stesso giorno il mondo apprese, con reverente commozione, la notizia della sua morte. (Tradución italiana de Francesco Saba Sardi)[\[17\]](#)

Quelques minutes s'écoulèrent avant que l'on accourût au secours du poète dont le corps s'était affaissé sur le bord de la chaise. On le monta dans sa chambre. Et le jour même la nouvelle de sa mort se répandit par le monde où elle fut accueillie avec une religieuse émotion. (Tradución francesa de Félix Bertaux)[\[18\]](#)

Quelques instants plus tard on accourait à son secours : il s'était affaissé sur le bras de la chaise ; on le porta dans sa chambre. Et le jour même, dans le respect et l'émotion, on apprenait partout la nouvelle de sa mort. (Tradución francesa de Philippe Jaccottet)[\[19\]](#)

Some minutes passed before anyone hastened to the aid of the elderly man sitting there collapsed in his chair. They bore him to his room. And before nightfall a shocked and respectful world received the news of his decease. (Tradución inglesa de Helen Tracey Lowe-Porter)[\[20\]](#)

Hai algunhas dificultades neste parágrafo. En primeiro lugar, aparece unha substantivación complicada: *der Hinabgesunkene*. Na miña solución –*o home caído*– quixen incorporar un matiz metafórico que crin percibir. Pero hai cinco casos que conteñen aparatosas descrições con elementos non presentes no texto orixe: o *ancião que teve um colapso*, o *scrittore che si era accasciato*, o *poeta che s'era accasciato*, o *poète dont le corps s'était affaissé* e o espectacular *the elderly man sitting there collapsed*, obra de Helen Tracey Lowe-Porter, cuxo nome mencionaremos máis veces.

En segundo lugar, esta é a historia da derradeira viaxe de Gustav von Aschenbach. Por iso penso que a derradeira palabra do texto orixe –*Tod*– debería ser tamén a derradeira da tradución. Ademais, esta palabra é *Tod* porque tras a morte está o silencio; un silencio, neste caso, cargado de significado irónico. E tampouco debemos esquecer que o título comeza referíndose precisamente á *Tod*. Por iso non é doado imaxinar a razón dos eufemismos elixidos en dous casos –*dipartita* e *decease* (este de Lowe-Porter)– nin tampouco a da *mort* de Félix Bertaux colocada ben lonxe do final. (Como xa observaría o lector máis avisado, Bertaux é un exemplo perfecto de tradutor destemido. A súa tradución *infidèle*, invisíbel ou transparente, é extraordinariamente fermosa.)

É curioso, por certo, que Ferenc Olivér Brachfeld e Philippe Jaccottet atopen motivos para non traduciren literalmente *Minuten* e opten por *momentos* e *instants*. Por outra banda, que Aschenbach caia *seitlich* é algo que o tradutor portugués descoñecido e mais –como non?– Lowe-Porter non consideran necesario indicar; criterio que non comparten nin Bertaux –quen, con todo, se limita a indicar un impreciso *bord*– nin tampouco Juan del Solar e Philippe Jaccottet –quen, pola contra, sitúan nese lugar lateral da cadeira un *brazo* ou *bras* que o narrador esqueceu mencionar–. Está claro, en todo caso, que Aschenbach senta *im Stuble*, conque resulta moi rechamante que tres dos seis tradutores italianos pasasen por alto este detalle. Finalmente, se os lectores da tradución portuguesa anónima e os de Brachfeld ignoran que o escritor foi levado para o seu cuarto antes de que a nova da súa morte se espallase, quen lea a mesma tradución portuguesa ou a versión de Lowe-Porter –a autora estadounidense que durante máis de vinte anos monopolizou a tradución da obra de Mann ao inglés, moi criticada (empezamos a intuír por que) por outros tradutores como David Luke– terá cumprida información do momento en que se difundiu a noticia, que foi *antes de anoitecer* ou *before nightfall*, algo que, polo visto, o propio narrador do texto orixe non chegou a saber con tanta precisión, polo que tivo que limitarse a sinalar vagamente que foi *desselben Tages*.

Empresa arriscada de resultado incerto

Ao chegarmos á segunda das acepcións que o dicionario propón para a voz *aventura*, cómpre acudirnos de novo a Cabana, quen sinala como algunhas traducións pecan dun exceso de enxebrismo porque están feitas como se pretendesen elaborar «mostrarios de excepcións para ilustrar gramáticas» ou «un compendio dos recursos «diferenciais» do galego».[21] Lembrei esta observación tan sagaz cando, en 1995, se publicou a miña tradución d'*A lenda do santo bebedor*, exquisita obra póstuma de Joseph Roth que apareceu nas librarías totalmente alterada por parte dun directivo da editorial que introduciu un milleiro (*sic!*) de variacións nun texto de 75 páxinas. Aquel celoso vixía do enxebrismo pasou por alto a nimiedade de non saber alemán e teimou en deixar a súa particular e esmagadora pegada no texto, amosando o irrenunciábel que considera o uso incansábel dos recursos expresivos xenuínos do galego –dos cales fixo, de feito, un uso case narcotizante– e o requintado que entende o seu xeito de alterar o texto estilisticamente. Porque: pode haber un libro autenticamente galego que non inclúa o adverbio *abofé*, ou a interxección *madría leva!*, ou unha boa dose de pronomes de solidariedade?

Obviamente, o meu traballo só serviu para ser utilizado pola editorial para elaborar o texto definitivo a publicar. Non me resisto a citar novamente a Newmark:

Resulta certamente irónico que [...] moitos dos críticos de obras traducidas descoñezan o orixinal e mesmo a propia lingua estranxeira, e que o único que valoren á hora de criticar unha peza traducida sexa o seu grao de naturalidade, fluidez, lexibilidade e a ausencia de interferencias, criterios todos eles a miúdo equivocados[22].

E resulta, a maiores, verdadeiramente irritante que un «crítico» deste tipo poida estar colocado nunha posición en que se sente lexitimado para manipular alegremente unha tradución feita por quen, nunha intensa actividade crítico-literaria, puxo nela todo o seu saber. Se mesmo os tradutores máis cualificados cometen erros graves, que non fará un editor-«crítico»-revisor que nin sequera é quen de ler o texto fonte?

Relación amorosa pasaxeira e sen compromiso?

Chegamos así á última das tres acepcións que o dicionario nos ofrece para a voz *aventura*. Xa vimos como traducir –e, desde logo, traducir en Galiza– pode ser unha experiencia extraordinaria e non exenta de riscos, incertezas e mesmo desgustos. Para emprendermos unha aventura así, aínda por riba mal pagada e apenas recoñecida, fai falta asumirmos que a

tradución literaria é unha actividade ocasional e inestábel da cal é practicamente imposíbel vivir. No que, neste caso, debemos discrepar do dicionario, é na idea da falta de compromiso. Fan falta compromiso, autoesixencia, rigor, sacrificio, resistencia. A sociedade debería ter ben presente que, se a tradución, como entende Newmark, é unha ciencia, unha técnica, unha arte e unha cuestión de gusto, no caso galego é, ademais, unha cuestión de vida ou morte para a cultura nacional. Aínda que, alén de todo isto, para min foi e segue a ser, felizmente, unha grande aventura.

Bibliografía

Araujo Cardalda, Laureano Xoaquín, «A traducción literaria en Galicia: algunhas reflexións e unha experiencia persoal», *Galicien-Magazin*, 14, Dezember 2003, 12-18.

—«A luz na noite do efémero. Os *Momentos estelares* de Stefan Zweig», *Praza Pública*, 7 de agosto de 2018a. [En liña] Acceso 31/08/2019.

<https://praza.gal/opinion/a-luz-na-noite-do-efemero-os-lmomentos-estelaresr-de-stefan-zweig>

—«O alemán no ensino público galego. *How would Tobío do it?*», *ib.*, 20 de novembro de 2018b. [En liña] Acceso 31/08/2019.

<https://praza.gal/opinion/o-aleman-no-ensino-publico-galego-lhow-would-tobio-do-itr>

Cabana, Darío Xohán, «Unha modesta proposición: traducir mil libros ao galego», *A Trabe de Ouro*, I, I, 1, xaneiro, febreiro, marzo de 1990, 79-82.

—«Sobre traduccions», *Diario 16 de Galicia*, 18 de xullo de 1992, III/Galicia literaria.

—«Digresións sobre traducción literaria e literatura nacional», *Grial*, XLI, 157, xaneiro, febreiro, marzo de 2003, 72-79.

Constenla Bergueiro, Gonzalo, «Evolución das traducións ao galego: das orixes ao século XXI», en Mosquera Carregal, Xesús Manuel (ed.), *Lingua e tradución. IX Xornadas sobre lingua e usos. A Coruña, novembro 2012*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2013, 83-100.

Cruces, Susana, «A posición da literatura traducida no sistema literario galego», *Boletín Galego de Literatura*, 10, novembro de 1993, 59-65.

Even-Zohar, Itamar, «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11, 1, Spring 1990, 9-85.

Galanes Santos, Iolanda, «Literaturas extranjeras en la cultura gallega», en Luna Alonso, Ana, e outras (eds.), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural. Hacia un cambio de paradigma en la traducción literaria gallega*, Bern, Peter Lang, Colección Relaciones literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura, 11, 2015, 43-61.

Gallego Roca, Miguel, «La teoría del polisistema y los estudios sobre traducción», *Sendebarr*, 2, 1991, 63-70.

González-Millán, Xoán, «Cara a unha teoría da traducción para sistemas literarios ‘marxinais’. A situación galega», *Viceversa. Revista galega de traducción*, 1, 1995, 63-72.

Kabatek, Johannes, «Friedrich Hölderlin en galego (con especial referencia ás traduccions de Álvaro Cunqueiro)», *Boletín Galego de Literatura*, 20, 2º semestre de 1998, 5-22.

Montero Küpper, Silvia, «Paratranslatorische Aspekte der deutsch-galicischen Übertragungen seit 1983», en Jarillot Rodal, Cristina (ed.), *Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien. Kulturtransfer und methodologische Erneuerung*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2010, 801-809.

– «Situación de partida y análisis de las iniciativas de apoyo a la traducción en Galicia», en Luna Alonso, Ana, e outras (eds.), *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural. Hacia un cambio de paradigma en la traducción literaria gallega*, Bern, Peter Lang, Colección Relaciones literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura, 11, 2015, 15-42.

Newmark, Peter, *Manual de traducción* (trad. galega de Francisco Xabier Fernández Polo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Colección Lingua franca, 2, 1993.

Noia Campos, María Camino, «Historia da traducción en Galicia no marco da cultura europea», *Viceversa. Revista galega de traducción*, 1, 1995, 13-62.

Pérez de Villar, Amelia, *Los enemigos del traductor. Elogio y vituperio del oficio*, Madrid, Fórcola, Colección Singladuras, 31, 2019.

Santoro de Membiela, Jaime, «Recepción alemana e identidade literaria galega: o papel das traducións», *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1999, 149-162.

Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, Colección Benjamins Translation Library, 4, 1995.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (pref. de Susan Bassnett e André Lefevere), London/New York, Routledge, Colección Translation Studies, 1995.

[1] Tamén Araujo Cardalda, 2003.

[2] Pérez de Villar, 2019, 54-55.

[3] Newmark, 1993, 287.

[4] V. Araujo Cardalda, 2018b.

[5] Por orde alfabética dos autores traducidos: Bichsel, Peter, «Saúdos de Iódok» (trad., pres. e notas), *Ólissos. Os amantes da palabra*, 4, febreiro 1988, 14-23; Böll, Heinrich, *Opiniões dun pallaso* (trad., pres. e notas), Oleiros, Tambre, 1994, e (trad. e notas), Cangas do Morrazo, Rinoceronte, Colección Nova, 13, 2018; Buzzati, Dino, «O corredor do gran hotel» (trad. e pres.), *Ólissos. Os amantes da palabra*, 5, decembro 1988, 6-13; Goscinnny, René, e Jean-Jacques Sempé, «Estou enfermo» (trad. e pres.), *ib.*, 7, xaneiro 1990, 6-10; Kafka, Franz, «Perante a Lei» (trad. e pres.), *ib.*, 8, 1990, 19-23; Lenz, Siegfried, «A viaxe a Oletzko» (trad. e pres.), *ib.*, 6, maio 1989, 45-47; Mann, Thomas, fragmento d'*A morte en Venecia* (trad. e pres.), *ib.*, 9, 1990, 9-15, *A morte en Venecia* (trad., pres. e notas), Oleiros, Tambre, 1995, e Cangas do Morrazo, Rinoceronte, Colección Clásica, 14, 2015; Roth, Joseph, *A lenda do santo bebedor* (trad.), Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, Colección Medusa, 1995; Stucki, Andreas, *Las guerras de Cuba. Violencia y campos de concentración (1868-1898)*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2017; Zweig, Stefan, *Momentos estelares da humanidade* (trad. e notas), Pontevedra, Kalandraka / Faktoría K de Libros, Colección Ágora K, 2018.

[6] V. Araujo Cardalda, 2018a.

- [7] Mann, Thomas, *Frühe Erzählungen. 1893-1912*, Frankfurt a. M., Fischer, Colección Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe, 2.1, 2008² [2004], 592.
- [8] Mann, Thomas, *A morte en Venecia* (pres. e notas de Laureano Araujo), Cangas do Morrazo, Rinoceronte, Colección Clásica, 14, 2015, 144.
- [9] Mann, Thomas, *Os melhores contos de Thomas Mann* (pref. de Domingos Monteiro, sel. de Manuel de Seabra), [Lisboa,] Arcádia, Colección Antologia, [1966²,] 95.
- [10] Mann, Thomas, *La muerte en Venecia e Mario y el mago* (pról. de Francisco Ayala), Barcelona, Edhasa, Colección Pocket-Edhasa, 25, 1990⁷ [1978], 116.
- [11] Mann, Thomas, *La muerte en Venecia*, Barcelona, Destino, 1982² [1979], 160.
- [12] Mann, Thomas, *Tonio Kröger, La morte a Venezia e Cane e padrone* (intr. de Giorgio Cusatelli), [Milano,] Garzanti, Colección i grandi libri, 2001¹⁸ [1965], 156.
- [13] Mann, Thomas, *La morte a Venezia* (intr. de Cesare Cases), Milano, Rizzoli, Colección Biblioteca Universale Rizzoli, 59, 1981⁴, 115.
- [14] Mann, Thomas, *La morte a Venezia, Tristano e Tonio Kröger*, Milano, Oscar Mondadori, Colección Oscar classici moderni, 8, 2001¹⁵ [1988], 81.
- [15] Mann, Thomas, *La morte a Venezia, Tonio Kröger e Tristano* (epíl. de Furio Jesi), Milano, Feltrinelli, Colección I Classici. Universale Economica, 2014, 2002⁹ [1991], 69.
- [16] Mann, Thomas, *La morte a Venezia*, Torino, Einaudi, Colección Einaudi Tascabili. Letteratura, 21, 2002⁹ [1990], 98.
- [17] Mann, Thomas, *La morte a Venezia, Tristano e Cane e padrone*, Milano, I Giganti di Gulliver, 1995, 76.
- [18] Mann, Thomas, *La mort à Venise suivi de Tristan* (intr. de Geneviève Bianquis), Paris, Arthème Fayard, Colección Le Livre de Poche, 1513, 1971, 130.
- [19] Mann, Thomas, *La mort à Venise*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, Colección Pergamine, 1994, 182. Precisamente con este texto, publicado por primeira vez en 1947, comezou Jaccottet, o prolífico autor suízo, a súa andaina como tradutor.

[20] Mann, Thomas, *Death in Venice, and seven other stories*, New York, Random House / Vintage International, 1989, 73.

[21] Cabana, 1992.

[22] Newmark, 1993, 287.

Laureano Xoaquín Araujo Cardalda es doctor en ciencia política y licenciado en derecho por la USC. Profesor de carrera de enseñanza secundaria y funcionario en excedencia de la Administración de la Xunta de Galicia, ha sido subdirector académico de la Escola Galega de Administración Pública y secretario de redacción de la *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*. Ha traducido al gallego, entre otras obras, las *Opiniones de un payaso* de Heinrich Böll, *La muerte en Venecia* de Thomas Mann y los *Momentos estelares de la humanidad* de Stefan Zweig, y es el autor del poemario *Os días condenados. Fragmentos para un devocionario*.

LA TRADUCCIÓN EN UNA UTOPIA

Isabel Romero

Las consideraciones sobre traducción del escritor Adam Thirlwell son el punto de partida de este artículo donde se abordan someramente, casi en forma de flashes, algunas cuestiones sobre la tarea de traducir; en el paso de lo general a lo particular, se recuerda que en los albores de la humanidad la función de las palabras era nombrar y que a veces al pronunciarlas en voz alta puede oírse su eco verdadero, como supieron ver Goethe o Benjamin.

En una entrevista para el semanario *Die Zeit*, el escritor Adam Thirlwell señalaba a propósito de su libro *La novela múltiple* que «los traductores debían crear algo nuevo». La frase no era solo un golpe de efecto, desde luego. Y tras afirmar que una buena traducción «debía reproducir el tono, la musicalidad y la esencia del texto original», explicaba también que, a falta de una traducción directa del albanés al inglés, había leído a Ismael Kadaré a través del francés; que esto le había llevado a plantearse cómo pervive el estilo durante el proceso de sucesivas traducciones al margen de su calidad; y que así había llegado a la *tercera lengua*: la piedra angular de un proyecto utópico con el que aspiraba a «demostrar que las novelas se podían trasladar a cualquier idioma».

En realidad, antes que en los términos clásicos de fidelidad y literalidad, Thirlwell se plantea la traducción como vehículo a través del cual *puede* originarse una novela distinta del original, con el argumento de que «ninguna traducción puede ser exactamente igual que su fuente en todos los aspectos».

Según este razonamiento, lo primero que cualquier persona se podría preguntar entonces es si *Madame Bovary* y *La señora Bovary* son la misma obra de Flaubert; *La transformación* y *La metamorfosis*, el mismo libro de Kafka; *Eugene Onegin* y *Yevgueni Onegin*, el original Евгений Онегин de Pushkin; o *El negro del Narcissus* *The Nigger of the Narcissus* de Joseph Conrad. Pues bien, en parte sí y en parte no. Javier Marías explica esto muy bien en su magnífico artículo «La traducción como fingimiento y representación». De momento hagamos como sí y consideremos el incuestionable peso específico de estas obras cumbre de la literatura, tengamos en cuenta además que el estilo de sus autores conforma una especie de pátina de más o menos espesor que es perceptiblemente lo que se traduce, y como contrapunto, introduzcamos que el signo, como escribió Jakobson «es y no es la cosa que representa», para dejar entrever que el asunto tiene misterio. Porque, en efecto, las

palabras pueden llamar a engaño, unas veces solas y otras acompañadas en la trama del discurso. Lejos queda lo que en el origen debió de ser la conexión entre signo y referente, cuando la palabra «fuego», por ejemplo, aludía a algo que se quema desde aquel *focus* latino, dos milenios atrás, con una explícita «efe» aérea y ventosa como si quisiera apagarlo; aunque esto casi no es nada comparado con otras más antiguas aún, como «padre», «madre», «hermano» y «hermana», reminiscencias del indoeuropeo, hace más de 4.000 años, vocablos quizás toscamente chillones en aquellos albores de la humanidad pero también verdaderos como supieron ver J. W. Goethe y Walter Benjamin, pues ambos se fijaron en cómo suenan las palabras para poder preservar de la mejor manera su eco al ser transformadas de un idioma a otro.

La traducción siempre ha discurrido por sus propios cauces: es bien sabido que Nabokov y Borges se permitieron licencias asombrosas o que Baudelaire le confesó a un amigo haber visto en textos de Poe frases que había escrito él mismo veinte años antes. Esto sucedió hace mucho tiempo y se trata de casos genuinos con su misterio.

Dejando a un lado a estos genios de las letras y sus creaciones exquisitas, hoy, en el siglo XXI, el traductor se debe además a una ética. Lydia Davis, la traductora al inglés de una aclamadísima *Madame Bovary* dice que «le gusta acercarse mucho al original» y que se leyó trece traducciones de esta obra. Trece reproducciones que constituyen los estratos a partir de los que ella compone la capa más reciente al inglés del libro de Flaubert de siempre.

Referencias bibliográficas

Asman, Carrie, «*Der Satz ist die Mauer. Zur Figur des Übersetzer bei Benjamin und Goethe: Werther, Faust und Wilhelm Meister*» [*La frase es el muro. Sobre la figura del traductor en Benjamin y Goethe: Werther, Fausto y Wilhelm Meister*], en *Goethe Jahrbuch*, 111 (1994/1995), pp. 61-79.

Heinrich, Kaspar, «Adam Thirlwell: «Übersetzer sollen Neues schaffen»», [Zeit on line, 29 noviembre 2013](#).

Marías, Javier, *Literatura y Fantasma*, Alfaguara, Madrid, 2011.

Treccani. Enciclopedia italiana, [«Indoeuropei»](#).

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.

ELOGIO DE LA LECTURA

Carlos Mayor

«Voy leyendo un libro y, como siempre ocurre,
mientras uno lee a la vez va pensando en otras
cosas y posiblemente ésa sea la gracia de leer.
El pensamiento paralelo. Paralelepípedo. Las
figuras geométricas y los copos de nieve.»

Marta Sanz

Es todo una ecuación. Una fórmula extraña. Una fórmula con una equis como una catedral plantada ahí en medio. Parece ser que traducir es escribir. Y antes es leer. Traducir es leer y luego es escribir, y lo que pasa entre las dos cosas. Lo que pasa en medio: ese misterio arcano. La equis. En determinados casos leer se antoja más sencillo y luego escribir resulta difícil, como en algunos libros infantiles; en otros, la lectura es ardua, equis igual a desenmarañar y con los deberes hechos la escritura puede parecer un paseo.

Me enseñaron a leerme los libros antes de traducirlos. Y pasados los años sigo creyendo que no hay otra. En el caso de la narrativa, al menos. La novela que tienes por delante es tu principal fuente de información. Hay quien teoriza sobre la traducción y defiende un largo proceso de documentación en otras aguas, pero ¿no tendría más lógica empezar a documentarse conociendo a fondo (o incluso someramente) el texto en sí? ¿Empezamos a dedicarnos a esto porque nos gusta leer y luego no leemos ni lo que vamos a traducir? Entender, el deseo de entender, lo es todo, es la forma de progresar. Por eso la lectura del original puede ser tan placentera, tan gratificante.

Un libro es como un melón, igual que el matrimonio para Renato Carosone. *Può uscire bianco e può uscire anche rosso*. Hasta que no hincas el cuchillo no sabes lo que hay que hacer. Lo abres en canal, le ves las tripas, lo descubres, lo entiendes. Es el propio libro el que te lo dice: a veces con un susurro como los Krispies y a veces a grito pelado.

Una novela de intriga es un buen ejemplo. O una de Agatha Christie. Pensemos en *El asesinato de Roger Ackroyd* (antes *El asesinato de Rogelio Ackroyd*), donde no se puede dar voz al narrador, no se puede construir ese personaje tacita a tacita sin saber todo lo que se revela

sobre él a lo largo y en especial al final del libro. El traductor tiene que saber lo que sucede y cómo sucede, la forma en que el autor va a revelar la información de a poquitos, porque si no le costará escribir de nuevo el libro en su idioma, no sabrá provocar al lector, engañarlo, guiarlo como hizo el otro autor.

Además, parece razonable querer conocer de antemano las dificultades que depara el texto, si ese término tan complejo va a aparecer una vez o diez, si al final nace el nieto de la protagonista y las seis últimas páginas están repletas de canciones infantiles rimadas. ¿Ese personaje que no sabes si es chico o chica y puede amargarte la mañana? En la 156 te lo aclaran. ¿La trayectoria de salida de las balas que no hay quien entienda por mucho que se relea el pasaje? En el capítulo 12 tienes un flashback detalladísimo que ni en *CSI*. En el fondo, ahorras tiempo y esfuerzo y el trabajo es más coherente y mejor. Si te falta esa información por el camino, tienes más puntos para que la traducción te quede regulín.

Hay quien no está en absoluto de acuerdo, quien jamás se lee un libro antes, quien quiere ponerse a traducir ipsofactamente. Y defiende su postura con el ímpetu del viento y con la fuerza de los mares. Es perfectamente defendible, por supuesto. Algunos argumentan que es mejor así, para mantener la frescura, que luego ya revisarán una y mil veces para desfacer desaguisados, para corregir lo que se les haya escapado en el primer borrador por falta de conocimiento del libro. Claro que a eso se podría contestar que, con tanta revisión para corregir lo que podría haberse evitado, quizá la frescura al final preferirá bajar un rato a la calle a fumarse un pitillo.

Quizá el problema es que se pretende, al traducir, experimentar la frescura con la que se topa el lector de la obra original, cuando el proceso de traducción debería ser, en realidad, reproducir esa frescura en la experiencia de nuestro lector, no en la nuestra. Y para eso hay que empaparse.

Barrunto, barrunto. Hurgo y sólo se me ocurren dos razones de peso para no leerse una novela antes de traducirla, dos razones que a menudo tiran más que dos carretas. La primera es la flojera (¡hola, vieja amiga!). Y la segunda, su prima hermana, el aversión al aburrimiento. Y es perfectamente comprensible, nos pasa a todos. Porque luego acechan las demás fases del proceso. Y no se puede negar: leerse según qué libros tres, cuatro o cinco veces puede resultar más pesado que matar una vaca a besos.

[Carlos Mayor](#) es traductor, periodista y profesor. Traduce narrativa, novela gráfica, catálogos de exposición y libros ilustrados y ha publicado más de 300 títulos, entre ellos clásicos de Rudyard Kipling, Carlo Collodi, Oscar Wilde, Vita Sackville-West, Saki, Emilio Salgari o John Steinbeck y obras de autores contemporáneos como Andrea Camilleri, Doris Lessing, Alan Moore, Gianni Rodari, Tom Wolfe o Toni Morrison, con cuya novela *La noche de los niños* ganó el XII Premio Esther Benítez.

Escribe sobre traducción e imparte charlas y talleres sobre distintos aspectos de la profesión. Desde el 2012 da clases en el Máster de Traducción Literaria y Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra. Es también miembro del colectivo de traductores [Barcelona Kontext](#), especializado en proyectos expositivos y libros de arte. Es socio de [ACE Traductores](#) y en la actualidad forma parte de la junta de [APTIC](#).

www.carlosmayor.com

LOS TARDUCTORES EN EL HORMIGUERO

Belén Santana

El pasado mes de octubre tuvo lugar la 71ª edición de la Feria de Frankfurt, la cita anual que durante cuatro días convierte a la capital de las finanzas europeas en el centro neurálgico del mundo del libro. Este año, además, se convocó por vez primera un programa específicamente diseñado para traductores editoriales de alemán. Lo que viene a continuación es una breve crónica poco objetiva de lo que allí aconteció.

Vaya por delante un dato seguramente conocido: la Feria de Frankfurt es, ante todo, un encuentro para profesionales, bastante alejado del carácter festivo que podemos asociar a las ferias del libro pensadas para un público general, aunque la propia Feria haga sus esfuerzos para mejorar en este aspecto abriendo al público durante el fin de semana y vendiendo libros por primera vez en su historia. Las cifras son ciertamente de vértigo: 7.500 expositores, 4.000 actividades, 285.000 visitantes y 10.000 periodistas y blogueros. Así, aterrizamos en Frankfurt con una mezcla de interés y curiosidad, con ganas de conocer las entrañas del hormiguero y —haciendo caso a las recomendaciones de los colegas más experimentados— con zapato cómodo.

En la Feria de Frankfurt los traductores siempre han estado presentes, no solo a través de los distintos stands asociativos, sino también en el marco de una sección llamada *Weltempfang*, un proyecto conjunto de la propia Feria y el Ministerio alemán de Asuntos Exteriores, concebido literal y figuradamente como un espacio para tratar temas relacionados con la política, la cultura y la traducción. Así, dicho espacio acogió tanto charlas generales sobre uno de los hilos conductores de esta feria, el antropoceno, como mesas redondas sobre aspectos profesionales de la traducción o sobre la importancia de los traductores para la literatura universal dirigidos a un público profesional, no necesariamente experto en traducción.

Sin embargo, la Feria no había dedicado un espacio a los traductores de alemán hasta esta edición, en la que un grupo de 36 afortunados llegados de todo el mundo tuvimos la oportunidad de participar en un programa específico, el [*Frankfurt International Translators Programme*](#). El objetivo de este programa, al que pueden optar traductores con un mínimo de tres libros publicados, no solo es visitar la feria, sino también facilitar el contacto con otros traductores, editores y demás profesionales del sector.

Además, el programa incluía una serie de actividades específicas para traductores, como encuentros con críticos y editores de mesa, así como el acceso a actos especiales, por ejemplo la recepción que se ofrece a los finalistas y al galardonado con el Premio del libro alemán, que se falla la víspera de la Feria y que este año recayó en el escritor de origen bosnio Saša Stanišić (un fallo que estuvo acompañado por la polémica de la concesión del Nobel a Peter Handke); la ceremonia inaugural de la Feria, que en esta edición contó con Noruega como país invitado, o la ceremonia de entrega de los premios de literatura infantil y juvenil, que merecerían una crónica aparte. La cosa, por tanto, prometía... y no defraudó.

El recinto resultó ser un enorme hormiguero de acero y cristal, compuesto de varios pabellones comunicados por escaleras y pasillos mecánicos, rebosante de ejecutivos trajeados que se movían rápidamente de un lado a otro, cual conejo de Alicia, como si llegaran tarde a una cita. Cada uno de los pabellones acogía cientos de stands debidamente enmoquetados y germánicamente estructurados, salpicados de restaurantes y cafeterías para hacer una pausa y tomar algo, cuyos precio y calidad nada tienen que envidiar a los de cualquier aeropuerto. El sanctasanctórum es el recinto llamado *LitAg*, donde se concentran agentes literarios de todo el mundo para comprar y vender los derechos de lo que leeremos próximamente y al que pudimos asomar la nariz gracias a una visita guiada: el comercio del libro en carne viva, desprovisto de todo romanticismo.

En ese contexto, las charlas y actividades diseñadas para traductores, tanto dentro como fuera del programa, eran una especie de oasis en el que detenerse a reponer fuerzas y encontrar rostros conocidos. Pese a lo apretado del programa, dispusimos de tiempo libre para organizar nuestra visita, concertar citas con editores (mejor llevarlas cerradas de antemano), curiosear en el pabellón dedicado a los audiolibros o disfrutar de la magnífica puesta en escena de los noruegos... y de su salmón (hay todo un espacio dedicado a los libros de cocina). Además del trato con los compañeros, que siempre es de lo más enriquecedor, este programa es la oportunidad perfecta para conocer y hasta disfrutar de la Feria de Frankfurt sin sentirse solo en el hormiguero. Aviso a navegantes: España será país invitado en 2021. Insistimos en lo del zapato cómodo.

Belén Santana estudió Traducción e Interpretación en Madrid y se doctoró en la Universidad Humboldt de Berlín con una tesis sobre la traducción del humor. Es traductora profesional de alemán y Profesora Titular en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca, donde trabaja desde 2003. Sus líneas de investigación comprenden la traducción del humor, la traducción literaria y su didáctica, así como los vínculos entre la traducción y la documentación. En su faceta profesional ha traducido a diversos autores en lengua alemana, tanto de ficción como de no ficción (Sebastian Haffner, Ingo Schulze, Julia Franck, Alfred Döblin, Siegfried Lenz y Yoko Tawada entre otros). Fue miembro de la junta de ACE Traductores. Cree firmemente en los puentes entre teoría y práctica, entre academia y profesión. En [2019 ha ganado el Premio Nacional a la Mejor Traducción](#) por *Memorias de una osa polar*, de Yoko Tawada.

«DOÑA CEÑO FÁN»: UNA EFEMÉRIDE PERSONAL Y PROFESIONAL

Paula Zumalacárregui

Yo no soy muy de efemérides, pero **me he dado cuenta de que este año se cumplen diez desde que decidí que quería enfocar mi carrera hacia la traducción editorial.** Tenía veintiún años y, por motivos que no vienen al caso, me encontraba cursando 4.º de Filología Inglesa en la Universidad Complutense tras solicitar el traslado de mi expediente desde la Universidad de Deusto mientras, por las tardes, estudiaba 1.º de Interpretación en la [Escuela de Teatro La Lavandería](#).

No tengo conciencia de haberme parado nunca a pensar hasta ese momento en cómo llegaban a mis manos, en castellano, los libros escritos originalmente en otros idiomas, pese a que muchos de los libros que leí en mi infancia eran traducciones. Ese año, en la Complutense, me matriculé en el Curso avanzado de traducción inglés/español que impartía la profesora Carmen Maíz-Arévalo. **Durante esos meses, la profesora nos hizo traducir textos de todo tipo:** recetas de cocina, textos de historia, poemas de *lord* Byron... y canciones.

Paralelamente, una de las profesoras de la escuela de teatro nos propuso que, aquellos que quisiéramos, preparásemos **un número musical para la muestra de fin de curso.** La mayoría de mis compañeros no sentía inclinación por los musicales, pero yo me decanté por «Mr Cellophane», de *Chicago*. Como **la canción habla sobre una persona que se siente tan invisible que se compara con el papel de celofán**, decidí rendir un homenaje a todas esas personas —mujeres, en su mayoría— que realizan labores fundamentales para nuestra vida diaria y que, sin embargo, muchas veces pasan desapercibidas. Ahora me parece bastante tópico, pero la idea era salir a escena con una escoba y vestida con una bata de trabajo que me iría desabrochando y que me habría quitado para cuando concluyera el número. Repito: tenía veintiún años y —añado— muy poca vergüenza.

Como quería que el público entendiera la letra de la canción, que comprendiera el mensaje que deseaba transmitir, decidí traducirla. Así pues, **en este número musical convergieron tres de mis grandes debilidades: el teatro, la traducción y el leísmo.** La [versión](#) que reproduzco a continuación es prácticamente la misma que la que compuse hace diez años.

Aunque me tomé algunas —pocas— licencias, creo que conseguí crear en castellano una versión autónoma y cantable (probad, probad a cantarla si conocéis la melodía).

If Someone Stood Up In A Crowd
And Raised His Voice Up Way Out Loud
And Waved His Arm And Shook His Leg
You'd Notice Him

Si de repente entre la gente alguien
comienza a gritar como un loco
y agita las manos y mueve los pies,
... ¡le miraréis!

If Someone In The Movie Show
Yelled «Fire In The Second Row
This Whole Place Is A Powder Keg!»
You'd Notice Him

Si alguien en el cine a vuestro lado
chilla: «¡Fuego! ¡Me estoy quemando!
¡Vamos a morir achicharrados!»,
... ¡le miraréis!

And Even Without Clucking Like A Hen
Everyone Gets Noticed, Now And Then,
Unless, Of Course, That Personage Should Be
Invisible, Inconsequential
Me!

E incluso sin tener que cacarear
cualquiera es escuchado alguna vez.
A menos que ese alguien resulte ser
invisible, intrascendente...
¡Yo!

Cellophane
Mister Cellophane
Shoulda Been My Name
Mister Cellophane
'Cause You Can Look Right Through Me
Walk Right By Me
And Never Know I'm There...

Celofán,
doña Celofán.
Tengo el nombre mal,
doña Celofán.
Porque podéis mirarme
e incluso tocarme
y no sabéis quién soy.

I Tell Ya
Cellophane
Mister Cellophane
Shoulda Been My Name
Mister Cellophane
'Cause You Can Look Right Through Me
Walk Right By Me
And Never Know I'm There...

Llamadme
Celofán,
doña Celofán.
Tengo el nombre mal,
doña Celofán.
Porque podéis mirarme
e incluso tocarme
y no sabéis quién soy.

Suppose You Was A Little Cat
Residin' In A Person's Flat
Who Fed You Fish And Scratched Your Ears?
You'd Notice Him

Imaginad que sois un gato
y vivís con un humano
que os frota el lomo y os da pescado:
... ¡le miraréis!

Suppose You Was A Woman, Wed
And Sleepin' In A Double Bed
Beside One Man, For Seven Years
You'd Notice Him

Imaginad que estáis casadas
y desde hace más de siete años
compartís almohada con el mismo hombre:
... ¡le miraréis!

A Human Being's Made Of More Than Air
With All That Bulk, You're Bound To See Him
[There
Unless That Human Bein' Next To You

Un ser humano es más que pelo y piel,
es algo más que un nombre en un
[carné.
Parece que todos hemos de ser

Is Unimpressive, Undistinguished
You Know Who...

inteligentes, impresionantes:
... ¡lo mejor!

Cellophane
Mister Cellophane
Shoulda Been My Name
Mister Cellophane
'Cause You Can Look Right Through Me
Walk Right By Me
And Never Know I'm There...

Celofán,
doña Celofán.
Tengo el nombre mal,
doña Celofán.
Porque podéis mirarme
e incluso tocarme
y no sabéis quién soy.

I Tell Ya
Cellophane
Mister Cellophane
Shoulda Been My Name
Mister Cellophane
'Cause You Can Look Right Through Me
Walk Right By Me
And Never Know I'm There

Llamadme
Celofán,
doña Celofán.
Tengo el nombre mal,
doña Celofán.
Porque podéis mirarme
e incluso tocarme
y no sabéis quién soy.

Never Even Know I'm There.

Nadie ve jamás quién soy.

Hope I Didn't Take Up Too Much Of Your
[Time.

Espero no haberles robado demasiado
[tiempo.

No podría incluir el vídeo de mi actuación ni aunque quisiera («¡Ohhhhh!»), porque no llegó a producirse. Al final, resulta que tenía más vergüenza de la que pensaba. Aduje que no me había dado tiempo a ensayar lo suficiente porque tenía que estudiar para los exámenes de la universidad, pero en mi fuero interno sabía que me había podido el miedo a exponerme de aquella manera. Es una de las pocas cosas de mi vida de las que me arrepiento.

Diez años después de aquello, de esta traducción —que es una de las primeras que he hecho nunca—, puedo decir que me dedico profesionalmente a traducir libros (entre otras cosas). No es casualidad que haya elegido esta canción, este texto, para conmemorar la decisión que tomé a mis veintiún años (porque a la traducción llegué un poco por casualidad, sí, pero me he quedado por empeño). **En este tiempo he experimentado muchas veces la impotencia de doña Celofán**, al sentirme «invisible» e «intrascendente» para los responsables editoriales que no respondían a mis correos de presentación ni a mis ofrecimientos de hacer pruebas de traducción para demostrar (o no) mi valía, incluso aunque hubiera hablado con ellos en persona previamente y me hubieran dicho que por supuesto, que les escribiera, que estarían encantados de que les mandara mi currículum.

Quiero aprovechar este espacio y esta pequeña efeméride personal y profesional para dar las gracias a las editoriales que sí me respondieron y que, aunque no me dieron trabajo, me animaron a seguir escribiéndoles, y a aquellas que confiaron en mí pese a mi inexperiencia (sobre todo, a Susana Romanos, de [greylock](#): aunque para entonces ya no era novata, tampoco era ninguna veterana). Doy las gracias también a la asociación en su conjunto, por hacerme sentir parte de una comunidad, de un colectivo, al que a menudo no me sentía con derecho a pertenecer. Pero, sobre todo, quiero dar las gracias **a todos los compañeros acetéteros** —mentores de alguna manera todos ellos— que me han ofrecido consejos y palabras de aliento y a todos aquellos que, porque creían y creen en mí, me han referido a editores de su confianza. **Lo mejor de estos diez años ha sido conoceros.**

Paula Zumalacárregui (Bilbao, 1988) es traductora de inglés y correctora de textos. Está licenciada en Filología Inglesa por la Universidad Complutense de Madrid y posteriormente cursó el Máster en Traducción y Mediación Intercultural de la Universidad de Salamanca. También tuvo la oportunidad de estudiar durante un curso académico en la Facultad de Estudios Ingleses de la Universidad de Cambridge. Ha colaborado con instituciones como la Fundación Giner de los Ríos [Institución Libre de Enseñanza] y con diversas editoriales. Su última traducción publicada es *El triunfo del buevo*, de Sherwood Anderson (greylock, 2019). Las próximas se publicarán en las editoriales Volcano, Capitán Swing y, de nuevo, greylock. 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.

HEXÁLOGO O CÓDIGO DE BUENAS PRÁCTICAS DEL CEATL

El [Consejo Europeo de Asociaciones de Asociaciones de Traducción Literaria](#) (CEATL) aprobó en su asamblea general del 14 de mayo de 2011 esta lista de seis mandamientos del «juego limpio» en la traducción literaria, que se pueden consultar en su web tanto en [inglés](#) como en [francés](#). ACE Traductores, como miembro del CEATL y aprovechando la reciente publicación de la [Guía de contratos de traducción justos del CEATL](#), quiere difundir este Hexálogo en Vasos Comunicantes con la esperanza de que sirva para mejorar las condiciones de trabajo de los traductores dentro y fuera de España.

Traducción de Arturo Peral

1. Cesión de derechos

La cesión de derechos para la explotación de una obra deberá limitarse a un máximo de cinco años, así como a los límites y la duración de la cesión de derechos de la obra original. Los derechos cedidos deberán detallarse en el contrato.

2. Remuneración

La remuneración por la obra encargada será proporcional; permitirá al traductor vivir de un modo decente y entregar una obra de buena calidad literaria.

3. Modalidades de pago

Al firmar el contrato, el traductor recibirá un adelanto de al menos un tercio de la remuneración pactada. El resto se le entregará como muy tarde al entregar el manuscrito.

4. Obligación de publicación

El editor publicará la traducción en el plazo fijado en el contrato, y este plazo no superará los dos años desde la entrega del manuscrito.

5. Participación en los derechos de autor

El traductor tendrá derecho a una participación proporcional a los derechos de autor por la explotación de su obra en el formato que sea, a partir del primer ejemplar.

6. Nombre del traductor

El nombre del traductor, en tanto que autor de la traducción, figurará en los lugares donde aparezca el nombre del autor original.

GUÍA DE CONTRATOS DE TRADUCCIÓN JUSTOS DEL CEATL

En 2019, el [Consejo Europeo de Asociaciones de Traducción Literaria](#) (CEATL), con el afán de extender buenas prácticas editoriales en todos los países de Europa, publicó esta Guía de contratos de traducción justos. En su web se pueden consultar las versiones [inglesa](#) y [francesa](#). ACE Traductores, como miembro del CEATL y fiel a su compromiso con las mejoras de las condiciones laborales de los traductores de cualquier nacionalidad, publica esta versión española para darle máxima difusión. El texto viene acompañado de algunas observaciones sobre la [Ley de Propiedad Intelectual vigente en España](#).

Traducción y notas de Arturo Peral

Guía de contratos de traducción justos

La presente guía, que parte del «Hexálogo»[\[1\]](#) adoptado por el CEATL en 2011, pretende ser una herramienta para establecer buenas prácticas en el sector de la traducción literaria. Estas buenas prácticas beneficiarán a todos los integrantes de la industria editorial (traductores, editores y autores originales) pues mejorarán la calidad de las traducciones literarias. Para este fin, es fundamental crear unas bases justas, una relación equilibrada y buenas condiciones de trabajo para los traductores[\[2\]](#), tanto en el plano material como en el moral.

Que los contratos sean justos revierte positivamente en las condiciones de trabajo de los traductores. A su vez, influye positivamente en la calidad de la traducción, pues su autor puede desempeñar su trabajo en condiciones que garantizan el desempeño óptimo de su profesión.

Es imprescindible que se formalice un contrato entre el traductor y el editor antes de que el traductor empiece a trabajar. Dicho contrato[\[3\]](#) deberá:

- realizarse por escrito;
- basarse en los contratos «tipo» ya existentes[\[4\]](#) y en los contratos [aprobados por las distintas asociaciones](#) de traductores y editores, pues las normas que subyacen en estos contratos aseguran a las partes los derechos básicos y limitan los efectos de las desproporciones en cuanto a poder de negociación de las partes;

- formalizarse tras negociaciones «a buena fe para que las partes» satisfagan sus necesidades de forma personalizada en cada caso.

1. Cesión de derechos, obligaciones del editor

La cesión de derechos deberá limitarse a una tirada[5] y a un plazo determinados. En caso de que un traductor no reciba remuneración proporcional, la cesión deberá tener una duración menor.

- Los derechos cedidos y las condiciones de dicha cesión estarán sujetos a negociación. El contrato no podrá constituir una cesión global de derechos y los límites de la cesión deberán detallarse (cada derecho cedido quedará mencionado en el contrato). Además, el contrato no deberá prever la cesión de derechos de explotación de la obra mediante tecnologías todavía inexistentes ni la de los derechos que se puedan conceder en el futuro mediante nueva legislación.
- Por regla general, la cesión de derechos de explotación de la traducción deberá estar sujeta a los límites y a la duración de la cesión realizada por el autor de la obra original al editor. En cualquier caso, la duración de la cesión no deberá exceder de diez años[6]. El contrato deberá incluir una cláusula de reversión, por ejemplo: «Si en algún momento los derechos de la obra original revierten en el autor original, los derechos de la traducción revertirán automáticamente en el traductor.»
- El editor se obligará a publicar la obra en un plazo fijado. Por ejemplo: «*El editor publicará la traducción en el plazo fijado en el contrato, y este plazo no superará los dos años desde la entrega del manuscrito*» (Hexálogo, #4).

Derechos morales[7]

El Convenio de Berna[8] reconoce a los autores derechos morales inalienables, entre los que destacan sobre todo el derecho al reconocimiento de la autoría y el del respeto a la integridad de la obra:

- Derecho de reconocimiento de la obra:

El derecho a ser reconocido como autor de la obra propia: «El nombre del traductor, en tanto que autor de la traducción, figurará en los lugares donde aparezca el nombre del autor original» (Hexálogo, #6). Si un editor cede los derechos de explotación de la obra, el

beneficiario de dicha cesión estará obligado contractualmente a citar el nombre del traductor del mismo modo que el editor original.

- Derecho al respeto de la integridad de la obra:

El contrato debe respetar la integridad de la obra del traductor, por lo que no se podrán introducir cambios sin conocimiento o aprobación del traductor. El traductor tendrá derecho a rechazar cualquier alteración, mutilación o cualquier otra modificación que pueda perjudicar a la obra o a su propia reputación. El derecho a la integridad de la obra deberá recogerse en una cláusula del tipo «el editor no modificará la traducción sin el consentimiento del traductor». Por tanto, el contrato deberá prever un proceso de revisión y relectura de pruebas que respete el derecho del traductor a ser informado de las modificaciones que se hagan en su obra para que pueda aceptarlas.

El traductor recibirá del editor el texto final para que lo apruebe antes de la publicación y evaluará de buena fe los cambios realizados, lo cual favorecerá un proceso de edición colaborativo.

En caso de que el tema de la traducción requiera de la revisión de un especialista en esa área y que este pueda introducir cambios y añadidos relevantes, el contrato deberá prever la colaboración entre el traductor y dicho revisor técnico para que se respeten el papel y los derechos de ambos.

Remuneración

La remuneración (pago del encargo y porcentaje de derechos sobre las ventas) estará sujeta a negociación y tendrá en cuenta todos los factores relevantes, lo cual incluiría, entre otros, la longitud y la dificultad de la traducción, la experiencia del traductor, el papel del traductor en el origen del proyecto y las previsiones de ventas del libro (en caso de *bestsellers*).

- Pago del encargo

«La remuneración por la obra encargada será proporcional; permitirá al traductor vivir de un modo decente y entregar una obra de buena calidad literaria». (Hexálogo, #2)[\[9\]](#)

Aunque el contrato pueda contemplar la posibilidad de aumentar la remuneración en caso de que el editor reciba una subvención, la remuneración básica debe ser justa, reciba o no la subvención.

- Derechos proporcionales y uso secundario

«El traductor tendrá derecho a una participación proporcional a los derechos de autor por la explotación de su obra en el formato que sea, a partir del primer ejemplar». (Hexálogo #5)

En tanto que autor de la traducción, es legítimo que el traductor se beneficie de forma proporcional del éxito del libro. Los derechos proporcionales deben percibirse desde el primer ejemplar o una vez que el pago del encargo, si tiene la consideración de adelanto a cuenta de derechos, se amortiza (o después de vender un número concreto de ejemplares, lo cual deberá quedar recogido en el contrato). No obstante, si el contrato prevé solo un pago único a tanto alzado, se deberá remunerar una cantidad adicional cuando el número de ejemplares vendidos supere una cifra acordada previamente.[\[10\]](#)

El traductor también recibirá parte de los beneficios de la explotación secundaria, como pueden ser libros electrónicos, audiolibros, círculos de lectura, etc.

- Condiciones de pago

«Al firmar el contrato, el traductor recibirá un adelanto de al menos un tercio de la remuneración pactada». (Hexálogo, #3). El resto se pagará en un plazo máximo de sesenta días desde la entrega de la traducción.

Los contratos que contemplen el pago del encargo en la fecha de la publicación son inaceptables. El pago de esta cantidad tiene que estar directamente ligado a la finalización y aceptación de la traducción.

En el caso de que el último pago dependa de la aceptación de la traducción (véase punto 5, más abajo), la aceptación deberá realizarse en un plazo no superior a un mes desde la entrega de la traducción.

- No se le pedirá al traductor ningún trabajo adicional gratuito

Si se contempla que el traductor realice otras tareas aparte de la traducción (por ejemplo, investigar, escribir una introducción, realizar un glosario o un índice), estas tareas deberán estar detalladas y el traductor deberá ser remunerado por ellas por separado. El traductor deberá recibir una remuneración adicional en el caso de que tenga que realizar algún trabajo imprevisto que se sume al encargo inicial.

- No se explotará la obra sin remuneración

Ciertas cláusulas contemplan que varias formas de explotación de parte o de toda la traducción no se remunerarán al traductor, siempre y cuando estas formas de explotación tengan por fin la promoción, no solo de la traducción y el traductor, sino de la «actividad del editor». Una definición tan difusa no es aceptable.

4. Liquidaciones

El editor deberá proporcionar al traductor informes detallados, transparentes y regulares (al menos anuales) de los usos que se estén haciendo de su obra, tal y como se especifica en la cláusula de auditoría del contrato. Salvo en el caso de especificaciones de derechos,[\[11\]](#) esta obligación debería aplicarse incluso cuando el traductor no reciba una remuneración proporcional, pues tiene derecho a estar informado de la explotación de su obra y de los ingresos que genera.

5. Aceptación de la traducción

Por lo general, una traducción es un encargo de trabajo, y una de las tareas fundamentales del editor es asegurarse de la competencia del traductor antes de encargarle la traducción (por ejemplo, leyendo otras obras del mismo traductor o encargándole una prueba de traducción de varias páginas). Por esta razón, un editor no podrá rechazar una traducción si un traductor ha cumplido con sus obligaciones y ha entregado la traducción tal y como se le ha encargado (en conformidad con las especificaciones formales y de estilo similar a alguna de las pruebas que haya recibido previamente el editor). Los contratos no deberán facilitar que los editores rechacen una traducción de forma arbitraria porque el editor haya cometido un error en la elección del libro original o porque haya cambiado cualquier otra circunstancia.

El editor y el traductor acordarán un plazo que asegure que se pueda realizar una traducción profesional. El editor y el traductor comparten la responsabilidad de no aceptar

una traducción si el plazo es demasiado breve para garantizar una traducción de calidad. Otro punto fundamental, particularmente para la traducción literaria, es que el traductor no se verá obligado a realizar entregas parciales de la traducción para agilizar el proceso editorial. Solo cuando se ha traducido la obra completa puede el traductor darle su forma definitiva y coherente y con un estilo unificado. Por tanto, si se le pide a un traductor que entregue la traducción por partes, o si, después de formalizar el contrato, el editor pide al traductor adelantar la fecha de entrega, dicho editor no tendrá derecho a rechazar la traducción por los problemas que puedan surgir de trabajar con plazos demasiado cortos.

En el caso de que el contrato prevea la posibilidad de rechazar la traducción «por razones de calidad» (que tendrá que demostrarse con elementos irrefutables), deberá incluir cláusulas que prevean al menos un proceso de revisión y de conciliación, y el traductor no tendrá que verse obligado a devolver la porción de anticipo recibida a la firma del contrato. Además, el contrato debe establecer un plazo definido y razonable para la aceptación de la traducción (por ejemplo, treinta días); si el traductor no recibe un documento escrito y argumentado de rechazo por parte del editor en este periodo, la traducción se considerará aceptada.

6. Garantías para los editores

Al traductor no se le podrá pedir que garantice que una obra no tenga contenido ofensivo o difamatorio, que viole alguna ley o derecho de privacidad o de publicidad. La única responsabilidad del traductor respecto al contenido del libro será garantizar que es el autor de la traducción, que es una obra original y que no atenta contra el derecho de propiedad intelectual de otra persona. No obstante, puede garantizar al editor que no introducirá en la traducción ningún contenido ofensivo o difamatorio que no esté presente en la obra original. A cambio de esta garantía, el editor exonerará [\[12\]](#) al traductor de cualquier denuncia que se pueda interponer contra ellos por el hecho de que la traducción tenga contenido ofensivo o difamatorio.

Seguir esta guía es importante, pero no tiene por qué ser suficiente: el traductor siempre debe estar alerta y asegurarse de que el contrato que se va a firmar es un acuerdo justo entre el editor y el traductor.

Nota sobre «contratos por encargo»

Los editores radicados en Estados Unidos o los editores que deseen «importar» modelos de contrato extranjeros que les parezcan más favorables podrían caer en la tentación de proponer a los traductores contratos «por encargo».^[13]

Según la Ley de Copyright de Estados Unidos, en las obras realizadas «por encargo» se considera autor legal y propietario inicial del copyright (derechos de explotación) a la persona natural o legal que encarga el trabajo, no al creador mismo de la obra. Los contratos «por encargo» contravienen los principios de la Convención de Berna y casi todas las leyes de propiedad intelectual europeas (por no decir todas). Por tanto, habría que rechazar categóricamente este tipo de contratos «importados» que no respetan los usos y leyes de cada país.

NOTAS:

[1] El Hexálogo es un conjunto de seis mandamientos de buenas prácticas aprobados por el CEATL el 14 de mayo de 2011. Se puede consultar aquí en [inglés](#) y en [francés](#). [Nota del CEATL].

[2] Que los contratos sean justos revierte positivamente en las condiciones de trabajo de los traductores. A su vez, influye positivamente en la calidad de la traducción, pues su autor puede desempeñar su trabajo en condiciones que garantizan el desempeño óptimo de su profesión.

[3] Según la Ley de Propiedad española (Artículo 60), el contrato de edición deberá incluir los siguientes datos: 1.º si la cesión del autor al editor tiene carácter de exclusiva; 2.º su ámbito territorial; 3.º el número máximo y mínimo de ejemplares que alcanzará la edición o cada una de las que se convengan; 4.º la forma de distribución de los ejemplares y los que se reserven al autor, a la crítica y a la promoción de la obra; 5.º la remuneración del autor, establecida conforme a lo dispuesto en el artículo 46 de esta Ley; 6.º el plazo para la puesta en circulación de los ejemplares de la única o primera edición, que no podrá exceder de dos años contados desde que el autor entregue al editor la obra en condiciones adecuadas para realizar la reproducción de la misma; 7.º el plazo en que el autor deberá entregar el original de su obra al editor.

[4] Según la jurisdicción de derecho civil, un contrato «tipo» o «nominal» es un contrato cuyo contenido y forma se ha regulado en un estatuto y que recibe una designación especial, por ejemplo «*contrat d'édition*». [Nota del CEATL]

[5] La LPI, (Artículo 60. Formalización y contenido mínimo) considera que el número de tiradas y de ejemplares que se van a realizar de la obra forma parte de los elementos imprescindibles para que un contrato tenga validez: «3º El número máximo y mínimo de ejemplares que alcanzará la edición o cada una de las que se convengan».

[6] El artículo 69 de la LPI (Causas de extinción), establece que serán diez años en caso de pacto a tanto alzado y quince años en los demás casos: «3.º Por el transcurso de diez años desde la cesión si la remuneración se hubiera pactado exclusivamente a tanto alzado de acuerdo con lo establecido en el artículo 46, apartado 2.d) de esta Ley. 4.º En todo caso, a los quince años de haber puesto el autor al editor en condiciones de realizar la reproducción de la obra».

[7] La información recogida en este apartado se ajusta a lo recogido en la Ley de Propiedad Intelectual española (Capítulo III, Sección 1ª, Artículo 14): «Corresponden al autor los siguientes derechos irrenunciables e inalienables: [...] 3º Exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra; 4º 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».

[8] Se puede consultar más información sobre el Convenio de Berna [aquí](#).

[9] En materia de remuneración, la Ley de Propiedad Intelectual española contempla la condición de que la remuneración sea proporcional (artículo 46), lo cual coincide con la recomendación #2 del Hexálogo.

[10] En caso de que se produjeran desequilibrios manifiestos entre la remuneración del traductor y los beneficios del editor, la Ley de Propiedad Intelectual española contempla lo siguiente (Título V, Transmisión de los derechos, Capítulo I, Disposiciones generales, Artículo 47. Acción de revisión por remuneración no equitativa.): «Si en la cesión a tanto alzado se produjese una manifiesta desproporción, entre la remuneración del autor y los beneficios obtenidos por el cesionario, aquél podrá pedir la revisión del contrato y, en defecto de acuerdo, acudir al Juez para que fije una remuneración equitativa, atendidas las

circunstancias del caso. Esta facultad podrá ejercitarse dentro de los diez años siguientes al de la cesión.»

[\[11\]](#) **Salvo en el caso de especificaciones de derechos:** En este fragmento se observa una disparidad entre las versiones de la web del CEATL. La parte en negrita que comienza esta nota corresponde a «Except for the itemising of royalties» en la versión inglesa. La francesa no incluye esta fórmula. Entendemos que la versión inglesa aclara que esto será así salvo en caso de que el contrato incluya un pacto que lo contradiga.

[\[12\]](#) **El editor exonerará:** De nuevo observamos una discrepancia entre las versiones inglesa y la francesa de la página del CEATL. La versión inglesa habla de «indemnify translators», es decir, que le indemnizará por cualquier denuncia recibida. Nuestra traducción recoge la versión francesa («l'éditeur exonérera le traducteur»), por parecer más prudente.

[\[13\]](#) **Contratos «por encargo»:** Cada vez son más las editoriales estadounidenses que buscan colaboradores en Europa a los que les proponen contratos que se ajustan a las leyes de Copyright de su país. La versión inglesa utiliza la expresión «work for hire contracts», mientras que la francesa usa «contrats de louage d'ouvrage». En la página del CEATL hay más información al respecto, que se puede consultar en [inglés](#) o en [francés](#).

CARTA ABIERTA A LOS DIRIGENTES DE LA UNIÓN EUROPEA, CEATL

[Carta abierta](#) a los dirigentes de la Unión Europea firmada por diversos sectores culturales y creativos de Europa en relación con el programa Europa Creativa 2021-2027.

El [CEATL](#) se une a la iniciativa de otras organizaciones culturales europeas con el propósito de instar a los dirigentes políticos de la Unión Europea a que respalden la iniciativa del Parlamento de incrementar el presupuesto destinado al programa [Europa Creativa](#).

La carta abierta en inglés está disponible [aquí](#). El CEATL agradece a la [ECSA](#) (European Composer and Songwriter Alliance) su iniciativa.

Traducción de Carmen Francí

Programa Europa Creativa 2021-2027

Invertir en nuestra cultura es invertir en nuestro futuro.

Carta abierta de los sectores culturales y creativos a los dirigentes de la Unión Europea

Estimado Presidente del Consejo Europeo; estimados representantes de los distintos Estados Miembros:

Nos dirigimos a ustedes en nombre de 93 organizaciones pertenecientes a los distintos sectores creativos y culturales europeos a propósito de los debates que se celebran en el Consejo Europeo sobre el futuro presupuesto de la Unión Europea.

En este momento clave de las negociaciones sobre un futuro marco multifinanciero de la Unión Europea (2021-2027), apelamos a ustedes para que respalden el presupuesto del Parlamento Europeo destinado al programa Europa Creativa 2021-2027, el único programa marco de la EU dedicado a los sectores culturales y creativos.

Actualmente el Programa Europa Creativa supone un mero 0,15% de todo el presupuesto de la UE. Esta cifra de ningún modo guarda proporción con la contribución de nuestro

sector a la economía de la Unión Europea, que alcanza los 509.000 millones de euros en valor añadido al PIB y supone más de 12 millones de empleos a tiempo completo (el 7,5 % de la población activa de la UE).

Nuestra cultura y nuestros talentos están en la base de la libertad artística y el pluralismo de los medios de comunicación, que son cruciales para mantener sociedades creativas, inclusivas y abiertas. Sin embargo, la cultura ocupa un lugar poco relevante en la agenda política de la Unión Europea y estos sectores siguen estando estructuralmente poco financiados. El déficit de financiación de las pequeñas y medianas empresas del sector cultural y creativo se estima entre los 8.000 millones y los 13.000 millones de euros.

Por este motivo damos la bienvenida a la propuesta del Parlamento Europeo destinada a incrementar el presupuesto del Programa Europa Creativa hasta alcanzar los 2.800 millones de euros. Apelamos aquí al Consejo Europeo para que respalde este apoyo tan necesario para el futuro de las artes, la cultura y el patrimonio europeos, así como los valores que todos ellos promueven. La contribución de los sectores culturales y creativos europeos al desarrollo social, económico y creativo de Europa justifica plenamente el incremento de la inversión en cultura de la Unión Europea .

Los valores comunes y nuestra diversidad cultural única se hallan en el centro de nuestro proyecto colectivo europeo y son los mejores embajadores de la influencia de la Unión Europea en el mundo.

Invertir en nuestra cultura es invertir en nuestro futuro. Seamos ambiciosos y forjemos un futuro más brillante para Europa.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A EUGENIA VÁZQUEZ NACARINO, GANADORA DEL XIV PREMIO DE TRADUCCIÓN ESTHER BENÍTEZ

Por **Paula Zumalacárregui Martínez**

Eugenia Vázquez Nacarino (Barcelona, 1974) es la ganadora del XIV [Premio de Traducción Esther Benítez](#) por su traducción de [Una noche en el paraíso](#), de [Lucia Berlin](#), publicado por la editorial [Alfaguara](#). Vázquez Nacarino está licenciada en Filología Hispánica y cuenta con un posgrado en Traducción Literaria por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha traducido al castellano libros de Henry James, Cynthia Ozick, Charles Baxter, Tim Parks, Shani Boianjin y Alice Munro, galardonada con el Premio Nobel de Literatura en 2013. En 2012, Vázquez Nacarino participó en el programa «Banff International Literary Translation Centre» de Canadá. El primer libro que tradujo fue La lección del maestro, de Henry James, una traducción a diez manos de principio a fin con Pili Mur, Fede Corriente, Íñigo García y en los controles Miguel Martínez-Lage, y que, según asegura, fue una gran escuela. Afirma que los libros le cambian la vida constantemente: el primero que le hizo tomar conciencia del poder de la literatura fue Mecoscrit del segon origen, de Manuel de Pedrolo, una lectura escolar.

Paula Zumalacárregui: En primer lugar, ¡enhorabuena! El Premio de Traducción Esther Benítez lo conceden con sus votos los socios de [ACE Traductores](#). ¿Qué supone para ti recibir este reconocimiento?

Eugenia Vázquez Nacarino: Muchas gracias, Paula. Y muchas gracias a todos los socios, con mención especial a los otros cuatro finalistas de esta edición.

Más allá de la enorme alegría que ha sido y de las muestras de aprecio que siento, me hace tomar conciencia de que estar en primera línea entraña un mayor compromiso para mejorar nuestras condiciones laborales, no ceder terreno en la lucha individual y reivindicarnos como una parte esencial en la difusión de la cultura, porque desde que empecé en este oficio para mí el nombre de Esther Benítez va asociado a la lucha colectiva de los profesionales de la traducción.

Y que se me haya concedido el premio por este libro es una alegría doble, porque Lucia Berlin es una autora a la que tengo un cariño especial y traducirla me proyectó mucho profesionalmente.

Paula Z.: Se suele decir, y es verdad, que el traductor es el lector más atento que hay. En tu opinión, como atenta lectora de Lucia Berlin, ¿qué aporta este libro de relatos con respecto a [*Manual para mujeres de la limpieza*](#), de la misma autora, que tradujiste tú también [y que fue finalista de la decimosegunda edición de este mismo premio]?

Eugenia V. N.: Lucia Berlin publicó siete libros en vida, en editoriales independientes y con tiradas pequeñas, y no fue hasta que en 2015 se recopila una colección con 43 de sus relatos en *Manual para mujeres de la limpieza* (editada por Stephen Emerson y auspiciada por varios escritores de renombre que la admiraban, como Lydia Davis, que firma el prólogo, o Barry Gifford) cuando obtuvo un gran reconocimiento póstumo y se convirtió en un éxito de público y crítica, uno de esos casos de justicia literaria a una escritora rodeada por cierto halo de malditismo. La mayoría de los relatos restantes se incluyeron en 2017 en *Una noche en el paraíso*, así que vuelven a ser cuentos de distintas épocas y temáticas unidos por el hilo conductor de la ficción autobiográfica y que conforman un mosaico muy vívido de historias que crean una sola imagen, poliédrica y fragmentada, recogida ahora en dos volúmenes.

En *Una noche en el paraíso* volvemos a visitar la infancia y la adolescencia de las narradoras (casi todas sus protagonistas son mujeres), las peripecias cotidianas de una madre joven que hace frente a los escollos de la vida ante el acecho de adicciones propias y ajenas, y otros cuentos de madurez donde hace balance de una vida plena y turbulenta y nómada. Una pieza muy bonita del libro es el texto a modo de prólogo, que escribió Mark Berlin, el hijo mayor de Lucia, tras la muerte de su madre.

Paula Z.: Carmen Peire, en su artículo «[Otro sorbo de Lucia Berlin](#)», hace la afirmación siguiente: «Cuando salió *Una noche en el paraíso*, sentí una mezcla de atracción y miedo. Atracción por beber más de la autora, miedo por si me desilusionaba». ¿Cómo te enfrentaste tú a la traducción de este segundo volumen de cuentos de Lucia Berlin?

Eugenia V. N.: Quizá hubiera una exigencia mayor, con una misma y con quien va a leerle, porque después de un libro de tanto éxito como *Manual*, las expectativas están muy altas, pero tengo la suerte de que me abstraigo del rumor de fondo y cuento con el apoyo de los demás profesionales en la editorial y la complicidad de la editora Maya Granero, que suele ser la primera que lee mis traducciones en Alfaguara y Lumen.

Paula Z.: ¿Crees que es importante que sea el mismo traductor quien vierta al castellano todas las obras de un autor?

Eugenia V. N.: Es asombroso cómo cambia volver a una autora que has traducido antes: conoces su imaginario, su sentido del humor, los giros y peculiaridades de su escritura, has interiorizado y has hecho tuya su voz y ves el mundo a través de su mirada con absoluta naturalidad. Eso allana mucho el trabajo, y te da desenvoltura y satisfacción. Y disfrutar haciendo lo que haces es la mayor recompensa del día a día.

Felizmente, cuando María Fasce y Lola Martínez pasaron a Lumen y llegaron Pilar Álvarez y José Luis Rodríguez a Alfaguara, siguieron confiando en mí para traducir los siguientes títulos de Berlin. (Pronto se publica [*Bienvenida a casa*](#), una colección de apuntes autobiográficos y cartas escogidas de la misma autora.) Y diré que en mi caso es lo habitual y me parece un gesto de coherencia por parte de las editoriales.

Paula Z.: Me gustaría seguir hablando sobre tu trayectoria profesional. ¿Te dedicas en exclusiva a traducir libros?

Eugenia V. N.: Así es, desde hace más de quince años. Empecé compaginándolo con informes de lectura para la Agencia Balcells y traducciones para una agencia de servicios lingüísticos, que no sé muy bien qué significa, pero sí sé que no hacían constar ningún nombre en los créditos. Menos mal que conocí pronto a traductores profesionales que me orientaron, porque no soy traductora de formación, así que iba a ciegas...

Paula Z.: ¿Qué tal llevas la soledad y el aislamiento inherentes a la labor del traductor?

Eugenia V. N.: Creo que soy traductora porque me encanta esa soledad a la hora de trabajar en el día a día, aunque procuro mantener un contacto muy estrecho con quienes participen en la edición y la corrección de cada libro, y crear espacios para el intercambio, consensuar criterios y soluciones a los escollos que siempre aparecen. Y además protejo el

tiempo de la vida personal para interactuar con la realidad y la gente fuera de los libros y las pantallas, que tan absorbentes pueden llegar a ser. En ese sentido se me abrió un mundo nuevo al entrar en la asociación: me ayuda a estar al día, charlar con amigas y amigos como Marta Cabanillas, Irene Oliva, Inés Clavero, Carlos Mayor o Ismael Attrache, con Gemma Rovira, Dolors Udina, Jaime Zulaika y demás colegas a los que he conocido en Barcelona, además de tantos con quienes he coincidido en encuentros diversos, y que no nombraré uno por uno porque sois muchos. Me incluyo en la categoría de HUMAN TRANSLATOR de Ana Flecha.

Paula Z.: ¿Qué te llevó a querer dedicarte a la traducción editorial?

Eugenia V. N.: Siempre me han interesado las lenguas y el lenguaje, y siempre me ha gustado leer, así que encontré en la traducción literaria un camino para vehicular esos intereses, y con el tiempo y trabajo duro me fui haciendo un lugar. Hice un curso de traducción literaria, donde había dos profesores que me permitieron vislumbrar ese mundo fascinante y desconocido: Juan Gabriel López Guix y Joaquim Sala-Sanahuja.

Gracias a Juan Gabriel unos cuantos afortunados fuimos a Tarazona (Maite Solana dirigía la Casa del Traductor) a unos encuentros de jóvenes traductores y jóvenes autores británicos, y de ahí nos invitaron a la escuela de verano de la Universidad de East Anglia en Norwich, donde estaba Peter Bush. En esos talleres confirmé que quería dedicarme a traducir. [*Continuará...*]

Paula Z.: ¿Recuerdas cuál fue la primera traducción que despertó tu admiración?

Eugenia V. N.: Diría que [*Poseción*](#), de A. S. Byatt, traducido por [*María Luisa Balseiro*](#), fue un libro que me hizo desear ser traductora (ganó el Premio Nacional de ese año, por cierto), pero tengo infinidad de modelos y libros que me asombran y me fascinan.

Paula Z.: ¿Sueles proponer autores a las editoriales para las que trabajas o traduces exclusivamente por encargo?

Eugenia V. N.: Afortunadamente hoy en día nunca me faltan propuestas de las editoriales con que trabajo, pero de vez en cuando he propuesto un título y el proyecto ha salido adelante, como el diario de sueños de Graham Greene, [*Un mundo propio*](#), que editaron los amigos de La uÑa RoTa.

Paula Z.: ¿Qué tipo de literatura te gusta?

Eugenia V. N.: Tiendo más a la narrativa contemporánea, y soy amante del relato breve. No discrimino ningún género, de hecho me interesan los libros que rompen barreras y categorías. Me gusta cualquier obra que arriesgue.

Paula Z.: ¿Qué libro te gustaría haber traducido o poder traducir?

Eugenia V. N.: *Matadero 5*, de Kurt Vonnegut, y *El tercer policía* de Flann O'Brien son libros que adoro. Acabo de ver cumplido el sueño de traducir [*La campana de cristal*](#) de Sylvia Plath, que es una lectura que me marcó y por la que siento especial debilidad. Y muchos libros más, también en idiomas que no conozco, y que han tenido la suerte de caer en manos de colegas como Teresa Lanero —pienso en sus traducciones de Annie Dillard—, Malika Embarek, Carmen Montes, Regina López Muñoz o Paula Aguiriano, por citar lecturas recientes que me han encantado.

Paula Z.: Has traducido sobre todo literatura contemporánea, pero también a algunos autores del siglo XIX, como Washington Irving, Henry James o Richard Carlile. ¿Cómo abordas la traducción de un libro de otra época?

Eugenia V. N.: Añoro los clásicos, las frases laboriosas encadenando subordinadas... Pensándolo ahora, diría que ese tipo de autores demandan más en el plano estilístico, porque la sintaxis del inglés a partir del posmodernismo se aparta más de la raigambre latina, pero formalmente basta con seguir el surco. Es una generalización, por supuesto, hay autores contemporáneos que cultivan el virtuosismo con ese tipo de prosa. Pienso en Cynthia Ozick, por citar a otra autora clave para mí, y que esculpe cada frase a conciencia.

Paula Z.: ¿Qué tipo de registro o de lenguaje disfrutas más traduciendo? ¿Sientes preferencia por los diálogos, las descripciones...? ¿Te sientes más cómoda con el lenguaje elevado o con el coloquial?

Eugenia V. N.: Precisamente me gusta variar y sentir que tengo capacidad de adaptarme a lo que me encuentre, y creo que cultivar la versatilidad por la versatilidad misma elaborando el lenguaje es una de las recompensas del día a día. En relación con la pregunta de antes, sin embargo, disfruto mucho cuando siento que la prosa tiene una respiración propia, y que supongo que podríamos llamar estilo, y traducir te obliga a encontrarla y recrearla con creatividad.

Paula Z.: Cuéntanos cómo es tu método de trabajo. ¿Lees el libro o te lanzas a directamente a traducir? ¿Trabajas el primer borrador a conciencia o haces una primera versión rápida que después revisas en profundidad?

Eugenia V. N.: Hoy en día suelo leer antes el libro, sobre todo para calcular el tiempo (real) que me va a requerir, pactar un plazo asequible y no acabar agobiada. Ahora, también, procuro ir releendo mientras traduzco, porque a veces vas con un ojo en el cuentakilómetros y te queda una falsa impresión de rapidez, y luego en la revisión se descuadran todas las estimaciones. Voy aprendiendo a golpes, pero dedicarse a la traducción literaria exige orden y eficacia para que salgan medianamente las cuentas.

Paula Z.: ¿En qué medida ha cambiado tu manera de traducir con el paso de los años? ¿Qué cosas has aprendido sobre el oficio?

Eugenia V. N.: He ido buscando mi camino, aprendiendo a encontrar estrategias personales para tomar decisiones y a guiarme por mis propios instintos. Supongo que igual que en cualquier oficio, eso te lo da la experiencia. He aprendido a calcular mejor, en general, o eso quiero creer.

Paula Z.: Este año se celebra la segunda edición del [programa de mentorías de ACE Traductores](#). ¿A quién consideras como tu mentor en el campo de la traducción editorial y por qué?

Eugenia V. N.: Siempre recordaré con una inmensa gratitud a [Miguel Martínez-Lage](#), a quien conocí en aquellos talleres de Norwich [*continuación*] y me embarcó en esa traducción a diez manos de *La lección del maestro*, y a partir de ahí me propuso participar en varios proyectos compartidos con los que inicié mi andadura profesional. Y a través de Miguel conocí a grandes amigos que también me han abierto algunas puertas en los comienzos y sobre todo han estado ahí, como Catalina Martínez Muñoz, una traductora con una carrera extraordinaria, Juan de Sola, traductor/editor/sabio, y Carlos Rod, editor pasional de La uÑa RoTa.

Paula Z.: «Hay cosas de las que la gente no quiere hablar. No me refiero a las difíciles, como el amor, sino a las incómodas», dice el relato «Polvo al polvo», incluido en *Una noche en el paraíso*. Hablemos, pues, de cosas incómodas, de las que hay gente que no quiere que hablemos. ¿En qué sentidos dirías que ha

mejorado y empeorado la situación de los traductores de libros desde que asumiste tu primer encargo? ¿Qué logros están, en tu opinión, pendientes de alcanzar?

Eugenia V. N.: Me da la impresión de que trabajamos de una forma más acelerada, porque nuestra vida es más acelerada, o sea que eso es un signo de los tiempos. Como empecé a traducir en el siglo XXI ya existían la Red y Google, así que tampoco voy a hacer mucho hincapié en eso más allá de que por un lado nos da un acceso a la información impensable hace apenas veinte años, pero por otro también nos somete a unos ritmos que van en contra de la contemplación que pide la literatura.

Otro signo de los tiempos, al hilo de esto, es que hoy en día el sector del libro quizá se rige más por los imperativos comerciales y la mercadotecnia, que supeditan los ideales con los que han nacido muchas de las editoriales y que han fagocitado a muchas más. Es un simple reflejo de la maquinaria del capitalismo, pero que repercute con especial dureza en los eslabones más débiles de la cadena, como somos los trabajadores por cuenta propia en un escenario de crisis que propicia la precarización de nuestras tarifas.

Y a eso quería llegar, para responder a tu pregunta: las tarifas no han aumentado a la par del coste de la vida, así que hemos perdido terreno. Ahí creo que está el principal frente de nuestro sector, y nuestra mayor responsabilidad individual, porque a fin de cuentas y reconociendo que las liquidaciones positivas son una excepción para la mayoría, la tarifa determina nuestro salario. Y si quienes llevamos décadas en el oficio y somos profesionales reconocidos o de prestigio trabajamos para subsistir, sólo podemos esperar que quienes se encuentran en condiciones menos favorables tengan que aceptar tarifas míseras y condiciones leoninas. Y ahí está el pez que se muerde la cola.

Me cuesta entender que por ley no se pueda recomendar públicamente una horquilla de tarifas, menos aún fijarla, y que en cambio sí la tengan las editoriales o se pueda fijar un precio de venta de los libros. Seguro que tiene una explicación muy convincente, pero a mí instintivamente no me cierra.

A nivel asociativo se hacen muchos esfuerzos, y sin duda hablar entre nosotros nos puede concienciar y alentar, pero hoy en día la negociación es una lucha cuerpo a cuerpo y es frustrante que tengamos un techo tan bajo en nuestras expectativas económicas.

Paula Z.: ¿Qué consejos darías a los jóvenes —y no tan jóvenes— que aspiran a dedicarse a la traducción de libros?

Eugenia V. N.: Me parece que, más que dar consejos —y por experiencia sé que mucha gente joven y no tan joven que quiere vivir de la profesión sube muy concienciada— será mejor predicar con el ejemplo en la medida que esté a mi alcance. Obras son amores, etc.

ACE Traductores convoca anualmente el [Premio de Traducción Esther Benítez](#), que se otorga a la traducción al castellano, catalán, euskera o gallego de una obra literaria de cualquier género escrita originalmente en cualquier lengua y publicada por primera vez durante el año anterior a la edición del premio, y que conceden con sus votos los socios de ACE Traductores. [Esther Benítez Eiroa](#) (1937-2001) fue cofundadora y presidenta de ACE Traductores. La especial relevancia de su figura no reside únicamente en la calidad y cantidad de sus traducciones, sino también en su continua lucha por la reivindicación de la profesión. Esther Benítez batalló por el reconocimiento de los derechos de propiedad intelectual del traductor, por la normalización de las tarifas y contratos y por la concienciación pública de la importancia de su trabajo. Muchos de los avances que se han conseguido se deben al esfuerzo realizado por ella y por los colegas que lucharon entonces por unas condiciones mejores.

TRADUCIR A CUATRO MANOS: ENTREVISTA A MARÍA TERESA GALLEGO URRUTIA Y AMAYA GARCÍA GALLEGO

Según dice la Wikipedia [en una de las escasas entradas dedicadas a un traductor](#), [María Teresa Gallego](#) ha recibido numerosos premios en Francia y España y ha traducido más de 200 obras de los principales escritores franceses y francófonos, una treintena de ellas a medias con su hija [Amaya García Gallego](#). Esta, por su parte, ha desarrollado una sólida carrera como traductora, también del inglés, de todo tipo de textos.

Carmen Francí: Sumáis entre las dos casi trescientas traducciones editoriales. Y, conjuntamente, habéis traducido varias decenas de obras. Vamos a hablar hoy de esa experiencia, de lo que significa traducir a medias y de las diferencias de enfoque, si las hay, en vuestro trabajo.

Amaya G. G.: Lo primero que traducimos juntas un poco en serio fue una canción que yo quería llevar a clase, a la Universidad. Estábamos estudiando la Comuna de París y yo quería llevar [Le temps des cerises](#), que me gusta mucho, pero la quería traducida porque muchos compañeros no sabían francés. Empecé sola y Maite me ayudó, esa fue la primera traducción que hicimos juntas.

María Teresa G. U.: La primera traducción conjunta de una obra fue más tarde, cuando ya vivías por tu cuenta. Luis Magrinyà, editor de Alba, se materializó en el cuarto de estar –por correo electrónico o por teléfono, no me acuerdo– y me ofreció la traducción de [Au bonheur des dames, de Zola](#). Amaya estaba ese día en casa. Siempre le ha gustado muchísimo Zola y puso carita de pena

Amaya G. G.: En realidad, yo lo recuerdo como un ataque de envidia: por qué no podía yo traducir a Zola.

María Teresa G. U.: Y le propuse a Amaya que lo tradujéramos juntas.

Carmen Francí: Pero tú, Amaya, entonces no te dedicabas todavía a la traducción literaria.

Amaya G. G.: Trabajaba en una oficina haciendo traducciones técnicas, comerciales. Había hecho una traducción literaria para unas becas que daba entonces el Ministerio de Cultura, unos cuentos de George Sand.

María Teresa G.U.: Sí, fueron unas becas que creó Solana cuando fue ministro de Cultura.

Amaya G. G.: A raíz de esa beca, algunos miembros del jurado, como Catalina Martínez Muñoz, empezaron a ofrecerme traducciones editoriales. (Por cierto, que fue entonces cuando me planteé la traducción como una alternativa profesional realista. Me apunté a un curso de traducción económica y jurídica cuya profesora me animó a presentarme a una prueba para un puesto de traductora en plantilla en la empresa donde acabé trabajando 17 años.)

María Teresa G.U.: Volviendo a Zola, Luis Magrinyà dio el visto bueno a la traducción conjunta. Y como el libro alterna capítulos de historia en la que se cuenta la transformación del París de la época y otros en los que cuenta las historias de los protagonistas, cada una hizo un aspecto distinto de la obra.

Amaya G. G.: Yo hice la parte de personajes y tú la histórica, más documental.

María Teresa G.U.: Y luego intercambiamos lo de cada una para corregirlo.

Carmen Francí: Entonces, traducíais por separado, cada una en su casa. Pero ¿quién tenía la última palabra en caso de conflicto?

María Teresa G.U.: Lo hablábamos, no se llevaba nadie el gato al agua.

Amaya G. G.: Bueno, en aquella época yo era muy joven, muy inexperta y muy soberbia – eso nos ha pasado a todos–, pero desde que tuve un poco de madurez tuve claro que en caso de desacuerdo, era Maite quien decidía en ese tipo textos.

Carmen Francí: Lo que yo veo es que ese método, cuando lo he empleado, da mejores resultados, pero multiplica el tiempo invertido.

María Teresa G.U.: Sí, sí, claro, tiempo no se ahorra.

Arturo Peral: Pero el resultado es mejor: hay varias personas trabajando en común, las decisiones que contentan a dos personas suelen ser mejores.

María Teresa G.U.: Pero es que, además, a cada traductor se le da mejor una cosa que otra. A mí, por ejemplo, se me da mejor el XIX que el XXI. Para qué nos vamos a engañar: no es que no sea capaz de traducirlo, pero a Amaya se le da mejor. Cuando traducimos libros contemporáneos con lenguaje coloquial los diálogos le quedan más espontáneos a ella. Por supuesto, yo puedo hacerlo, y si no me quedo contenta con el resultado consulto con ella o con colegas jóvenes, pero tengo que pararme a pensar. Y a Amaya le basta con aflojar las riendas y dejarse llevar. El resultado es de una espontaneidad natural, no buscada.

El segundo libro que tradujimos juntas fue un libro que no se publicó ni se publicará nunca porque tiene miles de pegas: las memorias de Malraux. Anaya-Mario Muchnik emprendió la traducción de las obras completas de Malraux y dirigió el proyecto Esther Benítez. Había que sacar al mismo tiempo los dos volúmenes: el primero se llama *Antimémoires*, el segundo *La Corde et les souris*, y el conjunto *Le Miroir des Limbes*. Esther propuso que tradujera cada una un tomo simultáneamente porque como, además, estaban llenos de referencias cruzadas, parecía más fácil que lo tradujéramos consultándonos las dudas y haciendo un glosario unificador para todos los traductores. Yo traduje mi tomo antes que Amaya y le iba pasando dudas y dificultades resueltas.

Amaya G. G.: Estaba todo programado, todas las obras de Malraux asignadas, había más traductores trabajando.

María Teresa G.U.: Pero en 1997 se fue Mario Muchnick y se desbarató todo. Nosotras habíamos entregado ya, pero algunos libros quedaron a medio hacer (y sin que el traductor cobrase el trabajo ya hecho).

Arturo Peral: En sentido estricto, no fue una traducción a medias.

María Teresa G.U.: Pero resolvíamos las dificultades a medias, hicimos mucho trabajo conjunto. Con glosarios en papel y todo eso.

Amaya G. G.: Trabajamos así para que hubiera una cohesión en todas las obras. Y luego Esther los leyó y los comentó. Para mí fue impresionante trabajar con Esther. Me bajó un poco los humos... Fue muy dulce y cariñosa, tengo muy buen recuerdo, pero me dejó claro que si quería trabajar en esto tenía saber aprovechar y demostrar que me merecía oportunidades como esa. Me ayudó a madurar.

María Teresa G.U.: Estas fueron nuestras primeras colaboraciones.

Amaya G. G.: Yo pude compaginar la traducción técnica en la oficina con la traducción editorial en casa hasta que nacieron los niños, entonces dejé la literaria.

Carmen Francí: Pero luego dejaste la traducción técnica por la literaria.

Amaya G. G.: No, luego me despidieron. El 12 del 12 del 12. Vino la reforma laboral de Rajoy y te podían pagar menos por echarte. Llegó la crisis, no me despidieron solo a mí. Entonces pasé a traducir para agencias con la ayuda de algún antiguo compañero. Y como nada pasa por casualidad, fue entonces cuando encargaron a Maite un catálogo para la exposición sobre Dalí. Era muy largo, tenía unas 60.000 palabras, y te había pillado el toro.

María Teresa G.U.: El catálogo estaba lleno de textos de Dalí, que escribía en francés como le daba la gana.

Carmen Francí: Escribía a su manera también en castellano y catalán.

María Teresa G.U.: Y el francés era incomprensible. Y, al mismo tiempo, yo había empezado *Los Miserables*. Así que le pedí ayuda a Amaya.

Amaya G. G.: Además, yo estaba acostumbrada a gestionar trabajos, organizar equipos. Me hice un calendario, pedimos ayuda a [Alicia Martorell](#) (con permiso del editor) y trabajamos las tres. Nos divertimos mucho, todavía conservo las revisiones que nos hacíamos, con comentarios delirantes.

María Teresa G.U.: A partir de ahí hemos hecho cosas solas y conjuntamente. Por ejemplo, para Alfaguara, y para otros sellos del grupo Penguin, trabajamos siempre juntas. Y como tienen muchos autores contemporáneos, formamos un buen equipo.

Carmen Francí: El resultado es mejor, ¿pero es más rápido? ¿La tarifa es más alta?

María Teresa G.U.: No, no es más rápido, pero la tarifa está bien. Y no hace falta que sea más rápido, no se trata de aspirar a la rapidez, lo que hace falta es organizarse para cumplir con la fecha de entrega

Carmen Francí: Lo digo porque como dais textos ya revisados, estáis ahorrando costes.

María Teresa G.U.: Los textos se revisan igual. En el caso de Alfaguara, por ejemplo, nos leen los textos unas correctoras excelentes.

Carmen Francí: Otra cuestión que me preocupa un poco en relación con las traducciones en equipo: defendemos constantemente la figura del traductor como autor, pero ¿no os parece que la traducción conjunta diluye un poco esa idea?

María Teresa G.U.: No, no lo creo. Una hace el borrador, otra lo revisa y nos juntamos para hacer la versión definitiva. En esa versión definitiva emerge la espontaneidad.

Carmen Francí: ¿En la tercera versión emerge lo espontáneo? Si es justo la que está más elaborada...

María Teresa G.U.: Pero es cuando te das cuenta de si una expresión pega o no.

Carmen Francí: Ah, sí, es cuando empiezas a despegarte del original.

Amaya G. G.: Eso mismo.

María Teresa G.U.: Leyendo en voz alta, tras dejar descansar el texto, es cuando uno da con la expresión adecuada. La sensación es que la palabra, la expresión, el giro de repente suben desde el fondo, donde habían estado latentes en las anteriores versiones y se colocan en la superficie. Eso pasa también cuando traduces solo. Pero entre dos se multiplican las burbujas que suben a la superficie.

Amaya G. G.: Estoy de acuerdo en que el hecho de que haya una compenetración muy grande también difumina un poco las fronteras de la autoría. Pero sucede una cosa: yo antes no leía los libros enteros antes de traducirlos y ahora sí. Voy evolucionando en mi forma de trabajo. Cuando leo un capítulo, lo redacto mentalmente, tomo notas al margen o en el pdf, y me entra luego la risa al ver que mis soluciones coinciden exactamente con las de Maite.

María Teresa G.U.: Esto puede pasar con cualquier equipo que esté bien compenetrado. Pero es que, en este caso, a Amaya le enseñé a hablar yo (bueno, no sólo yo, claro, pero como soy muy charlatana, me cundió más). Hablamos la misma lengua, aunque haya una generación de diferencia. Y también una lengua generacional diferente en algunos terrenos. Así que tenemos la suerte de contar con todas las bazas.

Carmen Francí: Amaya, tú estudiaste Geografía e Historia, no traducción. ¿Huías de la profesión de tu madre?

Amaya G. G.: No, no, pero es que me parecía que lo primero era situarse en el espacio y en el tiempo, luego ya veríamos si estudiaba otra cosa. No tenía intención de ser historiadora o geógrafa. De hecho, a mí me gustaba la traducción. Oía cómo trabajaban Maite e Isabel Reverte y me gustaba. Aunque yo me había orientado hacia la biblioteconomía y la documentación. Hice un curso y unas prácticas que me vinieron muy bien luego para traducir. Podría pasarme horas mirando un tesoro.

María Teresa G.U.: Y consulta obsesivamente el CORDE.

Arturo Peral: ¿Qué otras diferencias veis en vuestros métodos de trabajo? Vemos que a Amaya le gusta más la documentación, dice que lee la obra antes de empezar a traducir...

María Teresa G.U.: Yo no. Claro que muchos clásicos ya los he leído antes.

Arturo Peral: ¿Y qué otras diferencias hay?

María Teresa G.U.: Amaya es más lenta.

Amaya G. G.: No es que sea más lenta, es que trabajo mejor bajo presión. Es un vicio muy malo, pero sé por otros colegas que no soy la única. Empiezo despacio y luego, cuando se agota el plazo, lo hago todo de un tirón, me concentro mejor y lo tengo todo en la cabeza.

Carmen Francí: A lo mejor no rendís lo mismo porque no trabajáis el mismo número de horas. ¿Cuánto tiempo dedicáis a la traducción?

María Teresa G.U.: Siempre he hecho muchas otras cosas: enseñar francés en el instituto, donde además era jefe de departamento y fui directora varios años y luego estuve siempre de los consejos escolares, formar parte de varias juntas de ACE TRADUCTORES, mi parte del trabajo de la casa... pero siempre he dedicado, por lo menos, 6 horas diarias a traducir. Incluidos sábados, domingos y vacaciones. Cuando me jubilé viajé bastante para dar conferencias en distintos sitios y participar en congresos, pero pasé a traducir unas 10 horas diarias. Y ahora que no viajo [hago jornadas que terminan a las 2 o a las 3 de la madrugada](#) (por lo menos).

Amaya G. G.: Yo, en cambio, algunos días no traduzco en absoluto. Lo que me gusta es hacer un esfuerzo continuado. En la recta final antes de una entrega puedo estar 14 horas sin levantarme y me gusta. Si ese esfuerzo lo hubiera repartido en varios días, habría rendido menos. Aunque para evitar esas palizas he empezado a leer antes los libros. Voy anotando en el papel o en el pdf las ideas que se me ocurren. El [premio](#) de 2018, que en España se publicó el mes pasado, estaba lleno de anotaciones y se lo regalé al autor cuando vino a presentarlo, para que viera cómo se iba trasformando su libro en castellano. Estaba lleno de preguntas, notas, soluciones espontáneas. El hecho de anotar, además, hace que me acuerde mejor. Esto lo hago desde hace poco.

Carmen Francí: Pero es que esa lectura toma tanto tiempo como un borrador.

Amaya G. G.: Pero luego en el borrador voy muy deprisa.

Carmen Francí: Entonces tu borrador ya no es un borrador...

Arturo Peral: ...porque es directamente una segunda versión.

Amaya G. G.: Es que yo siempre he hecho unos borradores muy elaborados. Lo aprendí en la oficina, donde muchas veces no teníamos tiempo de releer. Había que dejar la primera versión muy bien hecha. Si podía pulirla, mejor, pero la primera versión era ya muy correcta.

Carmen Francí: La verdad es que a mí me parece un tema delicado. Me da siempre mucho miedo oír a traductores expertos decir que no leen el libro antes de empezar a traducir. A los alumnos les decimos que antes de lanzarse a traducir hay que conocer al autor, su obra, hacer una lectura profunda del texto y resolver las dudas.

Arturo Peral: Es una cuestión de horas de vuelo. Cuando llevas muchas páginas traducidas puedes empezar a traducir sin lectura previa.

María Teresa G.U.: Pero eso que dices tú que hay que hacer, Carmen, es lo que hago yo durante el borrador.

Carmen Francí: Claro, esa es mi conclusión: no leo antes el libro entero porque mi primer borrador equivale a la lectura profunda. La lectura previa de un tirón y sin notas, en mi caso, es tan superficial que estoy perdiendo el tiempo. La lectura de la

Carmen lectora no le sirve de nada a la Carmen traductora. Un traductor lee de otra manera, como Amaya: tomando notas, pensando en soluciones.

María Teresa G.U.: Además, es que yo quiero que en mi primera versión palpite esa inseguridad con la que algunas veces avanza el autor.

Carmen Francí: Esa es una coartada que nos hemos inventado los traductores que no leemos antes la obra.

Amaya G.G. y María Teresa G.U.: No, no, no.

Carmen Francí: Precisamente, en VASOS COMUNICANTES hemos publicado un artículo de [Concha Cardeñoso](#) en el que dice que ella no lee el libro antes de traducirlo. Muchos colegas sostienen que no lo leen para reproducir así la ingenuidad de la mirada del lector (una inocencia que, después de tanto repaso, no sé si se puede conservar). En cambio, [Carlos Mayor](#) en otro artículo dice justo lo contrario: que de todas las fuentes de documentación posibles, la mejor y más cercana es, precisamente, el propio texto que traducimos.

María Teresa G.U.: Claro, pero es que al final lo que entregas no es la mirada del lector, es la del escritor.

Carmen Francí: Pero hay escritores que lo tienen todo planificado, la ingenuidad de la mirada es un artificio.

María Teresa G.U.: Pero otros no. Y, aunque lo tengan planificado, muchas veces explican que los personajes se rebelan y empiezan a actuar por su cuenta.

Amaya G. G.: Por ejemplo, en el libro de [Le Clézio](#) que traducimos hay un personaje que no es lo que parece de entrada y el lector tarda en descubrirlo. En mi traducción quiero conservar el desconcierto del lector a medida que avanza.

Arturo Peral: Pero cuando tú repasas el texto ya sabes lo que es en realidad...

Amaya G. G.: Por eso tomo nota de las ideas que se me ocurren en la primera lectura, para conservar algo de esa mirada fresca.

María Teresa G.U.: En realidad, cada cual tiene una forma de ser y aborda su trabajo de un modo u otro en función de su carácter. Las dos maneras son igualmente válidas. Son formas de vivir la vida.

Carmen Francí: Ahí también influye la capacidad que tenga cada uno de autocorregirse. Hay gente que, una vez toma una decisión, la que sea, no es capaz de apearse del burro. O ni siquiera de ver su error. Quizá cada uno debe elegir un método de trabajo en función de su carácter.

Amaya G. G.: Maite es muy capaz de cambiar de opinión, no cuesta mucho convencerla argumentado bien.

Carmen Francí: Resumiendo: tenéis distintos métodos de trabajo como producto de vuestro carácter y de vuestra formación. ¿Hay también alguna diferencia generacional?

María Teresa G.U.: No, creo que no. Excepto que cada una domina más la lengua de su generación.

Carmen Francí: Maite, tú llevas 57 años traduciendo, has visto transformarse el mundo, la industria editorial, ¿ha cambiado tu idea de lo que es traducir?

María Teresa G.U.: No, creo que no. Cuando a los 16 años decidí que quería ser traductora, concebía la traducción exactamente igual que ahora. Eso sí, he aprendido a traducir día a día. He ganado en capacidad y en conocimientos. Pero el concepto de la traducción sigue siendo el mismo. Y también he aprendido a ser una trabajadora de la traducción y una traductora solidaria con mis colegas de profesión y con la profesión misma. De muy joven era un individuo. Pero desde hace mucho me siento parte de un todo. Parte activa y comprometida de un todo. Por lo demás, el mundo editorial no es diferente de entonces. Sigue siendo el mismo: una editorial sigue siendo una empresa que funda un señor que quiere vender un producto. El meollo del asunto es idéntico, una editorial es una empresa capitalista. Pero antes estábamos indefensos y ahora ya no tanto. Sabemos que podemos y debemos negociar; nos respalda una Ley de Propiedad Intelectual... Tenemos asideros. Ahora sé que puedo exigir que se respete lo que yo pongo, por ejemplo. E Internet nos ha sacado del aislamiento, cada cual en su casa sin saber exactamente qué les pasa a los demás. Eso empezó ya con las asociaciones, primero APETI, que fundaron Cosuelo Berges y

Marcela de Juan. Luego ACE Traductores y otras que han ido surgiendo. Pero durante años sólo nos podíamos coordinar presencialmente. Ahora estamos todo el día en contacto si queremos en una sala virtual común.

Pero desde [la primera prueba](#) que, a los 18 años me dio [Joan Petit](#) hasta el día de hoy, mi relación con el texto y el autor sigue siendo la misma. Lo que quería hacer entonces es lo mismo que quiero hacer ahora.

Carmen Francí: ¿No naturalizabas más antes?

María Teresa G.U.: Cuando he naturalizado en exceso ha sido por torpeza, no como resultado de una manera de entender la traducción. Estoy de acuerdo con esa frase que tanto te gusta que dice que es el lector el que tiene que ir hasta la obra y no al revés.

Carmen Francí: Lo que dijo Schleiermacher mucho antes y mucho mejor que yo...

Amaya GG: En mi caso, no creo que haya cambiado de criterio. Es verdad que cuando leo una traducción antigua –por ejemplo, la mencionada de Malraux, que sigue inédita—pienso que podría poner otra cosa, pero no es por un cambio de planteamiento. Ya sabéis cómo es esto de traducir: uno abandona el texto cuando tiene que entregarlo, si no, seguiría cambiando cosas indefinidamente.

Carmen Francí: Leí una vez no sé dónde que un crítico decía que los libros que García Márquez había escrito con ordenador estaban excesivamente trabajados, la posibilidad técnica de retocar una y otra vez lo hacía caer en un manierismo que era una exageración de su estilo. ¿Creéis que al traductor le puede pasar lo mismo?

Amaya G. G.: Pues sí: si tuviéramos más tiempo, no terminaríamos nunca.

Arturo Peral: ¿Y tú, Amaya? ¿Ves alguna diferencia generacional en vuestra manera de entender la profesión?

Amaya G. G.: No es tanto una cuestión generacional como de otro tipo: a mí lo que más me ha marcado ha sido trabajar en una empresa, la necesidad de presentar un buen trabajo directamente al cliente en un plazo muy breve, de tener una visión más de equipo y de conjunto. Por ejemplo, a mí me preocupa el formato, facilitar el trabajo a quien va a

trabajar con el texto después que yo. Maite odia que le compliquen la vida con un pdf o con el control de cambios.

Carmen Francí: Lo que enlaza con la siguiente pregunta: ¿qué es lo que menos os gusta de traducir?

María Teresa G.U.: Las revisiones editoriales en algunos casos. A ver, yo creo en el trabajo en equipo. En mi instituto trabajé siempre en equipo. He traducido bastante a medias con otras personas y he trabajado estupendamente con muchos correctores, como el de [Las Benévolas](#) (Francisco Valero), que fue un colaborador valiosísimo. Pude mantener el rumbo y la velocidad gracias a él, que iba leyendo por bloques, en vez de esperar al final. Pero hay correctores, por desgracia, capaces de cargarse una traducción. Ayer mismo me enviaron una traducción que hice hace 35 años, [La condesa sangrienta](#), para que la repasara porque se vuelve a editar, y me he encontrado con que la mitad de los nombres se españolizaron y la otra mitad no. Se intervino mal y a medias. Como entonces no me enviaban galeradas, ni me di cuenta de lo que habían hecho. Aún no existía la LPI, la traducción ya no era «tuya» en cuanto la entregabas y algunas editoriales no mandaban galeradas. Pero no quiero dejar de decir que las intervenciones excesivas de algunos correctores (o revisores o primeros lectores, como prefiero llamarlos) en muchas ocasiones no se les pueden imputar a ellos: sigue habiendo editoriales que les piden que «planchen» algunos textos porque piensan que los lectores son simples y hay que darles textos simples. Afortunadamente va habiendo menos.

Amaya G.G.: Volviendo a la idea de la corrección excesiva, algunas obras han de conservar cierta «tosquedad» del original. Por ejemplo, en la traducción de la correspondencia entre [Marie Curie y sus hijas](#), intentamos conservar hasta las faltas de ortografía. No eran textos destinados a la posteridad, eran cartas entre familiares: decidimos dejar de retocar para no perder la espontaneidad.

Arturo Peral: Ahí sí lo repartisteis por voces.

María Teresa G.U.: Allí yo fui la madre y Amaya, las hijas, como es lógico. Aunque el repaso de la obra fuera conjunto.

En realidad, para traducir con alguien necesitas tener muchas cosas en común. Por supuesto, lecturas y planteamientos, pero, sobre todo, la lengua. Y en el caso de Amaya es

obvio que la compartimos. A mí me enseñó mi abuela a hablar, quizá por eso me cuesta poco traducir textos del XIX. Y Amaya, sin saberlo, utiliza expresiones de mi abuela, incluso las veo en mis nietos. [La lengua es una cadena y necesitamos los eslabones antiguos y los nuevos](#). Todo el mundo, pero muy particularmente los traductores.

RESEÑAS

TRADUCTORES EN EL EXILIO, DE ALEJANDRA FALCÓN

Traductores en el exilio. Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983)

Alejandrina Falcón

Madrid, Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2018. 268 páginas.

Reseña de José Luis Aja

La presencia de traductores iberoamericanos en el panorama editorial español ha sido un argumento recurrente en *Vasos Comunicantes*. Numerosos artículos de Mario Merlino, Alberto Manguel, Marcelo Cohen, Andrés Ehrenhaus y tantas y tantos otros que no mencionamos aquí por razones de espacio han abordado este tema desde diferentes perspectivas. Quien esté interesado en la materia leerá con sumo interés este trabajo de Alejandrina Falcón, que funciona como una semblanza cultural de la España de la transición. A través de sus páginas, cargadas de referencias documentales extraordinariamente valiosas para los estudiosos de la traducción y del sector editorial en este periodo histórico, el lector encontrará una reflexión sobre el exilio, sobre el auge de la edición, sobre las transformaciones sociales acontecidas durante estos años y sobre el ejercicio de nuestra profesión.

El exilio, según Cortázar, fue una excelente oportunidad de crecimiento cultural e intelectual para quienes se vieron forzados a elegir este camino. Esta afirmación, junto a la idea de que todo traductor y todo escritor es un exiliado, cuya única patria es la lengua, ha generado una serie de estereotipos sobre el exilio que Falcón se encarga de desmontar con eficacia, mostrando ante los ojos del lector esta realidad histórica con todas sus luces y sus sombras: desde la penuria económica del traductor, que se vio obligado a compaginar la traducción con múltiples trabajos ocasionales para garantizar su supervivencia, a la siempre dolorosa asimetría que contrapone la recepción del exilio republicano en América frente a la hostilidad que, en algunos casos, encontraron en España los exiliados argentinos y chilenos que huían de la dictadura.

Pero no todo fueron malas noticias para los recién llegados. La edición en España conoció un auge sin precedentes en estos años, circunstancia que favoreció la incorporación de numerosos traductores, especialmente argentinos, a los diversos trabajos que el sector ofrecía. En este punto, el trabajo de Falcón se convierte en un interesante retrato de la praxis editorial durante estos años, en los que el traductor se convertía en corrector ortotipográfico o en adaptador y, además, se incorporaba a puestos destacados como en el caso Juan Martini, editor de Bruguera. Especial atención dedica Falcón a una práctica frecuente en series eróticas y de novela negra publicadas por editoriales como Martínez Roca o la propia Bruguera: se trata de la pseudotraducción, donde la autoría de la obra recaía plenamente en traductores y adaptadores que firmaban las obras bajo seudónimo.

El libro se cierra con unas interesantes reflexiones sobre la fricción entre cánones literarios y lingüísticos a la que con tanta frecuencia aluden traductores y editores venidos de Argentina. Una realidad polisistémica que, en un primer momento, supuso la anteposición del canon peninsular sobre el argentino, pues en esta época era frecuente la adaptación de traducciones argentinas, a veces de excelente calidad, que después volvían a América tras pasar por el filtro del español peninsular.

Un excelente trabajo de investigación, profusamente documentado, que se lee con sumo interés y que ahonda en ese común denominador que siempre ha unido a los traductores de ambas orillas: la pasión por nuestro trabajo.

José Luis Aja es traductor y profesor universitario. Licenciado en Filología Italiana, se doctoró en la Universidad Pontificia Comillas con la tesis titulada *Los Racconti Romani de Alberto Moravia y el tratamiento del discurso oral en las traducciones españolas y francesas de la obra*. Ha traducido ensayos de filosofía, cine, teoría de género y lingüística aplicada. En el campo de la narrativa, ha traducido novela contemporánea, así como literatura infantil y juvenil. Entre sus traducciones destacaremos *El Corsario Negro*, de Emilio Salgari (El País, 2004), *Nemo. El gigante de piedra*, de Davide Morosinotto (Anaya, 2017) y *El corazón en braille*, de Pascal Ruter (Anaya, 2018).

NOVEDADES TRADUCIDAS

PEPA LINARES DE LA PUERTA: NACIMIENTO Y MUERTE DEL AMA DE CASA, DE PAOLA MASINO

[Pepa Linares de la Puerta](#) ha traducido del italiano la obra de Paola Masino, *Nacimiento y muerte del ama de casa*, editada por Alianza Literaria, octubre de 2019.

Escrita en 1938-1939, dentro del movimiento surrealista, que en Italia se llamó «realismo mágico», la novela es una despiadada parodia de la vida social y familiar de las mujeres italianas de la época.

Traducir a Paola Masino ha sido una labor fascinante, pero no precisamente sencilla. Se trata de una obra con una gran variedad de géneros y registros (narración, teatro, prosa poética). Los estilos cambiantes, los giros personalísimos que en algunas ocasiones oscurecen el significado del texto, los momentos oníricos en los que se diría que la autora escribe casi en estado de trance, seguidos de saltos a descripciones detalladas y realistas, los momentos metanarrativos, todo me han obligado a seguir a la autora con pies de plomo para mantenerme lo más fiel posible a la singularidad de su creación y, al mismo tiempo, para no impedir que, bajo un discurso a veces desconcertante, se vaya tejiendo y aflore otro mucho más coherente de lo que parece al principio.

JOAQUÍN GARRIGÓS: EL EXPERIMENTO PITEȘI, O SOBRE EL PODER OMNÍMODO, DE VIRGIL IERUNCA

[Joaquín Garrigós](#) ha traducido del rumano la obra de [Virgil Ierunca](#) *El experimento Pitești, o sobre el poder omnímodo*, editada por la editorial Xorki, Madrid.

Sinopsis

El tema del libro es un hecho histórico. El experimento que se analiza fue puesto en práctica por el coronel ruso Nikolski, jefe de la Securitate rumana en 1949, impuesto por los ocupantes soviéticos en tal cargo pues, al parecer, no se fiaban de los rumanos. En síntesis, era un proceso de «reeducación» para que, a través de la tortura física y psíquica, el detenido (preso político) se convenciera de su propia culpabilidad, denunciara a sus familiares, amigos, camaradas, etc., y pasara luego a ser torturador de otros presos, generalmente sus mejores amigos. De esta manera se iba contando con una fuente inagotable de fieles torturadores que se distribuían por todas las cárceles del país. Para ello, Nikolski organizó un grupo de presos en la cárcel de Pitești que organizaron el experimento bajo la promesa de reducirles la condena. Los torturadores no eran, pues, los guardianes, sino los propios presos, contando, por supuesto, con la connivencia y apoyo de la dirección de la cárcel.

En 1952, se empiezan a filtrar las noticias de lo que ocurre en Pitești, ya que una de las víctimas es un reputado político —miembro de un gobierno de antes de la guerra— y hombre de ciencia cuya fama profesional traspasaba las fronteras rumanas. Así las cosas, convenía liquidar el experimento y, para evitar que el grupo originario que lo llevó a cabo hablase, se les condenó, junto con otros «reeducados» que se habían convertido en eficaces torturadores, como traidores vendidos al imperialismo que torturaban a los compañeros para desacreditar al PC y todos acabaron ante un pelotón de fusilamiento.

Este ensayo se escribió a finales de los años 70 y se publicó por primera vez en 1981 en una editorial rumana de la diáspora.

Comentario sobre la traducción

La traducción no presentó grandes dificultades. Es un ensayo, por tanto, el lenguaje es más conciso; por otro lado, el autor salió de Rumania en 1945 y conservó el estilo y lengua

propios de la época de entreguerras, que era de una belleza extraordinaria, lo que hace de la traducción un placer.

Enlace a las [primeras páginas](#).

ROCÍO MORIONES ALONSO, ES UNA MUJER IMPURA, DE FAHMIDA RIAZ

[Rocío Moriones Alonso](#) ha traducido del urdu la obra de [Fahmida Riaz](#), *Es una mujer impura*, editada por Ménades en julio de 2019.

Antología poética bilingüe. En su poesía la autora aborda temas tabúes en la sociedad indopakistaní, como la sexualidad y el deseo femenino, el patriarcado y el agnosticismo. Además, la poeta cultiva la poesía social.

La autora utiliza un lenguaje sencillo, pero recurre tanto a la tradición literaria más típicamente india como aquella de influencia persa por lo que es preciso conocer ambas tradiciones, y lo mismo ocurre con su vocabulario, que me ha llevado, en ocasiones, a consultar diccionarios no sólo de urdu sino de persa o de hindi. Dado que escribe en verso libre, mi mayor preocupación ha sido ser lo más fiel a su estilo, manteniendo el espíritu de los poemas. Algunos hacen referencia a situaciones culturales muy distintas a la nuestra por lo que he creído necesario escribir un prólogo de introducción que facilite la lectura.

[Besos con lengua](#): La poeta paquistaní Fahmida Riaz, por fin antologizada en español, dio los primeros manotazos a la imaginaria patriarcal de la cultura musulmana, reseña en EL País.

JESÚS CUÉLLAR MENEZO: ¿QUIÉN ES RICH?, DE MATTHEW KLAM

[Jesús Cuéllar Menezo](#) ha traducido del inglés la obra de Matthew Klam, *¿Quién es Rich?*, editada por Alba. noviembre 2018.

[Matthew Klam](#), autor de la colección de relatos *Sam el gato y otros cuentos*, presenta en su primera novela a Rich Fisher, un estadounidense de mediana edad que lleva mal su paternidad, su poco éxito profesional como historietista e ilustrador y la escasa actividad sexual que le ofrece su matrimonio. En unos cursos de verano conoce a Amy O'Donnell, rica, pija y republicana, infelizmente casada y con un tipazo. Y Rich se agarra desesperadamente a esa contradictoria quimera. Con un humor corrosivo y sin pretender que su personaje principal nos caiga bien, Klam se sirve de un personaje tragicómico, con frecuencia ridículo, para plantear conflictos sociales y morales de nuestra época, a veces llevando las situaciones al borde del absurdo.

Quizá lo más difícil de traducir esta novela de Matthew Klam haya sido captar el tono que utiliza el protagonista Rich Fisher para narrar su propia peripecia. Rich es un personaje indudablemente inteligente, pero su egocentrismo y egoísmo, además de la desaforada pasión a la que se entrega, le impiden captar realmente lo que ocurre a su alrededor y, desde luego, articular un discurso coherente sobre su propia vida. De manera que, lingüísticamente, su romance adúltero, y los rapidísimos diálogos que mantiene, sobre todo con su amante, conjugan lo ingenioso con lo chabacano, pero sin llegar a caer del todo en lo soez; la diatriba social y política, y la descripción de las labores más prosaicas y pueriles que un hombre de esa edad puede y necesita llegar a desempeñar.

Aparte de ese tono tan polifacético, que constituye el contradictorio carácter del protagonista, en varias partes de la novela se recurre al paralelismo entre el lenguaje del béisbol y el de la conquista amorosa, que tan presente está en el inglés de los Estados Unidos. Para la comprensión del béisbol, para mí tan críptico y ajeno, conté con la colaboración de varios compañeros de ACE Traductores y, especialmente de [David Paradela](#), a quien agradezco enormemente sus mensajes.

[Enlace](#) sobre la obra con Matthew Klam.

ROCÍO GÓMEZ DE LOS RISCOS: LA CRONOLOGÍA DEL AGUA, DE LIDIA YUKNAVITCH

[Rocío Gómez de los Riscos](#) ha traducido del inglés la obra de [Lidia Yuknavitch](#) *La cronología del agua*, editada por Carmot Press en septiembre de 2019.

Son las memorias de Lidia Yuknavitch. Era una niña con madera de nadadora olímpica que vio truncada su infancia y su adolescencia por culpa de su padre, que abusaba de ella. Logró redimirse gracias a la escritura. Y entre medias..., drogas, sexo en todas sus variantes y referencias a la cultura *beat*, todo ello con un lenguaje muy visceral y crudo a la par que lleno de belleza.

Me ha encantado traducir este libro porque he podido dar rienda suelta a la creatividad y jugar con el lenguaje, cosa que la propia autora hace y que, a su vez, es todo un reto. Por ejemplo, me he encontrado casos de palabras sueltas que daban pie a varias interpretaciones, o párrafos enteros sin apenas puntuación y con todas las palabras juntas. Sin embargo, me sentí en mi salsa traduciendo un lenguaje tan mundano (en el buen sentido) y natural. Creo que la dificultad de este libro radicaba precisamente en eso, en dotarlo de fluidez y naturalidad, si bien tampoco era de buen gusto a veces por las vivencias tan duras que relata. Pero ese lenguaje tan natural y espontáneo también está lleno de belleza y de metáforas acuáticas, lo cual ha supuesto otro de los retos. Sin duda, le tengo especial cariño a este libro.

[Aquí](#) están las primeras páginas de la obra y una [reseña](#).

CARMEN FRANCÍ VENTOSA: LAS SIETE Y UNA VIDAS DE STELLA FORTUNA, DE JULIET GRAMES

Carmen Francí Ventosa ha traducido del inglés la obra de [Juliet Grames](#) titulada [Las siete y una vidas de Stella Fortuna](#), [Editorial Alianza de Novelas](#), publicada en septiembre de 2019.

Esta es la primera novela de Juliet Grames, joven editora de Soho Press. Narra de forma novelada la historia de su abuela, desde los humildes orígenes en un pueblecito italiano hasta su muerte —definitiva— en los Estados Unidos. La autora describe la vida de una mujer luchadora, como tantas otras de su generación, que sobrevive a circunstancias muy penosas, al hambre y los abusos. A través de la numerosa familia vemos cómo va cambiando el papel de la mujer a lo largo del siglo XX, cómo pasa de una sociedad patriarcal a otra radicalmente distinta.

Grames entrelaza con habilidad la biografía de su abuela con los elementos de ficción necesarios para construir una obra coherente. El trasfondo real de muchos de los temas que trata la convierte en una novela llena de vida y de verdad, en la que cada uno de los detalles aparentemente secundarios resulta muy relevante. Desde la vida cotidiana en la Calabria de principios del s. XX, el desarraigo de la inmigración a los Estados Unidos, la enorme transformación de toda una familia: todo se plasma en numerosos pormenores domésticos tales como la comida, la ropa, el peinado o las relaciones sexuales. Son muchos los aspectos sobre los que la autora se ha documentado para construir su obra, cosa que supone un reto especial para la traducción, ya que el traductor curioso tiene la imperiosa necesidad de verificar y consultar todos los datos que le parecen sorprendentes: ¿Había ya mandevillas a principios del s. XX en Italia? ¿De verdad esos semisótanos en los que habitaban tenían un hogar sin chimenea? ¿Es posible que las paredes fueran tan delgadas? ¿Consumían aceitunas directamente del árbol, sin preparación? ¿Resultan comprensibles para el lector español los términos en calabrés o, por el contrario, cierta semejanza con el castellano en algunos casos conduce al error?

Ha sido un placer traducirla, en gran medida gracias al excelente equipo de edición y corrección de Alianza de Novelas, así como a la colaboración de la propia autora, que contestó a las dudas que le planteamos con toda rapidez y amabilidad. Como anécdota final, cabe comentar que se prefirió titular la obra *Las siete y una vidas de Stella Fortuna* en lugar de *Las siete u ocho muertes de Stella Fortuna*, tal como sería la traducción literal, porque este último título guarda ciertas semejanzas con otros publicados. Ambos títulos, no

obstante, dan idea de la complejidad de la vida de una mujer en dos continentes a lo largo de casi un siglo.

Las primeras páginas se pueden leer [aquí](#)

New Novel Shines Spotlight On Traditions And Culture Of Calabria, Italy, Artículo en [Forbes](#).

Vídeo promocional de la obra [aquí](#).

Vídeo de la autora presentando la obra [aquí](#).

ROCÍO MORIONES ALONSO, DIEZ RUPIAS, SAADAT HASAN MANTO

[Rocío Moriones Alonso](#) ha traducido del urdu la obra de [Saadat Hasan Manto](#), *Diez rupias*, editada por [Nórdica](#) en mayo de 2019.

Dieciocho relatos en los que se abordan temas muy diversos, como el fin del dominio inglés en la India, la Partición y la creación del estado de Paquistán, las luchas entre hindúes y musulmanes, la prostitución, la hipocresía, o la vida de la clase media india, todo ello con el humor, la ironía, la agudeza y el lirismo que caracterizan a este autor.

Traducir a uno de los más celebrados escritores de la literatura contemporánea india ha sido un placer, pero también un desafío, ya que suponía acercar al lector hispanohablante una cultura todavía poco conocida para él, más allá de los estereotipos. Por eso me ha parecido importante escribir un prólogo en el que introducir al lector en el contexto sociopolítico, que haga más fácil la lectura de la obra. En cuanto a la traducción, lo más difícil a la vez que lo más estimulante ha sido mantener los diversos registros del autor, tanto en el lenguaje, como en el estilo, que va desde lo coloquial y lo zafio hasta lo más poético, e intentar que no se perdiera su ironía y su lirismo, como desgraciadamente ocurre en algunas de sus versiones inglesas. En ocasiones he tenido que aclarar cosas que, en principio no necesitaban traducción, pero quizás para muchos lectores no iban a ser evidentes, y resultaban claves para comprender la historia, por ejemplo, los apellidos, que indican la religión de algunos personajes. Otro reto ha sido transmitir la relación entre diferentes clases sociales y su distinta mentalidad, algo clave en algunos relatos de Manto. En definitiva, como seguramente ocurre en toda traducción, no sólo he tenido que traducir un idioma sino todo un mundo.

[Primeras páginas.](#)

[*Dieciocho maneras de crear el mundo:*](#) Una magistral antología de cuentos resume el universo de Saadat Hasan Manto, el gran maestro en urdu del esplendor y miseria de la India que terminó dividida, reseña en El País.

JOSÉ GABRIEL RODRÍGUEZ PAZOS: EL PASO SIGUIENTE EN EL BAILE, DE TIM GAUTREAUX

[José Gabriel Rodríguez Pazos](#) ha traducido del inglés la obra de Tim Gautreaux *El paso siguiente en el baile*, editada por [La Huerta Grande](#) en noviembre de 2019.

Sinopsis

Como los buenos escritores, Tim Gautreaux es un agudo observador de cuanto acontece a su alrededor, y consigue crear personajes que nos interpelan. Paul y Colette Thibodeaux forman una joven pareja que atraviesa una crisis matrimonial en un pueblo de Luisiana afectado por otra crisis: la que padeció la industria del petróleo en ese estado sureño, durante los años ochenta del siglo pasado. Gautreaux, que vivió aquel momento histórico en primera persona, quiso ser cronista de unos años durísimos sobre los que nadie estaba escribiendo. Y quiso hacerlo en esta que es su primera novela —publicada en Estados Unidos en 1998—, poniéndose en el pellejo de los personajes, ya que, como él mismo señaló en una entrevista, «una cosa es decir que se han perdido veinte mil puestos de trabajo, y otra cosa es meter al lector en la casa de una de las personas que se han quedado sin trabajo».

Gautreaux consigue hilvanar un magistral relato en el que suceden muchas cosas en el devenir de las vidas de personas normales, afectadas por un contexto de dureza extraordinaria. Trabajo, aficiones, relaciones familiares, envidias, luchas, tristezas, alegrías, anhelos... Todo ello es el telón de fondo de la relación entre Paul y Colette, una relación a la que las circunstancias obligan a madurar, a dar el paso siguiente en el baile de la convivencia entre un hombre y una mujer.

Comentario sobre la traducción

Al igual que en la colección de relatos *El mismo sitio, las mismas cosas* —que tuve el placer de traducir y que también publicó La Huerta Grande, en 2018—, Gautreaux pone de manifiesto en esta novela sus grandes dotes de escritor, con pasajes de un notable lirismo y diálogos de una gran viveza, permeados por una visión profunda de los sucesos y las personas, no exenta de un agudo sentido del humor. Todo ello supone un reto para el traductor.

En primer lugar, el lirismo en las descripciones —abundan las de paisajes de los *bayous* de Luisiana—, el ritmo de la prosa o los finales de capítulo —muy medidos— requieren dar muchas vueltas al texto en búsqueda de los términos precisos, así como dejar reposar el texto el tiempo necesario para volver a él con perspectiva.

Los diálogos tienen una enorme fuerza, porque Gautreaux se recrea en el modo de hablar y los localismos de los personajes de clase trabajadora y los cajunes que pueblan la novela. Se requieren, por tanto, estrategias de compensación que mantengan el sabor y la viveza de los diálogos.

La ironía es frecuente, y el traductor debe estar muy atento para detectarla y reproducirla. Los chistes, en algún caso, han requerido una cierta adaptación, ya que se basaban en referencias muy específicas, solo conocidas por los habitantes de Luisiana.

No ha faltado, por último, la marca de la casa Gautreaux, una especie de hiperrealismo literario que el escritor consigue mediante la minuciosa descripción de la maquinaria con la que trabajan sus personajes: tuercas, émbolos, llaves grifas de treinta y seis pulgadas..., cada pieza en su sitio, una especie de metáfora de su narrativa, que consigue en esta novela un relato muy bien engranado. Esta ha sido quizás la parte más complicada y, desde luego, la que más investigación ha requerido, porque Paul, uno de los protagonistas, es un mecánico experto en la reparación de maquinaria antigua. Así pues, he tenido que dedicar mucho tiempo a la consulta de diccionarios técnicos, vídeos, fotografías, artículos y dibujos sobre el funcionamiento de motores, calderas, locomotoras, barcos, etc.

[Entrevista a Tim Gautreaux.](#)

[Reseña en el ABC.](#)

[Primer capítulo.](#)

**COTO ADÁNEZ Y SONIA GÓMEZ-JORDANA: ESCRIBIR
PARA EL PÚBLICO JOVEN, DE LA RESPONSABILIDAD
DE HABLAR DEL MUNDO A LA LIBERTAD
COMPARTIDA DE VER EL MUNDO, DE SUZANNE
LEBEAU**

[Coto Adánez](#) y Sonia Gómez-Jordana han traducido del francés la obra de Suzanne Lebeau, *Escribir para el público joven, de la responsabilidad de hablar del mundo a la libertad compartida de ver el mundo*, editada por Assitej España, octubre 2019.

Este libro es la tesis de Suzanne Lebeau. En la primera parte hace un recorrido por toda la historia de la escritura teatral para niños y del enfoque de las representaciones teatrales, a continuación analiza pormenorizadamente cada una de las obras que ella ha escrito, centrándose sobre todo en la última, *Tres hermanitas*, que trata sobre el cáncer infantil.

Suzanne Lebeau es una autora quebequense de teatro para público joven. Fue la primera que empezó a tratar temas «tabú» en las obras dirigidas a niños. Su mayor dificultad ha sido siempre superar la censura del adulto (incluso la suya propia), que ejerce una protección exagerada sobre el niño, pero por otra parte también se encuentra siempre que los niños responden de forma muy madura ante los temas planteados.

Su forma de escribir siempre es delicada y son los niños los que cuentan sus propios problemas con sensibilidad y sinceridad (niños soldado, cáncer infantil, pobreza, incesto). Las obras no siempre tienen final feliz pero sí que dejan entrever esperanza.

<https://www.lecarrousel.net/fr/>

TEXTOS TRADUCIDOS

SEGUNDO PREMIO DEL II PREMIO COMPLUTENSE DE TRADUCCIÓN UNIVERSITARIA «VALENTÍN GARCÍA YEBRA»

*Con el siguiente texto, **Beatriz de la Fuente Marina** obtuvo el segundo premio en la segunda convocatoria del Premio de Traducción Universitaria Valentín García Yebra en los Premios Complutenses de Traducción 2018.*

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

COMIENZA EL LIBRO DE LAS FÁBULAS Y ENIGMAS DE MOSÉN GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA DA CARAVAGGIO, INTITULADO *LAS NOCHES PLACENTERAS*

(...)

NOCHE IX. FÁBULA IV

El padre Papiro Schizza, que presume de gran sabio, es un dechado de ignorancia; y con su ignorancia se burla del hijo de un campesino, el cual, para vengarse, le quema la casa y todo lo que dentro se halla.

VICENZA:

—Si nosotras, amables damas, quisiéramos, con oportuna diligencia, investigar cuán grande es el número de necios e ignorantes, muy presto nos percataríamos de que es infinito; y si allende quisiéramos conocer los defectos que se derivan de la ignorancia, habría que partir de la experiencia, maestra de todas las cosas, y ella, como dilecta madre, todo nos lo ha de mostrar. Y para que no queden las estacas sin tocinos, como se dice vulgarmente, os digo que de ella, entre otros vicios, nace uno que es la soberbia, principio de todos los males y raíz de todo error humano; y ello porque la persona ignorante presume saber lo que no sabe, y quiere aparentar lo que no es: así le acaeció al cura de una aldea, el cual, aunque se las daba de letrado, era el mayor ignorante que jamás la naturaleza creó. Y engañado por su falsa sapiencia, perdió su hacienda y hasta casi la vida. A través del presente cuento, que quizás ya habéis oído, lo entenderéis plenamente.

Os digo pues que, en el territorio de Brescia, ciudad asaz rica, noble y populosa, hubo no ha mucho un cura llamado Papiro Schizza, que era rector de la iglesia de la aldea de Bedicuollo, no muy distante de la ciudad. Este, y en ello se cifraba su ignorancia, se las daba de literato y aparentaba con todo el mundo ser un gran sabio; y los del pueblo se holgaban mucho de su trato, lo honraban y lo consideraban de gran doctrina. Acaeció que, debiéndose celebrar el día de San Macario una devota y solemne procesión en Brescia, el obispo dio a todos los clérigos, tanto de la ciudad como del campo, la orden expresa de que, so pena de cinco ducados, acudieran *cum cappis et coctis* a venerar la solemne festividad, tal como correspondía a un santo tan devoto. El nuncio del obispo, llegando a la aldea de Bedicuollo, encontró al padre Papiro y le dio la orden de parte de monseñor el obispo: que, so pena de cinco ducados, la mañana del día de San Macario se encontrara a tiempo en Brescia, en la iglesia catedral, *cum cappis et coctis*, con el objeto de celebrar la solemne festividad con el resto de los clérigos.

Ido que fue el nuncio, mosén padre Papiro comenzó a pensar y repensar entre sí qué querría decir que acudiese a tal solemnidad *cum cappis et coctis*. Y corriendo de acá para allá por la casa, rumiaba con la doctrina y sapiencia suyas si por ventura podría llegar a comprender las palabras antedichas. Agora, pensando largamente sobre esto, le vino a la mente que *cappis et coctis* no podía significar otra cosa que capones cocidos. De donde, conformándose con su bestial inteligencia, sin el consejo de ningún otro, cogió dos pares de capones, y de los mejores, y ordenó a la criada que los cocinase con esmero. Llegada la mañana siguiente, el padre Papiro montó su caballo al despuntar la aurora y, haciéndose dar en un plato los capones cocidos, los llevó a Brescia; y presentándose ante monseñor el obispo, le dio los capones cocidos, diciendo que su nuncio le había ordenado que viniese a celebrar la fiesta de San Macario *cum cappis et coctis*, y para cumplir con su deber había llegado portando los capones cocidos. El obispo, que era prudente y astuto, viendo los capones gordos y bien asados, se mordió los labios y se abstuvo de dar una gran risotada; después con rostro jocoso aceptó los capones y le rindió mil *gratis*. El padre Papiro, oyendo las palabras del obispo, por su testarudez no las comprendió, sino que para sí pensó que el obispo le pedía mil haces de leña. Por lo cual el ignorantón, arrojándose a los pies del obispo, de hinojos le dijo:

—Monseñor mío, os ruego por el amor que tenéis a Dios, y por el respeto que yo os tengo, que no queráis imponerme semejante gravamen, puesto que la aldea es pobre, y mil *gratis* es

una carga demasiado grande para un lugar tan menesteroso; contentaos con quinientos, que yo os los enviaré con grandísimo gusto.

El obispo, pese a ser sagaz y astuto, no comprendió lo que quería decir el padre; y con tal de no parecer, como él, ignorante, no contradijo su voluntad. El padre, acabada la festividad, y con la licencia y bendición del obispo, tornó a casa. Y llegando a casa, buscó los carros e hizo cargar la leña; y la mañana siguiente mandó presentarlos al obispo. El obispo, viendo la leña y comprendiendo quién era el comisionario, se alegró asaz y se holgó de recibirla. Y de esta manera el mostrenco, persistiendo en su ignorancia, para su deshonor y daño perdió los capones y la leña.

Acaeció, no muchos días después, que en la antedicha aldea de Bedicuollo se encontraba un campesino, de nombre Gianotto, el cual, aun no sabiendo leer ni escribir por ser rústico aldeano, amaba no menos a los virtuosos, hasta el punto de que por mor de ellos se habría hecho siervo en cadenas. Este tenía un hijo muy aparente, que daba buenas muestras de que llegaría a ser letrado y docto, cuyo nombre era Pirino. Gianotto, que amaba profundamente a Pirino, decidió mandarlo a estudiar a Padua, sin que le faltase cosa ninguna de las que convienen a un estudioso; y así lo hizo. Pasado cierto tiempo, el hijo, asaz instruido en el arte de la gramática, tornó a casa, no para quedarse, sino para visitar a sus deudos y amigos. Gianotto, ávido del honor del hijo y queriendo saber si progresaba en el estudio, decidió convidar a los deudos y amigos y prepararle un buen almuerzo, y rogar a mosén padre Papiro que en su presencia lo examinase, con el fin de que vieran si perdía el tiempo en vano. Llegado el día del convite, todos los deudos y amigos, según la orden dada, acudieron a casa de Gianotto; y dada la bendición por mosén el cura, todos, según su rango, se sentaron a la mesa. Acabado el almuerzo y levantados los manteles, Gianotto se puso en pie y dijo:

—Mosén, me gustaría, siempre que sea de vuestro agrado, que examinarais a mi hijo Pirino, para ver si saca provecho o no.

A lo cual mosén padre Papiro respondió:

—Gianotto, compadre mío, esto es poca cosa para lo que estaría dispuesto a hacer por vos, así que lo que agora me pedís es cosa mínima para mi suficiencia.

Y volviendo el rostro hacia Pirino, que estaba sentado enfrente, dijo así:

—Pirino, hijo mío, estamos todos aquí reunidos con un mismo fin, y deseamos honrarte, y queremos saber si has aprovechado bien el tiempo de estudio en Padua. Por lo cual, para satisfacción de Gianotto tu padre y para contento de esta honorable compañía, someteremos algún tanto a examen las cosas que has aprendido en Padua; y si sales airoso, tal como esperamos, darás a tu padre y a los amigos y a mí no pequeña consolación. Así que dime, Pirino, hijo mío, ¿cómo se llama en latín al cura?

Pirino, que estaba perfectamente instruido en las reglas gramaticales, respondió valerosamente:

—*Praesbyter*.

Papiro, oyendo la presta y pronta respuesta que Pirino le dio, dijo:

—¿Cómo *praesbyter*, hijo mío? Yerras de largo.

Pero Pirino, que sabía que estaba en lo cierto, afirmaba audazmente que aquello que había respondido era verdad; y lo probaba con muchas autoridades. Persistiendo uno y otro en gran disputa, y no queriendo el padre Papiro ceder ante la inteligencia del joven, se volvió hacia aquellos que estaban sentados a la mesa, y dijo:

—Decidme, hermanos e hijos míos: cuando entrada la noche se presenta algún asunto que sea de importancia, como de confesión, de comunión o de otro sacramento necesario para la salvación del alma, ¿no mandáis llamar de inmediato al cura?

—Sí.

—¿Y qué es lo primero que hacéis? ¿No llamáis a la puerta?

—Por supuesto que sí.

—¿Y no decís luego: presto, presto, mosén, levantaos y venid presto a dar los sacramentos a un enfermo que se muere?

Los aldeanos, no pudiendo negarlo, confirmaron que esa era la verdad.

—Por tanto —dijo el padre Papiro—, el cura en latín no se dice *praesbyter*, sino *prestule*, porque presto acude a socorrer al enfermo. Pero quiera que esta primera vez te sea perdonada. Pero dime, ¿cómo se denomina la cama?

Pirino respondió prontamente:

—*Lectus, thorus*.

Oyendo el padre Papiro tal respuesta, dijo:

—O hijo mío, estás en un grave error, y tu preceptor te ha enseñado mal.

Y volviéndose hacia su padre, le preguntó:

—Gianotto, ¿cuando venís de la campaña a casa, cansado, después de haber cenado no decís: quiero ir a reposar?

—Sí —respondió Gianotto.

—Entonces —concluyó el cura— la cama *reposorium* se llama.

Todos a una voz confirmaron que era cierto. Pero Pirino, que se mofaba del cura, no osaba contradecirlo, no fuera que los deudos se enojasen. Agora, prosiguiendo, el padre Papiro inquirió:

—¿Y cómo se llama la mesa en la cual se come?

—*Mensa* —respondió Pirino.

Entonces el padre Papiro dijo a toda la compañía:

—¡Ay!, ¡qué malamente ha gastado Gianotto su dinero y Pirino el tiempo! Pues desconoce los vocablos latinos y las reglas gramaticales, dado que la mesa donde se come se llama *iubilum* y no *mensa*, porque cuando el hombre está sentado a la mesa, está en júbilo y alegría.

A todos los presentes esto les pareció digno de gran alabanza; y cada uno alabó asaz al cura, teniéndolo por hombre de gran ciencia y doctrina. Pirino, a su pesar, se veía obligado a ceder ante la ignorancia del cura, porque sus propios deudos le estorbaban el paso. El

padre Papiro, que se veía tan dignamente loado por los circunstantes, se pavoneaba; y alzando aún más la voz, dijo:

—¿Y cómo se llama la gata, hijo mío?

—*Felis*, contestó Pirino.

—¡Ay, zopenco! —respondió el cura—, se llama *saltaranea*, porque cuando se le tiende el pan, rápidamente salta y con la zarpa se engancha, araña y después huye.

Estaban los hombres de la aldea admirativos, y con atención escuchaban las prontas propuestas y respuestas que daba el cura, y lo consideraban doctísimo. Tornando de nuevo el cura al interrogatorio, preguntó:

—¿Y cómo se llama el fuego?

—*Ignis* —respondió Pirino.

—¿Cómo que *ignis*? —dijo el padre; y volviéndose a la compañía, añadió:

—Cuando, hermanos míos, portáis la carne a casa para comerla, ¿qué hacéis? ¿No la cocináis?

Todos aseguraron que sí.

—Entonces —prosiguió el insolente cura— no se llama *ignis*, sino *carniscoculum*. Pero dime, Pirino mío, por tu fe, ¿cómo se denomina el agua?

—*Limpha* —replicó Pirino.

—¡Ay de mí! —exclamó el padre Papiro— ¿qué dices? Bruto te marchaste a Padua, y bruto eres tornado.

Y volviéndose a la compañía, dijo:

—Sabed, hermanos míos, que la experiencia es maestra de todas las cosas, y que el agua no se denomina *limpha*, sino *abundantia*; porque, cuando vais al río para coger agua o para abreviar a vuestros animales, el agua no os falta, y por eso se dice *abundantia*.

Gianotto seguía escuchando como aturdido, y se dolía de la pérdida de tiempo y del dinero mal gastado. Viendo el padre Papiro que Gianotto estaba molesto, dijo:

—Querría solamente saber de ti, Pirino mío, cómo se llaman las riquezas, y después pondremos fin al interrogatorio. Respondió Pirino:

—*Divitiae, divitiarum.*

—¡Oh, hijo mío! Te engañas y estás en gran error; pues se llaman *sostantia*, porque son el sustento del hombre.

Acabado el buen convite y las preguntas, el padre Papiro habló a solas con Gianotto y le dijo:

—Gianotto, compadre mío, podéis fácilmente entender cuán poco fruto ha sacado vuestro hijo en Padua. Y por eso os aconsejo que no lo mandéis más a estudiar, para que él no pierda el tiempo y vos el dinero; y si hacéis de otra forma, os arrepentiréis.

Gianotto, que no sabía gran cosa, dio fe a las palabras del cura; y despojando al hijo de las vestiduras de ciudad y vistiéndolo de sayal, lo mandó a cuidar puercos. Pirino, viéndose falsamente superado por la ignorancia de Papiro, y sin haber podido disputar con él, no porque no supiese, sino para no conturbar a los deudos que lo honraban, y viéndose reducido de escolar a porquero, retuvo en el ánimo el dolor recibido; y se trocó en tamaño desdén y furor que finalmente determinó vengarse de tan ignominiosa afrenta. Y la fortuna en esto le fue muy favorable, porque, pasando un día por delante de la casa del cura mientras apacentaba a los puercos, vio a su gata, y tanto con el pan la engatusó, que la cogió; y tras encontrar cierta estopa gorda, se la ató a la cola; y prendiéndole fuego, la dejó escapar. La gata, sintiendo la cola fuertemente amarrada y con el fuego en las nalgas, corrió a casa; y por una gatera se metió en un cuarto que estaba al lado de donde dormía todavía el cura, y toda asustada se escondió bajo el lecho, donde había gran cantidad de lino. De ahí a poco echó a arder el lino, el lecho y todo el cuarto. Pirino, viendo que la casa del padre Papiro Schizza se quemaba y que casi ya no había remedio para extinguir el fuego, comenzó a gritar en voz alta:

—*Prestule, prestule, surge de reposorio, et vidde ne cadas in iubilum, quia venit saltaranea et portavit carniscoculum et nisi succurras domum cum abundantia, non restabit titi sostantia.*

El padre Papiro, que todavía yacía en el lecho y dormía, oyendo las altas voces de Pirino, se despertó y aguzó las orejas para oír lo que gritaba; pero no comprendió lo que decía Pirino, puesto que no se acordaba de las palabras que le había dicho. El fuego ya por todas partes de la casa obraba su virtud; y solo le faltaba entrar en el quicio del cuarto donde dormía el padre, cuando el padre Papiro se irguió y vio que ardía toda la casa. Por lo cual, levantándose del lecho, corrió para extinguir el fuego; pero no tuvo tiempo, sino que todo ardía y apenas salvó la vida. Y así el padre Papiro, desprovisto de los bienes terrenales, perseveró en su ignorancia; y Pirino, tras vengarse grandemente de la injuria recibida, abandonando el cuidado de los puercos, retornó a Padua lo mejor que pudo: donde se afanó en el estudio iniciado y llegó a ser hombre celeberrimo.

Beatriz de la Fuente Marina tiene, *pax Ennio*, dos corazones: uno late por las lenguas clásicas y otro bombea la savia moderna. Diagnóstico: ambos órganos están unidos y no se puede extirpar ninguno de los dos. Intervención: conectar las cavidades de los dos corazones para que puedan colaborar entre ellos. Y así fue cómo la paciente terminó cursando un doctorado en Textos de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia y enseñando traducción de lenguas modernas en la Universidad de Salamanca. Después del tratamiento, el escáner capta diferentes informaciones espectrales: proyectos europeos, artículos de investigación, traducciones literarias, estancias en otras *almae matres*... Como terapia adicional, le recomendaron practicar la anamnesis: *re-cordatio*, re-cordar, volver a pasar por el corazón, siempre.

LE TEMPS DES CERISES. TIEMPO DE CEREZAS

Le temps des cerises. Tiempo de cerezas.

Letra de Jean-Baptiste Clément (1866) y música de Antoine Renard (1868)

Traducción (inédita) y adaptación musical de **M.^a Teresa Gallego Urrutia y Amaya García Gallego** (1992)

Quand nous chanterons le temps des cerises,
Et gai rossignol et merle moqueur
Seront tous en fête.
Les belles auront la folie en tête
Et les amoureux, du soleil au cœur.
Quand nous chanterons le temps des cerises,
Sifflera bien mieux le merle moqueur.

Mais il est bien court le temps des cerises,
Où l'on s'en va deux cueillir en rêvant
Des pendants d'oreilles.
Cerises d'amour aux robes pareilles
Tombant sous la feuille en gouttes de sang.
Mais il est bien court le temps des cerises
Pendants de corail qu'on cueille en rêvant.

Quand vous en serez au temps des cerises,
Si vous avez peur des chagrins d'amour
Evitez les belles.
Moi qui ne crains pas les peines cruelles
Je ne vivrai pas sans souffrir un jour.
Quand vous en serez au temps des cerises,
Vous aurez aussi des chagrins d'amour.

J'aimerai toujours le temps des cerises,
C'est de ce temps-là que je garde au cœur
Une plaie ouverte.
Et Dame Fortune, en m'étant offerte,
Ne saura jamais calmer ma douleur.
J'aimerai toujours le temps des cerises,
Et le souvenir que je garde au cœur.

Cuando te cantemos, tiempo de cerezas,
gayo ruiseñor y mirlo burlón
estarán de fiesta.
Habrá cabecitas de locuras llenas
y amantes con sol en el corazón.
Cuando te cantemos, tiempo de cerezas,
silbará mejor el mirlo burlón.

Mas poco nos duras, tiempo de cerezas,
zarcillos que juntos cortamos los dos
cual perlas bermejas.
Cerezas de amor de capa pareja
salpican de sangre el fresco verdor.
Mas poco nos duras, tiempo de cerezas,
joyas de coral, frutos de ilusión.

Cuando por fin llegues, tiempo de cerezas,
quien tema sufrir pesares de amor
rehúya a las bellas.
A mí no me asustan las crueles penas
y antes de morir sabré qué es dolor.
Cuando por fin llegues, tiempo de cerezas,
a todos traerás pesares de amor.

Siempre te querré, tiempo de cerezas,
contigo se abrió en mi corazón
desgarrada herida.
Y dueña Fortuna, aunque me bendiga,
jamás logrará calmar mi dolor.
Siempre te querré, tiempo de cerezas,
con aquel recuerdo en mi corazón.

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 bueno*, 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.